

PERCORSI DELL'INTERPRETAZIONE

STUDI E SAGGI DI LETTERATURA ITALIANA

LA *COMMEDIA* DI DANTE
NELL'ANTICA TRADIZIONE
MANOSCRITTA

PER UNO STUDIO INTEGRATO E COMPUTAZIONALE
DEI CODICI, DEI TESTI E DELLE IMMAGINI

A CURA DI

GENNARO FERRANTE



EDITRICE ANTENORE
ROMA-PADOVA · MMXXIV

LA *COMMEDIA* DI DANTE
NELL'ANTICA TRADIZIONE
MANOSCRITTA

PERCORSI DELL'INTERPRETAZIONE · 5

ISBN 978-88-8455-739-1



9 788884 557391

Prezzo del volume: € 22,00

PERCORSI DELL'INTERPRETAZIONE

STUDI E SAGGI DI LETTERATURA ITALIANA

Collana diretta da

ANDREA MAZZUCCHI

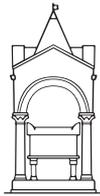


5

LA *COMMEDIA* DI DANTE
NELL'ANTICA TRADIZIONE
MANOSCRITTA

PER UNO STUDIO INTEGRATO E COMPUTAZIONALE
DEI CODICI, DEI TESTI E DELLE IMMAGINI

A CURA DI
GENNARO FERRANTE



EDITRICE ANTENORE
ROMA-PADOVA·MMXXIV

*Il volume è pubblicato in open access con licenza Creative Commons - "Attribuzione"
(CC-BY 4.0) e con il contributo del PNRR PE5 "Changes"*

CHANGES

CULTURAL HERITAGE ACTIVE INNOVATION FOR NEXT-GEN SUSTAINABLE SOCIETY
EXTENDED PARTNERSHIP

ISBN 978-88-8455-739-1

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2024 by Editrice Antenore S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Editrice Antenore S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

PREMESSA

Il prossimo 2025 *Illuminated Dante Project* (IDP) compirà dieci anni. Il 2014 è stato l'anno della sua ideazione da parte di chi scrive e del suo primo finanziamento grazie a un contributo della Fondazione Compagnia San Paolo. Il 2015 l'anno del suo effettivo sviluppo, almeno in una fase – ancora invisibile alla comunità più ampia di studiosi e utilizzatori – di *back end*. La gestazione del progetto, lunga faticosa e complessa, è impensabile senza considerare il contributo fondamentale di uno sparuto manipolo di colleghe e colleghi dell'accademia (Paola Denunzio, Andrea Mazzucchi, Francesca Pasut) e di un pioniere della progettazione DH sul web (Luigi Tassarolo), che hanno non soltanto creduto nell'impresa, ma speso tanto tempo e energia per tener testa a tutte le questioni scientifiche, tecniche e gestionali emerse durante la sua concretizzazione. Altrettanto prezioso e insostituibile è risultato il supporto degli ingegneri della società SPACE, esperti nella digitalizzazione del patrimonio librario antico, per la produzione della “materia prima” (le riproduzioni di codici danteschi in alta risoluzione). Fondamentale, inoltre, la collaborazione con l'Istituto Italiano per il Catalogo Unico e con la piattaforma di censimento del patrimonio statale italiano di codici manoscritti (*Manus Online-MOL*) che ha permesso l'ancoraggio di IDP ad una dimensione nazionale e pubblica, garantendogli – si spera – di sopravvivere anche quando i fondi per il suo sviluppo e la sua manutenzione verranno meno. Il gruppo di IDP ha del resto lavorato fin dall'inizio per promuovere l'interoperabilità delle sue risorse e dei suoi metadati. L'adozione dell'XML-TEI per la codifica dei metadati codicologici e dello standard internazionale di interoperabilità web IIIF per le immagini dell'archivio digitale (nato nel 2011, IDP è stato il primo progetto italiano ad implementarlo sul proprio *repository* nel 2016 e l'Università Federico II la prima sede italiana in assoluto ad accogliere la conferenza internazionale nel 2023) sono stati segnali importanti verso l'accessibilità e la riusabilità del dato scientifico digitale che da qualche anno va sotto la formula di F.A.I.R.

L'immissione nel gruppo di nuove forze (coordinate dall'inesauribile

Fara Autiero) e l'intercettazione di ulteriori importanti finanziamenti (il bando FRA 2021, il bando PRIN 2022, l'inclusione nei programmi pluriennali PNRR-PE5 Changes Spoke 3 2022-25 e DSU-Dipartimento di Eccellenza 2023-'27) hanno dato una spinta fondamentale al progetto e stimolato la concezione di progetti *spin-off* legati strutturalmente e tematicamente a IDP. Nel 2021 chi scrive propone a un'équipe ormai cresciuta in numero e rafforzata nelle competenze (inter-)disciplinari l'allargamento della propria prospettiva di ricerca alla tradizione delle stampe illustrate e dei disegni seriali della *Commedia* fino al XVI secolo con lo spin-off IlluDant (*Illustrated Dante*: 18 edizioni più le serie dei disegni di Botticelli; dell'Anonimo della Pierpont Morgan Library; di Johannes von Straten; di Jacopo Ligozzi; di Ludovico Cigoli e di Federico Zuccari). Nel 2022 è la volta invece di aprire con FraC (*Fragments of 'Commedia'*) allo studio dei testimoni non illustrati, partendo dalla digitalizzazione, pubblicazione online in IIF e metadattazione dei 129 frammenti della *Commedia* di Dante di più antica tradizione (XIV e XV secolo). Lo scopo è quello di verificare la consistenza e la qualità dei più importanti raggruppamenti codicologici ed ecdotici della tradizione frammentaria e dei loro collegamenti con la tradizione non frammentaria.

Il presente volume riflette lo stato degli studi corrispondente a questa prima fase di estensione della ricerca del gruppo dantesco napoletano, quando nuove sfide sono apparse all'orizzonte, come l'apertura dei database di IDP, IlluDant e FraC a modelli non relazionali per una maggiore interoperabilità interna ed esterna dei metadati, l'opportunità di un meta-archivio che faciliti l'interrogazione dei dati per *slot* diversi, nonché la visualizzazione di risorse provenienti anche dall'*imaging* spettrale della tradizione. Esso raccoglie i frutti più innovativi e preziosi del lavoro del *core team* di IDP, dove la qualifica "core" sta, napoletanamente, per durevole affiatatezza dei suoi membri. Su alcuni temi, come la modellizzazione della descrizione codicologica e la strutturazione di ontologie, attesta il dialogo e lo scambio con altre progettualità digitali quali *Itinera* e *Hypermedia Dante Network*. Le sezioni in cui sono strutturati i contributi del volume forniscono una visione sintetica delle direzioni della ricerca che, se si orientano ormai stabilmente anche sulla *tradizione testuale* della *Commedia*, continuano a scandagliare i rapporti tra il testo e la *tradizione*

esegetica, esplorano la *storia della tradizione* fornendo chiavi metodologiche e tecnologiche per la sua classificazione e interessanti suggestioni empiriche attraverso lo spoglio di singole testimonianze, e analizzano le testimonianze con gli strumenti piú affinati della *codicologia* e dell'*analisi iconografica*. Da tutti i contributi emerge l'approccio "integrato" promosso dalla scuola napoletana di critica e ermeneutica del testo e dell'immagine medievale, che punta all'adozione contestuale dei metodi dell'indagine linguistica, ecdotica, codicologica e storico-artistica, nonché delle tecniche piú avanzate della *Computer Science*, per la restituzione il piú possibile empirica della forma e del senso del testo e delle immagini della *Commedia* e dei loro vettori piú antichi. La collocazione dei progetti danteschi napoletani *born-digital* in un'ottica F.A.I.R. ha naturalmente implicato che anche i prodotti della ricerca su essi basati restino il piú possibile accessibili alla comunità scientifica. Di qui l'opportunità della pubblicazione di questa raccolta – e di quelle che si succederanno su queste linee di ricerca – in *Open Access*, con licenza *Creative Commons*, BY 4.0.

La forza euristica sprigionata dalle scoperte e dalle indagini del gruppo rappresentato in questo volume, insieme con l'urgente sollecitazione della svolta applicativa delle nuove tecniche computazionali e dell'intelligenza artificiale alle discipline umanistiche, hanno aperto la strada – mentre si scrive questa premessa – al piú ampio, inclusivo e visionario *Naples Dante Project* (NDP). Il progetto ambisce ad aprire sul dominio www.dante.unina.it il piú grande portale digitale dedicato alla tradizione manoscritta e a stampa delle opere di Dante Alighieri, dotato di archivi in alta risoluzione interoperabili, schede codicologiche, bibliografiche, filologiche e iconografiche, *tools* di visualizzazione e collazione delle trascrizioni automatiche del testo dei codici, di costituzione di apparati critici, di riconoscimento automatico delle miniature e delle incisioni. La collaborazione con l'Università Cattolica di Lovanio faciliterà l'integrazione negli archivi di NDP di riproduzioni provenienti dall'*imaging* spettrale condotto su una serie di codici della *Commedia* selezionati nelle biblioteche italiane e del mondo per il loro interesse codicologico, paleografico e storico-artistico. Il prossimo novembre un'équipe mista di studiose e studiosi di Napoli e Lovanio parteciperà alla nuova digitaliz-

zazione, a luce bianca e spettrale, del codice Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 19, che uno studio multidisciplinare sviluppato in seno a IDP qualche anno fa aveva ricondotto tra i piú antichi testimoni bolognesi della *Commedia*, con un affascinantissimo apparato illustrativo di mano dell'Illustratore, attivo a Bologna fino alla metà del XIV secolo.

Naples Dante Project funzionerà come un aggregatore di risorse focalizzate sull'universo della *Commedia* (e in un secondo momento anche delle opere minori di Dante) a partire dalle piú antiche testimonianze manoscritte e a stampa. Ai *corpora* del testimoniale manoscritto già costituiti e attualmente nelle fasi finali di digitalizzazione e metadattazione – *IDP* (274 *item*) e *FraC* (119 *item*) – verrà affiancato il resto della tradizione manoscritta della *Commedia* (326 *item*) a costituire così *eCommedia*, una *recensio* digitale integrale dei manoscritti del poema. Questa prima grande sezione conterà di un archivio online in alta risoluzione compatibile con lo standard di interoperabilità IIIF. Ogni *item* dell'archivio sarà corredato da una approfondita descrizione esterna e interna in un modello codicologico altamente formalizzato che è stato sviluppato dal gruppo di ricerca in collaborazione con Daniele Fusi e con l'Università di Catania. Alla riproduzione digitale del codice sarà affiancata la trascrizione corrispondente del testo della *Commedia* in esso contenuto, ottenuta col supporto della *Handwritten Text Recognition* (HTR). L'adozione della piattaforma di trascrizione automatica *eScriptorium* nell'ambito della collaborazione scientifica con l'Institut National de Recherche Informatique di Parigi e con il CNR-ILC di Pisa agevolerà il controllo continuo e la revisione delle trascrizioni della *Commedia*, la possibilità di un loro allineamento anche grafico-statistico, nonché lo sviluppo di un algoritmo per la distinzione e classificazione delle varianti sostanziali all'interno della generale *varia lectio* riscontrata sul testimoniale sottoposto a HTR. Infine, allo *slot* di *eCommedia* presente sulla piattaforma saranno collegate due ulteriori sezioni dell'architettura di *NDP* vertenti sulla tradizione antica: *Dante Critical Texts* (DCT) un tool comparativo delle edizioni critiche moderne della *Commedia* (da Witte a Trovato), con evidenziazione delle varianti sostanziali e formali e rinvio ai testimoni digitalizzati, e *Commenti Danteschi* (*CoDa*), un database interrogabile e interoperabile

PREMESSA

bile della più antica esegesi della *Commedia* in volgare e in latino, anch'esso collegabile con corrispondenti testimoni digitalizzati. Il tool DCT è attualmente già operante in uno slot apposito del sito www.dante.unina.it sui testi di Vandelli, Petrocchi, Malato e Trovato (*Inferno*). Sul piano dell'illustrazione, il *corpus* di *Illuminated Dante Project* sarà nel contempo incluso nel più ampio contenitore *Illustrated Dante Project*, andando a costituire così il catalogo e archivio digitale dei manoscritti miniati, delle stampe illustrate e dei disegni in serie della *Commedia* dal XIV al XVI secolo. L'indice iconografico complessivo sarà collegato, via *Linked Open Data*, al *thesaurus* internazionale ICONCLASS grazie a una collaborazione scientifica stabilita con il gruppo del progetto olandese.

Gli studi raccolti in questo volume e le implicazioni tecnologiche che questi stessi hanno contribuito a far maturare costituiscono delle premesse affatto interessanti e concrete che ci autorizzano a guardare al prossimo 2025 come a un (primo) decennale di tutto rispetto per il lavoro del gruppo napoletano dell'*Illuminated Dante Project* e del *Naples Dante Project*.

GENNARO FERRANTE
Napoli, 6 ottobre 2024

PARTE I

TRADIZIONE TESTUALE

UN NUOVO TESTIMONE DELLA *COMMEDIA* DI DANTE:
IL MS. PARIS, BNF, SMITH LESOUËF 52*

1. Imbattersi oggi in un codice della *Commedia* di Dante poco noto è cosa rara; che il codice in questione sia datato è evento eccezionale, ma probabile; che questa datazione sia a ridosso dei limiti dell'antica vulgata, purtroppo, è quasi impossibile, soprattutto nel caso in cui l'analisi degli elementi materiali spinga inequivocabilmente la collocazione temporale del manoscritto al secolo successivo.

Il gruppo di ricerca dell'*Illuminated Dante Project (IDP)* oltre a descrivere e analizzare i manoscritti miniati tre-quattrocenteschi del poema dantesco, porta avanti da anni lavori di scavo all'interno dei fondi delle biblioteche italiane e non allo scopo di stilare un censimento sistematico dei testimoni figurati della *Commedia* (a oggi 277), aggiornando i fondamentali ma ormai datati repertori dedicati ai manoscritti dell'opera dantesca.¹ Gli esiti di questa ricerca hanno portato a nuove considerazioni su codici già noti, e a inedite acquisizioni delle quali questo saggio rappre-

* A Fara Autiero sono attribuiti i parr. 1-2, a Gennaro Ferrante i parr. 3-5. La digitalizzazione integrale del manoscritto è disponibile al seguente indirizzo: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525110341>.

1. L'ultimo censimento integrale dei codici della *Commedia* è nel monumentale M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die 'Göttliche Komödie'. Vergleichende Bestandsaufnahme der 'Commedia'-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984. Per i repertori più recenti cfr. almeno *Censimento dei commenti danteschi*, I. *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 to., e i tre volumi di Sandro Bertelli riservati ai manoscritti conservati nelle biblioteche fiorentine (*La tradizione della 'Commedia' dai manoscritti al testo*, I. *I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2011; *La tradizione della 'Commedia' dai manoscritti al testo*, II. *I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, ivi, id., 2016; *La tradizione della 'Commedia' dai manoscritti al testo*, III.1. *I codici della tradizione recenziore (sec. XV) conservati a Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana*, ivi, id. 2023). Per le integrazioni al lavoro di Roddewig si rimanda almeno a A. GALASSI, *I testimoni della 'Commedia' scoperti dopo la 'Bestandsaufnahme' di Marcel-la Roddewig e un'indagine codicologica trecentesca*, in «L'Alighieri», LVII 2016, pp. 93-128.

senta solo una delle molte restituzioni di manufatti sfuggiti all'attenzione degli studi passati.²

Nel fondo Smith-Lesouëf della Bibliothèque nationale de France è segnata con il numero 52 una *Commedia* mutila (il testo arriva fino a *Par.*, VI 12) e datata 1357 (d'ora in avanti SL52). La datazione, allettante ma sicuramente posticcia, è il risultato di un intervento di falsificazione presumibilmente volto ad accrescere il pregio del codice. Un caso di alterazione e "abbellimento" che non si limita alla sola datazione, ma si estende a sistematici interventi di colorazione delle iniziali di cantica e di canto.³

Cart., *in folio*, il manoscritto è composto da cc. I (moderna) + 156 + I' (moderna). Le carte misurano mm. 282 × 208 (c. 14r); la rigatura è eseguita con una tecnica mista e prevede tre linee verticali eseguite a secco e trentasei linee orizzontali in inchiostro bruno (cfr. Derolez nr. 21); rr. 36 / ll. 36; mm. 37 [186] 59 × 51 [8/90] 59 (c. 14r). Cartulazione moderna in cifre arabe a lapis apposta nel margine superiore esterno di ogni carta (1-154); non numerate la prima carta del primo fascicolo e l'ultima carta del codice, bianca, ma rigata; bianca c. 72, prima carta del fascicolo contenente il *Purgatorio*.

La struttura fascicolare è estremamente regolare e presenta 13 senioni con l'aggiunta di una carta finale già rigata e pronta ad accogliere la scrittura: 1-6/12 (*Inf.*); 7-12/12 (*Purg.*); 13/12 (*Par.*, VI 12) + 1.⁴ È presente una

2. Non è possibile non rimandare ai singoli contributi presenti in questo volume e almeno a G. FERRANTE-L. ZABEO, *Il Dante di Stoccarda*, in «Rivista di studi danteschi», XXI 2021, 1 pp. 36-90.

3. Ritengono originale sia la data, sia gli elementi decorativi gli estensori della scheda descrittiva del manufatto presente su *Gallica* (<https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc101966c>). A tal proposito si veda anche A. POSTEC, *Les manuscrits de Dante à la Bibliothèque nationale de France. L'histoire d'une collection*, in *Édition de textes canoniques nationaux: le cas de la 'Commedia' de Dante*, sous la direction de S. BADDELEY et E. TONELLO, avec la collaboration de F. MARCHETTI, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2020, pp. 23-36, a p. 32.

4. Nella sua interezza, il codice avrebbe potuto prevedere 18 fascicoli da 12 carte ciascuno. L'unico altro codice con una fascicolazione simile è il manoscritto 138 (221) della Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza. I due codici condividono anche la disposizione del testo e il numero di terzine per carta (cfr. M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca*

cesura fascicolare tra *Purgatorio* e *Paradiso* e una falsa cesura tra le prime due cantiche. I fascicoli sono numerati modernamente da una mano diversa da quella che appone la cartulazione, in cifre arabe e a lapis, nella parte inferiore esterna della colonna di scrittura della prima carta di ogni fascicolo. Sono presenti richiami.⁵

Il testo è disposto su una sola colonna, con margini molto ampi e 12 terzine per carta. Rispetto alla pratica usuale per i codici della *Commedia* di riservare la maiuscola alla sola iniziale di terzina, spesso emarginata dalla colonna di testo, il copista di SL52 utilizza le maiuscole per le iniziali di ogni verso, distanziandole dal testo e ponendole in un apposito colonnino dello specchio di scrittura (l'iniziale di terzina è evidenziata con un segno di paragrafo rosso).⁶

Come già accennato, il codice riporta la datazione 1357, sicuramente fittizia. La data è trascritta ben due volte sulla prima carta del primo fascicolo, non numerata (tav. 1). La prima attestazione («MCCCLVII») è posta al di sotto della nota di possesso del copista, nota già gravata da un'alterazione di un possessore successivo che trascrive il proprio nome, *Georgijni de Calderariis*, al di sopra del nome del copista (cfr. *infra*); l'inchiostro con cui è scritta la data non è accostabile né a quello usato dal copista, né a quello usato dal Calderari. La seconda datazione, sempre sulla stessa carta, è contenuta in un cartiglio colorato («Dantis Aligherij | de Florentia Comedia | MCCCLVII») al di sotto della già menzionata nota. No-

della '*Commedia*'. *Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 55 num. 292; *Censimento dei commenti danteschi*, I, cit., to. II pp. 1100-1 num. 692).

5. Il copista apre e chiude il richiamo con un semplice sistema simbolico atto a segnalare la successiva apposizione di un *ped-de-mouche* e di una *manicula* indicante la carta opposta (es. cc. 11v, 131v) o del *geminus punctus* con tratto laterale (es. cc. 23v, 35v, 95v, 119v).

6. Esiguo il numero di codici con la stessa struttura: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 838; Plut. 40.3; Plut. 40.7; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XII 2; Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 73. Come già notato da T. DE ROBERTIS, *Struttura e scritture nel Laurenziano Plut. 40.7*, in DANTE ALIGHIERI, '*Commedia*'. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.40.7. *Commentario*, a cura di S. CHIODO, T.D.R., G. FERRANTE, A. MAZZUCCHI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 1-24, alle pp. 13-14 n. 8, in questi manoscritti è adoperata la medesima tipologia grafica (gotica), a eccezione di Ashb. 838. Anche SL52 rappresenta un'eccezione per la scrittura utilizzata.

nostante gli elementi grafici presenti in tale cartiglio tentino di avvicinarsi agli usi dell'amanuense principale, ne restano generalmente lontani; a tal proposito, si segnala la mancata realizzazione del legamento *ω* tipico del copista o l'uso della *e* cedigliata (*e*) per rendere il dittongo *-æ-* in *Comedia*, totalmente estraneo all'uso della mano che verga il testo.

Che si tratti di un caso di contraffazione della datazione concorre a dimostrarlo una serie di indizi codicologico-paleografici che saranno riportati piú avanti, ma a togliere ogni dubbio è una nota, erasa e parzialmente visibile con la lampada di Wood, che il copista appone alla fine dell'*Inferno*: «[Com]pleta 1454 [...] hic a [...]» (c. 71v; tav. 2). Il 1454, dunque, dovrà essere considerata la data di trascrizione almeno della prima cantica.

Qualora non si volesse porre eccessiva fiducia nella nota, estremamente lacunosa e poco visibile, la datazione quattrocentesca è confermata anche dal sistema di filigrane. Per tutta l'estensione del codice, infatti, si rileva la presenza di una filigrana molto utilizzata a partire dall'inizio del Quattrocento, quella del carro a due ruote. Briquet ne sottolinea l'uso pressoché continuo a Fabriano dal 1424 al 1470, ipotizzandone l'utilizzo da parte di una cartiera del luogo. Solamente a c. 68 è presente una filigrana diversa: un paio di forbici sormontate da una lettera "G" o "D", prossima al gruppo Briquet 3694-3702 (Genova, metà sec. XV).⁷ Sebbene le forbici siano un marchio molto diffuso, soprattutto a Fabriano, questa particolare filigrana sormontata da una lettera ha goduto di una fortuna peculiare. Si tratta di una marca prodotta esclusivamente da Grazioso Damiani, cartaiolo originario di Fabriano trasferitosi all'inizio del secolo XV prima a San Pier d'Arena (oggi Sampierdarena, quartiere di Genova) e poi a Voltri (oggi quartiere di Genova), località nelle quali aveva impiantato una cartiera.⁸ Nel suo lavoro sulle filigrane presenti nell'Archivio di Stato di Genova, Briquet ha evidenziato come di questa particolare filigrana si trovino tracce a partire dal 1433 e fino al 1478, arco tempo-

7. Cfr. C.M. BRIQUET, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Paris, Picard, 1907, 4 voll., II pp. 235, 237.

8. Cfr. Id., *Les papiers des Archives de Genes et leurs filigranes, 1145 à 1700*, Genève, H. Georg Libraire, 1888, pp. 38-41.

rale che si sposa perfettamente con la datazione erasa presente alla fine della prima cantica.⁹ È interessante notare che, nonostante le due false datazioni trecentesche, sulla legatura del codice (in mezza pergamena e carta marmorizzata marrone su assi di cartone), al dorso, sia chiaramente indicato su due talloncini «DANTE», «MANOSCRITTO | DEL 400».

La copia del testo è da imputare a una sola mano sicuramente quattrocentesca, con frequenti cambi di inchiostro e di modulo (si vedano, a tal proposito, almeno c. 19v, l. 28 e c. 31v, l. 24) e che si serve di una scrittura di base corsiva con alcuni elementi tipici della cancelleresca.¹⁰ Particolarmente rilevante, considerata l'altezza cronologica, si configura l'utilizzo del grafema *k* per la velare occlusiva sorda (es. c. 1v, l. 5, *ke*; c. 3v, l. 10, *k'io*), elemento arcaizzante probabilmente mutuato dall'antigrafo e mantenuto sistematicamente solo fino a c. 19r.

A c. 144v si segnala la presenza, per sole tre terzine, di un cambio di tipologia grafica. La gotica utilizzata in questa piccola porzione testuale mostra un tracciato forzato e insicuro denotando un'evidente difficoltà nella riproduzione di questa scrittura e suggerendo un possibile esperimento, probabilmente da imputare allo stesso copista.

La decorazione è l'elemento più vistosamente intaccato dalle operazioni di pseudo-arricchimento del manoscritto, che si attuano nella co-

9. Cfr. *ivi*, p. 76.

10. Tra le lettere caratteristiche si segnalano almeno: *a* tonda, puntuta in alto, con tratto finale che spesso si lega alla lettera successiva e che, in fine rigo, si curva fino a raggiungere la sommità della lettera (es. c. 6v, l. 18, *bragia*); *c* in due tratti, dei quali quello superiore è completamente orizzontale, staccato dal primo e collegato alla lettera successiva (spesso, nel legamento *chi* il copista tende a eliminare la parte inferiore dell'asta della *h* come a c. 31r, l. 5, *chiera*); *e* in forma semplificata aperta in alto, in due tratti, il primo a formare il corpo della lettera e il secondo, staccato dal primo, che si estende verso destra (es. c. 37r, l. 23, *stercose*); *g* con occhiello inferiore aperto e tratto superiore leggermente sviluppato verso destra a legare con la lettera successiva (es. c. 27r, l. 27, *giubbetto*) o nella variante con occhiello inferiore chiuso e tondeggianti, prevalentemente per le geminate (es. c. 3r, l. 2, *peggio*, l. 4, *veggia*; c. 3v, l. 36, *piaggia*). Tra le caratteristiche della mano, si ricordano ancora l'esecuzione di *b*, *h*, *l* con tratto d'attacco a sinistra che talvolta è utilizzato per legare con la lettera precedente (spesso il tratto finale della *h* si lega alla lettera successiva formando un occhiello, come a c. 41v, l. 21, *luogho*), e la realizzazione delle aste di *f* e *s* raddoppiate e desinenti a chiodo (es. c. 3v, l. 3, *fede*; c. 10r, l. 3, *intesi*).

lorazione delle iniziali di canto e delle tre iniziali istoriate di cantica. A c. 1r, l'iniziale *N* (marrone con decorazioni in giallo e in verde) dell'*Inferno* presenta un personaggio, verosimilmente Dante, a mezzobusto di profilo e nell'atto di indicare innanzi con l'indice della mano destra (tav. 3). Se il soggetto di questa iniziale non presenta particolari problemi d'interpretazione, lo stesso non può dirsi per i personaggi che abitano le lettere incipitarie delle altre due cantiche. Il personaggio in preghiera nella *P* (rosa con ornamentazioni in verde e in giallo) del *Purgatorio* a c. 73r, sempre posto di profilo, potrebbe essere messo in correlazione con le anime purganti che trovano una discreta diffusione nella tradizione miniata del poema,¹¹ ma l'assenza delle fiamme e l'abbigliamento del personaggio mal si addicono a tale ipotesi (solitamente, le anime purganti non sono vestite; inoltre, il personaggio nell'iniziale indossa quello che sembrerebbe essere un tocco alla capitanesca, copricapo molto diffuso nel Quattrocento). All'interno della *L* (in rosso con decori in giallo e verde) del *Paradiso*, a c. 144r, è contenuto il soggetto di più difficile interpretazione. Ancora una volta di profilo e a mezzobusto, ma con lo sguardo rivolto verso il lettore, tale personaggio dalla veste verde e dal cappello increspato, sorregge con entrambe le mani uno stendardo giallo con una croce rossa ed è stato identificato con Beatrice,¹² nonostante non vi sia alcun elemento per accostare il personaggio a una figura femminile.

Problematica la collocazione temporale degli interventi decorativi. La colorazione è avvenuta sicuramente dopo la rubricatura, poiché è posta al di sopra o intorno alle rubriche e ai segni di paragrafo (cfr. almeno cc. 1r e 73r) e, per perfetta identità di colori, è opera della stessa persona che ha aggiunto il cartiglio colorato con la datazione nella prima carta del codice. Tuttavia, al di sotto del colore è possibile intravedere tracce di disegni preparatori di difficile datazione e attribuzione. Il copricapo della figura nell'iniziale del *Purgatorio* potrebbe essere utilizzato come trac-

11. Per qualche esempio si vedano Berlin, Staatsbibliothek, Ham. 202; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.12 e Plut. 40.16; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1012; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Z 51.

12. «[...] Béatrice tenant un oriflamme jaune avec une croix et une bande rouge» (*Catalogue des livres précieux manuscrits et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot [vente, Paris, 9-15 juin 1881], Paris, [Firmin-Didot], 1881, p. 61).*

cia per restringere la datazione dei disegni al Quattrocento, forse realizzati contestualmente alla creazione del manoscritto. Tuttavia, è opportuno puntualizzare – anche se pare poco probabile – che il capo di abbiaggiamento potrebbe essere stato volutamente utilizzato dal falsario per contribuire a creare quell’alone d’antichità dell’oggetto in una visione che mescola datazione trecentesca e elementi cronologicamente più avanzati.

Alla stessa figura è da imputare la colorazione delle iniziali ornate di canto, per le quali sono visibili *lettres d’attente* e disegni preparatori. A c. 1r, inoltre, si segnala la presenza di due piccoli disegni estemporanei, due volti di demoni eseguiti con lo stesso inchiostro con il quale è stato realizzato un piccolo fregio decorativo posto di fianco all’asta verticale della *N*.

2. Alla luce dei palesi interventi posticci rilevati sulle carte del manoscritto SL52, diventa di fondamentale importanza ricostruire con precisione la storia del manufatto. L’indagine storica, unita a quella codicologica, potrà contribuire a comprendere meglio il contesto e le circostanze in cui tali manipolazioni sono avvenute, permettendo di tracciare un quadro più completo e dettagliato delle dinamiche corruttive e degli autori che le hanno eseguite. Il primo proprietario del manoscritto è stato senza dubbio il copista stesso che ha apposto la nota di possesso sulla prima carta del primo fascicolo e il cui nome, eraso e sostituito, non è restituibile neanche con l’ausilio della lampada di Wood. Si tratta, quindi, di una copia personale della *Commedia*, forse non il frutto di un copista di professione.

Successivamente, non molto tempo dopo, il codice è passato nelle mani di Giorgio de’ Calderari che ha alterato la nota apposta dal copista (si riporta in corsivo la sezione contraffatta dal Calderari):

Iste liber est domini *Magistri Georgijni | de calderariis* quen (sic) [D]eus ip(su)m benedicat in corpore et in a(n)i(m)a amen.

All’interno dei quattro rami della famiglia Calderari (Alba, Milano, Verona e Vicenza), è stato possibile rintracciare un Giorgio de’ Calderari

nella linea vicentina e in quella albese.¹³ Le scarse notizie che si posseggono su entrambi sono insufficienti a delineare un profilo tale da poter identificare il corruttore della nota in uno dei due, ciononostante è possibile avanzare una seppur minima riflessione su entrambe le figure. Del Calderari vicentino è nota una stesura testamentaria risalente al 1477 e che, sfortunatamente, non fornisce informazioni utili.¹⁴ Il Calderari albese, canonico della Cattedrale di Alba, visse tra la fine del Quattrocento e il 1544. Nel periodo in cui fece parte del Capitolo della Cattedrale, nella struttura esisteva una scuola di Giurisprudenza; il suo ruolo all'interno dell'Accademia non è noto, ma una sua partecipazione più o meno attiva alle lezioni potrebbe portare a identificarlo con il "magister" corruttore della nota.¹⁵ Tuttavia, la totale assenza di elementi geografici all'interno del codice o di indicazioni sulle biblioteche dei due rami della famiglia Calderari, lascia inevitabilmente la questione in sospeso.

Al di sotto della nota contraffatta dal Calderari, un'altra mano ha apposto la data «MCCCLVII». Il medesimo o un ulteriore possessore deve essersi occupato della colorazione, provvedendo a riportare autore, titolo e data nel cartiglio colorato e dedicandosi alle iniziali di cantica e di canto.

Il codice è entrato a far parte della collezione del tipografo parigino Ambroise Firmin-Didot sicuramente prima del 1875,¹⁶ anno di pubblica-

13. Cfr. G.B. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane, estinte e fiorenti*, Pisa, Presso la Direzione del Giornale Araldico, 1886-1890, 3 voll., I p. 198.

14. Vicenza, Archivio di Stato, Testamenti in bombacina, 43, 1477 (cfr. A.R. GHIOTTO, *Sacralità di una fonte nella Schio tardomedievale: il sacello di S. Maria in Valle*, in «Archivio veneto», CXXX 1999, CLII pp. 33-44, a p. 35 n. 13).

15. Cfr. G. MAZZATINTI, *Note per la storia della città di Alba*, puntata II, *La cattedrale*, Alba, Tipografia e Libreria Eredi Sansoni, 1887, pp. 43-68. G. COMINO, *La pietà dei laici. Fra religiosità, prestigio familiare e pratiche devozionali: il Piemonte sud-occidentale dal Tre al Settecento*, Cuneo, Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, 2002, p. 54.

16. Ambroise Firmin-Didot (1790-1876), ID VIAF: 27097808 (<http://viaf.org/viaf/27097808>). L'ex-libris della sua biblioteca è ancora visibile al contropiatto anteriore («Bibliotheca Ambrosii Firminii Didoti, a la Bible d'or 1698»).

zione del volume *Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise*,¹⁷ all'interno del quale Didot dichiara di essere in possesso di due preziosi codici della *Commedia*, uno del 1378 e l'altro del 1357: «L'autre manuscrit, sur papier, daté de 1357, porte cette indication "Iste liber est Domini magistri Georgii de Calderaris quem Deus ipsum benedicat in corpore et in anima. Amen". Et en gros caractères peints: "Dantis Alighieri de Florentia comedia. MCCCCLVII (1357)"». ¹⁸ Stando alle poche indicazioni di Didot, nell'Ottocento il manoscritto era già dotato del cartiglio colorato e, probabilmente, anche della decorazione.

Alla morte di Didot il codice fu messo in vendita insieme agli altri volumi della biblioteca del collezionista. Il codice, con una descrizione assai lusinghiera, compare nel catalogo di vendita della sua biblioteca del 1881.¹⁹ La notizia dell'avvenuta vendita, al costo di 1.670 franchi, risale al 25 giugno 1881: nella prima facciata de «La Chronique des arts et de la curiosité»²⁰ gli esperti in vendite pubbliche Maurice Delestre²¹ e Adolphe Labitte²² segnalano i recenti movimenti in uscita della biblioteca di Didot, informando della vendita (senza specificare l'acquirente) del codice dantesco: «*Dante. La Divine Comédie, daté de 1357, 1.670 fr.*». ²³ Il compratore fu il bibliofilo Auguste Lesouëf,²⁴ e dopo la sua morte, avvenuta nel 1906, il manoscritto è stato donato alla Bibliothèque nationale de France nel 1913 (don 36480), insieme agli altri codici attualmente presenti nel fondo Smith-Lesouëf, dalle sue eredi Madeleine e Jeanne Smith: «Dante. Divina Commedia. Pap. (1357). 155 ff. Demi-rel. ital., v.

17. Cfr. A. FIRMIN-DIDOT, *Alde Manuce et l'Hellénisme à Venise*, Paris, Typographie d'Ambroise Firmin Didot, 1875.

18. FIRMIN-DIDOT, op. cit., pp. 194-95 n. 1. Dalle indicazioni fornite da Didot (datazione, aspetti codicologici e sottoscrizione del copista Francesco di Maestro Tura da Cesena) il codice del 1378 può essere identificato con il manoscritto Cologny, Fondation Martin Bodmer, Cod. Bodmer 57.

19. Cfr. *Catalogue des livres précieux*, cit., pp. 60-61.

20. Cfr. «La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des beaux-arts», xxiv 1881 (25 juin).

21. Maurice Delestre (1848-?), ID VIAF: 52540471 (<http://viaf.org/viaf/52540471>).

22. Adolphe Labitte (1832-1882), ID VIAF: 295781431 (<http://viaf.org/viaf/295781431>).

23. «La Chronique des arts et de la curiosité», cit., p. 189.

24. Auguste Lesouëf (1829-1906), ID VIAF: 56619052 (<http://viaf.org/viaf/56619052>).

1850. Appartint, en 1357, à un possesseur dont le nom est remplacé par celui de Georgius de Calderariis. Vente A. F. Didot (1881, n. 39)». ²⁵

Alla luce delle evidenze raccolte, in assenza di indizi realmente probanti, risulta estremamente azzardato formulare ipotesi precise sul momento e sul motivo del processo di falsificazione della data e di corruzione della decorazione. L'alterazione potrebbe essere collegata a una truffa ai danni di un compratore (forse lo stesso Didot?), al fine di vendere il codice a un prezzo elevato. Non è da escludere che la modifica possa essere stata effettuata proprio da Didot, l'unico personaggio della vicenda che si è servito della presunta antichità di SL52 per elaborare un prodotto editoriale. Gli oltre quattrocento anni di silenzio che avvolgono la storia di questo codice, dalla data presente alla fine dell'*Inferno* fino al 1875, non permettono l'elaborazione di alcun tipo di congettura e ogni tentativo di chiarire le circostanze e gli autori delle alterazioni resta puramente speculativo. Tuttavia, la ricerca continua e l'applicazione di nuove tecnologie e metodi di analisi potrebbero in futuro fornire ulteriori elementi utili a tracciare una più sicura storia del manoscritto. ²⁶

3. Il testo di SL52 registra esiti di fenomeni fonetici che sembrano anzitutto orientare verso la varietà settentrionale. Quanto al vocalismo (tonico e atono) si nota infatti:

- Mancanza di dittongamento in *trigue* (*Inf.*, vii 88) *spusse* (*Inf.*, xix 130); *puse* (*Purg.*, i 125; *Par.*, iv 116); *vule* (*Par.*, i 51 in rima), ecc. e, complementariamente, iperdittongazione in *tuoi* (*Inf.*, ii 137); *culuie* (*Inf.*, xxvi 26); *mieie* (*Purg.*, i 48); *deie* (*Par.*, i 136), ecc.
- Metafonesi delle vocali toniche davanti a i- etimologico in *digli dii* (*Inf.*, i 71); *vidi tu* (*Inf.*, ii 107), ecc.

25. *Inventaire sommaire des manuscrits anciens de la Bibliothèque Smith-Lesouëf à Noget-sur-Marne*, éd. par P. CHAMPION et S. DE RICCI, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1930, p. 9 num. 52.

26. Considerate le collaborazioni che IDP ha stabilito con la Bibliothèque nationale de France e con la Katholieke Universiteit di Leuven, non è da escludere che il manoscritto sia prossimamente indagato attraverso gli strumenti di *imaging* multispettrale sviluppati nell'ambito del gruppo *Illuminare-Centre for Medieval and Renaissance Art* dell'università belga.

- Mancanza di anafonesi in *lengue* (*Inf.*, III 25); *ponto* (*Inf.*, v 132, x 107); *longo* (*Inf.*, xxix 53); *sense* (*Purg.*, I 133); *losinghe* (*Purg.*, I 92), ecc.
- Ripristino grafico incorretto di vocali finali cadute in *paroli...cenne* (*Purg.*, I 50); *tremo-scemo-diemo* (*Purg.*, xxx 47-51); *dicenna* (*Purg.*, xxxii 2), ecc.
- Chiusura -e > -i in vocale finale in *vinsi* (*Inf.*, v 132); *paroli* (*Purg.*, I 50); *vivi* (*Purg.*, I 77), ecc.
- Chiusura -e > -i in posizione protonica in *divinimmo* (*Inf.*, xiv 76); *mistier* (*Purg.*, I 92), ecc.
- Apertura -e > -i in posizione postonica in *orribelle* (*Inf.*, III 25); *umele* (*Purg.*, I 135), ecc.

Per quanto riguarda il consonantismo, si registrano invece i seguenti fenomeni:

- Assibilazione dell'affricata palatale toscana in *dolze* (*Inf.*, I 43); *spalase* (*Inf.*, xvii 91); *sense* (*Purg.*, I 133); *sera* (*Par.*, I 41), ecc.
- Lenizione delle occlusive postvocaliche in *segonda* (*Inf.*, I 117); *fiade* (*Inf.*, xvii 71); *lago-Benago* (*Inf.*, xx 61-63 in rima), ecc. e, complementariamente, ipercorrettismo in *venchi* (*Purg.*, I 102); *gioccho* (*Par.*, I 16), ecc.
- Scempiamento delle geminate in *laso* (*Inf.*, I 28 in rima); *visi* (*Inf.*, I 71); *lucide* (*Inf.*, I 96); *teni* (*Inf.*, I 136); *favele* (*Inf.*, III 25); *cativo* (*Inf.*, III 37); *sono* (*Inf.*, IV 1); *racolta* (*Inf.*, VI 111); *m'asetai...quele spalase* (*Inf.*, xvii 91); *salazzava* (*Inf.*, xxxiv 50 sic); *mole* (*Purg.*, I 102); *loro* (*Par.*, I 15 sic) e, complementariamente, ipercorrettismo in *pellago* (*Inf.*, I 23); *cosse* (*Inf.*, I 40; *Inf.*, III 7); *stillo* (*Inf.*, I 87); *animalli* (*Inf.*, I 100); *morri* (*Inf.*, I 107); *sollo* (*Inf.*, II 3); *immortalle* (*Inf.*, II 14); *dollente* (*Inf.*, III 1); *orribelle* (*Inf.*, III 25); *possa* (*Inf.*, III 54); *notta* (*Inf.*, xv 99); *rippa* (*Inf.*, xvi 103); *spusse* (*Inf.*, xix 130); *datto* (*Inf.*, xxvi 24); *pollo* (*Purg.*, I 29); *scolla* (*Purg.*, xxxiii 85); *vidde* (*Par.*, I 5), ecc.

Gli esiti sopra descritti autorizzano dunque a collocare la copia della *Commedia* espressa da SL52 in un contesto geolinguistico generalmente settentrionale, e ciò in sintonia con l'analisi delle filigrane con la quale nel contributo precedente Fara Autiero ha ricondotto il codice, almeno quanto alla sua preparazione materiale, a Genova. Del resto, a Genova riconduce inequivocabilmente anche la bandiera con la croce di San Giorgio issata dal personaggio disegnato nell'iniziale di cantica del *Paradiso* (tav. 4). La progressiva scomparsa, nello scorrere le carte del codice, dell'uso di "k" per la consonante velare, anch'esso segnalato opportuna-

mente da Autiero, lascerebbe inoltre pensare a un tipo di commutazione linguistica che procede da una maggiore fedeltà all'esemplare di copia (probabilmente antico, come si vedrà di seguito) a una progressiva assimilazione alla lingua del copista.²⁷ Sceverando le maglie di questo leggero tessuto pan-settentrionale, sono spuntati tuttavia qua e là alcuni elementi che parrebbero indirizzare piuttosto verso l'area emiliana, e più specificamente verso il bolognese. Se ne elencano qui i più significativi:

- Apertura di /u/ tonica in /o/ in *soe* (*Inf.*, I 16); *fommo* (*Purg.*, xxxi 108); *fo* (*Par.*, I 17)
- Palatalizzazione della *s*- davanti a vocale anteriore in *scia* (*Purg.*, I 106)
- Conservazione dei nessi di consonante + L in *plaga* (*Purg.*, xxv 139)

È ancora troppo poco per determinare con certezza la varietà specifica di SL₅₂. Uno spoglio linguistico completo (i rilievi sono stati abbastanza approfonditi fino ai primi canti del *Purgatorio*) permetterà quasi sicuramente di affiancare altre occorrenze e forse di registrare altri esiti fonetici e morfologici nella direzione suggerita. A ogni modo, la rarità (ma significatività) delle occorrenze iper-dialettali registrate finora orienta verso due ipotesi alternative: o si tratta di sedimenti dell'antigrafo (o addirittura del nodo tradizionale da cui SL₅₂ discende) "ricoperti" da un copista quattrocentesco non necessariamente emiliano, oppure il copista di SL₅₂, sebbene emiliano/bolognese, adotta in pieno Quattrocento una koinè più vagamente settentrionale che riduce al minimo gli idiosmismi grafico-linguistici. I risultati dello spoglio testuale che si svolgerà nelle pagine seguenti sembrano favorire la prima ipotesi.

4. Un'indagine approfondita ha mostrato che la lezione di SL₅₂ si colloca all'interno della cosiddetta famiglia γ dell'attuale stemma bipartito ($\beta_0 + \gamma$), concepito da Paolo Trovato e dal cosiddetto gruppo di Ferrara

27. Per l'elaborazione del concetto varvariano di commutazione linguistica, si veda M. BARBATO, *Trasmissione testuale e commutazione del codice linguistico. Esempi italo-romanzi*, in *Transcrire et / ou traduire. Variation et changement linguistique dans la tradition manuscrite des textes médiévaux*. Actes du Congrès international de Klagenfurt, 15-16 novembre 2012, publiés par R. WILHELM, Heidelberg, Winter, 2013, pp. 193-211, a p. 196.

per la costituzione del testo della *Commedia*. Secondo le piú recenti acquisizioni del gruppo, raccolte in un contributo collettivo del 2020, la famiglia γ è costituita da undici testimoni, a loro volta raggruppati nelle sottofamiglie *mad* (di area prevalentemente emiliana) e *bol* (di origine umbro-aretina).²⁸ I riscontri della lezione di SL52, pubblicati qui per la prima volta, sono stati perlopiú condotti sulle tavole di collazione pubblicate nel lavoro citato.²⁹ Si è cominciato con quelle allestite da Elena Niccolai su un gruppetto di testimoni di γ considerati «maggiormente conservativi»,³⁰ e cioè:

- Bl (Bologna, Biblioteca Universitaria, 589), del terzo quarto del XIV secolo, sembra trascritto a Bologna, da un copista verosimilmente aretino;
- Ls (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 155) conserva tratti umbro-aretini dell'ultimo quarto del XIV secolo;
- Par (Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italien, 533) è anch'esso di area umbro-aretina e databile alla fine del XIV secolo;

28. M. CITA et al., *Per una nuova edizione della 'Commedia'. Ricerche sui piani alti della tradizione*, in «Filologia italiana», xvii 2020, pp. 9-116. La *recensio* settentrionale su cui si sono concentrati gli sforzi di Paolo Trovato e del suo gruppo negli ultimi decenni conta una quarantina di testimoni, ridotta in fase di *emendatio* a undici per eliminazione del «rumore» delle tante deviazioni individuali, cfr. E. NICCOLAI, *I manoscritti di γ* , ivi, pp. 17-31, a p. 19.

29. Desidero ringraziare in particolare Angelo Eugenio Mecca e Paolo Trovato per il loro aiuto nella gestione di alcune serie di collazioni altrimenti irrimediabili. Mecca e Trovato collaborano entrambi al *Naples Dante Project*, progetto di *recensio* digitale della tradizione manoscritta della *Commedia* coordinato da chi scrive, per cui si veda alla fine di questo contributo.

30. Ivi, p. 20. La tavola di collazione (tav. 1) è a p. 21. La selezione proposta rappresenta in effetti nel suo insieme il ramo γ dello stemma approntato da Trovato e compagnia in fase di *emendatio*, bipartito in *bol*, a sua volta costituito da Bl e dal collaterale nesso Ls Par (*bol_{pl}*), e da *mad*, suddiviso a sua volta in x_1 (Md + Rb) e Pl. In questa *recensio* “editoriale”, collaterale al ramo γ è β_0 , anch'esso suddiviso in due sottogruppi: il già noto β , rappresentato dal celebre Urb (U nella nomenclatura trovadiana che qui si adotta) e dal collaterale F (Udine, Università degli Studi di Udine, Biblioteca Florio, 001), e il sottogruppo *p*, originariamente un ampio manipolo di codici di area prevalentemente emiliana, semplificato qui in una bipartizione tra il nesso *q* (L41 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 40.1, e P67 = Padova, Biblioteca del Seminario vescovile, 67) e il collaterale P9 (Padova, Biblioteca del Seminario vescovile, 9).

- Md (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186) è un codice sottoscritto il 10 novembre 1354 da mano ligure;
- Pl (Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Sicilia, Pal. XIII G 1), della fine del XIV secolo, è ricondotto ad area emiliano-romagnola;
- Rb (Firenze, Biblioteca Riccardiana 1005-Milano, Biblioteca Nazionale Braiddense Br. Ag. XII 2) trascritto dal maestro Galvano da Bologna risulta databile al secondo quarto del XIV secolo.

Di seguito si riportano le reazioni di SL52 rispetto agli accordi in innovazione e lezioni caratteristiche di questo primo insieme di codici che, stando al contributo citato, si ripartiscono in questo modo: *mad* (Md Rb Pl) e *bol* (Bl Ls Par). In questa e nelle successive tavole, la lezione di base corrisponde sempre a quella adottata da Petrocchi nella sua edizione.³¹ Le uscite del ramo collaterale β_0 e delle sue corrispondenti sottofamiglie sono ugualmente rappresentate. La congiunzione con la tradizione tosc-fiorentina, quando endemica, è stata indicata con la formula generica «cfr. α ». In alcuni casi è parso invece utile specificare congiunzioni più o meno circoscritte. Per questo scopo si è fatto ricorso alle sigle in uso nel gruppo di Ferrara:³²

SL52 + γ

- Inf.*, I 42 di quella fiera a la gaetta pelle β_0] [a] la γ + SL52, cfr. α
 I 48 si pareo che l'aere ne tremesse β_0 (- U L41)] temesse γ + SL52 + F, cfr. α
 I 112 Ond'io per lo tuo mei penso e discerno β_0 (- P9) + Pl] tuo meglio (meio Rb) γ (- Pl) + SL52, cfr. α
 II 34 Per che, se del venire io m'abbandono γ + SL52, cfr. α] al β_0
 II 83 de lo scender qua *giuso* in questo centro γ (- Bl) + SL52, cfr. α] giù Bl

31. Si tratta di un'opzione di comodo, senza che ciò indichi una preferenza per la scelta editoriale in caso di adiaforia.

32. Per un esame più approfondito delle congiunzioni con α si potrà fare riferimento complementariamente alle tavole di collazione e all'apparato dell'edizione Petrocchi (DANTE ALIGHIERI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, 1994, 4 voll. d'ora in poi *Dante* PETROCCHI], *ad loc.*) e alle collazioni di E. TONELLO, *Sulla tradizione tosc-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, pres. di P. TROVATO, Padova, libreriauniversitaria.it, 2018.

- III 30 come la rena quando *turbo* spira $\beta_0 + Ls_2$ Par₂] a turbo $\gamma + SL_{52}$ (al turbo), cfr. α
- III 36 che visser senza *'nfamia* e senza lodo Rb, cfr. α] fama $\gamma (- Rb) + SL_{52}$, cfr. α
- III 81 infino al fiume *del* parlar mi trassi P9] di $\gamma (- Md)$, cfr. α , dal Md + SL_{52} , cfr. α
- III 113 l'una appresso *de* (di R) *l'altra* (*latra* Md) fin che 'l ramo $\gamma (- Rb) + SL_{52}$ (di *l'altra*), cfr. α] a l'altra $\beta_0 (- P_9)$, l'altra [α] l'altra P₉
- III 136 e caddi come l'uom *cui* sonno piglia β_0] chel $\gamma (- Par)$, che Par + $SL_{52} + Co$
- IV 11 tanto che per ficcar lo viso *a fondo* $\gamma (- Md) + SL_{52}$, cfr. α] al fondo Md + β_0 , cfr. α
- IV 73 O tu che onori scienza (iscienza Bl) e arte γ] *e scienza e arte* $\beta_0 + SL_{52}$, cfr. α (*vatbocc*)
- IV 79 Intanto *voce fu per me* (voce fu per noi U P67, fu per noi voce F) uditu $\beta_0 + Pl + SL_{52}$, cfr. α] voce per me (mi Pa) fu $\gamma (- Pl)$
- IV 101 ch'è' sì mi fecer $\gamma (- Rb) + SL_{52}$, cfr. α] *ch'esser mi fecer* de la loro schiera Rb + β
- IV 141 Tullio e Lino e Seneca morale $\beta_0 (- F)$] e alino $\gamma (- Ls Par) + SL_{52}$, cfr. α , e alano Ls, e aulio Par
- VI 64 E *quelli* a me: Dopo lunga tencione $\beta_0 + Md + SL_{52}$ (da po...)] egli (*o* elli) $\gamma (- Md)$
- VI 103 *per ch'io dissi: Maestro*, esti tormenti $\gamma (- Rb)$] ch'io dissi: di, maestro $\beta_0 (- F)$, io disse maiestro esti $SL_{52} + F$, cfr. Parm, perch'io maestro di questi Rb
- VI 112 Noi aggirammo *a* tondo quella strada $\beta_0 + SL_{52}$, cfr. α] al γ
- VII 34 poi si volgea ciascun, *quand'era* giunto $\gamma + SL_{52}$, cfr. α] com'era giunto β_0
- VII 70 E *quelli* a me: Oh creature sciocche $\beta_0 + SL_{52}$] et (*o* ed) egli $\gamma (- Rb)$, cfr. α , [e] quegli Rb
- VIII 4 per due fiammette che *i* vedemmo porre $\beta_0 + Pl$] vi SL_{52} , cfr. Fi, [i] $\gamma (- Pl)$, cfr. α
- VIII 64 quivi *il* (*l* Bl) lasciammo, che più non ne narro $\beta_0 (- F) + Bl Pl$] [il] $\gamma (- Bl Pl) + SL_{52}$ (... dinarro, cfr. Rb) + F, cfr. α
- VIII 69 coi gravi cittadin, *col grande* stuolo $\gamma (- Md) + SL_{52}$ (con grande), cfr. α] e col (con Md) gran (grande Par₂) $\beta_0 + Md Par_2$
- IX 41 serpentelli *e ceraste* (*seraste* L41) avien per crine $\beta_0 (- P_9) + Pl$] [e] ceraste P₉ + $\gamma (- Pl) + SL_{52}$ (terreste), cfr. α
- IX 102 d'omo cui altra cura stringa e morda $\gamma + SL_{52}$ (de huomo), cfr. α] *com'om* β_0
- IX 110 e veggio ad ogni man *grande* *campagna* $\beta_0 (- L41)$] grande compagna *mad* + $SL_{52} + Par + L41$, cfr. α , gran compagna Bl + Co Eg, gran compagna Ls
- IX 115 fanno i sepulcri tutt' *il* (*in* Pl) *loco* varo $\gamma (- Rb) + SL_{52}$, i sepolti Rb, cfr. α] *il* (*in* P₉) *lito* varo β_0
- IX 132 *e poi ch'a la* man destra si fu volto γ] e poscia ch'a β_0 , *poscia cha la* (che la L41) $SL_{52} + L41 P_9 P67$

- x 17 quinc'entro soddisfatto *sarà* tosto β] sera *p* Md, sarai γ (- Md) + SL52, cfr. α
- x 36 com'avesse l'inferno *a gran* dispetto β_0] Pur come... [gran] Rb] in gran γ (- Rb) + SL52, cfr. α
- x 133 Appresso *mosse* a man sinistra il piede β_0 + Pl] volse (vuolse) γ (- Pl) + SL52, cfr. α
- xI 12 al tristo fiato; e poi no *i* fia riguardo β_0] non [i] γ + SL52, cfr. α
- xI 55 Questo modo di retro par ch'*incida* β_0 (- P9)] uccida (*o* ucida) γ + SL52 + P9, cfr. α
- xIII 18 *mi cominciò* a dire, e sarai mentre γ + SL52, cfr. α] m'incominciò (m'incomincia L41) β_0 , cfr. Po Ricc
- xIII 37 Uomini *fummo* e or siam fatti sterpi γ + SL52, cfr. α] [e] β_0
- xIV 123 perché ci *appar* (*o apar*) *pur* a questo vivagno β_0] apare pur (pure Bl) *bol* + Pl + Md_{2m} + SL52, cfr. α , appare [pur] Rb
- xVII 95 ad *altro forse* tosto ch'i' montai β_0 (- P9)] altro forte Md + SL52 (altri forte), alto forse *bol* (- Ls) + P9, alto forte Ls *mad* (- Md), cfr. α
- xxII 97 se voi volete *vedere o udire* γ (- Rb) + SL52, cfr. α] o vedere (veder P9 Rb) o udire β_0 (- L41) + Rb, cfr. α , o udire o vedere L41
- xxIV 68 *fossi* de l'arco già che varca quivi γ (- Pl), cfr. α] foss'io β_0 + Pl + SL52 (fosse io)
- xxV 19 Maremma non *cred'io* che tante n'abbia β_0 + Pl + SL52, cfr. α] credo γ (- Pl), cfr. α
- xxV 141 *com'ho fatt'io*, carpon per questo calle β + SL52 (com'io ho facto)] come facc'io γ (- Md), come fec'io *p*] farò io Md
- xxIX 36 *e in ciò m'ha el fatto a sé* piú pio γ] e in ciò m'a elli facto a sé SL52, cfr. Eg (ello)] e 'n ciò m'ha fatto a sé esser β , e fatto m'ha in ciò assai *p*
- xxIX 43 lamenti (la mente *p*) *saettaron me* (*saettaronmi* β) diversi (lor versi *p* (- P9), i lor versi P9) β_0] saetarom me Md, saetaro in me γ (- Md)], sagectaron a me SL52
- xxIX 46 Qual dolor *fora, se de li* spedali β + Pl + SL52] fora esce de li γ (- Pl) + Laur, esce for de li *p*
-
- Purg.*, VI 123 in tutto *de* (*o da*) *l'accorger nostro* scisso γ + SL52, cfr. α] per corregger nostro β_0
- VII 99 che *Molta* in Albia, e Albia in mar ne porta Ls, cfr. Ham] monta γ (- Ls) + SL52, cfr. α , muta β_0
- x 73 *Quiv'era* storiata l'alta gloria γ + SL52, cfr. α , Ov'era β_0
- xI 129 *qua giù* dimora e *qua su* non ascende γ (- Pl) + SL52, cfr. α] *la giù* - *qua su* β_0 , *qua giù* - *laggiù* Pl
- xII 126 ma fia diletto loro esser *sú pinti* β_0 + Pl + SL52, cfr. α] sospinti γ (- Pl)

- xviii 58 che *sono* (*sona p*) *in voi sì* (om. *sì β*) come studio in ape $\beta_0 + \text{Pl}$, cfr. α] solo in voi sl_{52} , cfr. Mart Triv, solo in voi (noi Md) [si] $\gamma (- \text{Pl})$
- xviii 78 fatta com'un *secchion* che tuttor arda $\gamma + \text{SL}_{52}$, cfr. α] scheggion β_0 , cfr. Co, Ga
- xix 33 quel mi svegliò col puzzo *che n'uscita* $\beta_0 + \text{Pl}$] ch'indi (inde $\text{bol}_{\text{pl}} + \text{SL}_{52}$) usciva (usiva Rb) $\gamma (- \text{Pl}) + \text{SL}_{52}$
- xix 109 Vidi che lì *non s'acquetava* il core $\beta_0 + \text{Pl}$] non si quetava $\gamma (- \text{Pl}) + \text{SL}_{52}$, cfr. α
- xix 140 ché la tua stanza mio *pianger* disagia β_0] pregar $\gamma + \text{SL}_{52}$, cfr. α
- xxii 51 *con esso* insieme qui suo verde secca $\beta_0 + \text{Md} + \text{SL}_{52}$, cfr. α] con esse $\gamma (- \text{Md})$
- xxii 97 dimmi dov'è Terenzio nostro *antico* $\beta_0 + \text{Rb}$] amico $\gamma (- \text{Rb}) + \text{SL}_{52}$, cfr. Laur Po
- xxv 37 Sanguè perfetto, che *poi* non si beve $\beta_0 + \text{Pl} + \text{SL}_{52}$] mai $\gamma (- \text{Pl})$, cfr. α
- xxv 82 L'altre potenze *tutte quante* mute β] tutte quasi (quasi tutte Md, tucti quase SL_{52}) $\gamma (- \text{Pl}) + \text{SL}_{52}$, cfr. α
- xxvii 83 lungo il peculio (peguglio β_0 , peguglio P67, piguglio P9) *suo queto pernotta* $\beta_0 + \text{Pl}$] suo queto la nocta Bl, [suo] queto per la notte Ls + Md Rb, [suo] queto pernotta Par, suo quando pernocta SL_{52}
-
- Par.*, iv 81 possendo *rifuggir* nel santo loco β_0 Ls Pl] ritornar $\gamma (- \text{Pl}) + \text{SL}_{52}$

Da questo primo confronto appare che SL_{52} si accorda con ben trentatré delle sessanta innovazioni di γ registrate fino al confine testuale del nostro codice, e cioè *Par.*, vi 12. Oltre a queste, SL_{52} concorda con piú di un testimone di γ in almeno altre quindici lezioni adiafore (che sono state adottate a testo da Petrocchi). Ne consegue che SL_{52} coincide con γ in innovazione in almeno quarantotto lezioni caratteristiche su sessanta, e cioè l'80% del totale delle varianti raccolte nel repertorio di Niccolai. Il resto delle uscite di SL_{52} concorda perlopiú in lezione buona o adiafora con il subarchetipo concorrente β_0 e con almeno uno dei codici di γ (in prevalenza Pl e Md, appartenenti alla famiglia *mad*, secondo lo stemma di Trovato).³³

Nelle uscite singolari (o quasi) di SL_{52} presenti in questo primo elen-

33. Aggiungo un altro luogo notevole dove SL_{52} si congiunge con buona parte della famiglia γ : *Inf.*, xxii 138 e fu con lui sopra 'l fosso *ghermito*] gremito $\gamma (- \text{Bl Pl})$, cfr. α .

co emergono d'altro canto alcune interessanti tracce del deterioramento della lezione tra β_0 , il ramo piú conservativo della tradizione della *Commedia*, e γ , piú instabile e aperto a innovazioni. In *Inf.*, VIII 4 in particolare, SL52 si associa al testimone Napoli, Biblioteca e Complesso Oratoriano dei Girolamini, CF 2.16, dell'antica vulgata petrocchiana (= Fi) nel glossare con *vi* il locativo monosillabico *i* di β_0 rendendo il verso ipermetro e dunque erroneo, contrariamente a γ – e a buona parte di α – che lo omette completamente preservando tuttavia la correttezza dell'endecasillabo.³⁴ In *Inf.*, XXIX 36, invece, SL52 presenta un piú accettabile concio (condiviso con il ms. London, British Library, Egerton 943 = Eg) della lezione di γ , alternativa prosodicamente claudicante rispetto al piú coerente β . In *Purg.*, XVIII 58, SL52 rinsalda una lezione (*ch'è solo in voi sí come in studio in ape*) presente finora soltanto nell'isolato ramo *a* dello stemma Petrocchi (Mart Triv) e in Rb:³⁵ potrebbe trattarsi anche qui di un concio della lezione – affine – di γ che omette il monosillabo *sí* obbligando a una non proprio irresistibile dieresi del pronome. In *Purg.*, XXV 82, la lezione di SL52 registra una fase primordiale e inerziale nel processo di banalizzazione da *tutte quante* di β a *tutte quasi* di γ e della propaggine tosco-fiorentina: l'abnorme *quase* di SL52 riflette infatti l'errato scioglimento di un'abbreviazione, del tipo *qte*, aggiustato in *quasi* nel resto della famiglia γ .

Dal momento che – si sarà notato – praticamente tutte le congiunzioni γ + SL52 hanno riscontri piú o meno estesi nel ramo α (diventato nello stemma di Trovato una sorta di area estesamente contaminata i cui vettori extrastemmatici portano praticamente su tutte e quattro le famiglie dei due subarchetipi, *bol* e *mad* per γ ; β e *p* per β_0) prima (e piuttosto) di azzardare qualsiasi *quête* di agganci esclusivi significativi con gruppi della tradizione tosco-fiorentina, sarà forse opportuno restringere il campo al confronto con le innovazioni piú tipiche delle famiglie settentrionali.

A un'osservazione piú attenta del primo elenco fornito, sembrerebbe venire fuori una maggiore prossimità di SL52 a testimoni del gruppo *mad*

34. Dante PETROCCHI, II pp. 127.

35. Ivi, III p. 301.

(congiunzioni con *mad* a *Inf.*, IX 110, e con *Md* a *Inf.*, III 81e XVII 95). Nella *recensio* estesa del gruppo di Ferrara *mad* è bipartito in due rami distinti: *mad*₁ (i già citati *Md*, *Rb* e *Trev* = Treviso, Biblioteca Comunale, 33) e *pal&* (il già citato *Pl* e i testimoni piú instabili del gruppo *B321* = Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 32, e *BrAg* = Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XII 5). Facendo reagire la lezione di *SL52* con gli esiti delle tavole di collazione della sottofamiglia *mad* allestite da Federico Marchetti nel lavoro sopra citato, ecco cosa viene fuori:³⁶

*SL52 + mad*³⁷

Inf., XVI 14 volse 'l viso ver' me, e *Or aspetta*] e disse aspetta *mad* (- *Rb*) + *SL52 + a cento* *Co Laur Pr*, e disse or aspetta *Rb*, [e] disse ancor aspetta *bol*
 XVII 125 lo scendere e 'l girar per li gran mali *Rb*] e 'l gridar *mad* (- *Rb*) + *SL52* (lo stridor e 'l gridar) + *cento* *Eg Fi La Laur Parm Vat*, el giron *bol*
 XXV 93 fummavan forte, e 'l fummo *si scontrava* *BrAg*] s'incontrava (s'inscontrava *pal*₂) β_0 (- *P9*) + *mad* (- *BrAg*) + *SL52 + Mart*

Purg., II 13 Ed ecco, qual, *sorpreso* dal mattino *Rb*] *sol* (suol *Trev*) presso β_0 (- *q*) + *mad* (- *Rb*) *Rb*₂ + *SL52 + a cento* *Eg La Parm Po Pr Vat*
 II 35 trattando *l'aere* con l'etterne penne *Md*] l'ali *mad* (- *Md*) + *SL52* (l'ale) + *cento* *Co Eg La Parm Po Pr Va*
 II 103 A quella foce *ha elli or dritta* l'ala] ov'egli ha (ovaegli *R*) dritta *mad* + *SL52* (ond'egli) + *cento* *Eg Fi La Laur Mart Parm Pr Vat*
 VIII 64 L'uno a Virgilio e l'altro a *un* si volse *Rb*₂] *me p* + *Bl* + *mad* + *SL52* (*mi*) + *cento** (- *Lo*) *Eg Fi La Parm Vat*
 XVI 35 rispuose; e *se veder fummo* non lascia *Trev* + *SL52*] *se fummo veder mad* (- *Trev*), *se 'l fume veder p*
 XXI 25 Ma *perché lei* che di e notte fila *Rb* + *SL52*] *perché colei p*] *per colei mad* (- *Rb*) + *a cento* *Eg Fi Ham Laur Parm Pr Vat*
 XXI 126 *forte a cantar* de li uomini e d'i dèi *Rb* + *SL52*] *forza* (forcie *pal&*_{pg}) a cantar *Par* + *mad* (- *Rb*) *Rb*₂ + *a Co*

36. F. MARCHETTI, *La sottofamiglia 'mad'*, in M. CITA et al., *Per una nuova edizione*, cit., pp. 60-77 a p. 63 (tav. 1). La lista su cui è esemplato il riscontro con *SL52* è interrotta al *Purgatorio*, in quanto i luoghi di *Paradiso* registrati superano il VI canto.

37. Per l'*Inferno*, *mad* = *Md Rb Pl Trev B321 BrAg*; per il *Purgatorio*, *mad* = *B321 Md Pl Rb Trev*.

xxviii 68 *trattando* più color con le sue mani Rb] traendo β_0 + *mad* (- Rb) + SL52
+ *b cento* Co Eg Fi La Mart Parm Pr Vat

Degli undici luoghi riportati, otto presentano una congiunzione in innovazione di SL52 con la famiglia *mad*, nella metà dei casi senza il contributo di Rb, testimone chiaramente afflitto da un'endemica contaminazione di lezioni.³⁸ Nei restanti tre luoghi (*Purg.*, xvi 35; xxi 25; xxi 126), SL52 presenta la lezione buona o preferibile. Anche in questo caso, tuttavia, tutti i luoghi di congiunzione con *mad* registrano convergenze con l'area toscano-fiorentina, e in particolare il gruppo *cento*. Sarà dunque opportuno restringere ulteriormente il campo all'interno della compagine settentrionale, allo scopo di rintracciare possibili convergenze con uno degli snodi o individui che la compongono.

Prima di fare ciò, tuttavia, si è preferito verificare almeno i riscontri di SL52 con le congiunzioni del gruppo concorrente *bol*, per testare la stabilità posizionale di SL52 anche all'interno della tradizione settentrionale. Per questo scopo sono tornate utili le tavole di collazione allestite da Martina Cita:³⁹

SL52 + *bol*

Inf., II 41 *perché pensando* consumai l'impresa SL52] e ripensando *bol* + Ash
IV 2 un *grave* (o *greve*) trono (o *truono*) sì ch'io mi riscossi T76 + SL52] *grave* (o *gre-*)
sono (o suo) *bol* (- T76) + To
VI 105 o fier minori o saran sì cocenti] più *bol* + SL52 + Ash.App.3
VII 48 in cui *usa* avarizia il suo soperchio SL52] uso *bol* + *a* Ham

38. Cfr. MARCHETTI, *La sottofamiglia 'mad'*, cit., pp. 60-77 a p. 65.

39. Cfr. M. CITA, *La sottofamiglia bol*, in CITA et al., *Per una nuova edizione*, cit., pp. 32-59, pp. 35 sgg., tavv. 1 e 10. Anche queste collazioni sono fatte sul gruppo originario esteso, che oltre ai tre già citati sopra (Bl, Ls, Par) include i più instabili T46 = Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana, 1046, e T76 = Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana, 1076. L'elenco registra inoltre occasionalmente i comportamenti di Ol = Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 38, e delle sue revisioni (Ol₁ e Ol₂), altro testimone gravitante intorno a *bol*, nonché dei testimoni e famiglie di β e α quando coinvolte nella congiunzione.

- x 20 a te *mio* cuor se non per dicer poco SL52] nel *bol*
 xx 113 l'alta mia *tragedia* in alcun loco SL52 (targedia)] *comedia bol*
 xxii 60 e disse: State *in là* (illa Ash Eg), mentr'io lo 'nforco] [*in*] *bol* + SL52 + Ash.
 App.3 + a Co Laur
 xxii 77 a *lui* ch'ancor mirava sua ferita SL52] colui *bol* + Ham

Purg., I 86 mentre *ch'è fu' di là*, diss'elli allora *bol_{pl}* + SL52] che fu di qua *p* + *bol* (-
bol_{pl})
 iii 50 la più *rotta ruina* è una scala] romita riva *bol* + Ash₂, rimota via SL52 + Ga Lo
 vi 60 quella *ne 'nsegnerà* la via più tosta SL52] n'assennerà *bol* + *cento ecc.*
 viii 121 *Oh!*, diss'io *lui*, per li vostri paesi SL52] certo – [lui] *bol* + a Laur Po
 ix 9 e 'l terzo già *chinava in giuso l'ale*] [*in*] *bol* + Laur Po, già tirava SL52
 ix 47 fatti *sicur, ché* noi semo a *buon punto*] *secur* [che] – buon punto *bol* (- Ol)
 Md₁ + a Po, *secur* [che] – a mal porto Ol₁, *secur* [che] – a bon porto SL52 +
 Ol₂
 ix 75 pur come *un fesso che muro* diparte] un fesso dun muro *bol* (- Ol), un fesso
 chum muro Par₂, un [fesso che] muro Ol₁, un fesso di muro Ol₂, come un
 resso che muro SL52
 ix 125 *d'arte e d'ingegno* avanti che disserri] e arte e ingegno (e arti e ingegni Ol) *bol*
 + Po, arte e ingegno SL52
 ix 144 quando a *cantar con organi* si stea] cantare [con] *bol* + Po] con ordini SL52
 xii 126 ma fia diletto loro esser *sù pinti* SL52] sospinti *bol* + Md + a Ham Po
 xiii 154 ma più *vi* perderanno li ammiragli SL52] gli *bol* + Po
 xv 36 ad uno scaleo *vie* men che li altri eretto] già *bol* (- Par) + a, [vie] *p* + Par + Co,
 scaglion... *vie* men SL52 + Ash Eg Laur
 xvii 30 che fu al dire e al far *così* intero Ls + T46 + SL52] sì *bol* (- Ls T46) + a La₁
 Laur
 xviii 54 come *per verdi* fronde in pianta vita SL52] per veder *bol* + Po
 xviii 73 la nobile *virtù* Beatrice intende Ls + SL52] virtude *bol* (- Ls) + Laur
 xix 55 E io: Con tanta *sospeccion* fa irmi SL52] suspension *bol, om.* Ol
 xxii 58 per *quello* che *Cliò* teco li tasta Par₂ + T46] quello (quel Bl) – dio *bol* (- T46)
 + R, Clio - li stata SL52
 xxiii 55 La faccia tua, *ch'io* lagrimai già morta] che *bol* + SL52
 xxiii 84 *dove* tempo per tempo si ristora T76] là ove (là 've *bol_{pl}* T46) *bol* (- T76) +
 Po, ove SL52
 xxv 8 uno *innanzi altro prendendo* la scala] anci (un nanci Ol) – prendemo *bol* +
 Laur, innanzi l'altro SL52
 xxvi 23 Al *sol pur* come tu (se tu Md) *non* fossi ancora Par + SL52] sole pur – [non]
bol (- Par T76), sole [pur] – [non] T76

xxxiii 28 avvenne a me, che senza intero suono] in *bol* + SL52 + Ash Eg Fi Ham
La Laur Po

Come si può notare, sulle trenta innovazioni congiuntive del gruppo *bol*, solo quattro registrano un accordo anche con SL52. Pur trattandosi di varianti in sé poligenetiche o adiafore (*Inf.*, vi 105 *minori* < > *piú* errore polare; *Inf.*, xxii 60 *stateila* > *statella* > *state lla* fraintendimento paleografico e di scioglimento di *scriptio continua*; *Purg.*, xxxiii 55 *chi* vs. *chio* / *che* innovazione paleografica; *Purg.*, xxxiii 28 *a me* / *in me* varianti adiafore: cfr. *Inf.*, xxxiii 25 *come coloro* SL52) la loro praticamente esclusiva appartenenza a *bol* sul versante settentrionale ci induce quanto meno a non escludere del tutto, a fronte di una verificata maggiore aderenza a *mad*, la possibilità di contatti piú o meno episodici del testimone con questa famiglia.

Ritornando alla sottofamiglia *mad*, proviamo ad indagare a questo punto il comportamento di SL52 rispetto ai due gruppi (*mad*₁ e *pal&*) in cui, secondo il gruppo di Ferrara, essa si biforca. Il rapporto con *pal&* è presto verificato: nei trentuno luoghi (diciotto per *Inferno* e tredici per *Purgatorio*) delle tavole di Federico Marchetti utili per stabilire le relazioni tra i tre testimoni del gruppo⁴⁰ non si osserva mai nessuna congiunzione di tal tipo, salvo che in *Purg.*, xx 114, dove però la variante *mondo* per *monte* è attestata anche in Ls, un testimone di quella sottofamiglia *bol* con cui SL52, come abbiamo visto, mostrerebbe di avere qualche punto di contatto. Per il resto, il nostro testimone registra almeno una lezione buona,⁴¹ condivisioni in varianti poligenetiche (cfr. *Inf.*, xviii 12 *rendon sicura*; xx 30 *di dio passion porta*) o esiti del tutto singolari. Uno di questi ultimi casi, in particolare, *Inf.*, xii 49 *o ira*, sembrerebbe riflettere una fase intermedia del processo di corruzione *e ira* > *dira* che coinvolge l'intero gruppo *bol*_o. A ogni modo, interessa qui notare che nella tavola usata per i raffronti SL52 raggiunge per almeno tre volte testimoni del gruppo *mad*₁ (*Inf.*, vii 66 *non ne potrebbe farne posar Md*; *Purg.*, ii 81 *tornai con esse*

40. MARCHETTI, *La sottofamiglia 'mad'*, cit., pp. 64 sgg., tavv. 2, 3.

41. Cfr. *Inf.*, vii 60 *ci apulero*, finora registrata, limitatamente all'antica vulgata, soltanto in Co Fi Ham Parm.

Trev; *Purg.*, IX 74 *collà dove pareva in prima* Md Trev; *Purg.*, XXIV 12 *non volle Gedeon* Trev).

Donde la necessità di esplorare con maggiore sistematicità le congiunzioni del nostro testimone col sottogruppo *mad*₁ (Md Rb Trev):⁴²

SL52 + *mad*₁

Inf., x 133 Appresso *mosse a man sinistra il piede* *pal*_{ij}] volse (vuolse *xt*) *bol* + *mad*₁ + SL52 + *a cento** Cha Co Eg Fi La Parm Po Pr Vat

xvii 12 e d'un serpente tutto l'altro *fusto* *pal*_{ij} + Rb + SL52] frusto P9 + Bl + *mad*₁ (- Rb) + *b cento* Co Eg Fi La Pa Parm Pr

xxvii 82 ciò che pria *mi piaceva*, allor m'increbbe *pal*_{ij}] mi piacque *p* + *mad*₁ (- Rb) + SL52 + Parm, m'era piaciuto Rb

Purg., vi 135 senza chiamare, e *grida* l' mi sobbarco *pal*_{pg} + Rb] dice *mad*₁ (- Rb) + SL52 + Ash Co Laur Po Vat

viii 129 del pregio de la *borsa* e de la spada *pal*_{pg} + Rb + SL52 (di la borsa ni di spada] bontà *mad*₁ (- Rb) + *cento** (- Lo) Fi La Parm Vat

ix 42 come fa l'uom che, spaventato, *agghiaccia* *pal*_{pg} + Rb + SL52 (*aghiaccia*) a caccia *p* + Par + *mad*₁ (- Rb) + *a cento* Fi Parm Pr Vat, abbraccia *bol* (- Par)

xxi 61 De la mondzia *sol voler* fa prova *pal*_{pg} + Rb] si *sol voler* SL52] solver si *p* *mad*₁ (- Rb) + *a b cento* Eg Laur Parm Pr Vat

xxv 9 *che per artezza* i salitor dispaia] che per altezza SL52, perché l'altezza U + *mad*₁ + *a* Po Pr, che per ertezza *p* + *pal*_{pg}

xxv 37 Sanguè perfetto, che *poi* non si beve *pal*_{pg} + SL52] mai *bol* + *mad*₁ + *a* Ga Parm Po Pr Vat.

Par., vi 1 Poscia che Costantin l'*aquila* volse Pl + SL52] *aguglia* (*aguiglia* Trev) β₀ (- L41) + Ls + *mad*₁ + Mart

Dei dieci luoghi registrati, tre mostrano una convergenza con *mad*₁ in innovazione più o meno condivisa con altri testimoni settentrionali e toscani (*Inf.*, x 133; xxvii 82; *Purg.*, vi 135), mentre quattro riportano la lezione corretta. In altri tre, invece, l'esito singolare di SL52 sembra riflet-

42. MARCHETTI, *La sottofamiglia 'mad'*, cit., pp. 66 sgg. (tav. 4).

tere una fase intermedia della degradazione dell'originale verso le innovazioni del gruppo, cfr. *Purg.*, IX 42 *agghiaccia* > *aghaccia* SL52 > *a caccia*; *Purg.*, XXI 61 *sol voler* > *si sol voler* SL52 > *solversi*; *Purg.*, XXI 61 *che per artezza* > *che per altezza* SL52 > *perché l'altezza*. Sono indizi importanti non solo della vicinanza della lezione del codice genovese al gruppo emiliano-bolognese di γ , ma anche di una collocazione abbastanza alta al suo interno.

A questo punto ci sembra opportuno far reagire SL52 direttamente con le innovazioni comuni al (e talvolta esclusive del) nucleo stemmaticamente piú alto e antico di *mad*, e cioè x_1 (Md Rb). L'elenco successivo è costituito dalla tavola approntata da Marchetti,⁴³ cui sono state aggiunte solo quindici (per l'arresto di SL52 a *Par.*, VI 12) delle diciannove «isolate convergenze» della coppia Md Rb registrate da Giorgio Petrocchi nell'*Introduzione* alla sua edizione (qui segnalate con un asterisco),⁴⁴ nonché un ulteriore manipolo di lezioni esclusive o attestate raramente nei piani alti della tradizione (segnalate con un cancelletto), che ho desunto sia dall'apparato Tonello-Trovato (limitatamente all'*Inferno*),⁴⁵ che da collazioni dirette dei testimoni:

SL52 + x_1

* *Inf.*, III 29 sempre in quell'aura senza tempo tinta *mad* (- x_1) + SL52] [tempo] x_1

* v 107 Caina attende chi a vita ci spense] [a] $p + x_1 + SL52$ (ke vita)

VIII 102 *ritroviam l'orme nostre insieme* ratto *mad* (- x_1) + SL52] *ritorniam l'orme* [nostre] insieme Md, *ritorniamo insieme l'orme nostre* Rb

x 113 *fate i saper che'l fei perché pensava*] *fateli* (fatilli Md fabeli SL52) $x_1 + SL52$

XI 60 *ruffian, baratti e simile lordura* *mad* (- x_1) + SL52] *baratieri* (baratier Rb) x_1

XIV 48 *sí che la pioggia non par che'l marturi* (martiri Md SL52) $x_1 + SL52$] *marturi* $\beta_0 + \gamma$

* XIV 139 *Poi disse omai è tempo da scostarsi*] *costarsi* L41 + Bl + $x_1 + SL52$

XVII 16 *cosí da imo de la roccia scogli*] *danno* Md, *da uno* Rb + SL52

43. Ivi, pp. 67 sgg. (tav. 5).

44. Cfr. DANTE PETROCCHI, I pp. 364-65.

45. DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, I. *Inferno*, ed. critica a cura di E. TONELLO e P. TROVATO, con la collaborazione di M. CITA, F. MARCHETTI, E. NICCOLAI, Padova, libreriauniversitaria.it, 2022, *passim*.

- # XXI 39 *Mettetel* sotto, ch'ì torno per anche] mitel Md, metil Rb + Ham, metel SL52
- * XXII 85 Danar *si* tolse e lasciolti di piano SL52] li x_1
- # XXII 89 di *Logodoro*; e a dir di Sardigna] luogo doro x_1 + SL52
- * XXV 50 e un serpente con sei piè si *lancia* SL52] slancia x_1
- # XXV 93 Fumavan forte e'l fumo si *scontrava*] sencontrava *pal&* + x_1 + SL52 + La₁
Mart Urb
- XXIX 46 Qual dolor *fora*, se de li spedali *mad* (- x_1) + SL52] fora esce (fuor esse Rb)
bol + x_1 + Laur, esce for *p*
- # XXX 27 che 'l porcho quando dal porcil si *chiude*] chiude x_1 + SL52 + Ls + Laur
Pa
- * XXXIII 65 *lo dí* e l'altro stemmo tutti muti] l'un dí x_1 + Bl, l'un giorno SL52
- # XXXIII 78 che *furo a l'osso* come d'un can, forti] foran losso x_1 + SL52 (lasso)
- XXXIII 98 e si come *visiere* di cristallo *mad* (- x_1) + SL52] viscere x_1 + Triv. 1047 +
Wat. 3201
-
- * *Purg.*, 1 97 che non si converria, l'occhio *sopriso*] sopriso (sopreso SL52) x_1 + SL52
- * II 60 Mostratece la via *di gire* al monte] d'andare x_1 + SL52
- # IV 72 Che *mal non seppe* carreggiar Fetòn] mai non seppe (sappe SL52) x_1 + SL52
+ Fi₂ Po Urb
- * V 33 che 'l corpo di costui è *vera* carne SL52] viva x_1
- # IX 52 ne l'alba che *procede al* giorno] precede'l x_1 + SL52 + Eg Po Urb
- XII 4 Ma quando disse: «lascia *lui* e varca Trev] loro *bol* x_1 + SL52 + *a* Co Laur Po,
lei *pal&*^{pg}
- XIII 13 Poi fissamente *al sole li occhi* porse *mad* (- x_1) + SL52] gli occhi al sole x_1
- # XIV 47 *ringhiosi* piú che non chiede lor possa] renchiusi Rb, rinchiusi Md,
rengnosi richiusi SL52 + La₁
- XIV 120 già mai rimagna *d'essi* testimonio *mad* (- x_1)] di se x_1 + SL52, di lui *p*
- XVI 145 cosí tornò, e piú non volle udirmi] che x_1 + SL52 + Eg Po Triv Urb
- XVII 28 intorno *ad esso era* il grande Assuero B321 + Trev + SL52] a lui pareo β x_1 ,
ad esso [era] *q* + Ls + Pl
- * XVIII 87 stava com'om che sonnolento *vana* SL52] avana x_1
- * XVIII 102 *punse* Marsilia e poi corse in Ispagna] corse SL52, corse a x_1
- # XIX 33 col puzzo *che n'uscía*] chinde usciva x_1 + SL52 + Po
- XXIV 61 e qual piú a *gradire* oltre si mette] guardar β *bol* + x_1 , riguardar *mad* (- x_1) +
SL52
- * XXV 65 da l'anima il *possibile* intelletto SL52] passibile x_1
- XXX 36 non era di stupor, tremando, *affranto* *mad* (- x_1) + SL52] infranto β + Ls + x_1
+ *a* Po

* xxxii 61 io non lo 'ntesi né qui non si canta] e qui già $x_1 + a$, e quivi SL52

Par., I 122 del suo lume fa 'l ciel sempre quieto mad (- x_1) + SL52] lume suo $x_1 + Eg$
I 138 se d'alto monte scende giuso ad imo mad (- x_1) + SL52 (se dal monte), luogo
descendesse x_1

* II 95 esperienza, se già mai la provi SL52] tu x_1

v 128 anima degna, il grado de la spera mad (- x_1)] beato spirto $x_1 + SL52$ (spirito) +
Ash Eg Fi La Pa

* v 134 per troppa luce, come 'l caldo ha róse SL52] quando x_1

L'elenco offre evidenti casi di congiunzione $x_1 + SL52$: si veda, tra tutti, soprattutto l'omissione della preposizione in *Inf.*, v 107; la diffrazione – molto localizzata – per il dativo clitico in *Inf.*, x 113 e per *mitel/metil/metel* in *Inf.*, XXI 39, nonché le circoscritte innovazioni in *Inf.*, xiv 139; xxv 93; xxx 27; xxxiii 78; *Purg.*, I 97; IV 72; xiv 120 e xviii 102. Notevolissimo il comportamento dei tre testimoni rispetto all'originale *ringhiosi* di *Purg.*, xiv 47: se x_1 registra soltanto la corruttela, SL52 riporta fedelmente nel verso il processo di banalizzazione già in atto sul proprio antigrafo, facendo precedere all'innovazione comune a x_1 la parola incompresa (nell'antigrafo probabilmente espunta con un punto non letto dal copista).

Si tratta di una serie di convergenze talmente pesante – dal punto di vista quantitativo e qualitativo – da non lasciare tanti dubbi sull'opportunità di integrare il testimone quattrocentesco in uno dei rami – γ – che da Petrocchi a Trovato non ha mai smesso di fornire riscontri stemmatici decisivi alla “dorata” solitudine di β .

Il confronto con la lezione dei due componenti del gruppo ha ulteriormente chiarito la posizione di SL52. Se nessuna coincidenza in errore appare nel confronto di SL52 con un centinaio di innovazioni singolari di Rb raccolti dal gruppo di Ferrara come base di collazione,⁴⁶ il suo confronto con una piú sostanziosa serie di *singulares* – o quasi – di Md ha invece fatto emergere coincidenze che meritano maggiore attenzione:⁴⁷

46. La tavola mi è stata gentilmente condivisa da Angelo Eugenio Mecca, che ringrazio.

47. I dati sono stati recuperati dal confronto di SL52 con una serie di centosessanta lezioni singolari di Md fornitami anch'essa gentilmente da Angelo Mecca; con la matrice di

SL52 + Md

Inf., xix 59 per non intender ciò ch'è lor *risposto*] riposto Md + SL52
 xx 45 segnar *poria, se fesse* quel camino] segnar porrian (porrien SL52) se fessem
 (fesser SL52) Md + SL52
 xx 53 che tu *non* vedi con le trecce sciolte] mo Md + SL52
 xxxi 17 Carlo Magno perdé la *santa* gesta] francha Md₁ + SL52
 xxxi 52 piú giusta e piú discreta la *ne tene*] ritene (rietene Md) Md + SL52

Purg., vi 3 ripetendo le volte e tristo impara] il Md + SL52
 xxiv 55 o frate, issa vegg'io, *diss'elli*, il nodo] disse Md + SL52 + Triv + LauSC
 xxvii 32 volgiti in qua e *vieni: entra* sicuro] vien entro (intro SL52) Md + SL52
 xxvii 87 fasciati quinci e quindi *d'altra* grotta] da la Md + SL52 + Ham Laur *pr*
 Bocc
 xxix 67 l'acqua *imprendëa* dal sinistro fianco] pendeva (pendea SL52) Md + SL52
 + Ga + Pr
 xxxiii 85 perché conoschi, disse, quella *scuola*] scolla Md + SL52

Par., i 129 perché a risponder la materia è *sorda*] asorda SL52 + Md + Bl Ol + a + Eg
 Lau

Tra le varianti particolarmente significative di questa serie, si segnala la corrottela estesa di *Inf.*, xx 45; l'esito peculiare di *Inf.*, xxxi 17, che aveva già destato l'attenzione di Petrocchi;⁴⁸ il non automatico passaggio *e/il* in *Purg.*, vi 2; la piú difficile eziologia in *Purg.*, xxix 67 di *pendeva* da *īprendeā* rispetto all'altra variante diffusa nella tradizione, *sprendeā*;⁴⁹ il peregrino *scolla* di *Purg.*, xxxiii 85 in fine di verso. In attesa di una collazione integrale dei due codici, che ci aiuterebbe a verificare zone ancora scoperte da solide congiunzioni (come la prima parte di *Inferno* e *Purgatorio*), questi sondaggi autorizzano tuttavia a ipotizzare, entro una discendenza comune da x_p , uno snodo Md SL52 (provato dalle numerose reciproche

collazione sui *loci* di Barbi del gruppo di Ferrara fornitami gentilmente da Paolo Trovato, che ringrazio, nonché con gli esiti registrati nell'apparato all'*Inferno* di Tonello-Trovato.

48. Dante PETROCCHI, II p. 527: («curiosa e interessante la variante di Mad [...] e cioè la 'schiera dei Franchi'; ma credo si tratti di chiosa sottentrata al testo»). Nell'edizione dell'*Inferno* a cura di Tonello-Trovato manca il rilievo su questa variazione.

49. Ivi, vol. III p. 502.

innovazioni singolari), con Rb che, nonostante le perturbazioni di cui è afflitto, resta a esso collaterale. Tale rappresentazione ovviamente comporta, all'interno dello stemma di Trovato, una riconsiderazione della lezione di Md in funzione del suo omologo *recentior* il quale, fatta eccezione per gli evidenti (e numerosissimi) trascorsi del suo copista quiescente, risulta latore di una lezione davvero molto buona.

5. A questo proposito, non sembra superfluo associare gli esiti di SL52 anche alla serie di presunti errori di archetipo che Trovato ha elencato nel citato lavoro collettivo:⁵⁰

SL52 e errori di archetipo

Inf, II 81 *più non t'è uopo ch'aprir tuo talento*] vupo aprirmi il tuo SL52 + Mart + LauSC

IV 95 di *quel signor de l'altissimo canto*] quei ω (- P67) + SL52, que P67⁵¹

V 107 *Caina attende chi a vita ci spense*] caino (chayno β) β + Pl + SL52, chaym q + Rb, cain (chayn P9 Md, cayn Bl) P9 + bol + Md

VIII 99 *O caro duca mio, che più di sette | volte m'ài ... tratto | d'alto periglio che 'ncontro mi stette* q + Pl + SL52] altro ω (- q Pl)

X 103 *quando s'appressano o son, tutto è vano Bl*] o sono ω (- Bl x_1) + SL52, e sono Md, a sono R

XII 16 *Lo savio mio inver' lui gridò: Forse bol_{pl} + Rb + Ash + SL52 (enver)] ver ω (- bol_{pl} R)*

XIII 22 *Io sentia d'ogne parte trarre guai Bl*] Io sentia ... trar guai β_0 + Rb + SL52, Io sentia ... traier bolpl, E io sentiva ... trar Md, Io sentia ... traer Pl

XIII 69 *che i lieti onor tornaro in tristi lutti Bl*] onori ω (- Bl) + SL52

XIII 119 *e l'altro, cui pareva tardar troppo bol + Pl + SL52 (qui pareva)] pareva tardar β_0 (- P9) + Md, pareva di tardar P9 + Rb*

XIV 8 *dico che arrivammo ad una landa Bl + Pl + SL52 (che arivamo)] ch'arivammo (-vamo P9 + Md) β + p (- L41) + bolpl + x_1 , che rivamo L41*

50. Cfr. P. TROVATO, *Uno sguardo di insieme. Dalle sottofamiglie settentrionali all'archetipo*, in M. CITA et al., *Per una nuova edizione*, cit., pp. 96-112, alle pp. 106 sgg. (tav. 6).

51. Argomentati dubbi sulla considerazione di questa variante come errore di archetipo sono ora in G. FERRANTE, *Dante e la "bella scola" del Limbo. Riflessioni su testo, fonti e illustrazioni*, in «Rivista di studi danteschi», XXII 2022, pp. 241-70, alle pp. 241-47.

- xiv 32 d'India vide *sopra l' suo istuolo*] sopral suo stuolo β_0 (- P9) + *bol*, sopra [il] suo stuolo Md, sopra lo suo stuolo Par₂, sopra il suo stuolo SL52
- xvi 95 prima dal Monte *Viso* inver' levante] niso β_0 (- P9) + Par₂] giuso P9, e uso *bol*, suso Mad, veso Pl, versa Rb, volto Ls₂, verso SL52 + Ga La₁ Pa
- xvii 130 Come il falcon ch'è stato assai su l'ali, | ... | discende lasso, onde *si mosse* isnello | per cento rote, e di lungi si pone | ... | così ne pose al fondo Gerione] si move ω + SL52
- xvii 134 al pie' al pie' della *stagliata* rocca P9 + *bol*_{pl} + SL52] scagliata β_0 (- P9) + Bl, scogliata Md, staiata Rb
- xviii 6 di cui suo loco *dicerò* l'ordigno *bol* + Md + Rb₂] dicerà ω (- *bol* Md) + Par₂ + SL52, dicierto Pl
- xxi 129 se tu sai *ir*, ch'io per me non la cheggio] ire ω + SL52
- xxiii 93 Poi disser me: O Tosco, ch'al collegio | degli ipocriti tristi sè venuto, | *dir* chi tu sè non *avere* in dispregio (a dispregio SL52) SL52 + LauSC + Mart₂] di... avere in (l'avere in β , avere a *p*, ci avere a *bol*) ω
- xxiv 148 sopra Campo *Picen* fie combattuto] Piceno ω + SL52
- xxv 57 e dietro *per le ren sù la ritese*] reni... [su] la ritese β , reni (rieni Md) su la ritese *bol* Md (*su rev.?*) Pl, reni... su la tese *p* + Rb, su per le reni la ritese SL52
- xxx 25 quant'io *vidi due* ombre smorte e nude] vidi in due ω + SL52
- xxxii 36 *battendo* i denti in nota di cicogna] mettendo ω + SL52
-
- Purg.*, xxii 6 con '*sitiunt'*, sanz'altro, ciò fornio] sitio (*o* siçio *o* sition) ω + SL52
- xxii 113 Evvi la figlia di *Nereo* / *Titonio* / *Dorissa* e Teti] Tiresia ω + SL52
- xxiv 30 che pasturò col *crocco* molte genti] rocco ω + SL52

Per tredici dei ventiquattro luoghi elencati, SL52 conferma la lezione peggiore di tutta la tradizione, riportandone – nella maggior parte dei casi – la stessa identica innovazione, oppure aggiungendo un tassello ulteriore alla diffrazione da *lectio difficilior* come nei casi di *Inf.*, v 107; x 103; xiii 22; xiv 32 e xvi 95. Notevoli in questa lista sono invece gli esiti corretti di SL52 in cui il tardo testimone denuncia una preziosa alleanza con Pl – nello stemma di Trovato, come si è visto, rappresentante eminente del ramo di *mad* collaterale a x_1 – talora in compagnia di testimoni della famiglia β_0 , come in *Inf.*, viii 99 *d'alto periglio*, più spesso in congiunzione con *bol*, come in *Inf.*, xiii 119 *cui pareva* (*qui* SL52) e xiv 8 *che arrivammo* (*arivamo* SL52). Altrettanto notevoli le occorrenze in SL52 della lezione originale altrimenti attestata soltanto nel sottogruppo *bol*_{pl} e in altri im-

portanti testimoni, come in *Inf.*, XII 16 *inver' lui* (*enver* SL52) e XVII 134 *stagliata rocca*. Di assoluto rilievo invece l'esito di *Inf.*, XXIII 93 *dir... non avere in dispregio* (a *dispregio* SL52), altrimenti presente soltanto in quei testimoni del ramo α , come Triv e LauSC, con accertati contatti con un bacinno tradizionale molto prossimo all'originale. Questa rara alleanza è del resto confermata da *Inf.*, II 81 *uopo* (*vupo* SL52) *aprirmi il tuo talento*, a mio parere lezione degna concorrente delle emendazioni proposte da Petrocchi e Tonello-Trovato.

I sondaggi qui condotti, malgrado la loro incompletezza, suggeriscono inediti agganci di un *recentior* come SL52 ai piani piú alti della tradizione manoscritta della *Commedia*. Naturalmente, piú si estenderanno i confini del confronto della *varia lectio*, piú tasselli certi potranno aggiungersi a confermare o aggiornare proposte, come quella di Sanguineti prima, e di Trovato e del suo gruppo poi, che hanno già ampiamente contribuito a far luce su parti della tradizione finora completamente ignote o trascurate. I recenti sviluppi delle tecnologie informatiche e dell'intelligenza artificiale applicate alla tradizione del testo su supporti manoscritti (*Handwritten Text Recognition* and *Layout Text Recognition*) e alla filologia computazionale (collazione automatica) sollecitano i filologi danteschi a unire gli sforzi per intraprendere finalmente una collazione integrale dei codici della *Commedia*, da sempre invocata e ormai non piú differibile. Le ricercatrici e i ricercatori guidate da chi scrive nel *Naples Dante Project* – insieme estensione e contenitore dei progetti *Illuminated Dante Project* e *Fragments of Commedia* avviati negli scorsi anni – hanno deciso di cogliere la sfida e sono al lavoro per intraprendere una *recensio* integrale del testimoniale della *Commedia* con l'aiuto di questi preziosi strumenti. Alcune delle questioni lasciate qui in sospeso saranno affrontate e, si spera, risolte con maggiore coerenza nei prossimi contributi sviluppati in seno a questo progetto.

ANGELO EUGENIO MECCA

TRADIZIONE COMPLETA, INCOMPLETA
E FRAMMENTARIA DELLA *COMMEDIA*:
SIMMETRIE E DISCREPANZE

Della tradizione completa della *Commedia*, ossia di quella trasmessa da manoscritti testualmente completi di almeno una cantica, si dispone ad oggi delle collazioni sui *loci* Barbi estese a pressoché tutto il testimoniale noto e della relativa classificazione genealogica;¹ della tradizione incompleta, limitata ai codici di estensione testuale inferiore alla cantica, è invece disponibile la collazione sistematica – non limitata quindi ai soli *loci* Barbi – di 199 testimoni (articolati in 227 unità codicologiche)²: il totale delle due tradizioni costituisce il corpus completo dei circa 800 testimoni sopravvissuti della *Commedia*³.

I 199 testimoni incompleti includono però differenti tipologie che è opportuno tenere distinte sulla base di principi di ordine materiale:

1. frammenti veri e propri (129 unità codicologiche), costituiti dai testimoni non solo inequivocabilmente mancanti di integrità, ma il cui contesto di conserva-

1. E. TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, Limena (PD), libreriauniversitaria.it, 2018. Collazioni dei *loci* Barbi su tutto il testimoniale ma limitato ai soli codici del *Purgatorio* in A.E. MECCA, *La tradizione manoscritta del 'Purgatorio': collazione dei 'loci Barbi'*, in «Letteratura italiana antica», XVIII 2017, pp. 129-250.

2. A.E. MECCA, *I manoscritti frammentari della 'Commedia'*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2021 [ebook disponibile in open access sul sito https://edizioni.unistrasi.it/volume?id_sez=275]. Le tabelle che seguono e i dati qui citati sono desunti o estrapolati da tale lavoro.

3. Il catalogo di riferimento resta ancora quello di M. RODDEWIG, *Dante Alighieri Die Göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, l'unico completo, dal quale si ricava il numero di 844 manoscritti totali della *Commedia*, di cui 623 integri (compresi *deperditi*) e 221 parziali o frammentari. Il registro è ora parzialmente aggiornato da M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, e da S. BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia', dai manoscritti al testo*, Firenze, Olschki, I. *I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, 2011; II. *I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, 2016; III. *I codici della tradizione recenziore (sec. 15) conservati a Firenze: Biblioteca Medicea Laurenziana*, 2023.

- zione è diverso dal contesto originario e la cui rifunzionalizzazione, nel caso di frammenti di riuso, è chiaramente distinguibile dalla funzione originaria⁴;
2. codici frammentari (in numero di 12), ossia codici che, sebbene non integri a livello testuale, non hanno mutato il contesto originario di conservazione⁵;
 3. testi frammentari (75 in tutto): *excerpta* o estrapolazione di versi e/o passi della *Commedia*, dall'immutato contesto di conservazione;
 4. testimoni *deperditi*, non meglio ricostruibili (11 in totale)⁶.

In una tradizione di per sé complessa quale è quella della *Commedia*, in cui è impresa improba il solo esame dei testimoni completi sopravvissuti è stato finora giocoforza dare tacitamente per scontato l'accantonamento dei codici incompleti ai fini della *constitutio textus*. Ma una risposta definitiva alla questione non può che venire dalla disamina dei dati offerti dalla tradizione incompleta (e al suo interno in modo particolare da quella frammentaria vera e propria), da incrociare con i dati emersi dall'analisi della tradizione completa, alla ricerca di punti di contatto – *simmetrie*, appunto – e di punti di divergenza (le *discrepanze*), con lo scopo di misurarne il valore e di saggiarne il potenziale testuale.

I NUMERI DELLA TRADIZIONE INCOMPLETA E FRAMMENTARIA⁷

	GRUPPI O FAMIGLIE	EVENTUALI SOTTOGRUPPI	TRADIZIONE INCOMPLETA: ATTESTAZIONI	%	TRADIZIONE FRAMMENTARIA: ATTESTAZIONI	%
1	Manoscritti non classificabili		76 / 227	33,5%	21 / 129	16,3%

4. Accolgo qui i dati e le definizioni elaborate all'interno del progetto *Naples Dante Project* diretto da Gennaro Ferrante (Università di Napoli «Federico II») sulla base delle prime indagini del gruppo di lavoro *FraC-Fragments of Commedia* coordinato da Riccardo Montalto e composto da Federica De Biase, Paola Rea, Elvira Zambardi, a cura del quale è in fase di redazione un contributo di presentazione dell'intero corpus definito.

5. Si tratta dei codici siglati in MECCA, *I manoscritti frammentari*, cit., ai numeri 66 (Fior. Pal. 180), 67 (Fior. Pal. 325), 69 (Fior. C.S. C III 1266), 79 (Fior. N. A. 375), 80 (Fior. N. A. 807), 88 (Ricc. 1106); 111 (Madr. 3658), 124 (Nap. XIII C 4), 132 (Parm. 1484), 147 (Pist. C 143), 180 (Trev. 1576), 187 (Marc. IX 339).

6. Ivi, ai numeri 23 (Cervera), 110 (Macerata), 148 (Pist. 48 [A] + Pist. 48 [B]), 155 (Roma Capit.), 160 (Roma Ist. Biblico), 169 (Sant'Agata Bolognese), 174 (Siena Not.), 176 (Ambrogio), 182 (Torriani), 194 (Vibo Valentia).

7. La sigla *boc* indica una lezione tipica del Boccaccio (in almeno una delle sue copie

TRADIZIONE COMPLETA, INCOMPLETA E FRAMMENTARIA

2	Affini del Cento	46 / 227	20,2%	40 / 129	31%
	(Fi) <i>La cento</i>	19		16 / 129	
	<i>cento**</i>	13		10 / 129	
	<i>cento*</i>	10		10 / 129	
	Gruppo <i>App / Ashb</i>	2		/	
	Affini di <i>Gv</i>	2		4 / 129	
3	Ashburnham Combination	15 / 227	6,6%	10 / 129	7,7%
4	b (= affini di <i>Ash Ham</i>)	12 / 227	5,3%	6 / 129	4,6%
5	Affini <i>Eg Laur</i>	11 / 227	4,8%	9 / 129	7%
6	Affini <i>Mad Rb</i>	9 / 227	4%	6 / 129	4,6%
7	a (= affini <i>Mart Triv</i>)	9 / 227	4%	5 / 129	3,9%
8	Affini di <i>Co</i>	7 / 227	3,1%	5 / 129	3,9%
9	Gruppo <i>buti</i>	7 / 227	3,1%	4 / 129	3,1%
10	Gruppo <i>parm</i>	6 / 227	2,6%	5 / 129	3,9%
11	Affini del Landino	6 / 227	2,6%	1 / 129	0,8%
12	Mss. <i>c</i> (= zona <i>cento Parm Pr vat</i>)	5 / 227	2,2%	3 / 129	2,3%
13	Gruppo <i>LauSc-Caetani</i>	4 / 227	1,8%	4 / 129	3,1%
14	Affini di <i>Pa</i>	4 / 227	1,8%	4 / 129	3,1%
15	Affini di <i>Pr</i>	4 / 227	1,8%	3 / 129	2,3%
16	Gruppo <i>vat / bocc</i>	2 / 227	0,9%	1 / 129	0,8%
17	Affini di <i>Po</i>	2 / 227	0,9%	2 / 129	1,6%
18	Affini di <i>Urb</i>	1 / 227	0,4%	/	/
19	Mss. contaminati	1 / 227	0,4%	/	/
	TOTALE	227		129	

autografe: To Ri Chig); *cento* = Ga Lau Lo Ricc Tz; *cento** = Lau Lo Ricc Tz; *cento*** = Lo Ricc Tz; *vat* (minuscolo) = l'accordo Cha Vat; *buti* = una lezione presente nel commento di Francesco da Buti; *bol* = Bol. Un. 589 e affini; *LauSC/Caetani* = LauSC, Caetani, Berl. 136 e affini (testi-base dell'edizione di K. WITTE, *La 'Divina Commedia' ricorretta sopra quattro dei piú autorevoli testi a penna*, Berlin, Decker, 1862).

Non stupisce il numero altissimo di testimoni non classificabili, pari a un terzo dell'intero testimoniale della tradizione totale incompleta (33,5%): poiché infatti il dato ingloba i testi frammentari all'interno di miscellanee, sostanzialmente di tradizione indiretta, ci si imbatte spesso in lacerti di scarsissima estensione, anche di pochi versi, che presentano un numero minimo o nullo di innovazioni significative, tale che è impossibile stabilirne una qualche affiliazione genealogica. Tale dato si dimezza (16,3%) se rapportato alla sola tradizione frammentaria, la cui più grande estensione assicura una conseguente maggiore significatività testuale.

Di maggior interesse sono la consistenza e i rapporti di forza fra i restanti gruppi della tradizione, i cui numeri è bene analizzare in filigrana con i dati che emergono dalla tradizione completa.

Desumo la tabella che segue principalmente dagli spogli di Tonello⁸, con qualche inevitabile approssimazione: Tonello elenca 580 manoscritti, articolati (se non erro nel conteggio) in 444 unità codicologiche (436 di tradizione toско-fiorentina + *gruppo vrl&*; costituito da 8 codici di tradizione settentrionale): di questi la studiosa analizza nelle schede principali 355 manoscritti; restano fuori 225 testimoni (444 + 225 = 669, che è il numero totale dei mss. al denominatore della tabella in basso): 114 sono discussi in nota o negli apparati; 24 mss. infine, profondamente alterati, non sono direttamente menzionati nelle tabelle di Tonello. I restanti 87 codici (225 - 114 + 24), sono *ex silentio* di tradizione settentrionale: 60 di essi sono trattati in uno studio collettivo successivo⁹; i mancanti 27 manoscritti sono altrove - soprattutto in contributi di Trovato e Tonello - citati come profondamente alterati e pertanto da sommare alla rispettiva categoria dei testimoni contaminati (24 + 27 = 51).

8. TONELLO, *Sulla tradizione toско-fiorentina*, cit.

9. *Per una nuova edizione della 'Commedia'. Ricerche sui piani alti della tradizione*, in «Filologia italiana», xvii 2020, pp. 9-116 (E. NICCOLAI, *I manoscritti di γ*, pp. 17-31; M. CITA, *La sottofamiglia bol*, pp. 32-59; F. MARCHETTI, *La sottofamiglia mad*, pp. 60-77; E. TONELLO, "Ashburnham Combination" e dintorni, pp. 78-95; P. TROVATO, *Uno sguardo di insieme. Dalle famiglie settentrionali all'archetipo*, pp. 96-112).

TRADIZIONE COMPLETA, INCOMPLETA E FRAMMENTARIA

CONFRONTO FRA TRADIZIONE COMPLETA
E TRADIZIONE INCOMPLETA/FRAMMENTARIA

	GRUPPI O FAMIGLIE	EVENTUALI SOTTOGRUPPI	TRADIZIONE COMPLETA	TRADIZIONE INCOMPLETA	TRADIZIONE FRAMMENTARIA
1	<i>Cento</i> (= <i>App</i> / <i>Ashb</i> , <i>Fi</i> , <i>Laz</i> , <i>Lau</i> , <i>Gv</i> , <i>cento</i> **)		211 / 669 = 31,5%	46 / 227 = 20,2%	40 / 129 = 31%
		<i>cento</i> **	136	13	10
		Affini di <i>Lau</i>	37	10	2
		Affini di <i>Laz</i>	18	19	22
		Affini di <i>Fi</i>	14	2	2
		Affini di <i>Gv</i>	5	2	4
		Affini di <i>Ga</i>	1		
2	Gruppo <i>vat</i> / <i>bocc</i>		101 / 669 = 15%	2 / 227 = 0,9%	1 / 129 = 0,8%
3	<i>Parm</i> (<i>Parm</i> , <i>Brux</i> , Ricc. 1025, Par. 528, Barb. 4092)		77 / 669 = 11,5%	6 / 227 = 2,6%	5 / 129 = 3,9%
		Affini di <i>Parm</i> : gruppo <i>Brux</i>	22 / 669		
		Affini di <i>Parm</i>	17 / 669		
		Gruppo <i>App</i> / <i>Ashb</i> (zona <i>parm/cento</i> =	12 / 669	2 [in affini del <i>Cento</i>]	
		Affini di <i>Parm</i> : gruppo Ricc. 1025	10 / 669		
		Affini di <i>Parm</i> : gruppo Fior. II I 32	5 / 669		
		affini di <i>Parm</i> : gruppo Par. 528	4 / 669		
		affini di <i>Parm</i> : gruppo <i>ppcpar</i>	4 / 669		
		affini di <i>Parm</i> : gruppo Barb. 4092	3 / 669		

ANGELO EUGENIO MECCA

4	<i>a</i> (= affini <i>Mart Triv</i>)		47 / 669 = 7%	9 / 227 = 4%	5 / 129 = 3,9%
5	Gruppo <i>buti</i>		39 / 669 = 5,8%	7 / 227 = 3,1%	4 / 129 = 3,1%
6	Gruppo <i>LauSc-Caetani</i>		25 / 669 = 3,7%	4 / 227 = 1,8%	4 / 129 = 3,1%
		LauSc-Caetani	14 / 669		
		Gruppo <i>fiol</i> (= affini LauSc-Caetani)	11 / 669		
7	Affini di <i>Pr</i>		22 / 669 = 3,2%	4 / 227 = 1,8%	3 / 129 = 2,3%
8	<i>b</i> (= affini di <i>Ash Ham</i>)		8 / 669 = 1,2%	12 / 227 = 5,3%	6 / 129 = 4,6%
9	Affini <i>Eg Laur</i>		7 / 669 = 1%	11 / 227 = 4,8%	9 / 129 = 7%
10	Aldina		6 / 669 = 0,9%	/	/
11	Affini di <i>Co</i>		3 / 669 = 0,4%	7 / 227 = 3,1%	5 / 129 = 3,9%
12	Affini di <i>Pa</i>		2 / 669 = 0,3%	4 / 227 = 1,8%	4 / 129 = 3,1%
13	Affini di <i>Po</i>		2 / 669 = 0,3%	2 / 227 = 0,9%	2 / 129 = 1,6%
14	Mss. settentrionali (<i>bol, Mad Rb, Ashburnham Combination</i> , ecc.)		57 / 669 = 8,5%	24 [= 15+9] / 227 = 10,6%	16 [= 10+6] / 129 = 12,4%
15	Gruppo <i>vrl&</i> (altri mss. settentrionali)		8 / 669 = 1,2%	/	/
16	Affini di <i>Urb</i>		3 / 669 = 0,4%	1 / 227 = 0,4%	/
17	Mss. contaminati		51 / 669 = 7,6%	1 / 227 = 0,4%	/
TOTALE			669	146 ¹⁰	104

1. Si conferma anche nella tradizione incompleta, dopo che in quella completa, il netto predominio della tradizione del gruppo del Cento (con i suoi rivoli e sottogruppi), che incarna la vulgata del poema a Firen-

10. Mancano nel computo totale i codici del Landino [6] e quelli genericamente di area *c* [5], non registrati in Tonello; oltre ovviamente ai 76 testimoni non classificabili [quindi 146 + 6 + 5 + 76 = 227]. La stessa cosa vale per la tradizione frammentaria dell'ultima colonna: 104 + 21 [non classificabili] + 1 [Landino] + 3 [area *c*] = 129.

ze fra gli anni '30 e '50 del Trecento, e che a questo punto bisognerà ammettere (vedi il punto sotto) che rappresentasse la versione per così dire *standard* del testo dantesco.

2. Al secondo posto, in seno alla tradizione completa, si staglia la cosiddetta "*officina vaticana*", allargata alle copie del Boccaccio che da essa derivano:¹¹ in questo caso si ha invece la più netta discrepanza fra tradizione completa e tradizione incompleta, dove il gruppo vaticano-Boccaccio è rappresentato da due soli testimoni, un frammento (Piac. 544) e un testo frammentario (Bigazzi 18): 2 su 227, pari a un irrilevante 0,9%, (0,8% sui soli 129 frammenti), contro il 15% della tradizione completa.

3. I testimoni superstiti della *bottega di Parm*, tradizione fiorentina affine e tangenziale a quella del Cento – sebbene un filo più antica¹² – si riducono anch'essi nella tradizione incompleta e frammentaria, con un netto ridimensionamento, anche se non così marcato come nel caso precedente.

4. Nella fascia centrale della tabella (posizioni 4-7) si collocano gruppi – alcuni dei quali (*buti* e gruppo LauSc-Caetani) non inclusi nell'*antica vulgata* di Petrocchi – anch'essi però tutti ridimensionati al ribasso nella tradizione incompleta.

5. A partire dalla posizione 8 in tabella si assiste a una cesura e a un fenomeno molto curioso: non soltanto prevalgono le discrepanze, ma sembrano rovesciarsi i rapporti di forza in seno alle due tradizioni: gruppi decisamente minoritari nell'ambito della tradizione completa esplodono in quella incompleta, come avviene in maniera evidente per il gruppo *b*, ma si vedano anche *Eg Laur* e i mss. genericamente settentrionali.

11. Per la derivazione del gruppo Boccaccio da quello vaticano, con rimandi a una probabile fonte comune pisano-lucchese rappresentata dall'esemplare di riferimento del commento all'*Inferno* di Guido da Pisa: A.E. MECCA, *L'amico del Boccaccio e l'allestimento testuale dell'officina vaticana*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», xv 2012, 1-2 pp. 57-76. Altre considerazioni in E. TONELLO, *La famiglia vaticana e la tradizione Boccaccio*, in «Filologia italiana», xi 2014, pp. 85-110.

12. Almeno G. POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. TROVATO, Firenze, Franco Cesati, 2007, pp. 243-79.

6. Irrilevante nel suo isolamento in entrambe le tradizioni risulta infine il filone testuale che fa riferimento a Urb, di cui rimane un probabile lacerto in un testo frammentario (Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Lat. oct. 200).

Come interpretare globalmente il quadro tracciato? Gli elementi in simmetria valgono a conferma: su tutti il caso del gruppo del Cento, equipollente in entrambe le tradizioni completa e non, assicura che è proprio questo rivolo di tradizione a rappresentare la vera *vulgata* del testo dantesco, e non come ipotizzato da Petrocchi, a fondamento della sua edizione, la tradizione vaticano-boccacciana. Il dato relativo a quest'ultimo gruppo, che come detto rappresenta il caso di più netta discrepanza fra tradizione completa e incompleta, dato confermato peraltro anche dalla prima tradizione a stampa che prosegue quella manoscritta,¹³ ci consegna il quadro di una tradizione del Cento questa sì invadente e pervasiva, di contro a un'edizione Boccaccio che, seppure in posizione di rilievo,¹⁴ risulta certamente minoritaria in seno alla tradizione manoscritta della *Commedia*, smentendo *ipso facto* l'esistenza di un presunto "sbarramento del Boccaccio" nella tradizione e quindi la giustificazione petrocchiana del limite (e del concetto stesso) di "*antica vulgata*".¹⁵

13. A.E. MECCA, *La tradizione a stampa della 'Commedia': gli incunaboli*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», XIII 2010, 1-2 pp. 33-77, dove si dimostra che la *princeps* e in genere le primissime edizioni a stampa della *Commedia* proseguano la tradizione del Cento, maggioritaria nella tradizione manoscritta. La tradizione vaticana (con Boccaccio) farà la sua comparsa soltanto con l'edizione del Landino (Firenze, 1481) e poi con la stampa del Bembo che la imporrà come nuova *vulgata*. Su quest'ultima e sulle fasi del processo descritto: A.E. MECCA, *La tradizione a stampa della 'Commedia': dall'aldina del Bembo (1502) all'edizione della Crusca (1595)*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», XVI 2013, 1-2 pp. 9-59; ed E. TONELLO, *L'edizione bembina della 'Commedia'*, in «L'Alighieri», LVII 2016, pp. 113-35.

14. Ma con le precisazioni di A.E. MECCA, *L'influenza del Boccaccio nella tradizione recente della 'Commedia'. Postilla critica*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 222-54.

15. Il dato (formulato per la prima volta in A.E. MECCA, *Il canone editoriale dell'antica vulgata di Giorgio Petrocchi e le edizioni dantesche del Boccaccio*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Seconda serie (2008-2013)*, a cura di E. TONELLO e P. TROVATO, Limena

Ancora in merito alle *discrepanze* fra le due tradizioni, un dato appariscente e degno di grande interesse è il rovesciamento speculare dei rapporti fra le due tradizioni a partire dalla posizione 8 in tabella, dove si assiste a un *surplus* del testimoniale di tradizione incompleta e frammentaria per alcuni gruppi, che risultano invece decisamente minoritari nel seno alla tradizione completa.

Se è vero che nella determinazione dello *status* della tradizione manoscritta concorrono una serie di fattori, per lo più accidentali, dovuti ai casi della trasmissione o alla singola storia dei manufatti, tuttavia non si può escludere a priori che i numeri che emergono dalla tradizione incompleta non siano solo il frutto capriccioso del caso e della fatalità degli eventi. Posta questa premessa, un'ipotesi suggestiva, ma che nel contempo razionalizza i dati disponibili, è quella per cui lo stato attuale della tradizione incompleta, e di quella frammentaria in particolare, rispecchi di fatto uno stadio diverso della tradizione, non coincidente *tout court* con quello della tradizione completa. Non ci si riferisce ovviamente a un diverso stadio cronologico, visto che i testimoni superstiti non si distinguono particolarmente per un grado di maggiore antichità rispetto ai testimoni completi,¹⁶ quanto piuttosto a un differente grado della trasmissione. I codici incompleti superstiti cioè potrebbero rappresentare ciò che rimane di rami della tradizione minoritaria e quindi particolarmente fragili, destinati inevitabilmente a soccombere, travolti e sostituiti dalla vulgata preponderante della tradizione fiorentina (*cento + vat/bocc*): essi sarebbero in quest'ottica preziosi, in quanto testimonierebbero di quella fase della trasmissione quando la vulgata fiorentina sostanzialmente conviveva in maniera concorrenziale con altri filoni di tradizione, prima del suo definitivo imporsi. Se difficilmente essi potranno essere

(PD), libreriauniversitaria.it, 2013, pp. 119-82) è oggi pacificamente accettato dai più; da ultimo M. GRIMALDI, *Filologia dantesca. Un'introduzione*, Roma, Carocci, 2021 p. 74: «[...] si può oggi dubitare dell'esistenza dello sbarramento cronologico all'interno della tradizione manoscritta della *Commedia* determinato dalle copie di Boccaccio».

16. Fatta la dovuta eccezione per le citazioni indirette contenute nei *Memoriali bolognesi*, di scarsissima estensione e quindi per lo più esclusi dal novero delle testimonianze significative, i più antichi frammenti superstiti non risalgono oltre il secondo quarto del XIV secolo, nessuno quindi *ante* i primi manoscritti completi.

utili ai fini della *constitutio textus*, a causa se non altro del loro stato ridotto che ne inficia drasticamente la testimonianza, non così per l'aspetto della storia della tradizione, in quanto testimoni superstiti di uno stadio della tradizione, quello anteriore alla formazione della *vulgata*, oggi non più ricostruibile.

Da questo punto di vista l'interesse maggiore non può venire che per quei gruppi oggi scarsamente attestati nella tradizione completa in quanto surclassati dalla *vulgata* fiorentina successiva:

1. gli affini di *b* (Ash Ham), ossia la tradizione tosco-occidentale (Lucca/Pisa) contrapposta a quella fiorentina;
2. gli affini di Urb;
3. gli affini dei gruppi genericamente settentrionali.

Come già detto, l'unico affine del codice urbinato rintracciato nella tradizione incompleta è una scarna citazione all'interno di un testo frammentario:

- Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Lat. oct. 200: della fine del sec. xv secolo, è una miscellanea «in laude sancti Benedicti», con leggende, poemi e epistole sul santo, fra cui *Par.*, xxii 1-154, ossia il canto dedicato proprio a san Benedetto, con le chiose di Benvenuto da Imola e postille in latino. Degno di nota è che il codice proviene dalla basilica di San Vitale di Ravenna, il che porterebbe a suggerire che la tradizione afferente a Urb sia da circoscrivere geograficamente a questa città, suggerendo di parlare, a proposito di Urb, di una tradizione propriamente (emiliano)-romagnola invece che di una tradizione settentrionale in senso lato.¹⁷ Inutile però dire che, data la ridottissima testimonianza della testimonianza, a nulla può servire a fini testuali il lacerto berlinese.

Fra i frammenti di più stretta affiliazione con *b* (Ash Ham) è bene segnalare almeno:¹⁸

17. A.E. MECCA, *Appunti per una nuova edizione critica della 'Commedia'*, in «Rivista di studi danteschi», XIII 2013, pp. 267-333, partic. alle pp. 297-301.

18. Per le prove delle parentele, per questo e gli altri testimoni elencati, mi limito a rimandare alle tavole di collazione di MECCA, *Manoscritti frammentari*, cit., pp. 79-85 (affini di *b*) e pp. 137-56 (mss. settentrionali). Fra gli affini di *b* tengo fuori dalla lista il testo fram-

- Barga, Biblioteca Mordini, s.s.: della fine del xiv secolo, frammento del *Paradiso* (v 37-96; v 127-ix 3; xii 37-xvi 39), forse di origine marchigiana, ma – alla luce della tradizione di riferimento – singolarmente custodito proprio nella Garfagnana lucchese.
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4079 (A): si tratta di due fogli membranacei e palinsesti, del terzo o ultimo quarto del xiv secolo, contenenti uno spezzone della prima cantica (*Inf.*, I 1-iv 62).
- Torino, collezione privata di Livio Ambrogio, 2: frammento di otto fogli, del terzo quarto del xiv secolo, contenente un lacerto tutto sommato cospicuo dell'*Inferno* (xii 19-xxii 114). Il frammento risulta vergato da un copista già noto, estensore del Frullani 7, contenente una *Commedia* integrale, e del frammento Fior. NA 1229/1 della Nazionale di Firenze. Dal punto di vista testuale il frammento torinese sembra incrociare tradizione b con la tradizione di Eg Laur e Mad Rb.

A questi si può aggiungere il codice frammentario:

- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 47: è il piú corposo testimone del gruppo, dell'inizio del xv secolo, contenente *Inf.*, I 76-xix 67 (ma presumibilmente il codice era originariamente integro, considerata la brusca interruzione), in una lezione che incrocia talvolta fonti genericamente settentrionali.

Estremamente interessanti, infine, i frammenti di tradizione settentrionale, connessi a vario titolo con una famiglia già individuata da Edward Moore alla fine dell'Ottocento, e da lui battezzata “*Ashburnham Combination*”¹⁹. Fra i testimoni del gruppo spiccano:

- Fabriano, Biblioteca Comunale, Archivio Storico Comunale, Busta 320 (A + B): due frammenti membranacei della fine del xiv secolo, contenenti *Inf.*, III

mentario dei cosiddetti “Memoriali bolognesi”: Bologna, Archivio di Stato, Registri della Curia del Podestà, *Accusationes + Memoriali* 143, Bo(9), contenente soltanto *Purg.*, XI 1-24, datato all'anno 1327. La consanguineità, indubbia, con la tradizione b, dimostra se non altro la vetustà delle fonti di quest'ultima (Ash, si ricordi, è sottoscritto «dogosto 1335»). Il testimone in questione ha una copia, forse *descripta*, in un testimone di tradizione indiretta, Can. 301 (xiv secolo terzo o ultimo quarto).

19. E. MOORE, *Contributions to the Textual Criticism of the 'Divina Commedia'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1889, *Appendix II, Table III*, p. 705, e ora TONELLO, *Ashburnham Combination*, cit.

113-ix 86 (A) e *Inf.*, xvi 121-xix 101 (B), appartenenti ad uno stesso codice della *Commedia*, di patina umbro-marchigiana.

- San Gimignano, Comune di San Gimignano, Archivio Useppi:²⁰ piccolo frammento del *Paradiso* (xiv 100-xxiv 60) del terzo/ultimo quarto del xiv secolo. Testualmente piú autonomo, e forse da collocare in zona distinta del gruppo, prossima a un frammento custodito a Fivizzano. Alla famiglia degli Useppi apparteneva ser Tieri degli Useppi, notaio in Bologna, cui si deve la trascrizione di *Inf.*, iii 94-96 in una sezione dei vetusti *Memoriali bolognesi* dell'anno 1317.
- San Marino, Archivio di Stato, Documenti privati, Frammenti cartacei e membranacei, b. 38 + San Marino, Collezione privata, s.s.: 11 piccoli frammenti di uno stesso manoscritto, estremamente danneggiati, con glosse tratte dalle *Chiose Ambrosiane*.
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 36 (6272): è ciò che rimane di un ms. dell'*Inferno* (*Inf.*, i 81-viii 8, xxviii 130-xxxiv 139) di area toscana, degli inizi del xv secolo.

A questi si aggiungono i codici frammentari:

- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi C. iii. 1266: è quel che resta di un corposo codice membranaceo del terzo quarto del secolo xiv, contenente attualmente *Inf.*, vii 7-xx 33, proveniente dal convento di Santa Annunziata di Firenze ma di area romagnola. Spicca il ricchissimo apparato iconografico con quindici miniature (Dante e Virgilio e la Ruota della Fortuna; D. e V. nella barca di Flegiàs; D. V. e le tre Furie; D. V. e i centauri, in due versioni; D. e V. nella selva dei suicidi; D. V. e gli scialacquatori; D. V. e Capaneo sotto le fiamme; incontro fra D. V. e i sodomiti; D. V., in due versioni; D. V. e gli usurari; D. V. in groppa a Gerione; D. V. e i ruffiani e seduttori; Giasone in barca e il vello d'oro; D. V. e i simoniaci); mentre un'ultima miniatura (D. V. e gli indovini) è soltanto abbozzata, segno che qui il manoscritto originale si interrompeva, per motivi oscuri.

20. Il frammento, che risultava disperso (vedi S. AGLIANÒ, *Notizie su frammenti di manoscritti danteschi*, in «L'Alighieri», II 1967, pp. 61-63), è riapparso in una teca della mostra dantesca, in occasione del centenario del 2021, all'interno di Palazzo Comunale – Musei Civici di San Gimignano; il frammento in questione, probabilmente caduto in possesso di un qualche privato in maniera piú o meno illecita, è stato recapitato in forma anonima nel febbraio 2021 alla locale stazione dei Carabinieri di San Gimignano, e quindi esposto alla mostra dantesca in attesa di una sua collocazione definitiva.

- Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1106: grosso frammento dell'*Inferno* (*Inf.*, xiv 121-xxxiv 139), dell'ultimo quarto del xiv secolo: dal punto di vista testuale il codice è uno dei piú alterati del gruppo e prova ne è la presenza della nota interpolazione di sei terzine dopo *Inf.*, xxxiii 90, nella forma attestata anche nei manoscritti Can. 103, Par. 540, Chig. L VIII 292, Ross. 463, Marc. Zan. 54, dai quali però il codice in questione risulta indipendente.
- Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII C 4: della fine del xiv secolo, è fra i piú importanti testimoni del gruppo: *Inf.*, xiii 151-xxxii 132; *Purg.*, vii 118-xii 126; *Par.*, xxxi 100-xxxiii 72, con i *Capitoli* di Iacopo Alighieri e di Bosone da Gubbio e ricco apparato iconografico comprendente 76 disegni marginali per *Inferno* e *Purgatorio*.
- Treviso, Biblioteca Comunale, 1576: frammento cospicuo (*Inf.*, xvi 100-*Purg.*, v 24) della fine del xv secolo, di area fiorentina e in scrittura umanistica.
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 339 (6290): grosso lacerto dell'*Inferno* (*Inf.*, iii 1-xxviii 81) della prima metà del xv secolo, di area veneta e in scrittura mercantesca.

Tutti i testimoni del gruppo sembrano denunciare caratteristiche comuni:

1. con qualche eccezione, si tratta di sillogi per lo piú dedicate in maniera esclusiva all'*Inferno*;
2. in due casi, Fior. C.S. C. III. 1266 e Nap. XIII C 4, il corredo iconografico è notevole e decisamente superiore alla media;
3. l'intero gruppo risulta compromesso in maniera singolare e significativa con il ms. Ambr. C. 198 inf., unico latore, proprio insieme ai frammenti di San Marino, delle *Chiose Ambrosiane*.

Ambr. C 198 inf. è un testimone decisamente aberrante nel seno della tradizione della *Commedia*, tendenzialmente conservativa: pare infatti estremamente ricco di *lectiones singulares* e di probabili chiose subentrate a testo dal commento di cui è appunto latore.²¹

Nel contesto del gruppo di riferimento, il frammento di San Marino, che è come già detto l'unico altro testimone delle *Chiose ambrosiane* in

21. Un elenco di tali lezioni e specchi dettagliati relativi al comportamento testuale del codice in relazione ai testimoni frammentari appartenenti al gruppo, in MECCA, *Manoscritti frammentari*, cit., pp. 137-59 (partic. pp. 137-39).

tutta la tradizione manoscritta insieme ad Ambr. C 198 inf., come ci si poteva logicamente attendere segue da vicino il dettato di tale codice; anche Marc. IX 339 si mostra straordinariamente solidale, compresi evidenti strafalcioni comuni; mentre Fior. C.S. C. III. 1266 aggiunge ulteriori *lectiones singulares* sue proprie, in maniera isolata nel gruppo.

Che questa insolita alterazione del testo da parte dell'intero gruppo sia in qualche modo connessa alla stretta interazione fra testo e chiosa, non mi pare possa essere messo in dubbio; ma quale ruolo abbia esattamente l'anonimo estensore delle *Chiose ambrosiane* nella generazione di questo filone di tradizione è questione che necessita di ulteriori approfondimenti.

PARTE II
ESEGESI

GIUSEPPE ALVINO

UN COMMENTO AUTONOMO IN UN SISTEMA
COMPLESSO. CHIOSE SETTENTRIONALI
ALLA *COMMEDIA* DEL MS. CANON. ITAL. 108

1. Tra i testimoni della *Commedia*, il Canonici Italiani 108 conservato alla Bodleian Library di Oxford è un codice interessante da molti punti di vista, a partire dal consistente corredo illustrativo che accompagna il testo dantesco fino alla sua patina linguistica e all'apparato di chiose che si è insediato nel corso dei secoli nei vivagni del manufatto. Proprio quest'ultimo aspetto è quello che interessa l'analisi di queste pagine, e per introdurlo sarà utile fornire una sintetica descrizione del manoscritto in questione.

Membr., mm. 360 × 255 (c. 24r), sec. XIV, III quarto, Italia settentrionale; cc. II, 94, II', numerazione moderna a matita, nel margine superiore esterno; bianca a c. 63 (sul verso aggiunte chiose in un secondo momento); rigatura a piombo con 39 rr. per facciata con inizio della scrittura al di sotto della prima riga; impaginazione a due colonne con iniziali di terzina sporgenti. Due mani principali per il testo della *Commedia*, in bastarda su base cancelleresca (XIV sec., III quarto, area veneta; la seconda mano opera alle cc. 24r-31v e 84r-94r), rubriche latine in inchiostro rosso; cinque mani più tarde per le chiose (vd. infra); ampie decorazioni: 1. iniziali di terzina semplici toccate di rosso; 2. iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso con filamenti blu e in blu con filamenti rossi; 3. iniziali di cantica istoriate, da cui si sviluppa un fregio decorato; 4. ciclo continuo di illustrazioni (disegni privi di colore) nel *bas de page* alle cc. 1r-19r (*Inf.*) e 31r-59r (*Purg.*), con rare interruzioni. Contiene: *Commedia* (cc. 1r-94v) con chiose in latino e volgare, frequenti a *Purgatorio* e *Paradiso*.¹

1. Studi sul codice: P. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della 'Divina Commedia' e delle opere minori di Dante* [...], Prato, Tip. Aldina, 1845-1846, 2 voll., II p. 264 num. 492; H.C. BARLOW, *Critical, Historical and Philosophical Contributions to the Study of the 'Divina Commedia'*, London, Williams

Le chiose che corredano il poema sono apposte da cinque diverse mani posteriori:

- CA. Sporadiche chiose marginali: XIV sec. *ex.*, in volgare lombardo (vd. *infra*) e in latino, in mercantesca. Chiose sporadiche a *Inf.*, XII, XXX; *Purg.*, VIII-IX, XX-XXXII; *Par.*, V, IX. *Inc.*: «Iste Dionisus fuit crudelis tirampnus in Cicilia»; *expl.*: «la prima ch'intrò la spera de Venere».
- CB. Frequenti chiose marginali e interlineari a *Purgatorio* e *Paradiso*: XV sec. *in.*, latine, in *textualis* semplificata. *Inc.*: «[quattro stelle] idest quatuor virtutes cardinales»; *expl.*: «abas clarevalensis».
- CC. Due chiose marginali a *Purg.*, XII: XIV sec., III quarto, latine, in bastarda su base cancelleresca. *Inc.*: «Fillii Senacharib vocabant videlicet alter»; *expl.*: «Iudith de Betulia civitate».
- CD. Chiose a *Inf.*, XVII, XXVII e *divisiones* al *Paradiso* (con alcune glosse): XIV sec. *ex.*, latine, in bastarda su base cancelleresca. *Inc.*: «Iste erat quedam civis florentinus de Gianfilgiacis»; *expl.*: «fuit in consillio et nota quod sic esset».
- CE. Frequenti chiose marginali e interlineari a *Par.*, XXVIII-XXXII: XV sec., I metà, latine, in *littera textualis* semplificata. *Inc.*: «Hoc dicit quia amor nasitur»; *expl.*: «[di manna] scilicet in deserto».

L'analisi dell'apparato notulare può partire dalle due mani piú tarde, che rivelano un sistema di fonti esegetiche molto ben definito e di semplice analisi, in quanto i due chiosatori non apportano novità e si limitano invece a selezionare glosse di un commento ben noto.

Tutte le chiose di CB sono riprese alla lettera da Benvenuto da Imola,

and Norgate, 1864, pp. 56-57; A. MORTARA, *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di codici canonici italiani si conservano nella Biblioteca Bodleiana di Oxford*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1864, col. 122; E. MOORE, *Contributions to the textual criticism of the 'Divina Commedia'*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1889, pp. 515-17; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die 'Göttliche Komödie'. Vergleichende Bestandsaufnahme der 'Commedia'-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, pp. 220-21 num. 519; M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 135 num. 209; *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. TROVATO, Firenze, Franco Cesati, 2007, p. 68; M. BOSCHI ROTIROTI, *Canonici Italiani 108*, in *Censimento dei commenti danteschi*, I. *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 to., II p. 919 num. 514.

come appare evidente in questi esempi che si rilevano esclusivamente nel suo *Comentum*:²

Purg., VII 73

CB

Cohus, ut scribit Disacorides [*sic*], est herba ramosa habens in virgis grana rotunda similia lenticule, et dicit Plinius quod est herba in vermicula se mutans; et ex ista herba tingitur panus pulcerimus rubey coloris ut preciosa. I.b.

BENVENUTO

Coccus, ut scribit Dyascorides, est herba ramosa habens in virgis grana rotunda similia lenticulae, et dicit Plinius quod est genus ex eo in Athica et Asia nascens celerrime in vermiculum se mutans; ex ista herba tingitur pannus pulcerrimus rubei coloris, de quo hic loquitur autor.

Purg., XIII 31-33

CB

Horestes fuit filius Agamenonis et Clytemestre, que fuit serpens venenosior et adultera turpior quam Helena soror [...].

BENVENUTO

Nam Clytemnestra, serpens venenosior et adultera turpior quam Helena soror.

Purg., XXXIII 37-39

CB

Nam tempore Bonifacii nulus erat imperator nisi Albertus vocatus qui non

BENVENUTO

nam tempore Bonifacii nullus erat imperator, nisi Albertus vocatus qui non

2. I criteri di trascrizione adottati in questo contributo sono ispirati alla massima conservatività, pur senza rinunciare ai canonici interventi necessari a garantirne un'agevole leggibilità ma rispettosi della lezione del manoscritto (in particolare, distinzione tra *u* e *v*, normalizzazione delle maiuscole e della divisione delle parole, introduzione di una punteggiatura di servizio). Per le citazioni dai commenti danteschi, da intendersi *ad locum*, le edizioni di riferimento sono le seguenti: BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij 'Comedian', nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon*, cur. J.PH. LACAITA, Florentiae, Barbèra, 1887, 5 voll.; IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. VOLPI, con la collaborazione di A. TERZI, Roma, Salerno Editrice, 2009, 4 voll.; *Commento di Francesco da Buti sopra la 'Divina Commedia' di Dante Allighieri*, pubblicato per cura di C. GIANNINI, Pisa, Fratelli Nistri, 1858-1862, 3 voll. Nella prima chiosa, l'annotatore chiude con una sigla di dubbio significato («I.b.»: forse *Imolensis Benvenuti?*).

venit ad liberandam Italiam, de quo poeta conquestus est vi^o capitulo huius *Purgatorii*, et hic nota quod caute loquitur. Poeta vult enim dicere tacite: sicut enim unus imperator romanus dedit plumas, idest, divitias ecclesie,³ ex quibus nata est insatiata avaricia prelatorum, que est destructio mundi, ita quidam alius imperator romanus eripiet sibi plumas, idest divitias temporales, et dabit libertatem ecclesie.

Par., I 78

CB

Per istam armoniam intelligit mirabilem proporcionem celi quod.⁴

Par., XII 64

CB

[La dona] idest matrona que consensum pro eo quoniam sacerdos interrogabat: «vis batizari?» soniavit quod Dominicus habeat stellam in frontem perfulgidam.

Par., XXIV 16

CB

[carole] idest vasculum argento munitum.

venit ad liberandam Italiam, de quo poeta conquestus est vi^o capitulo huius *Purgatorii*. Et hic nota quod caute loquitur hic poeta: vult enim dicere tacite: sicut unus imperator romanus dedit plumas, idest, divitias ecclesie, ex quibus nata est insatiata avaritia prelatorum, quae est destructio mundi, ita quidam alius imperator romanus eripiet sibi plumas, idest, temporales divitias, et dabit libertatem ecclesie.

BENVENUTO

Ideo dicendum est quod autor per istam harmoniam intelligit mirabilem proportionem coeli, quod semper uniformiter movetur.

BENVENUTO

Dicit ergo: *La donna che diede l'assenso per lui*, idest, matrona quae ipsum de sacro fonte levavit, quae consensit pro eo quando sacerdos interrogabat: *vis baptizari?*

BENVENUTO

Et est carola proprie vasculum argento munitum.

Caso del tutto speculare è quello della mano CE, che appone una serie di glosse nel finale del poema, tutte (tranne una originale)⁵ ben diffuse

3. Segue *ex nata* esp.

4. Periodo sospeso.

5. Si tratta di quella soprascritta a *Par.*, xxxi 30: «[procella] idest respice ad mondanas turbationes».

nei commenti danteschi, ma molto probabilmente anche queste derivate da Benvenuto, come dimostrano queste fedeli riprese *verbatim* o appena rielaborate:

Par., xxix 57

CE	BENVENUTO
[costrecto] quia omnia gravia tendunt ad centrum.	<i>costretto da tutti i pesi del mondo</i> , quia omnia gravia tendunt ad centrum.

Par., xxxi 7

CE	BENVENUTO
[ke ss'infiora] idest insidet fiori ad colligendum mel sive rorem.	<i>sí come schiera d'api che s'infiora una fiata</i> , idest, quae volat ad flores et insidet illos ad colligendum mel sive rorem.

Par., xxxi 33

CE	BENVENUTO
[...] et ideo dicit <i>rotante con suo fillio</i> , idest ursa minore. <i>Un'ella è vaga</i> , quia continue respicit ipsam.	et ideo dicit: <i>rotante col suo figlio</i> , idest, ursa minore, <i>ond'ella è vaga</i> , quia continuo respicit ipsam.

I due compilatori tardi, insomma, si sono limitati a selezionare parti del fortunato commento benvenutiano senza apportare elementi originali all'esegesi né confrontare fonti diverse.

Piú complessa è invece la situazione delle mani piú antiche. Tenuta da parte CC, che trascrive solo due chiose ben diffuse nella pregressa esegesi, le altre due vergano chiose dalla fisionomia piú sfaccettata. Tra le *divisiones* al *Paradiso* di CD, non sono molte quelle che possano definirsi originali:

[*Par.*, iv *inc.*] Istud capitulum dividitur in partes 4^{or}. In prima quarum auctor describit suam dispositionem circha duo dubia de quibus tractat in ipso capitulo et proponit ipsa dubia nascentia et dictis positus in proxime precedenti capitulo. In 2^a solvit secundum dubium tamquam fortius. In 3^a solvit primum dubium tamquam levius. In 4^a solvit unam contradictionem quem videbatur nasci et predictis. [*Par.*, v *inc.*] Postquam auctor declacavit⁶ duo dubia, nunc movet dubium de voto et dividitur istud capitulum in partes tres. In prima tractat de ista materia voti, et

6. Errore per *declaravit*.

ostendit quomodo potest mutari votum et quomodo non. In secunda dat suum sanum consilium circa factum voti. In tertia describit assensionem suam et Beatrix ad speram secundam Mercurii.

Le restanti *divisiones* presentano invece notevoli somiglianze con quelle di Benvenuto da Imola, al punto che è probabile che il *Comentum* sia stato un modello di CD, che non lo riprende tuttavia parola per parola ma lo rimaneggia liberamente, raccogliendo quindi idee e nozioni note per inserirle in un nuovo contesto:⁷

Par., I inc.

CD

[...] Sed in isto libro *Paradisi* ego indigeo ambobus colibus, silicet Cira et Nissa, idest nunc egeo scientia naturali et supernaturali, idest divina; et scias quod quando Apolo est deus tunc tractat de divinis et dicitur ab *a*, quod est 'sine', et *polo*, idest 'sine polutione', idest SINE MACULA.

BENVENUTO

Construe sic literam: O buono Apollo, Apollo dicitur quasi sine pollutione, SINE MACULA; non enim habet in se umbram sicut soror sua luna: vel dicitur Apollo quasi exterminans omne malum, omne superfluum et nocivum.

Par., VIII inc.

CD

Postquam autor in capitulo superiori tractavit de una anima illustri moderna et familiarissima, nunc tractat de aliquibus aliis animabus inclinatis ab influenza venerea. Istud capitulum dividitur in partes 4^{or}. In prima quarum auctor introducit unam animam MODERNAM QUE MANIFESTAT se et provinciam suam auctori; in 2^a tractat de illis de provincia istius anime. In 3^a tractat de alia anima similiter venerea. In 4^a

BENVENUTO

Et praesens capitulum viii potest dividi in tres partes generales. In prima quarum poetice describit suum ascensum ad speram Veneris et animas apparentes ibi. In secunda introducit singulariter unam animam illustrem MODERNAM, QUAE MANIFESTAT se et suos, ibi: *Indi si fece*. In tertia movet unam questionem, quam curiose pertractat, ibi: *Peroch'io*.

7. Nelle tavole, i tratti esclusivi del commento posto a confronto con l'adespoto sono in maiuscoletto.

tractat una anima antiqua que similiter fuit venerea.

Par., xvii *inc.*

CD

[...] IN 4 auctor petit unum consilium ab illo spiritu circha perfectionem et PUBLICATIONEM istius ultime operis et ile respondit sibi.

BENVENUTO

IN QUARTA et ultima informat et certifi-
cat se circa complementum et PUBLI-
CATIONEM huius operis, ibi: *Poi che ta-
cendo.*

Par., xxi *inc.*

CD

In 4 introducit dictum spiritum qui manifestat se auctori et VITUPERAT vic-
tam modernorum prelaturum ecclie-
xie.

BENVENUTO

IN QUARTA et ultima dictus spiritus ad
petitionem auctoris propalat se, et VITU-
PERAT incidenter pastores modernos
ecclesiae, ibi: *Sí mi prescrisser.*

Confermano il rapporto con Benvenuto anche le poche chiose pun-
tuali ai versi danteschi:

Inf., xvii 65

CD

Iste fuit dominus Rainaldus de Scrovi-
gnis de Padua.

BENVENUTO

Iste fuit quidam miles de Padua, qui
vocatus est dominus Raynaldus de
Scrovignis, vir ditissimus in immen-
sum.

Par., xxxi 1

CD

Cellum impireum non est aliud nixi
lux a Deo procedens. Rosa habet SU-
STANTIAM, ODOREM ET COLOREM et ta-
men est una roxa et non tres, ET ITA
DEUS QUI EST TRINUS ET UNUS.

BENVENUTO

Rosa namque, sicut per se patet, habet
in se tria, scilicet, SUBSTANTIAM, COLO-
REM, ODOREM; et tamen est una rosa et
non plures divisae; ita trinitas indivi-
dua habet in se tres personas, et tamen
est solum una deitas in essentia; ERGO
BENE ISTA LUX EST UNA ET TRINA.

La mano CA è decisamente la piú innovativa, in quanto, nelle sue

chiose, alle diverse fonti esegetiche si uniscono elementi enciclopedici di altra provenienza ignorati dal resto dell'esegesi. Di seguito si mostrano le sue chiose originali piú importanti:

[*Inf.*, xxx 98] Sinon greco, fagio lo cavalo de legno per tradimento de Troya, se offerse aparegiato⁸ a un de' du' partiti, over de morire, over de fa: ch'esto cavalo intrasse ne la citade de Troya, nel qual cavalo erano greci armati cum guida de Menelao e Ulixè. Partidi li greci da Troya e ascosi ne l'isula Tenedos, li troyani enseno⁹ la citade per so piasere, e viso lo cavalo in admiragion son posti. Un, nominato Thimetes, reverente a dea Pallas, consigliò che 'l cavalo fiza menato dentro a la citade. Ma un altro, nominado Capis, consigliò che bon serebe de zitar lo cavalo nel mare, over de brusarlo, over de pertursarlo per veder zò che dentro fosse. Siando questa tenzone, e che sovraveni un, nominato Laconte, e con reprensivi gridi consiglia la destructione del cavalo e con una hasta ferire lo ventre del cavalo, e a questo colpo si rasona¹⁰ l'armatura ch'era nelo cavalo, ma per disposition de Dyo li cechati troyani no: s'acorsse del son fagio per li arme. Fagio questo e che Sinone, trovato ne le spine, ligato le man con gran sequela de' troyani fu menato a Priamo.¹¹ Ma tanto melliflue parole usay Sinone, ch'el fo con grande apeto ascoltato. E interrogando chi el era, respose ch'era greco nominato Synone e fu familio de Pallamede figlio de Nauplo, lo qual accusato a torto da Ulixè che 'l doveva per premio tradire lo campo greco, apiccato fo per la gola; per la qual cossa ello Synone gravemente menazava Ulixè, e per questo Ulixè aveva ello per inimico capitale. E allora Synone mostrava de non voler piú parlare digando: «Ben son mato a pispigliare tra li mey inimici; pregove che m'alciati¹² e che non me lassiate piu penare». Allora piú accese li apetiti d'i troyani d'ascoltare, e comandato ch'el proseguisse, disse: «Molte volte li greci han desidrato lo recesso da Troya, ma son impediti da venti contrarii. E consigliato Calcante, sacerdote de Phebo, disse che, secondo che li venti erano redemuti in là driento a Troya con sangue de Figenia,¹³ cossí era bisogno che li fisseno redemuti con sangue humano nel recesso. Zashun d'i greci temé d'esser quela vittima, fin che Calcante, coroto per precio da Ulixè, non disse che Sinone da li dey fiseva domandado per victima. Già era ordinato lo sacrificio, ma io, già bindato

8. *Aparegiato*: 'pronto'.

9. *Enseno*: 'escono'.

10. *Rasona*: 'Risuona'.

11. *E che*: nelle due occorrenze ravvicinate, la congiunzione potrebbe essere paraipottattica; oppure sarebbe da interpretare 'ecco che', a seguito di un'evoluzione fonetica.

12. *M'alciati*: 'Mi uccidiate'.

13. con sangue de Figenia] *agg. in interl.*

e già 'paregiata la falsa polte, con fuga me tolse da la morte e me occulta' ne le spine ove son trovato; dove misericordia ve rechegio». Allora li troyan, moti a pietade, ge afidon la vita e ge relargon li mani. Poy li domandon per che era fagio cosí gran cavallo. Allora, levate le disligate mani, zurò ch'el g'era licito dir contra li greci soy nimici e cominzoi: «Tuta la speranza d'i greci stava in dea Pallas, la quale eli si fer suspecta per lo rapto del Palladio tolto per Ulixè morti li custodi de la rocha. E però, per reconciliacion de Pallas, han fagio questo cavallo, lo quale han fagio cossí grande che 'l non possa menar ne la citade. Ma se possibil fosse che lo intrasse, la citade d'Asia¹⁴ segnorezarebe tuta la Grecia». <...>¹⁵ cason sopravene de creder a le parole de Synone, che duy serpenti quel dí morseno Laconte e ' duy so figli, li quay serpenti poy se colocòni <...> la statua de dea Pallas. E per questo fo roto lo muro, introduto lo cavallo. A la meza note, fagio fumo per Sinone, retornò li greci, fu aperto <...> nati e la dormentada citade misero a fogo ferro e sacomano e radical destructione.¹⁶

[*Purg.*, xxvi 76-78] Qui si tocha l'istoria come Cesar innamorossi del re d'India e mandò messi a quel re da parte de la regina moglie de quello Cesare ch'ello venisse a una certa hora de notte perché ella gli volea parlare e carnalmente giacer con luy, e como quello re d'India a quella hora andò a quello loco credendo trovar la regina, e como Cessare aspettava costui e venutto ch'ello fu, credendo andare a la rayna, como Cesare luy menato in la camera per i camarieri carnalmente con esso pechò contra natura.¹⁷

[*Par.*, ix 97] Notando è che Belo hebbe du' figli nominati Danao e Egisto. Danao hebbe zinquanta filioli, Egisto zinquanta figlie. Lo scelerato Danao, pien de nefanda fraude, con persuasive parole seppe fare col fradelo Egisto che elo contrasse matrimonio tra li soy figli e le figlie del fradelo Danao. E poi comandò a le figlie ch'ele dovessero in la prima nocte alcire li gierman mariti pria soporati per facturata bevanda. Le quarantanove furon obediante al scelerato precepto. L'ultima, giamata Ypermestra, molgia de Lino, non volse alcire lo suo marito, ma el fé fugire e fuggiando enseme col padre Egisto recuperò amicabile soccorso, donde con sforzo vene e intrò dentro a la citade, de la quale fugito già era Danao

14. d'Asia] lasia *ms.* La congettura mi è suggerita da Gennaro Ferrante, e restituisce in effetti la posizione geografica di Troia nella percezione medievale.

15. Il fondo della carta è eraso e impedisce la lettura di alcune sillabe (qui forse «Magior»).

16. Non pare possibile identificare una fonte piú prossima allo stesso secondo libro dell'*Eneide*.

17. Il commentatore non conosce la vicenda a cui allude Dante e la sostituisce con una altrimenti ignota sul «re d'India».

co· le figlie e le marturiando Ypermestra senza modo ela scripsse una epistola che s'incomenza *Mittit Ypermestra*, per la quale Lino andò contra Danao, l'alcise e le scelerate figlie, rescosse Ypermestra, la condusse a casa e consigo vixe per tempo in gran felicitade.¹⁸

[116] Raab femena cativa fu, la quale siando Iosue successor de Moysse a conduder lo populo de Dio ne la terra de Yrusalem, e despecto da la città de Yerico, fu adiutrice del populo de Dio, che mandati per Iosue tri messi cautamente dentro a Ierico per investigar li passi, morti sarebeno, se no che questa Raab li recevé e li ascosi infin a la nocte, ne la quale li misi cole sue mane fora de Ierico, e doppo la relation de questi tri Iosue co· l'aiutorio de questa Raab a pocho a pocho intrò Yerico e tuto lo zitò per terra, salva la casa de l'aiutrice Raab, per la qual cosa ela fu la prima ch'intrò la spera de Venere.¹⁹

Come si nota, le glosse originali non coprono l'intero poema ma, pur non essendo moltissime, sono molto ampie ed elaborate, specie la prima, che occupa tutto il margine inferiore della carta.²⁰ Tutte sono di natura enciclopedica e dimostrano che il chiosatore disponeva di una cultura in linea con quella del suo tempo ma nel complesso apprezzabile, specie per quanto riguarda le conoscenze su storia e mitologia greca, unite a quelle sulla storia romana e a quelle, piú comuni, sulle Scritture. Ancora, queste chiose possono destare interesse se si fa attenzione alla lingua in cui sono scritte; si rileva anche a un primo sguardo, innanzitutto, la loro provenienza settentrionale, come si nota dalla selezione di tratti distintivi che qui si propone:

fogo	fon.	sonoriz. intervocalica	ven., lomb., mil., gen., bol., ecc.
alcire 'uccidere'	fon.	occ > alc	lomb., venez., pad.
negota	fon.	NT > got	mil. (magg.), ven., ver., bol.
brusando	fon. cons.	sonoriz. C pal. > S	ven., lomb., crem., mil.

18. Diverse somiglianze, anche se non del tutto risolutive, con il *Prologo della pistola d'Ipermestra* delle *Pistole di Ovidio Nasone* (OVIDIO, *Heroides. Volgarezzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, a cura di M. ZAGGIA, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, XIV Prol.); i dettagli potrebbero essere anche ricavati direttamente dall'originale latino.

19. Vd. Gs, 2 6.

20. Come mostrato nello schema qui posto in apertura, il corpus di chiose di CA è limitato a pochi canti; molte di esse derivano dall'esegesi pressa (vd. infra).

UN COMMENTO AUTONOMO IN UN SISTEMA COMPLESSO

fradelo	fon. cons.	sonoriz. intervoc.	lomb., ven., bol., ferr., pad.
desidrato	fon. voc.	sincope tra dentale e R	lomb., ven., Emil.
redemuti 'ritornati'	less.		con altre accezioni: mil. (Bonvesin, Elucidario, Matteo da Milano); due occorrenze ver.
digando	morf.	gerundio 2° coniug. -ando	ven., lomb., Emil., gen.

Alcuni dei tratti qui segnalati permettono poi di restringere il campo a due sole aree linguistiche: tanto il verbo *alcire* ('uccidere') quanto *redemuti* ('ritornati') sono forme attestate esclusivamente in Lombardia e in Veneto, nelle quali aree peraltro sono maggioritari anche gli altri fenomeni qui segnalati (dati *OVI*).²¹ Resta ora da verificare quali sono i tratti esclusivi dell'una e dell'altra area. Per quanto riguarda il Veneto, l'unico è una forma del già visto verbo *alcire*, ovvero *alzise* ('uccise'): l'attestazione unica non è però risolutiva, in quanto lo zetacismo *c > z* è diffuso in tutto il settentrione,²² e per di più qui con un lemma noto al chiosatore. Molto più interessanti sono invece i tratti registrati in Lombardia e non in Veneto:

giama 'chiama'	fon. cons.	CL > C pal. (grafia g)	mil.
fagio 'fatto'	fon. cons.	CT > G pal.	mil.
aparegiato	fon. cons.	CL > G pal.	mil. (magg.), pav., gen.
fiza 'fosse'	morf.	cong. <i>essere</i> 'fiz-'	mil., berg.
fisseno	morf.	cong. <i>essere</i> 'fiz-'	mil., romagn., berg.

La palatalizzazione in *g* dei nessi CL e CT è fenomeno tipico del lombardo e attestato quasi esclusivamente a Milano (solo *aparegiato* conta sporadiche presenze a Genova).²³ Soprattutto, è tipica del milanese la resa grafica

21. Per lo spoglio linguistico si è fatto ricorso al corpus *OVI*, cfr. <http://www.ovi.cnr.it/Interroga-il-Corpus.html>, *ad loc.*, al *TLIO*, cfr. <https://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>, e all'*AGLIO* (*Atlante Grammaticale della Lingua Italiana delle Origini*), cfr. <http://aglio.ovi.cnr.it/>, oltre alla bibliografia citata nelle relative note.

22. Vd. ad es. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti* (1949-1954), Torino, Einaudi, 1966-1969, 3 voll., I p. 378.

23. V. FORMENTIN, *L'area italiana*, in *Lo spazio letterario del medioevo*, II. *Il medioevo volgare*, dir. P. BOITANI, M. MANCINI, A. VARVARO, Roma, Salerno Editrice, II 2002, pp. 97-147, a p. 104 e n.; A. STELLA, *Lombardia*, in *Storia della lingua italiana*, dir. A. ASOR ROSA, a cura di L.

ca *g(i)*- per l'esito CL- > c- ad inizio di parola (*giama* < CLAMAT, pronuncia-to 'ciama').²⁴ L'altro fenomeno segnalato è il congiuntivo del verbo *essere* in *fiz-*/*fiss-*, anche questo sconosciuto al veneto e invece esclusivo del lombardo almeno nella forma *fiza* ('fosse'). Per queste ragioni sembrerebbe plausibile una provenienza lombarda, piú che veneta, delle glosse di CA, di cui vanno peraltro sottolineate le particolarità linguistiche tipicamente milanesi.²⁵

Tornando ai contenuti delle chiose, il commentatore non si limita all'autonomo inserimento di nozioni enciclopediche proprie, ma si serve anche dell'esegesi dantesca precedente, liberamente rimaneggiata a seconda delle necessità. Tra i commenti noti prevale quello di Iacomo della Lana, con cui condivide alcuni tratti esclusivi. Es.:

Inf., XII 111

CA

E quel altro. Costui fu Obizo di marchesì da Esti del destretto de Padua, el quale fu signore de Ferrara cazato de Ferrara uno nobile chiamato per nome SALINGUERA, el qual in prima era signore de Ferara, e uno figlio del supradetto Obizo, chiamato Azo, per cupiditate de signoria uzisse el ditto Obizo suo padre et inperzò lo auctore apela quello Azo filiastro e non figliolo perché ello fé morir lo padre e perché se partí da l'amor filiale.

LANA

[...] Vide via de caçar uno c'avea nomme SALLINGUERRA ch'era grande e gintilissimo cavaleto de Ferara, cum l'aiturio e trattato d'i Viniciani si 'l fé murire in Venexia. [...] Or lo chiama l'autor *filiastro*, imperçò che a fare murire lo padre non è amore filiale, e perçò dixè: *fui sí spento dal figlastro*.

SERIANNI e P. TRIFONE, Torino, Einaudi, 1993-1994, 3 voll., III pp. 153-212, a p. 197; *Poeti del Duecento*, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll., I p. 671.

24. V. FORMENTIN, *Milanese*, in ID., *L'area italiana*, cit., pp. 103-5, a p. 104: «CL > rispettivamente [č] in posizione iniziale, [g] all'interno di parola (graficamente sempre *g(i)*: *gesia* 'chiesa', *magia* 'macchia', ecc., -CT- [č] grafia *g(i)*: *noge* 'notte'».

25. Contini (*Poeti del Duecento*, cit., I p. 671) ricorda alcuni di questi tra le «principali caratteristiche fonetiche del milanese bonvesiniano», tra cui «la palatalizzazione in CT (č), anch'essa graficamente rappresentata da *g(i)* (*noge*, *fagio*, *digio*, *stregia*, *aspegiar*) [...] si rammentano, se pur geograficamente non specifici: il passivo mediante *fi* (*fizo* ecc.); il gerundio costantemente in *-ando* [...] e col tema della 1a persona (tipo *tenio*), *voiando*, *vezando*, *digando*».

Purg., IX 82

CA

Per la spada se denota la iusticia de Dio, la qual non lassa algun bene INRE-MUNERA' e algun male INPUNITO.

LANA

[...] çoè ch'è overa de iustisia, açò che neguno male passi IMPUNIDO e negun che no sia REMUNERADO.

Purg., XX 65

CA

[per ammenda] per VOLUNTÀ FURIOSA.

LANA

[...] unde la prima *amenda* pone per VOLUNTÀ FURIOSA, la secunda *amenda* per voluntà iracundiosa, la terça *amenda* per voluntà turbada.

Purg., XXVIII 49-51

CA

[...] Et Ascalafo si disse ch'ella AVEA MANGIADO SETTE GRANE DE POME GRANATE, per la qual cosa la questione fu recomenzata e finalmente fu comissa in Iove, lo qual sententiò che Proserpina stesse a l'Inferno sei mesi apresso di Pluto, e per altri mesi sei stesse apresso la madre.

LANA

Iupiter mandò per Plutone, e perché Proserpina AVEA MANÇÀ LI VIJ GARNELLI DEL POMMO no li poté torre *asolute*, ma pateçò cum lui ch'ella doventasse lo corpo della luna, e la mità del tempo luxisse a l'inferno e l'altra mità in celo.

Par., IV 48

CA

[...] Andando intrambi arivano a lo flume Eufrates, e lí Tobia de consiglio de Rafaele se lavava li pedi e presi un grosso pisce che 'l mise in un CARNERO.

LANA

[...] et una sira arivòno su la riva del fiume Eufrates; [...] Allora se lavò Tobia li pèi e lavandosose vide un grande pesson, e per comandamento de Rafaele lo prese, e tolse lo figado e 'l fele, e sí 'l repose in un SO CARNERO.

Non mancano poi elementi comuni ai due piú diffusi commenti dell'ultimo quarto di secolo, cioè quelli di Benvenuto e Buti. La direzione dei prestiti non è accertabile, e del resto le nostre chiose sono ascrivibili allo stesso arco cronologico: l'ipotesi che potrebbe apparire meno gravosa è che il commento meno noto abbia attinto ai due piú fortunati,

con la conseguenza che le chiose lombarde avrebbero un *terminus post quem* da collocare alla datazione del *Comento* di Buti (1385-'96). Negli esempi che seguono sono evidenziati gli elementi riconducibili esclusivamente a quest'ultimo:

Purg., IX 100-2

CA

El terzo significa la SATISFACION DE L'OVRA, ET È ROSSO A DENOTAR L'AMOR FERVENTE DE LA CARITÀ.

BUTI

[...] avendo li piedi; cioè le sue affezioni ine la satisfazione, e sopra la SATISFAZIONE DELL'OPERA FERVENTE COL FERVORE DE LA CARITÀ.

Purg., XXV 22-23

CA

[...] E quando quella testa portata fosse per esser apresentata vene Thesipo e Flesipo FRATELLI DE LA MADRE DE MELEAGRO, e per forza tolse quella testa, per la qual cosa Meleagro rato[–] quelli Thesipo e Flesipo. E per questo la madre de Meleagro, recordata del stizo, mise quello nel foco, e come brusava lo stizo, così moriva Meleagro, e per questo la madre s'alzise con propria mano.

BUTI

[...] Meleagro per onorare questa virgine li diè la testa del porco e diedeli l'onore de la caccia; de la qual cosa furono indegnati li valenti omini che v'erano, e massimamente Flesippo e Toisippo FRATELLI DE LA MADRE DI MELEAGRO sí, che tolseno ad Atalanta la testa del porco; unde Meleagro, di ciò corrucciato combattè co li suoi sii materni et ucciseli amburo. La qual cosa saputa da Altea madre di Meleagro e suore de li uccisi, mossa a furore, prese lo tissone riservato e misselo nel fuoco, et a poco a poco si fenno consumare Meleagro, come si consumava lo tissone; et arso lo tissone, fu morto Meleagro.

Infine, si segnalano le già accennate somiglianze con Benvenuto:

Purg., XXIII 25-27

CA

Quio si tocha l'istoria de Erisitone lo quale taliò la querza de dea Ceres, per

BENVENUTO

[...] et uni ex famulis formidanti incidere quercum dedicatam deae in furo-

la qual cossa Ceres ge MANDÒ LA FAME NEL VENTRE, tanto che negota ge bastava e consumato lo patrimonio vendé una sua figlia, la qual si transmutava in diverse forme.

re amputavit caput, et arborem ipsam prostravit ad terram. Irata dea altam vindictam fecit de homine insano: nam IMMISIT FAMEM inauditam IN VENTREM eius. [...] Demum omnibus consumptis vendidit unicam filiam suam pluribus vicibus.

Purg., XXIV 124-26

CA

Qui si tocha l'istoria come Madian vene contra el populo de Yerusalem e con molti altri re assidiò Yerusalem, e come Dio revellò a Gedion Iudice del populo de Yerusalem ch'ello dovesse uscire la citade de Yerusalem con tuta la gente sua e, che quando arivasseno a uno fiume, che nessuno bevesse de l'acqua de quel fiume se non quando Gedion facesse SONARE CERTE TUBE, e allora zaschun bevesse.

BENVENUTO

Tunc angelus Domini apparuit Gedeoni juveni mandans ut liberaret filios Israel. [...] Iterum Dominus volens sibi victoriam non viribus hominum imputari, mandavit Gedeoni ut duceret eos ad aquam in medio ardore solis; et qui biberent cum manu duceret secum; qui autem genibus flexis lamberent more canum, remitteret domum. Quo facto, inventi sunt trecenti tantum manu bibentes, cum quibus Gedeon transiens Jordanem prima vigilia noctis invasit exercitum inimicorum singulis portantibus singulas TUBAS, lagenas et lampadas ardentis. Et signo dato reperierunt OMNES PULSARE TUBAS et lagenas concutere, retentis lampadibus cum sinistris.

In conclusione, le diverse mani possono essere divise in due gruppi sulla base del grado di autonomia delle loro chiose. Da un lato, le mani CC, CB e CE agiscono esclusivamente riprendendo *verbatim* la pregressa esegesi, a tal punto che tutte possono essere considerate un estratto nella tradizione testuale di Benvenuto da Imola (fanno eccezione le due chiose di CC, di derivazione piú incerta). Dall'altro, CD e soprattutto CA presentano un sistema di glosse irrelate che può definirsi autonomo, per la presenza di inserzioni originali e la mescolanza di fonti esegetiche diverse, riutilizzate non letteralmente ma con una nuova ricostruzione

sintattica e in parte contenutistica degli argomenti. Le chiose di CD hanno poi una loro consistenza strutturale, trattandosi di *divisiones* che aprono i canti del *Paradiso* senza soluzione di continuità; dal canto suo CA, pur presentando glosse sostanzialmente sporadiche e discontinue, inserisce elementi nuovi per l'esegesi dantesca antica, uniti ad altri ripresi da piú commenti noti. Ne risulta che il sistema esegetico è parzialmente innovativo: la somma delle glosse di queste due mani – che potrebbero essere rinominate “chiose oxoniensi” – restituisce un corredo che si estende all'incirca ai due terzi del poema e che, per la sua natura autonoma, deve occupare un proprio ruolo, per quanto marginale, nella storia del secolare commento.

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI

« OMAI VEGGIO LA RETE... ».

A PROPOSITO DELL'*HYPERMEDIA DANTE NETWORK*

1. PROBLEMI DI INTERTESTUALITÀ DANTESCA DIGITALE

Immaginiamo di voler studiare la presenza del *Liber Isaiae* nella *Commedia*. Per cominciare, potremmo consultare l'apposita voce dell'*Enciclopedia Dantesca* (redatta, per la cronaca, da Angelo Penna), che offre una lettura critica del riuso del profeta nel poema senza però allegare un elenco esauriente dei passi in cui ciò sia ravvisabile. In seguito, si potrebbe interrogare il “decano”¹ dei progetti digitali danteschi, il *Dartmouth Dante Project*,² utilizzando la funzione «New Search» per trovare tutte le occorrenze di una precisa parola – nel caso in questione, poniamo, “Isaia” – nel *corpus* dei commenti digitalizzati. Tuttavia, questa ricerca non mostrerebbe i luoghi della tradizione esegetica in cui il nome sia scritto in forma diversa; non comparirebbe, per esempio, l'«Isaie» declinato da Guido da Pisa in una glossa a *Inf.*, v 34-36, né le numerose abbreviazioni in «Is.» adoperate da Luigi Pietrobono. Per colmare queste lacune, saranno necessarie tante ricerche quante sono le forme del lemma attestate nei suoi commenti: non proprio, converrà il lettore, il massimo della comodità.

1. I recenti sviluppi dell'informatica umanistica, e più specificamente della filologia digitale data la simbiosi sempre più evidente con lavori ispirati alla critica testuale, hanno visto un aumento esponenziale dei progetti dedicati a Dante e in particolar modo alla *Commedia*. Il moltiplicarsi di cantieri virtuali inerenti al poema è spiegabile alla luce del successo che i *Dante Studies* conseguono in tutto il mondo, perdurante nonostante la crisi che attraversa l'italianistica nei dipartimenti universitari esteri. La crisi in questione non è recente e ha a che fare anche con lo statuto stesso dell'italianistica; per una diagnosi avanzata in tempi non sospetti, cfr. C. DI GIROLAMO, *Il marmotto italianistica*, in «Belfagor», L 1995, 4 pp. 487-92.

2. Il *Dartmouth Dante Project* è consultabile online all'indirizzo <https://dante.dartmouth.edu/>. Bisogna segnalare che l'esperienza del *Dartmouth* ha dato vita, nel 2013, al *Dante Lab*, un'applicazione che permette di leggere simultaneamente fino a quattro testi (siano essi stralci della *Commedia*, sue traduzioni o passi dai commenti disponibili) presenti nel *database*. Il *Dante Lab* è consultabile all'indirizzo <http://dantelab.dartmouth.edu/>.

Le indagini inter- e intratestuali hanno saputo giovare dell'avvento delle *Digital Humanities*,³ ma come ogni branca del sapere necessitano di strumenti *ad hoc* che siano aggiornati, facilmente fruibili e ricchi di informazioni. Chiediamoci allora se sia possibile migliorare l'esperienza di lavoro appena descritta, intervenendo sulle modalità di svolgimento delle ricerche e sulle piattaforme online che le consentono. La risposta, affermativa, arriva da un ambito nel quale la dantistica italiana ha saputo "giocare d'anticipo" su quella, digitalmente più smaltiziata, d'oltreoceano. Faccio riferimento all'applicazione dei protocolli del *Semantic Web* agli studi filologici, le cui possibilità di affinamento delle nostre conoscenze sulle opere della storia letteraria (e, nel caso specifico, sulla *Commedia*) potranno essere meglio colte spiegando in breve in cosa consista questa tecnologia, la cui denominazione suona a un tempo così familiare e così esoterica all'orecchio dell'utente medio.

2. IN THE MESHES OF THE (SEMANTIC) WEB

Siamo abituati a pensare al World Wide Web come a un gigantesco contenitore di informazioni prodotte da esseri umani perché altri esseri umani le consultino ed eventualmente modifichino. In realtà, questo modo d'intendere la Rete è piuttosto obsoleto, visto che da molti anni si parla di un "Web 3.0" nel quale, oltre all'uomo, anche la macchina diventa parte integrante del processo di elaborazione e interpretazione dei dati.⁴ Il Web semantico è appunto quanto consente di arricchire questa

3. Sull'intratestualità dantesca, e sull'apporto che le risorse digitali possono offrire alla sua interpretazione, cfr. I. TAMBASCO, *Intratestualità e digitale: prospettive esegetiche sulla 'nuova' filologia dantesca*, in «Umanistica digitale», vi 2022, 14 pp. 1-17.

4. La prima forma del Web consiste in forme statiche di pubblicazione, cioè in siti privi di alcuna possibilità di interazione comunicativa; il Web 2.0 si concretizza nei primi anni del XXI secolo, all'aumentare dell'interazione dell'utente con la pagina grazie all'introduzione di nuovi linguaggi di programmazione (PHP) e *software* collaborativi (*wiki*). Il Web 3.0, del quale si comincia a parlare dal 2006, prevede una forte interazione tra le macchine, che possono condividere informazioni tra di loro. Non manca chi ha individuato nel web semantico la principale espressione della nuova epoca informatica: «The Semantic Web is also known under the names Deep Web, Smart Web or sometimes as Web 3.0, although Tim Berners-Lee described it as a part of Web 3.0» (G. WOHLGE-

dinamica: non si tratta di un ente digitale altro dal World Wide Web, bensí, come dichiarato dai suoi stessi sviluppatori, di una sua estensione.⁵ Di fatto, la sua costruzione si basa soprattutto sull'aggiunta di *metadata*, cioè informazioni comprensibili dall'agente artificiale (*machine understandable*, e non solo *machine readable*), ai documenti già presenti sul Web, che vengono così riconosciuti all'interno di classi di un certo dominio di informazione. Questa implementazione, che va a specificare il contesto semantico degli oggetti, consente di renderli interrogabili ed elaborabili da altre macchine perché possano assemblarli, integrarli e restituirli producendo nuova conoscenza.

I metadata non sono però autosufficienti, né equivalenti: perché possano essere utilizzati in maniera efficace, devono essere stabilite *semantiche*, *sintassi* e *strutture*. Se queste ultime hanno il compito di organizzare e formalizzare i dati per l'elaborazione automatica, le prime, che rappresentano precisi dominî d'interesse, consistono in raccolte di affermazioni (dette *ontologie*) che definiscono le relazioni tra concetti e specificano le regole logiche per la loro corretta elaborazione.⁶ Esistono appositi strumenti per la codifica e lo scambio dei metadata: tra questi, andrà per lo meno ricordato il linguaggio XML, i cui *tag* costituiscono lo scheletro di una semantica, e il *Resource Description Framework* (RDF), che dispone invece la base comune che consente di definire e rendere interoperabile la stessa. Più ancora che uno strumento a cui convertirsi, dunque, il Web

NANNT, *Learning Ontology Relations by Combining Corpus-Based Techniques and Reasoning on Data from Semantic Web Sources*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, p. 25).

5. «The Semantic Web is not a separate Web but an extension of the current one, in which information is given well-defined meaning, better enabling computers and people to work in cooperation» (T. BERNERS-LEE-J. HANDLER-O. LASSILA, *The Semantic Web*, in «Scientific American», CCLXXXIV 2001, 5 pp. 34-43, a p. 37).

6. «Le singole comunità interessate alla descrizione delle loro risorse specifiche definiscono la semantica dei metadata pertinenti alle loro esigenze. La sintassi, cioè l'organizzazione sistematica dei *data element* per l'elaborazione automatica, facilita lo scambio e l'utilizzo dei metadata tra applicazioni diverse. La struttura può essere vista come un vincolo formale sulla sintassi, per una rappresentazione consistente della semantica» (O. SIGNORE, *Strutturare la conoscenza: XML, RDF, Semantic Web*, documento tratto da una relazione presentata a "Conoscenza Clinica", 1 edizione, Udine, 20-21 settembre 2003, online, pp. 1-18, a pp. 11-12; consultabile all'indirizzo <http://www.w3c.it/papers/ck2003.pdf>).

semantico va inteso come «un nuovo modo di intendere la strutturazione dei dati», dotato di una sua logica e di un suo vocabolario:

1) RDF ci insegna a ragionare per triple, ovvero asserti dotati di un soggetto, un predicato e un oggetto; 2) con RDFs aggiungiamo un vocabolario, che ci permette di descrivere tanto le risorse quanto le relazioni fra risorse e disponiamo di costruttori per la descrizione dei tipi di oggetti (le classi), dei tipi di gerarchie (sottoclassi) e delle proprietà, che rappresentano le caratteristiche base degli oggetti; 3) con OWL la semantica del linguaggio si arricchisce ulteriormente, con nuovi costruttori, regole e assiomi nel solco del ragionamento logico.⁷

3. UN NETWORK PER DANTE

Le potenzialità di questo ambiente organizzativo possono trovare una proficua applicazione nell'ambito degli studi danteschi. In questa direzione sono rivolti gli sforzi congiunti dell'Università di Pisa e dell'ISTI-CNR, istituzioni alle quali si affiancano altri atenei e centri di ricerca di rilievo internazionale, al fine di realizzare una biblioteca digitale delle opere dantesche e della conoscenza a esse connessa utilizzando gli *standard* del Web semantico.⁸ Il macro-progetto *Linking Dante* (LiDa) può già contare su *DanteSources*, una piattaforma dedicata alla rappresentazione semantica delle fonti del cosiddetto Dante “minore”.⁹ Questo strumento consente di visualizzare, sotto forma di grafici e tabelle, i riferimenti alle fonti citate riconosciuti da alcuni commentatori moderni e di osservarne la distribuzione nelle diverse opere. Restiamo all'esempio di partenza e verificiamo dove e quante volte sia riscontrabile, stando alle

7. F. TOMASI, *Organizzare la conoscenza: Digital Humanities e Web semantico. Un percorso tra archivi, biblioteche e musei*, Milano, Editrice Bibliografica, 2022, p. 36.

8. Sono stati proprio tre componenti dell'*Hypermedia Dante Network* (Carlo Meghini, Daniele Metilli e Gaia Tomazzoli) a presentare pubblicamente il *Linking Dante* in occasione dei “Digital Dante Days” (VeDPH Venezia, 15-16 novembre 2021) con la relazione collettanea *Per una biblioteca digitale dell'opera di Dante: dall'esperienza di 'HDN' alla creazione di 'LiDa'*.

9. Su *DanteSources*, si veda almeno V. BARTALESI et al., *DanteSources: a Digital Library for Studying Dante Alighieri's Primary Sources*, in «Umanistica digitale», 1 2017, pp. 119-28, ed EAD. et al., *A web application for exploring primary sources: the DanteSources case study*, in «Digital Scholarship in the Humanities», xxxiii 2018, 4 pp. 705-23.

edizioni recenti, un riferimento ad Isaia (e più in dettaglio ai suoi capitoli) in testi come il *Convivio* o la *Monarchia*. Grazie a *DanteSources* apprendiamo che il libro vetero-testamentario viene ripreso sette volte nella *Vita Nova* (secondo l'edizione Gorni), sei nel *Convivio*, quattro nel corpus delle *Rime* e una sola nel *De vulgari eloquentia* e nella *Monarchia*.¹⁰

DanteSources è parte del *Dante Network*, un ecosistema digitale che ha nel polo pisano il suo epicentro di sviluppo.¹¹ Suo ideale prosieguo e completamento è l'*Hypermedia Dante Network* (HDN), frutto della collaborazione tra l'Università di Pisa, l'ISTI-CNR e altri tre atenei italiani (Torino, Bologna e Napoli «Federico II»), che ha lo scopo di rappresentare la conoscenza relativa alle fonti della *Commedia* desumibile da alcuni tra i capitoli principali del secolare commento sfruttando le risorse del *Semantic Web*.¹² Sarà

10. Per completezza, devo riferire che il *database* riporta un dato leggermente diverso (otto occorrenze) per l'edizione De Robertis della *Vita Nova*; la ricerca è stata effettuata il 20 gennaio 2023. La differenza dipende dalle diverse interpretazioni delle fonti offerte dai due filologi, responsabili di due distinte operazioni di commento (cfr. DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, a cura di D. DE ROBERTIS, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, e ID., *Vita nova*, in ID., *Opere*, a cura di G. GORNI, Milano, Mondadori, 1 2011) alla base del lavoro di schedatura. Fornendo una conoscenza delle fonti mediata dai commenti scientifici moderni («the knowledge embedded in scholarly commentaries»: P. ANDRIANI et al., *Towards a Semantic Network of Dante's Works and Their Contextual Knowledge*, in «Digital Scholarship in the Humanities», xxx 2015, Supplement 1 pp. i28-i35), *DanteSources* restituisce allo stesso tempo le specificità delle diverse operazioni esegetiche.

11. Mi sembra doveroso ricordare gli altri due progetti del *Dante Network* che hanno dato avvio all'ecosistema digitale del polo pisano: il primo è il *Dante Medieval Archive* (DaMA), il lato del prisma che fornisce i materiali testuali su cui lavorare dal momento che si configura come una raccolta di testi, sia danteschi sia relativi alle fonti del poeta, codificati in metalinguaggio XML secondo lo standard TEI; il secondo è *DanteSearch*, che consente di interrogare il corpus delle opere dantesche lemmatizzate e marcate grammaticalmente e, in alcuni casi, sintatticamente (per il quale si veda almeno M. TAVONI, *DanteSearch: istruzioni per l'uso. Interrogazione morfologica e sintattica delle opere volgari e latine di Dante*, in *Sintassi dell'italiano antico e sintassi di Dante*. Atti del Seminario di Pisa, 15-16 ottobre 2011, a cura di M. D'AMICO, Pisa, Felici, 2015, pp. 59-79). Tutti i progetti del *Dante Network* sono raggiungibili all'indirizzo <https://www.dantenetwork.it/>.

12. Sull'*Hypermedia Dante Network*, cfr. C. MEGHINI-M. TAVONI-M. ZACCARELLO, *Mapping the Knowledge of Dante Commentaries in the Digital Context: A Web Ontology Approach*, in «Romanic Review», cxii 2021, 1 pp. 138-57; G. TOMAZZOLI, *Intertextuality in Dante's 'Commedia': Hypermedia Dante Network*, in «Bibliotheca Dantesca. Journal of Dante Studies», v 2022, pp. 308-11. Sia inoltre consentito rinviare a G.A. LIBERTI, *Intertestualità e ricerche sulle*

utile soffermarsi sui tre vocaboli che compongono il nome del progetto, di pari pregnanza per comprenderne le caratteristiche scientifiche. Si parta da quello che lo distingue dai lavori “fratelli” sviluppati nell’ambito del *Dante Network* e da molta della dantistica digitale. *Hypermedia* esprime il sistema complessivo del lavoro, per l’appunto ipermediale, in quanto «opera su documenti multimediali, cioè insiemi di dati, significativi per l’utente, rappresentati su *media* diversi e fruibili da uno stesso dispositivo». ¹³ L’ipermedialità consente all’utente di esplorare argomenti correlati in uno stesso ambiente virtuale, evitando che l’attenzione si concentri su un unico testo di partenza. Il “decentramento testuale” che connota questo tipo di ambiente ¹⁴ si applica in maniera produttiva al caso dantesco: la *Commedia*, nell’edizione Petrocchi codificata nel contesto del *Dante Medieval Archive*, resta il testo da cui partire, in quanto soggetto dell’indagine dell’utente e nucleo che irradia le testualità limitrofe, ma queste ultime vengono valorizzate in quanto opere altrettanto significative.

Ecco perché il secondo termine del nome del progetto, *Dante*, va strettamente legato al terzo: non è solo la *Commedia* a essere interrogata da un punto di vista intertestuale, ma è anche la rete, il *Network* dei testi che la circondano e la spiegano a diventare oggetto di indagine e interpretazione. È a partire dalle informazioni contenute nei commenti danteschi che si può ricostruire il mosaico delle fonti del poema, ma le stesse, una volta riconosciute, ci parlano delle competenze, dei gusti e degli interessi di generazioni di suoi lettori più o meno colti, da Jacopo Alighieri agli esegeti di primo Novecento.

4. STRUTTURA E FUNZIONI DI HDN

La conoscenza che *Hypermedia Dante Network* rappresenta e rende interrogabile si esprime nel *riferimento*, che potremmo definire un enuncia-

fonti dantesche: l'Hypermedia Dante Network, in *Moving Texts. Filologie e digitale*, a cura di M. DE BLASI, Napoli, UniorPress, 2023, pp. 139-53.

13. C. MAIOLI, *I sistemi ipermediali: dagli ipertesti al Web semantico, talune applicazioni alla didattica e al diritto*, Bologna, CLUEB, 2002, p. 15.

14. Per il quale cfr. J. MCGANN, *Radiant Textuality. Literature After the World Wide Web*, New York-Basingstoke, Palgrave, 2001, pp. 70-74.

to formalizzabile nella formula «A dice che la conoscenza su B può essere arricchita da C». Ogni lettera ha un preciso ruolo nella logica del riferimento: A è il commentatore, che definiamo *sorgente* del riferimento; B, invece, è il passo dantesco esaminato, il *soggetto* del riferimento; infine, si indica con C la fonte dantesca, l'*oggetto* del riferimento. La semplicità dello schema è quanto consente la concettualizzazione delle conoscenze per la costruzione di un'ontologia. Non esiste, però, un solo tipo di riferimento: HDN lavora su tre possibili tipi, e cioè la *citazione*, il *luogo parallelo* e il *supporto esterno*.

La citazione è esprimibile con l'enunciato «dice A che B cita C». L'ontologia del *Network* prevede il riconoscimento di tre "sottotipi" di citazione: il primo è la citazione *esplicita*, e riguarda i casi in cui Dante menziona esplicitamente la propria fonte; segue la *concordanza stringente*, che riguarda i casi in cui il commentatore individua un passo che ispira Dante o che può essere intravisto nella filigrana dei versi; c'è poi la *concordanza generica*, che individua non precisi luoghi testuali, ma insiemi di opere, "aree" di testi legati tra loro ai quali possono essere ricondotte le terzine commentate. La ricerca viene poi raffinata dai contenuti delle citazioni: HDN riconosce corrispondenze testuali, come quelle di immagini e stilemi, corrispondenze tematiche di personaggi, episodi e luoghi, e infine corrispondenze concettuali di motivi e teorie. In ultima battuta, la citazione-oggetto viene poi analizzata nel suo rapporto col testo-soggetto, indicando se il secondo sia in contraddizione con la prima, se vi siano accordi tra le due o se il passo dantesco sia addirittura una sua estensione o ampliamento. Un diverso tipo di riferimento previsto da *Hypermedia Dante Network* è il luogo parallelo, vale a dire un testo che presenti concetti o immagini simili a quelli adoperati da Dante senza però che si possano riscontrare rapporti di derivazione nell'uno o nell'altro senso. Vi è, infine, il supporto esterno: con questo termine, si indicano testi utilizzati dal commentatore a sostegno della propria interpretazione del passo in esame.

Una volta stabilito il tipo di riferimento, il *tool* d'annotazione elaborato dal comparto informatico consente di presentare all'utente i testi che il commentatore ritiene vengano citati da Dante, leggibili (quando possibile) in edizioni affidabili da un punto di vista filologico ma ad accesso

aperto. In questo modo, almeno tre livelli testuali si sovrappongono in un ambiente grafico unico, rendendo lo studio della *Commedia* un'esperienza articolata in cui il poema (testo 1) annotato (testo 2) esibisce quanto viene rimaneggiato (testo 3, citazione), quanto gli somiglia (testo 3, luogo parallelo) o ciò che ne agevola la comprensione (testo 3, supporto esterno).

Questo impianto si rivela utile anche per svolgere indagini interne alla produzione dantesca. Un discorso sulle fonti della *Commedia*, condotto sulla base delle molteplici tipologie di rapporti tra testi precedentemente illustrate, non può che fare i conti con un autore di assoluta centralità nel codice genetico del poema, ma che proprio per questo rappresenta un caso non banale da affrontare nell'ottica dell'intertestualità: quell'autore è Dante stesso, da sempre compulsato per chiarire meglio numerosi passaggi, per rintracciare riferimenti storici o precedenti formali, insomma per vagliare quanto del suo laboratorio, tra prosimetri compiuti, trattati abortiti e rime di estrema perizia tecnica, sia poi confluito nell'*opus magnum*. Leggere Dante con Dante è peraltro pratica antica, se si pensa che già nel Trecento i primi commentatori potevano corroborare le loro glosse riferendosi ad altri testi danteschi; casomai potrà cambiare come li si adoperi per spiegare la *Commedia*, quali opere vengano maggiormente citate e quali si rivelino obsolete, a seconda del periodo storico e degli interessi dei suoi commentatori.

L'assetto ipermediale e l'organizzazione semantica si incontrano con una prospettiva ermeneutica forte, giacché la tassonomia esposta mostra quanto la schedatura delle fonti non possa essere considerata un lavoro meramente compilativo, bensì un tentativo di offrire un'interpretazione di quanto è stato scritto nel tempo sul poema. Non si vuole sostituire il *Dartmouth Dante Project* con un nuovo collettore digitale di commenti, anche perché i testi a disposizione di HDN sono proprio quelli forniti dalla piattaforma statunitense (il che solleva, a dire il vero, alcuni problemi di affidabilità);¹⁵ si vorrebbe, invece, rendere operativa un'enorme

15. Non è in discussione l'utilità del *Dartmouth Dante Project*, né il ruolo a dir poco pionieristico che ha avuto nello sviluppo dell'informatica umanistica. Tuttavia, data la sua fase di allestimento, il *database* presenta commenti in codifica XML-TEI che sono stati

mole di dati – e di scritture – che rischiano di rimanere inerti senza una strumentazione adeguata a renderli accessibili, comprensibili e interrogabili, avendo ben presente che, se la filologia ha ancora un ruolo, questo risiede «nella difesa della tradizionale funzione – sociale e culturale – dei testi e della lettura, e del corretto trasferimento delle varie pratiche di lettura, analisi e interpretazione di testi e contesti verso la piattaforma digitale». ¹⁶

nel frattempo migliorati dalle edizioni critiche (per i progressi in questo campo, e per una discussione sui problemi che questa particolare tipologia testuale pone alla prassi filologica, cfr. A. MAZZUCCHI, *Riflessioni di metodo sull'edizione degli antichi commenti alla 'Commedia'*, in «Rivista di studi danteschi», xviii 2018, 1 pp. 153-78). Di fronte a casi lampanti di lezioni non più accoglibili, si può tentare di segnalare il nuovo testo critico nello spazio delle annotazioni, fornendo eventualmente un correttivo alla schedatura e informazioni sulla tradizione del commento in esame.

16. M. ZACCARELLO, *Filologia materiale e nuove tecnologie*, in «Medioevo letterario d'Italia», xiv 2017, pp. 117-25, a p. 123.

FRANCESCA SPINELLI

LE CHIOSE ADESPOTE NEL MANOSCRITTO
PARIS, BNF, FONDS ITALIEN 69:
UN COMMENTO FILOLOGICO-LESSICOGRAFICO*

1. Al novero dei manoscritti di area meridionale¹ che tramandano la

* L'intervento si basa, salvo alcuni rimaneggiamenti, sulla tesi di laurea magistrale della sottoscritta: F. SPINELLI, *Analisi delle chiose adespote all'Inferno dantesco nel manoscritto Fonds Italien 69*, tesi di laurea in Filologia Italiana, Università degli Studi di Napoli «Federico II», relatore A. MAZZUCCHI, a.a. 2017-2018. Per gli antichi commenti già disponibili nell'ambito dell'«Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi» (il cui piano editoriale si legge all'indirizzo <https://www.centropiorajna.it/attivita-culturali/edizione-nazionale-dei-commenti-danteschi/il-piano-editoriale/>, ultimo accesso: 28/12/2023) si cita da questi ultimi; per Francesco da Buti si cita dal *Commento di Francesco da Buti sopra la 'Divina Commedia' di Dante Alighieri*, a cura di C. GIANNINI, Pisa, Fratelli Nistri, 1858, 3 voll.; per Graziolo Bambaglioli si cita da G. BAMBAGLIOLI, *Commento all'Inferno di Dante*, a cura di L.C. ROSSI, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998; per Pietro Alighieri (1 red.) si cita da *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitorius 'Comoediam'*, a cura di V. NANNUCCI, Firenze, Piatti, 1845. Per la trascrizione del testo della *Commedia* e delle chiose del Fonds Italien 69, di tipo diplomatico-interpretativo, sono stati applicati i seguenti criteri: scioglimento dei compendi e delle abbreviazioni tachigrafiche; divisione delle parole nei casi di *scriptio continua*; normalizzazione e introduzione delle maiuscole, degli accenti, della punteggiatura secondo l'uso moderno; distinzione di *u* da *v*; integrazione (tramite congettura) tra parentesi quadre di lettere e parole evanide o eliminate dalla rifilatura; resa grafica dell'a capo mediante barra obliqua; segnalazione di lettere o parole illeggibili mediante puntini di sospensione tra parentesi quadre. Legenda dei segni grafici adottati nella trascrizione: ← postilla vergata nel margine sinistro della carta; ↓ postilla vergata nel margine inferiore della carta; ↑ postilla vergata nell'interlinea superiore. Il testo dantesco è riportato secondo la lezione tramandata dal codice.

1. A tal proposito, vd. almeno G. CONTINI, *Manoscritti meridionali della 'Commedia'*, in *Dante e l'Italia meridionale*. Atti del II Congresso Nazionale di Studi Danteschi, Caserta-Benevento-Cassino-Salerno-Napoli, 10-16 ottobre 1965, Firenze, Olschki, 1966, pp. 337-41; F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, ESI, 1975; G. MARAMAURO, *Exposizione sopra l'Inferno di Dante Alighieri*, a cura di P. G. PISONI e S. BELLOMO, Padova, Antenore, 1998, da leggere parallelamente ad A. MAZZUCCHI, *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, in «Rivista di studi danteschi», VI 2006, 2 pp. 321-70, a N. DE BLASI, *La ricezione di Dante a Napoli. Osservazioni sulla lingua e sulla prosa di Guglielmo Maramauro*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 7-9 novembre 2016, a cura di L. AZZETTA e

Commedia dantesca con chiose a essa riferite si può ascrivere anche il Fonds Italien 69, un testimone membranaceo del poema databile all'ultimo quarto del sec. XIV e oggi conservato alla Bibliothèque nationale de France.²

Nelle sue carte intervengono perlopiú quattro mani delle cinque totali individuabili: la prima, una *textualis* (mano A), copia il testo della *Commedia*. La seconda, la terza e la quarta, delle generiche corsive quattrocentesche con elementi cancellereschi e mercanteschi, arricchiscono le interlinee e i margini delle carte con chiose irrelate latine e volgari (di carattere sinonimico, esplicativo o enciclopedico) relative ad alcuni luoghi dell'*Inferno*.

Le glosse della seconda mano (mano B), limitate alle cc. 1r-v e ai primi due canti dell'*Inferno*, ripropongono quasi letteralmente alcuni passi del commento del pisano Francesco da Buti. Si veda ad esempio la glossa a *Inf.*, II 7 («O muse, o alto ingegno, or m'aiutate»):

A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2018, pp. 91-119 e a N. VACALEBRE, *Paradiso (e Purgatorio) riconquistati. Un incunabolo dantesco in America e il riscoperto autore delle sue chiose*, in «Lettere Italiane», LXXII 2020, 2 pp. 232-55; *Chiose Filippine: Ms CF 2 16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini a Napoli*, a cura di A. MAZZUCCHI, con una nota paleografico-codicologica di G. SAVINO e una iconografica di A. PERRICCIOLI SAGGESE, Roma, Salerno Editrice, 2002, 2 voll.; C. PERNA, *Una testimonianza della circolazione meridionale della 'Commedia': le chiose B del codice Barberiniano Latino 4103*, in «Bollettino linguistico campano», XV-XVI 2009, pp. 123-42; G. FERRANTE, *L'Inferno' e Napoli. Spazi personaggi e miti della catabasi negli antichi commenti danteschi*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. ALFANO, T. D'URSO, A. PERRICCIOLI SAGGESE, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 219-50; A. MAZZUCCHI, *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della 'Commedia' in età angioina*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. ALFANO, T. D'URSO, A. PERRICCIOLI SAGGESE, Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 203-17; la scheda del manoscritto Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152 (a firma di G. LUCCI) compilata per *Manus Online* nell'ambito dell'*Illuminated Dante Project IDP* (<https://www.dante.unina.it>, *ad loc.*; ultimo accesso: 28/12/2023).

2. Per la descrizione interna ed esterna e la storia del codice cfr. la scheda n. 536 (a firma di A. STEFANIN) nel *Censimento dei Commenti danteschi*, I. *I Commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 to., II p. 938; la scheda (a firma di G. FERRANTE) compilata per *Manus online* nell'ambito dell'*IDP* (<https://www.dante.unina.it>, *ad loc.*; ultimo accesso: 28/12/2023).

Fonds Italien 69 (c. 1v)

FRANCESCO DA BUTI (vol. I pp. 59-60)

← La discrezione [...] Dante [...] Muse sunt novem idest Clio [...] [inter]preta pensamento / Euterpe deletante / Melpomone face pensamento de perseve[rare] / Thalia in capacità / [Poli]mna facente molta memoria / Erate trovante simile / Tersicore delectationi / [Ura]nia celeste ingiegno / [Callio]pe optima voce e que[ste] nove cose si requiedano [...] poeta.

Qui doviamo sapere, che le Muse secondo i poeti sono nove; cioè Clio che s'interperta pensamento d'imparare, Euterpe che s'interperta bene diletta[n]te, Melpomene che s'interperta facente pensamento di perseverare, Talia che s'interperta capacità, Polinnia che s'interperta facente molta memoria, Erato che s'interperta trovante simile, Tersicore che s'interperta diletta[n]te la instruzione, Urania che s'interperta celeste ingiegno, Calliope che s'interperta ottima voce. E queste nove cose si richieggono da grado in grado nel poeta.

Anche le glosse della terza mano (mano C), concentrate nella sola c. 1v e relative al secondo canto dell'*Inferno*, ripropongono alla lettera alcuni stralci del commento butiano; esse, inoltre, esibiscono una patina linguistica verisimilmente settentrionale (vd. ad es. la chiosa a *Inf.*, II 23: «a ciò che qui ve *fusc*e lo capo de la *Chiexa* di Dio e la sedia del Papa»).

Le chiose della quarta mano (mano D) si estendono invece dalla c. 2r fino alla c. 21r e da *Inf.*, III fino a *Inf.*, xxxiii. Esse, pur essendo sporadiche e non apportando novità rilevanti all'esegesi dantesca, presentano dei tratti linguistici inequivocabilmente meridionali³ e, nel tentativo di spiegare le voci dantesche maggiormente marcate in diatopia,⁴ forniscono

3. Cfr., per il napoletano antico, N. DE BLASI, *Campania*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, a cura di G. HOLTUS et al., Tübingen, Niemeyer, 1995, 8 voll., II pp. 175-89; ID., *Profilo linguistico della Campania*, Roma-Bari, Laterza, 2006; A. LEDGEWAY, *Grammatica diacronica del napoletano*, Max Niemeyer, Tübingen, 2009. Vd. anche il *Commento linguistico* premesso all'edizione dei *Ricordi* di Loise De Rosa a cura di Vittorio Formentin (L. DE ROSA, *Ricordi*, a cura di V. FORMENTIN, Roma, Salerno Editrice, 1998, 2 voll., I pp. 65-462).

4. Le chiose esplicative e sinonimiche oggetto di questa indagine interessano perlopiù dei cosiddetti *idiotismi* fiorentini e toscani: *arnia*, *attoscare*, *buca*, *lezzo*, *lumaccia*, *tensione*, *zuffa*. Cfr. il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (d'ora in poi *TLIO*) e il *Vocabolario Dantesco* (d'ora in poi *VD*) alle rispettive voci, quando disponibili. Cfr. anche il *Corpus OVI dell'Italiano antico*.

dei nuovi apporti alla lessicografia, come si dimostrerà tramite alcuni esempi.

2. *Fieto* (che glossa «lezzo» di *Inf.*, x 136) è stato interessato dalla dittonazione metafonetica di tipo napoletano della *e* aperta a partire dalla forma *feto*; *purtuso* (che glossa «buca» di *Inf.*, xxxii 125) è una voce meridionale, per quanto risulti ben attestata anche in Toscana (nella forma *pertugio*).⁵ Si segnala anche la glossa all'«arnie» di *Inf.*, xvi 3 (*lo cupti de ape*): la c. 1157 dell'*Atlante italo-svizzero* («l'arnia») mostra come *cupo* sia il tipo lessicale maggiormente diffuso nell'Italia meridionale.⁶ Un'eccezione è rappresentata dalla glossa al «rabuffa» di *Inf.*, vii 63 (*idest struffantur de alijs*), poiché *struffare* 'arruffare' sarebbe piuttosto una voce specifica dell'area toscano-orientale.⁷

Sciarra (nella forma *sarra*), che chiosa sia «tencione» di *Inf.*, vi 64 sia «zuffa» di *Inf.*, vii 59, nel *Vocabolario storico-etimologico del siciliano* di Alberto Varvaro è dubitativamente ricondotta all'arabo *šarr* ('disputa', 'guerra', 'rissa').⁸ In testi e documenti siciliani risalenti ai secc. XIV e XV il sostantivo *xarra* ricorre col significato di 'lite', 'alterco';⁹ inoltre, alcune attestazioni dell'aggettivo *sciarreri* ('litigioso'), documentate dall'«Archivio storico siciliano», conducono alla Palermo del 1344.¹⁰ *Xarra* si ritrova, agli inizi del sec. XVI, nel glossario latino-napoletano *Spicilegium* di Lucio Giovanni Scoppa¹¹ a glossa delle parole latine *rixa*, *lis*, *turba* e *velitatio*;

5. Cfr. *TLIO*, s.v. *pertugio* e cfr. anche *Corpus OVI*.

6. K. JABERG-J. JUD, *Sprachs- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz* (d'ora in poi *AIS*), Zofingen, Ringier, 1928-1940, 8 voll.

7. Cfr. A. CASTELLANI, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Roma, Salerno Editrice, 3 voll., 1 p. 552.

8. Nel *Dizionario Etimologico Italiano* (d'ora in poi *DEI*), a cura di G. ALESSIO e C. BATTISTI, Firenze, Barbera, 1965, 5 voll., s.v. *sciarra*, la voce è invece registrata come deverbale di *sciarrare* (dal latino *exerrare*).

9. Cfr. *Regole, costituzioni, confessionali e rituali*, a cura di F. BRANCIFORTI, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1953, pp. 134, 136; cfr. anche l'*Archivio Testuale del Siciliano Antico* (d'ora in poi *Corpus Artesia*).

10. Per tutto cfr. *Vocabolario-storico etimologico del siciliano* (d'ora in poi *VSES*), a cura di A. VARVARO, Palermo-Strasburgo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2014, 2 voll., s.vv. *sciarra*, *sciarreri*. Per i riscontri nel siciliano antico cfr. anche *Corpus Artesia*.

11. Cfr. L.G. SCOPPA, *Scoppae Spicilegium* [...], Napoli, [Sigismondo Mayr], [1512] e sgg.

dalla seconda edizione in poi sono registrati anche la forma *sciarr* con il grafema <sci> e gli aggettivi *xarroso*, *sciarrero*, *xiarruso* e *xarrerri*. Tuttavia, nel napoletano *sia(r)ra* è già attestato nei *Ricordi* di Loise De Rosa.¹² Nel vocabolario del siciliano Nicola Valla, *xarra* è messo a lemma con la definizione «*rixa, lis, iurgium, altercatio*»,¹³ analogamente a quanto si legge nel vocabolario del siciliano Lucio Scobar¹⁴ s.v. *xarreru* («*rixosus, iurgiosus, iurgatorius, morosus*»).¹⁵ Anche l'anonimo glossatore tardotrecentesco del ms. New York, Pierpont Morgan Library, M 676 chiosa lo «zuffa» dantesco con *sciarr*.¹⁶

Attassare (nella forma *attossiri*), che glossa «attosca» di *Inf.*, VI 84, è un'altra voce di origine siciliana,¹⁷ il cui primo significato rimanda alla pratica di avvelenare l'acqua allo scopo di stordire lievemente i pesci e facilitarne la cattura.¹⁸ Nell'accezione figurata di 'sbigottirsi' essa ricorre in una canzone afferente all'esperienza lirica siciliana.¹⁹ Come segnala Franca Brambilla Ageno, nel senso figurato di 'agghiacciare' la voce compare anche in una miscellanea manoscritta (Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds Italien 1035) risalente all'ultimo quarto del sec. XV e contenente scritti in prosa e in versi a opera di funzionari di corte aragonesi.²⁰ Poiché

Cfr. anche F. MONTUORI, *Le origini della lessicografia napoletana: la prima edizione dello 'Spicilegium' di Lucio Giovanni Scoppa*, in *Le parole del dialetto. Per una storia della lessicografia napoletana*, a cura di N. DE BLASI e F. MONTUORI, Firenze, Franco Cesati, 2017, pp. 93-137.

12. LOISE DE ROSA, *Ricordi*, cit., I p. 593; II pp. 850-51.

13. N. VALLA, *Vocabularium vulgare* [...], Venezia, Giovanni Tacuino, 1512. Cfr. anche edd. sgg.

14. L. SCOBAR, *Vocabularium Nebrissense ex Siciliensi sermone* [...], Venezia, Bernardino Benali, 1520.

15. Alcuni denominativi di *sciarr* sono precocemente attestati in testi settentrionali, toscani e napoletani del sec. XIV, per cui vd. *TLIO*, s.vv. *sciarramento*, *sciarrante*, *sciarrare* (ricodotto al latino *exerrare*), *sciarrato*, *sciarrere*, *sciarrroso*.

16. Vd. *Appendice II. Chiose singolari e postille interlineari di NY*, in AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la 'Comedia'*, a cura di C. PERNA, Roma, Salerno Editrice, 2018, p. 780.

17. Per i riscontri nel siciliano antico cfr. *Corpus Artesia*; cfr. anche *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, a cura di V. MORTILLARO, Palermo, Lao, 1876, *Dizionario siciliano-italiano*, a cura di V. NICOTRA, Catania, Bellini, 1883 e *DEI*, s.v. *attassare*; *VSES*, s.v. *tassu*.

18. Vd. anche S.V. BOZZO, 'Quaedam profetia'. *Una poesia siciliana del XIV secolo inedita*, in «Archivio storico siciliano», II 1877, 1 pp. 172-94.

19. Cfr. *TLIO*, s.v. *attassare*.

20. Cfr. F. BRAMBILLA AGENO, *Studi lessicali*, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 133-38. Per il

l'occorrenza napoletana è molto tarda e in epoca angioina tendenzialmente cadde il silenzio sulla scuola poetica siciliana,²¹ questa voce potrebbe essere giunta dalla Sicilia a Napoli in età aragonese, ma non è escluso che in epoca angioina ci fossero stati dei tramiti toscani tra Napoli e la Sicilia.²² A ben vedere, *attassare* nel senso figurato di 'agghiacciare' ricorre già nell'Anonimo Toscano e in Baldo da Passignano.²³

Maruzza (nella forma *maruza*), che chiosa il «lumaccia» di *Inf.*, xxv 132, è una voce indubitabilmente napoletana, come documentano le cc. 459 ("la chiocciola") e 461 ("la lumaca") dell'*AIS*, da cui si evince anche come la differenza lessicale e semantica tra la lumaca (senza guscio) e la chiocciola (con il guscio) sia avvertita quasi esclusivamente in Toscana.²⁴ Tuttavia, i napoletani Lucio Giovanni Scoppa e Fabricio Luna paiono esserne consapevoli.²⁵ Andrea Mazzucchi, a proposito della comparsa di *maruzza* tra le glosse napoletane dello strato B delle *Chiose Filippine*, ancora

Fonds Italien 1035 vd. M. MANDALARI, *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Caserta, Iaselli, 1885.

21. Cfr. almeno SABATINI, *Napoli angioina*, cit., pp. 41-43.

22. Cfr. *ivi*, pp. 41-42, cfr. in part. a p. 42: «è anche possibile (non necessario) che proprio l'apertura del Regno guelfo ai Toscani abbia permesso a questi di far più rapida incetta in loco dei cimeli della poesia siciliana». Franco Fanciullo ipotizza una dinamica molto simile per *sciarra*, attestata nell'italiano delle Origini solo in documenti siciliani: «si potrebbe indagare per l'eventualità, per la voce italiana, d'un tramite napoletano, a seguito dei noti contatti d'epoca angioina, tra la Toscana e Napoli», cfr. F. FANCIULLO, *Particolarismo siciliano e dialetti del sud continentale. Episodi storici ed episodi lessicali*, in *Lingue e culture dell'Italia meridionale (1200-1600)*, a cura di P. TROVATO, Roma, Bonacci, 1993, pp. 345-63, alla p. 356.

23. Cfr. *TLIO*, s.v. *attassare* e *Corpus OVI*.

24. Cfr. *VD*, s.v. *lumaccia*. Per la parola napoletana, cfr. anche: *Vocabolario delle parole del dialetto napoletano, che più si discostano dal dialetto toscano*, a cura di F. GALIANI, Napoli, Porcellini, 1789, 2 voll., *Vocabolario napoletano-italiano*, a cura di R. ANDREOLI, Torino-Roma-Milano-Firenze, Paravia, 1887 e *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*, a cura di F. D'ASCOLI, Napoli, Gallina, 1993, s.v. *maruzza*.

25. Cfr. *Spicilegium*, cit., s.vv. *cochlea* e *limax*: «*Cochlea* [...] la maruza sive limaca con la scorza & lo caracho»; «*Limax* [...] la maruza sive lumaca»; F. LUNA, *Vocabolario di cinquemila vocabuli toschi...*, [Napoli], [Giovanni Sultzbach], 1536, s.v. *lumaca*: «(la) maruzza over zamaruca». Vd. anche V. LEPORE, *Come lavorava Luna: il 'Vocabulario di cinquemila vocabuli toschi'*, in *Le parole del dialetto. Per una storia della lessicografia napoletana*, a cura di N. DE BLASI e F. MONTUORI, Firenze, Franco Cesati, 2017, pp. 139-54.

una volta per chiosare il dantesco *lumaccia* («*la marucza*. Coclea, secundum Tullium»), segnala come della voce «non si conoscessero sinora occorrenze antiche».²⁶ Le glosse della mano D del Fonds Italien 69 hanno quindi permesso di rintracciare un'altra occorrenza antica della voce.

3. Non è però possibile rintracciare dei legami significativi e cogenti tra il codice Filippino, il manoscritto M 676 e il codice parigino. Un'analisi delle glosse enciclopediche in latino ha anzi rivelato delle tangenze testuali piuttosto evidenti tra le chiose della mano D e gli apparati esegetici di Graziolo Bambaglioli, Iacomo della Lana e Pietro Alighieri (1 redazione).

Nel caso della glossa a *Inf.*, v 63 («poi è Cleopatras lussuriosa»), i rapporti con il Lana sono evidenti:

Fonds Italien 69 (c. 3v)

↓ Cleopatras fuit filia regis Egipti et ultra modum erat luxuriosa, propter quodam vicium/Tolomeus frater eius regis Egipti fecit eam incarcerare. Et sic incarceratam detinebat/eam; in processu ubi temporis habita per Cesarem victoriam contra Pompeum, accessus in Egiptum/et invenit eam sic carceratam. Fecit eam exire de dicto carcere et concubuit cum ea et/postea tradidit ea[m] in uxorem cuidam suo consanguineo – quae vocabatur Antonius/Marcantonius – quem postea occidit Octavianus Augustus. Audita per eam mortem/viri et est quod dictus Octavianus persequebatur ipsam, misit se nudam in medio serpentum/et fecit se occidi ab ipsis serpentibus.

IACOMO DELLA LANA, ms. Rb (vol. I
p. 212)

Questa Eleopatras foe ffiola de re de Egitto et era luxuriosa oltra modo, per lo qual vitio Tholomeo so fradello, re d'Egitto, sí la tignia in carcere. Or in processo de tempo, aypudo Cexaro victoria de Pompeio over de la gente del ditto Pompeio, volse gire per quilli d'Egitto in Egitto, e trovò costei in la ditta carcere e trasela fuora e zacque con essa. E poi la dè per moie ad um so parente ch'avea nome Anthonio Marcantemo, lo qual poy fo morto per Ottaviano Augusto. E questa Cleopatras, odido de la morte del so marido, sí se mixe nuda tra dui serpenti e da essi fo morta.

Nel caso della lunga glossa nel margine inferiore della c. 7r, riferita al passo di *Inf.*, xi 52 («La frode a ongni coscienza è morsa»), i legami con il

26. MAZZUCCHI, *Commenti danteschi*, cit., pp. 339-40.

commento di Bambaglioli (in corsivo; pp. 88-89 dell'edizione) non sono particolarmente stretti. L'anonimo chiosatore mostra infatti – come si vede – una maggiore libertà nella compilazione della glossa:

↓ *Huc auctor tractat pro ordine quos puniuntur illi qui aliis faciunt iniuriam violentie; hic est tractat de illis qui aliis faciunt iniuriam fraudolentie/idest de fraudibus et maliciis et prodigionibus, circa quod sciendum est quod fraus pre committi duplicatur aut pre committi contra confidentem aut contra non confidentem. Natura omnes/illi qui decipiunt illos qui in eis non confidunt, quod pre est intelligi de extraneis et de ignotis puniuntur in secundo circulo, qui stant subiecti aliis idest nominatis circulis. Alii vero qui fraudant seu deficiunt confidentes de eis minori et profundiori circulo puniuntur, videlicet in puteo infernali qui circulo est. Crudelios omnibus aliis/circulis infernalibus. Est eadem ratio qualiter puniuntur actori pena fraudantes tam confidentes quam inconfidentes: natura illi qui decipiunt inconfidentes viciant/terminum seu dissolvunt in vinculum terminum amoris humani seu caritatem; quam caritatem debet habere erga proximum illi autem qui fraudant confidentes non/solum solvunt seu corrumpunt vincula amoris seu caritatis quem debet esse generalis, sed est corrumpunt et tollunt spem quae subebatur seu procedebat/ex fide quem habebant deceptus in deceptorem. Et cum de tali ultima fraude idest contra confidentes commissa, offenduntur omnis ille tres theologice/virtutes, videlicet fides spes et caritas. Diligere est quod talis peccatores sive fraudolenti actori pena puniuntur et hac ultima materia videtur tangere ubi/«pro altro modo» et cetera «unde nel cergho» et cetera.*

L'interpretazione come *bis errans* dell'aggettivo «bizarro» (*Inf.*, VIII 62), che all'epoca di Dante indicava chi era facilmente incline alla collera,²⁷ nel secolare commento ha un unico riscontro nella prima redazione del commento di Pietro Alighieri:

Fonds Italien 69 (c. 5v)
↑ liti[gioso] videlicet bis errans

PIETRO ALIGHIERI, I red. (p. 112)
bizzarrum, idest bis errantem in dictis duabus speciebus superbiae.

4. Questi dati legano con ancora maggior sicurezza il Fonds Italien 69 all'ambiente culturale napoletano, in cui questi apparati esegetici risulta-

27. Cfr. *TLIO* e *VD*, s.v. *bizarro*.

vano ben conosciuti e assimilati sin dal sec. XIV.²⁸ Del resto, fino al 1495 il codice si trovava nella biblioteca alfonsina di Napoli, per poi essere trasferito in Francia a seguito della discesa in Italia del re Carlo VIII. Poiché queste chiose non sono provviste di elementi paleografici particolarmente connotati,²⁹ per circoscrivere ancora di più la stringa temporale si potrebbe seguire ancora una volta una pista di carattere lessicografico. Un elemento utile è l'attestazione di *attossiri*: poiché solo con il regno di Alfonso d'Aragona si ebbe una consistente diffusione, negli ambienti culturali napoletani, dei componimenti della Scuola siciliana e l'unica attestazione napoletana databile con una certa precisione è quella rintracciata nello strambotto del Fonds Italien 1035, si potrebbe ipotizzare che la parola fosse penetrata in territorio napoletano con i componimenti dei poeti siciliani. La mano D potrebbe quindi essere intervenuta sul manoscritto tra gli anni '40 e gli anni '90 del sec. XV.

5. Oltre a fornire un aggiornamento importante sulla storia della ricezione di Dante nell'Italia meridionale, queste chiose si sono rivelate significative anche dal punto di vista linguistico. Infatti, come hanno suggerito Giovanni Nencioni³⁰ e – in tempi più recenti – altri studiosi, gli apparati esegetici della *Commedia* (organici o meno che siano) si rivelano di grandissimo interesse non solo ecdotico ma anche lessicografico, perché «contengono una miriade di osservazioni linguistiche e hanno la

28. Cfr. la n. 1 in questo contributo per la bibliografia essenziale sul tema. Anche il corredo illustrativo del Fonds Italien 69 pare ricondurre all'Italia meridionale (cfr. la scheda su *IDP*, *ad loc.*; ultimo accesso: 28/12/2023).

29. Si ringrazia Marco Cursi per il riscontro.

30. G. NENCIONI, *Il contributo dell'esilio alla lingua di Dante*, in *Dante e le città dell'esilio*. Atti del Convegno internazionale di Ravenna, 11-13 settembre 1987, Ravenna, Longo, 1989, pp. 177-98, a p. 181: «Non presteremo cieca fede alle indicazioni diatopiche (come non la prestiamo a quelle etimologiche) dei commentatori antichi, e tanto meno dei commentatori cinquecenteschi [...] ma neppure negheremo loro ogni peso. L'imbarazzo e il dissenso di quei dantisti nel decifrare alcuni *rariora verba* della *Commedia* erano il sintomo di una difficoltà reale». In tale frangente, non possono non tornare alla mente le parole di Cesare Segre, che definì il genere del commento come il «termometro delle difficoltà di comunicazione» di un testo (C. SEGRE, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993, p. 264).

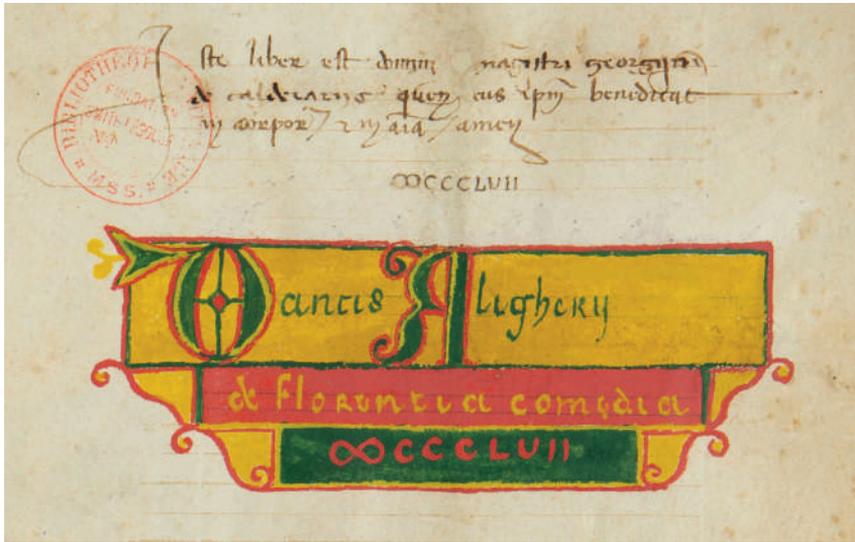
capacità di rivelare nel modo piú ampio e diretto le tensioni connesse alla recezione linguistica della *Commedia*, di mettere in luce, insomma, l'audacia linguistica del poema nel suo impatto con la realtà dell'epoca». ³¹ Dunque, giova avvalersi degli antichi commenti per sondare le modalità e le eventuali difficoltà di ricezione del lessico dantesco. In direzione opposta, i geosinonimi di cui gli esegeti si avvalgono per istituire corrispondenze esplicative fra i vocaboli toscani e fiorentini e quelli messi a disposizione dagli altri volgari della penisola ³² si prestano a «essere esplorati contrastivamente per mettere a fuoco concordanze e conflitti che si instaurano tra Firenze, la Toscana non fiorentina e altri ambiti italiani» ³³ e anche per aggiungere nuovi tasselli alla storia delle parole.

31. P. MANNI, *La lingua di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 152. Vd. anche MAZZUCCHI, *Commenti danteschi*, cit., pp. 329-30: «La prioritaria operazione di commutazione interlinguistica che, in forza della proverbiale “pulsiva fame lessicale” dantesca, non è estranea neppure alle piú elementare delle molteplici tipologie strutturali dei corredi esegetici, evidenziando in superficie la tensione tra il sistema linguistico della *Commedia* e quello dei suoi commentatori (fiorentini e non), consente infatti non solo di documentare numerosi geosinonimi, ma di rilevare anche interessanti casi di diffrazione geolinguistica».

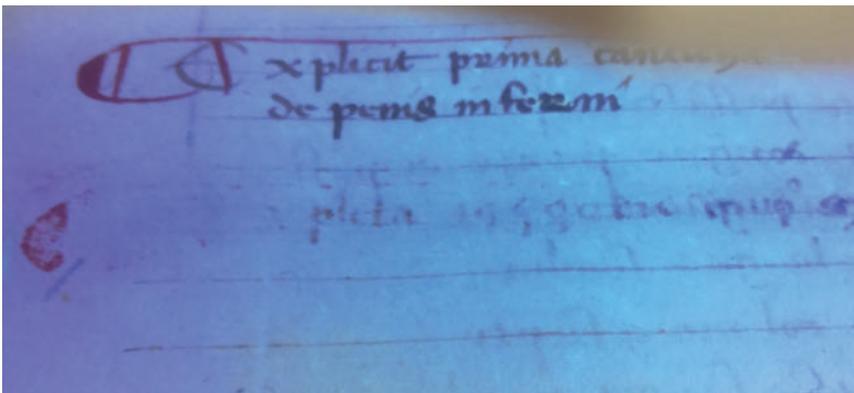
32. I primi studi in tal senso sono stati condotti da Fabrizio Franceschini e poi raccolti in ID., *Tra secolare commento e storia della lingua. Studi sulla 'Commedia' e le antiche glosse*, Firenze, Franco Cesati, 2008. Alcune considerazioni cruciali, scaturite da affondi ecdotici e lessicali nella variantistica della *Commedia*, si leggono già in G. FOLENA, *Geografia linguistica e testi medievali*, in *Gli atlanti linguistici. Problemi e risultati*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 20-24 ottobre 1967, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1969, pp. 197-229. Vd. inoltre MAZZUCCHI, *Commenti danteschi*, cit. Di recente è tornato sull'argomento Mirko Volpi, per cui cfr. ID., «Chiario apare» (?). *Lessico dantesco e antica esegesi*, in *Dantismi. L'eredità di Dante tra parole e musica*. Atti del Convegno di Pavia-Cremona, 24-26 novembre 2021, a cura di G.B. BOCCARDO, D. CHECCHI, M. VOLPI, Firenze, Franco Cesati, 2023, pp. 47-68.

33. MANNI, *La lingua di Dante*, cit., p. 153.

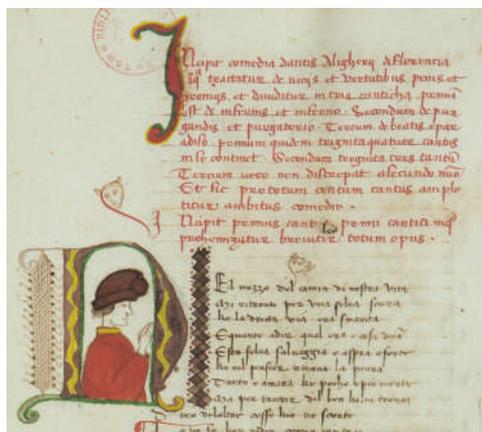
TAVOLE



1. Paris, Bibliothèque nationale de France, Smith-Lesouëf 52, prima carta del primo fascicolo (non numerata), dettaglio.



2. Paris, Bibliothèque nationale de France, Smith-Lesouëf 52, c. 71v, dettaglio.



3. Paris, Bibliothèque nationale de France, Smith-Lesouëf 52, c. 1r, dettaglio. *Dante a mezzobusto di profilo?*



4. Paris, Bibliothèque nationale de France, Smith-Lesouëf 52, c. 144r, dettaglio. *Uomo che sorregge un drappo con la croce di san Giorgio.*

O ch'eggioti p quel che tu piu brami
Se mai ch'elcu la terra di toschana
Chu mei propinqu tu ben mi rissim
T ni uedra tu quella gente uana ^{loze & ponesse}
che speta in calamone e perdenzigi
Piu di speranza che trouar la diamo
O apu li perdemmo gl'anni algi

Handwritten marginal notes in Italian script, including phrases like "Dico che questa gente...", "Nono apu que...", and "che speta in calamone..."



Mhe costui chel nostra mente cerchia
Prima che moate gl'atha da uisolo
Eape gl'athu alia uolgia ecopema
N on fo chi sia malo che nonne solo
mortalu che piu gli tuzem
E uole more si che uole

Handwritten marginal note: "Iusto al giuualo maria p'abitoz agi"

C o
n
d
E di
Neragio uenim ^{ma lo nel tenia}
Per caru nel consola eneditta
D nce uenit ehi se che tu neshi
Tanto mamungiar de la tua giaci
Quanto unal cola che non fo piu mai
E io p mezo toschana si spagi
Un siomgello che n'ate in farettona
E cento miglia di casto nol fici
D i souesto uen io questa plona
diru chi si sara parlar in uarno
chel nome mio ancha molto non fona
S e ben l'interamento tuo acarno ^{huo lupo d'ora uoy a}
Continellero alora mi rissuose
Que che dice in pua tu uoluntad no p'och

Handwritten marginal note: "he loz d'grat ad d'cau mola de alla"

Handwritten marginal note: "loay i' fiammo d'fiam uho uoy... i' fiamma p'acaru i' p'apoz uo... curat uoy i' p'apoz uoy uoy uoy uoy"

Handwritten marginal notes at the bottom left, including "Chi e d'fiam..." and "Al d'fiam..."

5. Basel, Universitätsbibliothek, N I 33, lato carne.

Libarium (apertu)
di SS. Gio: et Mat.

E ntra nel petto mio e spira me
 fi come quando ma fia in esli
 delia uigna de le membra sue
O di una uigna sem e presta
 tanto che lombia del boato regno
 signora nel mio capo m'ha
Saur uediam alio d'etto legno
 e cozonami alor di quelle foglie
 che la matra e tu mi farai agno
Quando uolte uide fene coglie
 per triumphare e cesare e uera
 colta e a agogna delimane nate
Hie uolte uida in la lieta
 delica dita doua la fronda
 penca quando ucan d'ese affera
Poca snalla gran fiana seconda
 fese dietro a ne con miglior uer
 si p'ghera p'lo cura r'orda
 uale antecali d'ouerle fra
Sela uita del uolto ma d'angeli
 che d'atre corio gu'ca uolte
Con miglior cario e con migliore stelli
 che con guanto e la meridiana con
 piu alio modo tempera e suggella
Fatto auca d'ala mano d'acqua sem
 tal fece quasi e tutto era la bianco
 quello emispero e l'altra parte nera
Quando boatrice in sul sinistro fianco
 uidi ruota e riga dar nel tele
 oglio si non li lassassi unquanco

No. Inv. 62/253

6. Mesocco, Fondazione Archivio a Marca, 121/468, verso.



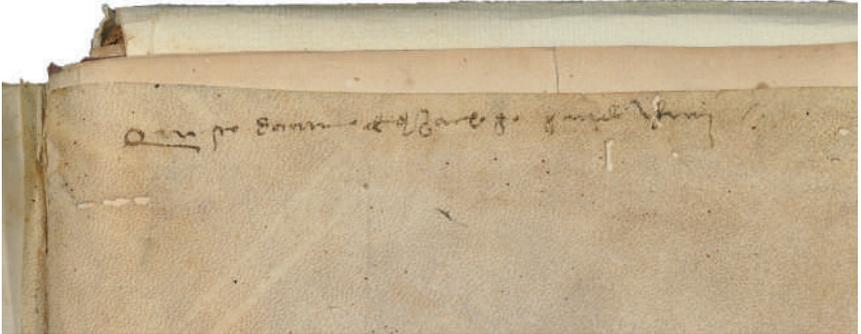
7. Mesocco, Fondazione Archivio a Marca, 121/468, recto.



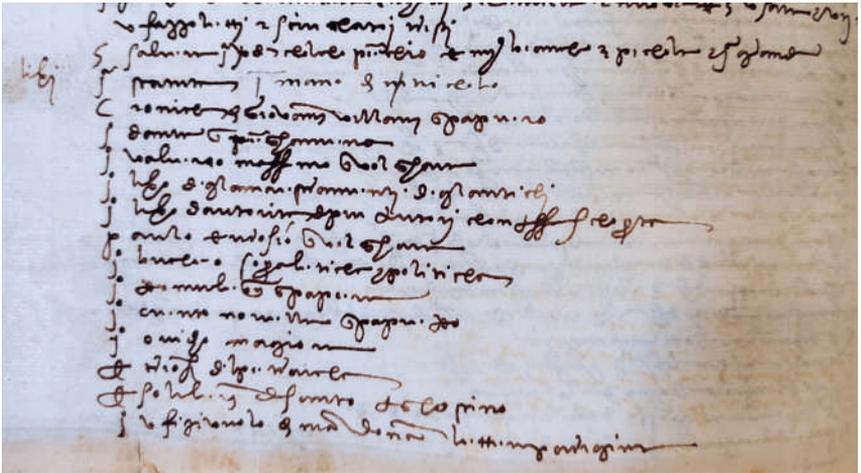
8. Basel, Universitätsbibliothek, CL 316. *Comites Latentes*, Depositum des Historischen Museums Basel, lato carne.



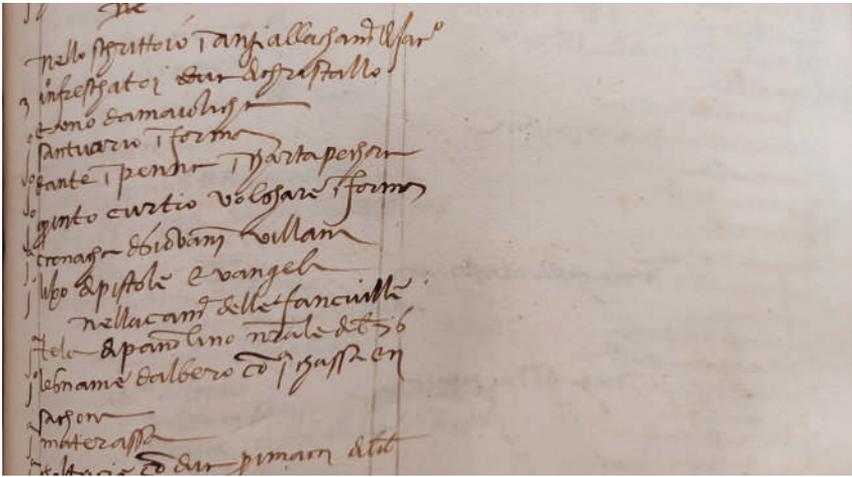
9. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. App. Dant. 8, c. 2r.



10. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. App. Dant. 8, c. 1v, margine inferiore, dettaglio, capovolta.



11. Firenze, Archivio dell'Ospedale degli Innocenti, u. a. 12906, c. 151v, dettaglio.



12. Firenze, Archivio dell'Ospedale degli Innocenti, u. a. 12909, c. 143r, dettaglio.



13. New York, Morgan Library, ms. M676, cc. 21v-22r. *Inf.*, XIII, *La selva dei suicidi*.



14. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152, c. 11r. *Inf.*, XIII, *La selva dei suicidi*.



15. New York, Morgan Library, ms. M676, c. 25r. *Inf.*, xv, *I sodomiti*.



16. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzii 152, c. 13r. *Inf.*, xv, *I sodomiti*.



18. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italien 78, c. 2v. Collaboratore di Cristoforo Cortese, *Dante nella selva*.



19. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italien 78, c. 10r. Cristoforo Cortese, *Virgilio chiarisce i dubbi di Dante*.



20. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italien 78, c. 53v, dettaglio. Collaboratore di Cristoforo Cortese, *Dante e Virgilio osservano la costellazione dei Pesci*.



22. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.15, c. 4r, dettaglio. *Ingresso nel primo cerchio.*



23. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.13, c. 1r. Maestro delle Effigi Domenicane, Dante allo scrittoio.



24a. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.15, bordura marginale, c. 2r, dettaglio.



24b. Oxford, Bodleian Libraries, Tanner 190, c. 175v, bordura marginale, dettaglio.



25a. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.15, c. 4r, medaglione, dettaglio.



25b. Oxford, Bodleian Libraries, Laud. Misc. 587, c. 59r, medaglione, dettaglio.

PARTE III

CATALOGAZIONE E STORIA DELLA TRADIZIONE

SANDRA GORLA

LA DESCRIZIONE PALEOGRAFICA IN UN NUOVO
MODELLO DIGITALE DI SCHEDATURA
DEI MANOSCRITTI MEDIEVALI.
APPLICAZIONI AI CODICI DELLA *COMMEDIA**

Nell'ambito dell'alveo di progetti danteschi portati avanti dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli Federico II – che si raccolgono nel collettore *Naples Dante Project (NDP)*,¹ il cui proposito principale è la *recensio* digitale completa dei codici della *Commedia* – è stato possibile, nel corso degli ultimi anni, mettere alla prova un nuovo modello digitale per la schedatura dei manoscritti medievali, ideato inizialmente per il PRIN 2017 *Itinera* ma elaborato con l'intento di essere funzionale ad altri progetti che avessero tra i propri obiettivi la descrizione di codici.

Il progetto *Itinera – Italian Trecento Intellectual Network and European Renaissance Advent*, avviato nel 2020 e coordinato da Natascia Tonelli (Università degli Studi di Siena), con la partecipazione di altre tre unità di ricerca,² è stato dedicato alla ricognizione e ricostruzione delle relazioni intessute da Francesco Petrarca con i suoi corrispondenti e all'indagine della prima fortuna del *Canzoniere*. Uno dei propositi del progetto e, insieme, strumento per la sua piena realizzazione, è stato lo sviluppo di una banca dati digitale da rendere consultabile online in *open-access*, deputata ad accogliere le descrizioni dei differenti oggetti di studio di *Itine-*

* Senza Nicola De Nisco e Alessia Valenti nulla di quanto qui illustrato avrebbe mai potuto prendere forma. A Fara Autiero e Serena Picarelli la gratitudine per l'incoraggiamento e il confronto costante. Un ringraziamento, inoltre, a Gennaro Ferrante, che per primo ha creduto nella validità del modello al di fuori del progetto per il quale era nato.

1. *NDP* (www.dante.unina.it) comprende, tra gli altri, i progetti *Illuminated Dante Project (IDP)*; *Fragments of Commedia (FraC)*; *eCommedia*; *Illustrated Dante Project (IlluDante)*; *Dante Critical Texts (DCT)*.

2. Dirette rispettivamente da Luca Marozzi (Università di Roma Tre), Daniele Piccini (Università per Stranieri di Perugia) e Marco Cursi (Università degli Studi di Napoli Federico II).

ra: testi di corrispondenza, corrispondenti, testimoni manoscritti dei *Rerum vulgarium fragmenta* e loro copisti.³ La realizzazione del database è stata resa possibile dalla stretta e costante collaborazione con Daniele Fusi, sviluppatore di *Cadmus*,⁴ *framework* attraverso il quale sono stati elaborati i modelli.⁵ *Cadmus* permette di creare strutture dinamiche e modulari di dati e di organizzarli in *sets* indipendenti e componibili in architetture più complesse.⁶

Rispondendo a un quadro progettuale condiviso, la struttura definita per i manoscritti ha cercato di conciliare il rispetto delle convenzioni della codicologia e della paleografia con la necessità di parcellizzare le informazioni per consentire di indicizzare, aggregare ed elaborare la maggior quantità possibile di dati.⁷ Un simile sforzo nasce dall'esigenza

3. Per una presentazione più dettagliata degli scopi, dell'articolazione e delle fasi del progetto, si veda N. DE NISCO-S. GORLA-A. VALENTI, *Petrarca tra lettere, corrispondenti e copisti: notizie dal progetto Itinera*, in «Linguistica e letteratura», XLVI 2021, 1-2, pp. 107-43.

4. Realizzato nell'ambito di una *research fellowship* presso il *Venice Centre for Digital and Public Humanities* (VeDPH) dell'Università Ca' Foscari di Venezia. I *repository* di *Cadmus* sono liberamente consultabili all'indirizzo <https://github.com/vedph>.

5. Fondamentale per la scelta di *Cadmus* da parte dell'*équipe* è stato il confronto preliminare con Paul G. Weston. Dopo una prima fase di carattere più collettivo, l'incarico del *data modeling* è stato affidato in particolare a tre assegnisti di ricerca membri del progetto: Nicola De Nisco (Università per Stranieri di Perugia), Alessia Valenti (Università degli Studi di Siena) e chi scrive.

6. Sui presupposti teorici del paradigma alla base di *Cadmus* cfr. D. FUSI, *Sailing for a Second Navigation: Paradigms in Producing Digital Content*, in «Seminari romani di cultura greca», VII 2018, pp. 213-76. Qui basterà ricordare brevemente che l'unità minima delle strutture elaborate con *Cadmus* è la *part*; la combinazione di più *parts* secondo logiche funzionali alla rappresentazione degli oggetti che si vogliono descrivere costituisce uno specifico *item*. Le *parts*, o i *sets* di dati che le compongono (*properties* e *classes*), possono essere riutilizzate, in base alle necessità, in *items* differenti.

7. Tale considerazione, come molte delle riflessioni generali che seguono, nasce nell'ambito dell'elaborazione unitaria e complessiva del database di *Itinera*, per la quale si vedano DE NISCO-GORLA-VALENTI, *Petrarca tra lettere*, cit., e ID., *Una banca dati per Petrarca e il suo tempo: criteri, modelli e obiettivi*, in «Digitalia», II 2021, pp. 67-90. Per la documentazione relativa a tutti i modelli concettuali alla base della struttura digitale del progetto petrarchesco, che si articola in tre tipi di *items* (*Person*, *Text*, *Manuscript*), si rimanda a <https://github.com/vedph/cadmus-itinera#cadmus-itinera-parts>. Relativamente alla schedatura delle lettere si veda anche R. BROVIA-A. VALENTI, *La schedatura delle lettere di Petrarca nel progetto ITINERA*, in *Le nuove frontiere del «dictamen». Studi, edizioni in corso e riflessioni meto-*

di ottenere uno strumento che non si limiti a riprodurre, su supporto digitale, le sole caratteristiche di una scheda cartacea, ma che sia adatto a condurre indagini e ricerche raffinate su una mole di informazioni molto estesa. Non si tratta, naturalmente, di abolire una presentazione “classica” dei dati da offrire agli utenti finali, ma di affiancare alla fruizione tradizionale la valorizzazione dell’ingente quantità di informazioni raccolte, permettendo di scomporle e riaggregarle secondo le logiche più utili alla ricerca. Oltre che di granularità, si è cercato di dotare i modelli di astrattezza: solo in questo modo essi possono assumere un alto grado di flessibilità ed essere idonei a rappresentare la complessità fenomenologica del reale, senza rinunciare a rilevarne le peculiarità in modo analitico. Per questo motivo il *data modeling*, pur partendo dalle caratteristiche del corpus di manoscritti di *Itinera* e dagli scopi specifici del progetto, ha costantemente tenuto conto dell’esigenza di verificare l’applicabilità dell’architettura ad altri *corpora*, con l’obiettivo di ottenere strutture funzionali per qualsiasi ricerca che abbia tra i suoi scopi la descrizione e lo studio di manoscritti. Questo processo ha portato alla progettazione di *Codicology*, un insieme coerente di modelli e componenti idonei alla catalogazione dei codici medievali, a cui possono essere aggiunte *parts* progettate *ad hoc* per la registrazione di dati peculiari di uno specifico corpus. È quanto già avviene, d’altra parte, per l’*item Manuscript* di *Itinera*, che a *Codicology* affianca alcune parti elaborate sulla base delle caratteristiche della tradizione del *Canzoniere* di Petrarca.⁸ Ed è quanto si sta configurando per l’adozione di tale modello digitale nell’ambito di alcuni progetti di *NDP* (a partire, in particolare, da *Illuminated Dante Project*), che potrà giungere a perfezionamento solo attraverso l’elaborazione di apposite

dologiche sull’epistolografia medievale (secc. XII-XV), a cura di E. BARTOLI, C. AMENDOLA, V.G. NITTI, M. PAVONI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2023, pp. 69-93.

8. Si tratta, nel dettaglio, di *Poem ranges Part* e *Loci Part*: la prima progettata per registrare l’ordine dei componimenti dei *Rvf* nei manoscritti e l’adesione o meno della loro organizzazione sulla pagina al paradigma dell’autografo petrarchesco, la seconda per trascrivere una serie di *loci critici* del testo. All’elaborazione di *Codicology* e di *Manuscript* nel suo complesso sono stati rivolti, per più di due anni, gli sforzi progettuali di Nicola De Nisco e miei, con la supervisione scientifica di Marco Cursi e la collaborazione costante e imprescindibile di Daniele Fusi.

strutture da connettere a *Codicology*, delineate per alcune delle caratteristiche proprie dei manoscritti che tramandano la *Commedia*.⁹

In questa sede sarà possibile concentrarsi, per ragioni di spazio, su una sola delle parti di *Codicology*, elaborata per descrivere gli attributi e le caratteristiche delle mani e delle scritture usate in un manoscritto (*Hands Part*), e verrà illustrato attraverso alcuni esempi come l'architettura di tale modello si adatti alle peculiarità della codicologia dantesca e sia funzionale a restituirne la complessità.

Una descrizione paleografica segue norme e prassi consolidate, che prevedono una certa organizzazione e gerarchizzazione interna dei dati, basata sull'esame di caratteristiche ordinate in categorie ben precise (*ductus*, peso, tratteggio, ecc.). Nelle schede codicologiche dei cataloghi, tuttavia, l'analisi paleografica può attestarsi su gradi di approfondimento molto vari e, in genere, punta principalmente alla distinzione delle mani che sono intervenute sul manoscritto, a una definizione di massima delle tipologie grafiche adottate, e a fornire, quando possibile, indicazioni più o meno puntuali relative alle coordinate cronologiche e topografiche di esecuzione. Se questo tipo di informazioni viene generalmente metadato nei database di contenuto codicologico,¹⁰ sembrano invece ancora acerbi e poco diffusi i tentativi di parcellizzare e strutturare in sottoinsiemi discreti tipologie di analisi più approfondite.

Il modello della *Hands Part* di *Codicology* costituisce il tentativo di combinare modalità controllate di inserimento dei dati – qualora sia stato possibile delineare tassonomie o stabilire valori e sintassi predefinite – preservando al contempo le convenzioni paleografiche, e senza stravolgere l'abitudine di compilatori (e lettori) di schede codicologiche di fornire (e fruire di) descrizioni discorsive.

L'architettura della *part* prevede un nuovo elemento *hand* per ciascuna mano che si intende descrivere, elemento replicabile secondo necessità

9. Si provvederà, in un prossimo contributo, a rendere conto di tali modelli, le cui architetture sono in fase di elaborazione.

10. Che si basano, nella maggior parte dei casi, sulla codifica in XML-TEI P5 (<https://www.tei-c.org/Vault/P5/1.6.0/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html>), per la quale si vedano, nella fattispecie, i modelli `<handDesc>` e `<handNote>` di `<msDesc>`.

e articolato al suo interno in diverse sezioni: *descriptions, instances, subscriptions, references*.¹¹

La prima di queste sezioni è riservata alla descrizione, *sticto sensu*, della mano e delle sue caratteristiche, e può essere costituita da un unico modulo *description* o da più di uno di essi, nel caso ciò si renda necessario.¹² Ogni *description* è articolata in una serie di campi con compilazione a testo libero che consente, da un lato, di conservare la modalità tradizionale di descrizione e i suoi relativi vantaggi, dall'altro, di organizzare le informazioni secondo gradi successivi di approfondimento e dettaglio. Infatti, se un primo spazio è deputato a delineare un profilo complessivo della scrittura, altri quattro campi accolgono le osservazioni relative ad alcuni specifici aspetti della testimonianza grafica, vale a dire le caratteristiche morfologiche e le modalità esecutive delle iniziali al tratto, degli interventi correttori, del sistema interpuntivo e di quello abbreviativo. Benché si tratti di campi a compilazione libera, una simile strutturazione e segmentazione delle informazioni in fase di immissione è stata pensata per consentire, successivamente, l'extrapolazione e l'aggregazione dei dati relativi a ognuno di questi singoli ambiti in tutti i codici descritti, e ne permette il confronto e l'incrocio con altri set di dati – facilitando, per esempio, il raffronto tra abitudini grafiche di mani diverse (in prospettiva sincronica o diacronica), tra soluzioni adottate dal medesimo copista in codici differenti, e così via.

Per ogni *description* è prevista, poi, la possibilità di aumentare ulteriormente il gradiente di parcellizzazione e specificità delle informazioni fornendo descrizioni distinte di singoli segni, assegnando ognuno di questi a una tipologia di appartenenza attraverso le opzioni di una tassonomia predefinita (lettera, segno di interpunzione, segno abbreviativo, nesso, legame, ecc.), con un incremento proporzionale di raffinatezza nelle potenzialità di ricerca, incrocio e confronto dei dati. Sarà dunque possibile, con informazioni così strutturate, estrarre e mettere a confron-

11. Ogni elemento *hand* costituisce, all'interno del sistema, un'unità univoca, individuata come tale e distinta dalle altre. Questa caratteristica è propria di tutti gli elementi e moduli di descrizione che siano replicabili nel database.

12. Della ragione e dell'utilità di questa proprietà del modello si dirà meglio più avanti.

to le descrizioni di specifiche tipologie di segno – ad esempio tutte le lettere *a* eseguite da uno stesso copista in differenti manoscritti, o tutti i nesi *ct* eseguiti da mani diverse in un preciso intervallo cronologico, ecc. Per ogni segno inserito è possibile indicare un luogo esatto del codice in cui esso si trovi realizzato, attraverso un campo specifico (*sample location*) che permette di registrarne le coordinate: il numero e la facciata della carta, l'eventuale colonna, la linea di scrittura, la parola in cui il segno è contenuto, secondo una precisa sintassi che consente alla macchina di distinguere e metadattare ciascuno di questi elementi.¹³ A ogni entità descritta, inoltre, è assegnato un identificativo convenzionale (*eid*), che sia *human-readable* ma permetta anche di individuare quel particolare segno in modo univoco all'interno del database. Come premesso, l'intero modulo *description*, con tutte le sue componenti interne, è replicabile: ciò significa che a ogni mano possono essere associate una o più descrizioni, ciascuna (potenzialmente, ma non necessariamente) articolata nei diversi livelli di approfondimento appena illustrati.

Per quale motivo, tuttavia, dovrebbe essere possibile fornire, della mano che interviene su un manoscritto, descrizioni plurime e distinte?

Si può dire che la paleografia si muova tra lo studio analitico delle realizzazioni concrete di singole testimonianze grafiche e l'obiettivo di individuare in esse i tratti comuni che siano, da un lato, precisi e distintivi di uno scrivente rispetto a tutti gli altri e, dall'altro, riconducibili (e insieme costitutivi) di una particolare tipologia grafica. Ma è ormai nota la capacità, e l'abitudine, di molti scrittori del tardo Medioevo di utilizzare con disinvoltura due o più scritture differenti, l'adozione di una delle quali rispetto alle altre poteva essere dettata dal contesto o dalla funzione attribuita al testo vergato.¹⁴ I fenomeni di digrafia e poligrafia

13. Tali coordinate vengono messe in relazione con i dati inseriti in *Sheet Labels Part*, sezione particolarmente articolata di *Codicology* nella quale, tra le altre cose, vengono stabilite corrispondenze univoche tra la consistenza del manoscritto e la numerazione delle carte. Inoltre, qualora la sintassi del modello *CodLocation*, alla base di questo campo, non venga rispettata, il sistema restituisce al compilatore una segnalazione di errore.

14. Il fenomeno costituisce «una preziosa testimonianza della ricchezza espressiva della cultura grafica» dell'epoca, «ricchezza che ora non possiamo più confinare ad alcuni casi illustri, come ad esempio Boccaccio o Petrarca» (I. CECCHERINI, *Poligrafia nel Quat-*

possono manifestarsi anche all'interno di uno stesso codice, e ciò rende immediatamente evidente perché un modello di descrizione paleografica che si voglia adattare al maggior numero possibile di casi concreti abbia la necessità di includere nella propria architettura moduli descrittivi replicabili che possano essere associati a una medesima mano.

La fenomenologia degli atti grafici che si presentano in un manoscritto impone inoltre di combinare la definizione e descrizione delle scritture con una serie di parametri che concorrono a delinearne le concrete modalità di realizzazione. Specifiche tipologie testuali (o paratestuali) sono trascritte da un medesimo copista con l'uso di differenti tipologie grafiche? Su quali porzioni del codice si realizzano? Come si relazionano, in un manoscritto, le testimonianze grafiche di una mano con le eventuali fasi di copia individuabili grazie alla presenza di sottoscrizioni o desumibili da evidenze paleografiche o materiali?

Tale genere di quesiti, e le connesse riflessioni teoriche che hanno accompagnato la progettazione della *Hands Part*, hanno spinto la modularità del modello a un livello ulteriore. Ciò si è tradotto nell'ideazione della sezione *instances*, dedicata all'inserimento dei dati relativi a tutti i singoli "atti grafici" di una stessa mano, che sia possibile – e, soprattutto, utile per le finalità di ricerca – individuare e distinguere sulla base di uno o più criteri.

L'elemento *instance*, replicabile, consente innanzitutto di definire la

trocento: Sozomeno da Pistoia, in «Medioevo e Rinascimento», xxvi 2012, pp. 237-51, a p. 238). Sull'argomento si vedano almeno T. DE ROBERTIS, *Digrafia nel Trecento: Andrea Lancia e Francesco di ser Nardo da Barberino*, in «Medioevo e Rinascimento», xxvi 2012, pp. 221-35 e EAD., *Una mano tante scritture. Problemi di metodo nell'identificazione degli autografi*, in *Medieval Autograph Manuscripts. Proceedings of the xvii Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine*, Ljubljana, 7-10 september 2010, ed. by N. GOLOB, Turnhout, Brepols, pp. 18-38. Limitando gli esempi ai soli copisti della *Commedia*, si pensi a come il novero di scriventi digrafici sia stato accresciuto anche in tempi recenti da nuove importanti acquisizioni, tra cui quelle relative a Dino di Lapo Pacini e al Copista principale del Cento (cfr. rispettivamente: I. CECCHERINI, *La 'Commedia' copiata dal notaio fiorentino Dino di Lapo Pacini*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*. Catalogo della Mostra di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021, a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO, T. DE ROBERTIS, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 222-23; F. AUTIERO, *La 'Commedia' nei suoi primi manoscritti miniati. Analisi codicologiche, ecdotiche e iconografiche*, Roma-Padova, Antenore, 2023, pp. 113-20).

tipologia grafica dell'atto oggetto di descrizione, attraverso la scelta di un'opzione da una *thesaurus* predefinito.¹⁵ Per dotare questo campo (*script*) di ulteriore plasticità e renderlo funzionale anche alla definizione di scritture ibride, senza il vincolo di includere a priori una mole difficilmente governabile di combinazioni, è stata prevista la possibilità di selezionare una prima voce relativa alla tipologia grafica "di base", a cui possono essere fatte seguire selezioni successive, ordinate gerarchicamente, relative ad altre tipologie grafiche di cui nella scrittura siano rilevabili solo alcuni elementi. La carta o le carte su cui l'atto grafico si sviluppa sono registrate nel campo *ranges*, secondo regole sintattiche di inserimento simili e in parte sovrapponibili a quelle illustrate per il campo *sample location*.¹⁶ Attraverso il campo *typologies* è possibile, inoltre, selezionare una o più opzioni relative alle tipologie di intervento incluse nell'atto grafico preso in esame (testo, postille, commento, correzioni, integrazioni, rubriche, titoli correnti, indici, ecc.), mentre un'ulteriore selezione a scelta multipla consente di indicare il colore dell'inchiostro con il quale esso è realizzato. Infine, il modulo denominato *chronotope* è deputato a registrare i dati topici e cronologici di realizzazione dell'intervento scritto, qualora essi siano noti. Alle informazioni relative alla data e al luogo possono essere associati dei valori numerici che esprimano con modalità computabili il grado di attendibilità di tali affermazioni (*rank*); è prevista inoltre la possibilità di indicare, attraverso campi appositi, eventuali fonti bibliografiche o documentarie sulle quali si basino questi

15. Le voci che costituiscono tutti i *thesauri* possono essere stabilite secondo le necessità di ogni progetto; questo permette, nel caso specifico qui illustrato, di definire la lista delle tipologie grafiche in base alle caratteristiche del corpus. Tutti i *thesauri*, inoltre, possono essere corretti e aggiornati anche in fasi successive della progettazione, qualora ciò si rendesse necessario.

16. Di fatto, si tratta di un potenziamento del medesimo modello (*CodLocation*), che in questo caso consente di registrare contemporaneamente in un solo campo più luoghi del manoscritto e/o uno o più intervalli tra due luoghi, ognuno dei quali identificato, ancora una volta, da numero di carta, facciata, e, se necessario, riga e parola. Il campo *ranges*, grazie alla sua duttilità e computabilità, è utilizzato in diverse parti di *Codicology*. Il vantaggio della sua applicazione nella struttura descrittiva di ogni *instance* deriva dalla possibilità di rendere conto dell'estensione di ogni atto grafico anche qualora esso si sviluppi su carte o intervalli di carte discontinue.

dati.¹⁷ La replicabilità dell'elemento *chronotope* consente, inoltre, di segnalare più ipotesi di datazione e localizzazione, con i relativi riferimenti bibliografici e l'attribuzione di diversi *rank* di certezza. Una sottosezione *images* permette, da ultimo, di collegare immagini digitali alla *instance* descritta.¹⁸

All'interno del modulo di descrizione di una mano si potranno creare più *instances* qualora si presentino situazioni di poligrafia, ma anche nei casi in cui la tipologia grafica utilizzata da un copista sia sempre la stessa e, per esempio, egli abbia apposto due o più sottoscrizioni che permettano di individuare fasi di copia cronologicamente distinte. Nel primo caso si pensi, per fare un solo esempio celebre di pertinenza dantesca, al ms. Toledo, Biblioteca Capitular, 104 6 che tramanda *Vita nuova* e *Commedia*, su cui la mano di Boccaccio ha due realizzazioni: la scrittura posata (nella sua fase evolutiva appartenente agli anni cosiddetti della *maturità*) per testo, correzioni, lezioni alternative in margine, e la scrittura *sottile* impiegata per apporre brevi postille.¹⁹ Nel secondo caso si veda, per esempio, il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.2, di mano di Andrea di Giusto Cenni da Volterra, dal quale sembrano essere apposte due sottoscrizioni, che testimoniano di una fase di copia databile al 1370 (per il commento) e una al 1372 (per il testo della *Commedia*), portate a termine entrambe presso Città di Castello.²⁰

Ancora, *instances* autonome possono essere inserite per segnalare in modo indipendente, ad esempio, gli atti grafici relativi alla trascrizione

17. Il modello *Asserted Chronotope* è tra quelli più largamente diffusi e riutilizzati nell'architettura generale di *Codicology* e di *Itinera* e, relativamente alla datazione, è basato su *Historical date*, uno dei componenti già presenti nel *framework* e adottato nelle altre strutture per la sua completezza e duttilità (cfr. DE NISCO-GORLA-VALENTI, *Una banca dati*, cit., p. 72). Del resto, una delle cifre precipue di *Cadmus* è proprio la possibilità di riuso di modelli già elaborati all'interno del medesimo progetto o di altri progetti.

18. Tale sezione del modello è pensata, naturalmente, per i progetti che non prevedano per gli utenti finali la messa a disposizione di digitalizzazioni complete dei codici.

19. Relativamente all'individuazione di quest'ultima scrittura come tipologia grafica a sé stante, e più in generale alle diverse scritture del Certaldese e al loro sviluppo diacronico, cfr. M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013.

20. Per la descrizione del manoscritto e le diverse ipotesi sulla sua trascrizione, cfr. la scheda di *IDP ad loc.* su www.dante.unina.it/idp/public/frontend e la relativa bibliografia.

di testo, rubriche, glosse, ecc., se ci sono evidenze per ritenere che siano stati copiati in fasi differenti. Inoltre, nel caso in cui sul manoscritto agiscano piú mani, e l'attribuzione di un determinato atto grafico a una di esse rispetto alle altre sia difficile o dubbia, è possibile indicare il grado di incertezza della relazione attraverso un apposito *rank*.

Infine, possono essere descritti attraverso questa struttura casi piú complessi che presentino diverse combinazioni degli scenari qui considerati; tra i molti esempi possibili, si pensi al ms. Manchester, John Rylands University Library, It. 49, sul quale intervengono quattro mani, la principale delle quali, di Bartolomeo di Lando Landi, utilizza due tipologie grafiche: la prima (una «*littera textualis* semplificata») per copiare il testo della *Commedia*, la seconda (una «*littera minuta cursiva*») per le chiose al poema e per i testi non danteschi. Il copista appone inoltre due sottoscrizioni (cc. 174r e 245v), a distanza di dieci anni l'una dall'altra (1416 e Volterra 1426).²¹ In questo caso, nella *Hands Part* saranno presenti quattro elementi *hand*, uno per ogni mano identificata, e all'interno del modulo dedicato alla mano di Bartolomeo verrà creato un numero di *instances* congruo a descrivere l'operato del copista incrociando dati cronologici, grafici e testuali per identificare i diversi "atti di scrittura". Si avranno dunque, almeno: una *instance* per le carte su cui è copiata la *Commedia* (cc. 1r-174r) in *littera textualis* semplificata, con datazione desunta dalla prima sottoscrizione; una seconda *instance*, circoscrivibile entro il medesimo arco cronologico, per le chiose in *littera minuta cursiva* (cc. 1r-173r); un'altra *instance*, anch'essa in questa seconda tipologia grafica, per i testi non danteschi (cc. 174v-206r, 227r-248v), il cui *chronotope* sarà definito dai dati contenuti nella seconda sottoscrizione.

L'articolazione del modello vuole dunque rispondere all'esigenza di rappresentare situazioni reali anche molto complesse, ma permette al contempo di descrivere senza difficoltà i casi piú lineari: nulla vieta, infatti, che all'interno della scheda di un manoscritto venga creato un sin-

21. Per la scheda dettagliata del codice, a cura di A. GIGLIO, da cui sono tratte le citazioni, cfr. *Censimento dei commenti danteschi*, I. *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCI, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 to., II pp. 852-53 num. 442.

golo elemento *hand*, rappresentato da un'unica *instance*,²² definita a sua volta da una sola *description*.

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, perché *description* e *instance* siano entità autonome, invece di costituire la prima una sezione interna alla seconda. Ebbene, i due elementi non sono legati da un rapporto necessariamente biunivoco: se è inevitabile che interventi scrittori eseguiti con tipologie grafiche differenti debbano essere messi in relazione a descrizioni distinte, è altrettanto possibile che porzioni testuali corrispondenti a diverse fasi di copia (quali che siano i criteri attraverso cui esse siano state individuate e circoscritte) trovino riscontro nella medesima descrizione paleografica.²³ Per questo, il modello prevede che *descriptions* e *instances* siano entità indipendenti, collegabili tra loro secondo necessità tramite una *key*. Questo sistema consente di mettere in relazione *instances* differenti con il medesimo modulo descrittivo, evitando di duplicare inutilmente descrizioni identiche, con un netto risparmio di tempo e con un aumento del grado di pulizia ed efficacia dei dati inseriti nel database.²⁴

Per completare la panoramica relativa all'organizzazione complessiva

22. Che sarà caratterizzata da un'unica tipologia grafica e il cui intervallo di carte di pertinenza sarà uguale all'insieme di tutte le carte del codice, a eccezione di quelle eventualmente bianche.

23. Sarà poi responsabilità dello studioso decidere come comportarsi in casi molto complessi, in base al grado di certezza delle proprie acquisizioni. Si pensi a manoscritti per i quali vengono ipotizzate, sulla base di evidenze di diversa natura, fasi di copia cronologicamente distinte, per le quali siano rilevabili evidenti modifiche nella scrittura, sebbene non sempre corrispondenti a cesure nette. È il caso della celebre coppia di manoscritti Chigiani di mano del Boccaccio (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L V 176 e L VI 213), che costituivano in origine un unico codice, di cui restano non del tutto chiariti tempi e modi di confezione e copia. Dal punto di vista paleografico, «le rilevazioni di lettera riguardanti ciascuna delle diverse sezioni testuali, pur avendo un andamento almeno in parte contraddittorio, lasciano intendere l'esistenza di pause e interruzioni nella costituzione materiale del manoscritto»; e proprio lo studio dell'evoluzione diacronica della scrittura dell'illustre copista permette di affermare almeno che «la copia del *Canzoniere* [sia] da ritenersi la più tarda tra le trascrizioni che si susseguivano nella silloge nella sua costituzione primitiva» (CURSI, op. cit., p. 109).

24. Si pensi al caso del già menzionato ms. It. 49 di Manchester, in cui alla presenza di tre *instances* sarebbero da affiancare solo due *descriptions*, relative alle due tipologie grafiche utilizzate da Bartolomeo di Lando Landi.

del modello dedicato alla descrizione di mani e scritture, restano da illustrare due ultime sezioni, a cui si è solo accennato, presenti all'interno di ogni *hand*. La sezione *subscriptions* è deputata alla registrazione di una o più sottoscrizioni apposte sul codice da un medesimo copista – ancora una volta, attraverso singoli elementi *subscription* replicabili. È possibile indicare la collocazione sul manoscritto di ciascuna sottoscrizione (attraverso il già illustrato e duttile campo *ranges*) e selezionare da una tassonomia predefinita la lingua in cui essa è elaborata. Due campi a compilazione libera, invece, consentono rispettivamente di trascrivere la sottoscrizione e di aggiungere informazioni che la concernono e non abbiano trovato altro collocamento. Infine, la sezione *references* è pensata per raccogliere tutte le voci bibliografiche che riguardano in modo specifico la mano oggetto di descrizione.²⁵

L'architettura della *Hands Part* permette questa articolazione delle informazioni per ogni mano che agisce sul manoscritto,²⁶ ma è opportuno ribadire che, per questa parte come per *Codicology* nel suo complesso, il livello di approfondimento può essere calibrato secondo necessità, poiché, «è sempre prevista la possibilità di compilare gli *item* [e ogni loro sezione] nella misura più adatta all'oggetto, agli obiettivi di uno specifico progetto e alle risorse disponibili, grazie alla modularità delle singole componenti e alla discrezionalità del loro impiego».²⁷

Sono tali caratteristiche dei modelli elaborati con *Cadmus* ad aver contribuito a rendere concreta la prospettiva di un proficuo riutilizzo di *Codicology* in progetti come *NDP*, insieme alla possibilità di ideare ulteriori strutture descrittive, altrettanto modulari, atte a raccogliere dati specifici e peculiari dei manoscritti che tramandano il poema dantesco.

25. Attraverso un modello, ricorrente in diverse parti di *Codicology*, che consente di richiamare con *keys* univoche le voci bibliografiche registrate in un parallelo e apposito database.

26. Ci si riferisce, qui, alle mani cosiddette principali, a cui è riservata la parte; per quelle secondarie è stato progettato un modello *ad hoc*, *Edits Part*. Nel database *Itinera*, ogni *hand* di ciascun *item Manuscript*, inoltre, può essere collegata a un *item Person* relativo a uno specifico copista, dove raccogliere eventuali dati biografici che lo riguardino.

27. DE NISCO-GORLA-VALENTI, *Una banca dati*, cit., p. 70.

RENZO IACOBUCCI

PRATICHE DI CATALOGAZIONE:
FRAMMENTI DANTESCHI IN SVIZZERA*

1. PREMESSA

La proposta di un'analisi dei frammenti della *Commedia* conservati in Svizzera parte da un'esperienza di lavoro, tuttora in corso, condotta per il Centro di competenza per il libro antico della Biblioteca della Salita dei Frati di Lugano. Nella seconda metà del 2020, il gruppo di studio costituito da Marina Bernasconi Reusser, Laura Luraschi, Luciana Pedroia e da chi scrive ha infatti avviato un progetto di catalogazione di frammenti manoscritti medievali di riuso conservati nel Cantone Ticino, denominato *Ticinensia disiecta*, finanziato dalla Fondazione Pica-Alfieri di Lugano.

La prima *tranche* del progetto ha preso in considerazione i frammenti presenti nei libri di epoca moderna della Biblioteca della Madonna del Sasso di Orselina, nei pressi di Locarno, facenti parte dei tre fondi antichi ivi confluiti e attualmente conservati, specificamente, dei conventi di San Francesco di Locarno (fondato intorno al 1230), dei Santi Sebastiano e Rocco (circa 1600) e della Madonna del Sasso (circa 1480).¹

Si tratta di un totale di quindicimila libri, catalogati dal Centro di competenza tra il 2013 e il 2021, tra cui sono stati individuati circa centocinquanta volumi contenenti almeno un frammento *in situ*. Il recente ritrovamento di una ventina di coperte staccate dal libro ospite e conservate

* Il testo proposto al convegno è il risultato di un assiduo confronto con le colleghe Marina Bernasconi Reusser e Laura Luraschi, cui va riconosciuto un contributo scientifico e umano fondamentale per tutta la presente ricerca.

1. Per una panoramica approfondita sui fondi librari del convento della Madonna del Sasso e sulla loro storia, come anche per il progetto di catalogazione del fondo antico, sviluppatosi tra il 2013 e il 2021, si veda M. BERNASCONI REUSSER-L. LURASCHI BARRO-L. PEDROIA, *La biblioteca della Madonna del Sasso di Locarno-Orselina. Note su un progetto in corso*, in «Fogli. Rivista dell'Associazione Biblioteca Salita dei Frati di Lugano», xxxv 2014, pp. 4-23.

separatamente nell'archivio del convento ha consentito di ampliare ulteriormente il numero e la tipologia delle testimonianze da esaminare.

Al di là del generale interesse verso la materia, che si sta riscoprendo molto vivo soprattutto nel corso dell'ultimo decennio,² l'avvio di un progetto di catalogazione, ospitato dalla piattaforma *Fragmentarium*, è parso opportuno e idoneo proprio alla situazione ticinese. I libri medievali integri presenti nel Cantone sono infatti pochissimi, per la maggior parte catalogati da Marina Bernasconi Reusser su *e-codices*,³ a eccezione di tre esemplari quattrocenteschi della Biblioteca cantonale di Lugano descritti da Giancarlo Reggi.⁴ Per tale ragione, l'avvio di una ricerca su testimonianze di cultura scritta di epoca medievale nell'attuale territorio ticinese non poteva non tenere conto dei frammenti che, anche solo dal punto di vista quantitativo, rappresentano una fonte di primaria importanza.

Le valutazioni circa la provenienza, l'origine e le modalità di riuso di queste testimonianze devono essere effettuate sia nel momento della catalogazione che all'interno di ambiti di analisi più ampi, quali, ad

2. Per l'area strettamente italiana e in relazione soprattutto a frammenti in alfabeto latino, si parta almeno dal fondamentale studio di E. CALDELLI, *I frammenti della Biblioteca Vallicelliana. Studio metodologico sulla catalogazione dei frammenti dei codici medievali e sul fenomeno del riuso*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2012 (con bibliografia pregres-sa), per passare attraverso *Frammenti di un discorso storico. Per una grammatica dell'aldilà del frammento*, a cura di C. TRISTANO, Spoleto, Fondazione CISAM, 2019 (che raccoglie gli atti di un convegno senese del 2015), e per arrivare a iniziative come la conferenza internazionale di studi *Usi e riusi del libro manoscritto nel Medioevo meridionale*, promossa dall'École Française de Rome, dalla Scuola Superiore Meridionale e dall'Università di Cassino e del Lazio meridionale, tenutasi a Roma e a Cassino il 23 e 24 marzo 2023.

3. Orselina, Convento della Madonna del Sasso, Codice I (www.e-codices.unifr.ch, *ad loc.*); ivi, Codice II (*ivi, ad loc.*); Codice III (*ivi, ad loc.*); ivi, Codice IV (*ivi, ad loc.*); Tesserete, Archivio parrocchiale, Codice 1 (*ivi, ad loc.*); Faido, Archivio parrocchiale, Codice 15 (*ivi, ad loc.*) dati aggiornati al 20/10/2024.

4. Lugano, Biblioteca cantonale, D.2.D.5 (cfr. G. REGGI, 'Breviloquium' di s. Bonaventura e versione climachea di Ambrogio Traversari in un codice della Biblioteca cantonale di Lugano, in «Fogli. Rivista dell'Associazione Biblioteca Salita dei Frati di Lugano», XL1 2020, pp. 18-80); D.2.E.18 (cfr. ID., *Le 'Ad familiares' di Cicerone in un codice umanistico milanese della Biblioteca cantonale di Lugano*, *ivi*, xxxviii 2017, pp. 19-49); D.2.E.19 (cfr. ID., *Il codice di s. Zenone della Biblioteca cantonale di Lugano e il manoscritto della Capitolare di Verona scoperto da Guarino nel 1419*, *ivi*, xl 2019, pp. 9-45).

esempio, la storia di determinate biblioteche, spesso ancora da scrivere (come è il caso del patrimonio librario della Madonna del Sasso). Pertanto, le potenzialità di sviluppo in ulteriori progetti di ricerca risultano evidenti e di portata significativa, se si pensa ai numerosissimi aspetti preliminarmente riscontrati per l'ambito codicologico, alle istanze poste dal ritrovamento di testi editi e di versioni inedite, per arrivare fino alle espressioni grafiche, alle modalità illustrative, alla presenza di specifiche notazioni musicali e ad altro ancora.⁵

Un presupposto che è parso fondamentale per la catalogazione dei frammenti è, oltre a una assodata conoscenza della codicologia e della paleografia, la pregressa esperienza sull'analisi dei libri integri, che garantisce un ampio ventaglio di possibilità nel riconoscimento di determinati aspetti che riguardano, soprattutto, la pratica del confezionamento. Di pari importanza, data la specificità contenutistica dei frammenti, è l'ausilio offerto da specialisti di altri ambiti disciplinari, come filologi latini e italiani, storici dell'arte, storici del libro liturgico e paleografi musicali, senza il quale, molto spesso, ad esempio, l'attribuzione di un testo, di una decorazione oppure la riconduzione a pratiche liturgiche o a no-

5. Per gli aspetti di ambito codicologico, si veda il caso dei tre libri contenenti frammenti del commento di Innocenzo IV al cosiddetto *Liber extra* di Gregorio IX (MdS 66 Ha 7, 8 e 9) di cui sono stati riutilizzati sei bifogli (per un totale di dodici pezzi) tagliati più o meno a metà nel senso della larghezza (cfr. la ricostruzione virtuale al link <https://fragmentarium.ms/overview/F-ec86>) o il ritrovamento di un foglio di guardia applicato in sede di riutilizzo nel libro segnato MdS 42 Da 22, recante una filigrana con la scritta «Lugano» attribuibile alla cartiera Fumagalli operante a Canobbio a partire dal XVIII secolo (cfr. <https://fragmentarium.ms/overview/F-dzyd>). Per nuove questioni relative a testi già conosciuti, si veda la nota marginale al commento del testo principale del frammento MdS 62 Ga 7 contenente alcuni versi del *De regimine et sapientia potestatis* di Orfino da Lodi, presente unicamente nel codice miscelaneo b 11/71 della Biblioteca Capitolare di Monza (<https://fragmentarium.ms/overview/F-fuds>). Per le versioni inedite, è di particolare importanza il caso rappresentato da ciò che resta di un probabile laudario in volgare lombardo nord-occidentale, tradito da MdS 45 Da 1 e 2 e databile alla seconda metà del XIV secolo o, al massimo, agli inizi del XV, che rappresenta una delle più antiche testimonianze in volgare conservate nel cantone Ticino (cfr. la ricostruzione virtuale al link <https://fragmentarium.ms/overview/F-cmfb>, aggiorn. al 20/10/2024).

tazioni in uso in aree ben definite risulterebbero imprecise e, in molti casi, fuorvianti.

La sinergia tra diversi settori scientifici è, quindi, sempre auspicabile per l'adeguato raggiungimento di un obiettivo di rilevante significato, esattamente come, *mutatis mutandis*, per la catalogazione dei frammenti della *Commedia*.

2. *MINIMA FRAGMENTALIA* OVVERO FRAMMENTI DANTESCHI IN SVIZZERA

L'analisi delle testimonianze frammentarie della *Commedia* dantesca conservate in Svizzera, condotta soprattutto sulla base dell'esperienza maturata nel corso del progetto *Ticinensia disiecta*, ha portato alla formulazione di almeno quattro riflessioni che, in apparenza e nella loro semplicità, sono o almeno dovrebbero essere scontate, ma che, come si è avuto modo di constatare, non lo sono affatto. Molto spesso, infatti, l'attenzione dello specialista, preminentemente focalizzata soltanto su una caratteristica del frammento e, in molti casi, anche del codice (ad esempio, il testo, la scrittura o l'illustrazione), tende a tralasciare o a dare per assunti alcuni dati materiali essenziali.

Per un progetto di catalogazione è, anzitutto, imprescindibile la visione autoptica del manoscritto. Può essere a esso preliminare il censimento o l'elenco di frammenti in cui il riferimento principale è a studi precedenti, ma la catalogazione dei pezzi necessita di un'analisi diretta, altrimenti si otterrà, piú che la descrizione di un frammento, la semplice descrizione di una fotografia o di un microfilm o, al peggio, di una fotocopia.

Strettamente legato a questo aspetto è l'utilizzo delle immagini come ausilio alla lettura dei dati offerti dal frammento. Come è possibile sperimentare quotidianamente, lo smartphone consente di effettuare fotografie ad altissima risoluzione, che restituiscono una realtà molto dettagliata e precisa. L'utilità di questi mezzi, ormai capillarmente diffusi e abbastanza accessibili alla maggior parte delle persone, è innegabile; ma tale utilità risulta ancora piú preziosa nel momento in cui si riesce a stabilire un corretto rapporto con la realtà dei fatti, con la materialità delle testimonianze. Nel nostro caso specifico, se si studia su una foto ad altis-

sima risoluzione, si ha la possibilità di ingrandirla all'inverosimile e, quindi, di riuscire a vedere particolarità minimamente avvertibili a occhio nudo, come il tratto di attacco e di stacco di una lettera, i fori per la squadratura e per le retrrici, i bulbi piliferi e altre simili particolarità. Tuttavia, è necessario sempre tenere conto che l'oggetto di questo lavoro è, ad esempio, un rettangolo di pergamena di cm 2 × 3 e non l'immagine digitale che può apparire in dimensioni spropositatamente aumentate. Affinché la percezione non sia falsata, andrà appunto mantenuto continuamente il rapporto con il frammento reale, considerando e utilizzando la fotografia ad alta risoluzione come un mezzo di utilità, in molti casi quasi imprescindibile, ma non come lo scopo del proprio lavoro, che rischierebbe di diventare lo studio del sostituto digitale dell'originale.

Passando a peculiarità di stampo metodologico, è parsa una strada sempre più percorribile il fatto di non limitare la ricerca alla funzione originaria del frammento (parte residua di un progetto librario o foglio di prova), ma di allargare il campo di indagine al suo riutilizzo (di norma, a protezione o a rinforzo di un altro libro) e a tutti i suoi passaggi di proprietà. Nel secondo caso, la storia del frammento viaggia insieme al libro ospite, arrivando fino ai giorni nostri.

L'ultimo punto, non meno importante dei precedenti, riguarda l'attività di monitoraggio e di controllo dei frammenti, che consiste nel seguire la storia della loro conservazione, quindi i passaggi di proprietà (spesso ravvisabili sul mercato antiquario, quando questi appartengono a privati) e gli spostamenti in altre istituzioni avvenuti, in particolare, nel corso del Novecento e oltre. Tale aspetto, che potrebbe essere relegato alla storia del manoscritto e cioè a un discorso che si discosta dalla descrizione dell'oggetto materiale, è invece molto significativo e se ne darà dimostrazione proprio con l'esempio dato da due dei tre frammenti conservati in Svizzera, che, negli ultimi anni, sono stati protagonisti di un cambiamento di sede di conservazione. I tre frammenti sono storicamente conosciuti con le seguenti segnature: Basel, Universitätsbibliothek, N I 3:3, San Vittore, Museo Moesano, 69/259 e Genève, Bibliothèque de Genève, Comites latentes 316.⁶

6. In alcuni studi, l'ultimo istituto conservatore è segnalato come «Genève, Bi-

3. BASEL, UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK, NI 3:3

Il frammento, databile alla fine del XIV secolo, tramanda la parte terminale del tredicesimo canto del *Purgatorio* e l'inizio del quattordicesimo (tav. 5). Nell'osservare anche superficialmente la pagina a disposizione, il lato carne, si nota un'impostazione a piena pagina, un'iniziale con decorazioni in oro, le iniziali di terzina sporgenti e alcune chiose irrelate in latino.

Anche il rapporto tra larghezza e altezza risulta essere proporzionato e non sarebbe neanche un dato significativo da rimarcare se non per il fatto che le misure riportate nelle descrizioni del frammento, a partire dal regesto di Petrocchi (del 1966) in poi, ovvero mm 273 × 90, non corrispondono, evidentemente, alla realtà.⁷ Si tratta, assai probabilmente, di un refuso perpetrato negli anni in maniera monogenetica. Infatti, la reale larghezza del frammento non è mm 90 ma mm 190.

La misura esatta è invece riportata da Gustav Ineichen, il primo studioso che, su suggerimento di Martin Steinmann ha descritto questo frammento nel 1965, e da Marina Bernasconi Reusser, che lo ha descritto per la Biblioteca universitaria di Basilea all'inizio del 2022, vale a dire, dai due studiosi che hanno visto materialmente il frammento.⁸

Tra le altre caratteristiche, si rileva l'impiego di una *littera textualis* – probabilmente non di alto livello – per il testo principale, l'indicazione del canto quattordicesimo in numeri arabi nel margine superiore e le giustificazioni laterali che forse sono state realizzate a colore, anche se, come riscontrato in molti codici integri e con maggiore frequenza nei frammenti, la coloratura potrebbe essere dovuta alla polvere che si è sedimentata, nel tempo, tra i solchi originariamente tracciati a secco.

bliothèque publique et universitaire», poiché tale denominazione è stata in vigore tra il 1907 e il 2006, mentre «Genève, Bibliothèque de Genève» è la designazione, tuttora in uso, adottata a partire dal 2006.

7. G. PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, Firenze, Le Lettere, 1966-1967, 4 voll., I p. 562. Bibliografia fondamentale successiva è reperibile in A.E. MECCA, *I manoscritti frammentari della 'Commedia'*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2021, p. 18.

8. Cfr. G. INEICHEN, *Zum Fragment einer Handschrift der Komödie Dantes*, in «Vox romantica», XXIV 1965, pp. 209-12, e la descrizione di Marina Bernasconi Reusser su www.swisscollections.ch, *ad loc.*, aggiornato al 20/10/2024.

Per quanto riguarda le chiose irrelate, in una scrittura di base semigotica, si nota un'indicazione temporale in corrispondenza di *Purg.*, XIII 152. In particolare, è presente un riferimento all'anno 1400, ovvero al momento in cui Gian Galeazzo Visconti è in discesa verso Firenze, precisamente, dopo che ha conquistato Siena, Pisa e Perugia, ma non ancora Spoleto, Gualdo e Nocera. La mano delle chiose effettua anche una correzione filologicamente rilevante all'ultimo verso a disposizione (*Purg.*, XIV 24), espungendo con dei punti alcune lettere di «turbalindarno», che diventa «tuparlidarno».

Un altro problema significativo che pone il frammento non riguarda la facciata che reca la scrittura, ma il lato pelo, perché su questa pagina non è possibile intravedere alcun tratto di lettera neanche con l'ausilio della lampada di Wood. Per l'assenza di testo su questa seconda facciata si possono avanzare almeno due ipotesi: è possibile che la pagina fosse stata energicamente raschiata in sede di riuso a tal punto da non consentire neanche a strumenti attuali di poter leggere alcunché oppure che il copista abbia avuto un ripensamento in corso d'opera, ad esempio, sul testo o sull'impostazione della pagina o del fascicolo e che abbia, di conseguenza, eliminato il foglio in questione sostituendolo con un altro. Ma questa seconda opzione è contraddetta dalla presenza sia dell'iniziale, che normalmente viene apposta a fine lavoro o al massimo a fine fascicolo, ma non al termine della pagina, sia delle chiose, che sarebbero state realizzate sull'unica pagina pervenuta di un frammento. Allo stato attuale, sembra quindi più verosimile che la facciata fosse stata erasa in sede di riuso.

Il libro ospite, conservato nella medesima biblioteca, ha avuto come ultimo possessore Moritz Roth, professore di anatomia dell'Università di Basilea, morto nel 1914.⁹ Per comprendere come originariamente il

9. Il volume, segnato «Roth 138» e misurante mm 155 × 103 (con dorso di circa mm 30), reca nel frontespizio le seguenti indicazioni di responsabilità: ANDREAE VESALII / BRUXELLENSIS, MEDICI CAESAREI / EPISTOLA, RATIONEM MODUM(UE) PROPINANDI RADICIS / CHYMAE [sic per CHYNAE] DECOCTI, QUO NUPER INVICTISSIMUS / CAROLUS V. IMPERATOR / USUS EST, PERTRACTANS: / ET PRAETER ALIA QUaedam, / EPISTOLAE CUIUSDAM AD IACOBUM SYLVIVM SENTENTIA(M) / RECENSENS, VERITATIS AC POTISSIMUM HUMANAe / FABRICAE STUDIOIS PERUTILEM: QUUM QUI / HACTENUS IN ILLA NIMIUM(M) GALENO / CREDITUM SIT,

frammento dantesco avvolgesse questo libro, bisogna ruotare il testo in senso orario di 90 gradi, posizionando la facciata piú chiara (il lato carne) verso l'interno. In tal modo si ottiene un orientamento della scrittura parallelo al dorso con il lato testa (l'inizio del testo pervenuto) sulla controguardia o sul contropiatto posteriore.¹⁰ Le pieghe che incorniciano il frammento rappresentano i punti in cui sono stati effettuati i rimbocchi.

4. IL «FRAMMENTO MOESANO»

Grazie a Marco Marcacci, direttore del Museo Moesano, e all'archivista Andrea a Marca, è stato possibile ritrovare e ricostruire la storia di questo frammento, fino a oggi conosciuto agli studiosi con la segnatura «San Vittore, Museo Moesano, 69/259». Il foglio, contenente i versi 19-48 del primo canto del *Paradiso*, è di proprietà dell'Archivio comunale di San Vittore, ubicato nel Cantone dei Grigioni a ridosso del confine con il Cantone Ticino. Nel 1949, il frammento è stato collocato presso il Museo Moesano della medesima località, affinché venisse esposto e messo a disposizione degli studiosi. Nel 2012, per una piú adeguata conservazione, è stato trasferito a Mesocco, presso la Fondazione «Archivio a Marca», dove si trova attualmente con la segnatura «121/468».¹¹

FACILE / COMMONSTRET. / ACCESSIT QUOQ(UE) LOCUPLES RERUM & VERBORUM / IN HAC IPSA EPISTOLA MEMORA/BILIUM, INDEX. / VENETIIS [segue 15,44 a matita, di mano recente]. La data, non essendo originariamente espressa, si rileva da elementi interni, in particolare dalla dedica a Cosimo de' Medici dove compare l'anno 1546 («Ferrariae, tertio idus augusti, anno post natum Christum MDXLVI»), sicuro termine *post quem* per la pubblicazione. Alle informazioni di INEICHEN, *Zum Fragment*, cit., pp. 209-10, si può aggiungere che l'*ex libris* «Thomae Cattanei Turriani», in scrittura italiana, è databile alla seconda metà del XVI secolo.

10. Il dubbio persiste perché non è possibile verificare se il frammento, riutilizzato come coperta, fosse munito di anima, spesso di cartone o di carta pressata, sebbene la sopravvivenza di un foglio di guardia anteriore, di diversa consistenza rispetto al supporto utilizzato nella compagine cinquecentesca, induca ad ipotizzare l'originaria presenza di una controguardia, di norma incollata sui rimbocchi del frammento e sull'anima, poi eliminata forse nelle operazioni del distacco dal libro ospite.

11. L'Archivio a Marca è un archivio privato di famiglia che, però, negli ultimi anni, ha acquisito alcuni nuclei documentari di famiglie locali, diventando un soggetto collettore molto importante per la storia regionale.

Il frammento, descritto da Gabriella Pomaro nel 1993 e poi ripreso da Sandro Bertelli,¹² è caratterizzato dalla significativa estensione dei margini, in particolare di quello inferiore (tav. 6). La mano che verga il testo in una classica cancelleresca con elementi della *textualis* è responsabile della stesura di altri cinque frammenti, materialmente non riconducibili al nostro, e del codice *Hamilton 205* della Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz di Berlino.

Un altro aspetto che colpisce è l'iniziale del *Paradiso*, inquadrata in uno specchio di mm 60 × 52 con prolungamenti ornamentali su tutta la parte superiore e lungo il margine interno per quasi l'intera lunghezza del testo (tav. 7). Nel fondo della lettera, in origine probabilmente blu, si intravede una figura umana con un lungo mantello, forse di colore verde, e con il braccio rivolto verso l'alto che, secondo Marina Bernasconi Reusser, sulla base dell'iconografia utilizzata in altre iniziali che introducono la terza cantica, potrebbe designare Dante che si rivolge a Beatrice oppure che indica il cielo, forse rappresentato da un semicerchio, in origine dorato, posto nell'angolo superiore destro.¹³

Il frammento è stato riutilizzato come coperta di un *urbarium* del 1568 ovvero di un documento diplomatico in forma di piccolo codice che descrive i beni della Collegiata di San Giovanni e di San Vittore.¹⁴

I dati materiali consentono di ipotizzare con discreta sicurezza che il lato carne, ora non più leggibile alla lampada di Wood se non per alcune parole dei versi 1 e 11-16 e per l'iniziale *L*, era rivolto verso l'esterno e che il testo era disposto parallelamente al dorso con il lato testa sulla contro-

12. Cfr. G. POMARO, *Codicologia dantesca 2 (ancora un copista della 'Commedia')*, in *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di A. PAOLELLA, V. PLACELLA, G. TURCO, Napoli, Federico & Ardia, 1993, 2 voll., II pp. 725-38, alle pp. 728 e 738 (tav. 8), e S. BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia' dai manoscritti al testo. II. I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2016, alle pp. 40-41 e 105-109.

13. Si veda la descrizione dell'iniziale, nonché quella di tutto il frammento e del libro ospite, pubblicata appositamente per il presente convegno sulla piattaforma *Fragmentarium* a partire dal link <https://fragmentarium.ms/overview/F-fuf2>, aggiorn. al 20/10/2024.

14. Il codice, misurante mm 173 × 133 e formato da tre senioni di cui soltanto i primi due (cc. 1-24) impegnati da scrittura, è conservato presso l'Archivio comunale di San Vittore alla segnatura «IV, Documenti storici del secolo decimosesto (1550-1599), n° 77».

guardia anteriore, come si evince dalle piegature presenti in corrispondenza del dorso e della ribalta. Secondo questa nuova sistemazione, l'iniziale veniva a collocarsi al centro del piatto anteriore del libro ospite, ruotata in senso orario di 90 gradi.¹⁵ Il lato pelo, che fungeva da contropiatto, presentava in apertura il titolo *Urbarium capituli S(ancti)s(simi) Io(hannis) et Vict(oris)* (contropiatto anteriore) in un'italica forse ancora cinquecentesca o dei primi anni del secolo successivo.

Il prolungamento del contropiatto posteriore, originariamente parte finale del margine inferiore, è stato utilizzato come ribalta con funzione di protezione per il taglio davanti, come si rileva da una vistosa piegatura e da una conseguente perdita di supporto.

Rispetto a quanto notato per il frammento precedente, l'assenza dei rimbocchi laterali fa propendere verso il riconoscimento di una classica coperta di tipo archivistico priva di anima e forse di controguardie, ipoteticamente incollate ai contropiatti.

Infine, non sembra irrilevante sottolineare come, nel momento del riutilizzo del foglio, la posizione dell'iniziale al centro del piatto anteriore rappresentasse un mero elemento decorativo ormai totalmente decontestualizzato e defunzionalizzato rispetto al suo primo impiego a favore, appunto, di un intento unicamente estetico.

5. IL FRAMMENTO COMITES LATENTES 316

Il fondo Comites latentes è una collezione creata dallo scrittore italiano Sion Segre Amar, il quale nel 1977 decise di metterla a disposizione degli studiosi presso l'attuale Bibliothèque de Genève.¹⁶ Alla sua morte, avvenuta nel 2003 all'età di 93 anni, i figli Margherita ed Emanuel hanno

15. La rotazione è ulteriormente testimoniata dalla scritta 1568, in inchiostro bruno, sovrastata dall'indicazione dell'antico numero di corda (*N° 2*), novecentesco, in inchiostro nero, entrambe parallele al primo tratto della *L*. Sempre nello stesso senso di scrittura, nella parte che costituiva il piatto posteriore, era stata posta la scritta *urbarium* in lettere capitali, mentre sui due piatti compaiono in modo disomogeneo almeno quattro o cinque note di conti, solo parzialmente leggibili.

16. Una brevissima biografia è reperibile nel necrologio pubblicato in «Gazette du livre médiéval», XLIII 2003, pp. 127-28.

ereditato la collezione diventandone i detentori ufficiali. Si tratta, quindi, di una collezione privata che è stata messa a disposizione per la consultazione e non di un fondo acquisito o appartenente a vario titolo a una specifica biblioteca.

Nel momento in cui è stata avviata la ricerca su questo frammento, l'Università di Basilea annunciava sul suo sito internet la decisione degli attuali proprietari di trasferire la collezione da Ginevra, appunto, a Basilea.¹⁷ Nel documento allegato, consultabile alla fine del testo della notizia, si specificava che i proprietari del fondo avevano stipulato un contratto di prestito di quindici anni (con facoltà di proroga) con l'Historisches Museum di Basilea, che ne avrebbe consentito quanto prima la consultazione presso la Universitätsbibliothek della medesima città.¹⁸ Pertanto, in sostituzione di quella ginevrina, la nuova segnatura è Basel, Universitätsbibliothek, CL 316 (*Comites Latentes*, Depositum des Historischen Museums Basel).

Il frammento, segnalato e descritto nel catalogo Sotheby's del primo dicembre 1998, con errata attribuzione della scrittura a Francesco di ser Nardo da Barberino, è stato esaminato da Sandro Bertelli prima nel 2003 e, poi, in modo più specifico, nel 2007.¹⁹

La mano che verga il testo dantesco è quella del «copista principale del Cento» e tramanda l'*incipit* del *Paradiso* (vv. 1-69) preceduto da una rubrica lunga in volgare (tav. 8).

Quanto agli aspetti materiali, in aggiunta a quanto notato da Bertelli, si riscontra la presenza dei fori di costruzione per le linee verticali, mentre, come nell'altro frammento di Basilea, non è possibile asserire con certezza se la rigatura sia stata tracciata a colore, in quanto i solchi, che

17. La notizia, datata 10 febbraio 2022, è reperibile al link www.unibas.ch/de/Aktuell/News, *ad loc.*, aggiornato al 20/10/2024.

18. Il documento dell'Historisches Museum di Basilea è consultabile in formato pdf al link <https://www.hmb.ch/fileadmin/a/hmb/dateien/pdf/presseinformation/20220210-Medienmitteilung-Historisches-Museum-Basel-Comites-Latentes.pdf>, aggiorn. al 20/10/2024.

19. Cfr. S. BERTELLI, *I codici di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in «Rivista di studi danteschi», III 2003, pp. 408-21, alle pp. 417-18, dove il frammento compare sotto la segnatura «London, Sotheby», e ID., *Per il testo della 'Commedia'. Il ms. 'Comites Latentes 316' della Bibliothèque Publique et Universitaire di Ginevra*, in «Bibliofilia subalpina», Quaderno 2007, pp. 9-33, part. alle pp. 19 e 28.

oggi appaiono di colore scuro, potrebbero avere assunto tale aspetto a causa della sedimentazione della polvere.

Oltre al rilevamento di un'iniziale di cantica molto interessante, che si prolunga lungo i margini sinistro superiore e inferiore, va segnalata, di nuovo, una facciata totalmente bianca.

Rispetto al frammento N I 3:3, in questo caso, secondo Bertelli, la presenza di un recto privo di scrittura (come conferma anche la lettura alla lampada di Wood) e, di conseguenza, di un verso recante l'inizio del *Paradiso* potrebbe essere dovuta alla volontà da parte del copista di marcare uno stacco tra le due cantiche, sebbene tale ipotesi non sia pienamente convincente.²⁰

Il libro che ospitava il frammento non è pervenuto, ma il titolo è recuperabile dal catalogo di Sotheby's e da ulteriori specificazioni di Bertelli.²¹ Se si considera la descrizione dell'edizione di riferimento presente nel Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo (*Edit*

20. Cfr. S. BERTELLI, *Dentro l'officina di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in «L'Alighieri», xxviii 2006, pp. 77-90, part. p. 78 n. 5, e ID., *Per il testo*, cit., p. 30. Nel licenziare il presente saggio occorre però segnalare, nell'asta di Sotheby's del primo dicembre 2020, sezione *Music, Continental Books and Medieval Manuscripts, Lot 71*, la vendita di sedici frammenti che costituirebbero un foglio, vergato sempre dal «copista principale del Cento», recante la porzione testuale di *Par.*, xi 103-xii 42. Il testo è sicuramente realizzato sul verso, data la presenza del richiamo di fine fascicolo nel margine inferiore. L'anonimo autore della scheda, con ragionevole cautela, mette in rapporto questi frammenti con l'attuale *Comites latentes 316*, ventilando l'ipotesi che entrambi i fogli possano provenire da un medesimo manoscritto (cfr. www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/music-continental-books-and-medieval-manuscripts-2, s.v. 71, aggiornato al 20/10/2024). In attesa di un riscontro autoptico, previsto nel corso del 2024, sulla base delle immagini a disposizione e del raffronto, operato insieme a Fara Autiero, con il ms. Strozzi 151 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (fascicolazione, impostazione del testo, numero delle terzine per pagina e lunghezza delle rubriche), è possibile ipotizzare che il foglio del frammento *Comites latentes 316* e quello costituito dai sedici frammenti battuti all'asta nel 2020 fossero solidali, costituendo, rispettivamente, il primo e l'ultimo foglio di un fascicolo (il settimo nel ms. Strozzi 151), a patto che il recto del *Comites latentes 316* fosse la facciata recante l'*incipit* del *Paradiso* e che la scrittura del verso fosse stata erasa, in fase di riuso, in modo così accurato da non poterne consentire più la lettura.

21. Si tratta della *Physica* di Aristotele commentata da Jean de Jandun in un'edizione veneziana del 1596 (cfr. *Western Manuscript and Miniatures*, Sotheby's, London, Tuesday 1st December 1998, pp. 12-14, a p. 12, e BERTELLI, *I codici*, cit., p. 427).

16), da cui si deduce il formato *in-folio* del volume, e il dato relativo alla misura, tratto da una scheda redatta dalla casa d'aste Gonnelli, che corrisponde a mm 320 × 215, si ottiene la corrispondenza tra il libro ospite e il frammento che lo avvolgeva, misurante mm 356 × 235, la cui eccedenza di mm 36 × 20 era stata utilizzata per realizzare i rimbocchi.²²

Sulla base di questi elementi, è possibile ipotizzare con un ampio margine di sicurezza che il foglio del *Comites latentes* 316 sia stato riutilizzato come coperta di uno dei due piatti e che la pagina priva di scrittura fosse rivolta verso l'esterno.²³

6. CONCLUSIONI

L'esame dei dati relativi ai frammenti della *Commedia* conservati in Svizzera e la prima fase del progetto di catalogazione *Ticinensia disiecta* mostrano come sia necessario ribadire l'importanza di alcune operazioni che spesso sono date per scontate, come la visione autoptica del manoscritto, che consente la verifica puntuale di tutti gli aspetti materiali, e l'accertamento periodico delle segnature, evitando, in questo modo la ripetizione di dati e di informazioni non corrispondenti alla realtà.

Dal punto di vista metodologico, oltre alla necessità generica di stabilire un rapporto di equilibrio tra i mezzi tecnologici ausiliari allo studio dei frammenti e la materialità degli stessi appare sempre più significativo il peso dell'analisi dei pezzi non solo dal punto di vista della funzione originaria, ma anche dalla prospettiva del loro riutilizzo. In questo senso,

22. La descrizione dell'edizione è consultabile a partire dal link edit16.iccu.sbn.it, *ad loc.*, mentre le misure sono recuperabili nella descrizione del libro effettuata da Gonnelli in occasione dell'asta del 25-26 ottobre 2013, Asta 13. Manoscritti, incunaboli, autografi e libri a stampa, Lotto 538, consultabile al link www.gonnelli.it *ad loc.*, aggiorn. al 20/10/2024.

23. Diversamente, Bertelli considerava il frammento come foglio di guardia (BERTELLI, *I codici*, cit., p. 417, e ID., *Per il testo*, cit., p. 19), mentre il catalogo Sotheby's segnalava correttamente il suo riutilizzo come coperta (*Western Manuscript*, cit., p. 12). La mancata individuazione del piatto anteriore o posteriore è dovuta al fatto che, essendo il frammento staccato dal volume su cui è stato riutilizzato, non si è a conoscenza dell'orientamento del testo dantesco rispetto al libro ospite. Con testo perpendicolare al dorso, infatti, il frammento avrebbe coperto il piatto posteriore, mentre, con testo perpendicolare al dorso e capovolto, esso avrebbe coperto il piatto anteriore.

non è fuori luogo l'idea che ci si trovi, effettivamente, di fronte a due facce della stessa medaglia: la storia di un frammento non termina con il fatto di essere stato parte di un progetto librario come, d'altronde, non cessa neanche con quanto testimoniato dagli *ex libris* apposti sul libro ospite.

Sulla base di questa apertura metodologica e della disponibilità al confronto, l'annuncio dell'avvio di *FraC* (*Fragments of Commedia*), progetto di catalogazione e studio dei frammenti della *Commedia*, è quanto mai benvenuto.²⁴

24. Questa relazione, presentata al Convegno *Postumi del Centenario. Per un approccio integrato e digitale degli studi testuali, librari e iconografici sulla 'Commedia' di Dante*, Napoli, 26-27 aprile 2022, a cura di G. FERRANTE, è stata conclusa da un breve e intenso intervento di Emanuel Segre Amar – detentore del fondo *Comites latentes*, che si ringrazia per aver reso possibile la consultazione *in extremis* del frammento dantesco – in cui ha ricordato la figura di suo padre, Sion Segre Amar, riportando aneddoti di prima mano relativi a un anno di prigionia nel corso del quale conobbe Leone Ginzburg, che gli tramandò la passione per Dante Alighieri (cfr. S. SEGRE AMAR, *Non ti vedrò mai piú, Leone*, Torino, Centro studi piemontesi, 2004). Nel 1998, in ricordo di quella frequentazione, Sion Segre Amar effettuò l'ultimo acquisto della sua collezione: l'attuale *Comites latentes* 316.

RICCARDO MONTALTO

PER LA STORIA DI UN CODICE MINIATO
DELLA *COMMEDIA*. IL LAUR. ASHB. APP. DANT. 8*

«Sì accostati a l'un d'i due vivagni
passammo, udendo colpe de la gola
seguite già da miseri guadagni»

Purg., XXIV 127-129.

La spranghetta dovuta al centenario dantesco appena trascorso ha avuto effetti poderosi per estensione e intensità, potendo giovare – come mai prima d'ora – dell'ingerenza totalizzante permessa dai collegamenti telematici e dai social network. Non c'è dubbio, peraltro, che tale risultato sia stato agevolato dal fervente sviluppo delle attività dedicate alla *Commedia* nel campo delle *Digital Humanities*. Tra le iniziative degli studi danteschi con indole caratterizzata dall'approccio integrato e digitale va senz'altro annoverato il progetto *Illuminated Dante Project* che, tra i vari meriti, ha quello di aver promosso una nuova campagna di catalogazione analitica del testimoniale manoscritto della *Commedia*, specificatamente dei codici dei secc. XIV-XV latori di apparati decorativi che intrattengano un qualche rapporto con il testo dantesco.¹ Oltre a offrire una ricchis-

* Il presente contributo rielabora, corredandola dell'opportuno apparato di note, la relazione dal titolo *Tracce labili, storie inedite: in margine a una 'Commedia' miniata*. Rinnovo anche in questa sede i miei ringraziamenti a Marco Cursi e Gennaro Ferrante per i tanti utili consigli e confronti; per questa come per altre ricerche, sono debitore anche dei suggerimenti e del supporto delle amiche e colleghe Flavia Di Giampaolo, Federica D'Uonno e Chiara Rosso.

1. Una panoramica introduttiva all'*Illuminated Dante Project* e ai suoi possibili utilizzi nel campo della ricerca si trova in G. FERRANTE, *Il censimento e l'analisi delle immagini della Commedia di Dante (sec. XIV-XV)*, in «Digitalia», XIII 2018, pp. 35-48; G. FERRANTE, *Il ms. Laurenziano Pl. 40.7. Indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario*, in *Dante Alighieri. Commedia. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7. Commentario*, a cura di S. CHIODDO, T. DE ROBERTIS, G. FERRANTE, A. MAZZUCCHI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 55-122; G. FERRANTE-C. PERNA, *L'illustrazione della 'Commedia'*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*. Atti del Convegno in-

sima mole di informazioni accompagnate dalle riproduzioni digitali dei manoscritti (il corpus ammonta a circa 300 item), il progetto ha il pregio di riesaminare, con impronta spiccatamente interdisciplinare, alcuni codici – spesso ingiustamente – trascurati.

Un modesto – ma forse comunque interessante – caso di studio all'interno del corpus *IDP* è emerso a riguardo del manoscritto Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. App. Dant. 8, un codice miniato della *Commedia* parzialmente dotato di commento a margine.² Il codice

ternazionale di Roma, 7-9 novembre 2016, a cura di L. AZZETTA e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2018, pp. 307-43; G. FERRANTE, "Illuminated Dante Project". Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della 'Commedia'. Parte I. Un "case study" quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004, Guarnieriano 200), in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. CICCUTO e L.M.G. LIVRAGHI, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 229-55; ID., *Les classiques en images. Virgile et Dante au XV^e siècle*, ivi, III. XV secolo. Seconda parte, a cura di R.A. COROMINAS e S. FERRARA, 2019, pp. 35-53; C. PERNA, "Illuminated Dante Project". Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della 'Commedia'. Parte II. Il cod. M. 676 della Morgan Library: datazione, iconografia, esegesi, in *Dante visualizzato*, ivi, II pp. 257-64. Il portale del progetto è fruibile online all'indirizzo <https://www.dante.unina.it> (ultimo accesso 7 gennaio 2024).

2. Informazioni relative al manoscritto si reperiscono in P. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca, ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della 'Divina Commedia' e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografi di lui*, Prato, Tip. Aldina, 1845-1846, 2 voll., II pp. 103 num. 188, 350 num. 587; *Catalogue of the manuscripts at Ashburnham Place*, London, Hodgson, 1849-1853, 4 voll., ad loc; *Relazione alla Camera dei Deputati e Disegno di Legge per l'acquisto di codici appartenenti alla Biblioteca Ashburnham descritti nell'annesso catalogo*, Roma, Tip. della Camera dei Deputati, 1884, p. 85; E. MOORE, *Contributions to the Textual Criticism of the 'Divina Commedia'*, Cambridge, Univ. Press, 1889, pp. 582-83; P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina. Secoli XI-XVI*, Firenze, Olschki, 1914, 2 voll., II p. 155; *Catalogo della Mostra dantesca alla Medicea Laurenziana nell'anno 1921 in Firenze*, Milano, Bertieri e Vanzetti, 1923, p. 39 num. 98; DANTE ALIGHIERI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, I. *Introduzione*, Milano, Mondadori, 1966, p. 517; M. CERESI, *Collezione manoscritta di codici danteschi della 'Divina Commedia', esistenti in riproduzione fotografica presso la filмотeca dell'Istituto di Patologia del Libro «Alfonso Gallo»*, in «Bollettino dell'Istituto di Patologia del Libro «Alfonso Gallo»», xxv 1966, pp. 15-49, 135-63, a p. 141 num. 11; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri, 'Die göttliche Komödie'. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, pp. 80-81 num. 188; M. BOSCHI ROTIROTÌ, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 121 num. 100; S. BERTELLI, *La 'Commedia' all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007, pp. 46-47, 85 num. 29; *Censimento dei commenti danteschi, I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 to., II pp. 570-

è membranaceo, di dimensione medio-grande e contraddistinto da un basso coefficiente di utilizzo della materia scrittoria, dovuto alla *mise en page* su unica colonna e al limitato numero di terzine attestate su ciascuna carta (12 terzine per pagina); la compagine, perciò, è assai considerevole per un codice della *Commedia* (205 carte) e amplissimi risultano i margini, forse originariamente progettati per ricevere un abbondante commento, effettivamente presente solo alle cc. 2v-18v. Per la copia del testo è utilizzata una *littera textualis* esperta, molto formale, ordinata, regolare e costante nella costruzione della catena grafica, nel modulo delle lettere e nelle proporzioni tra corpi e aste dei grafemi; la resa, per impressione d'insieme, appare sostanzialmente ariosa e assai armoniosa, caratterizzata da un tracciato moderatamente contrastato e da un misurato equilibrio nella compressione della scrittura e nel trattamento dei nuclei; le evidenze paleografiche, concordemente agli elementi desumibili dall'analisi linguistica del testo – quali la presenza di dittongazioni, di anafonosi e di chiusure in atonia –, invitano a localizzare la confezione del manoscritto nella Firenze dell'ultimo quarto del sec. XIV.³ Al medesimo contesto afferisce anche l'apparato decorativo, consistente in iniziali di cantica istoriate (*Inf.*, c. 2r: Dante e Virgilio nella selva; *Purg.*, c. 70r: Dante e Virgilio nella navicella; *Par.*, c. 138r: Dante contempla il volto di Dio) campite in rosa con sottilissimi racemi bianchi e bordi scanalati, accompagnate da un fregio a cornice dotato di elementi fitomorfi, zoomorfi e

71 num. 152; A.E. MECCA, *L'influenza del Boccaccio nella tradizione recenziore della 'Commedia': postilla critica*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013*, a cura di L. AZZETTA e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 223-54, a p. 244; S. BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia' dai manoscritti al testo*, II. *I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2016, pp. 4, 20, 38, 47, 69, 141-43, 212, 490-91 num. 26; E. TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018, pp. 32, 37, 55, 245, 313, 315, 318-23, 326-28. Per una descrizione catalografica analitica del codice si rimanda alla scheda a firma di Gennaro Ferrante (immissione dati di Chiara Melchionno e Mariafrancesca Cozzolino) sul portale *Manus Online* (identificatore CNMD 250004) e alle integrazioni offerte nella scheda approntata per la piattaforma del progetto *Illuminated Dante Project* consultabile all'indirizzo <https://www.dante.unina.it>, *ad loc.*

3. In particolare, per il profilo paleografico e linguistico del testimone, si veda BERTELLI, *La tradizione*, cit., pp. 20, 38.

teratomorfi con l'utilizzo di oro, blu, arancione e verde;⁴ iniziali di canto filigranate con alternanza dei colori blu e rosso. Realizzati dalla mano del copista sono, poi, i titoli rubricati (lunghe e in latino ad inizio cantica, brevi e in volgare per gli altri canti) e le iniziali di terzina in *ekthesis* vergate con l'inchiostro del testo e tocche di giallo. Nel *bas de page* di c. 2r è presente uno stemma, probabilmente da ricondurre al committente o a uno dei primi possessori del codice, oggi non più chiaramente visibile poiché ricoperto di uno strato omogeneo di colore blu (tav. 9).⁵ Il corposo commento che copre quasi per intero i margini da cc. 2v a 18v (fino a *Inf.*, ix 147) è in lingua latina e vergato in epoca coeva o di poco successiva alla copia del testo in un'abile minuscola di base testuale con elementi corsivi, di modulo piccolo e dal *ductus* abbastanza veloce ma ben disciplinato, che conserva quindi un alto grado di leggibilità e una discreta precisione nell'allineamento sul rigo di scrittura e nel rispetto dei margini. Come già rilevato in passato, l'insieme delle scelte operate per la realizzazione del codice Laurenziano rimandano inequivocabilmente al modello del libro "da banco" scolastico-universitario, «nell'evidente tentativo di inserire il Poema dantesco entro la tradizione più alta della cultura, quella teologico-enciclopedica».⁶

Il codice giunge nella sua attuale sede di conservazione nel 1884 assieme al resto del fondo appartenuto a Bertram Ashburnham (1797-1878), nella biblioteca del quale era segnato «240», come indicato dall'etichetta

4. Si può reperire un confronto utile per la decorazione del manoscritto nel Messale prodotto per il cardinale Angelo Acciaiuoli, conservato a Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 30, riferibile alla Firenze di sec. XIV *ex.*-XV *in.* Ringrazio Lola Massolo per la consueta disponibilità e l'utilissimo supporto per le questioni di carattere storico-artistico.

5. Gennaro Ferrante, a fronte dell'esame autoptico del codice, sostiene che nello stemma si possa intravedere il motivo di due delfini addossati, forse riconducibile al blasone dei Pazzi. Cfr. la scheda del codice sul portale *Manus Online e Illuminated Dante Project*.

6. BERTELLI, *La tradizione*, cit., p. 141 e ID., *La 'Commedia'*, cit., p. 46. Per la definizione delle caratteristiche della tipologia del modello di libro "da banco" scolastico-universitario si veda A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in «Italia medioevale e umanistica», XII 1969, pp. 295-313, alle pp. 297-98; rist. in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, a cura di A. PETRUCCI, Bari, Laterza, 1979, pp. 137-56. A riguardo dei processi di nobilitazione della *Commedia*, si veda quanto esposto in M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013, pp. 97-106.

sul dorso e da una nota a lapis a c. 1r, originaria carta di guardia del codice. La segnatura attuale e altre note manoscritte a c. 11r ci assicurano, inoltre, sulle precedenti vicende del codice, un tempo appartenuto a Guglielmo Libri (1803-1869) e, ancor prima, a Seymour Stocker Kirkup (1788-1880). Nulla di piú è stato sinora possibile inferire con certezza sulla precedente storia del codice, ma il riesame critico delle labili tracce manoscritte presenti sulla originaria carta di guardia possono in parte supplire a questa lacuna.

Nel margine inferiore di c. 1v si reperisce una nota capovolta dalla lettura notevolmente problematica, come dimostrano le controverse interpretazioni che sono state avanzate nel corso del tempo dagli studiosi: Colomb de Batines legge «Questo Dante è di Bartolozzo Guidi», seguito in maniera pressoché inalterata da Marcella Roddewig con «Questo Dante è di Bartelozzo Guidi»; Sandro Bertelli suggerisce «Questo Dante è di Carlozo Zandi»; Gennaro Ferrante propone «Questo Dante è di Iacopo Pandolfini» (tav. 10).⁷

La proposta di Ferrante non solo sembra piú compatibile con l'effettivo tratteggio delle lettere ma, già solo di primo acchito, sembra piú suggestiva delle altre dacché presenta due grandi vantaggi, uno di carattere "interno" al manoscritto – se così possiamo dire – e uno "esterno". Sul primo fronte, Ferrante stabilisce un nesso tra questa nota e una traccia di scrittura evanida presente nel margine superiore della stessa carta, dove – con lampada di Wood – oltre alla data 1490, si intravedono alcune tracce del nome di Pandolfo di Iacopo, identificabile con un mercante fiorentino attivo allo scorcio del sec. XV, figlio di Iacopo di Giannozzo Pandolfini, al quale – per l'appunto – potrebbe rimandare la nota capovolta.⁸ Secondo poi, l'ipotesi di Ferrante permettere di individuare uno

7. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., II p. 103; RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit., p. 81; BERTELLI, *La tradizione*, cit., p. 491; Gennaro Ferrante, scheda sul portale *Manus Online e Illuminated Dante Project*, cit.

8. Notizie sulla famiglia Pandolfini si trovano in E. GAMURRINI, *Istoria genealogica delle famiglie nobili Toscane et Umbre*, Firenze, Stamperia di S.A.S. alla Condotta, 1685 (rist. an. Bologna, Forni, 1972), 5 voll., v pp. 99-131, D. TIRIBILLI GIULIANI, *Sommario storico delle famiglie celebri toscane*, Firenze, Alessandro Diligenti, 1863, 3 voll., III non paginato, e negli inediti di Luigi Passerini, *Genealogia ed istoria della famiglia Pandolfini*, Firenze, Biblioteca

specifico contesto storico e sociale nel quale inquadrare il codice in un preciso momento della sua lunga storia, ossia la biblioteca di casa Pandolfini, «una delle più celebri della città» e oggi completamente dispersa.⁹ Sino a oggi, però, a interessare gli studi sulla biblioteca Pandolfini sono stati i ricchi nuclei librari riconducibili a Pandolfo (1424-'65) e Pierfilippo di Giannozzo (1437-'97), di cui sono stati riconosciuti vari pezzi confluiti – per vie traverse – alla Biblioteca Medicea Laurenziana, alla Biblioteca Riccardiana e alla Biblioteca dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria.¹⁰

Il Laur. Ashb. App. Dant. 8, quindi, sembrerebbe essere il primo codice riconducibile a un altro, sconosciuto, “ramo” della biblioteca, quello di Iacopo di Giannozzo Pandolfini e, poi, di suo figlio Pandolfo. La particolare circostanza invita alla prudenza e a cercare ulteriori sostegni all'ipotesi, magari fra i documenti a noi giunti sull'attività di Iacopo di Giannozzo Pandolfini e di suo figlio Pandolfo di Iacopo Pandolfini, ossia i registri di conti e i libri di ricordanze custodite a Firenze, Archivio dell'Ospedale degli Innocenti, u. a. 12906-12910. Nel libro famiglia più antico tra questi, u. a. 12906, c. 150v, cioè all'inizio della sezione delle «ricordanze» di Iacopo di Giannozzo Pandolfini, si legge: «Richordo

Nazionale Centrale, Passerini 46; Firenze, Archivio di Stato, Carte Sebegondi, buste 4002-4003; FILIPPO PANDOLFINI, *Dichiarazione dell'albero e memorie della famiglia de' Pandolfini raccolte dal senator Filippo di Ruberto di Filippo Pandolfini*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Tordi 82. Su Agnolo Pandolfini, padre di Giannozzo e capostipite del ramo della famiglia, si veda il profilo biografico curato da E. PLEBANI, *Pandolfini Agnolo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, LXXX 2014, pp. 717-19.

9. La citazione è tratta da A. CATALDI PALAU, *La biblioteca di Pierfilippo Pandolfini*, in *Protrepticon. Studi di letteratura classica ed umanistica. In onore di Giovannangiola Sechi-Tarugi*, a cura di S. PRETE, Milano, Istituto «Francesco Petrarca», 1989, pp. 17-28, a p. 17.

10. I maggiori studi dedicati alla biblioteca della famiglia Pandolfini sono E. ALVISI, *Catalogo della Libreria Pandolfini*, Firenze, alla Libreria di Dante, 1884; A. VERDE, *Nota d'archivio. Inventario e divisione dei beni di Pier Filippo Pandolfini*, in «Rinascimento», IX 1969, pp. 307-24; A. CATALDI PALAU, *La Biblioteca Pandolfini. Storia della sua formazione e successiva dispersione: identificazione di alcuni manoscritti*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXI 1988, pp. 259-395; CATALDI PALAU, *La biblioteca di Pierfilippo*, cit.; T. DE ROBERTIS, *Breve storia del "Fondo Pandolfini" della Colombaria e della dispersione di una libreria privata fiorentina*, in *Le raccolte della "Colombaria"*, I. *Incunabuli*, a cura di E. SPAGNESI, Firenze, Olschki, 1993, pp. 77-314; C. BIANCA, *Un 'nuovo' codice Pandolfini*, in «Rinascimento», XXXIV 1994, pp. 153-55.

chome messer Giannozzo mio padre passò di questa presente / vita sino a dí 19 del mese di novembre 1456 chome particholarmente / si può vedere per un libro che fu di detto messer Giannozzo et di poi se perseghuitaro / in nome delle rede et inanzi che passassi di questa vita ci lasciò tutti divi/si chome apare per suo testamento roghatone ser Piero di Charlo del Vi/va notaio fiorentino» facendo seguire l'elenco dei beni mobili e immobili che spettarono a Iacopo in eredità dal padre Giannozzo; nella carta seguente (c. 151r), Iacopo continua precisando: «e piú mi tochè della divisa fatta delle masserizie tra Pandolfo et Pierfilippo et Priore / et messer Nicholò a me Iachopo Pandolfini fatta detta divisa [...] amme tochorno le infrascritte chose» e, dopo tovaglie, guardanappe, lenzuola e quant'altro, «libri», in tutto in numero di 21, tutti certamente manoscritti data l'epoca, tra cui proprio il nostro agognato «Dante in perghamena» (tav. 11).

Concordemente alle nostre attese, si ritrova menzione del codice in questione anche all'interno dell'*inventarium bonorum* redatto alla morte di Iacopo di Giannozzo e presente in un libro di conti di Pandolfo di Iacopo, alle cc. 140v-145v dell'u. a. 12909: «Inventario di tutte le maseritie e panni di dosso ci troviamo alla / morte di Iachopo di messer Gianozzo Pandolfini nostro padre et simile d'ogni / bene in mobile e ogni altra sustantia trovatici oggi questo dí 10 di maggio / 1503». Percorrendo le varie stanze della casa di Giannozzo, «nello scrittoio inanzi alla chamera di Iacopo», ci imbattiamo nuovamente nel nostro «Dante in penna in chartapechora» (tav. 12).

Com'è ovvio, data la scarsità di informazioni trasmesse da queste liste di libri, l'identificazione di uno specifico manoscritto con un item dell'elenco può concretizzarsi solo con l'ausilio dell'evidenze materiali offerte dai codici stessi come, ad esempio, nel caso del codice laurenziano, dalle note marginali attestate.¹¹

Se il quadro qui ricostruito, oltreché verosimile – per come mi pare –,

11. Nell'impossibilità di presentare una rassegna bibliografica esaustiva dei modelli di lavoro su antichi inventari, si segnalano per un particolare attenzione agli aspetti metodologici solamente i recenti titoli della collana «Text and studies» del progetto *RICABIM. Repertorio di inventari e cataloghi di biblioteche medievali dal secolo VI al 1520*, e *I codici greci di Niccolò V. Edizione dell'inventario del 1455 e identificazione dei manoscritti. Con approfondimenti*

dovesse rivelarsi corretto, molto potrebbe essere il lavoro ancora da fare. Ricostruire un piccolo tassello della storia di un manoscritto può infatti aprire una breccia in un'antica biblioteca, aprendo svariati e intricati percorsi: indagare gli interessi culturali di un mercante nella Firenze del Quattrocento; osservare il valore dei beni librari all'interno delle sue complesse dinamiche sociali; individuare altri codici da ricondurre al suo posseduto e ricostruire le vicende che ne hanno segnato la storia sino alle attuali sedi di conservazione. In fin dei conti, «la storia delle biblioteche mira alla storia della cultura».¹²

sulle vicende iniziali del Fondo Vaticano greco della Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di A. MANFREDI e F. POTENZA, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2022.

12. A. CAMPANA, *Contributi alla biblioteca del Poliziano*, in *Il Poliziano e il suo tempo*. Atti del IV Convegno internazionale di studi sul Rinascimento, Firenze, 23-26 settembre 1954, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 173-229, a p. 175.

PARTE IV

APPARATI ICONOGRAFICI

ALESSANDRA FORTE

UN'IPOTESI PER LA GENESI DEL CORREDO
ICONOGRAFICO DEL MS. NEW YORK,
MORGAN LIBRARY, M.676

La *Commedia* conservata alla Morgan Library di New York, affidata alle carte del ms. segnato M.676 (= M.676),¹ è assai nota agli studiosi di codici danteschi. Grazie alle ricerche filologiche, codicologiche e paleografiche condotte nell'arco dell'ultimo trentennio, è stato possibile pervenire a importanti acquisizioni circa i vari aspetti del confezionamento dell'esemplare, dai luoghi e i tempi della sua realizzazione all'individuazione del menante principale, dal riconoscimento della paternità del commento esteso all'identificazione delle chiose restanti. Sappiamo difatti – ripercorro brevemente dati noti – che il manoscritto fu vergato dal notaio fiorentino Andrea Lancia, copista del testo, del commento esteso ma anche di alcune altre chiose latine e volgari marginali e interlineari;² che il commento vergato dal notaio si identifica con quello oggi ricondotto al cosiddetto Amico dell'Ottimo;³ che per i materiali esegetici

1. Una descrizione aggiornata del codice in L. AZZETTA, *L'Amico dell'Ottimo: un commento alla 'Commedia' tratto da antichi e diversi chiosatori*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*. Catalogo della Mostra di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021, a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO, T. DE ROBERTIS, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 238-41, a p. 238. Il ms. è interamente riprodotto al seguente indirizzo: <https://www.themorgan.org/collection/dante-alighieri/divina-commedia> (ultimo accesso: ottobre 2023), cui rimando per la riproduzione delle carte richiamate in questo studio e non presenti tra le tavole allegate.

2. Cfr. L. AZZETTA, *Andrea Lancia copista dell'Ottimo commento. Il ms. New York, Pierpont Morgan Library, M.676*, in «Rivista di studi danteschi», x 2010, 1, pp. 173-88; R. IACOBUCCI, *Note codicologiche e paleografiche sul codice M.676 della Morgan Library & Museum (in margine a una recente attribuzione)*, in «Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari», xxv 2011, pp. 5-28, alle pp. 15-16. Un'edizione delle chiose ascritte al Lancia è ora offerta in AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la 'Commedia'*, a cura di C. PERNA, Roma, Salerno Editrice, 2018, alle pp. 759-75.

3. A lungo indicato come “terza redazione” o “ultima forma” dell'*Ottimo Commento*, il corpus esegetico, oggi ascritto a un diverso autore identificato come “Amico dell'Ottimo”, è stato recentemente edito: cfr. AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la 'Commedia'*, cit.

tràditi e per specifiche ragioni legate alla biografia del Lancia il codice si ritiene copiato tra il 1345 e il 1355;⁴ che a un certo momento il testimone, trascritto con ogni evidenza a Firenze,⁵ raggiunge la città di Napoli, come rivela la veste linguistica di alcune annotazioni sparse, vergate da una mano tardo-trecentesca napoletana.⁶

Circa invece la realizzazione del corredo iconografico che abita una porzione consistente del manoscritto, se fino a non molto tempo fa si discuteva su una localizzazione ora toscana ora napoletana delle illustrazioni, oggi l'impresa decorativa piú estesa è collocata con maggiore sicurezza in ambito partenopeo, principalmente sulla base del fatto che colui che a un certo momento postilla il codice, lasciando tracce evidenti della propria provenienza meridionale, è anche colui che verga alcune istruzioni per il miniatore negli spazi destinati all'illustrazione.⁷ A questa importante acquisizione si affiancano ora piú convincenti raffronti stilistici con alcuni prodotti della miniatura campana dell'ultimo quarto del secolo.⁸

4. Cfr. AZZETTA, *Andrea Lancia copista*, cit., p. 180; ID., *Introduzione*, in ANDREA LANCIA, *Chiose alla 'Commedia'*, a cura di L. AZZETTA, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 9-67, a p. 54.

5. Cfr. ID., *Andrea Lancia copista*, cit., p. 181.

6. Cfr. A. MAZZUCCHI, *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, in «Rivista di studi danteschi», VI 2006, 2, pp. 321-70, alle pp. 345-57; AZZETTA, *Andrea Lancia copista*, cit., pp. 185-86; IACOBUCCI, *Note codicologiche*, cit., pp. 14-6; PERNA, *Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle piú antiche illustrazioni della 'Commedia'. II. Il cod. M676 della Morgan Library; datazione, iconografia, esegesi*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. CICCUTO e L.M.G. LIVRAGHI, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 257-64, alle pp. 261-62. È noto, inoltre, grazie all'identificazione dello stemma apposto a c. 3r, l'approdo dell'esemplare, lungo il sec. XV, nella biblioteca aragonese. Per le diverse proposte di attribuzione del blasone e un quadro dettagliato della storia successiva del ms., si vedano le sintesi recenti di PERNA, *Illuminated Dante Project*, cit., p. 259 e A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Le illustrazioni della 'Divina Commedia' Morgan 676 fra Firenze e Napoli*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II*, cit., pp. 265-76, alle pp. 268-69, con bibliografia pregressa.

7. La mano, tardo-trecentesca, è la medesima, come suggerisce IACOBUCCI, *Note codicologiche e paleografiche*, cit., pp. 19-21. L'insieme delle postille interlineari vergate da questo menante sono oggi edite in AMICO DELL'OTTIMO, *Chiose sopra la 'Commedia'*, cit., pp. 775-83.

8. Cfr. PERRICCIOLI SAGGESE, *Le illustrazioni*, cit., pp. 269-70 e p. 275, e il piú recente S. CHIDO, *L'Amico dell'Ottimo: un commento alla 'Commedia' tratto da antichi e diversi chiosatori*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, cit., p. 240. Vanno invece riportati al tempo del confezionamento del testo (e prima che venisse vergato il commen-

Il corredo che abita le carte della *Commedia* M.676 presenta un'impaginazione peculiare, caratterizzata da una distribuzione piuttosto irregolare delle miniature, le quali, «poste [...] negli interstizi lasciati liberi dalle chiose»,⁹ appaiono a tutti gli effetti incorniciate dalle chiose stesse. Se in un primo momento la circostanza ha fatto sorgere il sospetto che la realizzazione delle illustrazioni precedesse la stesura del commento,¹⁰ lo studio ravvicinato della *mise en page* del codice, condotto da Luca Azzetta e supportato dalle indagini di Renzo Iacobucci, ha ben evidenziato come talune modalità di impaginazione delle chiose ravvisabili sul manoscritto risalissero in verità a consuetudini operative specifiche del Lancia, già attestate in almeno un altro esemplare dantesco di sua mano (ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.I.39).¹¹ È pertanto oggi opinione condivisa che, su questo codice, la realizzazione delle illustrazioni segua alla stesura di testo e commento, e che l'apparato iconografico esteso sia stato aggiunto al manoscritto solo in un secondo momento: nell'ultimo quarto del Trecento,¹² a qualche decennio di distanza dalla copia dei testi, e solo una volta che il manoscritto, da Firenze, giunse a Napoli, alla luce, come detto, dell'identità di mano del postillatore e dell'autore delle istruzioni per il miniatore.

to) la predisposizione e l'avvio di una decorazione per le tre iniziali di cantica. Si vedano gli stessi studi, con bibliografia pregressa, anche per una sintesi efficace delle proposte di localizzazione dell'impresa iconografica più estesa susseguitesi nel tempo.

9. PERNA, *Illuminated Dante Project*, cit., p. 263. Il corredo di questo ms. ospita 125 miniature prive di cornice (45 per l'*Inferno*, 60 per il *Purgatorio*, 20 per il *Paradiso*), inserite negli spazi di volta in volta disponibili sulle carte, e solo in due casi realizzate a piena pagina (a c. 1v, con riferimento all'inizio del viaggio dantesco, e per opera di un artista diverso da quello che condurrà la restante decorazione del codice; e a c. 47r, a chiusura della prima cantica, con riferimento all'incontro dei due poeti con Lucifero e alla risalita verso l'uscita dal primo regno).

10. Cfr. MAZZUCCHI, *Commenti danteschi*, cit., p. 342.

11. Trattasi dell'esemplare latore delle chiose alla *Commedia* approntate dal notaio fiorentino, per cui cfr. ANDREA LANCIA, *Chiose alla 'Commedia'*, cit. Sulla *mise en page* del ms. M.676, cfr. AZZETTA, *Andrea Lancia copista*, cit., pp. 182-85; IACOBUCCI, *Note codicologiche*, cit., pp. 17-8.

12. PERRICCIOLI SAGGESE, *Le illustrazioni*, cit., p. 275, precisa ulteriormente la datazione, riferendo la realizzazione del corredo iconografico del manoscritto all'«ultimo decennio del XIV secolo».

Sono poche, invece, se non del tutto assenti, le notizie in nostro possesso circa la committenza di questo sistema articolato di immagini, ma soprattutto circa l'eventuale esistenza di un progetto a monte della sua realizzazione. Ebbene, sulla base di alcune consonanze di natura iconografica tra le illustrazioni della *Commedia* M.676 e quelle di altre *Commedie* miniate trecentesche, è forse possibile aggiungere qualche elemento alla riflessione e tentare la formulazione di qualche nuova ipotesi sulle fonti possibili del complesso di immagini trādite dalla *Commedia* conservata a New York.

Osservando in dettaglio la scansione del corredo iconografico dell'M.676 e, ancor piú nello specifico, l'articolazione degli episodi del poema figurativamente affrontati, è anzitutto possibile isolare alcune consonanze significative tra le immagini realizzate su questo esemplare e quelle affidate alla *Commedia* trādita dal ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152,¹³ uno dei piú pregevoli manoscritti del Cento, confezionato a Firenze e a sua volta approdato, oltre la metà del secolo XIV, negli ambienti culturali della Napoli angioina, dove molto probabilmente ricevette la decorazione miniata estesa che ne abita i margini inferiori.¹⁴

Le convergenze rintracciabili tra alcune figurazioni dei due testimoni illustrati costituiscono accordi di tipo iconografico, individuabili sul piano dei contenuti trasposti in figura e delle scelte compositive operate, di

13. Una «generica analogia di impostazione» tra i corredi di questi due manoscritti, cui si aggiunge il ms. London, British Library, Additional 19587, è ora rapidamente evidenziata anche da CHIODO, *L'Amico dell'Ottimo*, cit., p. 240.

14. Il corredo iconografico realizzato sul ms. Strozzii 152 consta di 49 strisce illustrate, distribuite, una per canto, da *Inf.*, I a *Purg.*, xxxiii, ma colorate soltanto fino a *Purg.*, xi (c. 40r), con l'esclusione di *Purg.*, x (c. 38r). Le illustrazioni relative a quest'ultimo canto (cc. 38v-39r), quelle di *Purg.*, xii (cc. 40v-41r) e tutte le successive fino al termine della seconda cantica (c. 60r) risultano solo tracciate a penna o ricoperte da poche tracce di colore; nessuna illustrazione è presente sulle carte del *Paradiso*. Sull'allestimento di questo esemplare e sulle vicende legate alla sua piú antica circolazione, rinvio alla ricostruzione offerta in A. FORTE, *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della 'Commedia'*, Roma, Viella, 2023. Il ms. è interamente digitalizzato su www.dante.unina.it *ad loc.* (ultimo accesso: ottobre 2023), cui rimando per la visualizzazione del complesso delle illustrazioni citate in queste pagine e non presenti tra le allegate.

natura diversa dalle corrispondenze formali, estese e sistematiche, che talvolta si ravvisano tra due o piú manoscritti con riferimento anzitutto al tracciato grafico del disegno, e che nella gran parte dei casi denunciano la visione diretta, da parte dell'artista attivo su un esemplare, delle soluzioni realizzate su altri esemplari (o tutt'al piú – se effettivamente esistettero e circolarono anche nei secoli XIV e XV – su guide iconografiche dettagliate¹⁵). Le consonanze che pare possibile ravvisare tra alcune composizioni dei mss. M.676 e Strozzi 152, come vedremo meno palesi e sistematiche, inducono invece a considerare la possibilità di una mediazione, a monte dell'allestimento dei due corredi, di istruzioni e materiali di lavoro comuni, dell'esistenza di una fonte condivisa da questi esemplari – e con buona probabilità anche da altri – ipotizzabile nelle forme di un menabò di istruzioni operative, di tipo prettamente verbale,¹⁶ senza tuttavia escludere la possibile coesistenza di moduli e prototipi di tipo anche iconografico.

Occorrerà premettere che, a un primo sguardo d'insieme, accostando i corredi dell'M.676 e dello Strozzi 152,¹⁷ risalta una certa discrepanza tra

15. L'espressione è da intendersi nell'accezione chiarita dai lavori di Ernst Kitzinger e Robert Walter Scheller: cfr. E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale*, Palermo, Flaccovio, 1991 (1960¹), p. 50; ID., *The Role of Miniature Painting in Mural Decoration*, in *The Place of Book Illumination in Byzantine Art*, ed. by K. WEITZMANN, W.C. LOERKE, H. BUCHTAL, Princeton, Princeton Univ. Press, 1975, pp. 99-142; R.W. SCHELLER, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam, Amsterdam Univ. Press, 1995. Si veda anche J.J.G. ALEXANDER, *Medieval Illustrators and Their Method of Work*, New Haven-London, Yale Univ. Press, 1992, trad. it. *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena, Panini, 2003 (da cui qui si cita), pp. 127-30. Sulle affinità iconografiche di questo primo tipo rinvio, per ragioni di spazio, a quanto piú distesamente argomentato in FORTE, *Copisti di immagini*, cit., pp. 14-30.

16. Un brogliaccio di istruzioni verbali, divise per scene e per canti, non troppo diverso da quello rinvenuto di recente da L. AZZETTA, «*Qui disegna Dante e Beatrice che li parli*». *Un repertorio trecentesco di istruzioni per le miniature di una 'Commedia' di lusso* (Firenze, *Bibl. Naz. Centrale*, II IV 246), in «*Rivista di studi danteschi*», XIX 2019, 2 pp. 351-99.

17. I confronti sono stati effettuati sull'intera estensione dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, tenendo comunque in debito conto lo stato incompiuto e talvolta compromesso del corredo che abita le carte della seconda cantica dello Strozzi 152. Impraticabile, invece, il sondaggio sul *Paradiso*, considerata l'assenza di una decorazione per la terza cantica sulle carte del ms. Strozziiano e la parzialità di quella compiuta sulle carte dell'M.676 (limitata ai canti *Par.* I-III, V-VIII, X-XIV, XVII, XXI-XXIII, XXX).

l'articolazione dei due apparati iconografici e le scelte di impaginazione rispettivamente messe a punto da allestitori e artisti: il ms. Stroziano presenta un'illustrazione esclusivamente *en bas de page*, estesa, lineare e continua, mentre l'artista attivo sull'M.676 frammenta moltissimo la narrazione per immagini, obbligato dall'esiguità degli spazi disponibili, risultando queste carte, come anticipato, fittamente annotate e la superficie spendibile per l'introduzione di una decorazione assai ridotta (in alcuni casi, come provano le trasposizioni visive piuttosto sintetiche di *Inf.*, XIX, a c. 29r, e *Inf.*, XXV, a c. 35v, sí esigua da consentire soltanto l'inserimento di scene molto essenziali; in altri casi, totalmente inservibile, come testimoniano, per esempio, le carte latrici del canto XXVII dell'*Inferno*, cc. 38r-v e 39r, fittissime di annotazioni e non illustrate).

In ragione della differenza di articolazione dei due corredi e in particolare della concisione (obbligata) di molte illustrazioni dell'M.676, non sorprenderà dunque che, a un confronto ravvicinato dei due apparati iconografici, si registri anzitutto una serie di frammenti narrativi illustrati dallo Strozzi 152 e assenti nell'M.676; e andrà al contempo rilevato che non mancano in quest'ultimo, pur nell'essenzialità di molte sue proposte visive, frammenti illustrati privi di riscontro iconografico nello Strozziiano. Una buona parte di questi abita le carte illustrate della seconda cantica ma, alla luce dello stato incompiuto, oltre che assai compromesso, del corredo dello Strozziiano, che per gran parte del *Purgatorio* è solo abbozzato,¹⁸ sarà piú prudente limitarsi a una manciata di esempi di divergenze iconografiche tratti dall'*Inferno*. In rapida successione: a *Inf.*, XVII (M.676, c. 27r; Strozzi 152, c. 14v), nell'M.676 la posizione di Dante e Virgilio in groppa a Gerione risulta ribaltata rispetto a quanto suggerisce il testo e a quanto disegna il ms. Strozziiano;¹⁹ tra i dannati ritratti dall'M.676 compare un quarto usuraio, assente nello Strozzi 152; sull'estremità della porzione rocciosa centrale figura, infine, un gruppetto di ani-

18. Da *Purg.*, XI (c. 40r) in avanti, in presenza di soli disegni preparatori, assistiamo peraltro a una sempre crescente semplificazione delle scene tracciate, difficile dire se imputabile allo stato di incompiutezza stesso del codice o a un calo del rendimento dell'artista man mano che si avanza nell'impresa.

19. Cfr. *Inf.*, XVII 82-84: «Omai si scende per sí fatte scale; / monta dinanzi, ch'ì voglio esser mezzo, / sí che la coda non possa far male».

me non ben identificate, anch'esse prive di riscontro nell'altro esemplare miniato. A *Inf.*, XXI (M.676, c. 31v; Strozzii 152, c. 17v), tra le due rappresentazioni differisce sensibilmente l'ambientazione della bolgia dei barattieri; così come, a *Inf.*, XXXIV (M.676, c. 47r; Strozzii 152, c. 29v), la trasposizione figurata della risalita dei due poeti lungo il corpo di Lucifero. Degno di nota, inoltre, un esempio di falsa divergenza: a *Inf.*, XXIII (M.676, c. 33v, Strozzii 152, c. 19v), le cappe degli ipocriti dell'M.676 risultano variopinte, a fronte di quelle dorate dello Strozzii 152; la distanza dal dettato del testo²⁰ – e dalla soluzione dello Strozziano – registrata nell'M.676 è imputabile però all'iniziativa del miniatore, dal momento che l'istruzione operativa apposta poco sopra il disegno recita correttamente «d'oro»,²¹ in palese contraddizione con la colorazione in definitiva conferita dall'artista alle coperture dei dannati.

Pur a fronte della presenza di una serie di discrepanze iconografiche e compositive come quelle appena enucleate, della disparità numerica delle miniature realizzate su ciascun esemplare e dell'irregolarità della loro distribuzione lungo le carte, le proposte visive affidate ai mss. M.676 e Strozzii 152 sembrano tuttavia talvolta condividere l'*inventio* sottesa alla loro elaborazione o, in termini operativi, il suggerimento-guida alla base della loro realizzazione materiale. Soffermandoci su un paio di circostanze tratte questa volta dalla seconda cantica, potremo osservare come, a *Purg.*, III (M.676, c. 52r; Strozzii 152, c. 33r), per esempio, l'incontro di Dante con l'anima di Manfredi di Svevia si sviluppi in entrambi i codici su due livelli, svolgendosi tra le pendici del monte, dove il re dialoga con il poeta, non senza avergli prima mostrato la ferita riportata sul petto (*Purg.*, III 110-11), e la montagna vera e propria, sulle cui coste si distribuiscono le altre anime purganti, rimaste un poco in disparte rispetto ai protagonisti del dialogo.²² La soluzione offerta dall'M.676, unica imma-

20. Cfr. *Inf.*, XXXIII 64-66: «Di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia; / ma dentro tutte piombo, e gravi tanto, / che Federigo le mettea di paglia».

21. Un elenco delle istruzioni operative per i miniatori rintracciate fino a questo momento è disponibile in IACOBUCCI, *Note codicologiche*, cit., p. 10.

22. Uno schema compositivo analogo si rintraccia anche nel ms. Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 48 e, con qualche variante minima, nel ms. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8530, sui quali, con riferimento alla possibilità di tracciare i contorni di una

gine relativa al canto III, distribuita con maestria nel poco spazio residuo non occupato dalle chiose, pare quasi una versione ristretta, se non compendiata, di quella piú ariosa dello Strozzi 152, che dedica invece al canto tre frammenti illustrati, distribuiti su due carte adiacenti (tra c. 32^v e c. 33^r): la figura del sole, nell'M.676 ritratta in altro a sinistra, sopra Virgilio, e assente nello Strozziiano nel quadro specifico della raffigurazione dell'incontro con Manfredi, compare in quest'ultimo appena due frammenti narrativi prima, evidenziata a dovere nel primo momento illustrato della striscia narrativa relativa al medesimo canto, che mette in scena il materializzarsi, a contrasto con il sole, dell'ombra di Dante (*Purg.*, III 16-18); la tessera, diversamente collocata ma presente in entrambi i corredi, potrebbe derivare da scelte personali e arbitrarie degli allestitori e degli artisti coinvolti, ma anche fungere da spia di una sintesi degli episodi operata da ciascuno a partire da un complesso di indicazioni e materiali piú nutrito.

Ancora sul piano compositivo, con un'attenzione rivolta alla scansione degli episodi e alla loro organizzazione sulla pagina, si osservino le modalità della trasposizione visiva degli episodi non poco complessi, tanto piú poiché simultanei e narrativamente intrecciati, di *Purg.*, VIII: se nello Strozziiano si registra il tentativo di rendere la successione temporale degli avvenimenti nel quadro della medesima scena (i due angeli di colore verde brillante dapprima giungono nella valletta dei principi e si collocano in piedi, ai lati della valle, in attesa, e solo in un secondo momento, all'arrivo della «mala striscia», si lanciano verso il centro, per scacciarla),²³

rete di corrispondenze piú ampia, si veda infra. Sul *Dante Holkham*, cfr. almeno il piú recente *Il manoscritto Holkham misc. 48. Dante Alighieri, 'Commedia': saggi e commenti*, a cura di M. SOLIMINE e S. ESPOSITO, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2021 (saggi *ad loc.* di L. BATTAGLIA RICCI, S. BERTELLI, L. PASQUINI). Tutte le illustrazioni del ms. sono fruibili al seguente indirizzo: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk>, *ad loc.* (ultimo accesso: ottobre 2023). Sul ms. 8530 conservato a Parigi, cfr. la scheda a firma di Marisa Boschi Rotiroti in *Censimento dei Commenti danteschi*, I. *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2011 (= CCD), 2 to., II, p. 937; M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972, alle pp. 50-51 e 77-81. Il codice è visionabile su www.dante.unina.it, *ad loc.* (ultimo accesso: ottobre 2023).

23. Cfr. *Purg.*, VIII 22-33 e 94-108.

nell'M.676 si assiste invece a uno sdoppiamento iconografico degli episodi, che risultano organizzati in due momenti distinti e accostati uno in successione all'altro, con distribuzione sulla pagina piuttosto peculiare, con buona probabilità obbligata dal poco spazio disponibile – l'illustrazione andrà letta procedendo da destra a sinistra, dall'alto verso il basso. Ciò che però, pur nell'impostazione differente, persiste, e non si ritrova in altri manoscritti illustrati del poema, è la scansione in figura, nelle forme descritte, dei due momenti narrativi delineati nel testo: la rappresentazione dei due angeli in piedi, collocati ai lati della valletta, e in continuità (Strozzi 152) o a seguire (M.676) quella dei due angeli in volo, con le spade sguainate, diretti a scacciare il serpente.²⁴

Accanto a consonanze compositive come queste – e ad altre soluzioni pure comuni ai due codici, ma evidentemente poligenetiche e attestate anche in altri manoscritti illustrati della *Commedia*²⁵ –, appare a mio avviso meritevole di attenzione un gruppetto di coincidenze visive di fatto esclusive dei corredi dei mss. M.676 e Strozzi 152. Alle coincidenze esclusive si potrà poi aggiungere, sempre con riferimento a soluzioni visive minoritarie nella tradizione miniata della *Commedia* e, quando presenti, attestate per lo più in esemplari coevi realizzati o orbitanti in area meridionale, una serie di corrispondenze iconografiche condivise con un terzo testimone miniato del poema, il già citato ms. Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 48 (= Holkham).²⁶ Il corredo di questo manoscritto si accorda difatti ora con l'M.676 ora con lo Strozziiano, configurando una rete di intrecci e corrispondenze visive più ampia, che obbliga a uno scavo sistematico del complesso delle soluzioni tradite (almeno) da questi tre codici, del quale non si potrà rendere conto in questa sede.

24. Quest'ultimo nell'M.676 ritratto in un'unica occorrenza (a fronte delle due dello Strozziiano), venendo meno qui la simultaneità tra la sua comparsa in scena e la reazione pronta degli angeli in attesa.

25. Basti il confronto tra la rappresentazione del castello degli spiriti magni (*Inf.*, iv), reso nell'M.676 come una costruzione cinta di mura merlate, all'interno della quale compaiono sia le anime degli spiriti magni che Dante e Virgilio, e le proposte visive, relative al medesimo episodio e a questa piuttosto somiglianti, rintracciabili nei mss. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4776, c. 13^v e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, c. 9^v.

26. Cfr. *supra*, n. 23.

Veniamo dunque anzitutto a qualche esempio di corrispondenza iconografica significativa esclusiva dei corredi dell'M.676 e dello Strozzi 152. All'illustrazione del canto XIII dell'*Inferno* il ms. M.676 dedica i margini inferiori di due carte adiacenti (cc. 21v-22r) (tav. 13), a fronte della consueta striscia continua, occupante un unico *bas de page*, offerta dallo Strozzi 152 (c. 11r) (tav. 14). Nell'M.676 assistiamo all'anticipazione, a c. 21v, della rappresentazione dell'episodio degli scialacquatori su quello dell'incontro di Dante e Virgilio con i suicidi; la figurazione dialoga con la prima porzione della miniatura di c. 22r, che ritrae un gruppetto di tre cagne rivolte verso sinistra, nella direzione tenuta dalle due anime dannate in corsa sulla c. 21v. Segue, sul *bas de page* della carta adiacente (c. 22r), la trasposizione visiva del racconto del troncamento di un ramo da parte di Dante, assistito da Virgilio; poi la reiterazione delle figure dei due poeti e ancora un'anima corrente, inseguita da altre cagne. In maniera non sovrapponibile, ma vicina sul piano dell'*inventio*, il ms. Strozzi realizza una striscia narrativa unica nella quale gli episodi narrati nel canto, come abbiamo visto per la miniatura dedicata a *Purg.*, VIII, si alternano sulla scena, dando luogo a un tentativo di rappresentazione simultanea di tutto quanto accade nella «dolorosa selva» (*Inf.*, XIV 10): l'episodio dell'aggressione degli scialacquatori da parte delle cagne non è dunque posposto a quello dell'incontro con l'anima suicida di Pier delle Vigne, seguendo la scansione del racconto del testo, ma interagisce con l'altra porzione miniata del canto, inserendosi tra i due momenti narrativi più celebri del troncamento del ramo e del dialogo di Dante con Pier delle Vigne.²⁷ Comune ai due manoscritti, accanto a questa menzione figurata anticipata della presenza delle «cagne bramosi e correnti» tra i grovigli della selva (*Inf.*, XIII 125), è soprattutto la figurazione di brandelli di arti e di un capo reciso addentati dalle cagne dell'M.676, c. 22r e dello Strozzi 152, c. 11r: le mutilazioni (un piede, un braccio, una testa) risultano ben visibili nella miniatura realizzata sul primo codice, ma più compromessi nell'immagine del secondo, a causa del cattivo stato di conservazione della carta interessata. Il dato, comunque visibile a un'osservazione ravvicinata dello Strozzi 152, è ulteriormente verificabile osservan-

27. Cfr. *Inf.*, XIII 28-33 e 55-108.

do la soluzione offerta, con riferimento al medesimo canto, dalla *Commedia* ms. London, British Library, Additional 19587, il cui corredo iconografico riproduce con sistematicità le soluzioni dello Stroziano:²⁸ vediamo chiaramente, a c. 21r dell'Additional 19587, un'anima aggredita da tre cagne, privata della testa e di un braccio, che ritroviamo, sanguinanti, tra le fauci di due delle tre cagne ritratte in scena.²⁹

A c. 24v dell'M.676 (*Inf.*, xv), registriamo la figurazione di una costruzione lignea, composta di due file di palizzate funzionali al trattenimento dei flussi d'acqua, la quale, piú che una rappresentazione dell'ambientazione del nuovo canto,³⁰ parrebbe un tentativo di trasporre in figura il paragone dantesco introdotto ai vv. 4-12 di *Inf.*, xv per descrivere gli argini del sabbione infuocato. Trattasi quindi, piú propriamente, di una diga, cosí come raffigurato, al principio dell'illustrazione relativa al medesimo canto, nella soluzione offerta dallo Stroziano, a c. 13r (e nella proposta gemella dell'Additional, a c. 24v). La trasposizione visiva di questo elemento retorico, che nella soluzione elaborata dall'M.676 diverge rispetto a quanto proposto dallo Stroziano e dall'Additional unicamente per la presenza delle fiamme al di sopra della palizzata, non risulta figurativamente attestata in altri codici illustrati del poema. Ancora, nel contesto dell'illustrazione dello stesso canto, potremo notare come la gran parte delle anime dei sodomiti rappresentate a c. 25r dell'M.676 (tav. 15) sia ritratta in atto di sollevare un braccio, portandolo alla fronte o alla testa: il

28. Su questa specifica relazione iconografica, rinvio a FORTE, *Copisti di immagini*, cit., pp. 33-117 (descrizione e ampia bibliografia sul ms. alle pp. 43-51). Una riproduzione del codice è disponibile al seguente indirizzo: <https://www.bl.uk/manuscripts>, *ad loc.* (ultimo accesso: ottobre 2023), cui rimando anche per il complesso delle miniature richiamate lungo questo lavoro.

29. Il dettaglio di un arto o un capo recisi, addentati delle cagne, si rintraccia anche nel ms. Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, CF 2.16, c. 33r (una cagna stringe tra i denti un braccio insanguinato), riconducibile alla medesima area di produzione dei manoscritti che stiamo esaminando. Non coincidono, però, tra questa e la soluzione offerta dall'M.676, l'articolazione complessiva dell'immagine, il numero delle cagne ritratte in scena, il complesso dei brandelli di carne sottratti ai dannati.

30. Cfr. *Illuminated manuscript of the 'Divine Comedy'*, ed. by P. BRIEGER, M. MEISS, C.S. SINGLETON, Princeton, Princeton Univ. Press, 1969, 2 voll., I p. 296: «*Inferno xv: the edge of the wood; the small stream dammed up and edged by fire (damaged)*».

gesto potrebbe trasporre in figura la necessità, avvertita dai dannati di questo luogo infernale, come sottolinea Dante stesso,³¹ di aguzzare bene la vista per poter scrutare al di là del fumo spesso, oppure, piú semplicemente, una forma di protezione in risposta al calare delle falde di fuoco.³² Qualunque sia il significato affidato ai movimenti delle figure, occorrerà notare che il gesto, oltre che dall'M.676, nel panorama miniato dantesco è recepito visivamente (peraltro elaborato nelle medesime forme) solo dallo Strozzi 152, a c. 13r (tav. 16) – poi travisato dall'Additional 19587, a c. 24v,³³ – e dall'Holkham, a p. 22.

Limitandoci a pochi altri esempi di convergenze iconografiche significative, si potrà ancora osservare, nel quadro delle soluzioni realizzate dall'M.676 (c. 42v) e dallo Strozzi 152 (c. 27r) per raffigurare il momento conclusivo del canto xxxi dell'*Inferno*, la comunanza delle proporzioni smisurate di Anteo unite alla posizione assunta dal gigante, quasi disteso orizzontalmente mentre si piega per deporre Dante e Virgilio sulla ghiaccia di Cocito (distesi risultano di fatto i poeti che il gigante solleva). O infine, condivisi anche dall'Holkham, alcuni aspetti puntuali legati alla rappresentazione dell'incontro e dell'abbraccio di Virgilio con Sordello, a *Purg.*, vi, e alla trasposizione visiva della pena assegnata ai superbi, a *Purg.*, xi: nella prima circostanza, le tre soluzioni (M.676, c. 54v; Strozzi 152, c. 36r; Holkham, p. 67) risultano elaborate secondo un'identica scansione del racconto visivo in due tempi, che vede dapprima Sordello isolato, seduto su una roccia in lontananza, e poi, piú al centro, abbracciato a Virgilio; nella seconda circostanza (M.676, c. 61r; Strozzi 152, c. 40r; Holkham, p. 77), le tre proposte visive appaiono nuovamente accostabili sul piano compositivo, con particolare riferimento alla distribuzione delle anime sormontate dai massi, piú e meno affastellate, lungo la traiettoria di una parete rocciosa che procede in salita.

Convergenze iconografiche e compositive simili, non perfettamente sovrapponibili sul piano del tracciato grafico, ma significativamente vici-

31. Cfr. *Inf.*, xv 16-21: «quando incontrammo d'anime una schiera / che venian lungo l'argine, e ciascuna / ci riguardava come suol da sera / guardare un altro sotto nuova luna; / e sí ver' noi aguzzavan le ciglia / come 'l vecchio sartor fa ne la cruna».

32. Cfr. *Inf.*, xiv 40-42; xv 39.

33. Cfr. FORTE, *Copisti di immagini*, cit., pp. 63-64.

ne in termini di *inventio*, risultano compatibili con un'elaborazione autonoma, da parte dei singoli artisti, delle medesime istruzioni operative: ciascun artista potrebbe cioè aver congegnato soluzioni iconografiche specifiche, sviluppando materialmente le proprie immagini a partire da istruzioni comuni, seguite piú o meno scrupolosamente, integrate o semplificate.

La presenza di un menabò di istruzioni operative alla base della realizzazione del corredo dell'M.676, nelle forme di indicazioni iconografiche prese a prestito da un progetto già costituito o da un complesso nutrito di materiali funzionali allo scopo, potrebbe spiegare anche la mancata coincidenza, già notata dagli studiosi,³⁴ tra una data lezione iconografica e l'esegesi proposta per il passo corrispondente dall'Amico dell'Ottimo, le cui chiose, come detto in apertura, abitano le carte del codice: il caso piú noto è di certo quello che vede, nel contesto della processione simbolica di *Purg.*, xxix (a c. 83v), i «quattro in umile paruta» (v. 142) ritratti sull'M.676 con attributi che li identificano con i quattro dottori della Chiesa (Gregorio Magno indossa la tiara pontificia, Agostino e Ambrogio una mitra vescovile, Girolamo il galero cardinalizio),³⁵ in linea con la lettura di alcune autorevoli voci dell'esegesi trecentesca,³⁶ ma in netto contrasto con la chiosa dell'Amico dell'Ottimo, che vi legge invece i quattro profeti maggiori (Isaia, Geremia, Ezechiele, Daniele).³⁷ Spiace non poter interrogare in proposito il corredo dello Strozzi 152, non solo per la già menzionata scarsa leggibilità dei dettagli nelle sezioni

34. Cfr. AZZETTA, *Andrea Lancia copista*, cit., p. 184; ID., *L'Amico dell'Ottimo*, cit., p. 238; G. PITTIGLIO, *I «quattro in umile paruta» da Dante a Botticelli: un'indagine iconografica nell'esegesi della 'Commedia'*, in *Dante e Botticelli*, a cura di C. KLETTKE, Firenze, Franco Cesati, 2021, pp. 243-59, alle pp. 252-54.

35. Cfr. *ivi*, p. 252.

36. Tra i quali Iacomo della Lana, l'Anonimo Lombardo, Pietro Alighieri e lo stesso Lancia. Per maggiori dettagli si veda AZZETTA, *Andrea Lancia copista*, cit., p. 184; ID., *L'Amico dell'Ottimo*, cit., p. 238, e piú distesamente PITTIGLIO, *I «quattro in umile paruta»*, cit., pp. 244-50.

37. Sebbene occorra segnalare che un appunto del Lancia, vergato sul codice subito al di sopra del verso dantesco, indica una possibile lettura alternativa a quella offerta dalle chiose: in prossimità del verso 142 («quattro in umile partuta») si legge «dottori della chiesa» (c. 84v).

incompiute del *Purgatorio* ma, nel caso specifico, anche a causa di una grossa macchia di umidità presente proprio in corrispondenza dell'estremità marginale della carta ospitante il disegno abbozzato della processione simbolica (Strozzi 152, c. 56r). È di estremo interesse, però, a questo riguardo, il riscontro offerto dalla *Commedia* Holkham, la cui lettura iconografica, seppur parziale (la sola miniatura reperibile è quella di *Purg.*, xxxii, a p. 108, raffigurante solo due dei «quattro» richiamati al v. 142)³⁸ si mostra in linea con quella dell'M.676: dietro i «due vecchi in abito dispari»³⁹ e prima della figura di Giovanni Evangelista, comuni pure all'M.676, la proposta elaborata dal manoscritto oxoniense ritrae a sua volta due personaggi identificabili con due dottori della chiesa (a giudicare dai copricapi indossati, una tiara e una mitra, trattasi con buona probabilità di Gregorio e Ambrogio). La lettura iconografica, esclusiva di questi due esemplari e non attestata altrove nella tradizione miniata della *Commedia*, offre un elemento ulteriore a supporto del sistema di corrispondenze evidenziato fino a questo momento.⁴⁰

Tirando allora le fila di questi primi ragionamenti sulla questione, e in attesa di approfondire ulteriormente le principali diramazioni emerse, che lasciano intravedere l'esistenza di una rete di corrispondenze iconografiche più ampia e invitano ad accertamenti sistematici ulteriori, perveniamo a qualche prima considerazione conclusiva.

Corrispondenze iconografiche rintracciabili tra i corredi di alcuni manoscritti illustrati della *Commedia* come quelle radunate lungo questa analisi, particolarmente vive tra i corredi dell'M.676 e dello Strozzi 152, ma estese anche ad altri esemplari e con particolare frequenza al ms. Holkham, spingono a sospettare dell'esistenza e della circolazione, a Na-

38. A causa di una lacuna iconografica piuttosto estesa (risultano perdute le carte latrici dei canti xxvi-xxx della seconda cantica, e relative illustrazioni) non è possibile verificare le scelte illustrative praticate dall'Holkham nei canti precedenti.

39. *Purg.*, xxix 134. Certamente san Paolo, dotato di spada, e forse san Pietro o san Luca (quest'ultimo secondo la lettura di L. PASQUINI, *Le miniature del ms. Holkham misc. 48*, in *Il manoscritto Holkham misc. 48*, cit., pp. 49-93, a p. 76). L'incertezza permane anche relativamente all'interpretazione del primo dei «due vecchi» raffigurati nell'M.676.

40. Per un quadro della ricezione figurativa di questo luogo dantesco e un censimento delle soluzioni iconografiche esperite, cfr. PITTIGLIO, *I «quattro in umile paruta»*, cit., pp. 250-54.

poli, nelle botteghe degli artisti o sui tavoli di lavoro degli intellettuali dediti all'elaborazione di programmi iconografici, di un complesso di materiali verbali (oltretutto, plausibilmente, iconografici) funzionali all'illustrazione della *Commedia*, diversamente impiegati per l'allestimento di piú imprese decorative e non necessariamente vincolati a un solo luogo geografico. Sarà ragionevole supporre che le indicazioni affidate a simili taccuini di istruzioni e modelli venissero, per le ragioni piú diverse (da esigenze di tipo materiale al desiderio di personalizzare il proprio libro miniato), volta per volta selezionate o integrate dai responsabili dei singoli allestimenti, e che non mancassero quindi, nei prodotti finiti, alterazioni piú e meno consistenti della materia suggerita in origine, dovute ora a rivisitazioni degli autori iconografici, ora a libere iniziative degli artisti, spesso a ragioni di ordine materiale. Andrà pertanto considerata la possibilità – come credo suggeriscano i mss. radunati in questo studio – che anche codici latori di soluzioni iconografiche non del tutto sovrapponibili, ma per alcuni aspetti significativamente consonanti, condividano una fonte remota, costituita di materiali di lavoro per loro stessa natura ampiamente plasmabili. Certo, l'appartenenza di imprese iconografiche derivanti da rielaborazioni importanti dei materiali di partenza a una sorta di “famiglia” comune di origine risulterà di per sé piú difficile da scovare e portare convincentemente alla luce, in tutto diversa dalla familiarità che unisce i corredi assemblati mediante la riproduzione integrale e tutto sommato fedele delle soluzioni di altri esemplari, piú immediata (e piú sicura) in quanto osservabile per via di corrispondenze grafiche e iconografiche sistematiche e puntuali.

In conclusione, allora, con specifico riferimento alla *Commedia* M.676, possiamo chiederci se colui che vergò alcune istruzioni sul codice e lasciò indicazioni precise agli artisti (di tipo prevalentemente cromatico, a quanto oggi sappiamo), corrispondendo verosimilmente al supervisore dell'impresa iconografica, possa aver tratto questi materiali a partire dalle istruzioni disponibili in un brogliaccio piú ampio, rivisto e ripensato allo scopo (si è visto peraltro come l'ipotesi del ricorso degli allestitori dell'M.676 a istruzioni già pronte, nell'ambito di un progetto già imbastito, risolverebbe sul piano pratico il problema della distanza, piú volte evidenziata su questo esemplare, tra i contenuti dell'esegesi scritta e le

proposte dell'esegesi figurata). Con riferimento, infine, alla *Commedia* Strozzi 152, se davvero le maestranze al lavoro su queste carte attinsero a materiali adoperati anche dai responsabili dell'M.676, acquisirebbe plausibilità ancora maggiore l'ipotesi dell'origine napoletana del corredo dello Stroziano, al centro delle proposte di localizzazioni piú recenti.⁴¹ L'eventuale acquisizione della parentela delle figurazioni della *Commedia* M.676 con quelle della *Commedia* Strozzi 152 verrebbe in ultimo a confermare, per via indiretta, anche la legittimità dei sospetti maturati circa la genesi del corredo dello Stroziano stesso, che, per ragioni connesse in particolare alla puntualità delle sue figurazioni, mostra i segni della dipendenza da un progetto-guida di natura diversa dalla traccia iconografica rappresentata da un modello miniato già pronto (cui pare invece rispondere da ogni punto di vista il complesso di immagini tradite dalla *Commedia* Additional 19587).⁴²

41. Cfr. A. MAZZUCCHI, *Supplementi di indagine sulla ricezione meridionale della 'Commedia' in età angioina*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. ALFANO, T. D'URSO, A. PERRICCIOLI SAGGESE, Bruxelles, Peter Lang, 2012, pp. 203-18, a p. 213; scheda del ms. a cura di G. ADINI, in *CCD*, p. 639; CHIODO, *L'Amico dell'Ottimo*, cit., p. 240.

42. Rinvio in proposito ai ragionamenti condotti in FORTE, *Copisti di immagini*, cit., pp. 85-89 e pp. 114-15.

CHIARA FUSCO

«SCRIPTO PER AMORE». SINGOLARITÀ GRAFICHE
E ICONOGRAFICHE DI UN DANTE VENEZIANO

1. Nella collezione dantesca della Bibliothèque nationale de France si conserva il ms. Fonds italien 78 (= Par. Ital. 78), lussuoso testimone della *Commedia* ornato da un ricco apparato iconografico, costituito – secondo il progetto originario, incompleto – da un ciclo di iniziali istoriate, una per ogni canto, di cui solo dodici realizzate e cinque allo stadio di disegni preparatori. Si tratta di un codice poco noto ma prezioso tanto per il tipologicamente raro apparato iconografico, di cui si darà conto nel par. 3, quanto per il suo contenuto testuale, tramandando esso un volgarizzamento del *Comentum* di Benvenuto da Imola in accompagnamento al poema. Il codice è sottoscritto a c. Hv da Giorgio Zancani («Zorçi Zanchani»), che non precisa né il luogo né la data di esecuzione del lavoro: sulla base di indizi paleografici e linguistici, esso è sempre stato assegnato all'area veneziana, con continui rimbalzi tra la fine del XIV secolo e la prima metà del XV.¹ Il ciclo illustrativo è attribuito alla celebre figura di Cristoforo Cortese, artista veneziano attivo dall'ultimo decennio del XIV secolo e nei primi quarant'anni del Quattrocento nell'illustrazione di testi classici, volgari e devozionali, autore di opere

1. Ne collocano la produzione alla fine del Trecento Apostolo Zeno, a cui si deve una prima descrizione basata sulla diretta visione del codice, e in seguito Antonio Marsard, Marcella Roddewig e Fabiana Boccini. Si esprime invece per una post-datazione ai primi del Quattrocento Paulin Paris, e per gli anni '20-'40 Armando Petrucci. Cfr. A. ZENO, *Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano, storico e poeta cesareo* [...], Venezia, Francesco Sansoni, 1785, 6 voll., I pp. 78-82, a p. 80; A. MARSARD, *Manoscritti italiani della Regia Biblioteca Parigina*, Parigi, Stamperia Reale, 1835, 2 voll., I p. 807 num. 698; P. PARIS, *Les manuscrits François de la Bibliothèque du Roi*, Parigi, Teuchener, 1836-1848, 4 voll., IV pp. 311-19 num. 407, a p. 311; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der 'Commedia'-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, p. 238 num. 554; *Censimento dei commenti danteschi*, I. *I commenti a tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2011 (= CCD), 2 to., II pp. 946-47, a p. 947 num. 544; A. PETRUCCI, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, p. 638 num. 60.

su tavola e primo nome europeo a cui ascrivere una produzione xilografica; già noto ai dantisti per l'attribuzione, recentemente smentita, dell'apparato iconografico della celebre *Commedia* di Iacopo Gradenigo.²

Il manoscritto è erroneamente indicato, anche nei contributi più recenti, come esemplare di dedica per Niccolò III d'Este.³ Privo di note di possesso o di stemmi al suo interno, dovette conservarsi a Venezia almeno fino al 1699, quando venne acquistato e portato verosimilmente a Firenze;⁴ nessuna notizia rintracciabile per il «Claudius Monanni» che fece apporre il suo nome sui piatti della coperta di marocchino rosso, ma il cognome è attestato tra le famiglie nobiliari fiorentine del XVI secolo.⁵ Dalla Toscana il codice si sarà poi spostato a Roma: figura, infatti, nell'inventario dei manoscritti confiscati a papa Pio VI nel 1798, occasione nella quale giunse nella Biblioteca Reale francese.⁶

2. D. GUERNELLI, *Considerazioni sul Dante Gradenigo* (Rimini, Biblioteca Gambalunga, ms. 1162), in *Dante visualizzato. Carte ridenti 1: XIV secolo*, Firenze, Franco Cesati, 2017, pp. 193-206, alle pp. 200-1.

3. È opportuno segnalare che non vi è traccia alcuna della dedica. La notizia ha origine da Carl Huter (C. HUTER, rec. a P. Breiger, M. Meiss, C.S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, in «The Library», iv 1971, pp. 351-52, a p. 351; ID., *The Novella Master: a paduan illuminator around 1400*, in «Arte Veneta», xxv 1971, pp. 9-27, a p. 24), poi ripresa e giustificata da Simona Cohen sulla base di presunte «dedications to Niccolò on fols. Jv and 1r» (S. COHEN, *Cristoforo Cortese Reconsidered*, in «Arte Veneta», xxxix 1985, pp. 22-31, a p. 31 n. 14). Le *dedications* a cui la storica dell'arte fa riferimento altro non sono che le rubriche che introducono il *Comentum* di Benvenuto da Imola, dedicato, questo, al marchese di Ferrara: trattasi però di Niccolò II d'Este, sotto la cui protezione il *magister* imolese trascorse gli ultimi tredici anni della sua vita.

4. «Un Fiorentino per 15 filippi ha comperato quel *Comento* di Dante, che io vi scrissi nell'altra mia, fatto dal Boccacci. Io non l'ho veduto che dopo, in mano d'una persona confidente, e trovai che io mi sono ingannato nell'opinione, ma più egli nel costo. Non è altro quell'opera che la traduzione del *Comento* di Benvenuto da Imola, la quale abbiamo stampata [...]» (ZENO, *Lettere*, cit., p. 80 num. 41).

5. Firenze, Archivio di Stato, Raccolta Sebreghondi, corda 1, n. 3629, segnalati come ramo dei «già Guiducci d'Arezzo»; Firenze, Archivio di Stato, Raccolta Ceramelli Papianni, fasc. 3241.

6. M.P. LAFITTE, *La Bibliothèque nationale et les conquêtes artistiques de la Révolution et de l'Empire: les manuscrits d'Italie 1796-1815*, in «Bulletin du Bibliophile», ii 1989, pp. 309-13.

La stessa versione del *Comentum* finora nota è trädita da un altro testimone, oggi nei tre codici Oxford, Bodleian Library, Canonici Italiani (= Canon. Ital.) 105, 106 e 107.⁷ Per ciò che concerne il dato ecdotico, i mss. rivelano una stretta parentela: Angelo Eugenio Mecca ha determinato, per la seconda cantica, la comune discendenza dei due manoscritti, fornendo una lista di errori congiuntivi, alcuni dei quali propri dei due codici; nella stessa direzione si pone anche Elisabetta Tonello, per la quale i codice parigino e la triade oxoniense «presentano lo stesso testo della *Commedia*».⁸ Per quanto riguarda, invece, il testo del volgarizzamento, non esistono ancora studi dedicati; l'unico riferimento alla questione si deve a Marisa Boschi Rotiroti, che ha curato la descrizione dei codici di Oxford per il *Censimento dei commenti danteschi* e secondo cui il testo del commento è «simile, ma non identico» a quello di Par. Ital. 78.⁹ Un ulteriore e importante apporto alla questione è dato da Ryan Pepin, al quale va il merito dell'individuazione della mano del copista di Par. Ital. 78 alle cc. 58r-v del Canon. Ital. 107 (contente l'*Inferno*), su rasura di una porzione di commento originaria, confermando dunque che i manoscritti abbiano circolato, a un certo punto, nello stesso ambiente.¹⁰ Dati piú sicuri arrivano dal fronte iconografico: i Canonici sono caratterizzati da un apparato illustrativo costituito da tre iniziali di cantica e tre iniziali di commento istoriate, attribuite anch'esse a Cristoforo Cortese, fattore che farebbe presumere, quantomeno per ragioni di buon senso, l'appartenenza allo stesso *milieu* di produzione.¹¹

7. Già Fabiana Boccini, nella sua scheda in *CCD*, II p. 947 menzionava l'affinità tra Par. Ital. 78 e i codici oxoniensi per «analogie iconografiche e testuali».

8. A.E. MECCA, *La tradizione manoscritta del 'Purgatorio': collazione dei 'loci' Barbi*, in «Letteratura italiana antica», XVIII 2017, pp. 129-250; E. TONELLO, *Sulla tradizione toscano-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2018, p. 444.

9. *CCD*, II pp. 917-18 numm. 511-13.

10. La segnalazione è contenuta in un *paper* presentato da Pepin per la partecipazione al Gordon Duff Prize nel 2017, disponibile sulla pagina dedicata della Cambridge University Library: *The 'volgarizzamento' of the Imola Commentary to the Commedia: The Identification of a Hand in MS Oxford, Bodleian Canon. Ital. 107, present in MS Paris, BNF Italien 78, with Notes Towards a Venetian Milieu* (<https://www.lib.cam.ac.uk/gordonduff/previous-winners-gordon-duff-prize>).

11. J.J.G. ALEXANDER-O. PÄCHT, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford,

Mi ripropongo di trattare altrove e piú distesamente della natura del volgarizzamento e dei rapporti tra questi codici. Mi preme tuttavia comunicare in questa sede alcune novità sul volgarizzamento veneto del commento rambaldiano. Uno spoglio condotto sugli altri codici latini di traduzioni in volgare italiano del *Comentum* segnalati dal *Censimento* ha rivelato che la medesima versione è trãdita dal ms. Parma, Biblioteca Palatina, 1484 (= Parm. 1484) interrotto a *Inf.*, XIII.¹² A sostegno di questa identificazione e a titolo esemplificativo si fornisce di seguito il confronto tra alcuni estratti da Par. Ital. 78, Canon. Ital. 107 e Parm. 1484, in particolare gli *incipit* ed *explicit* del commento ai canti I e XIII della prima cantica, con l'eccezione dell'*incipit* a *Inf.*, I in Canon. Ital. 107, indecifrabile per inchiostro evanido.¹³

1. *Inf.*, I Proemio

Par. Ital. 78, c. 2v

Poi che dischorso abiamo i preambuli sopraditi per alchuna nostra evidentia, ora vignando ala divisione del nostro libro. E perché l'autore nostro Danti cumsidera la vitta humana essere di tre cumdicione, chome è la vitta di viciosi e la vitta di penitenti e la vitta di vertuosi, pertanto lui di questo suo libro ne fa tre parte, çoè lo *Inferno* e 'l *Purgatorio* e 'l *Paradiso*.

Parm. 1484, c. 1r

Abiando nui discorssio i preanboli sopradicti per alguna nostra evidentia, ora vegniamo ala devisione del nostro libro. Unde dobbiamo sapere che l'andatore [*sic*] nostro Dante, considerando la vita humana esser de tre condictione, come è la vita dei vicioxi e la vita dei penetenti e la vita di vertuoxi, pertanto lui del suo presente libro ne fa tre parte çoé l'*Inferno* e 'l *Purgatorio* e 'l *Paradiso*.

Clarendon Press, 1966-1970, 3 voll., II p. 47, num. 450; RODDEWIG, *Dante Alighieri. 'Die göttliche Komödie'*, cit., p. 220 num. 518; per la datazione delle miniature, COHEN, *Cristoforo Cortese*, cit., p. 27, propone di collocarle nel periodo di formazione di Cortese, in particolare al 1421 circa.

12. *CCD*, I p. 106.

13. Per questi e i successivi estratti si è adoperata una cauta modernizzazione della grafia, con i seguenti accorgimenti: divisione delle parole nei casi di *scriptio continua*; normalizzazione delle maiuscole e della punteggiatura secondo l'uso moderno; conservazione delle oscillazioni grafiche; uso di accenti e punteggiatura secondo l'uso moderno; uso dell'accento per disambiguare le voci del verbo *avere*; scioglimento delle abbreviazioni e dei *tituli* senza ricorrere all'uso delle parentesi tonde.

2. *Inf.*, I 136

<p>Par. Ital. 78, c. 9v Or finalmente l'autore dice l'effetto de la dimanda diciendo <i>Alor Virgilio si mosse et io Danti li tenni dietro</i> a la spechulatione concepta degli vicij. Et quivi chiude e serra l'autore nostro el primo chapitolo proemiale.</p>	<p>Canon. Ital. 107, c. 9v Or finalmente l'autore dice l'effeto de la dimanda diciendo <i>Alor Vergilio si mosse et io Danti li teni dietro</i> a la speculatione cumçeta de gli vicij. E qui chiude e sera l'autore el primo capitolo prohemiale.</p>	<p>Parm. 1484, c. 25v Or finalmente l'autore dice l'effetto de la dimanda digando <i>Allor si mosse et io Dante li tinni dietro</i> ala speculatione concepta di vicij. E qui l'autore sera el primo capitolo prohemiale.</p>
---	--	---

3. *Inf.*, XIII Proemio

<p>Par. Ital. 78, c. 60r <i>Non era ancor.</i> Da poy che nel chapitolo precedente el nostro autore ha tratado e determinato de la prima specia de la violencia chontra el prossimo, la quale è ponita nel primo circhulo di violenti, mo chonsequentemente tocha e trata de la sechonda specia di violentia chontra di sé, la quale è ponita nel sechondo circhulo di violenti ne la sua persona, e i ministri de la pena.</p>	<p>Canon. Ital. 107, c. 60r <i>Non era anchora.</i> Da poy che nel capitolo preçedente el nostro autore ha tratado e determenato de la prima specie de la violencia contra el proximo, la quale è ponita nel primo circulo di violenti, mo consequentemente tocha e trata de la sechonda specia di violentia contra di sé, la quale è ponita nel secondo circulo di violenti ne la sua persona, e i ministri de la pena.</p>	<p>Parm. 1484, c. 204v <i>Non era ancora.</i> Da poy che nel capitolo precedente el nostro autore ha tratado e determenato de la prima specie de la violentia contra el proximo, la quale è ponita nel primo circulo di violenti, mo consequentemente tocha e tratta de la seconda specie di violentia contra di sé, la quale è ponita nel secondo circulo di violenti ne la sua persona, e i ministri de la pena.</p>
---	--	--

4. *Inf.*, XIII 151

<p>Par. Ital. 78, c. 66r E ultimamente questo fiorentino tocha la forma e 'l modo de la sua misera morte: <i>Io fey giubeto a me de le mie chase</i>, çoè io me api-</p>	<p>Canon. Ital. 107, c. 66r Et ultimamente questo fiorentino tocha la forma e 'l modo de la sua misera morte: <i>Io fey giubeto a me de le mie chase</i>, çoè io me</p>	<p>Parm. 1484, c. 226r Et ultimamente questo fiorentino tocha la forma e 'l modo de la sua misera morte: <i>Io fuy sogieto a me de le mie case</i>, çoè io me</p>
--	---	---

<p>chi nelle mie mie chase. E apichay ne le mia case. E apichai nele mie case. E nota che <i>giubeto</i> in la Galicia se chiama la forcha, over lo luogo dove se apichano gli ladri e malfactori.</p>	<p>nota che <i>giubet</i> in Galicia se chiama la forcha, over lo luogo dove se apichano i ladi.</p>	<p>nota che <i>iubet</i> in la Galicia se chiama la forcha, over lo luogo dove se apicono i lladri.</p>
--	--	---

Come si potrà notare, il volgarizzamento presente nel codice parnese trova una corrispondenza quasi integrale con la versione trädita dai codici parigino e oxoniense. La precisa sovrapposibilitä tra le versioni imporrä, dunque, in previsione dei lavori per la ricostruzione dei rapporti tra i codici, di considerare anche Parm. 1484 nel regesto dei testimoni del volgarizzamento.

Un'altra novitä da segnalare riguarda la possibile identificazione dell'autore del volgarizzamento. In corrispondenza dell'esegesi a *Inf.*, II 10-12 il volgarizzatore, traducendo *litteraliter* Benvenuto – il quale riferisce della sua difficultä nella stesura del commento – interviene in prima persona, esplicitando le ragioni del suo operato. Riporto di seguito il commento volgarizzato a fronte della versione originale:¹⁴

Par. Ital. 78, c. 10v

E qui nasce una questione la quale se suole fare spesse fiata e meritamente, la quale questione è questa: perché l'autore nostro Dante, che fo de tanta scientia, scrisse per volgare e maternamente questa sua opera? Et a questo brevemente dobbiamo responder per molte raggione. E prima, açiò che la çuovi a piuy e maggiormente agli ytaliani [...] Et in questa opera gli leteratissimi e sapientissimi può fare de grande spechulacione. *E la sopradita raggione mi*

BENVENUTO

Hic autem oritur quaestio, quae solet sepe fieri et merito: quare, scilicet, vir tantae literaturae et scientiae scripsit vulgariter et materno? Dicendum breviter multis de causis: primo, ut pluribus proficeret, et maxime Italicis [...]. Fecit ergo opus nunquam factum, in quo literatissimi et sapientissimi viri possunt speculari. Secundo, quia autor, videns liberalia studia [...]

14. Si cita da BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij 'Comoediam', nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon*, cur. G.F. LACAITA, Florentiae, Barbèra, 1887, 5 voll.

mosse a translare in volgare questo scripto, over comento, el quale per maystro Benvenuto da Ymola era stato fatto in lingua gramaticale. L'altra ragione èno perché l'autore, veggendo i liberale studij [...]

Il passo è presente anche negli altri due testimoni, ma in Canon. Ital. 107 (c. 10v) qualcuno è intervenuto a eradere l'intervento del volgarizzatore, forse per volontà di eliminare un elemento allotrio al *Comentum*. Caratteristica dell'operato del copista di Par. Ital. 78 è la sua scrupolosità, lungo l'intero codice, nella segnalazione delle fonti e degli autori citati nel commento a margine delle colonne di scrittura. In esatta corrispondenza dell'intervento del volgarizzatore, Zancani segnala un «Agiololetto di Minoti da Vinexia». Se il nome, finora ignoto, celasse davvero l'identità del volgarizzatore, ricerche d'archivio sui membri della famiglia Minotto – annoverata tra le famiglie patrizie veneziane partecipanti del Maggior Consiglio –¹⁵ potrebbero rivelare dettagli sulla storia del volgarizzamento.

Rimando, come già anticipato, ad altra sede per più specifiche ricerche sul testo. Il presente contributo vuole esaminare le caratteristiche materiali di Par. Ital. 78 e trarne qualche considerazione sul contesto di produzione e di fruizione.

2. Il manoscritto conta 433 carte in pergamena, protette da una guardia iniziale e due finali, membranacee; il supporto è in ottime condizioni di conservazione, sebbene si rilevi la presenza di alcune macchie di umidità che occasionalmente invadono lo spazio di scrittura. Di taglia grande (mm. 395 × 275), presenta una struttura fascicolare omogenea in quinterni e un ultimo fascicolo di tre carte, con richiami orizzontali nel margine inferiore interno, al di sotto della colonna *b*. La numerazione in cifre arabe (1-423), di mano coeva in inchiostro rosso, è apposta dal secondo

15. A. DA MOSTO, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, Roma, Biblioteca d'Arte Editrice, 1937, 2 voll., I pp 72 e 76; D. RAINES, *Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio: le casate del patrizio veneziano, 1297-1797*, in «Storia di Venezia», I 2003, pp. 1-64, alle pp. 31 e 60.

fascicolo, in simultaneità con l'incipit della *Commedia* e del *Comentum*; il primo fascicolo, che accoglie invece la *Vita di Dante* di Giovanni Boccaccio e la dedica del commento di Benvenuto a Niccolò II d'Este, presenta una numerazione in lettere latine (A-J).

Le modalità scelte per impaginare testo e glossa – *Commedia* sulla colonna centrale con commento disposto a cornice – si rifanno al libro universitario dei secoli XII e XIII. La rigatura della colonna centrale varia da facciata a facciata, in modo tale che la colonna di commento sia sempre piena: là dove la chiosa è rilevante, lo specchio interno può ospitare anche un solo verso dantesco, ma dove la chiosatura è esile i versi aumentano fino a un massimo di 25 (come a c. 14r); si danno casi in cui il commento supera di molto l'ampiezza del canto e si estende su due colonne nell'interezza della pagina (c. 149r). Che si tratti di una copia facsimilare dal suo antecedente o del frutto della sapiente programmazione della pagina da parte del copista (che potrebbe comportare anche la manipolazione dei testi tramite ripetizione di versi o tagli nel commento, come nell'antico Riccardiano-Braidense),¹⁶ lo sguardo su Par. Ital. 78 restituisce l'immagine di un libro architettato da un professionista della pagina.

Se non è dato sapere in che anni Par. Ital. 78 venne esemplato, l'analisi della tipologia grafica rivela una tendenza all'ibridismo di forme in piena conformità con la cultura grafica del Veneto di inizio Quattrocento, radicata nella tradizione tardo-gotica sulla quale si innestano modalità volute a rendere "antiche" scritture d'uso comune.¹⁷ La mano della «singolarissima semigotica corsiva rigida ed artificiosa»¹⁸ di Par. Ital. 78 è, come anticipato, quella di Giorgio Zancani, che si sottoscrive in calce al *Tratta-*

16. M. BOSCHI ROTIROTI, *Un esempio di costruzione 'sperimentale' di un modello: il codice Rb della 'Commedia' di Dante*, in *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1998, pp. 31-38; G. POMARO, *Il manoscritto Riccardiano-Braidense della 'Commedia' di Dante Alighieri*, in D. ALIGHIERI, *La 'Commedia' con il commento di Iacomo della Lana nel manoscritto Riccardiano-Braidense*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 5-16.

17. S. ZAMPONI, *La scrittura umanistica*, in «Archiv für Diplomatik», L 2004, pp. 468-504, a p. 477.

18. A. PETRUCCI, *Storia e geografia delle culture scritte*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, a cura di A. ASOR ROSA, II. *Letà moderna*, Torino, Einaudi, 1998, 2 to., II pp. 1193-92 (ora in *Id., Letteratura italiana*, cit., pp. 127-246; p. 189 per la citaz.).

tello a c. Hv, con una formula in distici: «Zorçi Zanchani l' à scripto per amore / Per quel da Certaldo e Dante al suo honore». La *textualis* di Zancani – di modulo minore e con andamento meno posato per il commento – è eseguita piuttosto fedelmente, pur con contaminazioni dall'incipiente svolta umanistica. Il forte radicamento su una base grafica gotica è attestato da lettere tipiche e dal tratto angoloso (*d* onciale; *s* maiuscola a fine parola; *v* angolare; *c* cedigliata per *z*; filetto verso destra dei tratti inferiori delle aste che poggiano sul rigo di *m*, *n* e *t*; *e* senza cediglia per dittongo), dalla “chiusura” sulla successiva delle lettere concave a destra in nessi come *co*, *eo*, *to*, dal generale rispetto delle prime due regole del Meyer (sebbene la *r* tonda compaia non necessariamente in seguito a curva concava) e della regola dell'elisione, nonché da frequenti abbreviazioni. Il sistema testuale è alterato da atteggiamenti della tradizione cancelleresca che si esprimono nell'ampia divaricazione, attuata in prevalenza per la *Commedia*, fra corpo e aste delle lettere come *l*, *b*, *p*, *h* – aste impreziosite da svolazzi calligrafici resi con il rovescio di penna – e in alcune morfologie di lettere peculiari (prevalenza di *a* chiusa sulla *a* gotica, alcuni tratti discendenti che tendono ad assottigliarsi).

Il “ritorno all'antico” emerge soprattutto tramite la presenza di maiuscole “alla greca” accanto a quelle tipicamente onciali; l'inserimento di morfologie greco-bizantine partecipa del programma di instaurazione di una *antiqua* veneta alternativa a quella fiorentina.¹⁹ Tra le morfologie alla greca in Par. Ital. 78 si riscontrano la *A* in forma di *alfa*, la *C* come *sigma*, la *D* come *delta*, la *E* come *epsilon*, la *M* a tre aste e la traversa orizzontale rettilinea, la *N* con traversa, spesso “a gradini”, che attacca a metà altezza delle aste verticali, la *O* come *omega*. L'uso di tale morfologia non è esclusivo, tuttavia, delle maiuscole d'apparato, ma compare anche nelle sezioni del commento in luogo di semplici iniziali di periodo: un

19. Sul fenomeno, vd. A. PETRUCCI, *Scrivere “alla greca” nell'Italia del Quattrocento*, in G. CAVALLO, *Bisanzio fuori di Bisanzio*, Palermo, Sellerio, 1991, pp. 121-36, alle pp. 125-30; E. BARILE, *Littera antiqua e scritture alla greca. Notai e cancellieri copisti a Venezia nei primi decenni del Quattrocento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994; T. DE ROBERTIS, *Motivi classici nella scrittura del primo Quattrocento*, in *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di P. CASTELLI, Firenze, Olschki, 1998, pp. 65-79.

atteggiamento che rivela un uso consolidato nelle abitudini grafiche dello scrivente, pur non essendo presente in tutte le occorrenze (tav. 17).

3. L'apparato iconografico che impreziosisce le carte di Par. Ital. 78 contribuisce a restituire l'immagine di un manoscritto di lusso. Il ciclo era originariamente previsto per l'interezza del codice, con le iniziali posizionate ai lati della colonna di testo, a interrompere la cornice occupata dal commento – fatta eccezione per le iniziali di cantica, di modulo piú grande e inserite entro la colonna di testo centrale – e adornate di ricchi fregi fogliacei in inchiostro e lamina d'oro. Il ciclo si arresta al disegno preparatorio di *Inf.*, xvii (c. 79v); per *Inf.*, xviii (c. 84r) e xix (c. 88v) sono tracciate solo le forme delle iniziali e del fregio, mentre da *Inf.*, xx (c. 93v) si registra lo spazio vuoto destinato alle iniziali. Le miniature, a partire da Mirella Levi D'Ancona,²⁰ sono state attribuite nella totalità a Cristoforo Cortese, tra i protagonisti della cultura figurativa del primo Quattrocento.²¹ La critica successiva ha accolto l'attribuzione al suo *workshop*, ma Carl Huter ha distinto le mani di due collaboratori accanto a Cortese, che intervengono, il primo, a c. 2v, e il secondo da c. 42v; quest'ultimo è riconosciuto come l'artista del ms. 1981 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, anonimo seguace del non altrimenti noto Maestro della Novella, uno dei protagonisti della miniatura padovana, maestro dello stesso Cortese nel periodo della sua prima formazione e con il quale avrebbe collaborato durante la prima decade del Quattrocento a Venezia.²² Simona Cohen attribuisce a Cortese anche i dise-

20. L'attribuzione orale a Cortese di Mirella Levi D'Ancona è riportata in M. MEISS, *La prima interpretazione dell'Inferno nella miniatura veneta*, in *Dante e la cultura veneta*. Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione «Giorgio Cini», Venezia-Padova-Verona, 30 marzo-5 aprile 1966, a cura di V. BRANCA e G. PADOAN, Firenze, Olschki, 1966, pp. 299-302 e in ID., *Catalogue*, in P. BRIEGER-M. MEISS-C.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1969, 2 voll., II pp. 316-18.

21. Per la ricostruzione della vita e della carriera dell'artista, si veda almeno I. CHIAPPINI DI SORIO, *Documenti per Cristoforo Cortese*, in «Arte Veneta», xviii 1963, pp. 156-57; COHEN, *Cristoforo Cortese*, cit. (anche per ulteriori rinvii bibliografici); S. MARCON, *Cortese, Cristoforo*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. BOLLATI, Milano, Bonnanrd, 2004, pp. 176-80.

22. HUTER, *The Novella Master*, cit., p. 21 e p. 27 n. 64.

gni preparatori alle cc. 40v, 42v e 46v prima dell'intervento dell'anonimo collaboratore, e colloca la composizione delle miniature negli anni di punta dell'arte di Cortese, tra il 1425 e il 1430.²³

La sequenza illustrativa si sostanzia nell'adozione di grandi iniziali istoriate che, oltre a fungere da *divisio* delle partizioni dell'opera, introducono visivamente il contenuto del canto. Relativamente all'iconografia, dunque, il modello piú vicino è ancora una volta il libro di diritto di produzione bolognese e padana, alla quale pure si riallaccia l'esperienza artistica di Cortese;²⁴ ma l'ampiezza delle iniziali nell'esemplare parigino permette una piú ricca visualizzazione del narrato dantesco. Tale modalità di impaginazione degli episodi è stata analizzata preliminarmente da Chiara Ponchia. La studiosa ha distinto diverse tipologie di iniziali, a seconda che queste visualizzino un solo episodio legato al contenuto del canto, piú momenti della narrazione in punti diversi dello spazio interno della lettera o «materiale testuale non legato all'intreccio della storia, come metafore, invocazioni o eventi riportati attraverso i dialoghi dei personaggi».²⁵ «Infrazioni al canone», questi ultimi, per utilizzare una efficace espressione di Lucia Battaglia Ricci, alla quale si deve una recente riflessione sulla classificazione dei vari tipi di soluzioni iconografiche piú o meno aderenti al “racconto primo” – al “canone”, appunto – del viaggio oltremondano dantesco.²⁶

23. COHEN, *Cristoforo Cortese Reconsidered*, cit., pp. 28-29.

24. HUTER, *The Novella Master*, cit., p. 22: «Although he was probably of Venetian birth, his art – like that of the Novella Master – was rooted in Paduan and Bolognese tradition».

25. C. PONCHIA, *Continuità e innovazione. Tendenze illustrative della 'Divina Commedia' nel primo Quattrocento*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XV secolo, Prima Parte*, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 35-46, a p. 42.

26. L. BATTAGLIA RICCI, “Storia prima”, “storie seconde”. *Contributo per una riflessione su categorie in uso negli studi sul Dante illustrato*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCVIII 2021, pp. 1-34. A partire da una preliminare sistemazione condotta da Gianni Pittiglio su tutte le “storie seconde” raccolte e dai limiti evidenziati da tale assetto (Cfr. G. PITTIGLIO, *Le immagini della 'Divina Commedia'. Tradizione, deroghe ed eccentricità iconografiche tra XIV e XVI secolo*, Sapienza Università di Roma, Dottorato in Storia dell'arte, ciclo xxx, 2016-2017, relatori C. CIERI VIA e M. RUFFINI, pp. 14-15), la studiosa propone, in primo luogo, una riflessione critica sul termine “storia” – facendo rientrare nella categoria quelle «raffigurazioni in cui, grazie a una combinazione di motivi grafici che trasmettono l'idea di persone od oggetti concreti [...] è messo in scena un evento preciso» –; allarga

Nel programma iconografico di Par. Ital. 78 Dante e Virgilio sono i protagonisti assoluti delle sequenze illustrate, laddove minore attenzione viene dedicata alle pene dei dannati. La predilezione dell'*auctor intellectualis* del ciclo è rivolta sostanzialmente alla storia prima, realizzandosi nella messa in immagine dell'attraversamento di Dante del regno oltremondano e della visione dei suoi luoghi, generosamente rappresentati con dovizia di particolari, spesso sfruttando la morfologia delle lettere per dividere lo spazio disponibile e accogliere due scene.²⁷ Ciò non ha inibito l'emergere di alcune iconografie peculiari, sulle quali varrà la pena soffermarsi.

Nello spazio della grande *N* che apre il ciclo (c. 2v), di mano di un anonimo collaboratore di Cortese, Dante è raffigurato cinque volte con la tecnica della rappresentazione simultanea. Il lettore è invitato a leggere l'immagine secondo lo svolgersi del testo, i cui eventi sono puntualmente messi in scena: Dante assalito prima dalla lonza, poi dal leone, infine dalla lupa; sullo sfondo azzurro rarefatto Dante si incammina seguendo Virgilio e rivolgendo un ultimo sguardo alla lupa, mentre dietro i poeti si staglia la montagna del purgatorio e il sole nascente (tav. 18). Di maggiore interesse il Dante nell'angolo sinistro, variazione del Dante seduto sulla roccia, in genere con gli occhi chiusi e il capo sostenuto dal braccio che poggia sul gomito – tema che, insieme con il Dante allo scrittoio, è variamente sfruttato nelle pagine incipitarie di molti codici della *Commedia*. Il poeta è intento a leggere il libro che tiene tra le mani, dettaglio che consente di qualificare immediatamente quel Dante come l'autore del testo, distanziandolo dalle raffigurazioni del Dante-personaggio nella stessa iniziale. Non mi sono note, nella tradizione figurata della *Commedia*, iconografie simili.²⁸ Qualche appiglio di natura esegeti-

poi l'attenzione a quanti e quali tipi di *storie* siano individuabili, distinguendo, dunque, la "storia prima" dalle "storie seconde", "terze", "esemplari" e "di secondo grado".

27. Per una lettura puntuale di tutti i soggetti iconografici e del rapporto testo-immagine per ognuna delle miniature, rimando alla scheda del codice disponibile sul portale di *Illuminated Dante Project* (www.dante.unina.it, *ad loc.*).

28. Lo spoglio è avvenuto sulla base del catalogo di BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, cit., e sul materiale finora disponibile sul portale dell'*Illuminated Dante Project*. Lo stesso Cortese, a c. 1v di Canon. Ital. 107, sceglie di adden-

ca potrebbe giustificare questa peculiare declinazione: Benvenuto da Imola insiste sulla contemplazione mentale, la *visio intellectualis* attraverso cui la realtà oltremondana si è rivelata a Dante, un'esperienza ottenuta «mediante gli “occhi dell'intelletto”»,²⁹ diversa dalle visioni profetiche che avvengono in sonno, come esplicitamente espresso anche dal volgarizzatore («si potrebbe dire che l'autore ebbe questa visione in sonno, e questo non è vero», c. 2v). In questo senso, la raffigurazione di Dantelettore potrebbe sottolineare l'attività contemplativa e il ruolo della lettura come principio di ogni meditazione.³⁰

Un'infrazione al canone è quanto visualizzato nell'iniziale al canto II (c. 10r). Anche qui, in un unico spazio definito dal contorno della grande L, trovano posto più scene. In basso si registrano animali e uomini addormentati, visualizzazione dei primi versi del canto: sulla straordinarietà dell'immagine si è già espressa Ponchia, riconoscendovi un *hapax* nella tradizione iconografica dantesca.³¹ La miniatura è un esempio magistrale dell'impossibilità di catalogare adeguatamente la complessità e la ricchezza delle immagini presenti nei corredi illustrativi dei codici danteschi, ribadita ultimamente da Battaglia Ricci, nella cui pur articolata classificazione dei vari tipi di soluzioni iconografiche la miniatura rifugge da ogni inquadramento. Subito sopra, Dante e Virgilio conversano in uno studio, mentre accanto prende corpo il racconto di Virgilio: egli è in ginocchio, al cospetto di Beatrice raffigurata come una nobildonna coronata (tav. 19).

sare in un'unica scena – Dante e Virgilio dinanzi alle tre fiere – il contenuto del primo canto.

29. P. PASQUINO, *Benvenuto Rambaldi da Imola*, in *CCD*, I p. 99.

30. Non saranno tuttavia casuali le affinità iconografiche tra la rappresentazione dello scrittore seduto nella selva e quella del Petrarca seduto sotto il lauro, ancora con un libro tra le mani, che compare nell'iniziale a c. 9r del codice Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italiani 549, contenente i *Rerum vulgarium fragmenta* e parte dei *Trionfi*, le cui iniziali miniate la critica riconduce all'attività di Cortese degli anni immediatamente precedenti l'illustrazione di Par. Ital. 78. Cfr. COHEN, *Cristoforo Cortese Reconsidered*, cit., p. 24. Sul rapporto tra lettura e contemplazione, cfr. B. STOCK, “*Lectio divina*” e “*lectio spiritualis*”: la scrittura come pratica contemplativa nel Medioevo, in «Lettere italiane», LII 2000, 2 pp. 169-83.

31. PONCHIA, *Continuità e innovazione*, cit., p. 45.

Il fulcro della scena, la storia prima, è un'immagine di cui non mi pare siano attestate altre testimonianze. Il colloquio tra Dante e Virgilio, avvenuto sulla via che li condurrà alla porta dell'inferno, è trasferito all'interno di uno studio. L'immagine non funge da introduzione alla materia narrata: sebbene sia rappresentato allo scrittoio, con i segni che caratterizzano l'abbigliamento del dottore, Dante non è impegnato nell'atto compositivo, ma le sue mani sono alzate sul libro che ha davanti, come lo erano di fronte alle fiere. I dubbi di Dante-personaggio in procinto di attraversare i regni dell'oltretomba si fondono, nella miniatura, con le reticenze di Dante-autore nel proseguire la fatica dell'opera. Virgilio, con la mano alzata in atteggiamento di spiegazione, assume valore di guida poetica che incoraggia il suo discepolo a continuare il cammino e l'opera. Non si può fare a meno di collegare l'immagine alla *comparatio* relativa ai vv. 37-42 ampiamente esposta nel commento:

E qual è. Qui l'autore mette per una comuna comperatione, over similitudine, l'effetto di la sua dubitacione. E brevemente vole dire che luy lassò spontaneamente l'opera che cussì tosto començata avea, sí como simelmente fa coluy el quale abiando deliberato et afermato ne la sua mente di fare alcuno e da poi dentro da si fa altri pensieri et argomenti per i quali rivocha di tuto el suo proposito. Or tornando ala letera ne le quale l'autore diçie *Tal mi feç'io in quella obscura costa [...]* *E qual è quey che dissolve [sic] çio chi vole*, çoè che dissolve e revocha ciò che 'l vole e changia, over scambia e muta proposta per nuovi pensieri a luy sopravvenuti ne la mente, sí che tuto si tole dal cominçiar e rimuovese da la cosa principiata. E quanto questa comparacione sia propria, cadauno esperto il pò ymaginare.³²

Un'ultima miniatura su cui varrà la pena soffermarsi è l'iniziale a *Inf.*, XII (tav. 20), attribuita dalla critica a un secondo collaboratore di Cortese. Procedendo da destra, dietro un paesaggio roccioso (*Inf.*, XII 4: «Qual è quella ruina. . .») si incontrano Dante e Virgilio, di spalle, rivolti a guardare tre stelle nel cielo, probabilmente poste lí ad indicare la costellazione dei Pesci che si è alzata sull'orizzonte, tre ore prima dell'alba. Sull'incentivo di Virgilio a continuare il cammino si era chiuso il canto precedente:

32. Par. Ital. 78, c. 11v.

«Ma seguimi oramai, che 'l gir mi piace;
ché i Pesci guizzan su per l'orizzonta,
e 'l Carro tutto sovra 'l Coro giace,
e 'l balzo via là oltra si dismonta».³³

Se le stelle indicano l'approssimarsi del sorgere del sole, i due putti che soffiano ai margini laterali sembrerebbero impersonare quel vento di maestrale che spira a nord-ovest, come proposto da Peter Brieger.³⁴ È apprezzabile la sottigliezza dell'ideatore del ciclo iconografico nel sottolineare a livello illustrativo un'indicazione temporale ampiamente trattata nel commento appena circondante l'iniziale, segno ulteriore di un possibile rapporto dialogico tra apparato esegetico e iconografico:

Unde subito assignata la chaxione perch'el se voia partire, fa la descrizione del tempo prima per la costellazione orientale, e non vuole sentenzialmente dire se non ch'el se façia giorno, perché 'l segno in Piscibus, el quale prociede l'Ariete, già assciendea e montava l'emisperio nostro in Oriente, over levante. [...] E cussí nota che questa è la fine de la prima note, sí che l'autore stete fin' a qui una notte de l'inferno.³⁵

Al netto dei tre casi proposti, si presenta forte la possibilità che dietro l'operato di Cortese e collaboratori ci sia la figura di un raffinato ideatore del corredo iconografico, da identificarsi forse con lo stesso committente, che abbia in qualche modo dialogato con gli artisti nella realizzazione dell'impegnativo e inconcluso programma iconografico.

4. Se gli aspetti codicologici restituiscono l'immagine di un volume di studio, l'artificiosità della grafia e l'ambizioso programma iconografico affidato a un miniatore di primo rilievo del tempo suggeriscono trattarsi di un'impresa allestita per un lettore facoltoso. La sottoscrizione potrebbe fornire qualche indizio sul contesto di produzione.

33. *Inf.*, XI 112-15. Si cita da DANTE ALIGHIERI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.

34. P. BRIEGER, *Analysis of the illustrations by canto*, in BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, cit., p. 131.

35. Par. Ital. 78, c. 53v.

La famiglia Zancani è registrata tra le piú influenti della nobiltà veneta, dato facilmente verificabile dal momento che il cognome compare nell'elenco non solo delle famiglie che appartenevano al patriziato veneto, ma anche di quelle di cittadinanza originaria veneziana e presenti nel Maggior Consiglio per gli anni 1297-1502.³⁶ Una conferma in tal senso viene da documenti d'archivio: a proposito dell'elezione a doge di Francesco Foscari nel 1423, tra i nomi dei primi 30 elettori del complicato sistema elettorale, che si svolgeva per elezioni e sorteggi alterni per evitare manovre e abusi di potere,³⁷ compare un «ser Georgius Zanchani maior».³⁸ Dal 1328 era in vigore una legge che richiedeva l'età minima di 30 anni per tutti i nominati nei collegi elettorali.³⁹ Se il copista di Par. Ital. 78 fosse, in effetti, il membro del Maggior Consiglio, nel 1423 doveva avere almeno 30 anni. Notizie di un Giorgio Zancani vivente negli anni '40 del Quattrocento si ricavano, inoltre, dal *Campidoglio veneto*, serie di manoscritti che raccolgono nomi e informazioni sulle origini delle famiglie patrizie di Venezia, viventi ed estinte, esemplati dallo storico Girolamo Alessandro Cappellari Vivaro. Nelle carte dedicate alla famiglia Zancani, accanto alla data 1440 è segnalato un «Giorgio Zancani, figliolo di Benedetto» che «visse in questi anni, et deposta la banda d'argento, antica e prima insegna della famiglia, in quella vece assunse il Cane».⁴⁰ I dati sembrerebbero coincidere con la cronologia proposta da Petrucci per la composizione del codice, intorno, dunque, agli anni '30 del Quattrocento.

36. DA MOSTO, *L'Archivio di Stato*, cit., p. 73; RAINES, *Cooptazione, aggregazione e presenza*, cit., p. 63.

37. Per un'illustrazione accurata del sistema elettorale, cfr. A. DA MOSTO, *I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata*, Firenze, Ado Martello-Giunti, 1977, pp. xiv-xxiii.

38. Venezia, Archivio di Stato, Maggior Consiglio, Deliberazioni, Registro Ursa, c. 49v. La notizia è riportata anche dallo storico Marin Sanudo il Giovane, in MARIN SANUDO IL GIOVANE, *Le vite dei Dogi 1423-1474*, a cura di A. CARACCILO ARICÒ, I. 1423-1457, Venezia, La Malcontenta, 1999, p. 11.

39. DA MOSTO, *L'Archivio di Stato*, cit., pp. 16-17.

40. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. VII, 15-18. A c. 200r del ms. 18 sono infatti disegnati due blasoni familiari: uno recante una fascia al centro dello stemma e l'altro, evidentemente innovazione dovuta a Giorgio Zancani, che alla fascia sostituisce un cane.

La sottoscrizione del copista lascia poco margine di dubbio al fatto che si tratti di una copia per sé («scripto per amore»). La scrittura e il progetto librario di Zancani non sono, dunque, il frutto di uno *scriptorium* professionale; rivelano tuttavia la capacità di un nobile veneziano nella trascrizione di un codice impegnativo a uso personale. Nel contesto del primo umanesimo veneziano, a dare impulso principale in direzione degli studi delle lettere erano soprattutto i membri del patriziato, gli stessi che dominavano la vita sociale, economica e militare della città. Il prodotto librario fabbricato da Zancani non è isolato nel panorama veneziano coevo: si dedicò all'attività di copia, oltre che di composizione, Iacopo Gradenigo, copista della *Commedia* S.C. 1162 della Biblioteca Civica Gambalunga di Rimini, risalente all'ultimo terzo del XIV secolo; il manoscritto passò nelle mani di un altro nobile veneziano, Marino Sanudo, che da quella copia trasse gli attuali codici Canon. Ital. 115 e 116 della Bodleian Library di Oxford; suo figlio Leonardo, colto patrizio, è copista e committente del codice Paris, BnF, Latin 7939a, straordinario esemplare dell'*opera omnia* virgiliana.⁴¹ Intorno alla metà degli anni Venti del Quattrocento Leonardo Giustinian espresse il suo interesse per la poesia non solo con rime che godettero di ampissima circolazione, ma anche attraverso l'attività di copista: di sua mano l'esemplare dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca, oggi codice Redi 118 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, copia esemplata – secondo la sottoscrizione presente a c. 70r – da un presunto originale;⁴² emergono ancora, tra gli altri, i nomi dei patrizi Girolamo Donà, che si dedicò alla copia di un Catullo e un Cicerone tra il 1412 e il 1413, e Andrea Vituri, il quale, tra il

41. Per la *Commedia* di Iacopo Gradenigo e i rapporti con la copia di Sanudo, rimando all'intervento di GUERNELLI, *Considerazioni sul Dante Gradenigo*, cit.; per il Virgilio di Leonardo Sanudo, cfr. VIRGILIO, *Bucoliche, Georgiche, Eneide, Appendix Vergiliana. Commentario*, a cura di G. FERRANTE e A. MAZZUCCHI, presentazione di M. BRAY, con un saggio di L. CANFORA, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017.

42. La scoperta del manoscritto è segnalata da G. BILLANOVICH, *Alla scoperta di Leonardo Giustinian*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», a. IV 1939, pp. 333-57, alle pp. 356-57. Tra la recente bibliografia sul codice, segnalo almeno M. SIGNORINI, *Fortuna del "modello-libro" Canzoniere*, in «Critica del testo», VI 2003, 1 pp. 133-54, alle pp. 144-45.

1456 e il 1468, trascrisse almeno una decina di codici nello *scriptorium* della sua casa a Venezia.⁴³

Nell'ambiente della committenza ufficiale della Repubblica era affermato anche Cristoforo Cortese, al quale venne affidata l'illustrazione del prezioso codice, oggi alla collezione Falck di Milano, della *Promissione* di Francesco Foscari del 1423, il giuramento costituzionale pronunciato dal doge al momento dell'assunzione della carica, in seguito a quelle elezioni a cui prese parte lo stesso Zancani.⁴⁴ Non è inverosimile immaginare che proprio nell'ambiente culturale sorto intorno al doge Giorgio Zancani abbia avuto modo di entrare in contatto con Cortese, a cui avrà commissionato l'illustrazione della sua *Commedia*, partecipando forse in maniera attiva all'ideazione del ciclo iconografico.

Nell'ambito della rinascita degli studi greci e latini fortemente sentita a Venezia, la scelta di redigere una *Commedia* pare inserirsi in una corrente affine e parallela alla riscoperta umanistica dei classici dell'antichità. Legare il sacro poema volgare a un commento ampio, volgarizzato, adornandone la grafia con tratti all'antica, riservati, in quel tempo e luogo, prevalentemente a codici di autori classici e umanistici, significa rimarcare il contributo che anche la cultura volgare poteva offrire nel celebrare il rango della nobiltà veneziana.

43. Notizie di questi e altri copisti non professionisti di ceto nobile vengono da M. ZORZI, *Dal manoscritto al libro*, in *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima*, iv. *Il Rinascimento. Politica e cultura*, cura di A. TENENTI e U. TUCCI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, pp. 817-958, alle pp. 824-28. Per Donà si veda in part. P. SAMBIN, *La biblioteca di Pietro Donato (1380-1447)*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», xcvi 1959, pp. 53-98, alle pp. 57-58; per Vitturi, cfr. A. MEDIN, *Il detto della Vergine e la lauda di S. Giovanni Battista. Poesia venete del sec. XIV, con una notizia dei codici trascritti da Nicolò, Andrea e Antonio Vitturi*, in «Bulettno critico di cose francescane», iii 1909, pp. 35-78. Per un generale inquadramento della corrente umanistica a Venezia, cfr. L. LAZZARINI, *Paolo de Bernardo e i primordi dell'Umanesimo in Venezia*, Genève, Olschki, 1930.

44. MARCON, *Cortese, Cristoforo*, cit., p. 178. Il codice fa parte della collezione raccolta da Alberto Falck a Milano. Non conservando apposizione del sigillo, si può assumere che sia una copia non ufficiale della *Promissione*, ma data la sua preziosità è verosimile che sia stata eseguita per un uso privato dello stesso doge. Cfr. D. GIRGENSOHN, *Introduzione storica*, in FRANCESCO FOSCARI, *Promissione ducale, 1423*, a cura di D. GIRGENSOHN, Venezia, La Malcontenta, 2004, pp. ix-xxi, a p. xviii.

SERENA PICARELLI

PRECOCI CONTAMINAZIONI:
UN “DANTE DEL CENTO”
MINIATO DA UNA BOTTEGA VENEZIANA?*

1. INTRODUZIONE

Ritornare su codici noti non è un’attività fine a sé stessa: osservando i manoscritti con uno sguardo nuovo è possibile mettere talvolta in discussione acquisizioni assodate. È ciò che si sta verificando per un corpus di codici latori della *Commedia*, il cosiddetto gruppo dei “Danti del Cento”, che fino a pochi anni fa è stato compattamente ricondotto alla Firenze del secondo quarto del Trecento per tutte le fasi di allestimento. In anni recenti, invece, l’analisi di alcuni testimoni ha messo in discussione questo assunto, rivelando l’estraneità della cultura figurativa delle botteghe che ne realizzarono la decorazione e l’illustrazione all’orbita della capitale fiorentina. A oggi un altro esemplare si aggiunge a questo sottogruppo di manoscritti, sollecitando una riflessione circa l’intervento di artigiani provenienti, quanto meno culturalmente, da aree geografiche diverse – se non, quando è possibile affermarlo, la mobilità e la precoce circolazione dei libri. Si tratta del Plut. 40.15 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, un manoscritto composito la cui prima unità codicologica è stata finora identificata come fiorentina per la confezione della scrittura e delle miniature che la accompagnano.¹ L’indagine stili-

* Ringrazio Francesca Manzari che è stata la prima interlocutrice con cui ho discusso questa proposta, senza il cui parere e i cui consigli questo lavoro non avrebbe mai visto la luce. Ringrazio anche Chiara Ponchia per aver letto il saggio prima della pubblicazione e per le osservazioni preziose che ha condiviso con me. Un sentito ringraziamento va a Milvia Bollati, Ada Labriola, Giordana Mariani Canova e Federica Toniolo per aver vagliato accuratamente la mia proposta di localizzazione del codice. Questo contributo è apparso anche nel fascicolo 2 2023 della «Rivista di studi danteschi». Il copyright delle riproduzioni dei codici spetta alle relative istituzioni. Le immagini della Biblioteca Medicea Laurenziana sono liberamente consultabili in iif sul sito dell’istituzione; per quelle delle Bodleian Libraries la licenza è CC-BY-NC 4.0.

1. Si veda P. D’ANCONA, *La miniatura fiorentina (secoli XI-XVI)*, Firenze, Olschki, 1914, 2

stica del ciclo decorativo e iconografico incompleto che orna il codice rivela la cultura veneziana di chi ne fu responsabile, indipendentemente da dove il corredo ornamentale e figurativo fu realizzato. Infatti, è tanto possibile che un artista di cultura veneziana lo abbia miniato a Firenze, contestualmente o successivamente all'allestimento del codice, quanto che il manufatto si sia precocemente spostato a Venezia. Purtroppo, i dati relativi alla storia del manoscritto di cui disponiamo sono ben pochi e dunque non è possibile orientare una delle due ipotesi su di essi. Bertelli ipotizza che la *Commedia* facesse parte del corpus di codici inventariati da Giovanni Rondinelli e Baccio Valori nel 1589;² la data costituirebbe il *terminus ante quem* per il ritorno del codice a Firenze – se non è lì che l'apparato decorativo e iconografico fu realizzato.

2. IL PLUT. 40.15

Come accennato, il Plut. 40.15 è un composito membranaceo di taglia medio-grande (mm. 577) che consta di due unità codicologiche. La prima (cc. 1r-78r) – quella che interessa in questa sede –, rientra nel gruppo dei “Danti del Cento” per le caratteristiche codicologiche e paleografiche (supporto membranaceo, cesura fascicolare per cantica, testo disposto su due colonne, iniziali di terzina emarginate e corsiva di base cancellesca “tipo Cento”).³ L'apparato iconografico, invece, esula dalle soluzioni offerte dal gruppo di manoscritti, come si illustrerà a breve.

Il testo è stato quasi interamente vergato dal Copista di *Ashb*, mentre le ultime tre carte della prima unità codicologica (cc. 75ra-78ra) si devono

voll., II p. 148 num. 152. La decorazione risulta genericamente italiana secondo il catalogo *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, ed. by P. BRIEGER, M. MEISS, C.S. SINGLETON, Princeton, Princeton University Press, 1969, 2 voll., I p. 233.

2. Cfr. S. BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia' dai manoscritti al testo*, 2 voll., I. *I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 333-34 num. 5; ID., *La 'Commedia' all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007, p. 262 num. 81.

3. Un recente studio di Fara Autiero sta in realtà mettendo in dubbio il ruolo discriminante di questa tipologia grafica per l'assegnazione di un codice al gruppo del Cento; cfr. F. AUTIERO, *Un'incursione nelle botteghe del "cento": tipologie grafiche, modelli librari, iconografici e testuali*, in «Per una filologia integrata dei testi e delle immagini». *Prospettive genealogiche ed ermeneutiche*, a cura di C. BOLOGNA e A. FORTE, Roma, Viella, i.c.s.

a un'altra mano coeva che si esprime nella medesima tipologia grafica.⁴ Un apparato di rubriche accompagna il testo, interrompendosi proprio in corrispondenza dell'intervento del secondo scrivente: le carte che questo copista trascrive sono infatti state preparate per accogliere i paratesti, ma gli spazi sono rimasti vuoti. In linea con l'arco cronologico tracciato per l'attività del Copista di *Ashb*, Marisa Boschi Rotiroti e Sandro Bertelli collocano rispettivamente la confezione della prima unità al secondo quarto o alla metà del Trecento.⁵ Il confine tra questa e la seconda unità codicologica è costituito da c. 78, recisa anticamente nel senso della lunghezza dell'intercolumnio, la cui metà esterna è stata integrata con una striscia di membrana. Tale operazione si deve al confezionatore ottocentesco che ha allestito la seconda unità codicologica esprimendosi in una approssimativa scrittura di imitazione (cc. 78**r**-106**r**).⁶ Nella prima unità codicologica il testo del poema si interrompe alla fine del quinto canto del *Paradiso* (c. 78**ra**); dalla colonna b l'opera riprende senza interruzioni arrivando fino al verso conclusivo dell'ultima cantica. Nonostante gli spazi riservati, quest'unità non presenta rubriche in accompagnamento al testo.

La prima unità codicologica del Plut. 40.15 esibisce un corredo decorativo e illustrativo incompleto. Esso consta di iniziali di cantica e di canto istoriate ornate da bordure fitozoomorfe, di medaglioni aniconici – salvo per il primo, che presenta una *istoria* –, e di un ciclo di miniature

4. Per le caratteristiche grafiche della prima mano Marisa Boschi Rotiroti ha inserito il manufatto all'interno del cosiddetto primo «sottogruppo» dei “Danti del Cento”; M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2003, pp. 75 sgg. Sul Copista di *Ashb* vd. in particolare G. POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, Modena, Poligrafo Mucchi, 1994, pp. 19 sgg. L'attribuzione di questa unità codicologica al Copista di *Ashb* si deve a BERTELLI, *La tradizione*, cit., p. 69.

5. Cfr. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia*, cit., p. 117 num. 68; BERTELLI, *La tradizione*, cit., pp. 333-34 num. 5 con bibliografia pregressa. Una descrizione completa del codice sarà presto disponibile sul sito www.danteunina.it (ultima consultazione: 21/02/2023); la digitalizzazione del manoscritto è consultabile al sito <https://tecabml.contentdm.oclc.org/>, *ad loc* (ultima consultazione: 04/06/2023).

6. Cfr. BERTELLI, *La tradizione*, cit., pp. 333-34 num. 5. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia*, cit., p. 117 num. 68, ritiene l'intervento sulla seconda unità codicologica quattrocentesco, ma non è possibile datare a tale secolo la scrittura.

tabellari che corre nel *bas de page*. Ammesso che la pianificazione e la realizzazione dell'apparato decorativo e iconografico siano avvenute in momenti diversi, quello che si può certamente attribuire al progetto originario è la presenza di iniziali di cantica e di canto miniate, i cui spazi sono stati riservati dallo scriba man mano che la copia del testo procedeva. Andando avanti con il ragionamento, possiamo ipotizzare che almeno le iniziali di cantica sarebbero state istoriate, in linea con il livello di decorazione «medio» previsto per i “Danti del Cento”,⁷ mentre nulla si può dire riguardo al contenuto dei capilettera ad apertura di ciascun canto, dal momento che, normalmente, nel gruppo del “Cento” essi non presentano *istorie*. A dispetto di quanto accade per i “Danti del Cento”, gli ampi margini inferiori sembrerebbero essere stati pensati per accogliere un ciclo narrativo di immagini, ma l'ipotesi non si può mettere a verifica dal momento che, nel Pluteo, la presenza di miniature non intacca il regolare numero di terzine per facciata. Le poche carte illustrate ospitano una media di due vignette per canto. La tabella che segue mostra l'entità e lo stato del progetto iconografico.⁸

7. Marisa Boschi Rotiroti ha individuato cinque livelli di decorazione nei testimoni trecenteschi della *Commedia*: decorazione assente perché non prevista nel progetto originario; decorazione assente ma prevista nel progetto originario; «livello elementare», consistente nella presenza di iniziali rubricate filigranate; «livello medio», che consta di iniziali maggiori istoriate e minori foliate o filigranate; «livello elevato», comprendente iniziali maggiori e minori istoriate o un ciclo narrativo illustrato. Cfr. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia*, cit., p. 24; EAD., *I manoscritti miniati trecenteschi della 'Commedia'. Analisi codicologica*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti 1: XIV secolo*, a cura di R. ARQUÉS COROMINAS e M. CICCUTO, Firenze, Franco Cesati, 2017, pp. 19-28, alle pp. 19-20. Per la studiosa, nel gruppo dei “Danti del Cento” fa eccezione il cosiddetto codice Filippino, ovvero il CF 2.16 della Biblioteca Oratoriana del Monumento Nazionale dei Girolamini di Napoli, che presenta un livello illustrativo «elevato», constando di iniziali di cantica e di canto istoriate e di vignette intercalate al testo; cfr. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia*, cit., pp. 87 sgg. In realtà, non si ritiene possibile annoverare il testimone napoletano nel gruppo del “Cento”. Oltre a discostarsi dal resto degli esemplari proprio per il livello illustrativo, infatti, il manoscritto prevede una sola colonna di scrittura e non presenta cesura fascicolare.

8. Della decorazione, consistente in bordure fitomorfe che si dipanano dalle iniziali, cornici delle illustrazioni, medaglioni – contenenti scritture pseudocufiche, arabeschi, costruzioni di fantasia o figure animali – si indica solo lo *status* di completezza.

UN “DANTE DEL CENTO” MINIATO DA UNA BOTTEGA VENEZIANA?

Carta	Tipologia di decorazione	Soggetto iconografico	Cantica e canto di riferimento	Status di completezza dell'illustrazione	Status di completezza della decorazione/ delle cornici delle miniature	Bottega
1r	Iniziale di cantica	Costruzione architettonica		Completa	Completa	A
1r	Medaglione	Dante e Virgilio al cospetto di una donna coronata in trono con globo (Filosofia?)		Completa	Completa	A
1r	Miniatura tabellare	Dante ai piedi del monte	<i>Inf.</i> , I	Completa	Completa	A
1v	Miniatura tabellare	Dante incontra la lonza e il leone	<i>Inf.</i> , I	Completa	Completa	A
1v	Miniatura tabellare	Dante chiede aiuto a Virgilio per superare la lupa	<i>Inf.</i> , I	Completa	Completa	A
2r	Iniziale di canto	Inizio del viaggio	<i>Inf.</i> , II	Prima stesura di colore	Completa	A
3r	Iniziale di canto	Ingresso attraverso la porta dell'inferno	<i>Inf.</i> , III	Prima stesura di colore	Completa	A
3v	Miniatura tabellare	I poeti davanti alla schiera degli ignavi	<i>Inf.</i> , III	Prima stesura di colore	Disegno preliminare	A
3v	Miniatura tabellare	Dante osserva le anime che salgono sulla barca di Caronte	<i>Inf.</i> , III	Prima stesura di colore	Disegno preliminare	A

SERENA PICARELLI

Carta	Tipologia di decorazione	Soggetto iconografico	Cantica e canto di riferimento	Status di completezza dell'illustrazione	Status di completezza della decorazione/ delle cornici delle miniature	Bottega
4r	Iniziale di canto	Ingresso nel primo cerchio	<i>Inf.</i> , iv	Completa	Completa	A
4r	Miniatura tabellare	Dante scorge un «foco» tra le anime del Limbo	<i>Inf.</i> , iv	Completa	Completa	A
4v	Miniatura tabellare	Con un «foco» che li sormonta, i sei poeti giungono dinanzi al nobile castello	<i>Inf.</i> , iv	Completa	Completa	A
4v	Miniatura tabellare	Dante e Virgilio al cospetto degli spiriti magni	<i>Inf.</i> , iv	Completa	Completa	A
5r	Iniziale di canto	Virgilio zittisce Minosse	<i>Inf.</i> , v	Completa	Completa	A
5v	Miniatura tabellare	Francesca e Paolo si distaccano dalla turba dei lussuriosi per parlare con Dante	<i>Inf.</i> , v	Completa	Completa	A
6r	Iniziale di canto	I poeti osservano Cerbero, rappresentato come un diavolo tricefalo, straziare i golosi	<i>Inf.</i> , vi	Disegno preliminare	Completa	A

UN “DANTE DEL CENTO” MINIATO DA UNA BOTTEGA VENEZIANA?

Carta	Tipologia di decorazione	Soggetto iconografico	Cantica e canto di riferimento	Status di completezza dell'illustrazione	Status di completezza della decorazione/ delle cornici delle miniature	Bottega
6v	Miniatura tabellare	Dante parla con Ciacco, seduto in mezzo ai golosi	<i>Inf.</i> , vi	Disegno preliminare	Disegno preliminare	A
7r	Iniziale di cantica	Virgilio apostrofa Pluto	<i>Inf.</i> , vii	Disegno preliminare	Completa	A
7v	Miniatura tabellare	Virgilio descrive a Dante la pena di avari e prodighi	<i>Inf.</i> , vii	Prima e seconda stesura di colore	Parzialmente colorata	A
7v	Miniatura tabellare	Virgilio svela a Dante l'identità degli iracondi che si azzuffano ai piedi dello Stige	<i>Inf.</i> , vii	Prima stesura di colore	Parzialmente colorata	A
8r	Iniziale di canto		<i>Inf.</i> , viii	Non realizzata	Completa	A
8v	Miniatura tabellare	Mentre i poeti sono trasportati dalla barca di Flegiàs, Filippo Argenti prova ad afferrare Dante ma Virgilio lo spinge via	<i>Inf.</i> , viii	Prima e seconda stesura di colore	Parzialmente colorata	A
8v	Miniatura tabellare	Arrivo alla porta della città di Dite	<i>Inf.</i> , viii	Prima e seconda stesura di colore	Parzialmente colorata	A

Carta	Tipologia di decorazione	Soggetto iconografico	Cantica e canto di riferimento	Status di completezza dell'illustrazione	Status di completezza della decorazione/ delle cornici delle miniature	Bottega
9r	Iniziale di canto	Sulla cima delle mura della città di Dite i poeti scorgono le tre furie	<i>Inf.</i> , ix	Parzialmente colorata	Disegno preliminare	A
9v	Miniatura tabellare	Arrivo del messo celeste e apertura della porta della città di Dite	<i>Inf.</i> , ix	Disegno preliminare	Disegno preliminare	A
10r	Iniziale di canto		<i>Inf.</i> , x	Non realizzata	Disegno preliminare	A
10r	Illustrazione a campo libero	Interno della città di Dite?	<i>Inf.</i> , x	Disegno preliminare incompleto		B?
11r	Iniziale di canto		<i>Inf.</i> , xi	Non realizzata	Disegno preliminare	A
12r	Iniziale di canto		<i>Inf.</i> , xii	Non realizzata	Disegno preliminare	A
13r	Iniziale di canto		<i>Inf.</i> , xiii	Non realizzata	Disegno preliminare	A

Come si evince dalla tabella, solo le miniature della prima carta sono state completate in ogni aspetto; da c. 2r in poi esse esibiscono, senza un andamento apparentemente lineare, diversi gradi di realizzazione. Il dato potrebbe suggerire l'avvicinarsi di piú artigiani, provenienti da uno stesso *atelier*, con diverse mansioni. L'omogeneità stilistica e la coerenza dell'inchiostro usato per la realizzazione dei disegni preliminari per le parti decorative e illustrative del codice scoraggiano, infatti, dal ritenere questi interventi spia dell'azione di diverse botteghe. Fa eccezione il disegno senza margini nel *bas de page* di c. 10r, attribuibile a un artista che opera successivamente.

C'è anche un altro dato interessante su cui ragionare. Al momento della realizzazione del corredo decorativo e illustrativo del manoscritto, la scrittura non era stata ultimata se, come affermato, da c. 75r, ovvero da quando il Copista di *Ashb* lascia il posto al secondo scriba, mancano le rubriche in accompagnamento al testo. Non è dato sapere il motivo dell'assenza dei paratesti – il secondo menante ne era sprovvisto? aspettava di terminare la trascrizione dell'opera prima di integrarli? –, ma questo dato impone due riflessioni. Da un lato, che la campagna ornamentale e illustrativa ha preso avvio quando l'operazione di copia non era ancora conclusa. Si riscontra, per altro, la sovrapposizione della cornice dell'iniziale della carta incipitaria al testo e al paratesto, che suggerisce che le miniature sono state realizzate dopo la trascrizione del poema e dell'apparato incompleto di rubriche. Dall'altro, che l'eventuale committente intervenuto in un secondo momento, entrato in possesso di un codice non ancora completo dal punto di vista della scrittura, abbia richiesto la realizzazione di un corredo decorativo e illustrativo imponente e, a quanto pare, costoso, a giudicare dal largo impiego di foglia d'oro.

3. LE SOLUZIONI ICONOGRAFICHE DEL PLUT. 40.15

Come si diceva, l'estensione del corredo illustrativo del nostro manoscritto esula dal livello decorativo dei “Danti del Cento”. Anche guardando al soggetto del capolettera dell'*Inferno* – l'unica iniziale di cantica presente nel codice – si osserva una deviazione rispetto ai canoni iconografici del gruppo di codici. A fronte delle tre possibili opzioni – “Dante e Virgilio all'ingresso della selva”, “Dante davanti alle tre fiere”, e “Dante allo scrittoio” –, l'immagine, piuttosto usurata e che presenta segni di depennatura, mostra una enigmatica costruzione architettonica.⁹ Per una logica puramente contestuale, dal momento che l'edificio non pare presentare elementi caratterizzanti potrebbe trattarsi dell'ingresso del-

9. Per una disamina dei soggetti delle iniziali di cantica dei “Danti del Cento” miniati da Pacino di Bonaguida (che costituiscono circa il 60% del totale dei codici illustrati del gruppo) cfr. F. AUTIERO, *La 'Commedia' nei suoi primi manoscritti miniati. Analisi codicologiche, ecdotiche e iconografiche*, Roma-Padova, Antenore, 2023, pp. 25-92.

l'inferno, anche se la porta del regno dell'aldilà presenta una diversa morfologia nell'iniziale del terzo canto, dove pure figura (c. 3r). Anche il medaglione illustrato della carta incipitaria – l'unico a presentare una *istoria*, come si diceva – ospita un'immagine di dubbia interpretazione. Esso mostra una donna coronata in trono che esibisce quel che sembra un globo ed è accompagnata da Dante e, probabilmente, Virgilio.¹⁰ Per le caratteristiche iconografiche, la figura potrebbe rappresentare la Filosofia, la Giustizia o l'Impero.¹¹ Per la posizione dell'illustrazione all'*incipit* dell'opera e per il fatto che essa pare esulare dallo sviluppo narrativo, poiché presenta Dante e Virgilio in un'ambientazione neutra e in un momento in cui – seguendo lo sviluppo dei disegni – il poeta mantovano non è, in realtà, ancora apparso al pellegrino, questa potrebbe costituire una sorta di *accessus* al poema. In tal senso, vi si potrebbe leggere una delle allegorie citate utilizzata per simboleggiare il senso ultimo dell'opera. C'è da dire anche che pare che l'idea di ornare le carte del codice con medaglioni sia sopraggiunta in corso d'opera o, almeno, che questo specifico medaglione non fosse originariamente previsto. Esso corona, infatti, l'estremità della bordura marginale che si dipana dall'iniziale, posizionandosi nella parte sinistra del *bas de page*. Al di sotto del medaglione si intravede una cornice quadrata tracciata a lapis. Questa era stata evidentemente pensata in origine per contenere un'illustrazione in una miniatura tabellare che avrebbe dovuto fare da *pendant* a quella presente nella metà destra del margine inferiore, secondo un uso che si riscontra in altri luoghi del codice. Inoltre, la rigatura dei riquadri delle miniature

10. Il dubbio deriva dal fatto che il poeta mantovano indossa un abito arancione, a fronte delle altre raffigurazioni del codice in cui la sua veste è rosa. Come riscontra anche Ilona Berkovits per il ms. Budapest, Eötvös Loránd Tudomány Egyetem Könyvtára, Italicus 1 (= Bud. Ital. 1), non è raro che nei testimoni illustrati del poema il colore degli abiti dei personaggi cambi. Cfr. I. BERKOVITS, *Un codice dantesco nella R. Biblioteca di Budapest*, in «Corvina», x 1930, pp. 81-107, a p. 89.

11. La difficoltà nell'interpretazione dell'immagine deriva dalla povertà di caratterizzazioni. Nei primi due casi, infatti, manca un ulteriore attributo iconografico, ovvero il libro per la Filosofia e la spada e/o la bilancia per la Giustizia. Il globo crucifero è, invece, attributo già di per sé sufficientemente caratterizzante dell'Impero (cfr. G. FERRANTE, *Dante e la bella scola del limbo. Riflessioni su testo, fonti e illustrazioni*, in «Rivista di studi danteschi», xxii 2022, 2 pp. 274-303, a p. 283).

tabellari differisce da quella dello specchio di scrittura, ma questo dato potrebbe semplicemente indicare che il miniatore si è occupato autonomamente della rigatura delle illustrazioni (tav. 21).

Per quanto riguarda il resto dell'apparato iconografico, sia le iniziali di canto sia le vignette forniscono un raffinato contraltare visivo della narrazione, proponendo degli affondi su particolari snodi del racconto. L'iniziale del quarto canto dell'*Inferno* (c. 4r) mostra, per esempio, il momento in cui Virgilio per primo scende nel «cieco mondo» mentre Dante, su sua richiesta, lo attende per essergli «secondo» (tav. 22).¹² La prima vignetta in accompagnamento al medesimo canto (c. 4r) presenta le anime del limbo organizzate in una fitta schiera all'interno della quale spiccano i due poeti. Dante indica alla sua guida una fiamma che splende in lontananza: si tratta della traduzione *ad litteram* del «foco» menzionato da Dante¹³ (c. 4v). Nei due casi citati la gestualità dei personaggi permette di leggere con precisione la situazione poiché tradisce fedelmente le loro intenzioni. Come ha notato Francesca Pasut, già a questa altezza cronologica, a fronte della produzione seriale di immagini in accompagnamento al poema, le illustrazioni di alcuni testimoni rivelano una profonda «dimensione esegetica» data soprattutto dalla mimica dei personaggi.¹⁴ Lo dimostrano le dettagliate istruzioni per il miniatore rinvenute da Luca Azzetta in un codice composito contenente materiale dantesco (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II IV 246). Le indicazioni presenti nel repertorio spesso si appuntano su particolari relativi alla gestualità, come quella dedicata all'immagine a commento degli ultimi versi del *Paradiso*: «[...] Qui facci Dante solo, che mostri d'essere tutto spaventato e apena sappi dove sia» (c. 127v).¹⁵

12. *Inf.*, IV 13, 15.

13. Ivi, 68. Il fuoco è visualizzato anche nella vignetta successiva.

14. F. PASUT, *L'invenzione di un canone*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze»: il Bargello per Dante, a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO, T. DE ROBERTIS, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 129-41, a p. 133.

15. Cfr. L. AZZETTA, «Qui disegna Dante e Beatrice che li parli». Un repertorio trecentesco di istruzioni per le miniature di una 'Commedia' di lusso (Firenze, Bibl. Naz. Centrale, II IV 246), in «Rivista di studi danteschi», XIX 2019, 2 pp. 351-99, a p. 399. Una descrizione dell'unità codicologica contenente le indicazioni è disponibile sul sito www.dante.unina.it, *ad loc.* (ultima consultazione: 03/02/2023).

4. UNA NUOVA PROPOSTA DI DATAZIONE E LOCALIZZAZIONE DELLE MINIATURE DEL CODICE

Da un punto di vista stilistico, la decorazione e le miniature di questo codice sono state finora trascurate nell'ambito degli studi storico-artistici. Alla fine del XIX secolo Ludwig Volkmann le ha riferite al 1431;¹⁶ nel 1918 Paolo D'Ancona ne ha proposto la localizzazione a Firenze,¹⁷ mentre nel catalogo dei manoscritti illustrati della *Commedia*, Paul Brieger e Millard Meiss le hanno genericamente ricondotte all'Italia del primo Quattrocento.¹⁸

Per quanto riguarda la datazione, bisogna mettere in discussione le precedenti ipotesi che proponevano un'esecuzione delle immagini nel XV secolo. Infatti, l'aspetto evidentemente trecentesco delle figurazioni, che denunciano una ricerca in senso volumetrico ottenuta mediante i chiaroscuri e le pieghe degli abiti, come si può apprezzare dall'iniziale istoriata a c. 4r (tav. 22), ma che, al contempo, attraverso la loro esilità esprimono un'apertura allo stile gotico, permettono di collocare l'allestimento del ciclo decorativo e iconografico al secondo quarto del Trecento. Inoltre, alcune delle numerose architetture che compaiono nelle illustrazioni si inseriscono nel solco dello stile giottesco. Si consideri il trono su cui siede la figura allegorica del medaglione a c. 1r (tav. 21); esso rivela delle affinità con il trono dell'Allegoria della Giustizia dipinta prima del 1305 da Giotto nella cappella degli Scrovegni per la presenza di cuspidi, per le due arcate laterali e, in generale, per l'impianto compositivo tridimensionale. L'arco cuspidato che si staglia tra due torri e che costituisce l'ingresso dell'inferno (c. 3r) ricorda la prima delle tre costruzioni che fanno da sfondo al Compianto sul Cristo morto dell'*Antifonario* Padova, Biblioteca Capitolare, A.15 del Maestro degli Antifonari di Padova (c. 188r).

Per quanto riguarda la localizzazione, confrontando il manoscritto

16. Vd. L. VOLKMANN, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della 'Divina Commedia' per il dottor Ludovico Volkmann*, a cura di G. LOCELLA, Firenze-Venezia, Olschki, 1898, p. 24.

17. Cfr. D'ANCONA, op. cit.

18. Cfr. *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, cit., p. 233.

con codici fiorentini della *Commedia* realizzati nella prima metà del Trecento, si possono notare una serie di significative differenze stilistiche. Si prendano in considerazione, per esempio, il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 86, un “Dante del Cento” (vd. c. 1r), e il ms. Berlin, Staatsbibliothek, Dep. Breslau 7, esemplare miniato dal Maestro delle Effigi Domenicane (cfr. c. 1r).¹⁹ Con riferimento all’articolazione della bordura marginale, se è analogo il vocabolario ornamentale, che consta di nodi, *bullae* o gocce dorate, foglie acantine e medaglioni, si riscontrano alcune discrepanze nell’utilizzo di determinati motivi: il nostro manoscritto non presenta quasi mai, infatti, le *drôleries* intercalate alla fascia laterale tipiche dei codici fiorentini, ma, piuttosto, esibisce motivi antropozoomorfi agli angoli di alcune iniziali (cc. 1r [tav. 21], 3r).²⁰ Esso mostra, inoltre, in accompagnamento ad alcuni capilettera, un contorno in foglia d’oro che segue il profilo dell’iniziale e della relativa bordura marginale e un singolare intreccio a doppio rombo che si attorciglia intorno al nastro (cfr. cc. 1r [tav. 21], 2r). Diversa appare, poi, la consistenza delle foglie di acanto, molto piú carnose nei testimoni fiorentini. Infine, se in questi codici la tavolozza della bordura presenta squillanti tonalità di blu, rosa, arancione e verde, il manoscritto Laurenziano mostra una gamma di toni basata prevalentemente su azzurro, blu e rosa pallidi.

Guardando alla realizzazione delle figure, si evincono ulteriori discrepanze. Si prendano in considerazione, a titolo esemplificativo, il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.13, un “Dante del Cento” miniato dal Maestro delle Effigi Domenicane (c. 1r [tav. 23]), e il codice composito Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 12.23, contenente una miscellanea patristica, la cui unica iniziale istoriata si deve al Maestro Daddesco (c. 2r).²¹ Se i personaggi rappresentati nei due

19. Una descrizione dell’Acquisti e Doni 86, con relativa digitalizzazione, è disponibile sul sito www.dante.unina.it, *ad loc.* (ultima consultazione: 04/02/2023). Il manoscritto Dep. Breslau 7 è visualizzabile al sito www.staatsbibliothek-berlin.de, *ad loc.* (ultima consultazione: 30/01/2023).

20. Nel codice Laurenziano si registra l’eccezione del drago che si attorciglia attorno al nastro marginale e che morde l’estremità inferiore dell’iniziale nel disegno preparatorio per il capolettera istoriato a c. 9r.

21. Per una descrizione del primo manoscritto con relativa digitalizzazione, cfr. www.

codici fiorentini risentono dell'influenza del modello giottesco, attraverso una resa monumentale e volumetrica ottenuta con pennellate giustapposte di colori degradanti, volti dal modellato morbido e occhi che esibiscono la tipica forma a mandorla, piú esili e goticheggianti appaiono le figurine del nostro testimone, i cui volti dai tratti marcati quali naso dritto, bocca carnosa e mento pronunciato, presentano forti contrasti chiaroscurali, soprattutto attorno alla zona degli occhi, ottenuti mediante una pennellata piú rapida.

Il ciclo iconografico del testimone della *Commedia* mostra invece affinità con un corpus di opere confezionate a Venezia nella prima metà del Trecento, periodo molto fervido per la città lagunare. Da un lato, infatti, la produzione libraria si incrementa anche grazie a una forte domanda da parte del pubblico laico; dall'altro, si registra un'apertura dal punto di vista artistico alle novità continentali.²² Il gruppo di opere che appaiono affini al corredo illustrativo presente nel Plut. 40.15 è costituito da codici miniati veneziani collocati dagli studi nella prima metà del XIV secolo: il cosiddetto *Breviario* di Spalato, Vat. Lat. 6069, miniato nel 1318 circa da diversi artisti veneziani, tra cui il Maestro del Sanudo e un miniatore che aderisce alla cultura bolognese;²³ un manoscritto contenente i *Secreta fidelium crucis* di Marin Sanudo (Oxford, Bodleian Library, Tanner 190),

dante.unina.it, *ad loc.* (ultima consultazione: 04/02/2023); per visualizzare il secondo, cfr. <https://tecabml.contentdm.oclc.org/>, *ad loc.* (ultima consultazione: 04/02/2023). La tavola del Plut. 40.13 è stata inserita per dare la cifra della distanza tra il codice in esame e la miniatura fiorentina della prima metà del Trecento.

22. Cfr., a titolo esemplificativo, G. MARIANI CANOVA, *La miniatura a Venezia nel secolo di Giotto*, in *Il secolo di Giotto nel Veneto*, a cura di G. VALENZANO e F. TONIOLO, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2007, pp. 203-33.

23. Il codice è visualizzabile al sito digi.vatlib.it, *ad loc.* (ultima consultazione: 31/01/2023). Per il manoscritto cfr. DEGENHART-A. SCHMITT, *Marino Sanudo und Paolino Veneto. Zwei Literaten des 14. Jahrhunderts in ihrer Wirkung auf Buchillustration und Kartographie in Venedig, Avignon und Neapel*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», xiv 1973, pp. 1-137, alle pp. 3 sgg.; *Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgia und Andacht im Mittelalter*. Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln, 9. Oktober 1992 bis 10. Januar 1993, Stuttgart, Zürich, Belser Verlag, 1992, pp. 208-11; G. MARIANI CANOVA, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. LUCCO, Milano, Electa, 1992, pp. 383-408, a p. 400; EAD., *La miniatura a Venezia*, cit., p. 205, tavv. 4-5. Per il dibattito critico attorno al Maestro del Sanudo si veda almeno M. MINAZZATO, s.v. *Maestro del Sanudo*,

risalente al terzo decennio del Trecento;²⁴ un testimone dei *Secreta* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. lat. 548), confezionato tra 1324 e 1329 e facente parte di un gruppo di esemplari delle opere sanudiane «quasi intercambiabili» dal punto di vista dell'illustrazione;²⁵ due manoscritti “gemelli” (Oxford, Bodleian Library, Laud. Misc. 587; Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 4972), latori della *Conquête de Constantinople* e databili al 1328-1330;²⁶ la *Mariegola della Scuola di Santa Caterina dei Sacchi* della Biblioteca del Museo Correr di Venezia (Cl. IV. 18), risalente agli anni Sessanta, ma contenente un bifoglio piú antico, che è quello che interessa in questa sede, staccato da una precedente mariegola degli anni Quaranta e inserito in quella successiva (cc. 3v-4r).²⁷ Nel

in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. BOLLATI, prefazione di M. BOSKOVITS, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 662-63.

24. Il codice è parzialmente visualizzabile sul sito bodleian.ox.ac.uk, *ad loc.* (ultima consultazione: 31/01/2023). Per il manoscritto cfr. *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library*, ed. by O. PÄCHT and J.J.G. ALEXANDER, Oxford, Clarendon Press, 1966-1970, 3 voll., II. *Italian school*, p. 12 num. 118; G. CURZI, *Allegoria dell'embargo e propaganda per la crociata nelle opere di Marin Sanudo il vecchio*, in «Storia dell'arte», LXXXIX 1997, pp. 5-26, a p. 17; N. BARKER, *Tanner 190 Revisited*, in *Makers and Users of Medieval Books: Essays in Honour of A.S.G. Edwards*, ed. by C. MEALE et al., Woodbridge, Boydell and Brewer, 2014, pp. 78-88.

25. Cfr. DEGENHART-SCHMITT, *op. cit.*, pp. 9, 18, 23, 24, 30, 49, 76, 105; CURZI, *op. cit.*, pp. 7 sgg., tavv. 10, 15. Il manoscritto è visualizzabile al sito digi.vatlib.it, *ad loc.* (ultima consultazione: 31/01/2023).

26. Il primo manoscritto è parzialmente visualizzabile al sito bodleian.ox.ac.uk, *ad loc.* (ultima consultazione: 21/02/2023); il secondo è interamente consultabile al sito gallica.bnf.fr, *ad loc.* (ultima consultazione: 31/01/2023). Sul rapporto tra i due testimoni cfr. I. REGINATO, *Marino Sanudo Torsello e la 'Conquête de Constantinople' di Geoffroy de Villehardouin*, in *La prosa medievale. Produzione e circolazione*, a cura di M. GAGGERO, con la collaborazione di F. PILATI, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2020, pp. 59-73; EAD., *Le manuscrit Contarini de la 'Conquête de Constantinople' dans un témoin indirect: Ramusio traducteur de Villehardouin*, in «Romania», CXXXIV 2016, 533-34 pp. 31-76. Per il manoscritto Oxoniense vd. *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library*, cit., p. 12 num. 120; sul codice Parigino cfr. *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, éd. par F. AVRIL et al., Paris, Bibliothèque nationale de France, 1984-2012, 4 voll., III. *XIV^e siècle*, to. II. *Emilie-Vénétie*, éd. par F. AVRIL et M.-T. GOUSSET, 2012, pp. 140-41 num. 83.

27. Si veda MARIANI CANOVA, *La miniatura a Venezia*, cit., p. 207. Per la nuova datazione della *Mariegola della Scuola di Santa Caterina dei Sacchi* cfr. L. HUMPHREY, *La miniatura per le confraternite e le arti veneziane. Mariegole dal 1260 al 1460*, Verona, Cierre, 2015, pp. 172-79 num. 7, tavv. viib-viic.

corpus è stata considerata anche una miniatura sotto cristallo: la tavoletta-reliquiario conservata al convento di Nonnberg a Salisburgo databile al 1330.²⁸

Il codice Laurenziano si allinea all'impostazione generale della carta incipitaria registrata nel gruppo in esame, che mostra tendenzialmente bordure profilate in oro, eventualmente terminanti in medaglioni, e cicli di illustrazioni nel *bas de page*. Un tale tipo di assetto si ritrova, per esempio, nel Reg. lat. 548: confrontando c. 1r del nostro manoscritto (tav. 21) con c. 3r del testimone Vaticano è possibile apprezzare il medesimo andamento della profilatura in oro che corre in parallelo al nastro da ambo i lati (Plut. 40.15) o da un solo lato (Reg. lat. 548). La bordura così costituita si dispiega ai margini superiore e interno, interessando anche l'iniziale, ed è arricchita, al margine inferiore, da un medaglione.

Per quanto riguarda il vocabolario ornamentale, il peculiare motivo a doppio rombo avviluppato intorno al nastro che si apprezza in alcune carte del nostro codice (cc. 2r [tav. 24a], 12r) si ritrova nel *Breviario* di Spalato (cfr. c. 41v) e nel Tanner 190 (cfr. c. 175v [tav. 24b]). La bordura marginale di quest'ultimo esemplare condivide con il nostro anche la selezione cromatica. Un'altra caratteristica che accomuna il testimone dantesco con il gruppo di manoscritti veneziani è il motivo antropozoomorfo emergente dall'angolo superiore sinistro di alcune delle iniziali miniate (vd. c. 3r, testa di diavolo), come si può osservare in alcune carte del *Breviario* di Spalato (cfr. c. 71v, testa d'uomo).

Alcuni dei medaglioni che ornano diverse carte della *Commedia* Laurenziana esibiscono, poi, al loro interno scritte pseudocufiche (vd. cc. 2r, 4r, 5r). Elementi decorativi analogamente connotati si ritrovano sia nel *Breviario* di Spalato (cc. 40r-v), sia nel Laud. Misc. 587 (es. c. 59r). Nel caso del manoscritto Vaticano, le due carte interessate da tale motivo sono ascrivibili al miniatore di cultura figurativa bolognese. La scrittura a finti caratteri cufici che si ritrova nel testimone Oxoniense della *Conquête de*

28. Vd. S. SPIANDORE, *Preziose trasparenze. La miniatura veneziana sotto cristallo di rocca (secoli XIII-XIV)*, Tesi di dottorato in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo, Università degli Studi di Padova, ciclo XXVI, Supervisorori F. TONIOLO e C. GUARNIERI, a.a. 2010-2011, pp. 208-9, tavv. 326, 333.

Costantinople mostra una discreta somiglianza con i motivi del nostro codice. Si confrontino, in particolare, il medaglione a c. 4r dell'esemplare della *Commedia* (tav. 25a) e quello a c. 59r del codice di Oxford (tav. 25b): in entrambi i manufatti la scritta è realizzata su fondo rosso e consta di due elementi principali posizionati specularmente e consistenti in una linea retta che al centro curva in una sorta di mezzaluna orientata verso l'esterno. Anche le cornici che circondano le vignette della *Commedia* Laurenziana presentano caratteristiche che si ritrovano in altri manoscritti veneziani. Per esempio, la fascia decorativa che divide le tabelle a c. 1v ricorda la cornice esterna del dittico contenente le scene della Crocifissione (c. 3v) e delle Nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria (c. 4r) della *Mariogola della Scuola di Santa Caterina dei Sacchi*. Sia dal punto di vista cromatico, sia per le formelle – polilobate nel nostro codice e quadrilobate nel dittico –, si riscontra una certa affinità.

Anche i personaggi delle illustrazioni del Pluteo mostrano delle corrispondenze fisiognomiche con i soggetti delle miniature del corpus di codici preso in esame. Si considerino, a titolo esemplificativo, alcune delle figurazioni del *Breviario* di Spalato. Nonostante lo stile di queste ultime denunci una fattura piú arcaica, mettendo per esempio a paragone il gruppo della lapidazione di Santo Stefano (c. 49r) con la raffigurazione di Dante e Virgilio davanti alla lupa (c. 1v), si può notare una simile concezione dietro alla costruzione dei volti. In particolare, osservando il volto del Santo e quello del pellegrino, appaiono affini la forma rotondeggiante del viso, lo sguardo di sbieco, il disegno degli occhi, l'ombreggiatura della zona della palpebra superiore, il naso dritto lusinggiato nel senso della lunghezza e la bocca costituita da una breve linea orizzontale con zone di luce in corrispondenza delle labbra. Entrambe le figure esibiscono, poi, un incarnato grigio chiaro e verdastro con tocchi di rosa sulle gote. C'è da dire che in alcune carte del nostro manoscritto, come c. 5v, le figure esibiscono un incarnato roseo. Questo può voler dire che la coloritura dei personaggi della *Commedia* si debba a diversi esecutori. Tra i due testimoni presi in esame differisce invece la concezione volumetrica delle figure: mentre nei corpi allungati dei personaggi del *Breviario* di Spalato si registra un'adesione allo stile bizantino, che si evince anche dal disegno quasi astratto delle pieghe degli abiti, le figure della

Commedia, seppur esili, denunciano una maggiore tensione alla volumetria e al naturalismo. Osservando due figure di profilo, come il primo monaco seduto davanti a San Leone papa nel *Breviario* (c. 41v) e Dante davanti alla misteriosa allegoria del medaglione di c. 1r della *Commedia* (tav. 21), si riscontrano ulteriori tratti comuni, come l'utilizzo delle ombre sulla palpebra superiore e nello spazio tra angolo esterno dell'occhio e orecchio e, ancora, lungo la mandibola. Si confronti la rappresentazione di Sant'Ermete nella tavoletta-reliquiario di Salisburgo con l'anima realizzata in basso all'estrema sinistra nella tabella di c. 4r. Entrambe le figure esibiscono una capigliatura con una lieve arricciatura all'altezza dell'orecchio. Il contorno della palpebra inferiore è particolarmente marcato, e il naso appare dritto. Anche la forma del mento risulta simile.

5. CONCLUSIONI

In base ai riscontri proposti è possibile avanzare l'ipotesi che l'apparato decorativo e figurativo del Plut. 40.15 sia stato realizzato da una bottega di cultura veneziana nel secondo quarto del Trecento. L'analisi del codice non permette di stabilire il luogo concreto di confezione delle miniature, ma semplicemente la datazione e l'area abituale di attività degli artisti che vi hanno lavorato, a Firenze o nel Veneto; analogamente non è possibile datare con precisione gli interventi di allestimento del manoscritto per stabilire se la decorazione e l'illustrazione siano state contestuali al progetto originario o se siano state aggiunte in un secondo momento. Visto il largo impiego di foglia d'oro, la ricchezza e la puntualità del corredo illustrativo, che, almeno per l'iniziale di *Inferno*, esula dalle soluzioni adottate nel resto dei testimoni del gruppo del "Cento" noti, dietro l'impresa ornamentale e iconografica è da ravvisarsi un facoltoso e colto committente.

La sovrapposizione della cornice dell'iniziale della carta incipitaria al testo e al paratesto dimostra che l'apparato decorativo e figurativo è stato realizzato dopo la copia del poema e delle rubriche, ma, ovviamente, non permette di delineare una tempistica esatta. Quello che sembra un cambio di progetto nel layout del frontespizio, ovvero la sostituzione del medaglione alla seconda tabella pianificata – a giudicare dalle tracce di

rigatura al di sotto dell'elemento decorativo –, sembra essere avvenuto contestualmente all'esecuzione delle miniature del manoscritto. La differenza di strumento per la rigatura dello specchio di scrittura e per la cornice delle tabelle non è un elemento dirimente, ma indica solo che l'artista si è occupato autonomamente della realizzazione delle cornici delle vignette. A fronte dell'omogeneità stilistica, il diverso stato di completezza dei mini del codice sembra suggerire che nella bottega agirono diversi individui, come parrebbe dimostrare anche il cambio di colore da grigio/verde a rosa dell'incarnato di alcune figure.

Quel che si può affermare è che, nel secondo quarto del Trecento, artisti di cultura veneziana lavorarono su questo manoscritto. L'acquisizione permette non solo di aggiungere la *Commedia* allo sparuto gruppo di “Danti del Cento” che esibiscono una decorazione e un'illustrazione estranee allo stile della capitale toscana,²⁹ ma anche di registrare un'ulteriore testimonianza della tangenza tra la *Commedia* e la città lagunare,

29. Gli altri testimoni del gruppo sono il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152 che, al di là delle iniziali istoriate di cantica realizzate da Pacino di Bonaguada, presenta un ciclo iconografico continuo nel *bas de page* recentemente attribuito a una bottega napoletana e datato variamente al secondo e al terzo quarto del Trecento (cfr. le riproduzioni su dante.unina.it, *ad loc.*), per il quale cfr. A. FORTE, *Intorno ai mss. danteschi Strozzii 152 e Additional 19587: una prima collazione iconografica*, in *Oltre le righe. Usi e infrazioni dello spazio testuale*, a cura di V. ALLEGRI et al., Pisa, Edizioni della Normale, 2020, pp. 103-21 con bibliografia pregressa; il ms. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitr. 23.3, un esemplare miniato in Sicilia alla metà del Trecento (riproduzioni in *ivi*, *ad loc.*), per il quale si veda A. IMPROTA, *Un “Dante del Cento” miniato in Sicilia (Madrid, BNE, ms. Vitr. 23.3)*, in *Le forme dei libri e le tradizioni dei testi. Dante, Petrarca, Boccaccio*. Atti del convegno internazionale del Centro Pio Rajna, Napoli, 18-20 novembre 2019, Roma-Padova, Antenore, 2023, pp. 199-211; il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II 1 30, precocemente giunto a Tolosa, dove è stato miniato, per poi tornare a Firenze (ID., *Da Firenze alla Francia (e ritorno): la ‘Commedia’ BNCF, ms. II 1 30*, in *Immaginare la ‘Commedia’*, a cura di C. PERNA, postfazione di G. FERRANTE, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 85-92) e la *Commedia* Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 204, le cui miniature sono state di recente ricondotte all'Emilia Romagna da Francesca Pasut (vd. le riproduzioni <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/>, *ad loc.*); cfr. F. PASUT, *Manoscritti miniati della ‘Commedia’: precisazioni sul panorama fiorentino di primo Trecento*, in *Con altra voce omai, con altro vello. Dante fra antico e moderno*, Atti del Convegno internazionale di Verona, 16-20 maggio 2022, a cura di P. PELLEGRINI, CISAM, i.c.s.; ringrazio la studiosa per avermi permesso di leggere in anteprima il suo saggio.

anche se solo dal punto di vista storico artistico.³⁰ Questo vuol dire che nonostante il “Dante del Cento”, confezionato secondo precisi canoni codicologici, paleografici e decorativi, fosse percepito come un libro connotato geograficamente, esso era già diventato un prodotto abbastanza “famoso” da essere esportabile e personalizzabile.³¹

Come si diceva, non si hanno elementi per ricostruire la storia antica del manufatto, ma il largo impiego di oro e l’originaria estensione del progetto illustrativo suggeriscono una committenza importante. Inoltre, la puntualità delle visualizzazioni delinea il profilo di un *concepteur* raffinato, forse da identificarsi con lo stesso committente. A questo punto si prospettano due ipotesi: che il lavoro sia stato condotto a Firenze da un *atelier* in cui erano attivi artisti di cultura veneziana, o che il manufatto si sia precocemente spostato da Firenze a Venezia e sia poi tornato a Firenze entro il 1589, anno della stesura dell’inventario di Rondinelli e Valori in cui, come detto, figura come *item*. L’assenza di stemmi rende particolarmente insidioso provare scegliere tra le due possibilità, ma forse una nuova possibile pista di ricerca è data dai medaglioni contenenti scritture pseudocufiche che potrebbero celare le iniziali del committente. Ed è da qui che si potrebbe ripartire per approfondire ulteriormente l’indagine sulla storia del manoscritto.

30. Tra i testimoni veneziani illustrati della *Commedia* finora noti vi sono il ms. Bud. Ital. 1, attribuito al Maestro dell’*Epistolario* dandoliano e risalente agli anni Quaranta, e il ms. Frankfurt, Universitätsbibliothek, Auss. 33, miniato, secondo Chiara Ponchia, dal Maestro dell’*Evangelario* Marciano insieme a un altro artista durante il dogado di Andrea Dandolo. Per il primo codice cfr. almeno BERKOVITS, op. cit.; DANTE ALIGHIERI, *Commedia*. Biblioteca Universitaria di Budapest. Codex italicus 1, a cura di G.P. MARCHI e J. PÁL, Verona, Università di Verona-Szegedi Tudományegyetem, 2006, 2 voll.; per il secondo e per altri testimoni miniati nella città lagunare, cfr. C. PONCHIA, *Una ‘Divina Commedia’ dogale? Il ms. Ausst. 33 della Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg di Francoforte sul Meno*, in «Rivista di storia della miniatura», xxvi 2022, pp. 114-26.

31. Sulla percezione trecentesca dei “Danti del Cento”, cfr. PASUT, op. cit., pp. 129-33.

INDICI

A cura di

MARIANGELA PALOMBA

INDICE DEI NOMI

- Acciaiuoli Angelo: 128.
Adini Giunia: 150.
Agamennone, personaggio mitologico: 63.
Agliaò Sebastiano: 56.
Agostino, santo: 147.
Alessio Giovanni: 90.
Alexander Jonathan James Graham: 139, 153, 183.
Alfano Giancarlo: 88, 150.
Alfonso d'Aragona, re: 95.
Allegrini Vincenzo: 157.
Altea, personaggio mitologico: 74.
Alvisi Edoardo: 130.
a Marca Andrea: 118.
Ambrogio, santo: 147-48.
Amendola Cristiano: 101.
Amico dell'Ottimo: 91, 135-36, 138, 147, 150.
Andrea Dandolo: 188.
Andrea di Giusto Cenni da Volterra: 107.
Andreoli Raffaele: 92.
Andriani Paola: 81.
Anonimo della Pierpont Morgan Library: 8.
Anonimo Lombardo: 147.
Anonimo Toscano: 92.
Anteo, personaggio mitologico: 146.
Apollo, divinità: 66.
Aristotele: 116.
Arqués Corominas Rossend: 172.
Ascalafo, personaggio mitologico: 73.
Ashburnham Bertram: 128.
Asor Rosa Alberto: 71, 158.
Atalanta, personaggio mitologico: 74.
Atena Pallade, divinità: 68-69.
Autiero Fara: 8, 15-16, 18, 20, 22, 24-26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 99, 105, 122, 170, 177, 197.
Avril François: 183.
Azzetta Luca: 87, 105, 126-27, 135-37, 139, 147, 179.
Baddeley Susan: 16.
Baldo da Passignano: 92.
Barker Nicolas: 183.
Barlow Henry Clark: 61.
Bartalesi Valentina: 80.
Bartoli Elisabetta: 101.
Bartolomeo di Lando Landi: 108-9.
Batines Paul Colomb de: 61, 126, 129.
Battaglia Ricci Lucia: 142, 161, 163.
Battisti Carlo: 90.
Beatrice Portinari: 20, 35, 119, 139, 163, 179.
Bellomo Saverio: 87.
Belo, personaggio mitologico: 69.
Benvenuto da Imola: 54, 62-67, 73-75, 151-52, 156-58, 163.
Berkovits Ilona: 178, 188.
Bernasconi Reusser Marina: 111-12, 116, 119.
Berners-Lee Tim: 78-79.
Bertelli Sandro: 15, 45, 119, 121-23, 126-29, 142, 170-71.
Bianca Concetta: 130.
Boccaccio Giovanni: 46, 51-53, 88, 104, 107, 109, 127-28, 150, 158, 187.
Boccardo Giovanni Battista: 96.
Bocchini Fabiana: 151, 153.
Boitani Piero: 71.
Bollati Milvia: 161, 169, 183.
Bologna Corrado: 170.
Bonifacio VIII, papa: 63.
Bonvesin de la Riva: 71.
Boschi Rotiroti Marisa: 16, 45, 62, 126, 142, 153, 158, 171-72.
Boskovits Miklós: 183.
Botticelli Sandro: 8, 147.
Bozzo Stefano Vittorio: 91.
Brambilla Ageno Franca: 91.
Branciforti Francesco: 90.
Brieger Paul: 180.
Brieger Peter: 145, 160, 162, 165, 170.
Briquet Charles-Moise: 18.

INDICE DEI NOMI

- Brovia Romana: 100.
 Buchtal Hugo: 139.
- Calcante, personaggio mitologico: 68.
 Caldelli Elisabetta: 112.
 Calderari Giorgio de': 17, 21-22.
 Campana Augusto: 132.
 Capi, personaggio mitologico: 68.
 Cappellari Vivaro Girolamo Alessandro: 166.
 Carlo VIII, re: 95.
 Caronte, personaggio mitologico: 173.
 Castellani Arrigo: 90.
 Cataldi Palau Anna: 130.
 Caterina d'Alessandria, santa: 185.
 Caterina dei Sacchi, santa: 183, 185.
 Cattaneo Turriani Tommaso: 118.
 Ceccherini Irene: 104-5.
 Cerbero, personaggio mitologico: 174.
 Cerere, divinità: 74-75.
 Ceresi Maddalena: 126.
 Champion Pierre: 24.
 Checchi Davide: 96.
 Chiodo Sonia: 17, 105, 125, 135-36, 138, 150, 179.
 Ciacco: 175.
 Ciccuto Marcello: 126, 136, 172.
 Cigoli Ludovico: 8.
 Cita Martina: 27, 33-34, 38, 42, 48.
 Clitemnestra, personaggio mitologico: 63.
 Cohen Simona: 152, 154, 160-61, 163.
 Colomb de Batines Paul: 61, 126, 129.
 Comino Giancarlo: 22.
 Contini Gianfranco: 72, 87.
 Copista di *Ashb*: 170-71, 177.
 Copista principale del Cento: 105, 121-22.
 Corominas Rossend Arqués: 126, 172.
 Cortese Cristoforo: 151-54, 160-65, 168, 202.
 Cozzolino Mariafrancesca: 127.
 Cristo Gesù: 180
 Cursi Marco: 95, 99, 101, 107, 109, 125, 128.
 Curzi Gaetano: 183.
- Damiani Grazioso: 18.
- D'Amico Marta: 81.
 Danao, personaggio mitologico: 69-70.
 D'Ancona Paolo: 126, 169, 180.
 Daniele, personaggio biblico: 147.
 Dante Alighieri: 7-11, 15-17, 19-21, 23, 25, 27-29, 31-33, 35, 37-39, 41-46, 52, 56, 61-63, 69, 77, 79-85, 87-89, 94-96, 99, 101, 105, 107, 119, 124-31, 135-147, 151, 154-56, 158-165, 167, 169, 171-175, 177-79, 181-183, 185-188.
 D'Ascoli Francesco: 92.
 De Biase Federica: 46.
 De Blasi Margherita: 82.
 De Blasi Nicola: 87, 89, 91-92.
 Degenhart Bernhard: 182-83.
 Delestre Maurice: 23.
 De Nisco Nicola: 99-101, 107, 110.
 Denunzio Paola: 7.
 de Ricci Seymour: 24
 De Robertis Domenico: 81
 De Robertis Teresa: 17, 81, 105, 125, 130, 135, 159, 179.
 De Rosa Loise: 89, 91.
 Dioscoride, studioso: 63.
 Di Crollalanza Giovanni Battista: 22.
 Di Giampaolo Flavia: 125.
 Di Girolamo Costanzo: 77.
 Dino di Lapo Pacini: 105.
 Dionisio, tiranno: 62.
 Donà Girolamo: 167-68.
 D'Uonno Federica: 125.
 D'Urso Teresa: 88, 150
- Egisto, personaggio mitologico: 69.
 Elena, personaggio mitologico: 63.
 Erisittone, personaggio mitologico: 74.
 Ermete, santo: 186.
 Esposito Sara: 142.
 Este Niccolò II d': 152, 158.
 Este Niccolò III d': 152.
 Este Obizzo II, marchese d': 72.
 Ezechiele, personaggio biblico: 147.
- Falck Alberto: 168.
 Fanciullo Franco: 92.

INDICE DEI NOMI

- Ferrante Gennaro: 11, 15-18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 69, 88, 99, 124-29, 167, 178, 187, 197.
 Ferrara Sabrina: 126.
 Filippo Argenti: 175.
 Filosofia, allegoria: 173, 178.
 Firmin-Didot Ambroise: 20, 22-24.
 Flegiàs, personaggio mitologico: 56, 175.
 Folena Gianfranco: 96.
 Formentin Vittorio: 71-72, 89.
 Forte Alessandra: 135-36, 138-40, 142, 144-46, 148, 150, 170, 187, 198.
 Foscari Francesco, doge: 166, 168.
 Francesca da Polenta/da Rimini: 174.
 Franceschini Fabrizio: 96.
 Francesco da Buti: 47, 50-51, 63, 73-74, 87-89.
 Francesco di Maestro Tura da Cesena: 23.
 Francesco di ser Nardo da Barberino: 105, 121-22.
 Fusi Daniele: 10, 100-1.

 Gaggero Massimiliano: 183.
 Galassi Agnese: 15.
 Galiani Ferdinando: 92.
 Gamurrini Eugenio: 129.
 Gedeone, personaggio biblico: 37, 75.
 Geremia, personaggio biblico: 147.
 Ghiotto Andrea Raffaele: 22.
 Gianfigliuzzi, famiglia: 62.
 Giannini Crescentino: 63, 87.
 Giglio Antonella: 108.
 Ginzburg Leone: 124.
 Giorgio, santo: 202.
 Giosue, personaggio biblico: 70.
 Giotto di Bondone: 180, 182.
 Giovanni Evangelista, santo: 148.
 Giove, divinità: 73.
 Girolamo, santo: 147.
 Giulio Cesare: 93.
 Giustinian Leonardo: 167.
 Giustizia, allegoria: 178, 180.
 Golob Nataša: 105.
 Gorla Sandra: 99-100, 102, 104, 106-8, 110, 197.

 Gorni Guglielmo: 81.
 Gousset Marie-Thérèse: 183.
 Gradenigo Iacopo: 152, 167.
 Graziolo Bambaglioli: 87, 93-94.
 Gregorio IX, papa: 113.
 Gregorio Magno, papa e santo: 147-48.
 Grimaldi Marco: 53.
 Guarnieri Cristina: 184.
 Guglielmo Maramauro: 87.
 Guido da Pisa: 51, 77.

 Handler James: 79.
 Holtus Günter: 89.
 Humphrey Lyle: 183.
 Huter Carl: 152, 160-61.

 Iacobucci Renzo: 111-12, 114, 116, 118, 120, 122, 124, 135-37, 197.
 Iacomo della Lana: 63, 72, 93, 147, 158.
 Ifigenia, personaggio mitologico: 68.
 Impero, allegoria: 178.
 Improta Andrea: 187.
 Ineichen Gustav: 116.
 Innocenzo IV, papa: 113.
 Ipermestra, personaggio mitologico: 70.
 Isaia, personaggio biblico: 77, 81, 147.

 Jaberg Karl: 90.
 Jacopo Alighieri: 57, 82.
 Jandun Jean de: 122.
 Jud Jakob: 90.

 Kitzinger Ernst: 139.
 Klettke Cornelia: 147.

 Labitte Adolphe: 23.
 Labriola Ada: 169.
 Lacaita Giuseppe Filippo: 63, 156.
 Lancia Andrea: 105, 135-37, 147.
 Laocoonte, personaggio mitologico: 68-69.
 Lassila Ora: 79.
 Ledgeway Adam: 89.
 Lepore Vincenzina: 92.
 Lesouëf Auguste: 23.

INDICE DEI NOMI

- Levi D'Ancona Mirella: 160.
 Liberti Giuseppe Andrea: 77-78, 80-82, 84, 197.
 Libri Guglielmo: 129.
 Ligozzi Jacopo: 8.
 Linceo (Lino), personaggio mitologico: 69-70.
 Lino: vd. Linceo.
 Livraghi Leyla Maria Gabriella: 126, 136.
 Locella Guglielmo: 180.
 Lodi, Orfino da: 113.
 Loerke William C.: 139.
 Luca, santo: 148.
 Lucci Giulia: 88.
 Lucco Marco: 182.
 Luna Fabricio:
 Luraschi Barro Laura: vd. Luraschi Laura.
 Luraschi Laura: 111.
- Madian, personaggio biblico: 75.
 Maestro Daddesco: 181.
 Maestro degli Antifonari di Padova: 180.
 Maestro del Sanudo: 182.
 Maestro dell'*Epistolario* Dandoliano: 188.
 Maestro dell'*Evangelario* Marciano: 188.
 Maestro delle Effigi Domenicane: 181, 202.
 Maioli Cesare: 82.
 Malato Enrico: 11, 15, 62, 88, 108, 126, 142, 151.
 Mancini Marco: 71.
 Mandalari Mario: 92.
 Manfredi, re di Sicilia: 141-42.
 Manfredi Antonio: 132.
 Manni Paola: 96.
 Manzari Francesca: 169.
 Marcacci Marco: 118.
 Marchetti Federico: 16, 33-34, 36-38, 48.
 Marchi Gian Paolo: 188.
 Marcozzi Luca: 99.
 Mariani Canova Giordana: 169, 182-83.
 Marin Sanudo il vecchio: 166-67, 182-183.
 Marsard Antonio: 151.
 Massolo Lola: 128.
 Matteo da Milano: 71.
 Mazzatinti Giuseppe: 22.
- Mazzucchi Andrea: 7, 15, 17, 62, 85, 87-88, 92-93, 96, 108, 125-27, 136-37, 142, 150-51, 167.
 McGann Jerome: 82.
 Meale Carol: 183.
 Mecca Angelo Eugenio: 27, 40, 45-46, 48, 50-52, 54, 56-58, 116, 127, 153, 197.
 Medici Cosimo de': 112.
 Meghini Carlo: 118.
 Meiss Millard: 145, 152, 160, 162, 165, 170, 180.
 Melchionno Chiara: 127.
 Meleagro, personaggio mitologico: 74.
 Menelao, personaggio mitologico: 68.
 Metilli Daniele: 80.
 Minazzato Marta: 182.
 Minosse, personaggio mitologico: 174.
 Minotti Agioleto di: 157.
 Monanni Claudio (Claudius): 152.
 Montalto Riccardo: 46, 125-26, 128, 130, 132, 197.
 Montuori Francesco: 91-92.
 Moore Edward: 55, 62, 126.
 Mortara Alessandro: 62.
 Mortillaro Vincenzo: 91.
 Mosè, personaggio biblico: 70.
- Nannucci Vincenzo: 87.
 Nauplio, personaggio mitologico: 68.
 Nencioni Giovanni: 95.
 Niccolai Elena: 27, 31, 38, 48.
 Nicotra Vincenzo: 91.
 Nitti Valeria Giovanna: 101.
- Oreste, personaggio mitologico: 63.
 Ovidio Publio Nasone: 70.
- Pacino di Bonaguida: 177, 187.
 Pál József: 188.
 Palamede, personaggio mitologico: 68.
 Pandolfini Agnolo: 130.
 Pandolfini Filippo di Ruberto: 130.
 Pandolfini, famiglia: 129-31.
 Pandolfini Iacopo di Giannozzo: 129-31.

INDICE DEI NOMI

- Pandolfini Niccolò di Giannozzo: 131.
 Pandolfini Pandolfo di Giannozzo: 130-31.
 Pandolfini Pandolfo di Iacopo: 129-30.
 Pandolfini Pierfilippo di Giannozzo: 130-31.
 Pandolfini Priore di Giannozzo: 131.
 Paolella Alfonso: 119.
 Paolo, santo: 7, 148.
 Paolo Malatesta: 174.
 Paris Paulin: 151.
 Pasquini Laura: 142, 148.
 Passerini Luigi: 129.
 Pasut Francesca: 7, 179, 187-88.
 Pavoni Martina: 101.
 Pazzi, famiglia: 128.
 Pedroia Luciana: 111.
 Pellegrini Paolo: 187.
 Penna Angelo: 77.
 Pepin Ryan: 153.
 Perna Ciro: 88, 91, 125-26, 135-37, 187.
 Perriccioli Saggese Alessandra: 88, 136-37, 150.
 Petrarca Francesco: 99-101, 104, 130, 163, 167, 187.
 Petrocchi Giorgio: 11, 28, 31-32, 38, 40-41, 44, 51-52, 82, 116, 126, 165.
 Petrucci Armando: 128, 151, 158-59, 166.
 Picarelli Serena: 99, 169-70, 172, 174, 176, 178, 180, 182, 184, 186, 188, 198.
 Piccini Daniele: 99.
 Pier delle Vigne: 144.
 Pietro, santo: 148.
 Pietro Alighieri: 87, 93-94, 147.
 Pietrobono Luigi: 77.
 Pilati Filippo: 183.
 Pio VI, papa: 152.
 Pisoni Pier Giacomo: 87.
 Pittiglio Gianni: 147-48, 161.
 Placella Vincenzo: 119.
 Plebani Eleonora: 130.
 Plessippo, personaggio mitologico: 74.
 Plinio il Vecchio: 63.
 Pluto, personaggio mitologico: 73, 175.
 Plutone, divinità: 73.
 Pomaro Gabriella: 51, 119, 158, 171.
 Ponchia Chiara: 161, 163, 169, 188.
 Postec Amandine: 16.
 Potenza Francesca: 132.
 Prete Sesto: 130.
 Priamo, personaggio mitologico: 68.
 Proserpina, divinità: 73.
 Raab, personaggio biblico: 70.
 Rea Paola: 46.
 Reggi Giancarlo: 112.
 Reginaldo Scrovegni: 67.
 Reginato Irene: 183.
 Roddewig Marcella: 15, 45, 62, 126, 129, 151, 154.
 Rohlfs Gerhard: 71.
 Rondinelli Giovanni: 170, 188.
 Rossi Luca Carlo: 87.
 Rosso Chiara: 125.
 Roth Moritz: 117.
 Rotili Mario: 142.
 Sabatini Francesco: 87, 92.
 Salinguerra, nobile: 72.
 Sanudo Leonardo: 167.
 Sanudo Marino il Giovane: 166-67, 182-83.
 Savino Giancarlo: 88.
 Scheller Robert W.: 139.
 Schmitt Annegrit: 182-83.
 Scobar Lucio: 91.
 Scoppa Lucio Giovanni: 90-92.
 Scrovegni, famiglia: 180.
 Segre Amar Emanuel: 120, 124.
 Segre Amar Margherita: 120.
 Segre Amar Sion: 120, 124.
 Segre Cesare: 95.
 Sennacherib, personaggio biblico: 62.
 Seriani Luca: 72.
 Signore Oreste: 79.
 Singleton Charles S.: 145, 152, 160, 162, 165, 170.
 Sinone, personaggio mitologico: 68-69.
 Smith Jeanne: 23.
 Smith Madeleine: 23.
 Solimine Monica: 142.

INDICE DEI NOMI

- Sordello da Goito: 146.
 Spagnesi Enrico: 130.
 Spiandore Silvia: 184.
 Spinelli Francesca: 87-88, 90, 92, 94, 96, 197.
 Stefanin Alessandra: 88.
 Stefano, santo: 185.
 Steinmann Martin: 116.
 Stella Angelo: 71.
 Stocker Kirkup Seymour: 129.
- Tambasco Itala: 78.
 Tavoni Mirko: 81.
 Terzi Arianna: 63.
 Tessarolo Luigi: 7.
 Timete, personaggio mitologico: 68.
 Tiribilli-Giuliani di Pisa Demostene: 129.
 Tomasi Francesca: 80.
 Tomazzoli Gaia: 80-81.
 Tonelli Natascia: 99.
 Tonello Elisabetta: 16, 28, 38, 41, 44-45, 48, 50-52, 55, 127, 153.
 Toniolo Federica: 169, 182, 184.
 Tosseo, personaggio mitologico: 74.
 Trifone Pietro: 72.
 Tristano Caterina: 112.
 Trovato Paolo: 10-11, 26-28, 31-32, 38, 40-44, 48, 51-52, 62, 92.
 Turco Giovanni: 119.
- Ulisse, personaggio mitologico: 68-9.
- Vacalebre Natale: 88.
 Valenti Alessia: 99.
 Valenzano Giovanna: 182.
 Valla Nicola: 91.
 Valori Baccio: 170, 188.
 Vandelli Giuseppe: 11.
 Varvaro Alberto: 71, 90.
 Verde Armando: 130,
 Virgilio Publio Marone: 33, 56, 127, 140, 142-44, 146, 155, 162-64, 167, 173-75, 177-79, 185, 202.
 Visconti Gian Galeazzo: 117.
 Vituri Andrea: 167.
 Viva Piero di Carlo del: 131.
 Volkmann Ludwig: 180.
 Volpi Mirko: 63, 96.
 von Straten Johann: 8.
- Weitzmann Kurt: 139.
 Weston Paul Gabriele: 100.
 Witte Karl: 10, 47.
 Wohlgenannt Gerard: 78.
- Zabeo Laura: 16.
 Zaccarello Michelangelo: 81, 85.
 Zaggia Massimo: 70.
 Zambardi Elvira: 46.
 Zancani Giorgio: 151, 157-59, 166-68.
 Zeno Apostolo: 151-52.
 Zuccari Federico: 8.

INDICE DEI MANOSCRITTI E DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO

BARGA

Biblioteca Mordini
s.s.: 55.

BASEL

Universitätsbibliothek
N I 3 3: 115-16, 121, 202.
CL 316 (*Comites latentes*, Depositum
des Historischen Museums Basel):
115, 120-24, 202.

BELLUNO

Biblioteca del Seminario
35: 33, 35, 37, 47.

BERLIN

Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz
Dep. Breslau 7: 181.
Hamilton 202: 20.
Hamilton 203: 30, 34-36, 39, 41, 47, 50, 54.
Hamilton 204: 187.
Hamilton 205: 119.
Ital. 136: 47.
Lat. oct. 200: 52, 54.

BOLOGNA

Archivio di Stato
Registri della Curia del Podestà, *Accusationes + Memoriali* 143: 55.

Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio
A 32: 33, 39.

Biblioteca Universitaria
589: 27-31, 33-34, 37-38, 41-43, 47.

BRUXELLES

Bibliothèque Royale
14614-14615-14616: 49.

BUDAPEST

Eötvös Loránd Tudomány Egyetem Könyvtára
Italicus 1: 178, 188.

CAMBRIDGE

Fitzwilliam Museum
30: 128.

CERVERA

Archivo Histórico, Registro del 1563 dalla Parrocchia di Granyena
Deperditus: 46.

CHANTILLY

Bibliothèque du Château
597: 37, 47.

CITTÀ DEL VATICANO

Biblioteca Apostolica Vaticana
Barberiniano latino 4079: 55.
Barberiniano latino 4092: 49.
Barberiniano latino 4103: 88.
Chigiano L V 176: 109.
Chigiano L VI 213: 47, 109.
Chigiano L VIII 292: 57.
Reginense latino 548: 183-84.
Rossiano 463: 57.
Urbinate latino 366: 27-29, 37, 39, 47, 50, 52, 54.
Vaticano latino 3199: 33-34, 37, 47.
Vaticano latino 3201: 39.
Vaticano latino 4776: 143.
Vaticano latino 6069: 182, 184.

COLOGNY

Fondation Martin Bodmer
Cod. Bodmer 57: 23.

INDICE DEI MANOSCRITTI E DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO

CORTONA

Biblioteca Comunale e dell'Accademia
Etrusca
88: 29, 31, 33-37, 39, 47, 50.

FABRIANO

Biblioteca Comunale
Busta 320 dell'Archivio Storico Co-
munale: 55.
Busta 321 dell'Archivio Storico Co-
munale: 55.

FAIDO

Archivio parrocchiale
Codice 15: 112.

FIRENZE

Archivio dell'Ospedale degli Innocenti
u. a. 12906-12910: 130, 202.

Archivio di Stato

Carte Sebregondi, buste 4002-4003: 130.
Raccolta Ceramelli Papiani, fasc. 3241:
152.
Raccolta Sebregondi, corda 1, num.
3629: 152.

Biblioteca Medicea Laurenziana

Acquisti e Doni 86: 181.
Ashburnham Appendice Dantesca 3:
34-35.
Ashburnham Appendice Dantesca 8:
125-26, 130, 202.
Ashburnham 828: 34-37, 40, 42, 47, 50,
54-55.
Ashburnham 838: 17.
Gaddiano 90 sup. 125: 31, 35, 41, 43, 47,
49.
Pluteo 12.23: 181.
Pluteo 40.1: 27-31, 38, 42.
Pluteo 40.2: 107.
Pluteo 40.3: 17.
Pluteo 40.7: 17, 125, 143.
Pluteo 40.12: 20.

Pluteo 40.13: 181-82, 202.

Pluteo 40.15: 169-171, 177, 182, 184, 186,
202-3.

Pluteo 40.16: 20, 41, 47, 49.

Pluteo 40.22: 30-31, 33-37, 39, 41, 47, 50-
51, 55.

Pluteo 90 inf. 47: 55.

Redi 118: 167.

Santa Croce 26 sin. I: 41-44, 47, 50.

Strozzi 151: 122.

Strozzi 152: 88, 138-146, 148, 150, 187, 202.

Strozzi 155: 27-31, 34-35, 37, 39, 43.

Biblioteca Moreniana

Bigazzi 18: 51.

Frullani 7: 55.

Biblioteca Nazionale Centrale

Banco Rari 69 (già Palatino 180): 46.

Banco Rari 70 (già Palatino 325): 46.

Conventi Soppressi C III 1266: 46, 56-
58.

Fondo Nazionale II I 30: 187.

Fondo Nazionale II I 32: 49.

Fondo Nazionale II I 39: 137.

Fondo Nazionale II IV 246: 139, 179.

Nuove Accessioni 375: 46.

Nuove Accessioni 807: 46.

Nuove Accessioni 1229. 16 ins. 1: 55.

Palatino 313: 30, 33, 35-37, 39, 47, 50.

Passerini 46: 152.

Biblioteca Riccardiana

1005: 17, 27-34, 37-40, 42-43, 47, 50, 55,
158.

1010: 30, 47.

1012: 20.

1025: 49.

1035: 47.

1106: 46, 57.

FRANKFURT

Universitätsbibliothek

Auss. 33: 188.

INDICE DEI MANOSCRITTI E DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO

LONDON

British Library

Additional 19587: 138, 145-46, 150, 187.
Egerton 943: 29-30, 32-33, 35-37, 39-41,
47, 50-51, 55.

LUGANO

Biblioteca cantonale

D.2.D.5: 112.
D.2.E.18: 112.
D.2.E.19: 112.

MACERATA

Archivio di Stato

Deperditus: 46.

MADRID

Biblioteca Nacional de España

3658: 46.
10186: 27-31, 33, 35-42, 47, 50, 55.
Vitr. 23,3: 187.

MANCHESTER

John Rylands University Library

It. 49: 108-9.

MESOCOCCO

Fondazione Archivio a Marca

121/468 (già San Vittore, Museo Moesano, 69/259): 115, 118, 202.

MILANO

Biblioteca Ambrosiana

C 198 inf.: 57-58.

Biblioteca dell'Archivio Storico Civico e Trivulziana

1046: 34-35.
1047: 39.
1076: 34-35.
1077: 47.
1080: 31-32, 39-41, 44, 47, 50.

Biblioteca Nazionale Braidense

Aldina AP XVI 25: 31-34, 37, 39, 42-43,
47, 50.

AG XII 2: 17, 27-34, 37-40, 42-43, 47, 50,
55, 158.

AG XII 5: 33.

NAPOLI

Biblioteca e Complesso Oratoriano dei Girolamini

CF 2.16: 32-37, 39-40, 57-58, 88, 92, 145,
172.

Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III

XIII C 4: 46, 57.

NEW YORK

Morgan Library

M 676: 91, 93, 126, 135-150, 202.

ORSELINA

Biblioteca e Convento della Madonna del Sasso

42 Da 22: 113.

45 Da 1: 113.

45 Da 2: 113.

62 Ga 7: 113.

66 Ha 7: 113.

66 Ha 8: 113.

66 Ha 9: 113.

Codice I: 112.

Codice II: 112.

Codice III: 112.

Codice IV: 112.

OXFORD

Bodleian Libraries

Canon. ital. 103: 57.

Canon. ital. 105: 153.

Canon. ital. 106: 153.

Canon. ital. 107: 153-55, 157, 162.

Canon. ital. 108: 61-62.

Canon. ital. 115: 167.

Canon. ital. 116: 167.

Canon. ital. 301: 55.

Holkham misc. 48: 141-43, 146, 148-49.

INDICE DEI MANOSCRITTI E DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO

- Laud. Misc. 587: 183-84, 203.
Tanner 190: 183-84, 203.
- PADOVA**
Biblioteca del Seminario vescovile
9: 27-31, 33, 37, 42-43.
67: 27-31, 42.
- Biblioteca Capitolare
A.15: 180.
- PALERMO**
Biblioteca Centrale della Regione Sicilia
Pal. XIII G 1: 27-31, 33, 39, 42-43.
- PARIGI**
Bibliothèque de l'Arsenal
8530: 141-42.
- Bibliothèque nationale de France
Italien 69: 87-89, 93-95.
Italien 73: 17.
Italien 74: 126.
Italien 78: 151, 153-60, 162-66, 202.
Italien 528: 49.
Italien 533: 27-31, 34-35, 37, 43.
Italien 538: 29, 39-40, 43, 47, 50.
Italien 539: 33-34, 37, 41, 47, 50.
Italien 540: 57.
Italien 549: 163.
Italien 1035: 91-92, 95.
Fr. 4972: 183.
Latin 7939a: 167.
Smith-Lesouëf 52: 15-17, 21, 24-44, 202.
- PARMA**
Biblioteca Palatina
Parmense 1484: 46, 49, 154-56.
Parmense 3285: 33-34, 36-37, 47.
- PESARO**
Biblioteca Oliveriana
38: 34-35, 41.
- PIACENZA**
Biblioteca Comunale Passerini Landi
190: 33-37, 39-40, 43, 49.
544: 51.
- PISTOIA**
Archivio Capitolare del Duomo
C 143: 46.
- Archivio di Stato
Documenti vari 44, num. 10 (*deperditi*):
46.
- RIMINI**
Biblioteca Civica Gambalungua
S.C. 1162: 152, 167.
- ROMA**
Archivio Storico Capitolino
s.s. (*deperditus*): 46.
- Biblioteca dell'Istituto Biblico
s.s. (*deperditus*): 46.
- SAN GIMIGNANO**
Comune di San Gimignano, Archivio
Useppi: 56.
- SAN MARINO**
Archivio di Stato
Documenti privati, Frammenti cartacei e membranacei, b. 38: 56-57.
- SANT'AGATA BOLOGNESE**
Biblioteca E. Branchini
s.s. (*deperditus*): 46.
- SAN VITTORE**
Archivio comunale
IV, Documenti storici del secolo decimosesto (1550-1559), num. 77: 119.
- SIENA**
Archivio Notarile
Deperditus: 46.

INDICE DEI MANOSCRITTI E DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO

- STUTT GART
 Württembergische Landesbibliothek
 Cod. poet. et phil. 2° 19: 10.
- TESSERETE
 Archivio parrocchiale
 Codice 1: 112.
- TOLEDO
 Biblioteca Capitular
 104 6: 34, 47, 107.
- TORINO
 Collezione privata di Livio Ambrogio
 1 (*deperditus*): 46.
 2: 55.
- TREVISO
 Biblioteca Comunale
 33: 33, 37, 39.
 1576: 46, 57.
- UDINE
 Biblioteca Torriani
 s.s. (*deperditus*): 46.
- Università degli Studi di Udine, biblioteca Florio
 001: 27-31.
- VENEZIA
 Biblioteca del Museo Correr
 Cl.IV. 18: 183.
- Biblioteca Nazionale Marciana
 It. VII 18: 166.
 It. IX 36: 56.
 It. IX 339: 46, 57-58.
 It. Zanetti 51: 20.
 It. Zanetti 54: 57.
- VIBO VALENTIA MARINA
 Biblioteca privata V. Capialdi
 6 (*deperditus*): 46.
- VICENZA
 Archivio di Stato
 Testamenti in bombacina, 43, 1477: 22.
- VIENNA
 Österreichische Nationalbibliothek
 1981: 160.

INDICE DELLE TAVOLE

1. Paris, Bibliothèque nationale de France, Smith-Lesouëf 52, prima carta del primo fascicolo (non numerata), dettaglio.
2. Paris, Bibliothèque nationale de France, Smith-Lesouëf 52, c. 71v, dettaglio.
3. Paris, Bibliothèque nationale de France, Smith-Lesouëf 52, c. 1r, dettaglio. *Dante a mezzobusto di profilo?*
4. Paris, Bibliothèque nationale de France, Smith-Lesouëf 52, c. 144r, dettaglio. *Uomo che sorregge un drappo con la croce di san Giorgio.*
5. Basel, Universitätsbibliothek, N I 3:3, lato carne.
6. Mesocco, Fondazione Archivio a Marca, 121/468, verso.
7. Mesocco, Fondazione Archivio a Marca, 121/468, recto.
8. Basel, Universitätsbibliothek, CL 316. *Comites Latentes*, Depositum des Historischen Museums Basel, lato carne.
9. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. App. Dant. 8, c. 2r.
10. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. App. Dant. 8, c. 1v, margine inferiore, dettaglio, capovolta.
11. Firenze, Archivio dell'Ospedale degli Innocenti, u. a. 12906, c. 151v, dettaglio.
12. Firenze, Archivio dell'Ospedale degli Innocenti, u. a. 12909, c. 143r, dettaglio.
13. New York, Morgan Library, ms. M676, cc. 21v-22r. *Inf.*, XIII, *La selva dei suicidi*.
14. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152, c. 11r. *Inf.*, XIII, *La selva dei suicidi*.
15. New York, Morgan Library, ms. M676, c. 25r. *Inf.*, xv, *I sodomiti*.
16. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 152, c. 13r. *Inf.*, xv, *I sodomiti*.
17. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italien 78, c. 10r, maiuscole alla greca, dettaglio.
18. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italien 78, c. 2v. Collaboratore di Cristoforo Cortese, *Dante nella selva*).
19. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italien 78, c. 10r. Cristoforo Cortese, *Virgilio chiarisce i dubbi di Dante*.
20. Paris, Bibliothèque nationale de France, Fonds italien 78, c. 53v, dettaglio. Collaboratore di Cristoforo Cortese, *Dante e Virgilio osservano la costellazione dei Pesci*.
21. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.15, c. 1r, iniziale istoriata. *Costruzione architettonica [Ingresso dell'inferno?]*; medaglione. *Dante e Virgilio al cospetto di una donna coronata in trono con globo [Filosofia?]*; miniatura tabellare. *Dante ai piedi del monte*.
22. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.15, c. 4r, dettaglio. *Ingresso nel primo cerchio*.
23. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.13, c. 1r. Maestro delle Effigi Domenicane, *Dante allo scrittoio*.

INDICE DELLE TAVOLE

- 24a. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.15, bordura marginale, c. 2r, dettaglio.
- 24b. Oxford, Bodleian Libraries, Tanner 190, c. 175v, bordura marginale, dettaglio.
- 25a. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.15, c. 4r, medaglione, dettaglio.
- 25b. Oxford, Bodleian Libraries, Laud. Misc. 587, c. 59r, medaglione, dettaglio.

INDICE

GENNARO FERRANTE, *Premessa* 7

PARTE I. TRADIZIONE TESTUALE

FARA AUTIERO-GENNARO FERRANTE, *Un nuovo testimone della 'Commedia' di Dante: il ms. Paris, BnF, Smith-Lesouëf 52* 15

ANGELO EUGENIO MECCA, *Tradizione completa, incompleta e frammentaria della 'Commedia': simmetrie e discrepanze* 45

PARTE II. ESEGESI

GIUSEPPE ALVINO, *Un commento autonomo in un sistema complesso. Chiose settentrionali alla 'Commedia' del ms. Canon. Ital. 108* 61

GIUSEPPE ANDREA LIBERTI, «Omai veggio la rete...». *A proposito dell'Hypermedia Dante Network* 77

FRANCESCA SPINELLI, *Le chiose adespote nel manoscritto Paris, BnF, Fonds Italien 69: un commento filologico-lessicografico* 87

PARTE III. CATALOGAZIONE E STORIA DELLA TRADIZIONE

SANDRA GORLA, *La descrizione paleografica in un nuovo modello digitale di schedatura dei manoscritti medievali. Applicazioni ai codici della 'Commedia'* 99

RENZO IACOBUCCI, *Pratiche di catalogazione: frammenti danteschi in Svizzera* 111

RICCARDO MONTALTO: *Per la storia di un codice miniato della 'Commedia'. Il Laur. Ashb. App. Dant. 8* 125

INDICE

PARTE IV. APPARATI ICONOGRAFICI

ALESSANDRA FORTE, <i>Un'ipotesi per la genesi del corredo iconografico del ms. New York, Morgan Library, M.676</i>	135
CHIARA FUSCO, « <i>Scripto per amore</i> ». <i>Singolarità grafiche e iconografiche di un 'Dante' veneziano</i>	151
SERENA PICARELLI, <i>Precoci contaminazioni: un "Dante del Cento" miniato da una bottega veneziana?</i>	169

INDICI *a cura di Mariangela Palomba*

Indice dei nomi	191
Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio	197
Indice delle tavole	202

COMPOSIZIONE PRESSO
GRAPHIC OLISTERNO · PORTICI (NA)

STAMPATO PER LA
EDITRICE ANTENORE · ROMA-PADOVA
DA GRAFICA ELETTRONICA · NAPOLI
NEL MESE DI DICEMBRE 2024

