

Limina

Limina

intorno al testo

Rivista diretta da
Ciro Perna ed Elisabetta Tonello

anno I
2024
fascicolo 2

libreriauniversitaria.it
edizioni

Direttori / Editors-in-chief

Ciro Perna (Università della Campania “Luigi Vanvitelli”)
Elisabetta Tonello (Università di Salerno)

Comitato editoriale / Editorial board

Giancarlo Alfano (Università “Federico II” di Napoli)
Zygmunt G. Barański (University of Notre Dame)
Dario Brancato (Concordia University)
Marina Buzzoni (Università di Venezia)
Rosario Coluccia (Accademia della Crusca)
Claudia Corfiati (Università di Bari)
Massimiliano Corrado (Università “Federico II” di Napoli)
Alessio Decaria (Università di Genova)
Federico Della Corte (Università eCampus)
Nathalie Ferrand (ITEM – CNRS Paris)
Maurizio Fiorilla (Università Roma Tre)
Giovanna Frosini (Università per Stranieri di Siena)
Daniela Gionta (Università di Messina)
Rosa Giulio (Università di Salerno)
Cynthia Maria Hamlin (Universidad de Buenos Aires)
Bernhard Huss (Freie Universität Berlin)
Paola Italia (Università di Bologna)
Kosuke Kunishi (Ritsumeikan University)
Rita Librandi (Università di Napoli “L’Orientale”)
Silvia Maddalo (Università della Tuscia)
Alessandra Perriccioli Saggese (Università della Campania “Luigi Vanvitelli”)
Giulia Perucchi (Università di Chieti Pescara)
Chiara Ponchia (Università di Padova)
Fabio Romanini (Università di Ferrara)
Arielle Saiber (Johns Hopkins University)
Federica Sgarbi (Doshisha University)
Franco Tomasi (Università di Padova)
Juan Varela-Portas de Orduña (Universidad Complutense de Madrid)
Paola Vecchi Galli (Università di Bologna)
Zeno Verlato (CNR Firenze)
Mirko Volpi (Università di Pavia)

Comitato di redazione / Publishing copy-editors

Giuseppe Alvino, Federica Cifariello, Federica Giallombardo, Serena Malatesta,
Riccardo Montalto, Beatrice Mosca, Aldo Stabile, Raffaele Vitolo

Direttore responsabile / Legal representative

Mario Lion Stoppato

Limina. Intorno al testo

Rivista digitale open access a cadenza semestrale
pubblicata da libreriauniversitaria.it Edizioni

N. I (2024) *fascicolo 2*

Limina. Intorno al testo è una rivista open access diffusa con licenza Creative Commons CC BY-NC-SA (Attribuzione – Non Commerciale – Condividi allo Stesso Modo).

Limina. Intorno al testo is an open access journal distributed under the Creative Commons CC BY-NC-SA license (Attribution – Non-Commercial – Share Alike).



Limina. Intorno al testo è una rivista sottoposta a peer-review

Limina. Intorno al testo is a Peer-Reviewed Journal

Autrici e autori sono gentilmente pregate/i di inviare i loro contributi al comitato scientifico al seguente indirizzo email: prin.limina@gmail.com

Authors who wish to submit their work to *Limina. Intorno al testo*, should send it to prin.limina@gmail.com

Rivista pubblicata con fondi PRIN: PRIN COFIN 2022_Progetto LiMINA (Lost in Manuscripts. Ideas, Notes, Acknowledgments)

Publication Ethics and Malpractice Statement

Limina. Intorno al testo, is a peer reviewed semestral journal committed to upholding the highest standards of publication ethics. In order to provide readers with articles of highest quality we state the following principles of Publication Ethics and Malpractice Statement.

Authors ensure that they have written original articles. In addition they ensure that the manuscript has not been issued elsewhere. Authors are also responsible for language editing of the submitted article. Authors confirm that the submitted works represent their authors' contributions and have not been copied or plagiarized in whole or in part from other works without clearly citing. Any work or words of other authors, contributors, or sources (including online sites) are appropriately credited and referenced. All authors disclose financial or other conflict of interest that might influence the results or interpretation of their manuscript (financial support for the project should be disclosed). Authors agree to the license agreement before submitting the article.

The editors ensure a fair double-blind peer-review of the submitted papers for publication. The editors strive to prevent any potential conflict of interests between the author and editorial and review personnel. The editors also ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

The editors coordinates the editorial board for reviewing the works to be published in *Limina. Intorno al testo*. The reviewers, members of the scientific committee, include experts in the field of higher education, university lecturers and researchers. Each is assigned papers to review that are consistent with their specific expertise.

Reviewers check all papers in a double-blind peer review process. The reviewers also check for plagiarism and research fabrication (making up research data) and falsification (manipulation of existing research data, tables, or images). In accordance with the code of conduct, the reviewers report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Reviewers evaluate manuscripts based on content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editors if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side. They must evaluate the submitted works objectively as well as present clearly their opinions on the works in a clear way in the review form. A reviewer who feels unqualified to review the research reported in a manuscript notify the editors and excuses himself from the review process.

SOMMARIO

Introduzione. 7

I. SAGGI

La mano dell'Anonimo Fiorentino nei margini dell'autografo
di Andrea Lancia? 15

Luca Azzetta

Tra ricostruzioni e fantasmi. Novità dal cantiere delle chiose adespote
alla *Commedia* 39

Giuseppe Alvino

Seriali ma non troppo. Due manoscritti dello 'stile del Cento'
e i loro *limina* 57

Valeria De Fraja

Ai margini del Cassinese. Considerazioni paratestuali
e particolarità grafico-visive 87

Angelo Raffaele Caliendo

«Dice alcun'opera che...»: indagini sulle fonti letterarie delle *Chiose*
Cagliaritanne 115

Francesco Donato

Il paratesto all'immagine nel codice Mediceo Palatino 75 della
Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze 135

Federica Maria Giallombardo

II. NOTIZIE DAI MANOSCRITTI E DALLE STAMPE

- Non tutto è *limina* quel che è a margine. Riflessioni metodologiche
(con una postilla sul Fior. II 1 39) 155
Raffaele Vitolo
- Funzione e fenomenologia dei *limina* del ms Arsenal 8530 183
Serena Malatesta
- «Di soglia in soglia / per questo regno»: ai margini
della *Commedia*. 201
Beatrice Mosca

III. SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

- Alessandra Forte, *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella
tradizione manoscritta della Commedia*, Roma, Viella, Scritture e libri
del medioevo, 24, 2023, XXIV + 352 pp. 221
Federica Cifariello
- Fara Autiero, *La Commedia nei suoi primi manoscritti miniati: analisi
codicologiche, ecdotiche e iconografiche*, Roma, Editrice Antenore,
Percorsi dell'interpretazione, 1, 2023, 260 pp 225
Federica Cifariello



Introduzione

Ai lettori

Limina è il nome di questa rivista e del progetto che vi sta alla base, un progetto che sta sempre più prendendo forma, una forma composita, reticolare, come il concetto cui essa rimanda. Il margine, l'interstizio, come spazio fisico riempito e, metaforicamente, come luogo immateriale dove far confluire idee, proposte, incontri e confronti.

Limina segnala tutto ciò che sta *intorno* al testo e *fra le righe* del testo e che può fungere da imprevisto viatico per entrare *nel* testo. *Limen* è la soglia, l'ingresso, l'accesso: varcarlo, immergendosi nel pieno delle note, delle glosse, dei segni di attenzione, delle immagini, significa avvicinare la pagina seguendo un percorso laterale, significa appropriarsi di un'opera mediante la parola altrui, coglierla in una dimensione quotidiana, nella sua ricezione minuta, nella sua capacità di penetrazione sociale oltre che culturale, illuminando il processo di costruzione e restituzione di senso che è l'essenza stessa della lettura. Il margine è anche il luogo delle scritture avventizie – una preghiera o una poesia; è lo spazio dei ricordi e delle memorie – un possessore cinquecentesco che annota la nascita dei suoi cani; è la sede degli scarabocchi infantili: è la vita che scorre a lato, sollecitata dalla lettura e dalla letteratura.

Circolazione, diffusione, fortuna, ricezione. Sono i termini che descrivono il processo di deposito dell'opera presso il pubblico e di ri-attivazione dei suoi messaggi da parte dei lettori. I *limina* ci aiutano a studiare il testo da una prospettiva nuova, che è poi l'unica, a nostro parere, davvero viva e vitale.

Le angolature da cui osservare possono essere ovviamente molteplici. Per questo abbiamo deciso di raccogliere le tante declinazioni del concetto *limina* nei tanti progetti che le incarnano in un *database open access*: <https://www.dantelimina.it>. Anzitutto vi si trova il progetto madre (Prin 2022), che riguarda i *limina* dei manoscritti dell'antica vulgata della *Commedia* di Dante. LIMINA (*Lost in Manuscripts. Ideas, Notes,*

Acknowledgments) appunto, che contiene le schede descrittive dei manoscritti, realizzate in collaborazione con Manus On Line (<https://manus.iccu.sbn.it/limina>), e l'esame di tutte le tracce di lettura lasciate nei margini, nelle interlinee, negli intercolumni, nelle carte di guardia.

Presto questo progetto, questa idea, questo concetto si è allargato e ha finito per comprendere i vari modi in cui i lettori, di diverse epoche e latitudini, si sono appropriati del testo. Prima di tutto copiandolo. Un imprescindibile punto di partenza non può che essere lo studio ecdotico della sovrabbondante tradizione del poema. Per questo il software Dante Matrix raccoglie le collazioni su circa 600 passi di tutti i 580 manoscritti della *Commedia* non frammentari e permette di ricercare le affinità testuali di ciascuno di loro.

Un altro indirizzo, in continuità con la tradizione manoscritta (e con il progetto *Illuminated Dante Project: I.D.P. e I.D.P. 2.0*), si propone di mappare, in modo completo, ed esaminare il lascito a stampa. È stato scelto un ambito sotto molti aspetti privilegiato: l'illustrazione. Il poema di Dante, si sa, è visivo. Nella mente di chi legge si imprinono immagini di mondi, figure, atmosfere. Questo potere visuale della *Commedia* ha generato miniature, disegni e xilografie, quando la tradizione iconografica era già matura. D.A.N.T.E. (*Digital Archive and New Technologies for E-content*) è il sito in cui trovano spazio le descrizioni – nell'ottica di studiarne i rapporti – e le animazioni delle illustrazioni della *Commedia* nelle stampe dagli incunaboli a – si spera – oggi. Abbiamo creato un catalogo, che sarà presto disponibile online e a stampa, che rovescia il rapporto tra manufatto e contenuto, mettendo al centro dell'indagine l'illustrazione e i suoi rapporti con il passato iconografico e le codificazioni successive, assumendo, quindi, le stampe come segni di una interpretazione, ricca e composita, multimediale, della materia dantesca. Dell'esemplare descritto (uno, significativamente, perché rappresenta per noi solo un testimone “fra i tanti possibili” della trasmissione delle immagini) sono forniti, inoltre, dettagli riguardanti proprio i *limina*. Questo perché non va dimenticato che anche le stampe, oltre ai codici, sono depositari di fondamentali tracce di lettura.

Vi è, poi, l'ambito, potremmo dire, elettivo della lingua, cui guarda *D:verse* (*Dante in vernacular experience: readings, studies, exegesis*). La lingua è ovviamente un fondamentale medium di appropriazione del testo: *D:verse* entra nel vasto perimetro delle traduzioni della *Commedia* (e dei commenti) nei vari dialetti italiani, prodotte dal XIX secolo, per renderle fruibili e interrogarle attraverso edizioni digitali, commenti e

glossari. Un terreno di indagine dalle grandi potenzialità, considerato che ogni sistema linguistico è in grado di comprendere e rendere con sfumature diverse i vari aspetti dell'opera, varcando il *limen* della sua significazione per restituirla in una veste aderente ai differenti contesti.

Contiguo a questo, il crogiolo delle diverse culture in cui la parola di Dante, come un seme, si deposita e produce frutti inaspettati. Così è nato Dante Juyō, che potremmo tradurre con “la ricezione e fortuna di Dante” in Giappone. Dove, come sarà ad alcuni noto, il mondo della *Commedia*, e soprattutto dell'*Inferno*, vive nei manga, nei videogiochi e nell'arte contemporanea. In Dante Juyō raccogliamo le digitalizzazioni delle stampe antiche di Dante conservate in Giappone, in parte arrivate coi missionari gesuiti, in parte con le campagne governative di acquisto del periodo Meiji, il periodo di apertura all'Occidente e ne studiamo i *limina*, proprio con lo scopo di ricostruire modalità e tempi di questo primo ingresso del Poeta in Oriente. Inoltre, raccogliamo le traduzioni e le riscritture che sul finire dell'Ottocento e nel secolo scorso hanno affollato il mercato librario nipponico. Infine, la contemporaneità, con le esperienze della cultura j-pop (japanese pop) e dell'arte, in cui il segno di Dante compare, si intravede, vive in nuove formulazioni e formalizzazioni.

Ricomporre una identità attraverso l'altro. Ecco, seguendo questa logica, riteniamo che sia importante comprendere altre tradizioni per trarne spunti, culturali, metodologici, di indagine, così da rendere prismatico l'approccio ermeneutico. Siamo coscienti che non c'è nulla di più importante dello scambio, della contaminazione di idee e proposte; in sintesi, di una collaborazione aperta, basata sul rispetto e l'ascolto. Solo gli incontri producono conoscenza e progresso. E siamo grati ai tanti fruttuosi incontri fatti lungo la strada che abbiamo intrapreso: in particolare, quelli con i giovani – molti dei quali partecipano a questo primo numero – che, con il loro entusiasmo, oltre che con il duro lavoro, costituiscono la vera linfa vitale di questo progetto; ma anche, a un livello persino inatteso, quelli con i tecnici, che hanno integrato le nostre competenze e dato corpo alle nostre idee, attraverso soluzioni grafiche, informatiche, digitali.

Immaginiamo di continuare il lavoro sugli altri codici della *Commedia*, fino a includere l'intera tradizione manoscritta. E di completare anche quella sulle stampe illustrate, e annotate. Ci auguriamo di replicare quanto fatto per Dante Juyō presso altri Paesi. E ancora, stiamo lavorando perché, rientrando nei nostri confini, vorremmo studiare il modo in cui autori della letteratura italiana moderna e contemporanea, da Fo-

scolo a Leopardi, da Gozzano a Levi, da Bufalino a Pavese, hanno letto Dante, osservando i margini delle edizioni che hanno occupato gli scaffali delle loro librerie.

Stiamo ragionando, insomma, nei termini di un network concettuale che vuole contribuire ad arricchire e differenziare la ricerca, permettendo sì di conservare il valore del testo, dei testi, ma consentendo anche e soprattutto di comprendere, dall'interno, quel processo di vivificazione della letteratura che è ormai al centro di ogni nostra riflessione.

Ciro Perna- Elisabetta Tonello

Il primo numero di questa rivista è dedicato interamente al progetto Prin LiMINA, sulle tracce della lettura e della circolazione dei codici dell'antica vulgata della *Commedia* di Dante.

I. SAGGI. Le ricerche nate in seno a questa indagine hanno contribuito a definire l'oggetto di studio e ad ampliarne le possibili ricadute ermeneutiche e metodologiche. I saggi raccolti permettono di intravedere diverse utili interpretazioni del concetto di *limina* (esteso ai corredi esegetici, nel saggio di Luca Azzetta e di Giuseppe Alvino, e alla tradizione figurativa come dimostra Federica Maria Giallombardo); danno conto delle acquisizioni sulle modalità di produzione della copia (attraverso il caso discusso da Valeria De Fraja) e dei commenti (Raffaele Caliendo tratta le emblematiche *Chiose Cassinesi* e Francesco Donato si dedica alle *Chiose Cagliariatane*).

II. NOTIZIE DAI MANOSCRITTI E DALLE STAMPE. Le notizie sugli apparati liminari di singoli codici (prese in considerazione per l'Ars. 8530 da Serena Malatesta e per il Fior. II I 39 da Raffele Vitolo) o di piccoli gruppi omogenei (come nel caso dei codici della bottega di Pal nel saggio di Beatrice Mosca) rappresentano occasioni per riflettere sulla varietà fenomenologica dei *limina* e sulle molteplici funzioni che assolvono per lo studio della storia della cultura.

III. SCHEDE BIBLIOGRAFICHE. Le schede bibliografiche avvertono di due libri che trattano, secondo due differenti approcci, il tema della filologia delle immagini, in dialogo con i temi trattati nel fascicolo. La forma, volutamente, non è quella di semplice segnalazione, ma neppure di canonica recensione. Ci auguriamo che le informazioni e le impres-

sioni sui temi che di volta in volta saranno scelti contribuiscano a tenere la comunità dei lettori aggiornata e allenata al dibattito scientifico.

Auspichiamo che i margini di questo fascicolo verranno riempiti di note; che il testo venga sottolineato e evidenziato, che i fogli bianchi diventino colmi di indicazioni, *memorandum* e liste (delle più disparate). Auspichiamo insomma che il lettore renda significativo il testo, che lo confuti e che lo arricchisca, che lo trasmetta. Auspichiamo che l'iniziativa di questa rivista rappresenti uno stimolo, un dialogo, un incontro.

I. SAGGI



La mano dell'Anonimo Fiorentino nei margini dell'autografo di Andrea Lancia?

Luca Azzetta

Università degli studi di Firenze

luca.azzetta@unifi.it

The hand of the Anonimo Fiorentino
in the margins of Andrea Lancia's autograph?

Abstract (ITA)

L'articolo mostra la dipendenza del commento al *Purgatorio* dell'Anonimo Fiorentino dalle chiose alla *Commedia* di Andrea Lancia. Alcune lezioni che caratterizzano il commento dell'Anonimo dimostrano che egli si giovò direttamente dell'autografo del Lancia (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale II.I.39), sul quale è possibile che si conservi qualche note vergate dalla mano dell'Anonimo.

Abstract (ENG)

The article demonstrates the dependence of the Anonimo Fiorentino's commentary on the *Purgatorio* from Andrea Lancia's commentaries on the *Commedia*. Some of the variants that distinguish the commentary of the Anonimo prove that he consulted direct Lancia's autograph (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale II.I.39), on which it is possible that some notes still preserved were penned by the Anonimo's hand himself.

Parole chiave / Keywords

Dante Alighieri, Commedia, Anonimo Fiorentino, Andrea Lancia, antichi commenti / Dante Alighieri, Commedia, Anonimo Fiorentino, Andrea Lancia, ancient comments.

Lo stato dei lavori sul commento in volgare all'*Inferno* e al *Purgatorio* attribuito, in mancanza di un'identità positiva, al cosiddetto Anonimo Fiorentino, è quello tracciato nel 2011, ormai quasi tre lustri or sono, da Francesca Geymonat, in un periodo particolarmente fecondo per la

ricerca intorno all'antica esegesi al poema.¹ Nelle poche menzioni successive, all'Anonimo si è fatto ricorso soprattutto per le informazioni di cui le sue chiose sono spesso generose, benché a tutt'oggi esse siano leggibili esclusivamente nell'inaffidabile edizione curata da Pietro Fanfani negli anni subito successivi al centenario dantesco del 1865.²

È noto che il commento dell'Anonimo si conserva in pochi testimoni. L'unico a tramandarne le chiose a entrambe le cantiche è il ms. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1016; a questo si aggiungono per il commento all'*Inferno* i mss. Firenze, Bibl. Nazionale, Palat. 327 e Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup. 123; più esigua la tradizione del commento al *Purgatorio*: al Riccardiano 1016 si affianca il primo fascicolo del ms. Riccardiano 1013, unico sopravvissuto di un insieme più ampio, che conserva il commento soltanto a partire da *Purg.* xxvi 41. Questo testimone, che per il *Paradiso* offre il commento di Iacomo della Lana (ma a lungo fu inteso quale sforzo esegetico dell'Anonimo alla terza cantica, che invece non sussiste), è anche il codice più antico: la data «XXX d'aprile MCCCC°XXVIII», scritta dal copista a c. 103r, costituisce il *terminus ante quem* per la stesura del commento, che dunque venne realizzato in un periodo compreso tra gli ultimi due decenni del Trecento (data la conoscenza delle *Esposizioni* di Boccaccio e del *Comentum* di Benvenuto da Imola) e il primo quarto del secolo successivo.³

Se i rapporti tra i testimoni risultano complessivamente chiari, ancora in gran parte da sondare è la ricca biblioteca a cui l'Anonimo poté avere accesso, che emerge con particolare evidenza nel corredo esegetico alla

1 Tutta la bibliografia sull'Anonimo Fiorentino anteriore al 2011 è raccolta nell'esaustivo profilo Geymonat 2011. Successivamente a questa data sul fronte della biblioteca utilizzata dall'Anonimo per la stesura del suo commento si registrano: Di Sabatino 2010 [ma 2012]; Lancia 2012, partic. pp. 62-67; per completezza bibliografica si segnala Casadio 2015.

2 Anonimo Fiorentino 1866-1874. Tra i contributi più recenti che valorizzano gli spunti storici o esegetici presenti nel commento dell'Anonimo si vedano almeno: Fiorentini 2012-2013; Chiariglione 2016, partic. pp. 119-149; Tombolini 2016; Affatato 2017, partic. pp. 109-111; Fiorentini 2020; Fiorentini 2023; Rigo 2023.

3 Tutti i testimoni sono descritti in Malato-Mazzucchi 2011, vol. II, pp. 627-628 (scheda di M. Orlandi), 740, 761, 763-764 (schede di M. Boschi Rotiroti). Una nuova descrizione, con importanti novità paleografiche e codicologiche, è offerta da Teresa De Robertis in Azzetta-De Robertis 2025.

prima cantica.⁴ Quanto al commento al *Purgatorio*, accanto a un buon numero di fonti consultate direttamente, è noto che l'Anonimo adoperò a piene mani, soprattutto a partire da *Purg.* XI, il commento di Iacomo della Lana. È acquisizione più recente che molte chiose, a cui a lungo venne accreditata l'originalità (sia negli spunti interpretativi, sia nell'utilizzo di fonti esegetiche e non esegetiche), derivano in realtà dalle glosse alla *Commedia* stese dal notaio fiorentino Andrea Lancia tra il 1341 e il 1343: si tratta di un centinaio di glosse, distribuite in modo non uniforme lungo tutta la seconda cantica.⁵

La dipendenza da Iacomo della Lana non stupisce. Il commento del bolognese, il primo a estendersi a tutto il poema e realizzato pochi anni dopo la morte di Dante (1324-1328), conobbe infatti una diffusione ampia e capillare, come mostra da un lato il fatto che venne ripreso da tutti gli esegeti successivi (talvolta in accordo, talvolta in disaccordo con le posizioni esegetiche del Lana), dall'altro la tradizione manoscritta, che annovera circa un centinaio di testimoni.⁶ Al contrario il commento di Andrea Lancia oggi è conservato soltanto nell'autografo allestito per uso personale, il ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II.I.39, a cui si aggiunge, per la porzione relativa a *Inf.* VI 49-*Purg.* VII 6, il ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II.I.45 (sec. XV in.), copia fotografica dell'autografo del Lancia.⁷ A fronte di una tradizione manoscritta così esigua, a cui corrisponde una circolazione del testo soltanto nelle chiose dell'Anonimo Fiorentino, andrà verificato non solo come l'Anonimo si giovò delle chiose del Lancia, ma anche se i margini dell'autografo del notaio suggeriscano che proprio questo codice fu a disposizione dell'anonimo esegeta, o se invece si debba pensare all'utilizzo di una copia oggi perduta del commento del notaio.

L'Anonimo Fiorentino dunque, mentre veniva strutturando il suo commento al *Purgatorio* in modo sempre più aderente al modello del Lana (soprattutto, si è detto, a partire da *Purg.* XI), attinse con grande

4 Per i rapporti tra i testimoni e la dimostrazione dell'inesistenza, allo stato dei fatti, del commento dell'Anonimo al *Paradiso*, ci si deve affidare alle «impressioni» di Quaglio 2001, pp. 263-264 e 270.

5 Azzetta 2003, pp. 65-72; Lancia 2012, pp. 63-67; il debito che l'Anonimo ha contratto nei confronti del Lancia si ricava dalle note di commento alle chiose al *Purgatorio* in Lancia 2012, pp. 497-850.

6 Lana 2010; Volpi 2011, pp. 306-310.

7 Lancia 2012, pp. 88-102.

abbondanza per tutta la seconda cantica anche al serbatoio di informazioni e di letture offerto dal Lancia, procedendo nella composizione del suo commento in modo fondamentalmente centonario. L'assenza delle chiose del Lancia tra le fonti utilizzate nella stesura del commento all'*Inferno*, per il quale per altro l'Anonimo aveva a disposizione un più ampio numero di corredi esegetici e soprattutto i recenti lavori di Boccaccio e Benvenuto, potrebbe indicare che egli venne a conoscenza di questo commento quando aveva già ultimato il lavoro intorno alla prima cantica. Giovandosi delle chiose del Lancia, l'Anonimo ne prelevò non solo chiose originali, ma anche citazioni di testi ora rari e probabilmente a lui ignoti, come la prosa del *Convivio*, ora già compulsati o comunque facilmente accessibili, quali, tra gli altri, la *Cronica* di Giovanni Villani, il *Comentum* di Pietro Alighieri, la *Bibbia*, il *Tresor* di Brunetto Latini, il volgarizzamento della *Metaura* di Aristotele, la *Fiorita* di Guido da Pisa, il *Libro dei sette savi*, la *Summa memorialis* di Orico di Cavriana.

Tra i molti disponibili, un esempio della mediazione svolta dal Lancia rispetto ad altre fonti e della modalità di appropriazione agita dall'Anonimo si ricava dalla chiosa a *Purg.* XVIII 118-120. Giunto nella quarta cornice, in cui si purifica il vizio dell'accidia, Dante incontra l'anima di un religioso che, dopo aver dichiarato di essere stato abate di San Zeno al tempo di Federico Barbarossa, rampogna Alberto della Scala per avervi nominato abate il proprio indegno figlio naturale, Giuseppe della Scala (*Purg.* XVIII 118-126). Per questi versi Lancia costruisce una duplice chiosa: la prima si avvale del *Comentum* di Pietro Alighieri (in cui compare una citazione dal libro del *Levitico*, 21 17-20) e glossa le parole dell'abate, la seconda, ricavata da un utilizzo calibrato della *Nuova cronica* di Giovanni Villani (VI 1 1-7, 9-17, 19-23, 28-35, 41-42, 58-59, 67-70, 73-77, 79-80), illustra la figura di Federico Barbarossa. Nella prima chiosa, che qui importa, Lancia non solo confonde l'identità dell'antico abate, sovrapponendole quella del figlio di Alberto della Scala, ma pure fraintende il nome di quest'ultimo, introducendo nella sua chiosa l'erroneo e inesistente «Giovanni» in luogo del corretto «Giuseppe». È probabile che il fraintendimento onomastico abbia la sua origine nel codice del *Comentum* di Pietro da lui utilizzato, in cui il nome poteva comparire abbreviato in un ambiguo «Io.»:⁸

8 Pietro Alighieri 1845, p. 426; Lancia 2012, p. 686. La chiosa è presentata in Azzetta 2003, pp. 65-66.

Pietro

Et quia vitium accidiaie multum inter
Claustales frequentatur, ideo fingit
se invenire quemdam Abbatem sancti
Zenonis de Verona honorabilis Abbatiaie,
in qua Dominus Albertus de la
Scala existens iam senex posuit Ab-
batem Dominum Iosephum eius filium
bastardum, claudum et seminsanum,
non audiens quod dicitur Moysi in
Levitico, Capitulo 21^o: «Adeo ut dicat
Aaron: homo habens maculam non
offerat panem Deo suo, nec accedat
ad ministerium eius si fuerit caecus,
claudus, grandem, vel parvum, vel
tortum nasum habens, fractus pede,
mancus, gibbus, lippus, et similis».

Lancia

Però che 'l vitio de l'accidia è molto
tra li monaci, poetiza sé trovare questo
abate, nome messer Giovanni, ba-
stardo di messere Alberto della Scala,
sciancato e poco sano. Il suo padre
male intese quello che dice il *Levitico*,
XXI capitolo: «huomo ch'abbia ma-
cula non offera pane al suo dio, né
acceda al suo ministerio se fia cieco
o sciancato, o avrà grande o piccolo
o torto naso, rotto il piede o manco,
scrignuto, bieco e simile».

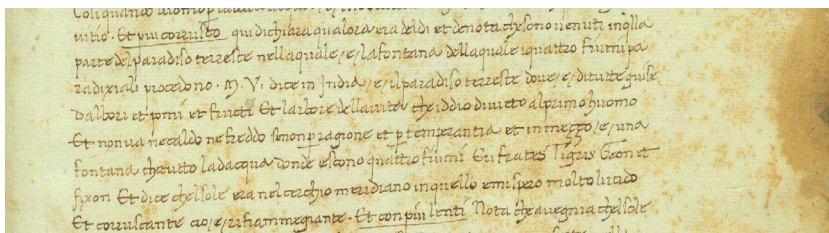
Successivamente l'Anonimo attinse le due chiose del Lancia.⁹ In particolare nella prima ripropose sia la sovrapposizione tra i due abati, sia l'errore onomastico; inoltre, non capendo dove si conclude la citazione del *Levitico* e interrompendola innanzi tempo, aggiunse una serie di errori individuali che stravolgono il senso della frase: il condizionale di Pietro e del *Levitico* «si fuerit», tradotto dal Lancia «se fia», diviene l'imperfetto «si facea», con soggetto l'ipotetico Giovanni della Scala; quindi l'Anonimo rende Giovanni soggetto anche del secondo verbo, il futuro «o avrà», presente nel Lancia ma assente in Pietro e nel *Levitico* («habens»), che viene tuttavia trasformato nell'imperfetto «e avea». Il risultato è il paradosso di un presunto Giovanni della Scala che si trova ad essere, quanto al naso e ai piedi, il mostruoso depositario di deformità tra loro inconciliabili:¹⁰

9 Nella seconda chiosa l'Anonimo riprende alla lettera la sintesi di Villani così come la ritrova nel Lancia, limitandosi ad aggiungere, con procedimento consueto, alcuni versi relativi ai sette elettori dell'imperatore che attinge dal *Chronicon* di Martino Polono (vd. Ricc. 1016, c. 222v): non pubblicati da Fanfani, questi versi si leggono in Geymonat 2009, p. 126.

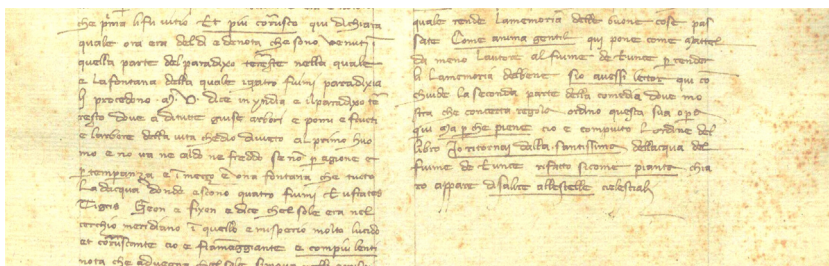
10 Anonimo Fiorentino, ms. Ricc. 1016, c. 222r-v. Poiché in questo caso il testimoniale dell'Anonimo si riduce al solo Ricc. 1016, non si può escludere che l'esempio documenti non un'incomprensione da parte dell'Anonimo, ma un duplice errore del copista del Ricc. 1016 (o del suo antografo): corrompendo le due forme verbali (*se fia* > *si facea*, o *avràe* > *e avea*), egli avrebbe compromesso il senso del periodo. La dipendenza dell'Anonimo dal

Qui nominase questo spirito, ch'ebbe nome Giovanni, figliuolo non legittimo di messer Alberto della Scala, sciancato et poco sano d'anima et di corpo. Il suo padre male intese quello ch'è scripto XXI° capitolo del *Levitico*: «Huomo che abbi macula non offeri il pane a dDio, né acceda al suo ministerio». Si faceva cieco et sciancato et avea gran naso o piccolo o torto, rotto il piè o manco, scignuto, bieco et simile etc.

Anche il *Tresor* di Brunetto Latini, per altro ben noto all'Anonimo, fu occasionalmente citato attraverso la mediazione del Lancia. Almeno in un caso l'individuazione del notaio quale fonte diretta permette un minimo restauro testuale. Infatti nella chiosa a *Purg.* xxxiii 103 l'Anonimo presenta una lezione di non perspicua intellegibilità: i due testimoni (e poi anche l'edizione Fanfani) riportano chiaramente la sigla «M.V.» che, evidentemente, si trovava già nell'archetipo da cui entrambi discendono in modo indipendente (tavv. 1-2).



Tav. 1. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1016, c. 269r. Copyright Biblioteca Riccardiana – LiMINA.



Tav. 2. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1013, c. 13r. Copyright Biblioteca Riccardiana – LiMINA.

Lancia è portata alla luce in Azzetta 2003, pp. 65-66; la scoperta delle chiose del Lancia invalida l'ipotesi che l'Anonimo dipenda dal *Comentum* di Pietro Alighieri, avanzata in Geymonat 2000, pp. 242-244.

Si tratta in realtà di una lezione che ha il suo punto di partenza nella scrittura senza equivoci del Lancia, intento a citare il *Tresor* in relazione ai quattro fiumi che scorrono nel Paradiso terrestre:¹¹

Lancia

Et più corrusco etc. Qui dichiara quale ora era e denota che sono venuti in quella parte del Paradiso terreno nella quale è la fontana della quale escono li fiumi paradisiiali: Eufrates e Tygris, donde si partono lentamente l'uno da l'altro. Maestro Burnetto Latino nel suo *Tesoro* dice: «In Yndia è il Paradiso terrestre, dove hae di tutte guise legni e alberi e pome e frutti e l'albero della vita che Dio divietò al primo huomo. E non v'ha freddo né caldo se non per ragione e per temperanza. E in mezo è una fontana che tutto il bagna, donde escono IIII^o fiumi, ciò sono Eufrates, Tigris, Geon e Fison». [...].

Anonimo fiorentino

Et più corrusco. Qui dichiara qual ora era del di et denota che sono venuti in quella parte del paradiso terrestre nella quale è la fontana della quale i quattro fiumi paradixiali procedono. M.V. dice: «In India è il Paradiso terrestre, dove è di tutte guise d'albori et pomi et fructi, et l'arbore della vita che Iddio divietò al primo huomo. E non v'à né caldo né freddo, se non per ragione e per temperantia. Et in meçço è una fontana che tutto l'adacqua, donde escono quattro fiumi: Eufrates, Tigris, Geon, et Fixon». [...].

La traduzione dell'Anonimo dipende visibilmente da quella del Lancia, che qui probabilmente utilizzò – come spesso avviene in altre circostanze – la vulgata del volgarizzamento toscano, in cui poteva leggere i nomi dei quattro fiumi, assenti nel testo francese.¹² La dipendenza dell'Anonimo dal Lancia è provata dalla coincidenza nei due testi della prima frase, che precede ed è estranea alla citazione di Brunetto. Riconosciuta la fonte, sarà facile emendare la lezione dei due mss. Riccardiani. L'Anonimo infatti, che mai cita per esteso il nome di Brunetto al di fuori del commento a *Inf.* xv (e della nota proemiale a *Inf.* xvi), leggendo la chiosa del Lancia ricorse probabilmente alla sigla «M.B.», cioè «Maestro Burnetto», per indicare l'autore del *Tresor*; la sigla, evidente per lui (al punto da non avvertire il bisogno di riportare il titolo dell'opera), per

11 Lancia 2012, p. 849; Anonimo Fiorentino, ms. Ricc. 1016, c. 269r; la chiosa è presentata in Azzetta 2003, p. 70.

12 Latini 1839, pp. 166-167; per il testo francese si veda Latini 2007, I 122 6. Alcuni dati sono considerati in Geymonat 2006, pp. 84-86: essi potranno essere pienamente valutati quando sarà possibile conoscere la *varia lectio* del volgarizzamento utilizzato dal Lancia.

ragioni paleografiche facilmente spiegabili divenne un incomprensibile «M.V.» già nell'archetipo: da lì discese nei due testimoni Riccardiani e poi nell'edizione Fanfani.

Un volume che rimase aperto stabilmente sul leggio dell'Anonimo è senza dubbio la *Nuova cronica* di Giovanni Villani, più volte utilizzata e citata: insieme al *Chronicon* di Martino Polono e in qualche caso anche alla rara *Cronica* di Dino Compagni essa rappresenta la fonte privilegiata da cui attingere informazioni di carattere storico.¹³ Spesso però, nel corso del commento alla seconda cantica, l'Anonimo preferì utilizzare la *Nuova cronica* attraverso la mediazione del Lancia, in cui essa gli si offriva già debitamente sintetizzata e resa funzionale all'esegesi dantesca. È questo il caso, scelto tra i molti disponibili, che coinvolge la descrizione del «nasuto» Carlo d'Angiò (chiosa a *Purg.* VII 124-126), che il notaio fiorentino derivò dal ritratto offerto da Villani (*Nuova cronica*, VIII 1 21-33):¹⁴

Villani

Questo Carlo fu savio, di sano consiglio, e prode in arme, e aspro, e molto temuto e ridottato da tutti i re del mondo, magnanimo e d'alti intendimenti, in fare ogni grande impresa sicuro, in ogni avversità fermo, e veritiere d'ogni sua promessa, poco parlante, e molto adoperante, e quasi non ridea se non poco, onesto com'uno religioso, e cattolico; aspro in giustizia, e di feroce riguardo; grande di persona e nerboruto, di colore ulivigno, e con grande naso, e pareva bene maestà reale più ch'altro signore. Molto vegghiava e poco dormiva, e usava di dire che dormendo tanto tempo si perdea. Largo fu a' cavalieri d'arme, ma covidoso d'acquistare.

Lancia

Qui l'autore dinomina e dà a conoscere il re Karlo per la grandezza del naso. Scrivesi di lui che elli fu savio e di sano consiglio, pro' in arme e aspro, molto temuto, magnanimo e d'alti intendimenti, sicuro nelle adversitadi, fermo e veritiere d'ogni sua promessa, poco parlante e molto adoperante, molto poco ridea, honesto, comunale, religioso e cattolico, aspro in giustizia, di feroce riguardo, grande di persona e bene nerboruto, di colore ulivigno e di grande naso, molto veghianta e poco dormia, e di reale aspetto, largo in donare, disideroso in acquistare.

13 Del Lungo 1879-1887, vol. 1, to. 2, pp. 835-844: *Il commento dantesco dell'Anonimo Fiorentino trecentista, e le sue fonti*; vd. anche Geymonat 2009, pp. 125-127, ma si tratta di un articolo segnato da confusione e fraintendimenti.

14 Villani 1990-1991, VIII 1 21-33; Lancia 2012, pp. 566-567; la chiosa è presentata in Azzetta 2003, pp. 66-67.

Agendo sul testo della *Cronica*, il Lancia operò secondo il suo costume: 1) omise alcune frasi: «e ridottato da tutti i re del mondo»; «in fare ogni grande impresa», la cui omissione introduce nel periodo diverse sfumature rispetto all'originale di Villani; 2) altre ne modificò: «e quasi non ridea se non poco» diviene «molto poco ridea»; «nerboruto» diviene «bene nerboruto»; «parea bene maestà reale più ch'altro signore», postposto, diviene «di reale aspetto»; la frase «molto vegghiava e poco dormiva, e usava di dire che dormendo tanto tempo si perdea» è scorciata in «molto veghiante e poco dormia», con l'introduzione di un participio presente con valore verbale che è forma frequente nella prosa del Lancia; «largo fu a' cavalieri d'arme, ma covidoso d'aquistare» si muta in «largo in donare, desideroso in acquistare»; 3) qualcosa fraintese: «onesto com'uno religioso» diviene infatti «honesto, comunale, religioso», in cui il paragone di Villani che ritiene Carlo onesto come un religioso subisce un'alterazione, facilmente spiegabile dal punto di vista paleografico: *comuno* > *comunale*.¹⁵

Diversamente da Benvenuto, che ricorse autonomamente a Villani, l'Anonimo Fiorentino in questa circostanza trovò più comodo servirsi della trascrizione del Lancia:¹⁶

Fu Carlo primo savio et di san consiglio, pro in arme et aspro, molto temuto, magnanimo et d'alti intendimenti, sicuro nell'avversità, fermo et veritiere d'ogni sua promissione; poco parlante, molto operante; poco ridente; onesto, tractabile, religioso, captolico, severo in giustitia, di feroce riguardo, grande di persona et ben menbruto, di colore ulivigno, di gran naso, molto veghiante, di reale aspecto, largo in donare, desideroso d'aquistare.

Nell'Anonimo infatti si ritrovano le modifiche introdotte dal Lancia, con poche altre varianti: «bene nerboruto» diviene «ben menbruto»; cade «e poco dormia», forse perché avvertito come ridondante rispetto al precedente «molto veghiante». Soprattutto però è l'aggettivo *comu-*

15 Ringrazio Gaia Dolfi, a cui devo la verifica che *comuno* (da intendersi *com'uno*) è lezione concordemente diffusa nella tradizione della *Nuova cronica*. Poiché in Villani non è attestato il termine *comunale* con il significato qui richiesto (con altro significato occorre invece solo a XII 100 39 e XIII 73 19), è improbabile che *comuno* possa essere trivializzazione di *comunale*; al contrario l'espressione *come religioso* è più volte utilizzata dallo storico fiorentino (VII 35 37-38, VIII 13 35 e 37 4-5).

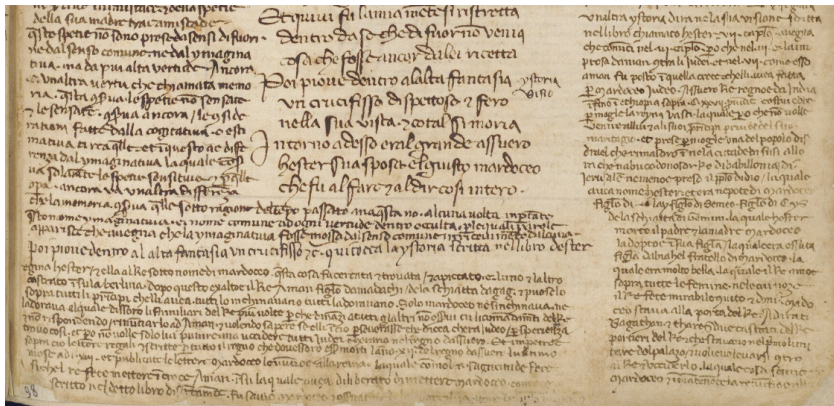
16 Anonimo Fiorentino, ms. Ricc. 1016, c. 191r.

nale proprio del Lancia a rivelare la dipendenza e a indicare il progressivo processo di alterazione del testo: la terna di aggettivi presente nel Lancia («honesto, comunale, religioso»), frutto di un fraintendimento della fonte («onesto com'uno religioso»), diviene infatti «onesto, *trattabile*, religioso». L'Anonimo dunque, di fronte all'aggettivo *comunale*, di uso raro con il significato di 'affabile', 'virtuoso', 'benigno' (e da lui in questo senso mai impiegato), introdusse il più consueto *trattabile*, a cui pure ricorse anche in altre chiose (chiosa a *Inf.* v 100-102 e VI 65-66): un aggettivo che ben si spiega come modifica di quanto leggeva nel Lancia e che invece non troverebbe giustificazione nella lezione *com'uno* della *Cronica* di Villani.

* * *

Se la dipendenza dell'Anonimo Fiorentino dalle chiose del Lancia è più che evidente, alcuni indizi di carattere codicologico e paleografico sembrano avallare l'ipotesi che il più tardo commentatore abbia utilizzato direttamente l'autografo del notaio.

Un primo esempio è offerto da una chiosa in cui il Lancia, intento a spiegare il termine «imaginativa» (*Purg.* XVII 13), si interrompe bruscamente nel mezzo di una frase (chiosa a *Purg.* XVII 13-18). La ragione dell'interruzione, irrazionale giacché lascia il periodo in sospeso, si ritrova nella *facies* della carta e nel processo di stratificazione di chiose che essa documenta. Se infatti la chiosa che parafrasa i vv. 13-18 venne vergata nel margine destro del foglio, la spiegazione di cosa sia l'imaginativa, che implica un *excursus* sui cinque sensi interni, venne aggiunta nel margine sinistro solo in un secondo momento: lo dimostra bene non solo il colore dell'inchiostro, più scuro rispetto a quello delle altre chiose presenti sulla carta, ma anche il fatto che le ultime linee di scrittura, che scendono a occupare il margine inferiore del foglio, presentano un modulo più fitto, ridotto e compresso, nel tentativo di evitare la sovrapposizione con la breve chiosa al v. 25 e con l'ultima parte della lunga chiosa ai vv. 19-30, evidentemente scritte in precedenza. È dunque la mancanza di spazio a giustificare l'interruzione a c. 98r (tav. 3).



Tav. 3. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II.I.39, c. 98r. Copyright Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – LIMINA.

Questa situazione, specifica dell'autografo del Lancia e che difficilmente è ipotizzabile in altri codici, lascia una traccia evidente nel commento dell'Anonimo. Questi infatti, dopo aver ripreso alla lettera la lunga chiosa del notaio, giunto alle ultime parole e accortosi dell'incompiutezza, non avendo la possibilità di procedere oltre su un terreno così impegnativo, interrompe la chiosa nel modo in cui la trovava nel modello, lasciando la frase in sospeso e solo aggiungendo un assoluto «et cetera» (tav. 4):¹⁷

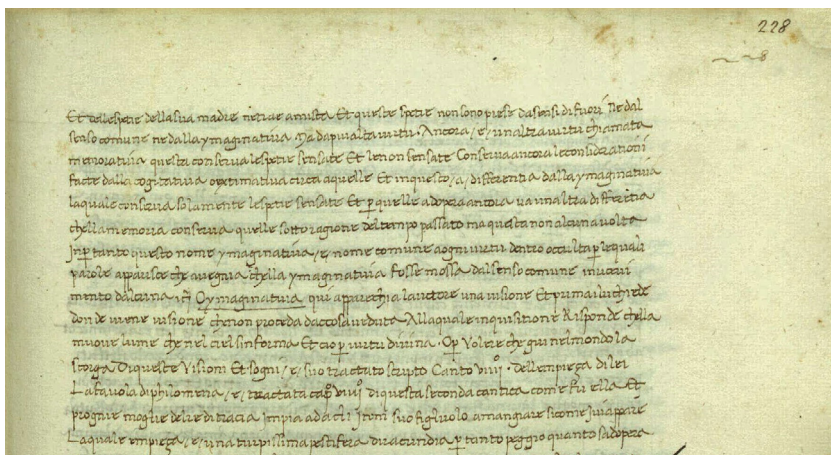
17 Lancia 2012, pp. 670-671; Anonimo Fiorentino, ms. Ricc. 1016, cc. 217v-218r; l'ed. Fanfani omette tutta l'ultima frase a partire da «per le quali».

Lancia

O *ymaginativa che ne rubi* etc. [...] Ancora è un'altra virtù ch'è chiamata memoria. Questa conserva le spetie non sensate e le sensate, conserva ancora le considerationi fatte dalla cogitativa o estimativa circa quelle; et in questo hae differenza da l'ymaginativa, la quale conserva solamente le spetie sensitive e per quelle opera. Ancora v'ha un'altra differenza, che la memoria conserva quelle sotto ragione del tempo passato, ma questa no. Alcuna volta inpertanto questo nome "ymaginativa" è nome comune ad ogni vertude dentro occulta, per le quali parole apparisce che, avegna che la ymaginativa fosse mossa dal senso comune in ricevimento d'alcuna ***.

Anonimo Fiorentino

O *immaginativa*. [...] Ancora è un'altra virtù chiamata memorativa. Questa conserva le spetie sensate et le non sensate, conserva ancora le considerationi fatte dalla cogitativa o estimativa circa a quelle; et in questo ha differentia dalla ymaginativa, la quale conserva solamente le spetie sensate et per quelle adopera. Ancora v'ha un'altra differentia, che lla memoria conserva quelle sotto ragione del tempo passato, ma questa non. Alcuna volta inpertanto questo nome "ymaginativa" è nome comune a ogni virtù dentro occulta, per le quali parole apparisce che, avegna che lla ymaginativa fosse mossa dal senso comune in ricevimento d'alcuna etc.



Tav. 4. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1016, c. 218r. Copyright Biblioteca Riccardiana – LiMINA.

Anche alcuni errori commessi dall'Anonimo copiando le chiose del Lancia sembrano più facilmente spiegabili ipotizzando una frequentazione diretta dell'autografo. È questo il caso della chiosa a *Purg.* XVII 19-30, costituita quasi integralmente da una lunghissima citazione biblica dal libro di Ester (*Est* I-IX), che il Lancia introduce per illustrare la vi-

ceda di Aman, esempio d'ira punita. Verso la fine della chiosa dell'Anonimo si ritrova una lacuna che non è riconducibile a un *saut du même au même*, ma che bene si spiega a partire dalla *mise en page* dell'autografo del Lancia: la porzione del testo omessa, infatti, coincide esattamente con un rigo di scrittura nel codice del notaio e dunque è da far rimontare all'originale dell'Anonimo (tav. 3). Mi pare più difficile, invece, per quanto non impossibile, ipotizzare che si tratti di una lacuna prodottasi nella tradizione manoscritta del commento dell'Anonimo, che solo casualmente verrebbe a coincidere con un rigo di scrittura nell'autografo del Lancia. D'altra parte, che si tratti di un errore e non di una omissione volontaria da parte dell'Anonimo è provato dall'improvvisa, subito seguente, menzione delle lettere pubblicate da Aman, un riferimento che resta inintelligibile proprio a causa della precedente lacuna:¹⁸

Lancia

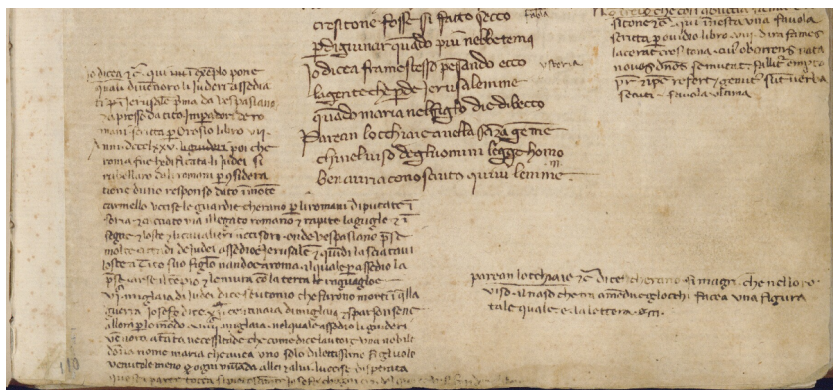
[...] Tutti lo inchinavano, tutti l'adoravano, solo Mardoceo né s'inchinava né l'adorava, al quale dissoro li familiari del re più volte: «Perché dinanzi a tutti gl'altri non osservi tu li comandamenti del re?». E non rispondendo, rinuntiarlo ad Aman; e volendo sapere se elli in ciò perseverasse, che dicea ch'era Iudeo, per sperienza trovò così. Et però non volle solo lui punire, ma uccidere tutti 'Iudei *ch'erano nel regno d'Assuero*. Et *impetròe sopra ciò lettere regali e scritte per tutto il regno che dovessero esser morti* l'anno XII del regno d'Assuero, l'ultimo mese a dì XIII. Et publicate le lettere, Mardoceo le nuntioe alla reina, la quale con molta sagacitate fece sì che 'l re fece mettere in croce Aman, in su la quale avea diliberato di mettere Mardoceo, come è scritto nel detto libro distintamente [...].

Anonimo fiorentino

[...] Tutti lo 'nchinavano, tutti l'adoravano, solo Mardoceo no llo inchinava, né adorava, al quale disse<ro> i familiari del re più volte: «Perché dinanzi da tutti gli altri non osservi tu i comandamenti del re?». Et non rispondendo, il rinumtionono ad Aman; et volendo colui sapere s'egli in ciò perseverasse, che dicea ch'era Giudeo, per experientia trovò così. Et però non volle solo lui punire, ma volle uccidere tutti i Giudei l'anno XII° del regno d'Assuero, l'ultimo mese, a ddi XIII. Et publicate le lectere, Mardoceo il rinumtionò alla reina, la quale, con molta sagacità, fece sì che il re fece mettere Aman in su quella croce che aveva deliberata per mettervi Mardoceo, com'è scripto nel detto libro distintamente [...].

18 Lancia 2012, p. 672 (evidenzio in corsivo la porzione di testo che manca nell'Anonimo); Anonimo Fiorentino, ms. Ricc. 1016, c. 218r-v; la chiosa è presentata in Azzetta 2003, p. 71.

Anche l'indagine sui più estremi confini materiali dell'autografo del Lancia sembra indirizzare verso l'ipotesi di una sua consultazione diretta da parte dell'Anonimo. È questo il caso della chiosa a *Purg.* xxiii 28-30, ove una lacuna dovuta a un guasto meccanico di origine molto antica sfregia la frase del Lancia e coinvolge l'ultimo rigo di scrittura, vergato sull'estremo margine inferiore della carta (tav. 5).



Tav. 5. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II.I.39, c. 110r. Copyright Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – LIMINA.

Si tratta di una chiosa che denuncia le sue fonti: Orosio per la prima parte (citato attraverso il volgarizzamento di Bono Giamboni), Giuseppe Flavio per il celebre e tragico episodio dell'atto cannibalico compiuto da Maria di Eleazaro nei confronti di suo figlio durante l'assedio di Gerusalemme (*Bell. Iud.*, VI 3). L'Anonimo, dopo aver ripreso alla lettera tutta la chiosa del Lancia, giunto in prossimità dell'ultimo rigo e trovando il testo corrotto, si interruppe nel punto in cui, oggi come allora, esso diviene irrecuperabile, aggiungendo solo un macabro dettaglio («et arrostio») della ben nota vicenda:¹⁹

19 Lancia 2012, p. 740; Anonimo Fiorentino, ms. Ricc. 1016, c. 238v. Rispetto all'informazione, assente nel Lancia, che Maria arrostì le carni del figlio, non è necessario ipotizzare il ricorso anche al *Bellum Iudaicum* (oltre che alla chiosa del Lancia): la modalità della cottura era nota all'Anonimo grazie al racconto dell'episodio fornito nella tradizione esegetica del poema, a lui ben nota: «Avenne un giorno che una Maria iudea non avea che mangiare: avea uno suo fanciullo, ucciselo e *arostillo* per mangiare. Quando questo fanciullo *s'arostia*, l'odore fu sentito, si perché la carne umana in tal modo trattata ole,

Lancia

[...] Nel quale assedio li Giuderi venono a tanta necessitade che, come dice l'autore, una nobile donna nome Maria, che avea uno solo diletissimo figliuolo, venutole meno ogni vivanda a llei e a lui, l'uccise disperata. Questa parte tocca sì pietosamente Iosefo ch'ogni <...> del cuore vi si fonde <...>.

Anonimo fiorentino

[...] Nel quale assedio i Giudei venono a tanta necessità che, come dice l'auctore, una nobile donna nome Maria, che avea uno suo diletissimo figliuolo, venutogli meno ogni vivanda a llei e a llui, l'uccise et arrostio, come scrive Iosefo.

Un ultimo esempio (ma altri se ne potrebbero allegare) riguarda la chiosa dedicata a spiegare la figura del drago la cui azione devastante è vista da Dante nel corso della processione allegorica a cui assiste nel Paradiso terrestre (*Purg.* xxxii 130-147). Il Lancia in questa occasione dapprima seleziona e traduce il *Comentum* di Pietro, da cui derivano sia la citazione di *Purg.* xxxiii 34, sia quella successiva dall'*Apocalisse* (13 3), quindi riporta i lemmi delle terzine successive in cui prosegue la descrizione del drago (vv. 142-145):²⁰

Pietro Alighieri

Draco figurat, ut dixi, Antichristum; vel figurat, ut auctor dicit in sequenti Capitulo, dum dicit: «scias quod vas, quod serpens rupit» etc., cupiditatem subsecutam pastorum Ecclesiae circa temporalia [...] Et Joannes 13. Apocalipsis ait: «et admirata est universa terra post bestiam. Et adoraverunt draconem, qui dedit potestatem bestiae [...]».

Lancia

Il drago, come è detto, figura anticristo, o vero figura, sì come dice l'autore nel seguente canto, quando dice: «Sappi che 'l vaso che 'l serpente ruppe» etc., la seguitata cupidigia de' pastori della Chiesa circa le cose temporali. San Iovanni xii et xiii capitolo de l'*Apocalipsi* dice: «Admirata est universa terra post bestiam et adoraverunt draconem quia dedit potestatem bestie».

Trasformato etc. [...].

e sì per lo grande gegiunio e fame ch'aveano sofferto le genti della terra» (Lana 2010, p. 1415); «Maria, overo Marea, avendo uno solo figliuolo e non avendo di che nutrire sé né llui, colui uccise e per membra partie, e *arostendone* uno quartiere li familiari de' principi de' Iudei e de' sacerdoti, cercando di vectuvaglia, pervenero alla casa di questa femina, dove sentirono l'odore dello *arostito* fanciullo» (Ottimo Commento 2018, pp. 1173-1174); «quaedam mulier in Jerusalem nomine Maria filium *assavit* et comedit» (Pietro Alighieri 1845, p. 461).

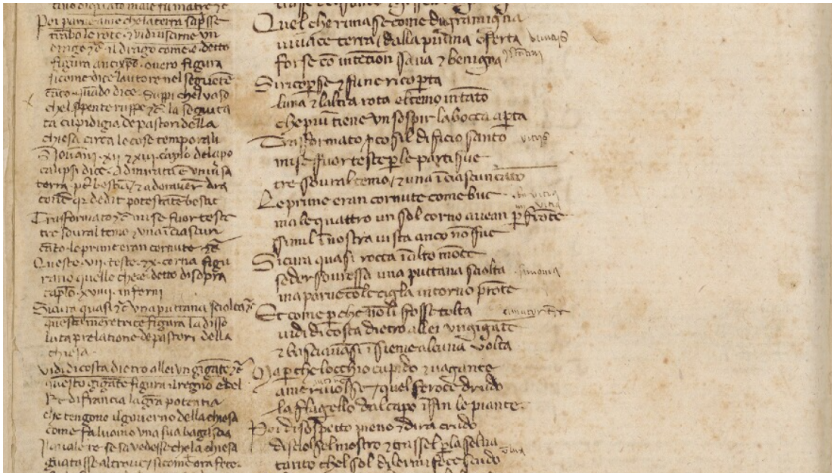
20 Pietro Alighieri 1845, p. 528; Lancia 2012, p. 840.

L'Anonimo, riprendendo la chiosa del Lancia, commise due errori, entrambi strettamente connessi con le caratteristiche paleografiche e di *mise en page* con cui si presenta l'autografo del notaio. Dapprima nella citazione biblica lesse «propter» in luogo del corretto «post» (che nel Lancia compare nella forma abbreviata, corretta ma equivocabile, «p⁹t»), quindi inglobò nella citazione dall'*Apocalisse* il lemma con cui inizia il periodo successivo, costituito dalla ripresa del v. 142 «Trasformato etc.» (*Purg.* xxxii 142), modificandone la desinenza («trasformate») così da accordarla al sostantivo subito precedente («bestie»):

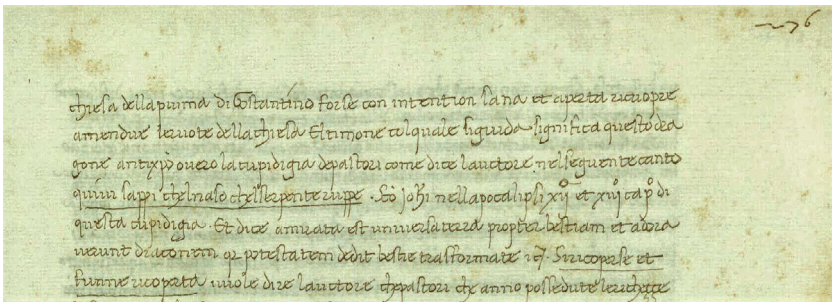
Significa questo dragone Anticristo, overo la cupidigia de' pastori, come dice l'auctore nel seguente canto, quivi: «Sappi che 'l vaso [*ms.* naso] che 'l serpente ruppe». Sancto Iohanni nell'*Apocalipsi* XII° et XIII° capitolo, di questa cupidigia, et dice: «amirata est universa terra propter bestiam, et adoraverunt draconem quia potestatem dedit bestie transformate» etc.

L'errore che coinvolge *Trasformato* si spiega facilmente se si osserva che nell'autografo del Lancia il lemma dantesco, che subito segue la citazione biblica, non solo non è – come di prassi – sottolineato, e dunque è privo del consueto segnale che addita l'inizio di una nuova chiosa, ma anche che la *T* iniziale non sporge con chiarezza fuori dalla colonna di scrittura, come invece normalmente accade per le lettere iniziali di una nuova chiosa (tavv. 6-8):²¹

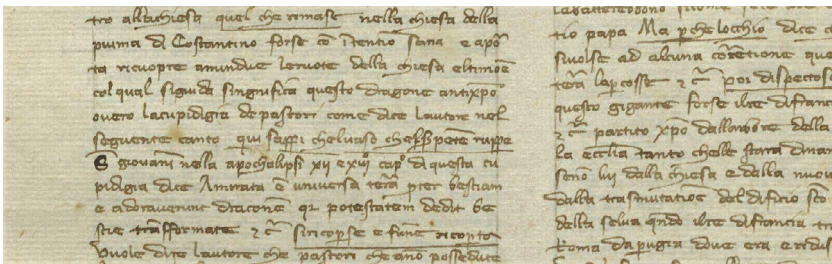
21 Anonimo Fiorentino, ms. Ricc. 1016, c. 266r; il secondo errore non risulta dall'ed. Fanfani che fa terminare la chiosa nel mezzo della citazione latina alle parole «adoraveront [*sic*] draconem etc.», a cui fa seguito la chiosa al v. 139 (Anonimo Fiorentino 1866-1874, vol. II, p. 520).



Tav. 6. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II.I.39, c. 128v. Copyright Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – LiMINA.



Tav. 7. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1016, c. 266r. Copyright Biblioteca Riccardiana – LiMINA.



Tav. 8. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1013, c. 11r. Copyright Biblioteca Riccardiana – LiMINA.

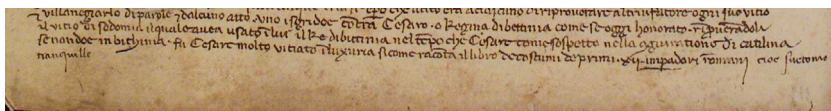
Alla luce degli esempi proposti, l'ipotesi che l'Anonimo possa aver avuto tra le mani l'autografo del Lancia pare plausibile. Meno probabile, ancorché in via teorica non escludibile, è la possibilità che sia esistita una copia delle chiose del Lancia, oggi perduta e prodotta nella seconda metà del Trecento, a cui l'Anonimo avrebbe potuto attingere: questa copia, per giustificare quanto si è venuto annotando, avrebbe dovuto essere un apografo facsimilare sul tipo di quello conservato nel ms. II.I.45.²²

D'altra parte, se l'Anonimo poté sfogliare il ms. II.I.39, lo fece con discrezione, giacché i margini del codice non riportano che poche parole annotate da mani posteriori, tutte databili entro la fine del sec. XIV.²³

22 L'ipotesi irricevibile secondo la quale per il commento al *Purgatorio* l'Anonimo avrebbe sfruttato «un modello imparentato con le chiose trascritte dal Lancia» (che, sembra di capire, dovrebbe essere più antico delle chiose del notaio fiorentino) è avanzata in Geymonat 2009, p. 140, ma è di fatto rifiutata in Geymonat 2011.

23 Le postille sono edite nell'apparato dell'ed. delle *Chiose* del Lancia (Lancia 2012). Una nuova *expertise* sul ms. operata insieme a Teresa De Robertis, che ringrazio, conferma che si tratta di cinque mani tutte ancora trecentesche (forse di inizio sec. xv è la mano E, a cui si deve una sola postilla, non dantesca, che si configura quasi come una prova di penna); le mani che è possibile riconoscere sono le seguenti (l'ordine segue la cronologia relativa, dalle più antiche alla più recente): Mano A (corsiva): c. 34r marg. sin.: *Nota che tutti i papi ançi sancto Silvestro furono martiri et egli fu il primo confessore pontefice* (*Inf.* XIX 117); Mano B (*littera textualis* semplificata): c. 22v marg. sin.: *Iacop, canc.* (*Inf.* XIII 130); c. 29r marg. dxt.: *Non fuit hec Aragnes clara genere sed ignobilis, artis vero sue peritissima, ut Ovidius demonstrat sexto Methamorphoseos libro sic inquit: «Non illa loco neque origine gentis / clara sed arte fuit; pater huic Colophenius Ynmon / Focayco bibulas tingebat murice lanas; / occiderat mater, sed et hec de plebe suoque / equa viro fuerat» etc.* (*Inf.* XVII 18); c. 31v marg. sin.: *a Bologna* (*Inf.* XVIII 61); c. 33r marg. dxt.: *idest in Inferno* (*Inf.* XIX 10); c. 56r marg. sin.: *Simon* (*Inf.* XXX 109); c. 56r marg. sin.: *maestro Adamo* (*Inf.* XXX 112); c. 56r marg. dxt.: *troyanas ut opes et lamentabile regnum eruerint Danay queque ipse miserrima vidi et quorum pars magna fui* (*Inf.* XXX 112-117); c. 95v marg. sin.: *Bene ergo alludit huic sententie illud terrentianum: «Recte putas: nam si illum obiurges vite qui auxilium tulit, quid facies illi qui dederit dapnum aut malum?»* (*Purg.* XV 104); c. 116v marg. inf.: *cioè Suetonio Tranquillo* (*Purg.* XXVI 73-81); c. 122v a testo: *e Urania* (*Purg.* XXIX 41); c. 145v marg. sin.: *verso Parigi* (*Par.* VI 55); c. 149r marg. dxt.: *fu di Cipri* (*Par.* VIII 2); c. 150r a testo: *in fronte* (in interl. su *in capo* espunto, *Par.* VIII 64); c. 173r marg. inf.: *Chi crederebbe giù nel mondo errante etc. Di costui pone Virgilio nel secondo dell'Eneida: «Cadit et Ripheus iustissimus unus qui fuit in Teucris et servantissimus equi»* (*Par.* XX 67-72); c. 178r marg. dxt.: *psalmo 147* (*Par.* XXIII 133); Mano C (corsiva mercantesca): c. 108v marg. dxt.: *Di leocasta moglie di Lai re di Tebe* (*Purg.* XXII 56); c. 109r marg. dxt.: *Cioè Homero, de quo Seneca, epistula 58* (*Purg.* XXII 101); c. 124r marg.

Tra queste va segnalata la nota a *Purg.* xxvi 73-81, relativa alla sodomia di Cesare. Alla fine della chiosa del Lancia, infatti, che si avvale dell'autorità di Svetonio citandone l'opera, ma senza esplicitare il nome dell'autore («il libro de' costumi de' primi XII imperadori romani», vd. *De vita Caesarum*, I 49), una mano posteriore aggiunse la precisazione «cioè Svetonio Tranquillo» (tav. 9).



Tav. 9. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II.I.39, c. 116v. Copyright Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – LIMINA.

La chiosa dell'Anonimo Fiorentino, che anche in questo caso dipende dal Lancia, si distingue da quella del notaio proprio per il riferimento manifesto al nome dell'*auctoritas* latina:²⁴

sin.: *Partita di Vergilio* (*Purg.* xxx 1); Mano D (corsiva): c. 79r marg. sin.: *Persuasio Sordelli* (*Purg.* vii 16); c. 92v marg. sin.: *de collibus Apeninis* (*Purg.* xiv 31); c. 117r marg. dxt.: *aliter: aggiunta a l'arsura* (*Purg.* xxvi 81); c. 117r marg. dxt.: *notandum est* (*Purg.* xxvi 82); c. 117r marg. dxt.: *Comparatio poetica. Quia mortuus est filius eius ob defectum Ysifilis nutricis et hoc accidit ut doceret Grecos aquam et hic intervallo temporis mortuus est propter dementia Ysiphilis predictae* (*Purg.* xxvi 94). Estranea al contenuto dantesco, ma utile per sapere che a un tratto il ms. dovette trovarsi fuori Firenze (ma non troppo lontano) è l'unica annotazione della Mano E: c. 46v marg. sup. (*Inf.* xxv): *domani n'andremo a Firenza*. Tutte le postille, con l'eccezione di quella della mano E, si ritrovano trascritte dal copista (la cui mano non corrisponde a nessuna di quelle che postillano l'autografo del Lancia) nell'apografo ms. II.I.45, limitatamente alla porzione di testo lì conservata, cioè *Inf.* vi 48-*Purg.* vii 6 (la correzione di c. 22v è recepita lasciando lo spazio bianco). La datazione delle postille sul ms. II.I.39 precede dunque la stesura del ms. II.I.45.

24 Lancia 2012, pp. 773-774; Anonimo Fiorentino, ms. Ricc. 1016, c. 247v (la chiosa manca in Ricc. 1013); la chiosa è presentata in Azzetta 2003, pp. 71-72. Tra le altre postille aggiunte sull'autografo del Lancia, offre un elemento di vicinanza con le chiose dell'Anonimo quella a *Inf.* xix 115-117: «Nota che tutti ' papi ançi sancto Silvestro furono martiri et egli fu il primo confessore pontefice»; si tratta infatti di un'attenzione che, in una chiosa del tutto diversa, si ritrova solo nel commento dell'Anonimo. In altri casi (per es. dove le postille riportano versi da Virgilio o da Ovidio) la prossimità tra le postille e le chiose dell'Anonimo è meno significativa in quanto la citazione è sollecitata dai versi danteschi.

Lancia

Poi che Cesare ebbe vinta l'ultima battaglia contra li figliuoli di Pompeo appresso a Monda, chiamata oggi Gironda, tornòe a Roma, dove li furono fatti cinque triunfi. E però che licito era a ciascuno di rimproverare al triunfatore ogni suo vitio e villaneggiarlo di parole e d'alcuno atto, uno isgridòe contra Cesare: «O regina di Bettinia, come sè oggi honorato», rimproverandoli il vitio di sodomia, il quale avea usato in lui il re di Bittinia nel tempo che Cesare, come sospetto nella congiurazione di Catilina, se n'andòe in Bithinia. Fu Cesare molto vitiato in luxuria, sì come racconta il libro de' costumi de' primi XII imperadori romani [agg. *altra mano*: cioè Svetonio Tranquillo].

Anonimo fiorentino

Poi che Cesare ebbe vinta l'ultima battaglia contro a' figliuoli di Pompeo appresso a Monda, oggi detta Gironda, tornò a Roma, dove gli furon fatti cinque triumphi. Et però che licito era a ciascuno di rimproverare al triumphatore ogni suo vitio, et villaneggiarlo di parole et d'alcuno acto, uno gridòe contro a Cesare: «O regina di Bethinia [*ms. lett. incerta*: Bethinici], come sè oggi honorato!», rimproverandogli il vitio di sodomia, il quale avea usato in lui il re di Bethinia nel tempo che Cesare, come suspecto per la congiura di Catellino, se n'andò in Bethinia. Fu Cesare molto vitiato in luxuria, sì come narra Svetonio nel libro di XII imperadori romani, et di loro virtù et viti.

L'ipotesi più probabile è che l'Anonimo abbia recepito l'annotazione più tarda che aveva trovato sull'autografo del Lancia; tuttavia non si può escludere che l'aggiunta possa essere un appunto di lettura di chi veniva scrivendo il suo (per noi anonimo) commento a Dante.

Bibliografia

- Affatato 2017 = Rosa Affatato, *Contrappasso e mentalità allegorica nei commenti alla 'Commedia' tra Trecento e Quattrocento*, in *Atti delle "Rencontres de l'Archet"*, Morgex, 14-19 settembre 2015, Morgex-Torino, Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Lexis, 2017, pp. 106-113.
- Anonimo Fiorentino 1866-1874 = *Commento alla 'Divina Commedia' d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani, 3 voll., Bologna, Romagnoli, 1866-1874.
- Azzetta 2003 = Luca Azzetta, *Le chiose alla 'Commedia' di Andrea Lancia, l'Epistola a Cangrande' e altre questioni dantesche*, «L'Alighieri», 21 (2003), pp. 5-76.
- Azzetta-De Robertis 2025 = Luca Azzetta, Teresa De Robertis, *Tradizione del testo e filologia materiale. Il caso dell'Anonimo Fiorentino*, in «Rivista di Studi Danteschi», 25 (2025), i.c.s.

- Casadio 2015 = Asteria Casadio, *Sul commento alla 'Commedia' dell'Anonimo Fiorentino*, «Letteratura Italiana Antica», 16 (2015), pp. 463-539.
- Chiariglione 2016 = Marco Chiariglione, *Lucifero "vispistrello". Manifestazioni diaboliche nell'Inferno dantesco*, Napoli, Liguori, 2016.
- Del Lungo 1879-1887 = Isidoro Del Lungo, *Dino Compagni e la sua 'Cronica'*, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1879-1887.
- Di Sabatino 2010 = Luca Di Sabatino, *Note su alcune chiose d'argomento tebano nei commenti danteschi di Andrea Lancia e dell'Anonimo Fiorentino*, «Rivista di Studi Danteschi», 10 (2010), pp. 368-382.
- Fiorentini 2012-2013 = Luca Fiorentini, *Il suicidio di Pier della Vigna. Variazioni narrative negli antichi commenti danteschi*, «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», 27 (2012-2013), pp. 145-208.
- Fiorentini 2020 = Luca Fiorentini, *Petrarch and Boccaccio in the First Commentaries on Dante's 'Commedia'. A Literary Canon Before its Official Birth*, London-New York, Routledge, 2020.
- Fiorentini 2023 = Luca Fiorentini, *Morte della Pia, da Iacomo della Lana a Matteo Bandello*, in *Sui commenti alla 'Commedia' di Dante a Bologna*, a cura di Giuseppina Brunetti, Bologna, Bologna University Press, 2023, («Filologicamente. Studi e testi romanzi», 11), pp. 15-35.
- Geymonat 2000 = Francesca Geymonat, *Quel che ci dicono le novelle dei commentatori trecenteschi alla 'Commedia'*, in *La narrativa italiana*. Actas del VIII Congreso Nacional de Italianistas, editorial Maria Dolores Valencia, Granada, Universidad de Granada, 2000, pp. 239-246.
- Geymonat 2006 = Francesca Geymonat, *Il 'Tresor' di Brunetto Latini tradotto nel Commento alla 'Commedia' dell'Anonimo Fiorentino*, in *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI)*. Atti del Convegno di Matera, 14-15 ottobre 2004, a cura di Rita Librandi e Rosa Piro, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2006, («Micrologus' Library», 16), pp. 81-100.
- Geymonat 2009 = Francesca Geymonat, *L'Anonimo Fiorentino: una lettura non teologica della 'Commedia'*, in *Etica e teologia nella 'Commedia' di Dante*, a cura di Erminia Ardissino, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, («Uomini e dottrine», 52), pp. 115-150.
- Geymonat 2011 = Francesca Geymonat, *Anonimo Fiorentino, in Censimento dei commenti danteschi, 1. I commenti di tradizione*

- manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2011, vol. I, pp. 36-42.
- Lana 2010 = Iacomo della Lana, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, 4 voll., Roma, Salerno Editrice, 2010, («Edizione Nazionale di Commenti danteschi», 3).
- Lancia 2012 = Andrea Lancia, *Chiose alla 'Commedia'*, edizione critica a cura di Luca Azzetta, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2012, («Edizione Nazionale di Commenti danteschi», 9).
- Latini 1839 = *Il 'Tesoro' di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, nuovamente pubblicato secondo l'edizione del MDXXXIII, a cura di Luigi Carrer, Venezia, Tip. del Gondoliere, 1839.
- Latini 2007 = Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di Pietro G. Beltrami, Paolo Squillacioti, Plinio Torri, Sergio Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007, («I Millenni»).
- Malato-Mazzucchi 2011 = *Censimento dei commenti danteschi, 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2011.
- Ottimo Commento 2018 = *Ottimo commento alla 'Commedia'*, a cura di Giovanni Boccoardo [t. I: *Inferno*], Massimiliano Corrado [t. II: *Purgatorio*], Vittorio Celotto [t. iii: *Paradiso*], Roma, Salerno Editrice, 2018, («Edizione Nazionale di Commenti danteschi», 6).
- Pietro Alighieri 1845 = *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris 'Comoediam' commentarium*, nunc primum in lucem editum consilio et sumtibus G.J. Bar. Vernon, curante Vincentio Nannucci, Florentiae, apud Guilielmum Piatti, 1845.
- Quaglio 2001 = Enzo Quaglio, *Intorno alla tenzone Dante-Forese*, in «*Per correr miglior acque...*». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2001, vol. I, pp. 247-280.
- Rigo 2023 = Paola Rigo, *Dante e Bonifacio VIII: una storia sbagliata*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 20 (2023), pp. 55-62.
- Tombolini 2016 = Martina Tombolini, *Esegeti "physici": l'interpretazione dello pneuma negli antichi commenti alla 'Commedia'*, «*Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología*», 17 (2016), pp. 255-276.
- Villani 1990-1991 = Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, ed. critica a cura

di Giuseppe Porta, 3 voll., Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1990-1991.

Volpi 2011 = Mirko Volpi, *Iacomo della Lana*, in *Censimento dei commenti danteschi, 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2011, vol. I, pp. 290-315.



Tra ricostruzioni e fantasmi. Novità dal cantiere delle chiose adespote alla *Commedia*

Giuseppe Alvino

Università degli Studi di Napoli 'Federico II'

giusalvino@gmail.com

Between Reconstructions and Ghosts: Updates from the Workshop on the Anonymous Glosses to the *Divine Comedy*

Abstract (ITA)

Il contributo intende anticipare alla comunità scientifica i criteri e i principali risultati di un pluriennale lavoro sulle chiose adespote alla *Commedia* nei manoscritti trecenteschi, oggetto di una monografia di prossima pubblicazione. In particolare, ci si sofferma su tre aspetti: 1. si riassumono le caratteristiche di nuovi apparati di chiose originali e autonomi rispetto ai commenti canonici; 2. si presentano le principali acquisizioni sulle glosse non originali, da restituire alle diverse tradizioni testuali a cui sono riconducibili, oltre ad alcuni casi di apparati di formazione autonoma ma dai contenuti già noti; 3. ci si interroga sulla provenienza delle glosse adespote, derivate dai principali commenti direttamente oppure attraverso epitomi o interpositi.

Abstract (ENG)

The contribution aims to present to the scientific community the criteria and the main findings of a multi-year study on the anonymous glosses to the *Commedia* found in fourteenth-century manuscripts, which are the subject of a forthcoming monograph. Specifically, the discussion focuses on three aspects: 1. summarizing the characteristics of new sets of glosses that are original and independent of the canonical commentaries; 2. presenting the main findings regarding non-original glosses, which can be attributed to various textual traditions they are linked to, as well as some cases of independently developed sets with already known content; 3. examining the origins of the anonymous glosses, which may derive directly from major commentaries or through epitomes or intermediary sources.

Parole chiave / Keywords

Dante, Commenti danteschi, Filologia italiana, Paleografia, fonti, margini /

Dante, Dante's commentaries, Italian philology, Paleography, sources, margins

1. Obiettivi e criteri

Gli studi sugli antichi commenti alla *Commedia* hanno conosciuto diverse stagioni decisive, ma certo quella dell'ultimo quarto di secolo, legata al progetto dell'«Edizione Nazionale» è la più importante, non solo per la pubblicazione di numerose edizioni critiche finalmente affidabili, ricostruite secondo le più aggiornate metodologie filologiche, ma anche per aver stabilizzato un vero e proprio canone di commentatori principali, che si è progressivamente esteso fino a includere commenti fino ad allora inediti e alcuni coerenti sistemi di chiose anonime. Il panorama dell'esegesi antica non si limita però agli annotatori più importanti, ma si estende anche alle centinaia di codici contenenti chiose adespote non ricondotte finora a nessuno dei commenti canonici.

Proprio a questi apparati di chiose ho dedicato i miei studi più recenti: centinaia di manoscritti annotati non erano mai stati analizzati, se si eccettuano i rapidi accenni loro dedicati nel *CCD*. Ora la loro analisi sistematica ha permesso, da un lato, di restituire alle tradizioni testuali già note decine di testimoni frammentari e, dall'altro, di individuare sistemi di glosse degni di edizione, in cui sia preponderante l'originalità dell'operazione del chiosatore. E, per capire questo, si è reso necessario, per ogni singola glossa, un confronto con il resto dell'esegesi, del quale presenterò oggi alcuni dei risultati più notevoli.¹

Prima però vorrei brevemente mostrare i criteri con cui è stata condotta l'indagine. Innanzitutto, si è individuato un *corpus* di manoscritti, per il quale il necessario punto di partenza è il *CCD*. Tra le sue 697 schede codicologiche, sono stati considerati i circa 140 manoscritti per i quali fosse segnalata solo la presenza delle chiose, o in cui l'indicazione delle loro fonti e dei loro contenuti fosse incompleta.

Il lavoro è stato diviso in due serie, sulla base della datazione dei manoscritti: la prima è dedicata ai manoscritti trecenteschi ed è quella che ho portato a termine negli ultimi tre anni; seguirà poi sperabilmente la seconda serie, sui manoscritti posteriori. Si tratta di codici in prevalenza toscani ma provenienti in realtà da molte zone della penisola, e questo vale anche e soprattutto per le quasi 200 mani che chiosano, tra cui se ne riconoscono non poche settentrionali e – in misura minore – meridionali; la lingua più utilizzata è però il latino, e per di più non sono molti nel *corpus* i sistemi di chiose esclusivamente volgari.

1 Le ricerche di cui si parla confluiranno in Alvino, in c.d.s.

A ciascuno dei manoscritti ho dedicato una scheda descrittiva, il cui fine principale è quello di estendere idealmente quella che gli è dedicata nel CCD con dettagliate informazioni riguardanti le fonti rispetto all'esegesi dantesca precedente di ciascuno dei chiosatori e la segnalazione dell'eventuale presenza di glosse originali. Ogni scheda si apre con una breve parte introduttiva, in cui si richiamano in estrema sintesi, con i dovuti aggiornamenti, le caratteristiche fondamentali del codice, già dettagliatamente descritto nel CCD.² Dopo aver distinto tra loro le mani che appongono chiose (sono siglate M1, M2, M3, ecc.), si passa a discutere nel dettaglio l'individuazione delle fonti esegetiche, per ogni mano, sulla base di un puntuale confronto testuale e una corposa messe di esempi,³ specificando se esse siano riprese *verbatim* («[V]»), rimaneggiate («[R]») o tradotte («[T]»). Segue un'edizione di servizio, di carattere conservativo, di alcune delle chiose originali di ciascuna mano. Vista la mole del materiale, si è resa necessaria una selezione che privilegiasse i contenuti ritenuti più importanti: fatti storici, informazioni sui personaggi, esegesi puntuale, fraintendimenti interpretativi, citazioni esplicite e implicite, etimologie. Infine, sono sinteticamente offerte delle riflessioni sull'originalità o meno dell'apparato di glosse, sulle sue peculiarità e sul suo grado di autonomia e innovatività rispetto all'esegesi precedente. Per ogni mano sono indicate la frequenza degli interventi lungo la *Commedia*, le fonti e la tipologia delle riprese; inoltre è segnalata l'eventuale presenza di chiose autoschediastiche o originali. Es.:

[M1] *Inf.* I-V. Chiose frequenti: An. Lombardo [V], una da Cass S. [V], altre diffuse, autoschediastiche.

XIII-XX. Chiose sporadiche: Cass S. [R], prob. Benvenuto Ash. [R], altre diffuse, originali, autoschediastiche.

2 Si dà conto della datazione, della lingua del copista della *Commedia* e delle chiose del numero di mani che appongono glosse. Per i dati linguistici e cronologici si è fatto riferimento a Trovato 2007, Romanini 2007, Bertelli 2011-2016, all'occorrenza aggiornati su Trovato 2020, altri contributi specifici più recenti e indagini di prima mano. In questa sezione è presente anche l'aggiornamento della bibliografia proposta dal CCD.

3 I confronti sono mostrati in tabelle di comparazione, di cui si vedrà qualche esempio anche in questo contributo. I riferimenti ai commenti danteschi noti, se non diversamente specificato, si intendono *ad locum*.

2. Gli apparati di chiose autonomi e originali

Com'era auspicabile, lo studio sugli adespoti ha isolato un buon numero di sistemi di glosse prevalentemente ignote all'esegesi precedente, o almeno caratterizzate da un'autonoma organizzazione del materiale. Per i manoscritti glossati da più mani, solo alcune di queste inseriscono chiose originali: l'opportunità di pubblicare o tutti i chiosatori o solo quelli di sicuro interesse andrebbe valutata caso per caso. Ecco quelli più interessanti:⁴

- ◇ Can. 108, M1 (*Chiose oxoniensi*). Nelle frequenti glosse tardo trecentesche in volgare lombardo, forse milanese – primo caso in ordine cronologico – si registrano lunghe e importanti glosse di interesse storico, biblico e mitologico che non trovano riscontro altrove nell'esegesi dantesca: il sistematico ricorso a fonti classiche per commentare la *Commedia* e la loro traduzione nel proprio volgare denotano, se non un'interessante operazione culturale, quantomeno un grande impegno ad arricchire la contestualizzazione delle storie narrate nel poema, per quanto non esteso poi a tutti i canti.
- ◇ Par. 79, M1 (“*Glose sive recollette* parigine”). Realizzate in volgare settentrionale da una sola mano primoquattrocentesca, sono prevalentemente originali nonostante diversi contatti con molti commentatori più e meno antichi, sempre ampiamente rimaneggiati e mai ereditati supinamente, al punto che non è possibile individuare una fonte principale né avere certezze sui prestiti. Le aggiunte originali sono prevalentemente mitologiche, con qualche inserto, più o meno fantasioso, sulla storia fiorentina, tra cui è notevole la chiosa che riporta il discorso diretto di Farinata nell'atto di opporsi alla distruzione di Firenze, o quella sulla sodomia omosessuale di Brunetto nota a Dante («e' fu maestro di Dante e peccò nel vizio de la sodomitaria: forse quando stette cum lui ne vide qualche segno»). Il titolo dell'apparato notulare – che sia o meno quello originale – si ricava dal *finit* del commento, che è limitato all'*Inferno*.
- ◇ Parm. 1060, M1 (*Chiose parmensi*). Il codice, datato 1373-'74, è vergato da una mano emiliano-romagnola che glossa anche i margini con frequenti note per lo più originali, di interesse spiccatamente classico e mitologico, con il probabile ausilio di Guido da Pisa (o del volgarizzamento) e, in misura minore, di Boccaccio.

4 Le abbreviazioni dei mss. sono quelle di Tonello 2018, pp. 53-86.

- ◇ Pal. 180 (= Banco Rari 69), M1 (*Chiose Palermo*). Frequenti annotazioni latine apposte al *Paradiso*, acefalo, dalla stessa mano che vergò il testo dantesco (area tosco-orientale, ultimo quarto del XIV sec.). Si compongono principalmente di citazioni patristiche ignote ai commentatori precedenti e, in misura minore, di informazioni di argomento storico e in particolare fiorentino derivate dall'Amico dell'Ottimo. Entrambi i dati destano notevole interesse e rendono il commento degno di essere ripubblicato dopo una prima trascrizione, ormai molto datata, di Francesco Palermo.⁵
- ◇ Cors. Ross. 5 (= 44 G 3), M1 e M3 (*Chiose corsiniane 44 G 3*). Complesso sistema di chiose irrelate apposte da sette mani diverse tra la fine del XIV sec. e la prima metà del XV. Di particolare interesse sono due mani che inseriscono molte chiose originali frammiste a altri commenti noti: M1, che in alcuni tratti può essere considerato un rarissimo testimone frammentario delle Chiose Ambrosiane, e M3, che sembrerebbe conoscere Pietro3 e Serravalle; entrambe le mani inoltre rimangono alcuni passaggi del *Comentum* benvenutoiano. I tanti apporti originali sono di argomento vario, con interessanti affondi aneddotici, tra i quali ne spicca uno sull'incontro tra Sigieri di Brabante e un suo defunto allievo. Le altre mani contribuiscono con pochissime glosse, prevalentemente autoschediastiche o in alcuni casi derivate dall'esegesi pregressa: vale in ogni caso la pena di pubblicarle tutte.
- ◇ Per. 81 [B 25], M1 (*Chiose perugine*). Frequenti chiose latine apposte dal primo copista della *Commedia*, di area umbra (XIV sec., terzo quarto). Oltre alla parafrasi, proveniente in genere da Lana e Benvenuto, e al sistema di *fontes*, derivato, come spesso accadeva, da Pietro1, l'anonimo inserisce cospicui apporti originali, incluse alcune citazioni esplicite da classici latini, oltre a più banali glosse autoschediastiche. Senza dubbio andrebbero pubblicate le glosse di M1, ma si potrebbe valutare l'opportunità di accogliere anche quelle delle altre quattro mani secondarie, che utilizzano prevalentemente Benvenuto.

⁵ Le caratteristiche salienti delle chiose sono state anticipate in Alvino 2022; la prima trascrizione è in Palermo 1853-1868, II p. 600-7.

3. Chiose non originali. Aggiornamento delle tradizioni indirette

Anche tra gli apparati non originali non mancano casi che possono rivelarsi utili a una maggiore comprensione della tradizione esegetica dantesca, tanto che per alcuni di essi sarebbe auspicabile l'allestimento di una edizione critica. Faccio solo tre esempi:

- a. Eg. 2567. Il testo della *Commedia* fu trascritto a Ferrara entro il 1379, cioè non molto tempo dopo il corso ferrarese di Benvenuto da Imola, fonte principale delle chiose, di altra mano, fitte e estese a tutte e tre le cantiche. Questo apparato forse non rappresenta solo un semplice rimaneggiamento delle *recollectae* ashburnhamiane, perché tutte le mani utilizzano anche la redazione finale del commento benvenutiano e, benché di rado, persino delle *recollectae* bolognesi. Forse questo fitto sistema di chiose riflette un momento intermedio tra le due *recollectae* e il *Comentum* propriamente detto, ma, allo stato dei fatti, nulla esclude che, vista anche la collocazione geografica e cronologica del codice, possa essere di per sé una copia di altre *recollectae* del corso ferrarese, diverse da quelle dell'unico esemplare finora noto, l'Ashburnham 839, non solo nei contenuti ma anche nella forma (non di trattato, ma di appunti meno sistematizzati). Se così fosse, l'Eg. 2567 rappresenterebbe un importantissimo controcanto, finendo per costituire la seconda testimonianza integrale del corso ferrarese. Solo un'edizione critica delle chiose di Londra e un agguerrito studio di comparazione possono fugare i dubbi in merito.⁶ La grande fortuna del *Comentum* di Benvenuto, in assoluto il più compulsato da questi anonimi, si estende insomma anche alle *recollectae*. Come l'Eg. 2567, anche altri manoscritti sembrano riprendere elementi da più versioni (Marc. Zan. 54, Chig. L VIII 293, Marc. IX 490). Appare improbabile che sul banco di tanti sconosciuti chiosatori convivessero più volumi contenenti diverse redazioni dello stesso commentatore: sarà più economico immaginare che siano esistite più *recollectae*, i cui testimoni finora noti non rappresentano in effetti uno stato redazionale vero e proprio quanto piuttosto un episodio della sua fortuna, mediato dal lavoro di un uditore delle sue lezioni: e in effetti, ad esempio, proprio le glosse del Marc. Zan. 54 erano

⁶ Del codice londinese si è già detto in Alvino 2023a, pp. 18-24.

opera di un “Allievo di Benvenuto”, che nella discussione delle sue interpretazioni poteva chiamarlo «magister meus».⁷

- b. Chiose contenenti materiale misto o riorganizzato. Si tratta di una serie di fitti apparati notulari in parte ripresi dall’esegesi precedente e corredati da note autoschediastiche, ma in cui nessuna fonte è nettamente prevalente sulle altre, e che anzi dimostrano di utilizzare molti commenti diversi, rimaneggiati e mischiati con particolare libertà, così da dar vita a un commento sostanzialmente nuovo. Appartengono a questa categoria: Ross. 487, Ang. 1102, Laur. Redi 41, Fior. II I 32, Par. 531, Rom. S. Pant., Trev. 337. La loro pubblicazione consentirebbe nuove riflessioni sulla circolazione collettanea dei commenti canonici e sulle modalità di ricezione e riassetto del materiale.⁸
- c. Traduzioni organiche, ovvero chiose per la maggior parte volgarizzate o latinizzate da un determinato commento noto. Il caso più importante da questo punto di vista, che forse è la principale acquisizione dell’indagine, è l’Ottimo latino del Pluteo 43.5, unica traduzione sistematica del commento fiorentino.⁹ Privo del poema dantesco, il testo si presenta in forma lineare ed è conservato solo per *Purgatorio* e *Paradiso*. Aperto e chiuso da una versione in latino dell’esegesi di Lana, il nostro commento era stato classificato da Rocca e alcuni studiosi successivi come una delle tante traduzioni del fortunato commento bolognese,¹⁰ ma un’indagine più approfondita ha permesso di rilevare che l’ampia sezione *Purg.* VII-XXI è in realtà da attribuirsi integralmente all’Ottimo, tanto che i due commenti possono facilmente leggersi uno come la traduzione dell’altro. In particolare, la divisione in sezioni del Pluteo (una parte proveniente da Lana, una parte dall’Ottimo) ricalca alla perfezione la principale caratteristica di un preciso ramo della tradizione dell’Ottimo, ovvero quello che Massimiliano Corrado ha chiamato α , e il dato è confermato dalle coincidenze tra gli specifici errori del Pluteo e di questo subarchetipo. Ma sarebbe anche auspicabile uno studio comparativo delle traduzioni dei com-

7 Si veda Paolazzi 1989, p. 240.

8 Un primo esempio di edizione, per Rom. S. Pant., è offerto in Alvino-Montalto 2024, in cui è proposta anche la distinzione dettagliata delle quattordici (!) mani che glossano il poema.

9 Ho annunciato il reperimento in Alvino 2023b.

10 Rocca 1891, p. 157; Roddewig 1984, p. 6.

menti, in particolare di quello di Lana, che, tenuto conto di quelle frammentarie, sono più di venti.

Infine, per tirare le somme sulle chiose non originali, ho stilato un elenco che raccoglie in forma sintetica i risultati del lavoro, accostando i manoscritti oggetto di analisi ai vari commenti danteschi, con lo scopo di integrare, rispetto alle risultanze del CCD, le rispettive tradizioni manoscritte con nuovi testimoni indiretti e frammentari. Ecco ad es. la prima voce dell'elenco, dedicata ad Alberico da Rosciate:¹¹

Riprese verbatim

Popp.: M2 [V]** (con An. Lombardo)

Laur. Acq. 218: M1 [V]* (nota biografica su Dante)

Rimaneggiamenti

Trev. 337: M1 [R]* (? , o Bambaglioli; con Pietro2 o Maramauro)

Urb. 367: M1 [R]* (? , 1 ch.; con An. Lombardo Mü e Lana)

La reale utilità di questi manoscritti deve essere valutata caso per caso, a seconda delle tradizioni testuali a cui ora sono stati accostati e della fedeltà e della sistematicità delle riprese. Ma di fatto, in qualità di testimoni, ognuno di questi adespoti è potenzialmente utile alla *constitutio textus*. Tendenzialmente, più preziose dovrebbero rivelarsi le riprese *verbatim* da commenti traditi da pochi manoscritti, ma anche le traduzioni o i rimaneggiamenti possono offrire un utile confronto per i passi problematici delle tradizioni dirette, e questo ovviamente vale anche per quelle molto folte. È chiaro che l'opportunità di collazionare questi codici deve essere integrata con una valutazione della loro affidabilità, per cui sarebbe utile collocarle, anche solo orientativamente, nei rispettivi stemmi: il che, in realtà, non è affatto semplice a causa della frammentarietà degli adespoti.

A dimostrazione dell'utilità dei testimoni frammentari, si guardi ad es. questo passaggio dell'An. Lombardo, che la tradizione diretta reca lacu-

11 Per ogni commento, i nuovi testimoni sono divisi, come di consueto, a seconda della modalità della ripresa (*verbatim* [V], rimaneggiamento [R] o traduzione [T]). Per ciascun manoscritto si indica anche la frequenza con cui il commento è ripreso (***) uso sistematico; ** uso frequente; * uso occasionale); tra parentesi sono indicate l'eventuale compresenza di altri commenti («con An. Lombardo»), le riprese dubbie e le possibilità alternative («?, o Bambaglioli»).

noso e che ora sarà ricostruibile grazie a H.H. 515, uno degli adespoti mai finora ricondotti a questo commento:

Inf. v 65-66

M1

Et sic, dum pervenissent ad curiam cum ma[] militaribus et femineis, osten[] filie regis ipse ut moris erat ipsarum feminilia dona tractabatur, Achilles vero, licet in habitu mulieris [*sic*], [] tangebatur. Unde cognitus, ductus est ad prelium et ex hoc Didama filia regis valde condoluit quod secum concubuerat.

An. Lombardo

Et sic, dum pervenissent ad curiam dicti regis cum mercimonibus militaribus et mulieribus, apertis et ostensis omnibus coram filia regis et aliis mulieribus, puelle, ut moris, feminilia dona tractabat, Achilles vero, licet in mulieribus habitu, enses et arma tangebatur. Onde cognitus Achilles †.....†..

Importantissimi derivano poi da sistemi di chiose ripresi da commenti traditi da uno o due testimoni: è il caso del Cors. 44 G 3 e del Laur. 90 sup. 128, che contengono abbondanti riprese *verbatim* rispettivamente delle Ch. Ambrosiane e delle Ch. Palatine, le quali potranno ora essere collazionate su un nuovo testimone frammentario, o ancora del Laur. 90 sup. 130, che rimaneggia l'An. Fiorentino, del Ricc. 1025, contenente una lunga chiosa difficilmente leggibile esemplata da Guido¹, di alcuni casi di riprese da Alberico da Rosciate, dalle Ch. Cassinesi e dalle Ch. Filippine: ad es. è notevole il caso di Sien. I VI 27, che presenta numerose vicinanze al chiosatore A del codice napoletano, o di questi passi del Laur. Stroz. 152, antecedente (almeno cronologico) della mano C,¹² che ora permetteranno di ricostruire con certezza alcuni passaggi che, nel codice napoletano, sono oscurati da lacune meccaniche o rifilature, e allo stesso tempo (es. 3) di validare, a distanza di vent'anni, alcune buone congetture di Mazzucchi:¹³

1. *Par.* XI 91-93

M4

[...] qui sanctus Franciscus ante conversionem suam vocabatur IOHANNES.

Ch. Filippine (C)

Qui sanctus Franciscus anni conversionem suam vocabatur <...>.

¹² Lo ha segnalato Lucci 2021, pp. 27-29.

¹³ In apparato Mazzucchi segnalava «parola illeggibile» (Ch. Filippine, p. 1216 n.). In realtà, la qualità delle odierne riproduzioni permette di distinguere «Jo», il cui significato è chiarito dal confronto con Laur. Stroz. 152. Lo stesso si può dire di *anni*: l'*an* con *titulus* nel ms. è ora meglio comprensibile se reso *ante*.

2. *Par. XIV 1*

M4

[Dal centro al cerchio et sì dal cerchio al centro] IN PRECEDENTE CAPITULO SANCTUS THOMAS DECLARAVIT AUTORI DUO DUBIA: PRIMUM FUIT SICUT RELIGIOSI non deviantes a regula impinguntur DE UNO bono de gratia Dei; aliud dubium fuit de Salomone, qui non habuit secundum etc. Nunc vero in presenti capitulo proponitur due questiones, de splendore beatorum et visu eorum, ut infra clarius apparet, et facit infrascriptam comparationem, *dal centro* etc.

Ch. Filippine (C)

[*Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro*] <...> non deviantes a regula impinguntur <...>o bono de gratia Dei aliud dubium fuit de Salomone, qui non habuit secundum, et cetera; nunc vero in presenti capitulo proponitur due questiones <de splendore beatorum et visu eorum, ut infra clarius apparet et facit infrascriptam comparationem, idest *Dal centro*, et cetera.

3. *Par. XIV 13*

M4

[diteli se la luce] HIC proponitur talis questio, si lux et splendor ANIMARUM beatorum manebit et erit cum corporibus GLORIFICATIS tempore resurrectionis et si ipsa lux manebit cum eis utrum oculus corporalis SIC POTENS ad sustinedum ipsam lucem; ad QUOD RESPONDITUR per Salomonem dicentem quod SICUT APPARET infra cum certis exemplis.

Ch. Filippine (C)

<PROP>onitur talis questio, idest si lux et splendor animarum <BE>atorum manebit et erit cum corporibus <BE>atis tempore resurrectionis et si ipsa lux <MANE>bit cum eis, utrum oculus corporalis <...> ad sustinedum ipsam lucem; ad <quam resp>ondit per Salomonem dicentem quod sic<...> infra cum certis exemplis.

4. Fantasmî testuali: commenti collettanei, fonti comuni, interpositi

Non è dato sapere se i nostri anonimi chiosatori utilizzassero i commenti pregressi nella forma in cui si è soliti leggerli oggi (cioè, nella versione integrale della forma-libro) o attraverso epitomi. Talora però, per varie ragioni, la seconda strada è più plausibile. Si consideri il caso delle *Chiose Palermo*: i punti di tangenza tra queste e la sua fonte principale, l'Amico dell'Ottimo, sono quasi sempre comuni anche all'esegesi di Benvenuto, che pure usò occasionalmente la stessa fonte. La singolare coincidenza può essere interpretata in questo modo: all'ipotesi di filiazione diretta si affianca un'altra eventualità, cioè che una selezione delle chiose dell'Amico abbia avuto una circolazione propria e indipen-

dente da quella del commento integrale, e che quindi le *Chiose Palermo* costituiscono, insieme a Benvenuto, due tracce di una sua tradizione per estratto. Tale possibilità, di fatto indimostrabile ma non meno probabile dell'ipotesi alternativa, implicherebbe che del commento dell'Amico circolasse nell'ultimo quarto del Trecento una selezione di chiose scorporata dal testo principale, che Benvenuto riprese largamente e che anche l'anonimo del Fior. Pal. 180 aveva a disposizione. Casi simili sono quello dei mss. Pal. XIII G 1 e Laur. 40.31, contenenti chiose tratte da Benvenuto ma quasi sempre coincidenti con la selezione che ne fa il chiosatore M2 del codice Cassinese ("selezione cassinese" di Benvenuto), e, probabilmente, dei mss. Lond. Add. 19587, Par. 69, Rehd. 227, Fior. II I 32 e Rom. S. Pant., contenenti molte chiose comuni alla mano B delle Ch. Filippine e a Serravalle (la sua fonte principale) e, al contempo, altre esclusive sia dell'uno sia dell'altro. L'ipotesi che credo più probabile è che esistesse un sintetico rimaneggiamento all'altro di Serravalle, del tutto simile, tanto nella forma discorsivo-lemmatica quanto nei contenuti, a quello leggibile nel Filippino (= Fil). Questo rimaneggiamento, che chiameremo "selezione filippina", avrebbe conosciuto una fortuna propria indipendente dal modello, fortuna di cui Fil rappresenterebbe quindi l'episodio più fedele, ma si collocherebbe comunque accanto agli altri codici che si sono menzionati. Questa ipotesi avrebbe anche il vantaggio di spiegare come mai gli adespoti presentino contemporaneamente chiose esclusive di Serravalle da un lato e di Fil dall'altro: le prime sono state trasmesse alla "selezione filippina" e, da questa, non a Fil ma ai suoi collaterali; le seconde potrebbero essere occasionali aggiunte dello sconosciuto rimaneggiatore, confluite tanto in Fil quanto nei suoi collaterali.

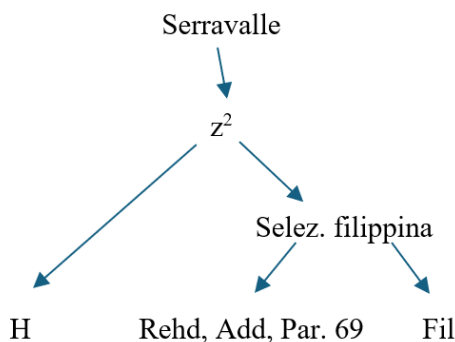


Fig. 1. Gli adespoti e la “selezione filippina”¹⁴

Insomma, è interessante notare che alcuni rimaneggiamenti conoscono una diffusione propria, probabilmente indipendente dal commento di partenza. Nella ricostruzione genealogica dei rapporti tra i commenti danteschi è a volte necessario postulare degli *interpositi* esegetici.

A questo stesso ambito potrebbe essere associato un fenomeno particolarmente ricorrente: l'utilizzo, da parte di uno stesso chiosatore, di due, tre o anche più fonti esegetiche diverse. Del resto, questo si verifica anche nei commentatori canonici, alcuni dei quali ricorrevano contemporaneamente a diversi predecessori, alla ricerca della migliore interpretazione o ricostruzione storica, e varrà in parte anche per i nostri adespoti. Dallo spoglio di più fonti potevano nascere dei commenti misti: non più Benvenuto, non più Lana, ma Benvenuto *e* Lana. Si pone dunque un problema: quali discendono da commenti misti, e quali da commenti, per così dire, puri? Alla domanda non si può dare risposta, e per questo ho elencato per ogni chiosatore tutte le fonti utilizzate. Tuttavia, qualche suggerimento ci è offerto dalla frequenza con cui due fonti si associano in uno stesso apparato notulare: se tanti chiosatori utilizzano una precisa coppia di commenti, si potrà immaginare a monte l'esistenza di un collettaneo in cui la coppia risultava già riunita. Va detto subito che della presenza di questi antecedenti misti non può

¹⁴ Z^2 indica il momento della riscrittura del commento di Serravalle, di cui H è il principale testimone (Eger, Bibl. Arcivescovile, P.V. 1); non si sono inclusi gli apparati di datazione incerta e forse anteriori (Rom. S. Pant. e Fior. II 32), di cui si dirà in Alvino, in c.d.s.

essere offerta una compiuta dimostrazione, ma solo qualche indizio, che può scaturire da alcuni dati statistici.

Ad esempio, tutti e quattro i chiosatori che conoscono le Ch. Ambrosiane le affiancano a Benvenuto (Cors. 44 G 3, Ricc. 1014, due mani del Rom. S. Pant.); Alberico è sempre aggregato all'An. Lombardo (Popp., Urb. 367, Trev. 337);¹⁵ tre volte su quattro Landino circola insieme a Serravalle; su 9 chiosatori che utilizzano Serravalle, ben 7 dimostrano di conoscere anche Benvenuto. Altri dati utili potrebbero essere quelli riguardanti l'Ottimo, posto insieme a Lana in 10 casi su 18,¹⁶ Pietro1, ancora con Lana 7 volte su 11,¹⁷ e così via. Capita poi che più chiosatori utilizzino lo stesso terzetto di commenti. Si noterà che alcune di queste combinazioni appaiono in mani provenienti dalle stesse aree geografiche: sostanzialmente settentrionale è la triade Buti-Benvenuto-Lana (nr. 4 dell'elenco, escluso Cass.), sono entrambi napoletani i glossatori che accostano Bambaglioli-Lana-Ch. Filippine (nr. 12), e sono tutte toscane molte delle triadi, tra cui sono da segnalare soprattutto Pietro2/3-Ottimo-Lana (nr. 5, tre chiosatori) e Ottimo-Lana-Benvenuto (nr. 7, quattro chiosatori). Insomma, qualche commento collettaneo con una circolazione più o meno circoscritta potrebbe essere stato compulsato da alcuni dei nostri anonimi.

15 Il rapporto tra i due commenti è infatti già stato evidenziato dagli studiosi: si vedano Parisi 2013, pp. 125-140, Parisi 2021, Persico 2020.

16 Ham. 205 (prevale l'Ottimo), Par. 531 (M2), Cors. 44 F 31 (prevale Lana), Par. 531 (M1), Laur. 43.5 (pari rilevanza o lieve prevalenza dell'Ottimo); Urb. 367, Laur. 40.2, Dresda, Cass. (M1) e Laur. 40.7 (M2, prevalgono altri commenti).

17 Par. 533 (M1) e Ross. 487 (M5, prevale Pietro1), Per. 81 [B.25] (M1), Rehd. 227 (M1) e Par. 69 (M3, prevale Lana), Cass., Dresda (prevalgono altri commenti).

1. Amico, Buti, An. Fiorentino	Laur. Redi 41 (M1), Par. 79 (M1), Cass.
2. Serravalle, Benvenuto, Landino ¹⁸	(M1) Lond. Add. 19587 (M1), Rehd. 227 (M2), Fior. Pal. 315 (M1)
3. Buti, Benvenuto, Serravalle	Per. 81 [B25] (M5), Lond. Add. 19587 (M1)
4. Buti, Benvenuto, Lana	Marc. IX 490 (M1), Can. 108 (M1), Cass.
5. Pietro2/3, Ottimo, Lana ¹⁹	(M1)
6. An. Lombardo, Lana, Ottimo ²⁰	Par. 531 (M1), Cass. (M1), Dresda (M1) Laur. 40.2 (M1), Laur. 40.7 (M2), Urb. 367 (M1), Dresda (M1)
7. Ottimo, Lana, Benvenuto	Ham. 205 (M1), Laur. 40.2 (M1), Cors. 44 F 31, Cass. (M1)
8. Serravalle, Ottimo, Benvenuto	F 31, Cass. (M1)
9. Pietro2/3, Benvenuto, Lana	Ricc. 1014 (M1), Cors. 44 F 31 (M1)
10. Benvenuto, Lana, Amico	Cass. (M1), Dresda (M1)
11. Guido, Lana, Benvenuto	Par. 79 (M1), Cors. 44 F 31 (M1), Cass. (M1) Guido, Lana, Benvenuto

Non si può in alcun modo essere sicuri che queste ricorrenti bine e triadi di commenti siano il sintomo dell'esistenza di altrettanti collettori di chiose, eppure ritengo che le coincidenze più sorprendenti qui emerse non debbano tutte essere ascritte al caso e archiviate: un'utile prospettiva di lavoro potrebbe anzi consistere nel confrontare questi manoscritti, chiosa per chiosa, alla ricerca di eventuali prove testuali di un'ascendenza comune, il che contribuirebbe non poco a orientarsi nella densissima contaminazione dei commenti danteschi (tav. 1). E si pensi infine che le combinazioni di fonti che si sono segnalate tornano spesso anche nei commenti canonici.²¹

Tirando le somme, da un lato può dirsi vinta la scommessa dell'«Edizione Nazionale» di prendere in considerazione ogni apparato di chiose e di descrivere tutti i manoscritti che li ospitano, perché questi aiutano a far luce sul quadro complessivo dell'antica esegesi, che ora credo appaia ancora più sfaccettato di quello emerso in quasi trent'anni di studi; dall'altro, l'analisi dei *limina*, e tanto più se eloquenti come le glosse marginali, si mostra decisamente fruttuosa per estendere la comprensione

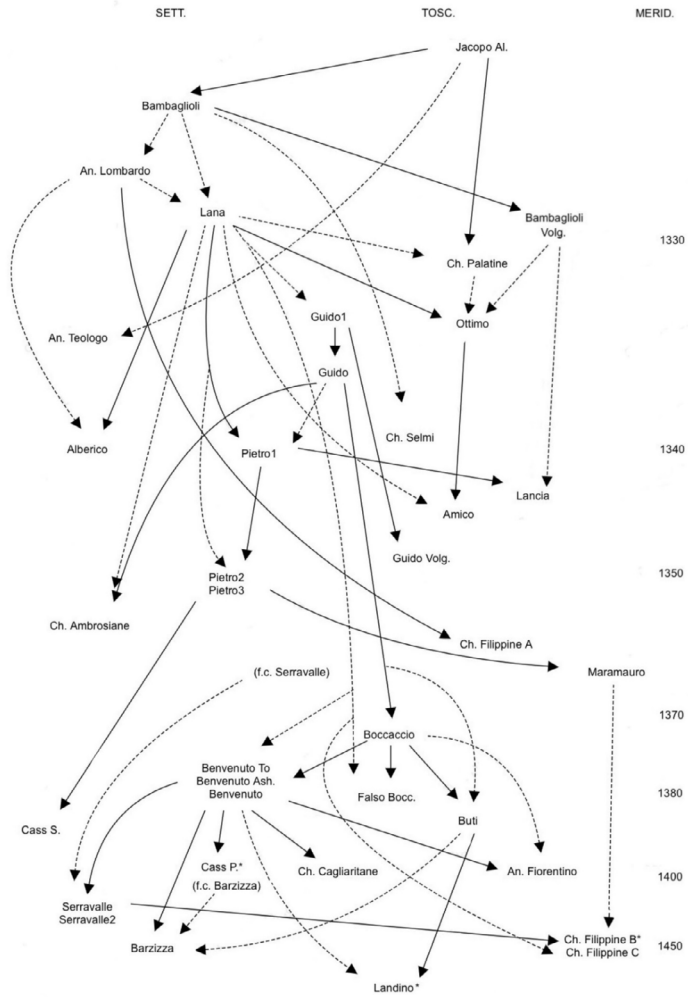
18 In due dei codici si aggiunge anche Buti.

19 In due dei codici si aggiunge anche Buti.

20 In due dei codici si aggiunge anche Benvenuto.

21 Ad es. l'intersezione tra Lana e Ottimo, che non meraviglia se si pensa a una tradizione testuale che tanto spesso li sovrappone, influenza, oltre ai 10 adespoti di cui si è detto, moltissimi celebri commentatori; o anche Pietro1 e Lana, le cui tradizioni sono invece ben distinte, sono entrambi noti a Benvenuto, Boccaccio, e altri.

della ricezione antica della *Commedia* a tutti gli aspetti, spostando l'attenzione dalla grande esegesi a quella minore e minima e, talora, proprio attraverso questa, facendo luce sulle prime impressioni dei lettori.



Tav. 1. Rapporti di filiazione tra i commenti. Tavola sinottica²²

²² A ogni commento, per ragioni di leggibilità, è attribuito un massimo di due fonti: la principale è rappresentata da una freccia con linea continua, la secondaria (o meglio, la

Bibliografia

- Alvino 2022 = Giuseppe Alvino, *Le 'chiose Palermo': un commento autonomo al Paradiso memore dell'esegesi dell'Amico dell'Ottimo*, in *Immaginare la Commedia*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno editrice 2022, pp. 133-145.
- Alvino 2023a = Giuseppe Alvino, *Margini dimenticati. Appunti su alcune chiose adespote alla Commedia*, «Storie e Linguaggi», 9/1 (2023), pp. 17-34.
- Alvino 2023b = Giuseppe Alvino, *Una traduzione latina dell'Ottimo commento al Purgatorio*, «Rivista di Studi Danteschi», 23 (2023), pp. 229-250.
- Alvino, in c.d.s. = Giuseppe Alvino, *Gli altri commenti. Le chiose adespote alla Commedia e le loro fonti. Prima serie: manoscritti del XIV secolo*, Roma-Padova, Antenore, in corso di stampa.
- Alvino-Montalto 2024 = Giuseppe Alvino, Riccardo Montalto, *Le glosse dantesche del S. Pantaleo 8: esame paleografico, edizione e problemi testuali*, «Storie e Linguaggi», 10 (2024), in corso di stampa.
- An. Lombardo = Diego Parisi, *Le chiose dell'Anonimo Lombardo al Purgatorio. Edizione critica secondo il ms. Canonici Miscellanei 449*, Tesi di dottorato in Filologia, Linguistica e Letteratura, XXV ciclo, Tutor Giorgio Inglese, a.a. 2011-2012.
- Bertelli 2011-2016 = Sandro Bertelli, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo*, Firenze, Olschki, 2011-2016, 2 voll.
- CCD = *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll.
- Ch. Filippine = *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, a cura di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2002 («Edizione nazionale dei commenti danteschi», 24).
- Lucci 2021 = Giulia Lucci, *Le chiose alla Commedia del ms. Stroziano 152. Studio e saggio di edizione*, Tesi di laurea in Filologia della letteratura italiana, Università degli studi di Napoli Federico II, relatore Vittorio Celotto, a.a. 2020-2021.
- Palermo 1853-1868 = [Francesco Palermo,] *I manoscritti palatini di*

più compulsata tra le fonti secondarie) da una linea tratteggiata. I commenti per cui si sono individuate fonti perdute, perché comuni ad alcuni dei nostri adespoti, sono contrassegnati da un asterisco; *f.c.* sta per 'fonte comune a'.

- Firenze ordinati ed esposti da Francesco Palermo*, Firenze, Biblioteca Palatina (poi coi tipi di M. Cellini e C.), 1853-1868, 3 voll. II pp. 600-607.
- Paolazzi 1989 = Carlo Paolazzi, *Dante e la Comedia nel Trecento*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.
- Parisi 2013 = Diego Parisi, *Le chiose dell'Anonimo Lombardo al Purgatorio. Prime indagini ecdotiche*, «Rivista di Studi Danteschi», 13 (2013), pp. 78-150.
- Parisi 2021 = Diego Parisi, *Sul rapporto tra l'Anonimo Lombardo (Purgatorio) e Alberico da Rosciate*, «Rivista di Studi Danteschi», 21 (2021), pp. 400-412.
- Persico 2020 = Thomas Persico, *Alcune osservazioni sul rapporto tra il Purgatorio di Alberico da Rosciate e le chiose dell'Anonimo Lombardo*, «Rivista di Studi Danteschi», 20 (2020), pp. 261-312.
- Rocca 1891 = Luigi Rocca, *Di alcuni commenti alla Divina Commedia composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze, Sansoni, 1891.
- Roddewig 1984 = Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.
- Romanini 2007 = Fabio Romanini, *Altri testimoni della Commedia*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Cesati, 2007, pp. 61-94.
- Tonello 2018 = Elisabetta Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018.
- Trovato 2020 = Paolo Trovato, *Qualche riflessione sui più antichi manoscritti veneti della Commedia e specialmente su Bud, Franc e Trev*, in *Dante 2015*, a cura di Paul Geyer e Marinella Vannini, Berlin, Lang, 2020, pp. 177-191.
- Trovato 2007 = Paolo Trovato, *Tavola sinottica dei manoscritti trecenteschi della Commedia. Datazione e area linguistica*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Cesati, 2007, pp. 229-241.



Seriali ma non troppo. Due manoscritti dello ‘stile del Cento’ e i loro *limina*

Valeria De Fraja

Università degli studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
vdefraja@gmail.com

Serial ‘ma non troppo’. Two manuscripts of the ‘Cento style’ and their *limina*

Abstract (ITA)

I mss. Est. It. 957 (Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α F.6.9, Ital. 957) e Chig. L VIII 292 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. Lat. L.VIII.292) sono due codici del gruppo ‘stile del Cento’, databili al secondo quarto del XIV secolo. Entrambi presentano *limina* attribuibili alla bottega di produzione; la loro presenza testimonia il preciso lavoro di organizzazione della copia e di controllo della correttezza testuale; alcuni dettagli mettono in evidenza anche il processo di stabilizzazione di alcune caratteristiche dei manoscritti della *Commedia* appartenenti a questo gruppo codicologico. I *limina* lasciati in questi due manoscritti dai lettori, invece, suggeriscono la maggiore attenzione di fruitori dotti verso *Purgatorio* e *Paradiso*, rispetto alla prima cantica. I versi dottrinali attraggono l’attenzione di alcuni di loro; i *marginalia* figurati, infine, attestano un interesse vivo per piccoli dettagli o oggetti di vita quotidiana, per concetti teologici complessi ma fondamentali per la vita umana, per la poesia in volgare.

Abstract (ENG)

Mss. Est. It. 957 (Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α F.6.9, Ital. 957) and Chig. L VIII 292 (Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. Lat. L.VIII.292) are two codices of the ‘Cento style’ group, datable to the second quarter of the 14th century (1326-1350). Both have *limina* attributable to the production workshop (‘bottega’); their presence testifies to the precise work of organizing the copy and checking the textual correctness; some details also highlight the process of stabilization of some characteristics of the manuscripts of the *Commedia* belonging to this codicological group. The readers’ *limina* visible in these two manuscripts, instead, suggest the greater attention of learned users towards *Purgatorio* and *Paradiso*, compared to the first cantica. Doctrinal verses attract the attention of some of them; finally, the figurative *marginalia* attest to a lively interest in small details or objects of daily life, in complex but fundamental theological concepts for human life, in vernacular poetry.

Parole chiave / Keywords

Manoscritti 'stile del Cento', Commedia, limina, Est. It. 957, Chig. L viii 292, officina scrittoria, copista di Parm, terzina, marginalia figurati, lettori / 'Cento Style' manuscripts, Commedia, limina, Est. It. 957, Chig. L VIII 292, workshop for copying manuscripts, scribe of Parm, tercet, figurative marginalia, readers

Quando si parla di manoscritti ‘nello stile del Cento’ (o del ‘tipo del Cento’) contrassegnati da precise caratteristiche grafiche e codicologiche, l’aggettivo “seriale” è certamente opportuno e calzante: l’omogeneità che si ritrova nei 62 codici superstiti di questa tipologia, anteriori alla datazione convenzionalmente fissata al 1355 per gli appartenenti alla cosiddetta ‘antica vulgata’,¹ è tale che viene spontaneo pensare a una sorta di catena di montaggio che li ha prodotti davvero in serie, tanto appaiono, a un primo sguardo, simili e standardizzati. È ovvio tuttavia che le differenze ci sono, pur nella serialità così lampante: e non certamente solo da un punto di vista testuale, filologico, ma anche dal punto di vista grafico, codicologico e decorativo. Gli studi paleografici da molto tempo hanno messo in evidenza come, tra le scritture cancelleresche in cui sono stati vergati tutti questi esemplari, vi siano differenze notevoli, tanto che si possono distinguere diversi gruppi (o sottogruppi).² Anche le tipologie di decorazione sono diverse, pur attestandosi tutte, perlopiù, in una tipologia di corredo definita ‘media’ o ‘medio-alta’.³

1. La breve e certo non esauriente indagine che qui si tenta è rivolta a due volumi ‘nello stile del Cento’ che, per alcune loro caratteristiche, si discostano almeno in parte, per qualche loro specifica caratteristica, dal loro modello spesso ritenuto monolitico, e del loro essere ‘seriali ma non troppo’ si cercherà di indagare le possibili ragioni.

I due manoscritti presi qui in considerazione sono il ms. Est. It. 957 (Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, α F.6.9, Ital. 957) e il ms.

1 Boschi Rotiroti 2004, p. 15, pp. 77-79; Pomaro 2007, p. 268.

2 Per le proposte di sottogruppi, Boschi Rotiroti 2004, pp. 80-93; per i gruppi specifici, si vedano in generale i saggi Pomaro 1986 (per il copista di Vat), Pomaro 1994 (per vari copisti – copista di *Parm*, copista di Lau, copista di App – si può vedere il capitolo 3, pp. 53-73); Pomaro 2007 (per il copista di *Parm* e la mano principale del Cento). Per i singoli copisti, Bertelli 2011, pp. 52-129.

3 Per un’utile e schematica sintesi, ancora Boschi Rotiroti 2004, tavole sinottiche pp. 153-165, alla voce ‘decorazione’.

Chig. L VIII 292 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. Lat. L.VIII.292).⁴ In generale, dal punto di vista del progetto Prin LiMINA, si tratta di volumi molto puliti e poco segnati da tracce del passaggio di lettori: questi ultimi sono, nel loro complesso, molto ‘timidi’, e segnalano con garbo e discrezione i loro interessi, mostrando una sorta di rispetto per l’oggetto e il testo che hanno tra le mani. Nello stesso tempo, i due codici attestano anche i segni di un lavoro redazionale, ‘di bottega’, attento e per certi aspetti piuttosto curioso.

Da un punto di vista paleografico, pur non essendo stati vergati dalla medesima mano, sono comunque due codici contigui. Da quello che sembra, infatti, fanno entrambi parte del cosiddetto ‘gruppo di *Parm*’, le cui caratteristiche più specifiche, rispetto al tipo del Cento di un primo gruppo (che mostra in assoluto il maggiore grado di uniformità grafica), sono la «maggiore *variatio*, cioè il ricorso a varianti diverse di lettera quando le stesse si trovino a distanza ravvicinata o in posizioni significative come quella della rima», e la tendenza conseguente ad accentuare a fini stilistici gli elementi corsivi/cancellereschi.⁵ Il copista rappresentativo di questo gruppo, e sintetizzo gli studi in merito di Gabriella Pomaro e di Marisa Boschi Rotiroti, è appunto il cosiddetto ‘copista di *Parm*’, che negli anni ’30 del Trecento scrive alcuni manoscritti della *Commedia*, altre opere in volgare (le *Epistole* di Ovidio volgarizzate e forse un testo di Ubaldo di Sebastiano da Gubbio), copie di statuti delle Arti e del Comune fiorentino.⁶ I mss. Est. It. 957 e Chig. L VIII 292 sono stati esemplati da copisti le cui mani presentano caratteristiche molto vicine al ‘copista di *Parm*’, ma a quanto sembra non coincidono con lui. Appare evidente, in ogni caso, che in questo gruppo venne impostato un lavoro ‘incrociato’ dei copisti: troviamo interventi di una mano in codici copiati principalmente da altri o la presenza di rubriche e di correzioni da parte di mani dello stesso gruppo.⁷ Questi elementi spingono a ipotizzare che si trattasse di professionisti della scrittura, che si muo-

4 Segnalo che molto spesso il ms. Chigiano viene registrato con una segnatura in parte scorretta (Chig. Lat. L.VII.292 anziché Chig. Lat. L.VIII.292); si veda per esempio Boschi Rotiroti 2004, dove compare sempre la segnatura con ‘VII’ anziché ‘VIII’, come pure in Bertelli 2011. Da qui, immagino, il ripetersi a cascata dell’errore negli studi successivi. Adotto qui le sigle impiegate da Tonello 2018.

5 Boschi Rotiroti 2004, p. 84.

6 Pomaro 2007; Boschi Rotiroti 2004; Bertelli 2011, pp. 75-76.

7 Pomaro 1994, pp. 59-62; Pomaro 2007; Bertelli 2011, pp. 75-78.

vevano comunque nello stesso ambito, in una stessa officina scrittoria o in uno stesso ‘*scriptorium* diffuso’, secondo una brillante definizione di Irene Ceccherini e Teresa De Robertis.⁸

Si tratta di due codici non particolarmente studiati, e privi di una bibliografia specifica, in particolare per quanto riguarda il manoscritto Estense: probabilmente perché quest’ultimo riporta solo le prime due cantiche e non è significativo sotto l’aspetto testuale (l’Estense – ma del resto neppure il Chigiano – non è stato utilizzato dal Petrocchi per la sua edizione), pare complessivamente trascurato dalla ricerca anche codicologica. Tuttavia entrambi, per alcune loro caratteristiche e in particolare per i *limina* che riportano, presentano – se non delle rivelazioni spettacolari – certo alcuni aspetti almeno in parte significativi, che possono andare al di là delle banali *curiositates*.

Ma vediamone i dettagli, muovendo la ricerca a partire dal codice Estense. Iniziamo con una descrizione sintetica, che aiuti a metterne a fuoco le principali caratteristiche. Il ms. Est. It. 957 (detto “il Mancante”, dal momento che non riporta il *Paradiso*) è un codice membranaceo, di 71 carte, datato al secondo quarto del XIV secolo. Costituito da nove fascicoli, tutti in origine quaternioni (l’ultimo manca di una carta), contiene l’*Inferno* (cc. 1r-35r); e il *Purgatorio* (36r-70r), con rubriche latine brevi, in qualche caso incomplete. Fiorentino, è scritto in cancelleresca fiorentina, su due colonne, da un’unica mano, estremamente raffinata. Le iniziali di cantica, con miniatura, sono state aggiunte, in spazio riservato, nel XV secolo;⁹ le iniziali di canto sono filigranate in rosso e blu, quelle di terza toccate di giallo e di verde, in modo alternato.

Fino a qui, abbiamo le informazioni diciamo canoniche, già rilevate in particolare da Marisa Boschi Rotiroti e da Fabio Romanini, che precisa alcuni piccoli dettagli tralasciati in precedenza.¹⁰

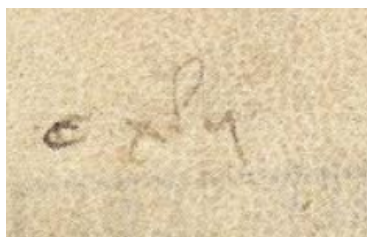
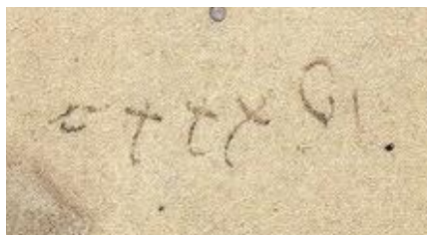
Come anticipato, il lavoro sui *limina* del codice permette di mettere a fuoco particolari che potrebbero rivelarsi non banali. Vediamo in particolare due aspetti.

8 Ceccherini-De Robertis 2015, p. 143-147; Ceccherini 2021, p. 203-207.

9 Il manoscritto è rimasto dunque privo di decorazione per diversi decenni; la decorazione per l’iniziale di cantica del *Purgatorio* si discosta da quella più tradizionale, della ‘navicella’, e illustra Dante e Virgilio che incontrano alcune anime penitenti tra le fiamme. Riproduzione della carta iniziale del *Purgatorio* in Boschi Rotiroti 2044, tav. 89.

10 Boschi Rotiroti 2004, p. 134, scheda 200; Romanini 2007b, p. 72.

Il primo: nei margini inferiori di numerose carte sono riportati dei numeri. Una volta incontrato il primo, a c. 1v, ho pensato inizialmente a una cartulazione antica (ma che non partiva da 1, bensì da 136, fatto di per sé non impossibile, ma certo curioso). Proseguendo, tuttavia, è risultato chiaro che non di cartulazione si trattava, dal momento che la numerazione non era in ordine, ma di altro. Per farla breve, questi numeri apposti al centro del margine inferiore, inizialmente in numeri romani, poi in cifre arabe,¹¹ indicano il numero dei versi del canto riportato nella carta. Il conteggio risulta complessivamente corretto e presenta solo rare disallineature. Ho escluso la possibilità che potesse trattarsi di note di un lettore, che avrebbe lasciato traccia di una sua curiosità relativa al testo, come assecondando un gioco di numerologia dantesca (del resto anche oggi piuttosto frequentata). *Limina*, invece, in correlazione con l'allestimento del codice, perché coevi alla copia. La mano che traccia, a punta di penna, queste cifre è infatti una mano trecentesca, i cui caratteri, almeno quando si tratta di numeri romani, quindi di lettere che permettono un confronto con la scrittura (o con altre ricorrenze di numeri romani, come nelle rubriche), sono estremamente vicini a quelli del copista (Fig. 1, a e b). La stessa mano, mi pare, si ritrova per altri *limina* di tipologia simile, ad esempio per le indicazioni di iniziale rubricata all'apertura di ogni nuovo canto.



11 Non si capiscono in realtà le ragioni del cambio di tipologia, forse un avvicinarsi di mano nel lavoro redazionale di bottega; ma in realtà il tipo di intervento pare dovuto a una stessa mano.

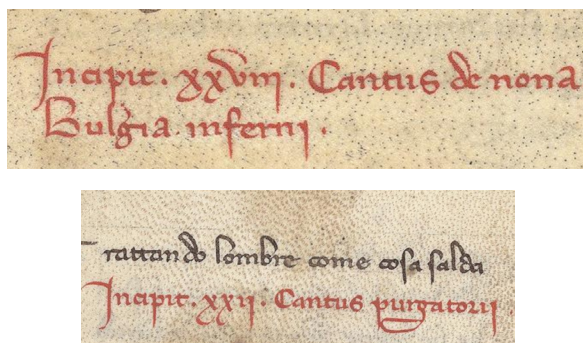


Fig. 1 a) Est. It. 957: due casi di numeri dei versi del canto posti nel margine inferiore delle carte (c. 1v e c. 2v); b): esempi di numeri di mano del copista, nelle rubriche (c. 27v e c. 57v)

2. Ma che motivo poteva avere il copista, o un collaboratore, per segnare, in tutto il manoscritto in produzione, il numero dei versi di ogni canto del testo che si stava allestendo? Un caso simile, parzialmente simile, si ritrova nel ms. Milano, Biblioteca Trivulziana, 1080, scritto da Francesco di ser Nando da Barberino: qui il copista, o chi per lui, alla fine di ogni canto scrive il numero totale delle terzine, «indicazione non usuale», come scrive Gabriella Pomaro.¹² Senza dubbio, ancor meno usuale pare l'annotazione, nel margine inferiore, relativa al numero dei versi di ogni canto. In manoscritti 'seriali', in cui ritroviamo una disposizione del testo proprio a terzine, in cui «la terzina è l'unità di trascrizione»,¹³ l'annotazione del loro numero per ogni canto ha una sua logica e ha certamente a che fare con il conteggio per una disposizione del testo che mantenga appunto l'unità delle terzine, senza spezzarle a fine colonna o a fine carta. Più difficile trovare il significato dell'annotazione del numero dei versi.

Un motivo – e avanzo un'ipotesi comunque da verificare, se sarà possibile – sta forse in una particolarità specifica del ms. Estense, che mi pare non sia mai stata sottolineata: nella sua prima parte e di nuovo

12 Pomaro 1994, p. 28, nota 11. Anche nel ms. Firenze, BNC, Conv. Soppr. C.III.1262, si trova nei margini o nell'intercolumnio, alla fine di molti canti, l'indicazione del numero di terzine totali del canto. Il manoscritto, nella prima sezione, è della stessa mano che scrive il ms. Chig. L VIII 292 (di cui parlo più avanti).

13 Boschi Rotiroti 2004, pp. 43-44.

all'inizio del Purgatorio, il codice non rispetta quella che potremmo chiamare la 'regola delle terzine', cioè il fatto che, nei manoscritti del 'tipo del Cento', la terzina rimane intatta, non spezzata nel cambio di colonna o di carta.

Come è noto,

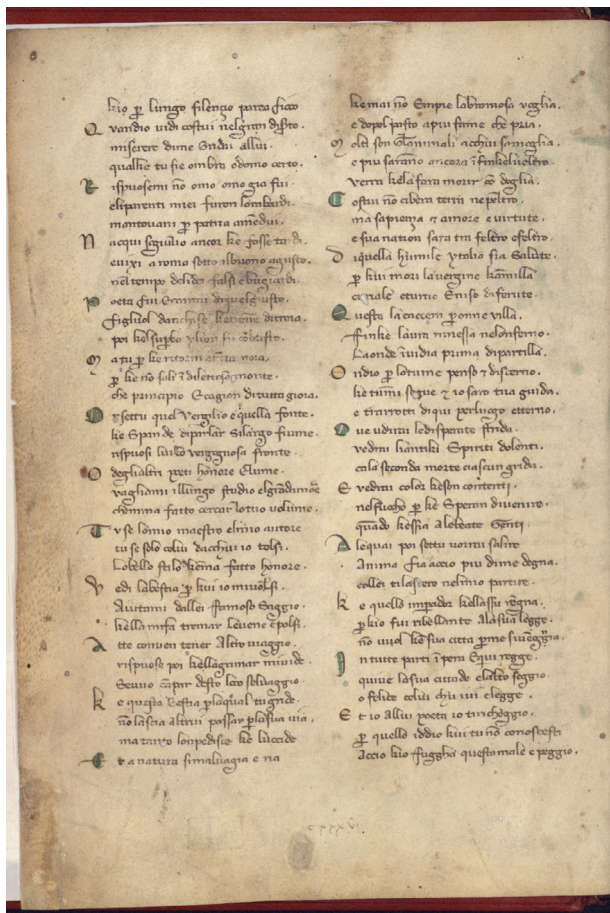
le principali caratteristiche dei codici del gruppo del Cento sono le seguenti: il supporto è sempre membranaceo; le dimensioni sono grosso modo le stesse (mm 380 / 390 × 250 / 260); sono impaginati in due colonne; la pagina è organizzata in blocchi di terzine e queste costituiscono l'unità di trascrizione (è evidente che la griglia di scrittura è progettata tenendo conto del numero delle terzine da trascrivere, per evitare di spezzare una terzina tra due pagine); ogni terzina è introdotta da una letterina iniziale, quasi sempre sporgente e quasi sempre maiuscola, talvolta ritoccata di giallo; i cento canti dell'opera sono introdotti da rubriche di varia estensione (i filologi le classificano come latine e volgari, lunghe e brevi), ma sempre perfettamente integrate nella mise en page senza turbare la regolarità delle terzine; le tre cantiche (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*) sono copiate in gruppi di fascicoli indipendenti e la trascrizione è organizzata in modo da far coincidere la fine del fascicolo con la fine della cantica (la cosiddetta cesura); ogni cantica è introdotta da letterine iniziali miniate, il cui contenuto iconografico si ripete in quasi tutti i manoscritti: Dante e Virgilio per l'*Inferno*, Dante e Virgilio nella navicella per il *Purgatorio*, Dante in ginocchio davanti a Beatrice oppure Cristo col libro in mano per il *Paradiso*.¹⁴

Riguardo alla regola della terzina come 'unità di trascrizione', il codice Est. It. 957 si presenta come un *unicum* nel panorama dei Cento: nelle prime otto carte (corrispondenti al primo fascicolo) la terzina è sempre spezzata, sia al cambio di colonna sia al cambio di carta (Fig. 2: si osservino gli inizi delle colonne A e B in entrambe le carte). Le linee di scrittura, infatti, nel fascicolo di apertura sono 35, numero che non è multiplo di 3. A partire da c. 9r, con il nuovo fascicolo, potremmo dire che viene trovata la quadra e si 'impara' a disporre le terzine in modo corretto, passando a trascrivere 36 linee di testo (corrispondenti a dodici terzine) e regolando al meglio anche lo spazio per le rubriche, che viene fissato in

14 Ceccherini-De Robertis 2015, p. 144.

cinque righe, non sempre tutte utilizzate,¹⁵ seguendo la regola del 3 (o un suo multiplo) meno 1.¹⁶

a)



15 Le rubriche, di mano del copista, a volte si presentano troncate e incomplete, benché ci sia lo spazio a disposizione, anche abbondante, per completarle. Si vedano i casi alle cc. 12v («Incipit XIII cantus in quo tractatur»), e così per le rubriche dei tre canti seguenti dell'*Inferno* (XIII a c. 13v, XV a c. 14v e XVI a c. 15v); le rubriche riprendono a essere complete a partire dal XVII canto («Incipit XVII cantus prime cantice in quo tractatur de descensu in loco qui dicitur Malebulgie qui est octavus circulus»).

16 Boschi Rotiroti 2004, p. 44.

b)

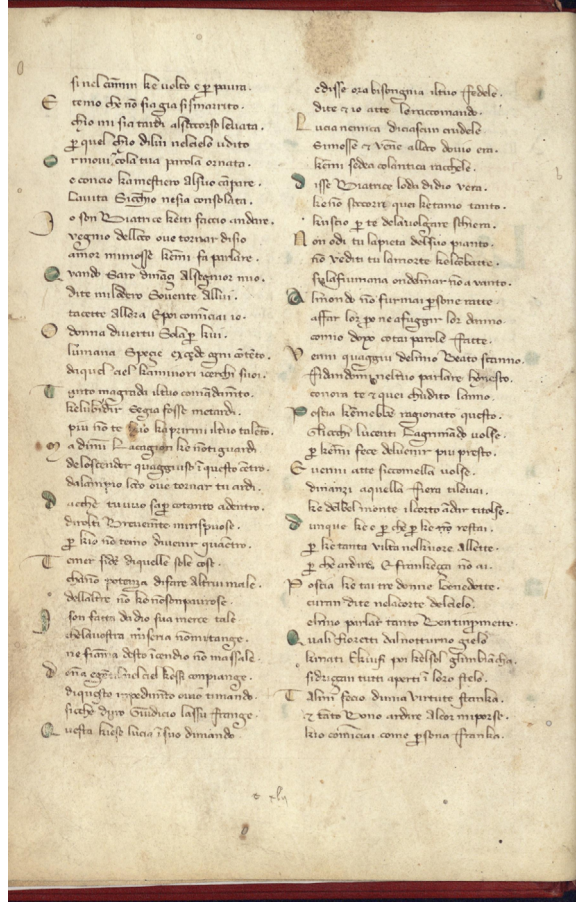


Fig. 2. Ms. Est. It. 957, c. 1v e c. 2v: le terzine spezzate a inizio o fine carta o colonna

Ho effettuato un veloce sondaggio sui manoscritti del gruppo del Cento che si trovano in linea (in sostanza: su IDP = *Illuminated Dante Project*), e anche sulle tavole riportate nei volumi di Marisa Boschi Rotiroti e di Sandro Bertelli,¹⁷ e in effetti tutti, tra quelli visionati (con un’unica piccolissima eccezione che poi vedremo), presentano questa caratteristica: in ogni

17 Boschi Rotiroti 2004, Tavole, pp. 167-208; Bertelli 2011, Tavole.

esemplare la norma delle terzine viene rispettata, fin dalla prima carta. Non si sottrae a questa regola quello che viene considerato il più antico esemplare, pur frammentario, di manoscritto dantesco, in cui sono presenti alcune delle caratteristiche dello stile del Cento (scrittura cancelleresca, iniziali di terzina sporgenti, regola dell'unità delle terzine), ossia le carte superstiti di un *Inferno* (almeno *Inferno*, non si può dire se fossero presenti anche *Purgatorio* e *Paradiso*), copiate da Andrea Lancia, conservate nel ms. Firenze, BNC, Conv. Soppr., H 8 1012, cc. 127r-128v (*Inf.*, xxvi 67-xxviii 48), datate non oltre il terzo decennio del Trecento (Fig. 3).¹⁸

Semmai, la regola non è seguita in altre tipologie di manoscritti, anche tra i più antichi: così avviene nel Dante Poggiali, Po, (Firenze, BNC, Palatino 313), scritto a Firenze e attribuito al secondo quarto del Trecento, in cui non solo la terzina, ma anche l'endecasillabo è spezzato (e non sempre in coincidenza con l'emistichio) (Fig. 4 a);¹⁹ oppure nel Fior. Pal. (Palatino 319 della Nazionale di Firenze), datato alla metà del Trecento, appartenuto alla famiglia Medici, che pur presentando alcune caratteristiche del gruppo del Cento, se ne distanzia per altre (tra cui appunto il non rispetto dell'unità della terzina), e che si configura come prodotto di lusso;²⁰ come non è sempre rispettata in codici antichi disposti in colonna unica, che hanno un commento (o più) a cornice;²¹ un ultimo esempio è quello del ms. An. 1102, Roma, Biblioteca Angelica 1102, databile tra il 1325 e il 1340, che non appartiene al gruppo del Cento e non rispetta la regola delle terzine (Fig. 4 b).²²

18 De Robertis 2001; per l'attribuzione alla mano del Lancia, Iacobucci 2010. De Robertis osserva che il frammento si distingue dal gruppo delle *Commedie* copiate nello stile di Francesco di ser Nardo da Barberino per la sobrietà, che si esprime nella rinuncia ad eccessi stilistici e nella realizzazione posata di alcune soluzioni corsive. Questo aspetto permetterebbe di collocare la sua realizzazione in una fase precedente a quella dei 'Danti del Cento'; i fogli superstiti hanno infatti, rispetto a questi ultimi «l'aria del fratello maggiore se non addirittura di un ascendente d'altra generazione» (De Robertis 2001, p. 265, citato anche in Bertelli 2011, p. 46). Il frammento è censito in Mecca 2021, pp. 34-35, n. 70.

19 Tavole in Boschi Rotiroti 2004, tav. 64; Bertelli 2011, scheda 31 e tav. XXXVII.

20 Tavole in Boschi Rotiroti 2004, tav. 68; Bertelli 2011, scheda 32, tav. XXXVIII.

21 Esempi di terzina spezzata alle tavole del volume di Boschi Rotiroti 2004: tavv. 17, 18, 25, 32, 34, 36, 43, 45, 52.

22 Per la datazione proposta, si veda la scheda in IDP, all'indirizzo: <https://www.dante.unina.it/ms/304519> (ultima visualizzazione: 10 novembre 2024). Boschi Rotiroti 2004, p. 140, scheda 253 (in cui è datato alla seconda metà del XIV secolo).

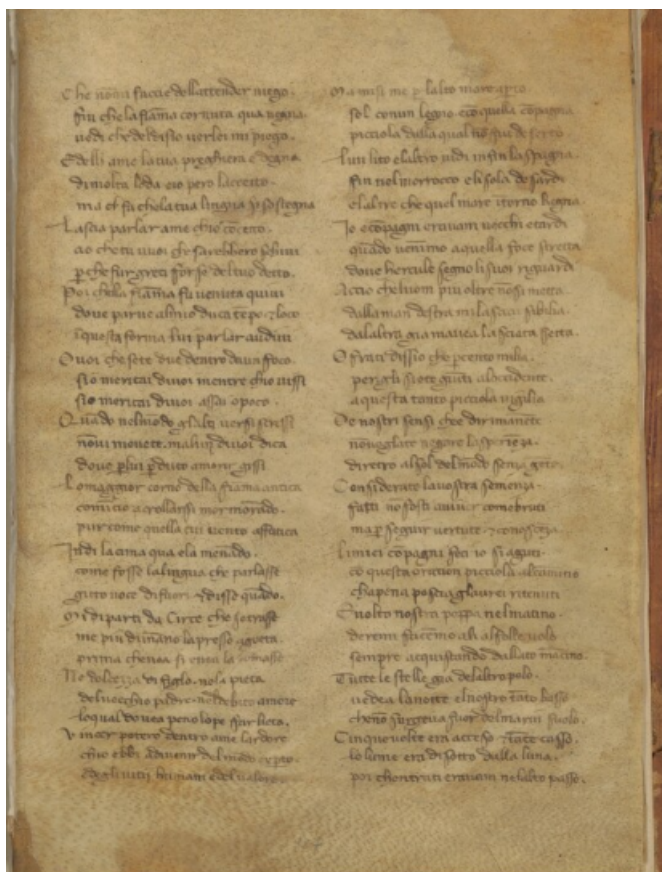
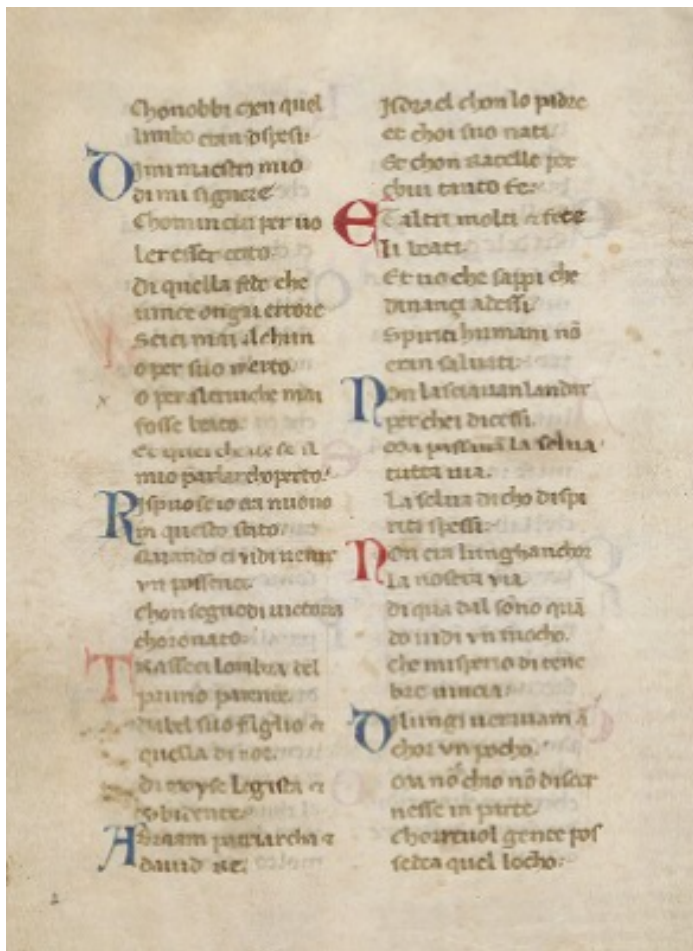


Fig. 3. Ms. Firenze, BNC, Conv. Soppr., H 8 1012, c. 127r (mano di Andrea Lancia; non oltre il terzo decennio del Trecento)

a)



b)

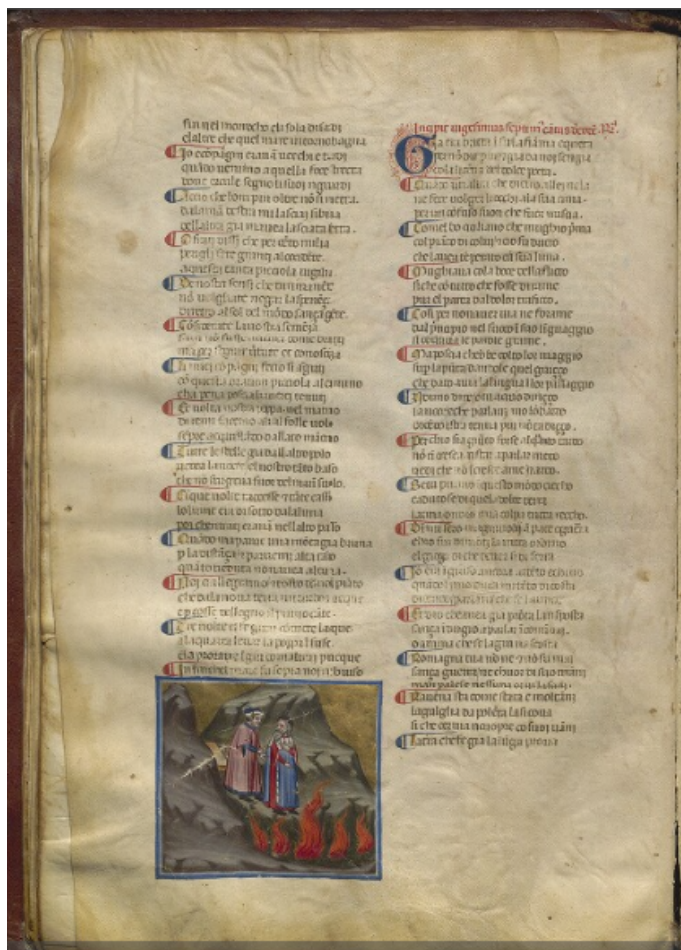


Fig. 4. Mss. Firenze, BNC, Pal. 313 (Po), c. 9v e Roma, Biblioteca Angelica, 1102 (An. 1102), c. 23v: le terzine spezzate a fine colonna o a fine carta

Insomma, una delle principali e più tipiche caratteristiche dello ‘stile del Cento’, quella della terzina come ‘unità di trascrizione’, nel manoscritto Estense non è seguita strettamente. O meglio: pare emergere la volontà di fissare la terzina come unità di trascrizione, ma sembra che l’impostazione di base (il numero di linee di scrittura multiple di tre) e la norma che determina la regolarità costante nella copia di ogni canto

(quella delle rubriche, o delle righe bianche da riservare tra un canto e l'altro, che – dicevo - devono essere 3 o multiplo di 3 meno 1, escludendo però la rubrica del primo canto di ogni cantica) non sia stata ancora messa bene a fuoco all'inizio della copia. Il fatto che venga scritto nel margine inferiore il numero dei versi di ogni canto – piuttosto che il numero delle terzine – andrebbe inquadrato in questa situazione ancora 'fluida'. Di nuovo, dopo aver evidentemente capito come procedere durante la copia dell'*Inferno* una volta completato il primo fascicolo, il problema si ripresenta all'inizio del *Purgatorio*, in cui di nuovo la terzina è spezzata – non era stato evidentemente calcolato che nel conteggio delle linee di scrittura nel primo canto della nuova cantica non andava compreso il verso di canto finale singolo, irrelato – , fino a quando la questione si riassume, in questo caso quasi subito, dopo la prima carta (recto e verso), con l'inizio del secondo canto.

Che cosa si può dire riguardo a questi due elementi, i numeri dei versi dei canti nel margine inferiore e quella che pare la ricerca della regola che faccia rispettare senza errori la volontà di non spezzare le terzine nel corso della copia (sempre che questi due aspetti siano realmente correlati tra loro)?

Ho immaginato alcune ipotesi, che andranno verificate e sottoposte a riflessione e discussione, nella speranza di chiarire questo aspetto indubbiamente curioso, ma non certo banale, del manoscritto modenese.

Possiamo chiederci intanto quale fosse l'antigrafo che il copista dell'Estense aveva a disposizione per la copia. Mi pare plausibile che potesse non essere un esemplare 'regolare' del gruppo del Cento, un manoscritto 'canonico' che circolava nell'ambiente del 'copista di *Parm*',²³ viste le difficoltà a disporre il testo secondo le tipologie consuete (a cominciare dal numero di linee per colonna divisibile per tre) che caratterizzano questo gruppo seriale di volumi. Se fosse stato così, sia l'allestitore dei fascicoli sia lo stesso copista (nel caso le due figure non fossero coincidenti) non avrebbero dovuto avere particolari problemi nel disporre il testo nel modo più tipico. Quello che viene da pensare è quindi:

- a. che l'antigrafo non avesse un numero di linee di scrittura divisibile per tre, che cioè non presentasse la terzina come unità di trascrizione, e che quindi non fosse un codice del tipo del Cento diciamo così, 'canonico';

23 Secondo Elisabetta Tonello, che ringrazio per l'indicazione, il manoscritto testualmente si inserisce nel gruppo di affini di *Parm* (= *parm*♣) e in particolare nella sottofamiglia che fa capo a *Brux* (*Brux1*). Tonello 2018, pp. 394-402.

- b. che forse l’antigrafo non avesse le iniziali di terzina sporgenti, in grado di far notare a colpo d’occhio la divisione in terzine;
- c. che, in generale, non fosse un codice del ‘tipo del Cento’, ma appartenente a un’altra tipologia.

Alcune ipotesi si possono poi definire *ad personam*, in quanto riferite in modo specifico a coloro che si trovavano coinvolti direttamente nella copia del manufatto Estense:

- a. che nella ‘bottega’ in cui si lavorava, o se vogliamo nello *scriptorium* diffuso in cui si operava in équipe, non si avesse ancora un’esperienza ben consolidata nella trascrizione di *Commedie* secondo il modello, poi chiaramente monolitico e cristallizzato, seriale, del gruppo del Cento;
- b. che il copista non avesse (o non avesse ancora) consapevolezza del fatto che la terzina andava tenuta unita, dal momento che a piè di pagina ha conteggiato il numero dei versi anziché delle terzine, come si ritrova invece in almeno un codice coevo;
- c. certo, possiamo anche pensare che il copista stesso fosse nuovo alla tipologia di volume a cui lavorava, o fosse ‘sbadato’, e che quindi la disposizione non canonica delle terzine nel primo fascicolo sia dipesa dalla sua inesperienza in fatto di copia di *Commedie* (ha predisposto 35 linee di scrittura nel primo fascicolo, con conseguente spezzatura delle terzine a fine colonna e/o a fine carta), o forse dalla sua distrazione... ma in questo caso, mi verrebbe da pensare che il suo *entourage* lo avrebbe fermato subito, già all’inizio del suo primo fascicolo.²⁴

La domanda, insomma, che mi pongo è questa: il manoscritto Estense potrebbe essere, considerato il fatto che pare attestare la ricerca di una distribuzione particolare del testo, curata anche da un punto di vista estetico, che viene trovata solo dopo diverse carte dell’*Inferno* a partire dal secondo fascicolo, riperduta a inizio del *Purgatorio*, e infine ritrovata

24 Un ulteriore esemplare di *Commedia* mostra una simile tipologia di errore (terzina spezzata), ma in questo caso immediatamente corretto: nel ms. Ashb. App. 1, Firenze, BML, Ashburnham App. dantesca 1, alla c. 33r (inizio *Purgatorio*), alla fine della colonna A la terzina è spezzata dopo il primo verso (che rispetta lo specchio di scrittura), ma il verso è espunto e ripetuto a inizio della colonna B, con la terzina completa. Una riproduzione della carta con l’errore corretto in Boschi Rotiroli 2004, tav. 33 e scheda del ms. a p. 121, scheda 97; altra scheda, con bibliografia completa, in Bertelli 2011, scheda 16 (pp. 351-352).

e stabilizzata, potrebbe essere, dicevo, uno tra i primi manoscritti della serie, non dico certo di tutta la tradizione dei Cento, ma almeno quella della ‘bottega’ – o *scriptorium* diffuso – dell’équipe del ‘copista di Parm’? O si tratta solamente di un casuale esemplare malriuscito, potremmo dire ‘una ciambella senza buco’, almeno nel primo fascicolo e a inizio del *Purgatorio*, che si volle comunque conservare per evitare evidentemente uno spreco di pergamena e di lavoro?²⁵

Cercherò sicuramente, nel proseguo della mia ricerca, di approfondire la questione anche sotto altri aspetti e punti di vista, ma intanto direi che questo primo sondaggio sui *limina* dell’Estense apre una finestra su un aspetto codicologico, con possibili ricadute anche cronologiche, che vale la pena di indagare ancora, ossia quello del processo di stabilizzazione, e infine di cristallizzazione, del ‘canone’ del Cento, secondo le caratteristiche che lo distinguono. La produzione seriale del ‘gruppo del Cento’, con «la sua specificità e omogeneità non solo grafica, ma anche codicologica»,²⁶ non sarà certo nata di punto in bianco, armata di tutto punto come Athena dal capo di Zeus, già ‘perfetta’ nelle sue molteplici caratteristiche ben definite, ma avrà conosciuto certamente uno sviluppo, quindi un inizio e un consolidamento della tipologia riconoscibile nei suoi 62 codici.²⁷ Alla luce della sua particolare disposizione delle terzine e dei *limina* numerici, L’Estense è certamente un manoscritto eccentrico rispetto a quelli del numeroso gruppo, un esemplare ‘seriale ma non troppo’, e potrebbe porsi nella fase iniziale della serie e di questo sviluppo.

3. Passiamo al secondo aspetto relativo ad altri *limina*, sempre riguardo all’Est. It. 957.

25 La tradizione attesta che esistono esemplari della *Commedia* palinsesti, riscritti su precedenti altri testimoni dell’opera dantesca. Un esempio è Po, il Dante Poggiali (ms. Firenze, BNC, Pal. 313, palinseste le cc. 33-45, 156-159, 162; le cc. 156-159 e 162 in origine contenevano un’altra *Commedia*, di mano dello stesso copista). In merito, Bertelli 2011, p. 377, nota ***. Quanto ai tempi di lavoro richiesti da una copia della *Commedia*, secondo Gabriella Pomaro, «l’allestimento completo compreso le rubriche, non doveva certo risultare inferiore ai tre mesi» (Pomaro 1994, p. 114). Dal momento che l’Estense manca di una cantica, si potrebbe ipotizzare che il suo allestimento abbia richiesto almeno due mesi di lavoro, mentre un fascicolo di otto carte (come il primo, con le terzine spezzate) circa una settimana.

26 Boschi Rotiroti 2004, p. 77.

27 Si vedano peraltro le riflessioni in Savino 2001, pp. 1099-1110.

Anche in questo caso, mi pare che in passato non sia mai stato rilevato che il codice di Modena conserva una serie di disegni a penna, piccole figurine apposte nei *limina*, per un totale di 32 immagini marginali.

I disegni sono concentrati esclusivamente nel *Purgatorio*, mentre non compaiono mai nell'*Inferno* (e ricordo ancora che l'Estense non riporta il *Paradiso*). L'interesse maggiore per il *Purgatorio* è evidente anche dal numero delle *maniculae* presenti nei margini del testo: solamente una nell'*Inferno* (xix, 82-84), 10 invece nel *Purgatorio*. Non sono in grado di dire al momento se le *maniculae* possano essere della stessa mano che ha disegnato le 32 figurine nei margini, e se di conseguenza possano essere indicativi dell'interesse maggiore per il *Purgatorio* da parte di un unico lettore. Fatto sta che, almeno in questa copia parziale della *Commedia*, prevale senza dubbio un interesse per il *Purgatorio* rispetto all'*Inferno*, da parte di uno o più dei suoi lettori.

Dividerei l'insieme in tre categorie. Alcune immagini sono, con evidenza, disegni che svolgono la funzione di *manicula*, ossia disegni che attraggono l'attenzione su specifici versi (o terzine), e fin qui nulla di strano rispetto al mondo dei manoscritti e dei loro lettori (Fig. 5): una testa e un lungo collo di un'oca; una testa di animale (cane), con bocca aperta, denti aguzzi, orecchie a punta e collare; una testa di uccello che con il becco indica i versi di interesse; una testa maschile volta in su. Abbiamo poi due disegni che non hanno relazioni specifiche con il testo, ad esempio un 'omino buffo', una sorta di giullare, disegnato in un margine superiore.



Fig. 5. Disegni con funzione di *manicula* o funzione non chiara nel ms. Est. It. 957, c. 43v; c. 50v (le tre immagini centrali); c. 66v

Troviamo poi, altre 26 ‘figurine’ che sono chiaramente riferite al testo o, il più delle volte, a una singola parola del testo (Figg. 6 e 7). Richiamo l’attenzione solo su alcune, quelle mi sembrano più significative o semplicemente più curiose: una spada tronca (due angeli con due spade affocate / tronche e private de le punte sue (VIII, 26-27); un’aquila in volo (un’aguglia nel ciel con penne d’oro / con l’ali aperte e a calare intesa (IX, 20-21); una porta (ne disse: “Andate là: quivi è la porta”» (IX, 90); una testa maschile, con elmo (?) (Io sono Omberto; e non pur a me danno (XI, 67); il disegno di colline con torre sulla cima (Bertinoro?) (O Bretinoro, ché non fuggi via (XIV, 112); un remo, se di questo si tratta (qui si ribatte il mal tardato remo (XVII, 87); una mora di gelso (allor che ’l gelso diventò vermiglio (XXVII, 39); l’ala del ‘cicognin’ (XXV, 10).²⁸

28 Questo l’elenco completo: Spada tronca (*Purg.* VIII, 26-27; c. 43r); testa e collo d’oca come *manicula* (per *Purg.* VIII, 67-69; 43v); aquila in volo (*Purg.* IX, 20-21; c. 44r); porta (*Purg.* IX, 90; c. 44v); testa di uomo, con elmo (*Purg.* XI, 67; c. 46v); testa volta in su (*Purg.* XIII, 121; c. 48v); foglie o alberi di una selva (*Purg.* XIV, 64; c. 49v); disegno di colline con torre sulla cima (*Purg.* XIV, 112; c. 50r); testa di cane come *manicula* (*Purg.* XV, 28-30; c. 50v); testa di uccello come *manicula* (*Purg.* XV, 52-54; c. 50v); testa di uomo volta in su, come *manicula* (*Purg.* XV, 61-63; c. 50v); torre con merli/rotolo di leggi (*Purg.* XVI, 94-97; c. 52r); remo (*Purg.* XVII, 87, c. 52v); testa con tre volti (*Purg.* XVII, 124; c. 53r); corona (*Purg.* XVIII, 8-9, c. 53r); giglio di Francia (*Purg.* XX, 46-49; c. 55v); volto d’uomo strabico (*Purg.* XXI, 83-84; c. 57r); volto femminile? Amore? Virgilio? (*Purg.* XXII, 10-11, c. 57v); volto con orbite vuote (*Purg.* XXIII, 31-33, c. 58v); volto chino (*Purg.* XXIV, 40-42; c. 59v); ala del ‘cicognin’ (*Purg.* XXV, 10; c. 60v); ramo capovolto? (*Purg.* XXV, 36-37; c. 60v); pianta con foglie (*Purg.* XXV, 52-54; c. 61r); rete? (*Purg.* XXVI, 24; c. 61v); volto di persona che grida (*Purg.* XXVI, 39; c. 61v); corona (*Purg.* XXVI, 88-90; c. 62r); mora di gelso (*Purg.* XXVII, 39; c. 63r); cerchio? Ghirlanda? (*Purg.* XXVII, 103-105; c. 63r); busto di donna (*Purg.* XXVIII, 43-45; c. 64r); due ruote di carro (*Purg.* XXIX, 107; c. 65v); giullare (c. 66v, margine superiore: non indica versi).



Fig. 6. Est. It. 957: la spada tronca (*Purg.* VIII, 26-27; c. 43r); l’aquila ‘nel ciel con penne d’oro’ (*Purg.* IX, 20-21; c. 44r); ‘quivi è la porta’ (*Purg.* IX, 90; c. 44v); ‘Io sono Omberto’ (*Purg.* XI, 67; c. 46v)

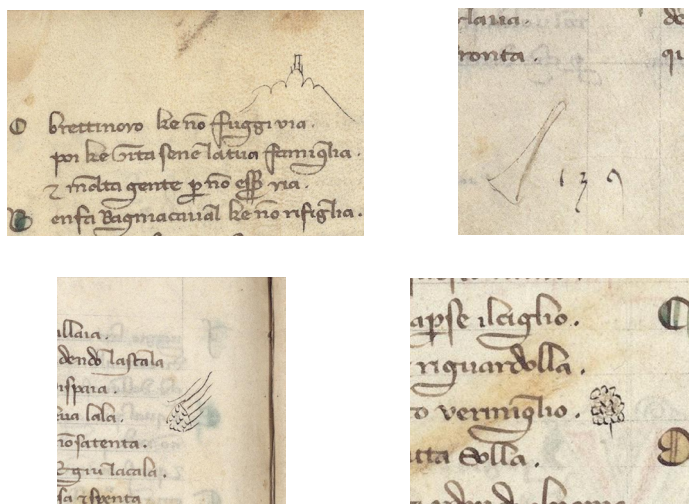


Fig. 7. Est. It. 957: ‘O Bretinoro, ché non fuggi via’ (*Purg.* XIV, 112; c. 50r); il mal tardato remo (*Purg.* XVII, 87; c. 52v); il cicognin che leva l’ala (*Purg.* XXV, 10; c. 60v); ‘allor che ‘l gelso diventò vermiglio’ (*Purg.* XXVII, 39; c. 63r)

Se questi ultimi disegni esprimono un nesso immediato con le immagini correlate evocate dal testo dantesco, anche per piccole cose o oggetti quotidiani, come appunto un remo o un paese in collina, una mora o una porta, diverso è quanto pare esprimere un altro disegno, piuttosto singolare – e non mi pare ricorrente altrove (Fig. 8).¹ Si tratta di una testa con tre volti (un profilo a destra, uno a sinistra e un volto di fronte). Il disegno fa riferimento ai passaggi in cui Dante parla delle tre forme possibili di amore, il ‘triforme amor’ di *Purg.* xvii, 124. È senza dubbio un’immagine curiosa in sé, ma che esprime una riflessione e la volontà di rendere visivamente, ed efficacemente direi, un concetto di per sé complicato e che necessita di molte parole. Qui il lettore, con un’unica piccola immagine, riesce a rendere immediato il concetto della lezione di teologia da parte di Dante.



Fig. 8. Est. It. 957, c. 53r: Il ‘triforme amor’ di *Purg.* xvii, 124

Infine, segnalo un’ulteriore particolarità di *limen* disegnato: a c. 62rb, e siamo nel canto XXVI, si trova il disegno di una corona (Fig. 9 b). Non ci sono però riferimenti a regni o a regnanti, come invece troviamo al punto in cui il lettore ha disegnato il giglio di Francia (ai versi del xx canto, dove parla Ugo ‘Ciappetta’: Fig. 9 a). La corona è in questo caso riferita – credo di capire – a Guido Guinizelli, che il lettore sembra ‘incoronare’ come poeta e di cui richiama una delle canzoni più famose, scrivendone nel margine l’incipit: ‘Al cor’.

1 Un rapido controllo nel motore di ricerca di IDP non ha dato esito in questo senso.

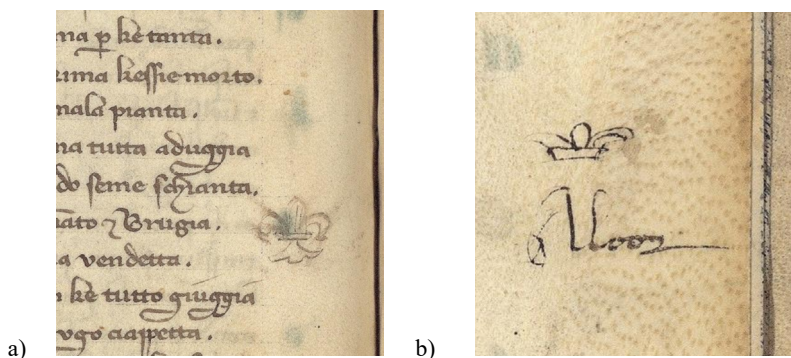


Fig. 9. Est. It. 957: a) il giglio di Francia (in riferimento a Ugo ‘Ciappetta’, *Purg.* xx, c. 55v) e b) la corona assegnata a Guido Guinizzelli con il richiamo alla canzone: «Al cor [gentil]...» (*Purg.* xxvi, c. 62r)

Un lettore colto, dunque, che conosce poeti e poesie in volgare, e che apprezza Guido Guinizzelli, tanto da richiamare l’attenzione sul suo nome disegnando nel margine una corona.

4. Passiamo ora al secondo manoscritto in esame, sempre del tipo del Cento e sempre del ‘sottogruppo’ di ‘*Parm*’, il Chig. L VIII 292, Città del Vaticano, BAV, ms. Chigi Lat. L.VIII.292.

Si tratta di un manoscritto composito; le due parti si presentano comunque come coeve e omogenee. La seconda parte, che è quella che qui ci interessa, è membranacea, di 94 carte, datata alla metà del sec. XIV. Il codice contiene nella prima sezione (cc. 1r-27r), l’*Eneide volgarizzata* (“libro di Virgilio il quale parla d’Enea Troiano”); nella seconda (29r-122v), la *Commedia*, completa. In *Inf.* e *Purg.* troviamo le rubriche in volgare, come pure l’*explicit* è in volgare; in *Par.* invece le rubriche, *incipit* ed *explicit* sono in latino. Il volume è di area fiorentina, scritto su due colonne da una sola mano, in cancelleresca fiorentina. Le iniziali di cantica sono filigranate, con un fregio che si allarga a tutti i margini; quelle di canto sono rosse e blu in modo alternato.²

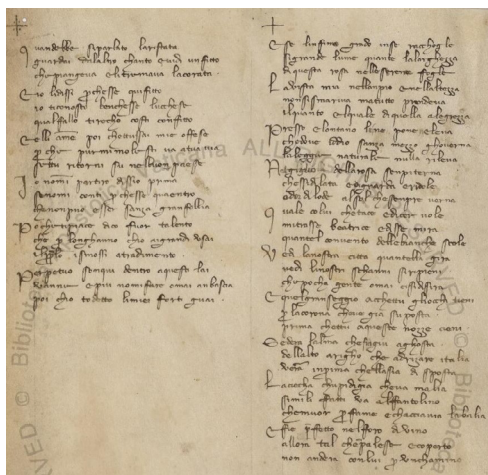
Anche in questo caso, queste sono le brevi notizie già note relative al codice. Si può aggiungere che Gabriella Pomaro lo accosta al ‘copista di

2 Boschi Rotiroti 2004, p. 113, scheda 38; Romanini 2007b, p. 69.

Parm' e alla sua produzione, anche di tipo archivistico³ (Marisa Boschi Rotiroti si chiede anche «se non si tratti ... della stessa mano con gradazioni stilistiche differenti»⁴), e che sempre Gabriella Pomaro lo associa al ms. Fior. C.S. C III 1262a, Firenze, BNC, Conventi Soppressi, C. III. 1262¹ (alla prima parte, cioè *Inferno* e *Purgatorio*, perché il *Paradiso* è stato aggiunto successivamente, ed è stato scritto da un altro copista), in quanto copiati dalla stessa mano.⁵

Veniamo ai *limina*, e questa volta procediamo a ritroso, cominciando dalla fine: sul *verso* dell'ultima carta dell'ultimo fascicolo (c. 122v), in origine bianca, come bianchi sono il *recto* e la colonna B di c. 121v dove termina il *Paradiso*, sono state aggiunte due colonne di testo (Fig. 10 a). Nella colonna A troviamo 18 versi spuri di invettiva contro un lucchese non identificato, che andrebbero inseriti, secondo quanto indica un segno di richiamo, tra i vv. 90 e 91 di *Inf.* xxxiii (a c. 58r) (Fig. 10 b).⁶ Nella colonna B abbiamo invece una reale integrazione per *Par.* xxx, vv. 115-144, con segno di richiamo per c. 118v, dove si ritrova lo stesso segno e dove un lettore seriore segnala la lacuna di dieci terzine («qui mancano dieci ternari») (Fig. 10 c).

a)



3 Pomaro 2007, p. 262.

4 Boschi Rotiroti 2004, p. 85.

5 Bertelli 2011, p. 76 e scheda n. 27.

6 Per le terzine spurie e la loro tradizione, Petrocchi 1966-1967, I, p. 487.

b)

Innocenti fura letta nouetta.
 nouetta tebbe vagnacione e brigata.
 esuata due mofanto fust apella.
 Al oi passimo olete laoue lagetta.
 riuicente vnaltro gente fustia.
 non uolta inqua ma tutta viter futa.

¶
 ¶ undebbe sparato laristata
 ¶ guarda dalalho chanto euid un futo
 che mangera chitru maia lacorata.
 ¶ io l'arissi pecheffe quifito
 ¶ io uiconosco benecheffe luachepe

c)

¶ ispraftando allume intorno intorno.
 vidi specchiarsi unpiu dimelle siglie.
 quanto dimoi laffa fatta ritorno.
 ¶ a poco poi fara edio sofferto.
 ¶ nel santo officio che fara detruso.
 ¶ Ladoue symon mago e psuo merito.

¶
 ¶ se l'infine grad inse machoghe
 ¶ figmnde lume quante l'alarghezza
 ¶ a questa rosa nelle serena foghe
 ¶ Ladista ma nell'aripio e nell'altezza
 ¶ non si smarira matutto prouidua
 ¶ ilquanto e quale di quella alegrezza

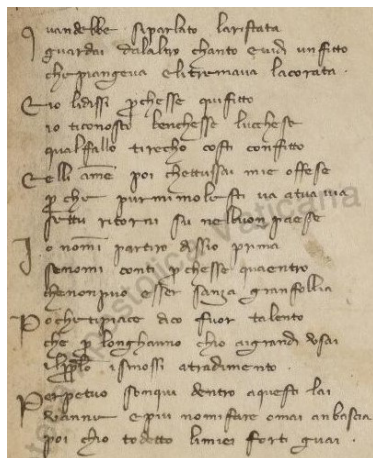
Fig. 10. Chig. L VIII 292, c. 122v: a) le due integrazioni a fine testo; b) segni di richiamo per inserimento sei terzine spurie (c. 58rb e c. 122va); c) segni di richiamo per l'inserimento terzine omesse (c. 118vb e c. 122vb); in margine la nota di mano superiore: ‘Qui mancano dieci ternari’.

Questa la situazione. Ma proviamo a capire a quando potrebbero risalire questi due grandi *limina*, queste due integrazioni, vergate da una stessa mano. I segni di richiamo apposti nelle carte in cui va inserito il testo (identici a quelli a c. 122v al di sopra di ciascuna delle due colonne) sembrerebbero tracciati con lo stesso inchiostro usato dal copista nel testo, ma naturalmente si tratta di un dato in sé piuttosto scivoloso. Più solida è invece l'analisi della mano che scrive le due integrazioni. Si tratta di una mano che, pur più corsiveggiante, meno controllata – si veda l'inclinazione a destra e in generale la minore cura e la maggiore 'velocità' che suggerisce – è comunque estremamente vicina a quella del copista del codice. Le tipologie delle lettere sono molto simili. Alcuni particolari fanno pensare a una mano diversa, ma comunque sempre vicina a quella del copista e soprattutto coeva a quest'ultima. Si osservino nei due esempi sotto riportati le tipologie di G, molto caratterizzanti, di H, di Z (nella forma a 3), le aste discendenti, a chiodo o doppie (S e F), gli occhielli per le aste superiori (D, L, H, B), la R con asta che scende sotto il rigo, la E con linea orizzontale allungata (Fig. 11). Quello che pare emergere dunque dall'analisi paleografica è che le integrazioni di c. 122v siano parte del lavoro redazionale della bottega o dell'*entourage* da cui è uscita questa copia della *Commedia*, il prodotto del controllo finale del codice una volta terminato, in cui la stessa mano del copista, o meglio quella del revisore, corregge e integra il lavoro.

Potremmo chiederci ora da dove possa provenire la sezione spuria integrata nel Chig. L VIII 292. Le terzine qui attestate si ritrovano anche in almeno altri due manoscritti: il Can. 103, Oxford, Bodleian Lib., Canon. Ital. 103 e il Par. 540, Paris, BNF, Ital. 540. Il primo è un codice cartaceo, datato, risalente al 1443, con una piccola lacuna a Inf. XXIII 9-10 e appunto le sei terzine interpolate che troviamo anche nel Chig. L VIII 292; il secondo è invece un manoscritto assegnato da Marisa Boschi Rotiroti al secondo sottogruppo del Cento, associato al copista di *Parm*, quindi proprio al medesimo gruppo cui appartiene Chig. L VIII 292 (insieme a Est. It. 957).⁷ L'interpolazione qui si trova a c. 41v, dove le sei terzine spurie sono inserite direttamente nel testo. Lasciando da parte qualsiasi riflessione sull'origine delle sei terzine, la possibile provenienza del Chig. L VIII 292 e del Par. 540 dalla medesima bottega, o *scriptorium* diffuso, potrebbe avvalorare un'ipotesi, che cioè il controllo finale del codice ormai terminato sia stato eseguito sia sull'antigrafo del Chig. L VIII 292

7 Boschi Rotiroti 2004, pp. 84-87.

a)



b)

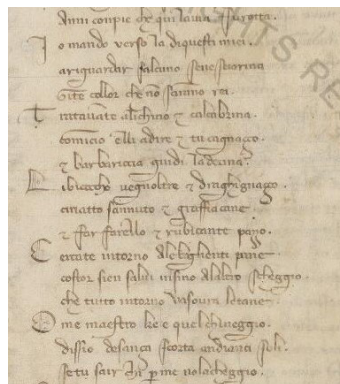


Fig. 11. Chig. L VIII 292, c. 122v (correttore coevo) e c. 47r (copista)

stesso, sia anche su un altro volume, apparentato, perché a monte, con il Par. 540 (datato al terzo quarto del XIV secolo), in cui l'interpolazione è inserita nel testo: il Chigiano venne allora integrato, nell'ultima carta rimasta bianca, appunto con le sei terzine che il correttore ritrova nell'altra copia che aveva a disposizione.⁸ Sempre dagli studi di Gabriella Pomaro, è emerso del resto che i diversi copisti lavoravano ciascuno con un proprio *exemplar*,⁹ ed è quindi possibile che il correttore intervenuto nel controllo del codice Chigiano avesse un testo, da cui poi sarebbe disceso il Par. 540, in cui le terzine spurie appunto comparivano, mentre nell'antigrafo utilizzato dal copista i diciotto versi non ci fossero proprio.

Richiamo infine brevemente l'attenzione su altre due caratteristiche del Chig. L VIII 292. La prima: al controllo dell'unità/spezzatura delle terzine dei diversi codici del 'tipo del Cento', il Chigiano proprio in apertura della *Commedia* presenta una terzina spezzata,¹⁰ ma la cosa

8 L'ipotesi non tiene in considerazione valutazioni di legami testuali tra le due testimonianze e di eventuali dipendenze da un punto di vista filologico: qui si vuole solamente avanzare un'ipotesi di lavoro basata su relazioni interne alla bottega.

9 Pomaro 1994, p. 61; Pomaro 2007, p. 247, nota 13.

10 Città del Vaticano, BAV, ms. Chigi Lat. L.VIII.292, c. 29r.

è immediatamente risolta, e nel proseguo della copia questo elemento non fa più una sbavatura, neppure ai cambi di cantica. Sembrerebbe trattarsi di una svista casuale, ma il fatto che il Chigiano e l'Estense presentino la stessa sfasatura dell'unità delle terzine, il primo in una forma leggerissima, il secondo, come abbiamo visto in precedenza, in modo più sostanziale, e che siano gli unici testimoni, tra i 62 manoscritti nello 'stile del Cento', a presentare questa caratteristica, li accomunano ulteriormente e paiono confermare che entrambi potrebbero essere usciti dal medesimo ambiente scrittorio.¹¹

Vediamo invece, molto rapidamente, che cosa possono dirci i *limina* lasciati dai lettori del Chigiano. È probabile che tra di loro ci fosse almeno una personalità che definirei colta, che utilizza un sistema di segnalazione di passaggi di rilievo che appare raffinato e che ci indica la lettura da parte di un lettore capace di usare la penna con abilità e sicurezza (oltre ad essere molto discreto): numerosissimi i punti con linea (o 'virgola') disposti a croce (simile al trifoglio, ma hanno anche un punto centrale); tre punti disposti a triangolo (simile al trifoglio, ma senza il tratto verticale);¹² due punti (Fig. 12).

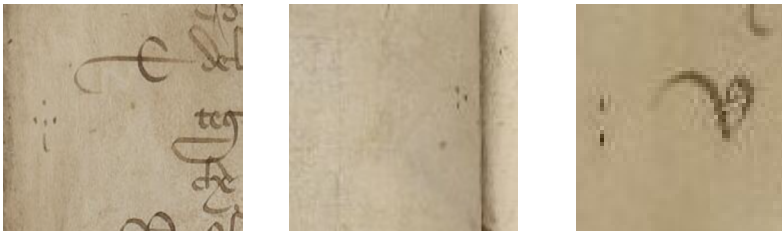


Fig. 12. Chig. L VIII 292: i segni di attenzione di un lettore del manoscritto. Punti e linea disposti a croce: c.31r; tre punti: 54v; due punti: c. 70r

I numerosi segni utilizzati dimostrano un interesse maggiore per il *Paradiso* (più basso per l'*Inferno*, in crescita per il *Purgatorio*). E pure le *maniculae* (difficile dire se tracciate dallo stesso lettore), indicano che

11 Il ms. Ashb. App. 1, ricordato *supra* alla nota 24 per l'errore, subito corretto, nella terzina spezzata alla c. 33r, appartiene anch'esso al 'gruppo di *Parm*', a ulteriore sottolineatura dei legami tra i manoscritti in questione.

12 Maniaci 1996, p. 202.

la terza cantica riscuoteva maggiori interessi, e riflessioni: delle 23 *maniculae*, di misura varia, più o meno grandi, più o meno stilizzate, solo quattro si trovano nell'*Inferno*, appena una in più nel *Purgatorio*; ma ben 14 nel *Paradiso*.¹³ In effetti, Giulia Fasano, riguardo all'interesse dei lettori verso le tre cantiche del poema, sottolinea la possibile diversità di pubblico:

I versi contrassegnati nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* evidenziano un gusto leggermente più raffinato del fruitore del testo, rispetto alla prima cantica. Tuttavia, è evidente che le ultime cantiche offrono suggestioni diverse e particolarmente dotte rispetto alla prima. Il lettore si soffermò sui versi dottrinali, affascinato dalle modulazioni psico-fisiche delle anime che attendono la salvezza e, talora, in cui è evidente il ricorso agli strumenti retorici della lingua.

Le *maniculae* segnalano interessi negli ambiti rilevati dalla studiosa (tra l'altro, ma in realtà solo molto parzialmente, il manoscritto Chig. L VIII 292 è uno di quelli presi in considerazione per le sue riflessioni sulla ricezione): «la tipologia di versi che maggiormente attrasse l'attenzione del lettore fu quella della proverbialità rispetto alla condotta quotidiana e dell'ammonimento ai limiti della ragione umana».¹⁴

5. I *limina* dei manoscritti, come anche questi due semplici casi ci dimostrano, hanno davvero tanto da dire. Ci parlano di quanto avveniva nelle botteghe scrittorie, nei centri di un lavoro di copia che nella Firenze della prima metà del Trecento si fa intensissimo, frenetico, nel momento in cui la città si riappropria del poeta esiliato. Dimostrano la cura e la professionalità dei copisti, l'attenzione dei revisori e correttori, la volontà di giungere a prodotti che siano accurati anche da un punto di vista estetico, grazie all'ordine armonico della singola pagina.

Ci parlano poi, e con grande evidenza, della personalità dei lettori, in questi due casi lettori colti, attenti a quanto la *Commedia* poteva insegnare, con parole del quotidiano, della lingua madre, in merito a concetti teologici, filosofici, scientifici, ma anche, più semplicemente, attinenti alla vita di tutti i giorni e a quanto ciascuno poteva provare nella propria

13 Fasano 2017, p. 107. In merito, si può vedere il contributo di Miglio 1999.

14 Fasano 2017, p. 96. La studiosa, nella sua tesi dottorale (Fasano 2020, pp. 30-34), analizza una serie di *marginalia* e di segni di attenzione del ms. Chigiano.

esperienza. Lettori che lasciano tracce, anche figurate: non si tratta in questo caso delle splendide miniature che a volte accompagnano i manoscritti della *Commedia*, o cicli di grandi professionisti che illustrano i passi più o meno famosi dell'opera, ma piccoli *marginalia* a 'figurina', disegnati da lettori, che si focalizzano su un singolo termine, sul minimo dettaglio di un testo ricchissimo, capace di offrire, all'immaginario del fruitore, un *flash* su un ricordo personale, un richiamo a un'esperienza vissuta, un dettaglio di cui lasciare per sempre il segno.

Bibliografia

- Bertelli 2011 = Sandro Bertelli, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo. I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2011.
- Boschi Rotiroti 2004 = Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.
- Ceccherini 2021 = Irene Ceccherini, *Uno "scriptorium" diffuso: copisti e notai*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze». Il Bargello per Dante. Catalogo della Mostra, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021, a cura di L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis, Firenze, Mandragora, 2021.
- Ceccherini-De Robertis 2015 = Irene Ceccherini - Teresa De Robertis, *Scriptoria e cancellerie della Firenze nella Firenze del XIV secolo*, in *Scriptorium. Wesen, Funktion, Eigenheiten*, a cura di Andreas Nievergelt – Rudolf Gamper, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2015, pp. 141-69.
- De Robertis 2001 = Teresa De Robertis, *Rivalutazione di un frammento dantesco*, «Studi danteschi», 66 (2001), pp. 263-274.
- Fasano 2017 = Giulia Fasano, *La ricezione della Commedia: studio dei marginalia nei manoscritti medievali*, «Sociedad Española De Italianistas», 11 (2017), pp. 91-109.
- Fasano 2020 = Giulia Fasano, *Marginalia figurata y signos de atención en los manuscritos de la Antica Vulgata*, Universidad de Salamanca, Departamento de Filología moderna Facultad de Filología, Tesis doctoral en Filología Italiana, Salamanca 2020.
- Iacobucci 2010 = Renzo Iacobucci, *Un nome per il copista del più antico frammento della Divina Commedia: Andrea Lancia*, «Scrineum Rivista», 7 (2010), pp. 5-34.

- Maniaci 1996 = Marilena Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996.
- Mecca 2021 = Angelo Eugenio Mecca, *I manoscritti frammentari della Commedia*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2021.
- Miglio 1999 = Luisa Miglio, *Lettori della Commedia: i manoscritti*, in «*Per correr miglior acque*», Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna 25-29 ottobre 1999, I, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 295-323.
- Petrocchi 1966-1967 = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967 (ristampa Firenze, Le Lettere, 1994 e 2003).
- Pomaro 1986 = Gabriella Pomaro, *Codicologia dantesca. I. L'officina di Vat*, «*Studi danteschi*», 58 (1986), pp. 343-374.
- Pomaro 1994 = Gabriella Pomaro, *Frammenti di un discorso dantesco*, Modena, Poligrafico Mucchi, 1994 («*Archivio Storico Nonantolano*», 3).
- Pomaro 2007 = Gabriella Pomaro, *Ricerche d'archivio per il 'copista di Parm' e la mano principale del Cento. (In margine ai 'Frammenti di un discorso dantesco')*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, F. Cesati 2007 («*Filologia e ordinatori*, 3»), pp. 243-279.
- Romanini 2007 = Fabio Romanini, *Altri testimoni della «Commedia»*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, F. Cesati, 2007 («*Filologia e ordinatori*, 3»), pp. 61-94.
- Savino 2001 = Giancarlo Savino, *L'autografo virtuale della «Commedia»*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 2000 (il saggio è pubblicato anche in «*Per correr miglior acque*», Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna 25-29 ottobre 1999, II, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 1099-1110, da cui nel contributo si cita).
- Tonello 2018 = Elisabetta Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2018.



Ai margini del Cassinese. Considerazioni paratestuali e particolarità grafico-visive

Angelo Raffaele Caliendo

Università degli studi di Napoli "Federico II"

angeloraffaele.caliendo@unina.it

At the margins of Cassinese. Paratextual considerations and graphic-visual specificities

Abstract (ITA)

Il contributo intende analizzare i segni paratestuali presenti nel manoscritto 512 della Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, un testimone tardotrecentesco della *Commedia* su cui si avvicendano diversi strati esegetici adespoti in latino. Accanto all'apparato notulare vero e proprio, conosciuto come l'insieme delle *Chiose Cassinesi*, i copisti appongono *marginalia* verbali e non verbali di varia natura: segni di nota, segnalazione di *comparationes*, piccoli disegni contribuiscono ad approfondire il complesso sistema culturale che ruota attorno alla ricezione del poema dantesco. Inoltre sono discussi alcuni casi specifici in cui il secondo strato esegetico, denominato CP, interagisce con il commento preesistente attraverso interpolazioni o vere e proprie espunzioni.

Abstract (ENG)

The contribution aims to analyze the paratextual signs present in manuscript 512 of the Library of the Abbey of Montecassino, a late 14th-century witness of the *Divine Comedy* on which several layers of anonymous Latin exegetical texts overlap. In addition to the true notarial apparatus, known as the *Chiose Cassinesi*, the scribes add verbal and non-verbal marginalia of various kinds: nota signs, indications of *comparationes*, small drawings, all of which help deepen the complex cultural system surrounding the reception of Dante's poem. Furthermore, specific cases are discussed in which the second exegetical layer, called CP, interacts with the pre-existing commentary through interpolations or outright expunctions.

Parole chiave / Keywords

Dante, Commenti danteschi, segni paratestuali, Margini / Dante, Dante's comments, paratextual signs, margins

1. Una delle principali problematiche relative ai commenti adespoti alla *Commedia* di Dante, oltre all'assenza di un'identità precisa cui attribuire l'operazione esegetica, risiede nella natura prevalentemente compilativa di questi testi, che si avvalgono delle opere di altri commentatori per comporre il proprio, riproponendone letteralmente il dettato, al punto che spesso può apparire dubbia l'effettiva esistenza di un nuovo, originale, apparato esegetico. Come ha scritto Massimiliano Corrado in merito agli apparati esegetici al poema di Dante:

[...] ognuno può liberamente servirsi[ene] per l'allestimento di propri sistemi di chiose, modificando la lezione originaria, contaminando con glosse desunte da altri commentatori, inserendo osservazioni puntuali, aggiornamenti, attualizzazioni cronachistiche, nonché omettendo parti giudicate inessenziali all'economia del discorso. La tradizione fortemente "attiva" di questi testi, caratterizzati da un ridotto tasso di coerenza e di coesione, impone pertanto di valutarne volta per volta anche il relativo gradiente di autorialità.¹

Un caso particolare, che racchiude in sé le caratteristiche appena enunciate, è l'insieme delle *Chiose cassinesi*, un fitto apparato esegetico latino trådito integralmente dal solo ms. 512 (ex 589) della Biblioteca dell'Archivio dell'Abbazia di Montecassino, siglato Cass nell'edizione Petrocchi della *Commedia*, e da altri tre testimoni parziali.² La storia delle *Chiose* nella critica dantesca e nello studio del "secolare commento" al poema è scandita da almeno due periodi che ne hanno segnato, in maniera antitetica, la fortuna. A partire dal 1865, grazie all'edizione diplomatica del ms. Cass, l'unica ancora oggi esistente, il testimone è stato giudicato dagli studiosi coevi tra i codici più importanti del Trecento.³ Approntata dai monaci benedettini con l'intento di rendere noto soprattutto il testo del

1 Corrado 2009, pp. 27-28.

2 Si tratta del ms. 36 G 27 della Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, che riporta un commento vicino al Cassinese per i primi ventisette canti dell'*Inferno*, e i pochi frammenti Vitali 26 della Biblioteca Passerini Landi di Piacenza. Si vedano al riguardo: Alvino 2020, pp. 47-72; Zanobi 2017, pp. 9-39. Al novero dei testimoni bisognerà aggiungere anche i manoscritti autografi di Bartolomeo Nerucci da San Gimignano, i Laurenziani Plutei 42.14, 42.15, 42.16 della Biblioteca Medicea Laurenziana, che riportano una cantica per ciascun codice, di cui darò notizia in un prossimo contributo.

3 Edward Moore, nei suoi celebri *Contributions*, parlava di «the celebrated Codice Casanense» in Moore 1889, p. 538.

poema contenuto nel ms. e di registrare in apparato le varianti di altre edizioni a stampa allora disponibili,⁴ riproduce anche l'apparato esegetico che circonda il testo. Tuttavia nel corso della prima metà del Novecento gli studiosi hanno ridimensionato il valore della *Commedia* cassinese e, in particolare, gli interventi di Michele Barbi hanno negato l'autonomia esegetica delle *Chiose*. Lo studioso a più riprese, ma senza mai dimostrarlo, si era promesso di ricondurre questo apparato esegetico alla penna di un noto commentatore del poema, Pietro Alighieri: «Sarei contento che per effetto di queste mie note più non si desse, nella critica dantesca, corpo alle ombre, cioè non si sentisse più parlare né delle *Chiose Palatine* né del Postillatore Cassinese, ma si citassero invece l'Ottimo e Pietro di Dante».⁵

Infatti l'apparato esegetico conosciuto come *Chiose Cassinesi* è assimilabile per quasi la metà alla terza redazione del *Comentum* di Pietro, testimoniata dal quattrocentesco Ottoboniano Latino 2867 della Biblioteca Apostolica Vaticana.⁶ Il giudizio del filologo pistoiese, che pure fu uno dei primi studiosi a mostrare, seppur con un po' di freddezza, attenzione scientifica verso gli antichi commenti alla *Commedia*, è stato decisivo per la fortuna delle *Chiose*, considerate da oltre un secolo un testo subalterno, il cui contenuto altro non sarebbe che una riproposizione gregaria di un altro testo.⁷

4 Così Cesare Quandel in sede in introduzione: «In guisa che questa non deve riputarsi come una nuova edizione della *Divina Commedia*, ma come una moltiplicazione di esemplari dello stesso Ms. Perciò ogni nostra cura si è rivolta alla esatta interpretazione del Codice, ed alla scrupolosa sua riproduzione. Al quale studio avremmo potuto solo limitare le nostre fatiche da Archivistici, se il desiderio che questo Codice nelle mani dei futuri editori potesse un giorno giocare a meglio determinare la lezione del testo dantesco non ci avesse confortati ad un laboriosissimo confronto di ciascuna parola del nostro testo colle più riputate edizioni, scelte secondo il maggior pregio dei codici sia per correzione, sia per antichità, sopra i quali sono state eseguite» (Quandel 1865, p. vi).

5 Barbi 1925, p. 151.

6 Massimiliano Chiamenti, editore della redazione ottoboniana di Pietro, si serve fruttuosamente di Cass in sede di *restitutio textus*, ovviando alle numerose lacune dell'Ottoboniano. Già Luca Azzetta aveva specificato, recensendo l'edizione della terza redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri, che i contenuti estranei al commento di Pietro erano quantitativamente significativi: «[...] un commento autonomo, le cosiddette *Chiose Cassinesi*, contiene una lezione compendiosa del *Comentum* (circa la metà) integrato con chiose originali e di diversa provenienza che ancora attendono (e meritano) di essere studiate» in Azzetta 2004, p. 101 e n. Per quanto riguarda la paternità delle ultime due redazioni del *Comentum* di Pietro, che in passato ha suscitato non pochi dubbi tra gli studiosi, è stata riaffermata con nuovi argomenti in Alvino 2021, pp. 69-93.

7 Dello stesso parere Bellomo 2004, p. 216.

Tuttavia il manoscritto cassinese si rivela un prodotto notevole anzitutto per la stratificazione di numerosi interventi esegetici che si susseguono nell'arco di circa un secolo. Dunque un accumulo di materiale eterogeneo, i cui responsabili, tutti anonimi, tentano variamente di sciogliere il significato del dettato dantesco. Si tratta di un codice cartaceo di taglia medio-grande di 206 carte che ospita il testo della *Commedia* su una colonna al centro della carta e un apparato notulare che si dispone sia ai margini del testo, talvolta in maniera così fitta da incorniciarlo, sia in interlinea riempiendo gli spazi tra un verso e l'altro.⁸ La storia del manufatto non è semplice da ricostruire né è possibile allo stato spiegare la provenienza cassinese che ha dato il nome al commento eponimo. Fin dalla fondazione della Biblioteca Apostolica Vaticana infatti i rapporti e gli scambi di codici con la biblioteca cassinese furono molto fitti: Angelo Mai visionò il primo catalogo dell'archivio che fece stilare papa Paolo II, ma tace sulla possibile presenza del nostro. Il ms. 512 risulta assente nell'importante catalogo redatto da Bernard de Montfaucon che in verità trascura anche altri importanti codici in volgare sicuramente già presenti in archivio all'altezza del XVII secolo. Per questo viene registrato piuttosto tardi nei registi della biblioteca dal catalogo di Placido Federici pubblicato tra il 1763 il 1768. Il primo a dare notizia pubblica del codice e della sua rilevanza in rapporto agli studi sul poema dantesco fu l'abate benedettino Giuseppe Di Costanzo nella sua *Lettera di Eustazio Dicearcho ad Angelo Sidicinio*, un opuscolo stampato a Roma nel 1801.⁹

Da quel momento la *Commedia* cassinese ha goduto di buona fortuna e non pochi studiosi celebri privilegiarono la sua lezione in sede editoriale, come Ugo Foscolo. Anzi la maggior parte delle edizioni ottocentesche, a partire dall'edizione Poggioli del 1806, passando per gli editori della Minerva fino a Gabriele Rossetti tennero conto delle lezioni del cassinese pubblicate dall'abate Di Costanzo.¹⁰ Il testo del cassinese fu fissato poi dalla sontuosa edizione diplomatica *Il Codice Cassinese della Divina Commedia per la prima volta letteralmente messo a stampa per*

8 Sul manoscritto si vedano: Abardo 2003; Meluzzi 2011; Alvino 2021.

9 Di Costanzo 1801. Di Costanzo, oltre a mettere in evidenza 217 lezioni singolari del cassinese in rapporto al testo vulgato della *Commedia*, coglieva l'occasione per proporre la *Visio Alberici* come fonte primaria per l'elaborazione del poema.

10 Un nutrito elenco di commentatori che hanno valorizzato, tra il XX e il XXI secolo, la *Commedia* cassinese si può leggere in Giannantonio 1983, pp. 307-343.

cura dei monaci benedettini della badia di Montecassino del 1865 in tiratura limitata di 200 esemplari, di cui recentemente è stata proposta un'utilissima edizione anastatica. Lo studio che correda l'edizione proponeva una datazione molto alta del codice e ne attribuisce la paternità a Zanobi da Strada, poeta laureato amico di Petrarca, che si trovava a Cassino dal 1355 al 1357 come vicario del vescovo Angelo Acciaiuoli.

Se l'attribuzione a Zanobi era suggerita da una testimonianza poco affidabile di Bartolomeo Ceffoni, la proposta della datazione sviluppava un elemento interno del commento.¹¹ Infatti, come segnalato da una nota di mano settecentesca vergata sulla carta di guardia del codice, la chiosa marginale a *Purg.* XX 69 (c. 107v) specifica quanto segue: «Item fecit venenari Sanctum Tomasium de Aquino in habatia Fossenove in Campanea, ubi hodie eius corpus iacet et hoc fecit timendo ne ad papatum veniret».¹² Il chiosatore cioè constata che i resti di Tommaso d'Aquino giacevano all'epoca nell'abbazia di Fossanova, per cui il testo veniva datato prima del 1368, anno della traslazione delle ossa del santo a Tolosa. Tuttavia il passo del cassinese è ripreso in maniera letterale dalla redazione ottoboniana di Pietro e non può costituire un elemento cronico-difattivo. Difatti anche le altre informazioni storiche del commento usate come termini cronologici nell'edizione ottocentesca dipendono tutte dal

11 Il nome di Zanobi da Strada si ritrova spesso negli studi degli antichi commentatori alla *Commedia*: nel ms. autografo di Bartolomeo Ceffoni, il Riccardiano 1036, contenente il poema corredato da postille marginali, si ricorda una pubblica lettura o un commento di un certo "Zanobi". La notizia, non avallata da nessun'altra testimonianza, ha generato numerosi tentativi di attribuire al fiorentino alcuni commenti adespoti (Bellomo 2004, p. 207, 391-92; Mazzucchi 2011, p. XXIII; Corrado 2011, pp. 66-68; Corrado 2023, pp. 38-82). Sull'attribuzione delle chiose latine a Zanobi si vedano: Batines 1845-1846, I, p. 296; Tosti 1865, p. xvii-xviii).

12 A causa dei frequenti errori di lettura dell'edizione diplomatica si preferisce fornire i testi di Cass, per i quali si rimanda alla carta del ms., in una trascrizione diplomatico-interpretativa che tenga conto dei consueti interventi editoriali volti a migliorarne la leggibilità (divisione delle parole, distinzione tra *u* e *v*, normalizzazione dell'uso delle maiuscole, scioglimento delle abbreviazioni, introduzione della punteggiatura). Come di consueto, il lemma dantesco espresso nel commento a intestazione di chiosa è posto in corsivo, oppure, quando non espresso all'interno del commento, si legge tra parentesi quadre. Infatti, oltre a infelici adattamenti grafici e impropri scioglimenti di abbreviazioni, si riscontrano curiosi concieri da parte dei benedettini che in alcuni casi non resistono alla tipica selezione testuale delle citazioni del cassinese e ne completano, o peggio correggono, quelle evangeliche. Nel passo appena riportato, per esempio, l'edizione del 1865 legge «venerari» in luogo di «venenari».

testo di Pietro e possono dimostrare al massimo che quest'ultimo sia anteriore al commento cassinese.

Già a partire dall'edizione della *Commedia* lipsiense dello Scartazzini si segnalava la stretta vicinanza delle *Chiose* al commento di Pietro Alighieri, finché Luigi Rocca, pioniere negli studi degli antichi commenti, distinse tre redazioni del commento di Pietro, notando la strettissima vicinanza testuale tra le chiose e la redazione ottoboniana del *Comentum*.¹³ Anzi, lo stesso Rocca proponeva una datazione diversa del cassinese proprio in base alla sua dipendenza da Pietro in relazione alla morte di Carlo di Durazzo: all'altezza di *Par. IX*, quando si parla dell'uccisione di Carlo per mano di Luigi re d'Ungheria, Pietro definisce Luigi «rex presens Ungariae», mentre il cassinese «rex Ungariae», omettendo «presens» e inducendo lo studioso a stabilire il 10 settembre 1382, data della morte del re, come *terminus post quem* del commento. Rudy Abardo, tornando sulla questione della datazione, ha poi tentato di retrodatare il complesso di chiose rispetto alla terza redazione del *Comentum*, così da considerarlo non un compendio dell'opera di Pietro, ma al contrario una sua importante fonte.¹⁴ Nel contesto del Censimento dei commenti danteschi, ancora Abardo ha messo in evidenza i molteplici interessanti aspetti da indagare. Pur segnalando che una parte di esso rappresenti una versione ridotta della redazione ottoboniana del *Comentum* di Pietro Alighieri, e proponendo dunque di evitare una pubblicazione autonoma, come già suggeriva Saverio Bellomo, prospetterebbe uno spazio per le glosse singolari in una apposita appendice nell'edizione di Pietro.¹⁵ Un recente studio di Giuseppe Alvino ha invece postdatato in maniera convincente questo complesso di chiose.¹⁶ Una delle note singolari del primo strato del commento riguarda il maestro di Dante in chiusura del canto XV dell'*Inferno*: Brunetto Latini si allontana in maniera frettolosa dal poeta tanto da essere paragonato a “coloro / che corrono a Verona il drappo verde”.

13 Scartazzini 1882, p. VII; Rocca 1891, p. 403.

14 Abardo 2003, pp. 167-169.

15 Abardo 2011, pp. 155-159. Oltre all'ovvio rimando al testo di Pietro, lo studioso elenca alcune delle altre fonti di cui si serve l'anonimo compilatore. Tuttavia alcuni di questi sono da rivedere: infatti le interessanti citazioni indirette del cassinese di alcuni passi della *Monarchia* e la conoscenza di liriche dantesche come *Tre donne intorno al cor mi son venute* e *Io mi son pargoletta bella e nova*, altro non sono che riproposizioni dell'ipotesto principe del commento, ossia l'ultima delle redazioni di Pietro.

16 Alvino 2021, pp. 385-399.

L'anonimo chiosatore annota a margine: «*hodie est rubeus et viridens et currunt mulieres*». Secondo gli statuti di Gian Galeazzo Visconti che documentano il regolamento dell'epoca è possibile stabilire che solo dopo il 1393 vennero introdotte anche le donne al Palio, come chiosa la prima mano del commento. Il dato quindi, non una mera acquisizione codicologica, permette di rivalutare sensibilmente un commento passivamente datato a trent'anni prima.¹⁷

Anche sul piano più strettamente interpretativo, considerando la sedimentazione di altre fonti esegetiche, il primo strato del commento si è rivelato di estremo interesse solo di recente.¹⁸ L'ultimo studio di Alvino ha infatti offerto un primo corposo sondaggio sulle fonti esegetiche del commento, ridimensionando di molto la natura vicaria del Cassinese rispetto al *Comentum* di Pietro. Oltre a contenuti originali, consistenti per la maggior parte in digressioni storiche, le *Chiose* integrano l'ipotesi principale con altre fonti; prevalentemente l'Ottimo, Iacomo della Lana e Benvenuto da Imola. Come afferma lo studioso:

All'interno di un commento stratificatosi nel tempo, quello di CS è nettamente il più complesso e fitto, apposto com'è all'intera *Commedia*. Il suo apparato notulare ha, per così dire, due anime: se da un lato riprende fedelmente – pur con varianti più o meno ampie, che andranno approfondite – la terza redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri, per la metà restante è da considerarsi non solo pienamente autonomo ma anche innovativo, per la presenza di molte chiose originali e l'arbitrario rimaneggiamento di diverse altre fonti, inserite in un contesto e in un progetto esegetico del tutto nuovi.¹⁹

Anche l'organizzazione interna del commento dipende ancora dall'unica edizione integrale ad oggi esistente. La distinzione che organizza le chiose di commento si basa su un'osservazione paleografica: v'è una prima sezione di chiose cosiddette “sincrone” perché vergate dalla stessa mano che copia il testo della *Commedia* e una seconda sezione, denominata “chiose posteriori”, evidentemente più tarde rispetto alla prima

17 Questo elemento fortemente caratterizzato di cronaca veronese, sostenuto in verità anche da altre informazioni storico-geografiche dei territori scaligeri, potrebbe suggerire a ragione anche la provenienza geografica dell'autore delle *Chiose*.

18 Alvino 2023, pp. 59-82.

19 Alvino 2023, p. 79.

mano. Se l'identità della mano dell'apparato sincrono non è stata, a ragione, mai messa in discussione, la categoria di "chiose posteriori" non può più essere ritenuta valida dal momento che si contano almeno tre mani che si avvicinano nelle annotazioni della *Commedia*, ciascuna con una tipologia grafica differente.²⁰

Possiamo distinguere la prima mano, denominata CS, che verga il testo della *Commedia* in una *littera textualis* semplificata, di modulo medio e con un *ductus* posato, la medesima che verga il commento con un tasso di corsività più alto, proprio del testo di glossa; CS copia l'intero poema e le chiose, che si fanno progressivamente più rade fino alle poche annotazioni degli ultimi canti del *Paradiso*; è anche responsabile delle trascrizioni di due testi che spesso viaggiavano insieme nei mss. della *Commedia*: il capitolo in terza rima di Iacopo Alighieri, che pure chiosa con annotazioni marginali e interlineari, *O voi che siete dal verace lume*, e il capitolo in terza rima di Bosone da Gubbio, *Però che sia più frutto e più diletto*, a compendio del poema. La sezione di CS rappresenta la parte più organica e quantitativamente cospicua del commento. La seconda sezione, CP, databile su base paleografica alla prima metà del XV secolo, è forse la più problematica da un punto di vista strutturale: interviene spesso ai margini e in interlinea, nello spazio residuo della carta ancora a disposizione, da *Inf.* I a *Inf.* IX, spesso integrando o addirittura correggendo la prima sezione esegetica. I dubbi riguardano soprattutto il numero delle mani a causa di differenze grafiche talvolta abnormi per essere attribuite a un'unica mano. Gli studi precedenti non sono affatto concordi su questo punto per due elementi fondamentali: è una sezione contenutisticamente assai compatta, l'unica a citare *apertis verbis* la fonte principale, cioè Benvenuto da Imola;²¹ i luoghi di discontinuità grafica non coincidono con interruzioni del testo. A meno che si voglia accettare la presenza di un'unica mano che operi livelli esecutivi differenti (che bisognerebbe comunque cercare di giustificare), si può ipotizzare la presenza di due mani, CP₁ e CP₂, che congiuntamente lavorano sul testo. Più agevole risulta la distinzione delle due mani posteriori: CD, una corsiva cinquecentesca responsabile di un'unica chiosa a *Inf.* XI, peraltro origi-

20 Inoltre le medesime chiose interlineari, così come presentate nell'edizione del 1865, non possono essere attribuite nel complesso alla prima mano dal momento che solo una parte di esse è sincrona al testo di riferimento.

21 Lacaita 1845.

nale, dal momento che non trova riscontro con i commenti precedenti; CE, una corsiva collocabile tra XV e XVI secolo che interviene variamente tra *Purg.* XVII e *Par.* VI, traduce in volgare il commento di Cristoforo Landino, ma è anteriore a CD per evidenze grafiche.²²

2. Al fine di rendere perspicue la stratigrafia del codice e la sua complessa diacronia interna, si propone di segnalare alcuni segni d'attenzione e particolarità grafico-visive delle prime due mani del codice, CS e CP. In linea con gli obiettivi del progetto LiMINA, ricorderemo che «un tale insieme di testimonianze, verbali e non, può dirci molto sul tipo di circolazione e sulla primissima ricezione di un'opera: nello specifico, è possibile cogliere gli interessi, le passioni, le conoscenze “tecniche” dei lettori di un testo complesso quale è la *Commedia*». ²³ La mano CS è responsabile, oltre che del fitto apparato di chiose sincrone, anche di numerosi segni d'attenzione non verbali, un vero e proprio sistema di *marginalia* che utilizza il primo copista per illustrare luoghi specifici della *Commedia*. Infatti in maniera del tutto complementare al commento vero e proprio, lo scriba si sofferma su alcuni punti cruciali del poema mediante un sistema piuttosto vario di segni paratestuali che accompagna la lettura del poema. L'estensore mostra una comprensione generalizzata del testo attraverso diffusi rimandi ad altri luoghi paralleli dell'opera di Dante. Si segnala anzitutto, anche se in misura minoritaria rispetto ad altre tipologie di *marginalia*, la tendenza di apporre la dicitura «comparatio»/«comparationes» in corrispondenza di alcune delle similitudini più icastiche della *Commedia*. Di seguito un solo esempio di questa casistica:²⁴

22 Si segue la classificazione di Giuseppe Alvino che ha opportunamente aggiornato la denominazione degli strati del commento per meglio. (Alvino 2023, pp. 59-82). Si aggiunge che a c. 36v, in chiusura del canto xviii dell'*Inferno*, una mano diversa da CP e da tutte le altre sezioni di commento (contrariamente a quanto sostenuto da Massimiliano Chiamenti che l'attribuisce proprio a CP) c'è una nota di possesso: Ieronimus de Verallis. Sembra quindi che il codice sia appartenuto a Girolamo Verallo, cardinale nunzio apostolico vissuto tra il 1497 e il 1555, ma allo stato non vi sono tracce di riferimenti a un codice della *Commedia* nell'epistolario del cardinale, nemmeno in alcune lettere private scambiate con Pietro Bembo e Giovanni Della Casa (su Girolamo Verallo si veda Brunelli 2020, s. v.). Chiude il ms. un'ulteriore mano che copia a c. 206v il sonetto cii di Petrarca *Cesare poi ch'el traditor d'Egitto*, affiancato dal solo incipit del sonetto ciii *Vinse Hanibal e non seppe usar poi*.

23 Tonello 2023, p. 189. Per questa prospettiva di studi si vedano anche le considerazioni di Fasano 2015, pp. 91-109.

24 Si segnalano altre due occorrenze sempre per la prima cantica: *Inf.*, xxvi vv. 28-30 c. 51r; *Inf.*, xxviii vv. 19-21 c. 55r.

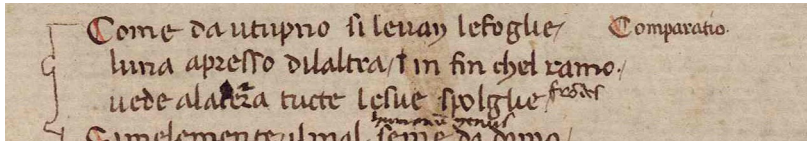


Fig.1: *Inf.* III vv. 112-114 c. 6r: Come d'autupno si leuan le foglie / l'una apresso di l'altra in fin che 'l ramo / vede a la terra tucte le sue spoglie.

Numericamente più significativi, soprattutto per le prime due cantiche (una sola occorrenza per il *Paradiso* a *Par.* XXII 133-135), i segni di nota vergati da CS accanto a passi memorabili del testo.²⁵ Si tratta di terzine particolarmente connotate sul piano gnomico, ammonimenti morali, oppure luoghi esemplari come nei seguenti casi:

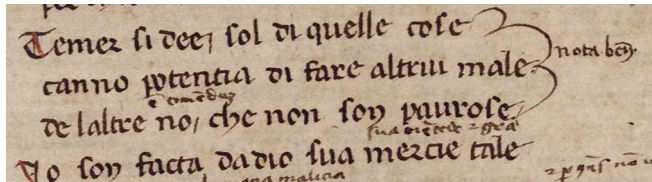


Fig. 2: *Inf.* II vv. 88-90 c. 4r: Temer si dee sol di quelle cose / c'hanno potentia di fare altrui male / de l'altre no, ché non son paurose.

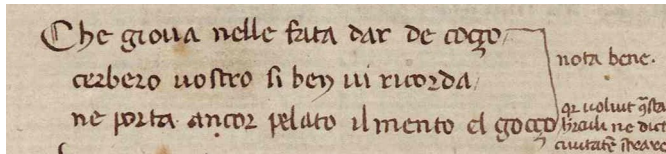


Fig. 3: *Inf.* IX vv. 97-99 c. 18r: Che giova nelle fata dar de coçço / Cerbero vostro si ben vi ricorda / ne porta ancor pelato il mento e 'l goçço.

25 Con più cautela invece vanno considerate le serpentine e le graffe che in taluni punti, come si può osservare dalle figure, sono vergate in maniera differente. Tuttavia il medesimo colore dell'inchiostro suggerirebbe l'attribuzione a CS.

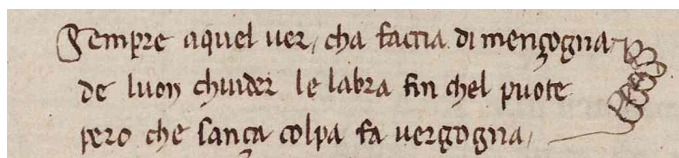


Fig. 4: *Inf.* XVI vv. 118-120 c. 32v: Sempre a quel ver c'ha faccia di mençogna / de' l'uom chiuder le labra fin ch'el puote / però che sança colpa fa uergogna.

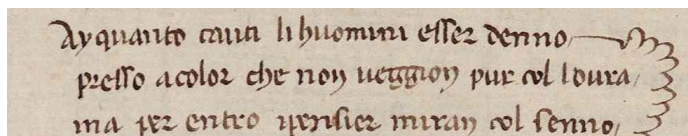


Fig. 5: *Inf.* XVI vv. 124-126 c. 32v: Ay quanto cauti li huomini esser denno / presso a color che non ueggion pur coll'ovra / ma per entro i pensier miran col senno.

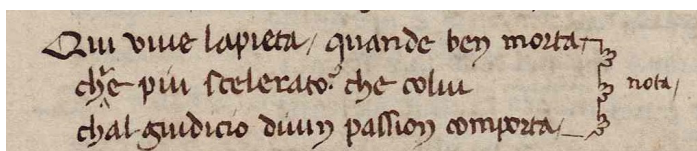


Fig. 6: *Inf.* XX vv. 28-30 c. 39r: Qui vive la pietà quand'è ben morta. / Chi è più scelerato che colui / ch'al giudicio diuin passion comporta?

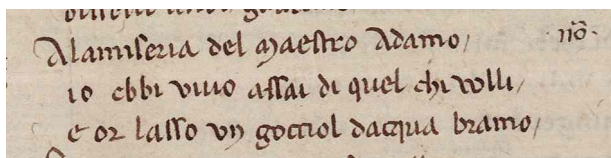


Fig. 7: *Inf.* XXX vv. 61-63 c. 59v: A la miseria del maestro Adamo / io ebbi vivo assai di quel ch'i velli / e or, lasso, un gocciol d'acqua bramo.

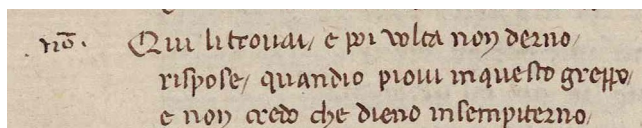


Fig. 8: *Inf.* XXX vv. 94-96 c. 60r: «Qui li trovai e poi volta non derno», / rispose, «quand'io piovi in questo greppo / e non credo che dieno in sempiterno.

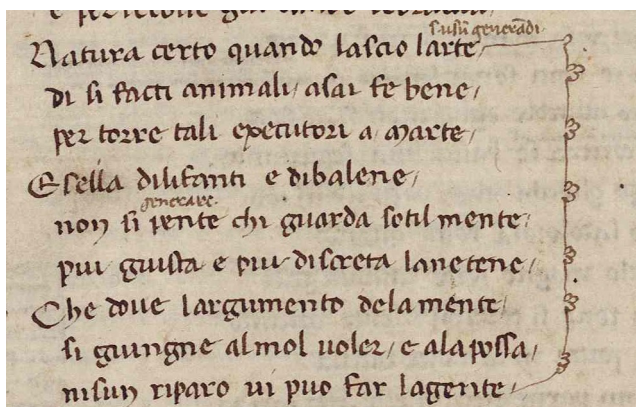


Fig. 9: *Inf.* xxxi vv. 49-57 c. 61v: Natura certo, quando lascio l'arte / di sì facti animali, asai fé bene / per tòrre tali executori a Marte. / E s'ella di lifanti e di balene / non si pente, chi guarda sotilente, / più giusta e più discreta la ne tene; / Che dove l'argomento de la mente / si giugne al mol voler e a la possa, / nisun riparo vi può far la gente.

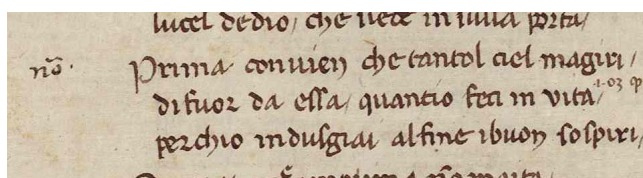


Fig. 10: *Purg.* iv vv. 130-132 c. 76v: Prima conuien che tanto 'l ciel m'agiri / di fuor da essa, quant'io feci in vita / perch'io indulgiai al fine i buon sospiri.

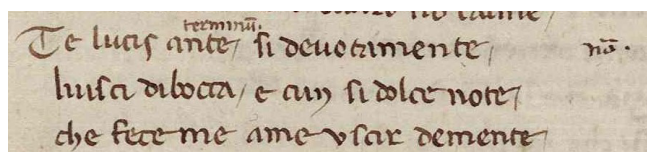


Fig. 11: *Purg.* viii vv. 13-15 c. 83r: «Te lucis ante» si deuotamente / li uscì di bocca e cun si dolce note / che fece me a me uscir de mente.

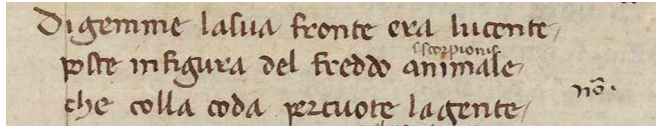


Fig. 12: *Purg.* IX vv. 3-6 c. 85r: Di gemme la sua fronte era lucente / poste in figura del freddo animale / che colla coda percuote la gente.

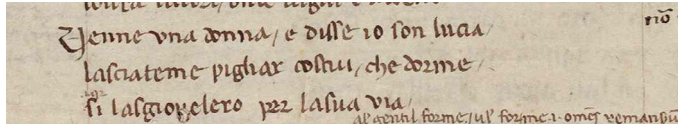


Fig. 13: *Purg.* IX vv. 55-57 c. 85v: Venne una donna e disse: «Io son Lucia, / lasciateme pigliar costui che dorme, / si l'asgiuvelerò per la sua via.

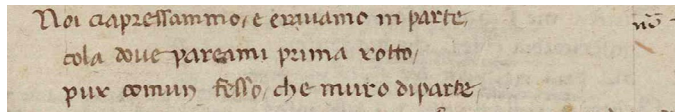


Fig. 14: *Purg.* IX vv. 73-75 c. 86r: Noi ci apressammo e eravamo in parte / cola dove pareami prima rotto / pur comun fesso che muro di parte.

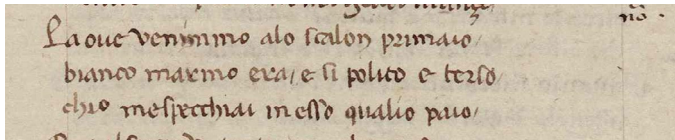


Fig. 15: *Purg.* IX vv. 94-96 c. 86r: Là ove venimmo alo scalon primaio / bianco marmo era, e si polito e terso / ch'io me specchiai in esso qual io paio.

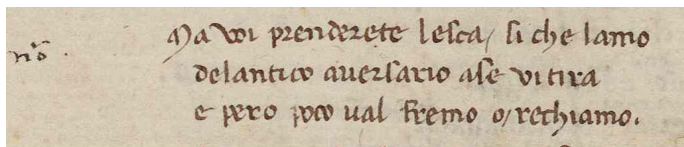


Fig. 16: *Purg.* XIV vv. 145-147 c. 96v: Ma voi prenderete l'esca, sì che l'amo / de l'antico auersario a se vi tira / e però poco val fremo o rechiamo.

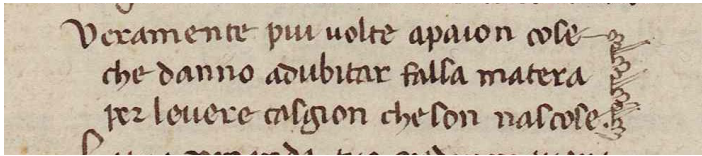


Fig. 17: *Purg.* xxii vv. 29-31 c. 111r: Veramente più volte apaión cose / che danno a dubitar falsa materia / per le vere casgion che son nascose.

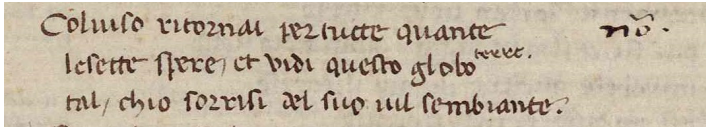


Fig. 18: *Par.* xxii vv. 133-135 c. 178v: Col viso ritornai per tucte quante / le sette spere, et vidi questo globo / tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante.

3. Sono presenti anche alcune *maniculae* la cui attribuzione esclusiva alla prima mano parrebbe dubbia: in particolare quelle alle cc. 8v, 66v e 177v (Figg. 21, 23 e 27) sembrano provenire, per lo stesso colore dell'inchiostro, dal primo strato, CS, mentre quelle alle cc. 1r e 3r (Figg. 19 e 20) sono attribuibili a CP, il secondo strato in ordine cronologico; di incerta attribuzione, ma diverse per morfologia da CS e CP, invece alle cc. 27r, 114r, 88v, 143v (Figg. 22, 24, 25, 26). Anche in questo caso i luoghi messi in evidenza sembrano essere per lo più quelli contenenti ammonimenti morali oppure invettive:²⁶

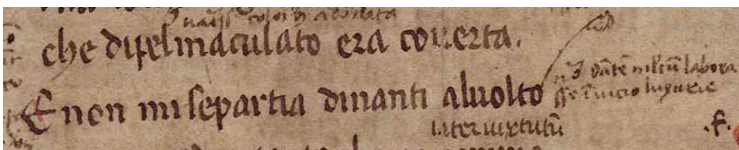


Fig. 19: *Inf.* I v. 34 c. 1r: E non mi se partia dinanti al volto.
[34] → [*al volto*] Nota Dantem multum laborasse in vitio luxurie

26 L'unica *manicula* indicante una chiosa si trova all'altezza di *Par.* xxii 37, a c. 177v (Fig. 27): si segnala proprio un passo di Gregorio Magno sulla fondazione del monastero di Montecassino.

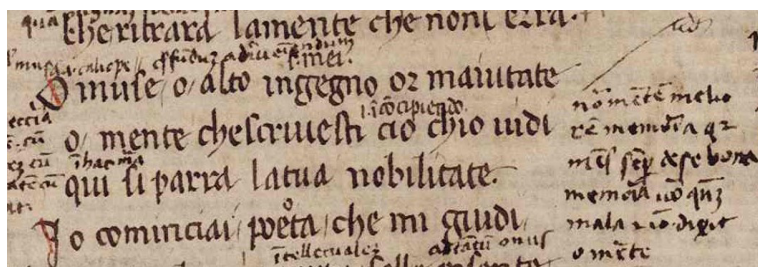


Fig. 20: *Inf.* II v. 8 c. 3r: O mente che scrivesti ciò ch'io vidi.
[8] → Nota mentem meliorem memoria quia mens semper de se bona memoria, vero quandoque mala et ideo dixit o mente.

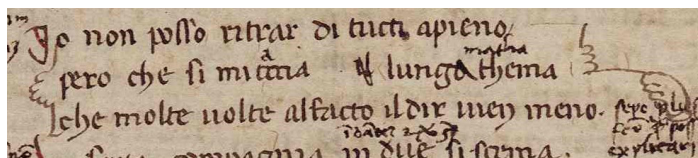


Fig. 21: *Inf.* IV vv. 146-147 c. 8v: Io non posso ritrar di tutti a pieno / però che si caccia lunga thema / che molte volte al facto il dir vien meno.

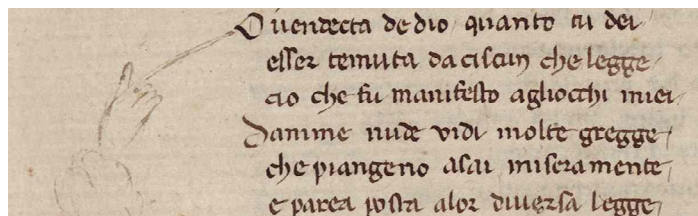


Fig. 22: *Inf.* XIV vv. 16-18 c. 27r: O vendetta de Dio, quanto tu dei / esser temuta da ciascun che legge / ciò che fu manifesto agl'occhi miei.

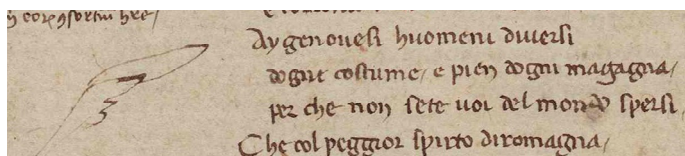


Fig. 23: *Inf.* XXXIII vv. 151-153 c. 66v: Ay genovesi, huomeni diuersi, / d'ogni costume e pien d'ogni magagna, / perché non sete voi del mondo spersi.

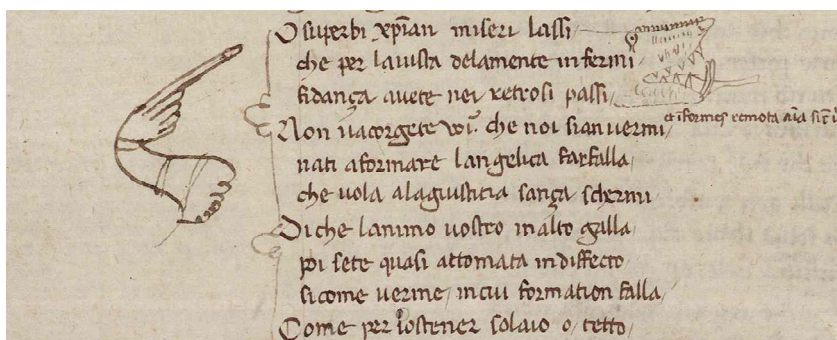


Fig. 24: *Purg.* x vv. 121-123 c. 88v: O superbi christian, miseri lassi, / che, per la vista de la mente infermi, / fidanza avete nei retrosi passi.

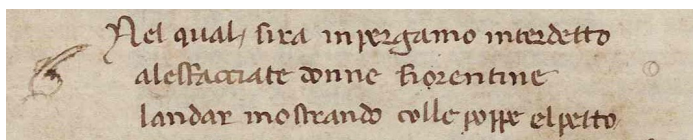


Fig. 25: *Purg.* xxiii vv. 100-102 c. 114r: Nel qual sirà in Pergamo interdetto / a le sfacciate donne fiorentine / l'andar mostrando colle poppe el petto.

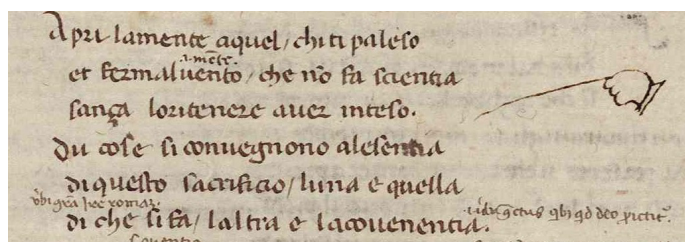


Fig. 26: *Par.* v vv. 40-45 c. 143v: Apri la mente a quel che ti paleso / et fermal'ento; ché non fa scientia / sança lo ritenere aver inteso. / Du' cose si conuegnono a l'entia / di questo sacrificio: l'una è quella / di che si fa, l'altra è la covenentia.

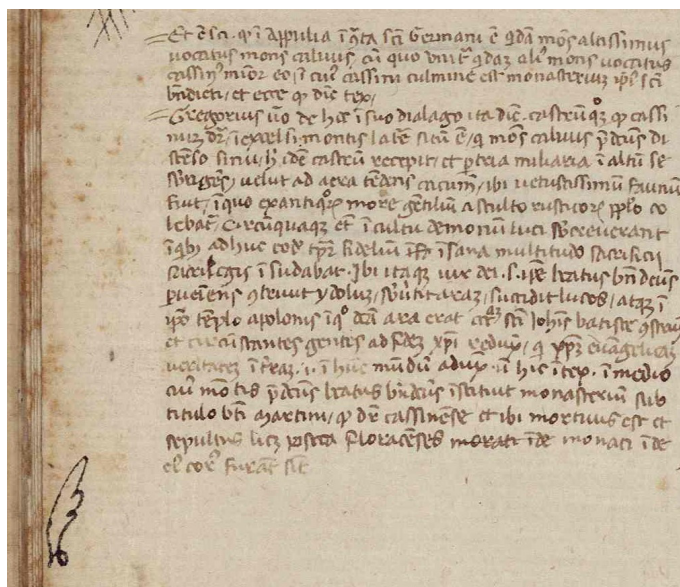


Fig. 27: Par. XXII c. 177v.

4. Di tutt'altro interesse invece risultano le singolari raffigurazioni poste ai margini di alcune terzine memorabili: si tratta di disegni di basso livello esecutivo, di cui è responsabile la prima mano che interviene sul codice, composti in prevalenza da visi umani e figure animali di varia natura.²⁷ Lungi dalle ben più incisive ed esteticamente apprezzabili operazioni iconografiche di cui la tradizione della *Commedia* è costellata, i disegni del Cassinese si inquadrano meglio in una più modesta operazione di un lettore che registra, a seconda dei suoi stessi gusti di fruitore dell'opera, punti da lui ritenuti degni di memoria. Di seguito soltanto una selezione:²⁸

27 Un catalogo esaustivo dei disegni del Cassinese è consultabile nell'edizione ipertestuale di Massimiliano Chiamenti, *Un trecentesco florilegio iconico della «Commedia»*, in <https://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/html/chiament/florileg/notabilia.html>.

28 Si segnala che questi disegni, a differenza delle altre tipologie di *notabilia*, sono presenti in larga parte per il *Purgatorio* e il *Paradiso*; uno solo si trova nella prima cantica, come se la fantasia visiva fosse scaturita lentamente, per gradi, col procedere della lettura del poema.

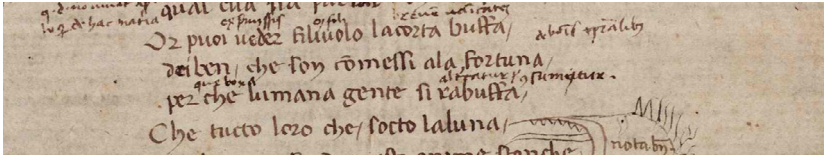


Fig. 28: *Inf.* VII vv. 64-66 c. 13v: Che tucto l'oro ch'è socto la luna / e che già fu de quest'anime stanche / non potrebbe farne possar una.

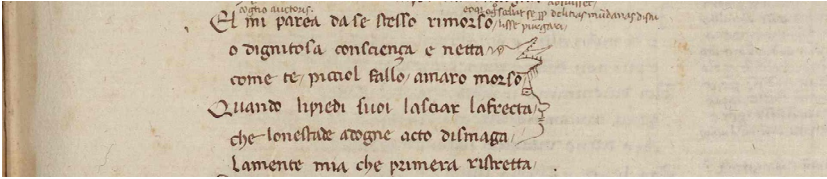


Fig. 29: *Purg.* III vv. 7-12 c. 73r: El mi pareva da sé stesso rimorso / o dignitosa conscienza e netta, / come t'è picciol fallo amaro morso! / Quando li piedi suoi lasciar la frecta, / che l'onestade ad ogne acto dismaga, / la mente mia che primera ristretta.

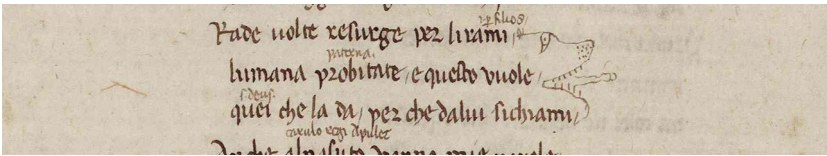


Fig. 30: *Purg.* VII vv. 121-123 c. 82v: Rade volte resurge per li rami / l'umana probitate e questo vuole / quei che la dà perché da lui si chiami.

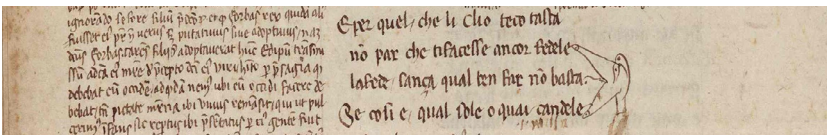


Fig. 31: *Purg.* XXII vv. 58-60 c. 111v: E per quel che li Clio teco tasta / non par che ti facesse ancor fedele / la fede sança qual ben far non basta.

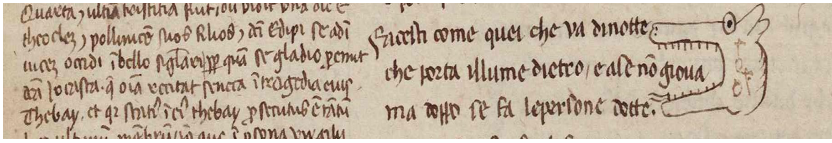


Fig. 32: *Purg.* xxii vv. 67-69 c. 111v: Facesti come quei che va di notte / che porta il lume dietro e a sé non giova, / ma doppo se fa le persone dotte.

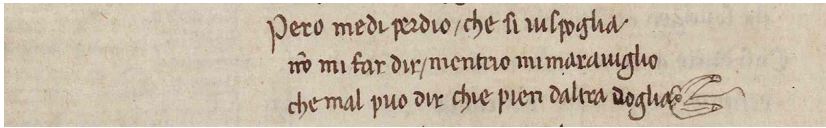


Fig. 33: *Purg.* xxiii v. 57 c. 113v: Che mal può dir chi è pien d'altra doglia.

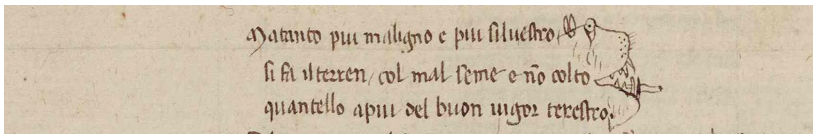


Fig. 34: *Purg.* xxx c. 128v vv. 118-120: Ma tanto più maligno e più silvestro / si fa il terren col mal seme e non colto, / quant'ello a più del buon vigor terestro.

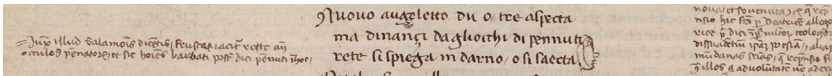


Fig. 35: *Purg.* xxxi c. 129v vv. 61-63: Nuovo augelletto du' o tre aspecta / ma dinanzi dagli occhi d'i pennuti / rete si spiega indarno o si saecta.

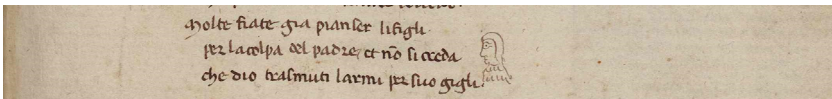


Fig. 36: *Par.* vi vv. 109-111 c. 146r: Molte fiata già pianser li figli / per la colpa del padre, e non si creda / che Dio trasmuti l'armi per suo' figli.

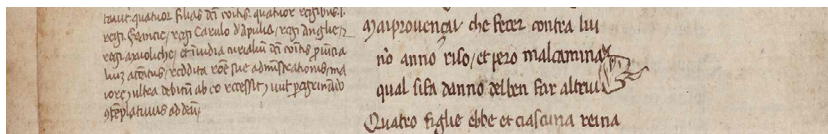


Fig. 37: *Par.* vi vv. 130-132 c. 146v: Ma i Provençai che fecer contra lui / non hanno riso; e però mal camina / qual si fa danno del ben far altrui.

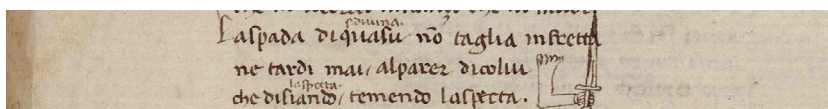


Fig. 38: *Par.* xxii vv. 16-18 c. 177r: La spada di qua sù non taglia in fretta / né tardi mai al parer di colui / che disiando temendo l'aspecta.

5. Per quanto riguarda gli interventi della seconda mano, CP, benché risultino presenti in una minima sezione del poema (cioè per i primi nove canti dell'*Inferno*) e riprendano una versione compendiosa del commento di Benvenuto da Imola, possono destare attenzione per alcuni aspetti grafico-visivi. Infatti, come in un vero e proprio rapporto a distanza tra postillatori, CP talvolta interviene sul precedente e più corposo strato esegetico applicando modifiche di varia natura. Accanto alle glosse autonome che si dispongono negli spazi ancora vuoti della carta, CP usa il sistema interpretativo di CS come punto di partenza, sia approvando che rifiutando le sue proposte, come per confezionare un nuovo sistema di postille al poema. Si possono distinguere diversi gradi di intervento di CP, dalla minima aggiunta, specie nelle chiose interlineari, fino all'espunzione di una chiosa del commento precedente e sostituzione con la propria interpretazione. Di seguito alcuni esempi in cui CP completa in maniera puntuale chiose di CS, compiendo minimi interventi, come l'aggiunta di un aggettivo, oppure la proposta di riferimenti dotti a supporto del testo della prima mano:²⁹

29 Da questa sezione in poi, per rendere anche da un punto di vista grafico la stratificazione e talvolta la sovrapposizione delle mani, si è scelto di rendere in tondo in testo di CS, in grassetto il testo di CP. I criteri di trascrizione sono gli stessi delle sezioni precedenti (si aggiunge che nel caso di integrazioni, queste sono segnalate tra parentesi uncinate). Inoltre, trattandosi di una chiosa di commento, si segnala in ordine: il numero del verso cui si riferisce la chiosa di commento, il posizionamento rispetto al testo della *Commedia* tramite una freccia (se interlineare si usa il segno =), eventualmente il lemma dantesco posto da parentesi quadre, la chiosa. Come di consueto, il lemma dantesco espresso nel commento a intestazione di chiosa è posto in corsivo, oppure, quando non espresso all'in-

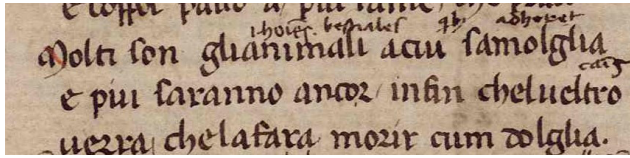


Fig. 39: *Inf. I 100 c. 2r.*
[100] = [gli animali] Idest homines bestiales.

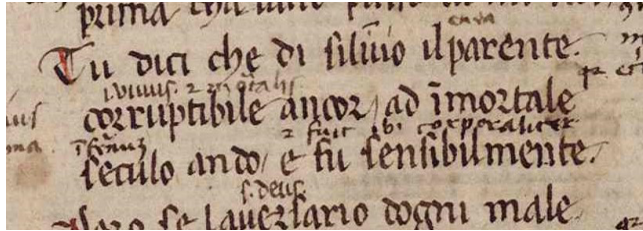


Fig. 40: *Inf. II 14 c. 3r.*
[14] = [corruptibile] Idest vivus et mortalis.

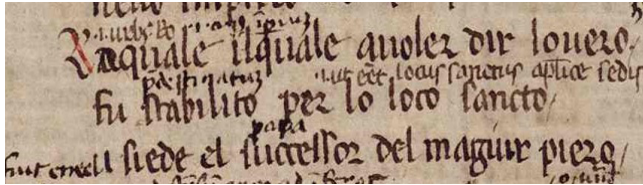


Fig. 41: *Inf. II 22 c. 3r.*
[22] = [la quale] Idest urbs Rome, idest cuius Imperium.

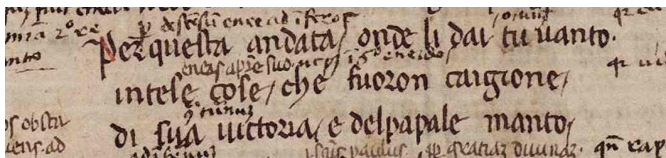


Fig. 42: *Inf. II 26 c. 3r.*
[26] = [intese] Eneas a patre suo ut patet in 5° Eneidos.

terno del commento, è posto tra parentesi quadre Nel caso non vi sia uniformità con la lezione riportata nell'edizione diplomatica del 1865 sarà segnalato in nota *ad locum*.

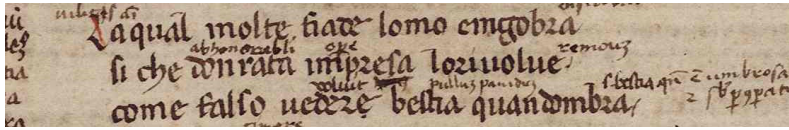


Fig. 43: *Inf.* II 48 c. 3v.

[48] = [ombra] Scilicet bestia quando est umbrosa.³⁰

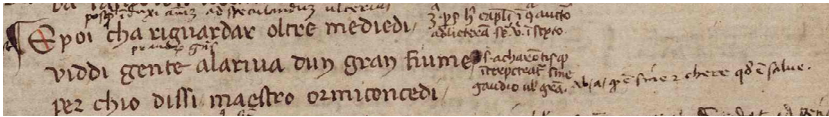


Fig. 44: *Inf.* III 71 c. 5v.

[71] → [gran fiume] Scilicet Acharontis, quod interpretatur 'sine gaudio' vel 'gratia', ab 'a' quod est 'sine' et 'chere' quod est 'salve'.³¹

6. Non sono rari i casi in cui le interpolazioni di CP diventano ben più estese, come a c. 3r (Fig. 45), in cui completa la chiosa di CS:

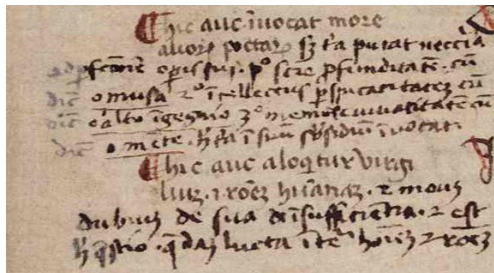


Fig. 45: *Inf.* II 7; 10 c. 3r.

[7] ← Hic auctor inuocat more aliorum poetarum, sed tria putat necessaria ad perfectionem operis sui: primo scientie profunditatem cum dicit *O musa*; 2° intellectus perspicacitatem cum dicit *O alto ingegno*; 3° memorie vivacitatem cum dicit *O mente*. Hec tria in suum subsidium inuocat.

[10] ← Hic auctor aloquitur Virgilium, idest rationem humanam, et movet dubium de sua de insufficientia et est hic questio quedam luca inter hominum et rationem.

30 Si segnala che l'edizione di riferimento uniforma i due interventi attribuendoli esclusivamente alla prima mano.

31 Si segnala che l'ed. di riferimento omette la seconda parte della chiosa attribuibile a CP.

7. Su un altro versante si collocano invece le interpretazioni alternative di CP: si tratta di aggiunte che, partendo proprio da ciò che scrive CS in riferimento ad un preciso passo dantesco, propongono una diversa lettura del dettato. In casi come questi CP è lettore attento sia del testo della *Commedia* che del commento di cui può usufruire. L'esempio selezionato riguarda una *crux magna* del poema, ossia l'identificazione del personaggio dietro cui si cela "l'ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto". Alle ipotesi che avanza CS, riprese dal *Comentum* di Pietro, CP aggiunge l'identificazione di Esaù, che aveva rinunciato alla primogenitura a favore del fratello Giacobbe, citando esplicitamente la fonte a cui attinge, cioè Benvenuto da Imola:

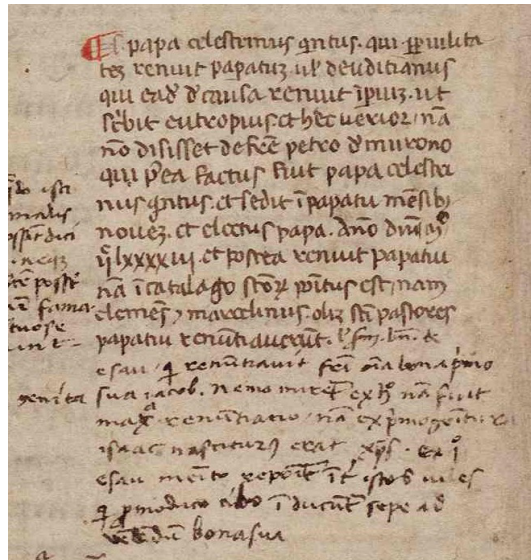


Fig. 46: *Inf.* III 59 c. 5v.

[59] → [colui] Scilicet papa Celestinus quintus, qui propter vilitatem renuit papatum, vel Deuditianus, qui eadem de causa renuit imperium, ut scribit Eutropius. Et hec verior, nam non disisset de fratre Petro de Murono, qui postea factus fuit papa Celestinus quintus et sedit in papatu mensibus novem et electus papa anno domini MCXXXIII et postea renuit papatum: nam in catalago Sanctorum ponitus est. Nam Clemens et Marcellinus olim sancti pastores papatum renuntiaverunt. Vel secundum Benvenutum de Esau qui renuntiavit fratri omnia bona primogenita sua Iacob. Nemo miretur ex hoc, nam fuit maxima renuntiatio. Nam ex primogenitura Isaac nasciturus erat Christus, ex quo Esau merito reponitur inter istos viles qui, pro modico cibo, inducuntur sepe ad vendendum bona sua.

Sulla stessa linea di intervento, ma di grado massimo, sono le interpretazioni alternative espresse tramite rasura o espunzione di una parte della glossa di CS. Nel seguente esempio CP, dopo aver corretto sul piano meramente grammaticale la postilla su Socrate, cancellando l'accusativo di «inventorem» e il titulus nasale su «Socratem» ristabilendo così il nominativo, completa opportunamente scrivendo che il filosofo greco fu maestro di Platone. Nella chiosa immediatamente successiva, dove CS afferma erroneamente che Platone fu allievo di Aristotele, CP cancella la parola «Aristotilis» e appone a margine «Socratis et magister Aristotelis», ristabilendo il corretto ordine del discepolato:

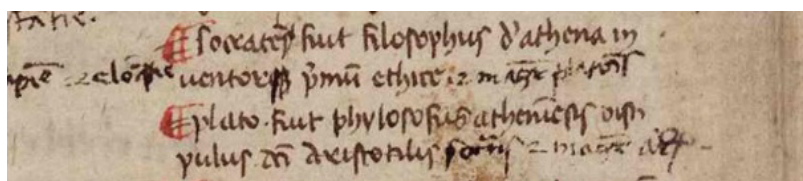


Fig. 47: *Inf. IV 134 c. 8v.*

[134] → [Socrate] Socrates fuit filosofus de Athena, inventor primum ethice et magister Platonis.

[134] → [Platone] Plato fuit phylosophus atheniensis, discipulus dicti Socratis et magister Aristotelis.³²

Dunque gli interventi di CP, leggibili solo parzialmente nell'edizione di riferimento delle *Chiose Cassinesi* e che solo una nuova edizione critica potrà restituire, non risultano dei meri vezzi grafici, ma contribuiscono a delineare la figura di un anonimo commentatore che partecipa di un'interpretazione amatoriale del poema, senza però accettare luoghi non soddisfacenti del primo sistema esegetico. Considerazioni paratestuali e analisi grafiche, in particolar modo per i codici postillati del poema dantesco, i cui nuclei si stratificano nel tempo come per il codice di Cassino, consentono di approfondire la dimensione diacronica dei testimoni, attraversando forme e modalità con cui gli antichi lettori vennero a contatto con un'opera di straordinario impatto come la *Commedia*.

32 Entrambe le chiose sono attribuite esclusivamente alla prima mano nell'edizione del 1865.

Bibliografia

- Abardo 2003 = Rudy Abardo, recensione a Pietro Alighieri, *Comentum super poema Comedie Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's Commentary on Dante's Divine Comedy*, ed. by Massimiliano Chiamenti, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies 2002, in «Rivista di Studi Danteschi», III (2003), pp. 166-176.
- Abardo 2011 = Rudy Abardo, *Chiose cassinesi*, in *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, t. I, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno editrice, 2011, 2 voll., vol. 1, pp. 155-159.
- Alvino 2020 = Giuseppe Alvino, *Appunti su un testimone poco noto della terza redazione del Comentum di Pietro Alighieri (con uno specimen d'edizione)*, in «Carte romanze», VIII (2020), n. 1 pp. 47-72.
- Alvino 2021 = Giuseppe Alvino, *Per la datazione del codice cassinese della 'Commedia'*, in «Rivista di Studi Danteschi», XXI (2021), pp. 357-370.
- Alvino 2021 = Pietro Alighieri, *Comentum. Redazione Ashburnhamiano-Barberiniana*, a cura di G. Alvino, Roma, Salerno Editrice, 2021, 2 vol.
- Alvino 2023 = Giuseppe Alvino, *L'altra metà delle Chiose Cassinesi. Primi sondaggi sulle fonti*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzioni», 20 (2023), pp. 59-82.
- Azzetta 2004 = Luca Azzetta, *Note sul Comentum di Pietro Alighieri (a partire da una recente edizione)*, in «L'Alighieri», XXIV (2004), pp. 97-118.
- Barbi 1925 = Michele Barbi, *Per gli antichi commenti alla 'Divina Commedia'*, in «Studi Danteschi», x (1995), pp. 150-151.
- Batines 1845-1846 = Paul Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca, ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e comenti della 'Divina Commedia' e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografii di lui*, Prato, Tip. aldina, 2 voll. (nuova ed. anast. con una postfazione a cura di Stefano Zamponi, Roma, Salerno Editrice, 2008).
- Bellomo 2004 = Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.
- Brunelli 2020 = Giampiero Brunelli, s.v. *Veralli, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 98, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020.

- Corrado 2009 = Massimiliano Corrado, «Gradiente di autorialità» negli antichi commenti danteschi: il caso dell'Ottimo. Proposte attributive e soluzioni editoriali, in *La filologia dei testi d'autore, Atti del seminario di studi (Università degli studi Roma tre, 3-4 ottobre 2007)*, a cura di Simona Brambilla e Maurizio Fiorilla, Roma, Cesati, 2009, pp. 27-46.
- Corrado 2011 = Massimiliano Corrado, *Bartolomeo Ceffoni*, in *Censimento dei commenti danteschi*, 1, *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll., vol. 1, pp. 66-68.
- Corrado 2023 = Massimiliano Corrado, «Io ò pensiero di dirci entro di belle chose»: *Le annotazioni dantesche di Bartolomeo Ceffoni nel codice Riccardiano 1036*, in «Storie e linguaggi. Rivista di studi umanistici», 1 (2023), pp. 35-82.
- Di Costanzo 1801 = Giuseppe Di Costanzo, *Di un antico testo a penna della 'Divina Commedia' di Dante con alcune annotazioni su le varianti lezioni e sulle postille del medesimo. Lettera di Eustazio Dicearcho ad Angelo Sidicino*, Roma, Fulgoni, 1801.
- Fasano 2015 = Giulia Fasano, *La ricezione della 'Commedia': studio dei marginalia nei manoscritti Medievali*, in «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», 11, 2015, pp. 91-109.
- Giannantonio 1983 = Pompeo Giannantonio, *I commentatori meridionali della 'Divina Commedia' (1966)* in ID., *Endiadi. Dottrina e poesia nella 'Divina Commedia'*, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 395-401 (poi Torino, Genesi, 1990, pp. 395-401).
- Lacaita 1857 = Benevenuti de Rambaldis de Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij 'Comoediam'*, nunc primum in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacopo Philippo Lacaita, Firenze, Typis Barbèra, 1887, 5 voll.
- Mazzucchi 2011 = *Nota introduttiva* in *Censimento dei commenti danteschi*, 1, *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll., vol. 1, pp. XXI-XXXIII.
- Meluzzi 2011 = Cecilia Meluzzi, *Scheda codicologica n. 487*, in *Censimento dei commenti danteschi*, 2 voll., vol. 2, p. 890.
- Moore 1889 = Edward Moore, *Contributions to the textual Criticism of the 'Divina Commedia'*, Cambridge, 1889.
- Quandel 1865 = Cesare Quandel, *Edizione del codice cassinese*, in *Il codice cassinese della 'Divina Commedia' per la prima volta letteralmente messo a stampa*, Monte Cassino, 1865, pp. VI-LV.

- Rocca 1891 = *Di alcuni commenti della 'Divina Commedia' composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*. Saggio di Luigi Rocca, Firenze, Sansoni, 1891.
- Scartazzini 1882 = *La 'Divina Commedia' di Dante Alighieri*, riveduta nel testo e commentata da Giovanni Andrea Scartazzini, Leipzig, Brockhaus, 1874-1882, 3 voll. (rist. anast. Bologna, Forni, 1965).
- Tonello 2023 = Elisabetta Tonello, *I "limina" nei codici danteschi della 'Commedia'*, in *I bestsellers del Medioevo e della prima Età Moderna. Tra evasione, studio e devozione*, a cura di Elisabetta Caldelli, Roma, Efesto, 2023, pp. 187-195.
- Tosti 1865 = Luigi Tosti, *Storia del codice cassinese*, in *Il codice cassinese della 'Divina Commedia' per la prima volta letteralmente messo a stampa*, Monte Cassino, 1865, pp. III-XVIII.
- Zanobi 2017 = Marina Zanobi, *Le chiose alla Commedia di Dante nei frammenti Vitali 26 della biblioteca Passerini Landi di Piacenza*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», 12/1 (2017), pp. 9-39.



«Dice alcun'opera che...»: indagini sulle fonti letterarie delle *Chiose Cagliariitane*

Francesco Donato

Università degli studi di Cagliari

francesco.donato@unica.it

«Dice alcun'opera che»: investigations into literary sources
of *Chiose Cagliariitane*

Abstract (ITA)

Il contributo analizza le possibili fonti letterarie delle *Chiose Cagliariitane*, un complesso di chiose adespote in volgare alla *Commedia* dantesca trasmesso esclusivamente dal ms. 76 della Biblioteca Universitaria di Cagliari. Realizzate da un autore di probabile provenienza aretina verso la fine del XIV secolo, le chiose rappresentano un interessante documento della fortuna del poema presso un pubblico di non professionisti della cultura. L'analisi sarà dedicata principalmente alle note di argomento mitologico, sulle quali l'anonimo autore si sofferma con una certa frequenza, al fine di illuminare i possibili testi da egli consultati e focalizzare gli eventuali apporti originali all'esegesi del testo dantesco nell'ambito dei primi commentatori.

Abstract (ENG)

The study examines the possible literary sources of the *Chiose Cagliariitane*, a set of vernacular glosses on Dante's *Commedia* written by an anonymous author, preserved solely in manuscript 76 of the University Library of Cagliari. Composed by an author presumed to be from Arezzo towards the late 14th century, these glosses provide a fascinating insight into the reception of Dante's poem among an audience outside the professional scholarly elite. The analysis focuses primarily on the notes concerning mythological subjects, on which the anonymous author dwells with notable frequency. The aim is to shed light on the texts he may have consulted and to highlight any original contributions to the exegesis of Dante's work within the context of the earliest commentators.

Parole chiave / Keywords

Dante Alighieri, Commedia, Commenti danteschi, fonti, mitologia / Dante Alighieri, Divine Comedy, Dante commentaries, sources, mythology

Il ms. 76 della Biblioteca Universitaria di Cagliari rappresenta un emblematico esempio di fitto ingombro degli spazi liminari con segni e scritture depositati da coloro che hanno posseduto o consultato il codice. Realizzato in Toscana verso la fine del XIV secolo,¹ quest'ultimo giunse in Sardegna probabilmente per opera di Giovan Francesco Fara (1542-1591), arciprete di Sassari e vescovo di Borsa, che lo avrebbe acquistato durante gli studi compiuti tra Pisa e Bologna tra il 1561 e il 1567.² Acefalo e lacunoso,³ il manufatto trasmette il testo della *Commedia* vergato in *littera textualis* su un'unica colonna da un copista di zona aretino-cortonese,⁴ mentre il corredo illustrativo, databile al periodo 1400-1420, è caratterizzato da iniziali di canto miniate con motivi fitomorfi su sfondo d'oro, iconiche per seconda e terza cantica, a cc. 47r (*Purg.* I), 109r (*Par.* I), e per dieci canti, a cc. 17v (*Inf.* XX), 19r (*Inf.* XXI), 32v (*Inf.* XXVIII), 87v (*Purg.* XXIII), 106r (*Purg.* XXXIII), 127r (*Par.* XI), 132v (*Par.* XIV), 150r (*Par.* XXIII), 159r (*Par.* XXXII), 161r (*Par.* XXXIII).⁵ I canti sono accompagnati da rubriche, estranee al progetto originale del codice, vergate sfruttando spazi residui della pagina non preventivamente predisposti.⁶ Sul testo della *Commedia* sono intervenuti diversi correttori, la cui identificazione non sempre risulta netta. Un primo correttore, probabilmente il medesimo autore delle rubriche in inchiostro rosso, è riconoscibile dal particolare *modus operandi* seguito nell'effettuare le correzioni: egli prima annota la correzione a lato del verso, poi procede alla rasura del testo originario e alla riscrittura, infine erade l'annotazione precedente.⁷ Al primo correttore va attribuita anche l'aggiunta di una terzina spuria

1 Maninchedda 1990, p. 20; Boschi Rotiroti 2004, p. 111; Maninchedda 2011b.

2 Maninchedda 2021, pp. 181-182.

3 Mancano nel ms. *Inf.* I, II I-2I, IO2-I42, III I-II6, IV 58-I5I, V, VI, VII, VIII, IX, X I-47, XVI 46-I36, XVII, XVIII I-77; *Par.* XXVI 80-I42, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX I-IO6.

4 Per gli altri testi presenti nelle carte di guardia del ms. si rimanda a Maninchedda 1990, pp. 25-28.

5 Per ulteriori dettagli di carattere codicologico e paleografico sul ms. 76 si rimanda alla scheda del codice presente su *Manus Online. Censimento nazionale dei manoscritti delle biblioteche italiane*, CNMD\0000012534, <https://manus.iccu.sbn.it/en/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/cnmd/12534> (data ultima consultazione 30/10/24). Si ringrazia inoltre Roberta Sonedda per aver fornito a chi scrive la sua tesi di laurea sull'argomento (Sonedda 2002-2003).

6 Il testo delle rubriche è leggibile in Maninchedda 1990, pp. 123-129.

7 Per la ricostruzione di tali dinamiche correttorie cfr. Ivi, p. 27.

al termine di *Inf.* XXI che legge: «Così andando per la ripa mala / che va ne l'altra bolgia maladecta / ove sança temenza non si chala». ⁸ Ulteriori mani, tra cui l'autore dei *marginalia* volgari, operano in maniera meno invasiva, proponendo la lezione alternativa rispetto a quella del testo del ms. in interlinea o in margine, facendola precedere dall'abbreviazione *al.*

Il testo della *Commedia* è accompagnato da due *corpora* di chiose: un complesso di glosse adespote in volgare, esteso alle tre cantiche, conosciuto con il nome di *Chiose Cagliaritane*, ⁹ e un insieme di note latine ugualmente adespote, posteriori alle chiose volgari, che si arresta a *Inf.* XXVI. ¹⁰ Vergate probabilmente alla fine del XIV secolo da un autore proveniente dalle zone della Toscana orientale, tra Arezzo e Cortona, ¹¹ le *Chiose Cagliaritane* rappresentano un interessante documento della fortuna della *Commedia* presso «un pubblico di utenti più o meno colti, ma non professionisti della cultura, di alfabeti liberi di leggere e [...] di scrivere». ¹² Definire un preciso profilo culturale dell'autore è invece un compito complesso a causa della difficoltà di identificare i testi cui egli attinse, ¹³ poiché mai esplicita le proprie fonti, né sono presenti cita-

8 Un'altra terzina spuria aggiunta al testo della *Commedia* si ritrova al termine di *Inf.*, XXIII, vergata da una mano attribuibile al XIV secolo *exeunte* e legge: *Sença parola dicere alcuna / seguendo io drieto lui e el davante / passando per la valle tanto bruna.*

9 La prima, e sinora unica, edizione delle *Chiose Cagliaritane* fu pubblicata nel 1902 da Enrico Carrara: il nome fu scelto dallo studioso in base al luogo di conservazione del ms. 76. L'edizione non presenta le chiose integralmente, ma solo una selezione delle glosse che l'editore ritenne più interessanti. Non particolarmente numerosi i contributi critici sulle chiose, tra essi si segnalano: Rocca 1903; Cavallari 1921, pp. 201-204; Fatini 1922, pp. 90-92; Mazzoni 1970; Maninchedda 1990, pp. 27-28; Bellomo 2004, pp. 214-215; Ortu 2009; Maninchedda 2011a; Donato 2021.

10 Per le chiose latine, vergate probabilmente nella seconda metà del XV secolo, si rimanda a Maninchedda 2021.

11 Per un'analisi della lingua delle *Chiose Cagliaritane* si rimanda a Castellani 2000, pp. 365-457.

12 Miglio 2001, pp. 299-300.

13 Per il «livello culturale depresso» delle chiose, Bellomo associa le *Chiose Cagliaritane* alle *Chiose Selmi*, un complesso di chiose adespote in volgare al poema databile, pur con una complessa tradizione frutto di rimaneggiamenti e rielaborazioni, agli anni 1324-1337, e alle postille autografe apposte da Bartolomeo Ceffoni, piccolo proprietario terriero abitante a Figline Valdarno, tra il 1430 e il 1431 sull'esemplare della *Commedia* da egli posseduto, l'attuale ms. Firenze, Riccardiano 1036 (Bellomo 2004, p. 21). Per un inquadramento delle *Chiose Selmi* si veda Rocca 1891, pp. 79-126, mentre sulla tradizione

zioni di prima mano che possano orientare in tal senso. Anche il rapporto con gli altri commentatori danteschi risulta problematico da delineare poiché, come ricordato da Bellomo, «l'autore orecchia altri commenti, ma mai ne copia il dettato, sicché difficilmente si possono indicare precisi contatti»;¹⁴ condotta, comunque, non infrequente nelle opere degli antichi esegeti, considerato il genere stesso del *Comentum* inteso quale *res nullius*, ove il commentatore può trasformarsi in compilatore, attingendo con disinvoltura ad opere altrui.¹⁵

In considerazione di tale situazione, sarà interessante indagare alcune chiose in modo da illuminare le possibili fonti letterarie consultate dal nostro anonimo autore, anche considerando i riscontri presso gli altri esegeti trecenteschi, alla ricerca di eventuali apporti originali offerti dalle *Chiose Cagliaritanee*. Un proficuo campo di indagine è rappresentato dalle note relative a vicende mitologiche, sulle quali il nostro autore si sofferma con una certa frequenza.¹⁶ Non è un dato sorprendente: l'attenzione del chiosatore è deputata principalmente alla delucidazione del testo della *Commedia*, con poco spazio destinato ad approfondimenti di carattere allegorico o dottrinale. Particolare attenzione viene mostrata per i contenuti di carattere narrativo, quali vicende mitologiche appunto, scritturali o storiche, che permettano al commentatore di intessere i propri racconti.

si rimanda a Brambilla 2018. Sulle postille autografe di Bartolomeo Ceffoni si vedano Fiorentini 2021 e Corrado 2023.

14 Bellomo 2004, p. 214. La questione fu già affrontata da Carrara, che affermò che l'autore delle chiose «procede indipendente» (Carrara 1902, p. 15), e da Rocca, «mentre ci consta nel modo più sicuro che il chiosatore attinge largamente dai commenti anteriori, riportando talvolta fino a due o tre diverse opinioni, non possiamo indicare, con altrettanta sicurezza, le fonti precise alle quali ricorre» (Rocca 1903, p. 250).

15 Sulla questione cfr. Corrado 2009 e Mazzucchi 2018.

16 Di seguito l'elenco delle chiose che trattano di argomento mitologico: *Inf.* XII 12-13, 16-18, 55-57, 67-69; XIII 19, 46-51; XIV 51-60, 58, 94-102; XX 34-36, 106-111; XXV 25-33, 97-99; XXVI 52-54, 61, 62, 91; XXIX 58-64; XXX 1-3, 16-21, 37-39, 98; XXXI 95-111, 115-132; XXXII 10-12, 130-132; *Purg.* I 1-9, 10-12; V 73-75; VI 34; IX 13-15, 22-24, 34-39; XII 25-36, 37-29, 49-51, 61-63; XIII 31-33; XIV 139-144; XVII 19-21, 37; XVIII 136-138; XIX 19-24; XX 127-132; XXII 55-56, 110-111, 112; XXIII 25-30; XXIV 121-126; XXV 19-24, 79, 130-132; XXVI 40-42, 94; XXVII 37-39; XXVIII 49-51, 64-66, 73; XXIX 91-96; XXXI 106-108; XXXII 64-66; XXXIII 46-48, 49-51; *Par.*, I 13, 13-15, 16-18, 19-21, 28-36, 64-69; II 16-18; III 16-24; IV 100-105; VIII 1-12, 85-102; X 67-69; XII 10-12, 13-15; XIII 1-13, 14-15, 25-27; XV 25-27; XVII 46-47; XXI 13, 25-27, 142-147; XXIII 55-60, 67-69; XXXI 31-33.

Un primo significativo esempio si ritrova a *Inf.* XII 55-57, dove il nostro si pronuncia sulla natura dei centauri, custodi del primo girone del settimo cerchio destinato ai violenti contro il prossimo:

E tra 'l piè de la ripa. Centauri fuoro li primi omeni che fuoro veduti a cavallo e andavano trascorrendo per le contrade robbando e ucidendo le persone, e perch'ei corrieno così forte fuoro chiamati «cento auri»: cento perché erano cento en numero, auri che come vento corrino. E credieno le genti che lli viddeno de prima che l'uomo e 'l cavallo dov'elli erano fussaro tucti d'uno corpo l'omo e 'l cavallo. Questi portavano archi con saiecte e usavano molto d'andare a caccia.¹⁷

I centauri, secondo una diffusa interpretazione di carattere evemeristico, sono presentati come i primi uomini capaci di addestrare cavalli, i quali si sarebbero serviti di tale abilità per portare distruzione e violenza nei territori che essi attraversano. Analogamente, la paraetimologia dell'espressione *centauri*, derivata dalla fusione della parola *cento*, in relazione al numero degli uomini che avrebbero composto il gruppo di predoni a cavallo, e della parola *auro*, poiché veloci come il vento, non è sconosciuta ai lessicografi medievali.¹⁸ La medesima interpretazione si riscontra in diversi esegeti trecenteschi,¹⁹ tuttavia un commentatore d'eccezione, Giovanni Boccaccio, mostra forti dubbi al riguardo:

17 Nell'edizione delle chiose si sono seguiti i seguenti criteri: scioglimento della *scriptio continua*; ammodernamento della punteggiatura; introduzione degli accenti e degli apostrofi; distinzione di *u* da *v*; scioglimento delle abbreviazioni tachigrafiche (nota tironiana sciolta in *e*); conservazione del raddoppiamento fonosintattico indicato con il punto in alto (·); eliminazione della *i* con valore diacritico per rendere il suono *c* e *g* palatale dinanzi alle vocali anteriori; integrazioni segnalate tra parentesi uncinata (< >); le lacune insanabili sono segnalate dalle medesime parentesi contenenti una serie di puntini spaziatosi (<...>); utilizzo del corsivo per la citazione del testo dantesco presente nella chiosa.

18 Tra le varie attestazioni della paraetimologia della parola *centauro* si segnalano le *Derivationes* di Uguccone da Pisa: «Secundum historiam, Yxion primus in Grecia centum equites armatos adunavit, qui equites, cum ab indoctis primum viderentur super equos, unum animal reputati ex homine et equo, dicti sunt centauri, quasi centum armati; vel quia centum erant, et quasi aura cito volantes terram non consumebant» (Cecchini 2004, II, p. 519, s. v. *Ge*).

19 La notizia si ritrova già in Giannini 1858-1862, I, p. 329, Pisoni-Bellomo 1998, pp. 242-243, Azzetta 2012, I, pp. 254-255, Rinaldi 2013, I, p. 476, Boccardo et al. 2018, p. 292.

E dicono alcuni in singularità di questi, li quali le favole dicono essere stati generati da Isione, che essi furono nobili cavalieri di Tesaglia e i primi li quali domarono e infrenarono e cavalcarono cavalli. E per ciò che cento ne ragunò Isione insieme, furono chiamati Centauri, quasi «cento armati», o «cento Marti», per ciò che «arios» in greco viene a dire «Marte» in latino, o vero più tosto «cento aure», per ciò che, sì come il vento velocemente vola, così costoro sopra i cavalli velocemente correvano: ma questa etimologia è più tosto adattata a vocaboli latini che a grechi, e, quantunque ella paia potersi tollerare, non credo però i Greci avere questo sentimento del nome de' Centauri.²⁰

Il Certaldese mostra con una certa fierezza la sua conoscenza del greco,²¹ manifestando le sue riserve su un'etimologia tanto diffusa, ma a suo parere inaccettabile. Da notare che nelle *Chiose Cagliaritan*e non vi è alcun riferimento riguardo alla generazione dei centauri al mito di Issione, largamente menzionato dagli antichi esegeti,²² se non un accenno in altro luogo, *Purg.* xxiv 121-123, dove sono detti «ingenerati secondo dicono i poeti e lli nuvoli de l'aire, mezi ommeni e mezi cavalli», con probabile riferimento al suddetto mito cui rimanda il testo stesso del poema, «d'i maladetti / nei nuvoli formati».

Notevole anche quanto si dice nella chiosa successiva riguardo alla vicenda di Nesso ed Ercole (*Inf.* xii 67-69):

20 Padoan 1994, I, p. 601.

21 Sulla conoscenza del greco da parte di Boccaccio si veda Fumagalli 2013 e Petoletti 2016.

22 Secondo le fonti classiche i centauri sarebbero nati dall'unione sacrilega tra Issione, re dei Lapiti, e una sosia della dea Giunone in forma di nuvola forgiata da Giove. Sulla vicenda si veda Ovidio, *Met.* xii 210-535. Il riferimento a Issione si riscontra già in Lana, con una lettura allegorica della generazione dei centauri variamente ripresa dagli esegeti successivi: «Centauri sono animali mezi cavalli e mezi uomini, li quali vano con archi e saette pestilenzando quelle anime de' tiranni che bolleno in sangue. E descrivono li poeti che Ission di Grecia, innamorato di Iunone moglie di Iove, la detta Iunone venne a giacere con esso e quando Ission volle gittare lo sperma, Iunone non la volle ricevere, ma tiròsse in dietro, sì che lo sperma cadde in terra, del qual s'ingenerò li centauri. L'allegoria di questa favola è che Ission fu primo rettore di Grecia, e si era nobile, ma per modo tiranico tenea lo regimento. Affettava gloria e onore, e questo figura che volle concubere con Iunone ch'è moglie di Iuppiter. Avea cento cavalieri a sua guardia armati, lo qual è con sette e con archi, e questo figura li detti centauri; quaxi a dire: cento armati» (Volpi-Terzi 2009, I, p. 395).

Poi mi tentò. Nesso fu centauro, grande compagno de Ercole. Or venne caso che al passare d'uno fiume la moglie d'Ercole, c'avia nome Deianira, Nesso stato innamorato di lei, perch'elli era a cavallo, la passò de là del fiume e come l'ebbe da <...> volendola sforzare. Ercole suo marito con una saietta invelenata ferìo Nesso a morte, dicendo Nesso a Dianira che s'ella li traiesse la camiscia ch'elli avia endosso e mettesse a Ercole che mai e' non vorre' bene ad altra femmena e così morìo. Poscia stato uno tempo, Dianira mise la decta camiscia endosso a Ercole suo marito, perché sì tosto come l'ebbe in sulle carni nude, per lo sangue ch'era envelenato apiccicato, cominciò Ercole tanto dolore c'arabbiando se gictò nel fuoco e così Nesso fece de la sua morte la vendetta elli stesso.

L'identificazione del centauro Nesso quale «compagno» di Ercole è un elemento estraneo alla tradizione classica, che trova tuttavia riscontro in altri commentatori;²³ in particolare nelle *Chiose Selmi* si racconta del centauro come perdutoamente innamorato di Deianira, sposa di Ercole, e postosi al servizio dell'eroe proprio al fine di poter avvicinare la donna.²⁴ Non scontata la versione qui riportata della morte dell'Alcide, che, straziato dal sangue avvelenato di cui era intrisa la veste donata da Nesso in punto di morte a Deianira, si sarebbe tolto la vita lanciandosi nelle fiamme.²⁵ Tale racconto è in linea con la narrazione di Ovidio (*Met.* ix 101-272), ma non è riportato negli stessi termini da tutti gli

23 Lo stesso dettaglio è riportato in Fanfani 1866-1874, I, p. 293, Avalle 1900, pp. 61-63, Bellomo 1990, p. 133, Pisoni-Bellomo 1998, p. 235.

24 Avalle 1900, p. 133: «Nesso fu centauro, huomo fortissimo e di grande honore, e fu al tempo del fortissimo Ercole, el quale avea per moglie la bella Deianira. E esso Nesso innamorò di lei, e pensò d'essere al servizio di Ercole affine di potersi trovare in parte ne la quale venisse a lo 'ntendimento suo de la decta donna. Advenne che 'l decto Ercole ritenne Nesso in sua corte, el quale li si mostrava tanto fedele e sì bene serviva, che Ercole pose amore i' llui; e venne in tanta sua gratia, che in tucto si fidava di lui d'ogni suo segreto, e feciolo el maggiore di sua corte».

25 L'autore delle *Chiose Cagliariitane* si pronuncia sulle vicende di Ercole in due ulteriori chiose: *Inf.* xxv 25-33 e *Par.* ix 101-102. Nella prima, in linea con la narrazione virgiliana (*Aen.* vii 193-267), si racconta il furto dei buoi di Ercole a opera di Caco, precisando lo stratagemma del centauro di tirare il bestiame sottratto a Ercole per la coda in modo da celarne il furto; si aggiunge inoltre che tali buoi erano stati precedentemente proprietà del re Gerione. Nella seconda si descrive la totale sottomissione dell'Alcide nei confronti di Iole affermando «ch'ella el condusse a filare co' lle femmene, a vestirlo come femmena», come riportato nella epistola ix delle *Heroides* ovidiane.

antichi esegeti. In particolare, Guido da Pisa riporta due versioni della morte dell'Alcide: l'una, ampiamente attestata negli esegeti trecenteschi, secondo la quale l'eroe sarebbe morto a causa dell'effetto venefico della camicia, l'altra, ritenuta più veritiera, secondo la quale Ercole avrebbe trovato la morte lanciandosi nelle fiamme. Quest'ultima versione è suffragata dal riferimento a «Seneca, VII libro *Tragediarum*»,²⁶ ovvero la tragedia in versi *Medea*, i cui vv. 637-642 sono esplicitamente menzionati dal frate carmelitano: «Alcydes post terre pelagique pacem, / post feri Ditis patefacta regna, / vivus ardenti recubat in Ethna; / prebuit sevis sua membra flammis, / tabe consumptus gemini cruoris: / munera nupte».²⁷

Anche sulle vicende dell'eroe omerico Ulisse (*Inf.*, xxvi 90-142) l'anonimo autore delle *Chiose Cagliaritanè* si pronuncia con una certa sottigliezza:

Me diparti'. Questi fu Ulisse re, il quale fu retenuto co' lli sui doppo lo desfacimento de la cità de Troia per incantamenti d'una c'avia nome Circe inn una isola de mare doi anni. Al fine vago d'andare vedendo per mare le parti del mondo né amore del suo padre vecchio, né per amore del suo figliuolo, né de Penelope sua dericta molie, se curòe de retornare a la sua patria, anzi se mise a navicare per mare, dove al fine coi sui compagni e' llo mare d'Inghilterra afogòe, bene che 'n altro loco se trovi Ulisse morto stato da uno figliuolo suo ch'elli avia àuto da Circe decta de sopra desconosciutamente.

Se la prima parte della chiosa altro non è che una parafrasi del testo dantesco,²⁸ laddove il singolare riferimento alla morte di Ulisse nel «mare d'Inghilterra» potrebbe rappresentare una corruzione del testo a partire da un originario *Gibilterra*, ciò che interessa sottolineare è la sezione conclusiva della chiosa dove si fa riferimento a una versione alternativa della morte di Ulisse, leggibile in «altro loco», rispetto a quella tramandata dal testo della *Commedia*: secondo questa versione l'eroe omerico avrebbe

26 Rinaldi 2013, I, pp. 477-478.

27 L'editore segnala in apparato alcune differenze tra la lezione dei versi menzionati da Guido da Pisa e il testo della moderna edizione critica dell'opera leggibile in Zwierlein 1986.

28 A differenza del testo ovidiano (*Met.*, IX 304) che narra che Ulisse e il suo equipaggio restarono circa un anno presso l'isola della maga Circe, nella chiosa si dice che l'eroe si trattene per due anni. La stessa notizia è ribadita nella nota a *Purg.*, XIX 19-24: «arivando a costei Ulisse andando per mare, tanto piacque a Ulisse, che 'l tenne due anni seco».

trovato la morte per mano di un figlio avuto con la maga Circe che l'avrebbe ucciso «desconosciutamente», cioè 'in modo da non poter essere identificato'.²⁹ Quella che può apparire una variante del mito di Ulisse sommessamente presentata dal nostro autore è in realtà la narrazione più diffusa nelle fonti classiche riguardo alla morte dell'eroe omerico: essa è infatti trasmessa da numerosi testi, tra cui Ditti Cretese,³⁰ le *Fabulae* di Igino,³¹ il commento di Servio all'*Eneide* virgiliana,³² giungendo sino alle *Genealogiae deorum gentilium* di Boccaccio.³³ Secondo questa versione Ulisse avrebbe avuto a sua insaputa un figlio dalla maga Circe, chiamato Telegono; quest'ultimo si sarebbe imbarcato con un piccolo equipaggio alla ricerca di suo padre. Spinto da una tempesta sarebbe giunto a Itaca, dove per rifocillarsi avrebbe saccheggiato l'isola. Ulisse, giunto in difesa della sua terra, sarebbe stato ucciso dallo stesso Telegono con una lancia: solo in punto di morte vittima e carnefice si sarebbero riconosciuti reciprocamente. Riguardo agli altri antichi esegeti, l'incongruenza del testo dantesco con tale racconto era stata notata già da Pietro Alighieri che scrive: «Et licet Dictys et Ovidius de Tristibus scribant Ulyxem mortuum et incognite sagittatum per Telegonum ejus filium naturalem, quem habuit de Circe infrascripta, tamen iste auctor fingit eum esse mortuum per hunc modum»,³⁴ notizia prontamente recepita da Benvenuto da Imola,³⁵ Francesco da Buti³⁶ e l'Anonimo Fiorentino.³⁷

Ancora di argomento mitologico una delle più interessanti note delle *Chiose Cagliariitane* riguardante la vicenda del rapporto incestuoso tra Mirra e il padre Cinira, re di Cipro (*Inf.* xxx 37-39):

29 *TLIO*, s. v. *disconosciutamente*.

30 Eisenhut 1973, pp. 131-133 (VI 15).

31 Marshall 1993, pp. 114-115 (CXXVII).

32 Thilo-Hagen 1881-1887, I, p. 222 (II 44).

33 Zaccaria 1998, pp. 1146-1147 (XI 40).

34 Nannucci 1845, p. 234. La medesima informazione si riscontra nella seconda redazione del *Comentum* di Pietro all'opera paterna, Alvino 2021, I, p. 447, e nella terza, Chiamenti 2002, p. 241.

35 Lacaita 1887, II, p. 293.

36 Giannini 1858-1862, I, p. 679.

37 Fanfani 1866-1874, I, pp. 554-555.

Ed elli a me: «Quella. Mirra ebbe nome una figliuola d'un re la quale innamorata d'amore libidinoso e manifestatase a una sua baila o de morire o d'aver suo padre, la baila fece che 'l padre <avesse a fare co- llei>, credendo avere a fare con alcuna giovana come la baila li avia facto crède ch'ell'era una giova<na> che non volia che 'l re la vedesse. Infine volendola pur vedere, quando la vidde fu tanto dolloroso che l'avaria morta, ma ella se de<le>quò e al fine remasa gravida de lui ella stessa desperata s'empiccòe a uno arbore.

Il contenuto della chiosa pare essere in linea con la narrazione ovidiana (*Met.* x 298-502), secondo la quale la giovane, perdutoamente innamorata del padre, sarebbe riuscita a giacere con il genitore tramite la complicità della balia. Approfittando del fatto che la madre della fanciulla, impegnata nella celebrazione delle feste della dea Cerere, si sarebbe astenuta da rapporti sessuali per diversi giorni, la nutrice propose al re di unirsi con una donna della medesima età di Mirra, invaghita da lui, a patto che il rapporto si consumasse segretamente e in modo che ella non fosse riconosciuta. Attraverso tale espediente Mirra, adeguatamente travestita, si sarebbe unita più volte carnalmente con il padre, fin quando quest'ultimo, desideroso di conoscere l'identità della giovane, non avrebbe scoperto l'amara verità. Per sfuggire all'ira del padre, intenzionato ad ucciderla, la fanciulla sarebbe fuggita in Arabia, dove gli dèi, esaudendo le sue disperate preghiere, l'avrebbero trasformata nell'omonima pianta. Dall'unione incestuosa tra i due sarebbe nato Adone, il cui nome è taciuto nella chiosa. Un dettaglio della glossa delle *Chiose Cagliariane* non trova tuttavia riscontro nel mito ovidiano: il fatto che la fanciulla si sia tolta la vita impiccandosi. Anzi, nel mito l'impiccagione è una delle ipotesi paventate da Mirra per sottrarsi al proprio empio desiderio, ma viene fermata dalla balia che le prospetta la possibilità di giacere con l'inganno con Cinira. Tra i commentatori danteschi la notizia è riportata esclusivamente nelle *Chiose Ambrosiane*, dove si specifica che l'albero utilizzato da Mirra per privarsi della vita avrebbe preso da quel giorno il nome della giovane: «*Mirra – Que ex patre suo genuit Adonem et laqueo se suspendit vel arbore cui nomen Mirre reliquit*». ³⁸ Tale versione deve avere avuto, tuttavia, una certa circolazione: una delle prime attestazioni si riscontra nelle *Allegorie* di Giovanni del Virgilio, ³⁹

38 Rossi 1990, p. 82.

39 Ghisalberty 1933, p. 91: «Undecima est de Mirra conversa in arborem sui nominis. Verum fuit quod Mirra iacuit cum patrem per modum in fabula contentum. Quod dum

prontamente riprese nel volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio realizzato da Giovanni Bonsignori da Città di Castello tra il 1375 e il 1377: «Una donna fu in Grecia chiamata Mirra, e fu figliuola del re Cinnara, la quale, 'namorandose del padre, ad inganno giacque con lui, per la qual cosa la volse uccidere. La donna fuggì ed arrivò in Arabia, e come deseperata se 'mpiccò per la gola a uno arbore chiamato da poi mirra». ⁴⁰

Analoghi elementi sconosciuti alla tradizione classica sono riportati nella chiosa a *Par. xxxi 31-33* dedicata alla tragica vicenda della ninfa Callisto, indicata da Dante con il nome meno comune di Elice:

Se i barbari, venendo de tale parte che ciascuno giorno siano coperti
socto la tramonta«na». Elice fu una vergine ingannata dal dio Giove
de la quale elli ebbe uno figliuolo, per quale cagione la dea Giunone,
moglie de Giove, la fece convertire «en» una orsa e 'l figliuolo enn
orsachino, e poi Giove le traportò suso in cielo a lato la tramontana.

Secondo la narrazione ovidiana (*Met. II 401-530*), la ninfa Callisto, una delle ninfe del corteo di caccia della dea Diana e, in quanto tale, votata all'assoluta castità, sarebbe stata sedotta dal dio Giove sotto mentite spoglie, il quale avrebbe assunto proprio l'aspetto della dea per poter avvicinare la ninfa, restia al contatto con gli uomini. Callisto sarebbe così rimasta incinta di Giove, riuscendo a celare per diverso tempo il suo stato di gravidanza, ma, una volta scoperta, sarebbe stata scacciata da Diana. Dall'unione con Giove sarebbe nato Arcade: Giunone, infuriata per la nascita di un figlio illegittimo del marito, avrebbe trasformato Callisto in un'orsa. Anni dopo Arcade, divenuto un cacciatore, avrebbe incrociato nei boschi sua madre mutata in belva, tentando di ucciderla con una lancia. Giove, per evitare che tale terribile crimine si compiesse, avrebbe trasformato entrambi in costellazioni: Callisto nell'Orsa Maggiore e Arcade nella costellazione dell'Orsa Minore o del Guardiano dell'Orsa. ⁴¹ Nella glossa delle *Chiose Cagliariitane* risalta un

pater scivisset, voluit illam interficere sed illa abiit. Et cum iam tempus partus adesset suspendit se ad arborem que vocata est mirra. Sed dum esset suspensa, quedam mulier vidit quod erat pregnans et omnia scindit per medium et filium extraxit qui vocatus fuit Adonis».

40 Ardissino 2001, p. 493.

41 Non c'è accordo tra i moderni commentatori sulla costellazione nella quale sarebbe stato trasformato Arcade. Tra i più recenti Bosco-Reggio (1979, III, p. 512) e Inglese

elemento che non trova riscontro nella narrazione ovidiana e nelle fonti classiche, ovvero che anche Arcade sia stato mutato in orso da Giunone.⁴² Questa versione non sembra essere particolarmente diffusa tra gli antichi commentatori, dal momento che risulta attestata solamente nelle tre redazioni del *Comentum* di Pietro Alighieri all'opera paterna,⁴³ confluendo poi dalla terza redazione alle *Chiose Cassinesi*.⁴⁴ Una corrispondenza parziale risulta ancora una volta con l'opera Giovanni del Virgilio, il quale, tuttavia, attribuisce la mutazione di Arcade non a Giunone, ma a Giove stesso: «Sed Jupiter misertus utrumque, convertit Archadem in aliam ursam».⁴⁵ La medesima versione si ritrova nuovamente nel volgarizzamento di Giovanni Bonsignori: «Allora Giove, vedendo che Arcade voleva saettare la madre, ebbe pietà de Calisto, onde anche convertì Arcade in uno orso simelmente»; sulla stessa linea Boccaccio nelle sue *Genealogie*.⁴⁶

Anche nella narrazione del ratto di Ganimede a opera di Giove (*Purg.* IX 22-24), il nostro chiosatore presenta alcuni dettagli singolari sulla vicenda:

Essare mi parea. Agannimede fu de la schiacta reale de' Troiani e fu robbato da Giove portato in cielo per suo pincerna, cioè che 'l fece suo servidore, che li dava bere a la taula e avia caciata una dolzella che Giunone, la moglie de Giove, li avia posta prima, perché sempre Giuno fo poi nemica dei Troiani.

(2016, III, p. 380) propendono per la costellazione del Guardiano dell'Orsa, mentre Chiavacci Leonardi (2005, III, p. 859) e Malato (2018, p. 970) per l'Orsa Minore. Sulla questione si rimanda a Chisena 2017.

42 In una precedente chiosa sull'argomento (*Purg.*, xxv 130-132) non vi è alcun accenno alla questione: «*Finito.* Questo contra i lusingosi. Diana, dea de le vergini, sendo co' lle sue vergini a una fontana, comandòe che ciascuna se spogliasse nuda per bagnarsi. L'una de loro c'avia nome Elice non se volia spogliare, Diana la fece spogliare e come la vide, conobb'ell'era non vergine; la caciò de la selva dov'è le vergeni usavano con Diana cacciando e Diana co' ll'altre remasaro insiemi. *El toscò* di Venare che Giove avia violata la decta Elice de cui ella era gravida enn uno figliuolo ch'ella partorio poi».

43 Nannucci 1845, p. 728; Chiamenti 2002, p. 526; Alvino 2021, II, p. 1213.

44 Codice Cassinese 1865, p. 385.

45 In questo caso la corrispondenza non è con le *Allegorie*, ma con l'*Expositio*. Il testo dell'opera è attualmente inedito; si cita dalla trascrizione del passo presente in Ardissino 2001, p. 181.

46 Zaccaria 1998, pp. 618-619 (v 49).

La vicenda di Ganimede è sinteticamente presentata secondo la celebre narrazione ovidiana (*Met.* x 148-161), aggiungendo un elemento estraneo alla fonte classica, ovvero la presenza di una fanciulla, scelta da Giunone come coppiere degli dèi, che sarebbe stata sostituita dal giovane principe dei troiani.⁴⁷ Ancora una volta la medesima notizia è presentata soltanto da Pietro, nella seconda⁴⁸ e nella terza redazione del suo *Comentum*,⁴⁹ e dalle *Chiose Cassinesi*,⁵⁰ identificando la giovane con Ebe, figlia di Giove e Giunone. La fonte di tale informazione potrebbe essere individuata in Servio che scrive a riguardo nel suo commento all'*Eneide*: «GAMYMEDIS HONORES Troi, regis Troianorum, filii. 'honores' autem dixit vel propter ministerium poculorum, quod exhibuit diis remota Hebe, Iunonis filia, vel quod inter sidera conlocatus aquarii nomen accepit».⁵¹ Notevole anche il riferimento all'ostilità che Giunone avrebbe nutrito nei confronti dei Troiani a causa della vicenda di Ganimede, dettaglio assente in tutti gli antichi esegeti, se non nell'Anonimo Fiorentino con esplicito rimando all'*Eneide* virgiliana:

Qui rende una similitudine a questa sua visione, et induce una favola in questo modo. Dicono i poeti, per che Junone moglie di Jove dispiacque al suo marito, Giove non volle che più gli servisse innanzi: mandò il messo suo, ciò è l'aquila, per altro servidore, et volando l'aquila sopra la selva Ida, vide Ganimedes fratello di Laumedonte, et figliuolo del re Trous di Troja, ch'era uno bello giovane et cacciava in quella selva; onde l'aquila, scendendo, il prese et menollo a Giove, et egli il misse al servizio della sua mensa; et fu questa una delle cagioni, per che Junone fece contro a' Trojani, come scrive Virgilio nel I libro: *At genus invisum et rapti Ganimedidis honores His accensa super* etc.⁵²

47 Sulle fonti classiche del ratto di Ganimede negli antichi commentatori si veda Fiorentini 2016, pp. 33-35.

48 Alvino 2021, II, p. 615.

49 Chiamenti 2002, p. 314.

50 Codice Cassinese 1865, p. 235.

51 Thilo-Hagen 1881-1887, I, pp. 23-24 (1 28). La notizia è ripresa nei primi due *Mitografi Vaticani* (Kulcsár 1987, p. 71, I, 181, p. 263, II, 226).

52 Da notare che secondo l'Anonimo Fiorentino Ganimede sostituirebbe Giunone stessa e non sua figlia Ebe.

Un'ultima chiosa sulla quale sarà opportuno soffermarsi riguarda la figura di Oreste, figlio di Agamennone e Clitemnestra (a *Purg.* XIII 31-33):

E prima. Oreste fu marito de Isona, e per ventcarsi de Pirro figliuolo de Achille, che a forza li avia tolta la decta Isona sua moglie, ucise 'l decto Pirro dentro e llo tempio del deo Apolline. Anco el decto Oreste, figliuolo del grande re Agamennone, fece a la sua madre Cletemestra, la «quale» aviva facto a tradimento ucidere suo padre a pe'tizione d'uno ch'ella avia tenuta inn adulterio, c'avia nome Egisto. Oreste la fece insieme co' llo decto Egisto traginare, cavalli le poppe e ardareli ensiemi. Etc.

In linea con la maggior parte degli antichi esegeti, il testo dantesco viene frainteso: l'accenno a Oreste viene interpretato non come modello di carità, ma come esempio contrario, affermando che il figlio di Agamennone uccise Pirro,⁵³ figlio di Achille e Deidamia che gli avrebbe sottratto Ermione, per invidia.⁵⁴ Singolare la presentazione della donna, cugina di Oreste promessagli in sposa e poi concessa a Pirro, con il nome «Isona», denominazione assente nelle fonti classiche e negli altri antichi esegeti. L'elemento di maggior interesse della chiosa è comunque costituito dalla corretta identificazione del luogo dove Pirro trovò la morte a opera di Oreste, il tempio di Apollo a Delfi. Tra gli antichi commentatori la notizia è riportata dal solo Boccaccio in altro luogo (*Inf.* XII 135)⁵⁵, mentre l'Anonimo Fiorentino, analogamente commentando *Inf.* XII, si limita a indicare che il figlio di Achille morì per mano di Oreste «in uno tempio».⁵⁶ La questione è affrontata dal Certaldese anche nelle *Genealogie*, dove si indica esplicitamente Servio come fonte della notizia,⁵⁷ che infatti scrive a riguardo: «Pyrrhus hanc quasi legitimam habuit et ex ea filium Mo-

53 Il nome del figlio di Achille e Deidamia è in realtà Neottolemo: il nome Pirro deriva dal soprannome paterno, Pirra, ereditato dal figlio.

54 La medesima interpretazione si riscontra in Nannucci 1845, p. 388, Cioffari 1989, p. 168, Volpi-Terzi 2009, II, pp. 1196-1197, Azzetta 2012, I, p. 629, Corrado *et al.* 2018, p. 969. Per ulteriori approfondimenti su tale fraintendimento si rimanda a Volpi 2012, pp. 335-336.

55 Padoan 1994, I, p. 591: «Ultimamente per fraude di Macareo, sacerdote del tempio d'Apolline Delfico, in quello fu ucciso da Oreste, forse in vendetta della 'ngiuria fattagli d'Ermione».

56 Fanfani 1866-1874, I, p. 308.

57 Zaccaria 1998, pp. 660-661 (VI 26).

lossum suscepit. postea cum vellet Hermionem, Menelai et Helenae filiam, Orestis iam ante desponsatam, ducere uxorem, Orestis insidiis in tempo Delphici Apollinis occisus est».⁵⁸

Questa rapida carrellata di chiose di argomento mitologico manifesta la capacità dell'autore delle *Chiose Cagliaritanæ* di muoversi all'interno di un variegato panorama di fonti letterarie e testi di antichi esegeti, talvolta valorizzando ipotesi interpretative minoritarie: una sensibilità agli antipodi dalla «cultura assolutamente depressa»⁵⁹ che è stata attribuita al nostro chiosatore. L'attenzione principale per i contenuti narrativi, in particolare di carattere mitologico, si concilia perfettamente con la dimensione culturale non dotta del commentatore. Lungi dall'essere un'opera di carattere dottrinale la *Commedia* è percepita principalmente come «un grande testo produttore di storie»: ⁶⁰solo considerando questa prospettiva sarà possibile comprendere e apprezzare le annotazioni, talvolta senza dubbio singolari, del nostro anonimo chiosatore.

Bibliografia

- Alvino 2021 = Pietro Alighieri, *Comentum. Redazione ashburnhamiano-barberiniana*, a cura di Giuseppe Alvino, Roma, Salerno Editrice, 2021, 2 voll.
- Ardissino 2001 = Giovanni Bonsignori da Città di Castello, *Ovidio Metamorphoseos Vulgare*, a cura di Erminia Ardissino, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2001, «Collezione di opere inedite o rare», vol. 157.
- Avalle 1900 = *Le antiche chiose anonime all'Inferno' di Dante secondo il testo Marciano (Ital. Cl. IX, Cod. 179)*, a cura di Giuseppe Avalle, Città di Castello, Lapi, 1900.
- Azzetta 2012 = Andrea Lancia, *Chiose alla 'Commedia'*, a cura di Luca Azzetta, Roma, Salerno Editrice, 2012, 2 voll.
- Bellomo 1990 = Jacopo Alighieri, *Chiose all'Inferno'*, a cura di Saverio Bellomo, Padova, Antenore, 1990.

58 Thilo-Hagen 1881-1887, I, p. 394 (III 297). La notizia è già presente nelle *Fabulae* di Igino: «Orestes iniuria accepta Neoptolemum Delphis sacrificantem occidit» (Marshall 1993, p. 107, cxxiii).

59 Mazzoni 1970, p. 973.

60 Corrado 2023, p. 68.

- Bellomo 2004 = Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della "Commedia" da Iacopo Alighieri a Nidobeato*. Firenze, Olschki, 2004.
- Boccardo *et al.* 2018 = *Ottimo Commento alla 'Commedia'*, a cura di Giovanni Battista Boccardo [*Inferno*], Massimiliano Corrado [*Purgatorio*], Vittorio Celotto [*Paradiso*], Roma, Salerno Editrice, 2018, 3 voll.
- Boschi Rotiroti 2004 = Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.
- Bosco-Reggio 1979 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 1979, 3 voll.
- Brambilla 2018 = Simona Brambilla, *Spigolature nella tradizione manoscritta delle "Chiose Selmi"*, in *La tradizione dei Testi* (Cortona, 21-23 settembre 2017), Società dei Filologi della Letteratura Italiana, Firenze, 2018, pp. 75-91.
- Castellani 2000 = Arrigo Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana. Vol. I: Introduzione*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- Cavallari 1921 = Elisabetta Cavallari, *La fortuna di Dante nel Trecento*, Firenze, Perrella, 1921.
- Cecchini 2004 = Uguccione da Pisa, *Derivationes*, ed. critica princeps a cura di Enzo Cecchini *et alii*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004.
- Chiamenti 2002 = Pietro Alighieri, *Comentum super poema 'Comedie' Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's 'Commentary' on Dante's 'Divine Comedy'*, ed. by Massimiliano Chiamenti, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.
- Chiavacci Leonardi 2005 = Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2005, 3 voll.
- Chisena 2017 = Anna Gabriella Chisena, *Miti astrali e catasterismi nel cielo dantesco: le Orse, Boote e la corona di Arianna*, «L'Alighieri», 50 (2017), pp. 57-78.
- Cioffari 1989 = Vincenzo Cioffari, *Anonymous Latin Commentari on Dante's Commedia. Reconstructed Text*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1989.
- Codice Cassinese 1865 = *Il codice cassinese della Divina Commedia, per la prima volta messo a stampa per cura dei monaci benedettini della badia di Monte Cassino*, Tipografia di Monte Cassino, 1865.
- Corrado 2009 = Massimiliano Corrado, «Gradiente di autorialità» negli antichi commenti danteschi: il caso dell'«Ottimo». *Proposte*

- attributive e soluzioni editoriali*, in *La filologia dei testi d'autore*. Atti del Seminario di Studi (Università degli studi Roma Tre, 3-4 ottobre), a cura di Simona Brambilla e Maurizio Fiorilla, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009, pp. 27-46.
- Corrado *et al.* 2018 = *Ottimo Commento alla 'Commedia'*, a cura di Giovanni Battista Boccardo [*Inferno*], Massimiliano Corrado [*Purgatorio*], Vittorio Celotto [*Paradiso*], Roma, Salerno Editrice, 2018, 3 voll.
- Corrado 2023 = Massimiliano Corrado, «*Io ò pensiero di dirci entro di belle chose*»: *Le annotazioni dantesche di Bartolomeo Ceffoni nel codice Riccardiano 1036*, «Storie e linguaggi. Rivista di studi umanistici», 9 (2023), fasc. 1, pp. 35-82.
- Donato 2021 = Francesco Donato, *Per una nuova edizione critica delle 'Chiose Cagliaritane' alla 'Commedia'*, «Rhesis – International Journal of Linguistics, Philology and Literature», Literature 12.2 (2021), p. 27-40.
- Eisenhut 1973 = Dictys Cretensis, *Ephemeridos belli Troiani*, edidit Werner Eisenhut, Lipsia, Teubner, 1973.
- Fanfani 1866-1874 = *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV ora per la prima volta stampato*, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani, Bologna, Romagnoli, 1866-1874, 3 voll.
- Fatini 1922 = Giuseppe Fatini, *Dante in Arezzo*, Società Tipografica Aretina, 1922.
- Fiorentini 2016 = Luca Fiorentini, *Per Benvenuto da Imola. Le linee ideologiche del commento dantesco*, Bologna, Il Mulino, 2016.
- Fiorentini 2021 = Luca Fiorentini, *Le chiose in volgare alla 'Commedia' di Bartolomeo Ceffoni. Prime annotazioni generali*, in *Da Boccaccio a Landino. Un secolo di «lecturae Dantis»*. Atti del Convegno internazionale di Firenze, 24-26 ottobre 2018, a cura di Lorenz Böninger e Paolo Procaccioli, Firenze, Le Lettere, 2021, pp. 145-208.
- Fumagalli 2013 = Edoardo Fumagalli, *Giovanni Boccaccio tra Leonzio Pilato e Francesco Petrarca: appunti a proposito della "prima translatio" dell'"Iliade"*, «Italia medioevale e umanistica», 54 (2013), pp. 213-283.
- Ghisalberti 1933 = Fausto Ghisalberti, *Giovanni del Virgilio espositore delle «Metamorfosi»*, «Il Giornale dantesco», 34 (1933), pp. 1-110.
- Giannini 1858-1862 = *Commento di Francesco da Buti sopra la 'Divina Commedia' di Dante Alighieri*, a cura di Crescentino Giannini, Pisa, Nistri, 1858-1862, 3 voll.

- Inglese 2016 = Dante Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016, 3 voll.
- Kulcsár 1987 = *Mythographi Vaticani i et ii*, cura et studio Péter Kulcsár, Turnhout, Brepols, 1987.
- Lacaita 1887 = Benevenuti de Rambaldis de Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij 'Comoediam'*, nunc primum in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacopo Philippo Lacaita, Firenze, Typis Barbèra, 1887, 5 voll.
- Malato 2018 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Dizionario della 'Divina Commedia'*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2018, 2 voll.
- Maninchedda 1990 = Paolo Maninchedda, *Il testo della 'Commedia' secondo il codice di Cagliari*, Roma, Bulzoni, 1990.
- Maninchedda 2011a = Paolo Maninchedda, *Chiose Cagliariane, in Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll., vol. 1, pp. 151-54.
- Maninchedda 2011b = Paolo Maninchedda, *Scheda codicologica n. 34, Ms. 76, Biblioteca Universitaria, Cagliari*, in *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll., vol. 2, p. 464.
- Maninchedda 2021 = Paolo Maninchedda, *Per l'edizione delle 'Chiose latine' del codice dantesco di Cagliari*, «Studj romanzi. Nuova serie», 17 (2021), pp. 175-194.
- Mazzoni 1970 = Francesco Mazzoni, s. v. *Chiose Cagliariane*, in *Enciclopedia Dantesca*, diretta da Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 voll., vol. 1, 1970, p. 973.
- Mazzucchi 2018 = Andrea Mazzucchi, *Riflessioni di metodo sull'edizione degli antichi commenti alla 'Commedia'*, «Rivista di studi danteschi», 18 (2018), fasc. 1, pp. 153-71.
- Miglio 2001 = Luisa Miglio, *Lettori della Commedia: i manoscritti*, in «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, 2 voll., vol. 1, pp. 295-324.
- Nannucci 1845 = Petri Allegherii *super Dantis ipsius genitoris 'Comoediam' Commentarium*, a cura di Vincenzo Nannucci, Florentiae, G. Piatti, 1845.

- Ortu 2009 = Giuliana Ortu, *Le Chiose Cagliaritane fra indizi filologici e tradizione critica*, in *Percorsi tra saperi*, a cura di Antonio Delogu, Roma, Carocci, 2009, pp. 253-67.
- Padoan 1994 = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1994, 2 voll.
- Petoletti 2016 = Marco Petoletti, *Boccaccio e i graeca*, «Studi medievali e umanistici», 14 (2016), pp. 103-125.
- Pisoni-Bellomo 1998 = Guglielmo Maramauro, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*, a cura di Pier Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo, Padova, Antenore, 1998.
- Rinaldi 2013 = Guido da Pisa, *Expositiones et glose. Declaratio super 'Comediam' Dantis*, a cura di Michele Rinaldi, appendice a cura di Paola Locatin, Roma, Salerno Editrice, 2013, 2 voll.
- Rocca 1891 = Luigi Rocca, *Di alcuni commenti della 'Divina Commedia' composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze, Sansoni, 1891.
- Rocca 1903 = Luigi Rocca, *Recensione a 'Le Chiose Cagliaritane, scelte ed annotate da Enrico Carrara'*, «Bulettno della Società Dantesca Italiana», 10 (1903), fasc. 8-9, pp. 245-252.
- Marshall 1993 = Hygini *Fabulae*, edidit P. K. Marshall, Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1993.
- Rossi 1990 = *Le Chiose Ambrosiane alla 'Commedia'*. Edizione e saggio di commento a cura di Luca Carlo Rossi, Pisa, Scuola normale superiore, 1990.
- Sonedda 2002-2003 = Roberta Sonedda, *Le iniziali istoriate del codice dantesco della Biblioteca Universitaria di Cagliari*, relatore: prof. Roberto Coroneo, Università degli studi di Cagliari, Facoltà di lettere e filosofia, A. A. 2002-2003.
- Thilo-Hagen 1881-1887 = Servius, *In Vergilii Aeneidos Commentarii*, in *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, recenserunt Georg Thilo et Hermann Hagen, 1881-1887, 3 voll., vol. 1.
- Volpi-Terzi 2009 = Iacomo della Lana, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009, 4 voll.
- Volpi 2012 = *Dante tra superbia e invidia. Lettura del canto xiii del 'Purgatorio'*, «Rivista di studi danteschi», 12 (2012), fasc. 2, pp. 326-360.
- Zaccaria 1998 = Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*,

a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, voll. 7-8 1998, pp. 11-1813.

Zwierlein 1986 = L. Annaei Senecae *Tragoediae*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Otto Zwierlein, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1986.

Sitografia

Manus Online. Manoscritti delle biblioteche italiane: in <https://manus.iccu.sbn.it/web/manus> (data ultima consultazione 30/10/24).

TLIO. Tesoro della Lingua Italiana delle Origini: <http://tlio.ovi.cnr.it/> (data ultima consultazione 30/10/24).



Il paratesto all'immagine nel codice Mediceo Palatino 75 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze

Federica Maria Giallombardo

Università eCampus
federicamariagiallo@gmail.com

The paratext to the image in the ms. Mediceo Palatino 75 of the Laurentian Library in Florence

Abstract (ITA)

Il contributo si prefigge di imbastire l'analisi del manoscritto Mediceo Palatino 75, databile al 1587-1588 e conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze. Il codice è composto prevalentemente dai disegni del pittore fiammingo Giovanni Stradano e da appunti e disegni di mano del committente dell'intero *corpus* iconografico contenuto nel manoscritto, ovvero del dotto accademico Luigi Alamanni. I calcoli e le dimostrazioni geometriche contenuti nelle prime carte, confrontati con le teorie delle due *Lezioni intorno la figura, sito, e grandezza dell'Inferno di Dante Alighieri* tenute da Galileo Galilei negli stessi anni presso Palazzo Vecchio, testimoniano l'attenzione per la topografia dantesca da parte dell'*entourage* culturale fiorentino legato alle accademie del XVI secolo.

Abstract (ENG)

The contribution aims to baste the analysis of the manuscript Mediceo Palatino 75, dated 1587-1588 and preserved at the Laurentian Library in Florence. The codex consists mainly of drawings by Flemish painter Giovanni Stradano and notes and drawings by the hand of the patron of the entire iconographic *corpus* contained in the manuscript, namely the learned academic Luigi Alamanni. The geometric calculations and demonstrations contained in the early papers, compared with the theories of the two *Lezioni intorno la figura, sito, e grandezza dell'Inferno di Dante Alighieri* given by Galileo Galilei in the same years at the Palazzo Vecchio, testify to the attention paid to Dante's topography by the Florentine cultural *entourage* linked to the 16th-century academies.

Parole chiave / Keywords

Laurenziana, Alamanni, Stradano, Galilei, grafici, Divina Commedia, topografia dantesca / Laurenziana, Alamanni, Stradano, Galilei, graphs, Divine Comedy, Dante's topography

1. Nell'ambito della definizione delle componenti materiali del libro, il paratesto sta godendo di una particolare attenzione in tempi recenti, grazie soprattutto a progetti di ricerca che si estendono abbracciando discipline complementari; dalla scuola francese di Genette,¹ per la quale lo studio si fermava alla confezione del testo e a come l'oggetto-libro influenzasse sui gusti, sugli orientamenti di lettura e quindi sulla ricezione, il concetto di elemento paratestuale ha dipanato le strade di ragionamenti più capillari, richiedendo l'ausilio – se non proprio la fusione – della storia dell'arte, della paleografia, della chimica dei materiali, dell'informatica (non a caso specializzata ed evoluta al punto da diventare “umanistica”) e della musicologia. Se pure la scuola francese si è sempre interrogata sulle illustrazioni del testo, oggi il focus ingrandisce finanche i minimi dettagli dell'immagine di corredo, analizzando i messaggi semantici che le figure veicolano, dalla guisa estetica ai segnali politico-culturali che sottendono.

2. Alla luce di queste considerazioni, guardando alle testimonianze che concernono la filologia dantesca, nel Cinquecento si assiste all'esternazione editoriale e grafica delle ricerche, fomentate grazie all'esplosione della trattatistica scientifica che rivestiva di teorizzazioni matematico-geometriche ogni ambito del sapere,² circa la topografia dei regni ultramondani descritti nella *Commedia*.³ Impossibile non menzionare, quale segno evidente che il paratesto sia termometro dello stato della ricezione, il titolo della pubblicazione fiorentina di Filippo Giunta del 1506: *Commedia di Dante insieme con un dialogo circa el sito forma e misure dello Inferno*. L'opera di Dante è sì presente, ma l'interesse è rivolto verso l'argomento dei due dialoghi contenuti (uno fra Antonio Manetti e Geronimo Benivieni e l'altro tra Benivieni, Antonio Migliorotti e Francesco Meleto). Lo stesso Giunta, compresa l'importanza del paratesto topografico, nel 1510 pubblicò soltanto i dialoghi corredati dalle medesime tavole e, in seguito, altri stampatori avrebbero inserito xilografie inerenti alla sintesi visiva della geografia ultramondana nelle loro edizioni.⁴ Il culmine di tale

1 Santoro 2006, pp. 23-30; Genette 1989.

2 Si veda Baxandall 2001, pp. 106-121.

3 Le riflessioni contenute in questo saggio derivano dal più ampio progetto di tesi dottorale che sto portando a termine. Un'edizione critica completa delle pagine del ms. Med. Pal. 75 verrà presto pubblicata in un articolo dedicato alla topografia dantesca e alla geometria della *Commedia*.

4 Santoro 2006, p. 24.

tendenza si raggiunge, nel 1544, con la *Nova espositione* di Alessandro Vellutello, stampata a Venezia per i tipi di Francesco Marcolini:⁵ le *Descrizioni* a esordio delle tre cantiche, con calcoli, grafici e prospetti geometrici, dimostrano non solo l'impegno del commentatore lucchese nella ricerca del dato esatto per risolvere la complessità del viaggio dantesco, ma anche quanto si reputasse necessario ricondurre a formule e a dimostrazioni logiche e fisicamente attendibili l'esperienza del *viator*.

3. Il paratesto principe della *Commedia* nel XVI secolo sembra insomma essere di natura pseudo trattatistica e topografica. In particolare, attorno alle accademie fiorentine si intensificarono le attività di promozione e divulgazione del poema, con lezioni, trattati, scambi epistolari, collaborazioni e committenze, sia immortalati in pubblicazioni sia rimasti occasioni sporadiche o progetti di dubbia collocazione o incompiuti.⁶ Esempio in bilico tra queste due ultime eventualità, peculiare tra tutti i testimoni cinquecenteschi riconducibili all'*entourage* dell'Accademia fiorentina, è il codice Mediceo Palatino 75 (Med. Pal. 75), conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, che comprende notazioni, calcoli e tavole illustrate dedicate agli episodi del poema di mano di Luigi Alamanni (1558-1603), erudito e membro dell'Accademia degli Alterati e committente dei disegni, e del pittore fiammingo Jan Van der Straet (italianizzato Giovanni Stradano, 1523-1605) –⁷ cui si aggiungono disegni ancora in fase di attribuzione.

Il codice è entrato a far parte della collezione della Biblioteca nel 1783 e proviene dalla raccolta privata dei granduchi medicei. È datato 1587-1588, gli stessi anni delle due *Lezioni intorno la figura, sito, e grandezza dell'Inferno di Dante Alighieri* tenute presso Palazzo Vecchio da Galileo Galilei sotto il consolato accademico di Baccio Valori. Tra i codici palatini, è l'unico formato quasi esclusivamente da immagini (una sorta

5 L'edizione di riferimento è Pirovano 2006.

6 Molte sono le testimonianze contenute negli Atti dell'Accademia fiorentina conservati presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze (manoscritti B.III. 52, 53, 54). Rimando a Giallombardo 2024-2025 per la trascrizione degli episodi salienti che dimostrano la promozione (committenze, lezioni, letture pubbliche, eccetera) dell'opera dantesca.

7 È stato recentemente pubblicato un catalogo ampio e puntuale in occasione della prima mostra fiorentina (Museo di Palazzo Vecchio, 17 novembre 2023 - 18 febbraio 2024) dedicata all'artista (Baroni 2023). Si rimanda invece, per l'attribuzione e un elenco delle tavole dantesche del pittore fiammingo, allo studio di Brunner 1994, pp. 126-129.

di “album da disegno”); infatti, dei 96 fogli cartacei di cui è composto – dalle dimensioni medie di 430 × 280 mm, con quattro fogli di guardia iniziali e quattro finali – 56 sono disegni (55 incollati alla carta sottostante e uno disegnato direttamente sulla c. 81r). Le tavole, oggi staccate in seguito a un’opera di restauro e conservate in cartelle separate, occupavano il *recto* della carta, il cui *verso* è bianco. Si suppone che queste carte bianche siano state lasciate libere per ospitare altri disegni – forse gli schemi delineati da Galilei nelle sue lezioni. I fogli sono distribuiti su sei fascicoli senza richiami né segnature; non esiste una *mise en page* coerente degli appunti scritti, anche se si possono intravedere alcune rigature a secco (cc. 5v-8v). Circa lo spazio dove si inseriscono i disegni, si può formulare uno schema più preciso (75[10<280>10]55 × 30[10<200>10]30 mm, dove le misure della tavola sono tra parentesi quadre, mentre tra parentesi uncinate è indicata la dimensione della composizione contenuta nei margini). Non compaiono titoli rubricati né lettere decorate. Alle cc. 2r e 95r è impresso il timbro che certifica l’appartenenza del ms. al nucleo librario di Francesco Stefano di Lorena, granduca di Toscana dal 1737 al 1765 e dal 1745 imperatore, permettendo una datazione di entrata del manoscritto nella collezione dei Lorena nel periodo 1745-1765. Il codice è registrato per la prima volta nel *Catalogo Ragionato e Storico de’ manoscritti della biblioteca Mediceo-Lotaringia Palatina* (compilato tra il 24 agosto 1763 e il 25 novembre 1765 dal bibliotecario palatino Giovanni Gaspero Menabuoni) al n. 300. Da qui si legge che nel 1771 venne trasferito in Magliabechiana e poi in Laurenziana il 21 giugno 1783. La legatura del manoscritto è settecentesca, in mezza pergamena e cartone con punte; probabilmente risale al periodo della catalogazione di Menabuoni, che infatti lo descrive quale «Cod. cart.o f. coperto di cartone bianco, che contiene le figure della Divina Commedia di Dante», aggiungendo le importanti informazioni «d’invenzione e lavoro di Gio. Stradano fatte da lui in Firenze l’anno 1587 e 1588, infine alcuni fatti di Amerigo Vespucci, e di Cristoforo Colombo co’ ritratti de’ Med., il Calcio Fiorentino, il tutto in acquerello con lumi di biacca». ⁸ Il codice è nel suo complesso in buono stato di conservazione.

Le mani cinquecentesche che con certezza intervengono nel codice sono due: la prima mano è del committente Luigi Alamanni per gli appunti sulla topografia dell’*Inferno* secondo Antonio Manetti e Alessandro Vel-

8 Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo 92 sup. 227b, c. 77r.

lutello (sulla scorta di quanto riportava Galilei) scritti alle cc. 2r-8v, più le note e le didascalie di tutti i disegni presenti. Sono inoltre attribuite ad Alamanni 21 tavole, tra profili e acquerelli; risultano invece di paternità incerta le cc. 84r-95r. La seconda mano è di Giovanni Stradano, attivo a Firenze dopo il 1545-1548, sicura per i disegni alle cc. 21r-52v. L'attribuzione, già attestata da Menabuoni, trova conferma grazie al *verso* di uno schizzo di Stradano oggi conservato al Cooper Hewitt Museum di New York (bozza di un altro disegno, cioè del Lucifero custodito presso il Fondo Santarelli del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) dove si legge: «A dì p[rimo] de desembre 1587 / Io Gioanni Strada fiamingo ho convenuto questo dì con Me[ssere] Louigi Allemani de fargli 25 / disegni del inferno di Dante / secondo che da lui sarà ordinato / della grandezza et qualità de quelli / già da me fatti». ⁹ Alle due mani certe si aggiunge l'attribuzione, in questa sede reputata valida, di un acquerello e di due disegni non finiti alla mano del pittore fiorentino Alessandro Allori, allievo di Agnolo Bronzino e parte della bottega di Vasari. ¹⁰ I disegni del manoscritto sono per la maggior parte (30) a penna (inchiostro marrone acquerellato), con tracce di matita nera e lueggiate di biacca. Come si intuisce, Alamanni contribuì all'impostazione iconografica dei disegni, anche di quelli non eseguiti direttamente. Resta ancora aperta la questione dell'ordinamento del codice, del come e del perché tale prezioso "album" sia pervenuto nelle mani di Francesco Stefano di Lorena.

4. All'interno del manoscritto, possono essere considerati di "paratesto all'immagine" gli appunti sulla topografia dantesca, scritti da Alamanni alle cc. 2r-8v, che consistono nella schematizzazione matematico-geografica di *Inferno* e *Purgatorio* e che sembrano aver guidato non solo l'autore stesso per comprendere l'ambientazione ultraterrena, ma anche il pittore fiamingo per la realizzazione di grafici e illustrazioni. Le considerazioni scritte da Alamanni sono sembrate essere, già in passato, ¹¹ appunti della lezione galileiana, con l'aggiunta delle lezioni di Manetti e di Vellutello stilate in maniera riassuntiva, a comparti stagni in pagine successive, con un *ductus* ordinato. Altresì i dati dei due commentatori sono stati assorbiti all'interno del sistema iconografico seguito dalle tavole,

⁹ Cfr. Baroni Vannucci 1997, p. 233.

¹⁰ Baroni 2023, pp. 35-40.

¹¹ Brunner 1994, pp. 126-129.

come se gli appunti iniziali raccogliessero materiale utile all'allestimento del commento per immagini di Stradano – in tal senso risulterebbero essere elementi paratestuali alle illustrazioni. Le diverse ipotesi sulla natura e le finalità degli appunti possono convivere se si riflette sull'eventualità dell'allestimento di un corredo iconografico per un'edizione della *Commedia* commentata e illustrata. Tuttavia, vi sono alcune questioni che restano aperte, in specie se si considera la modalità di esposizione di Alamanni, più rigida nella dimostrazione geometrica e meno “divulgativa” rispetto alle lezioni di Galilei.

Si vedano i punti salienti, considerando la difficoltà, da una parte, di trascrivere un dettato poco limpido; dall'altra, di comprendere i complessi calcoli, che spesso si sono dimostrati essere più approfonditi (finanche astrusi) di quelli galileiani, come se Alamanni avesse tentato di procedere a ritroso per rispondere a numerosi perché riguardo a cifre a volte date per scontate dai commentatori precedenti. La prima pagina (c. 2r), intitolata *Peccatori dell'Inferno di Dante e Loro Luoghi, e Pene*, contiene uno schema accurato, dal *ductus* posato, della divisione dei peccatori nell'*Inferno* e un paragrafo che riassume brevemente il *Tempo del Viaggio di Dante per l'Inferno*. Nella seconda pagina (c. 3r) comincia l'esposizione delle *Misure, e profilo dell'Inferno di Dante secondo l'opinione d'Antonio Manetti*: stupisce la precisione e la solerzia nel procedere delle operazioni di calcolo, sofisticate e aggiornate rispetto alle tecniche impiegate sul finire del secolo, per esempio l'utilizzo del calcolo infinitesimale (ai tempi chiamato “tecnica degli indivisibili”), che coinvolge le cifre relative ai segmenti *Dcccc* e seguenti.¹² Parecchi sono i passaggi rigorosi, come nell'esordio del primo paragrafo:

Sia *c* il centro del mondo e *ac* sia il semidiametro della Terra, che sarà miglia 3245 poiché Dante pone che la Terra giri miglia 20400. Sopra *ac* facciasi il triangolo equilatero *abc*, e dal centro *c* con la distanza *a* descrivasi l'arco *adb*, che è della circonferenza della Terra, di miglia 3400. Dividasi l'arco *ab* in due parti uguali nel punto *d* ove sia Hierusalem, e *a* sia ove è Cuma città d'Italia, e *Dcccc* sia ove è il monte Ida di Candia. Segninsi dieci parti uguali nell'arco *ad*, cominciando dal punto *a* di cento in cento miglia, insino allo *M*; e

12 Desidero ringraziare Luca Callegaro (INRiM - Istituto Nazionale di Ricerca Metrologica) per la preziosa expertise che ha permesso di chiarire i complicati calcoli riportati da Luigi Alamanni, da sempre opachi per la critica dantesca.

l'arco *Md* che n'avanza di miglia 700 dividasì in 10 parti uguali che saranno di miglia 70 l'una, e la prossimità al *d* dividasì in tre parti disuguali che la prima sia miglia 20, la seconda miglia 10 e la terza miglia 40, e da ciascheduna delle dette divisioni tirinsi linee rette al centro *c*. Dividasì il semidiametro *ac* in otto parti uguali con i punti 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, che ciascheduna parte sarà miglia 405; ma in cambio dell'ultima divisione, segnata *y*, dividasì la linea *6c*, che è di miglia 811 col punto 7, talché la linea *67* sia miglia 730; resterà *7c* di miglia 81, la quale è di *ac* e di *7c*, e dal centro con le distanze 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 descrivinsi sette archi. Dal centro *c*, con la distanza *e* nella linea *ac* alquanto sopra *i*, descrivasi l'arco *efg*. Stando fermi i due punti *dc* come poli e una linea dal'uno al'altro di essi come asse, rigirandosi intorno a esse l'arco *ef*, insieme con le otto rette e insieme con i sette archi tra le dette rette terminati finché tornino onde si mossero, tutto quello che si comprende dentro alla detta revolutione, imaginandosi che sia vacuo, terminato dalla saldezza della Terra, dentro ad essa sarà l'Inferno che pone Dante in forma di superficie concava di cono, la cui punta sia al centro *c*, salvo che la base è superficie sferica ed esso vacuo di cono viene ristretto dalle sette fasce, che sono larghezze, o traverse di cerchi de' dannati, terminate dalle rette che sono profondità di esse, e si misurano in questo modo [...].¹³

Stupefacente è anche la precisione nel seguire i testi dei modelli: come Manetti, anche Alamanni comincia dal centro della Terra – dove è conficcato Lucifero – per descrivere via via le dimensioni dei gironi (o “cerchi”). Ciò che aggiunge Alamanni fin da subito, essendo un riassunto utile per un commento anche figurativo, è l'espressione grafica delle misurazioni. Confrontando i due testi si può notare che, a parità di terminologia e rigor logico, Alamanni piega i calcoli a favore di una dimostrazione grafica, che negli appunti delle prime pagine del manoscritto palatino si riducono a schemi piccoli e spesso confusi, di servizio e impubblicabili, dove le scale non garantiscono la precisione e dove le tante lettere che indicano i punti si sovrappongono per mancanza di spazio (fig. 1). Si ha poi una fitta pagina dedicata al VIAGGIO di DANTE per l'Inferno (c. 6r) che riassume vari passaggi disseminati nel testo manettiano.

È nelle pagine dedicate alle *Misure, e profilo dell'Inferno di Dante secondo l'opinione d'Alessandro Vellutello da Lucca* e al *Viaggio di Dante*

13 Trascrizione mia. Ho risolto le lacune e ho omesso, in questa sede, le segnalazioni dei numerosi casi di cancellatura e riscrittura.

per l'Inferno secondo l'opinione di Alessandro Vellutello Lucchese (cc. 7r-8r) che Alamanni dimostra quanto si sia addentrato nella storia dell'esegesi dantesca. Le lezioni galileiane avevano infatti esposto le teorie vellutelliane solo per contrasto, cioè per risaltare la bontà delle speculazioni manettiane; Alamanni intensifica la dimostrazione geometrica per comprendere ogni dettaglio della versione di Vellutello:

E prima, doviamo intendere un pozzo, quale si nella sommità come nella profondità abbia di diametro un miglio, e tanta ancora sia la sua altezza, nel cui fondo sia, a guisa di una grandissima macina (e siami lecito pigliar tale esempio), il giaccio grosso braccia 750; e sia questa giaccia distinta in 4 cerchi, che l'uno circondi l'altro, e nel mezzo del minore sia un pozzetto, come ancora nelle macine si vede, profondo quanto è la grossezza del giaccio, ciò è braccia 750, nel mezzo della cui profondità viene ad essere il centro del mondo, ed in questo pozzetto stia Lucifero; e l'altro e maggior pozzo, poco fa figurato, sia quello intorno alla cui sboccatura da mezza la persona escan fuori i giganti, e del quale intende il Poeta [...]. Sarà dunque la sboccatura del pozzo de i giganti lontana dal centro universale un miglio $\frac{1}{4}$,ciò è un miglio, 28 come si è detto, per la sua profondità, e braccia 750, che sono $\frac{1}{4}$ di miglio, per la grossezza del giaccio e profondità del pozzetto in cui è posto Lucifero. Intorno alla sboccatura del pozzo de i giganti pone il Vellutello la valle di Malebolge, con le medesime misure assegnateli ancora dal Manetti; talmente che la maggiore ha di semidiametro miglia 17 $\frac{1}{2}$. Ma perché questa valle di Malebolge pende verso il mezzo, come da quei versi di Dante è manifesto [...]. Gli dà il Vellutello miglia 14 di pendio, onde la prima bolgia viene ad essere più lontana dal centro che l'altra miglia 14. Intorno alla più alta bolgia surge con equal semidiametro, ciò è con miglia 17 $\frac{1}{2}$, un altro grandissimo pozzo, chiamato dal Poeta burrato, la cui altezza è posta dal Vellutello dieci volte maggiore che 'l pendio di Malebolge, ciò è miglia 140; né la sommità è da esso figurata più larga che 'l fondo. Intorno alla sommità e sboccatura di questo burrato pone volgersi 3 gironi de i violenti, a ciascheduno de i quali dà miglia 5 $\frac{5}{6}$ di larghezza, tal che tutto il cerchio ha di traversa miglia 17 $\frac{1}{2}$: e perché tanto è ancora il semidiametro del burrato, sarà tutto il semidiametro del cerchio de i violenti miglia 35, e l'intero diametro miglia 70. Seguitano poi sopra 'l grado de i violenti 6 altri gradi, il primo de i quali contiene la città di Dite, i fossi attorno ad essa, e la palude Stige, ed è lontano da esso grado de i violenti miglia 70, quanto a punto è figurato il diametro del maggior girone; e la salita da essi violenti al superior cerchio

è tale, che tanto ha di diametro nel fondo, quanto nella sommità, salvo che in alcuni luoghi finge il Poeta, per certo accidente, esser tal ripa rovinata, per una delle quali rovine si scende. A questo grado, che immediatamente è sopra i violenti, dà il Vellutello miglia 18 di traversa, delle quali $\frac{1}{2}$ ne assegna per il traverso della città, $\frac{1}{2}$ per la larghezza de i fossi attorno ad essa, e le rimanenti miglia 17 vuole che siano la larghezza della palude Stige, che i detti fossi circonda; tal che il maggior diametro sarà miglia 106. Surge poi intorno a la palude una ripa, ma non va salendo come le altre salite de i pozzi che sin qui aviamo aute, ma sale (per usar la sua propria voce) a scarpa, sì che dove nel suo più basso luogo, cioè è al piano della palude, avea di diametro miglia 106, nella sua superiore sboccatura ne ha 140; ed è la salita di questa spiaggia a scarpa tanto repente, che salendo di linea perpendicolare miglia 14, si allarga miglia 17: e simil modo di salire si osserva in tutti gli altri gradi superiori. Sopra l'estremità di questa salita si aggira un piano, che di traversa ha $\frac{1}{2}$ miglio; e questo è il cerchio de i prodigi e de gli avari, il cui diametro viene ad esser miglia 141, cioè è 140, come si è detto, per la sboccatura della ripa per la quale ad esso si sale, ed 1 per le due larghezze di $\frac{1}{2}$ miglio l'una, che ad esso si sono assegnate. Da questo cerchio si passa a quello de i golosi per una così fatta salita a scarpa, la quale, ascendendo miglia 14 di perpendicolo, si allarga miglia 17, sì che dove tal ripa nel suo basso era di diametro 141, sarà nella sua estrema sboccatura miglia 175; intorno a la quale esso cerchio de i golosi si distende con una larghezza di mezzo miglio, tal che il suo maggior diametro viene ad esser miglia 176. Da questo cerchio con simil salita si perviene a quello de i lussuriosi, che pure ha di traversa $\frac{1}{2}$ miglio; e da questo con altra simil salita si ascende al primo cerchio, che è il Limbo, la cui traversa pone il Vellutello, come delli altri cerchi, $\frac{1}{2}$ miglio, del quale $\frac{1}{4}$ ne assegna alla larghezza per traverso del nobile castello, che s'immagina esser posto intorno a la sboccatura, e l'altro $\frac{1}{4}$ lo dà per larghezza d'un verdeggiante prato che 'l castello circonda. Intorno all'estremità del prato fa surgere una ripa, che nella maniera delle altre ascendendo a scarpa, si alza a perpendicolo 14 miglia, allargandosi, più che nel fondo non è, miglia 17; tal che il diametro di questa sboccatura viene ad esser miglia 280, come, facendone il conto, facilmente si raccoglie. E tanta ancora trova il Vellutello essere la profondità dell'Inferno, misurando dalla sboccatura del Limbo a perpendicolo sino a Malebolge: atteso che ei ponga la profondità del burrato esser miglia 140, la distanza da i violenti alla città di Dite 70, che fanno miglia 210, alle quali aggiungendo cinque salite per le distanze de

i cerchi rimanenti, di 14 miglia l'una, fanno a punto la somma di miglia 280. Finge poi, l'orlo ed estremità del Limbo esser da una pianura circondata, la cui larghezza per traverso sia miglia $17\frac{1}{2}$, delle quali la metà ne assegna al fiume Acheronte, l'altra metà alla grotta de gli sciagurati.¹⁴

(Galilei)

Sia c il centro del mondo, sia THB parte della circonferenza della Terra, sia H Hierusalem, T la bocca del Tevere, e B Babilonia. Congiungansi il semidiametro HC , del quale si tagli col punto A la decima parte che sia AH , e dal punto A tirisi la linea TB ad angoli retti sopra HC e congiungansi TC e BC . Di nuovo taglinsi il semidiametro HC col punto a , lontano dal c miglia 295, e dal punto A tirisi la linea EB equidistante alla TB . Essendo la circonferenza della Terra secondo Dante e secondo il Vellutello miglia 20400, il semidiametro HC sarà miglia 3245; la sua decima parte AH sarà miglia 324, il restante AC sarà miglia 2920 ed è eguale alla linea TB secondo che dice il Vellutello, e l'arco THB sarà miglia 3000. La linea eb è la sboccatura dell'Inferno, che prodotta verso b miglia $17\frac{1}{2}$ fa la traversa d'Acheronte, e del luogo degli sciaurati, e arriva con dette miglia $17\frac{1}{2}$ alla porta dell'Inferno nel punto P , sopra la quale sono scritti li 9 versi *Perme si va nella città dolente...* e il cammino alto e silvestro comincia da punto b andando sempre sotterra, quasi a perpendicolo sino alla detta porta, segnata P . Segninsi di nuovo in forma maggiore le due linee ac e aP , qui al dirimpetto per potere meglio vedere le particolari misure delle loro divisioni. Dividasi la linea aP , che è miglia $157\frac{1}{2}$, in nove parti uguali, che ciascheduna sarà miglia $17\frac{1}{2}$, e da ciascheduna divisione tirinsi linee equidistanti alla linea ac che diciamo essere miglia $295\frac{1}{4}$, e in essa segninsi il punto e lontano dal c miglia quindici e un quarto, e dividasi l' ea per il mezzo col punto f talché ef sarà miglia 140. Di nuovo dividasi l' af per il mezzo col punto g , talché gf sarà miglia 70. Di nuovo dividasi ag in cinque parti uguali, di miglia 14 l'una, con i punti $bikl$, e da tutte le dette divisioni tirinsi linee equidistanti alla linea aP : e dal centro c , con la distanza P , tirisi l'arco Pd . Piglisi un mezzo miglio di ciascuna delle quattro linee equidistanti alla aP mosse da $lkib$, dal luogo ove prima si intersecano con le mosse da $tsrq$ e diverso b , i quali pezzi di linee sono segnati oi , e dalla linea mossa dal g

14 Galilei 2011, pp. 28-32.

piglinsi miglia 108, segnate *ooi*; e di quella che è mossa da *f* piglinsi miglia $17\frac{1}{2}$, segnate $A\Sigma$ (che tutti li detti pezzi sono traverse del piano de' cerchi), e congiunghinsi con le cinque linee pendenti in traverso segnate *bo*, *io*, *io*, *io*, *ioo* e con le due equidistanti alla *ac* segnate *iA*, $\Sigma\mu$. Misurasi in alto dal centro *c* una equidistante alla *aP* segnata ζc di mezzo miglio, e dalla estremità di essa muovasi una equidistante alla *ce*, segnata ζH , di miglia $1\frac{1}{4}$, e dall'estremo d'essa congiunghisi la pendente linea μH . Imagininsi tutte le dette linee insieme, e inoltre la *Pb* e l'arco *Pd* muoversi attorno alla linea *cd* come asse, sopra i punti *cd* come poli, tanto che rigirando tornino al luogo onde si mossero; e tutto quello che si comprende dentro alla detta revolutione, imaginandosi vacuo terminato dalla saldezza della Terra dentro a essa, sarà l'Inferno di Dante secondo l'opinione del Vellutello. L'arco *Pd* fa la volta che cuopre l'Inferno. La linea *Pb* si divide tra due parti uguali, che fanno la traversa del luogo delli sciaurati e 'l fiume Acheronte; *P* è la punta della scritta morta. Le quattro linee segnate *oi* fanno la traversa di quattro piani de' quattro primi cerchi, sopra i quali piani stanno i dannati: il primo di essi è diviso in circuito in due parti uguali dalle sette mura e fiumicello del nobil castello, e le linee che a pendio e a traverso gli congiungono sono le loro sponde e profondità. Le prime 17 miglia della linea segnata *ooi* son la traversa della palude Stige; il mezzo miglio che segue fa la traversa delle fosse della Città di Dite, e l'altro ultimo mezzo miglio fa la traversa del sesto cerchio, cioè degl'anelli dentro alle mura della città. La linea pendente segnata *ioo* è la sua sponda; la linea *iA* la profondità, o scesa, tra '16° e '17° cerchio. La linea $A\Sigma$ fa la traversa del 7° cerchio, e si divide in tre parti uguali di miglia 5 l'una, che sono i tre gironi. La linea $\Sigma\mu$ è la profondità del burrato. La linea μH fa Malebolge, che ha di pendente miglia 14 e di traverso miglia 17, che si distribuiscono in nove bolge di $\frac{3}{4}$ l'una, e nella decima di $\frac{1}{2}$ miglio, e nella proda del pozzo di $\frac{3}{4}$ di miglio; e pone che Malebolge sia attraversata (come da cinque diametri) da dieci scogli, che ad ogni bolgia faccino ponte; eccetto che nella sesta, che per tremoto rovinarono il resto e mezzo miglio del semidiametro del pozzo, che è profondo un miglio, ed a piedi ha il suo fondo di ghiaccio, che sul centro finendo s'alza sopra esso braccia 750 ed è distinto in 4 giri di ghiaccio che si cingono l'un l'altro in forma di macine; e nel mezzo è fitto Lucifero, e dall'altro emisferio sono altri 7 giri simili in figura, ma di sasso, e non di ghiaccio. La Pina di San Pietro a Roma, innanzi che si rompesse, dice il Vellutello che era braccia sei. L'huomo ordinario è braccia tre, e nove facce Nembrotte per aver la faccia quanto della Pina; e'l

resto del corpo, a proportione, sarà braccia 54. E Dante convien più con Nembrot, che egli non fa col braccio di Lucifero, che è 'l terzo di Lucifero, huomo braccia 3: Nembrot braccia 54 [18]: braccio di Lucifero braccia 972 [18]: la persona di Lucifero braccia 291[o 5?]⁶ [3 o 7?], che le fa 3000. Tomba è quel foro che fa la persona di Lucifero nel ghiaccio, e nel sasso della Giudecca ove è fitto, che è alta braccia 1500; il suo diametro è braccia 666.¹⁵

(Alamanni)

Come si può notare, i due passi non sono tra loro assimilabili, se non per i risultati finali dei calcoli; addirittura, Alamanni procede in senso opposto, ovvero dal generale al particolare, per addentrarsi meglio nella materia trattata dal lucchese. L'interesse per il minuscolo Inferno di Vellutello¹⁶ può giustificarsi con la volontà di spiegare dalla radice ciò che per Galileo (e per altri detrattori) era trascurabile perché non funzionale all'accentuazione dell'errato punto di vista della *Nova espositione*. Alamanni sembra più risoluto nel ricercare, se pur sembri accettare come valida la struttura proposta da Manetti, una motivazione alla costruzione vellutelliana: prova ne sono le pagine successive, *PVRGATORIO DI DANTE secondo l'opinione di Vellutello* e *PROPORTIONI TRA L'INFERNO ET IL PVRGATORIO SECONDO IL VELLUTELLO* (cc. 8^{rv}), assenti nelle lezioni galileiane. È proprio questa analisi capillare della topografia promossa nella *Nova espositione* ad aprire possibilità di ricollocazioni delle carte iniziali del manoscritto: da una parte, l'attenzione al calcolo e la comune ripartizione del discorso rassicurano su una probabile trascrizione, rimpolpata da ricerche privatamente condotte, delle lezioni accademiche; dall'altra, la neutralità della posizione di Alamanni, che pare non assecondare la demolizione delle teorie vellutelliane attuata da Galilei, insinua il dubbio sulle circostanze di redazione e sulle finalità di tali appunti.

5. Si vedano, a conclusione della rapida rassegna, i disegni, sempre di Alamanni, delle cc. 17^r-19^r e 74^r-81^r (fig. 2). Se la maggior parte di questi bozzetti d'ambientazione, ovvero dedicati alla "scenografia" dove inserire e animare i personaggi, risulta essere slegata dalla serrata esposizione di Alamanni, in alcune carte si possono riscontrare le

¹⁵ Trascrizione mia.

¹⁶ Si veda Priolo 2023, p. 22.

realizzazioni grafiche di quasi tutti i calcoli degli appunti iniziali, con attenzione sia alle teorie manettiane sia a quelle vellutelliane – queste ultime trasformate in grafico con la stessa minuzia dedicata alla ‘corretta’ topografia manettiana. Del resto, Alamanni realizzò il disegno per lo schema dell’Inferno, seguendo la topografia di Manetti, stampato nell’edizione della *Commedia* a opera dell’Accademia della Crusca del 1595,¹⁷ che si pare riportare gran parte dei risultati geometrici ricavati dalle dimostrazioni del codice Palatino.

Qualunque siano le risposte sulla funzione di questi appunti e sul loro rapporto con le tavole, che si otterranno solo attraverso un approfondimento matematico sulla base delle dimostrazioni di Alamanni e con un’analisi puntuale di tutte le illustrazioni, è chiaro che il manoscritto Mediceo Palatino 75 sia un esemplare simbolo del legame indissolubile tra l’esigenza di collocare il viaggio dantesco in uno spazio finito, calcolabile e fisicamente attendibile, e il corredo iconografico a esso relazionato – ovvero un commento figurativo indispensabile alla pari di quello testuale, per dare senso e sensorialità ai dati raccolti dalla topografia e in generale dall’esegesi dantesca. Diviso equamente (e confluito nella somma) tra storia dell’arte e filologia, lo studio del manoscritto concede l’occasione di esplorare i “dintorni” del poema dantesco – in tal senso, il *limen*, la soglia di ingresso al testo attraverso la materializzazione figurata dello spazio immaginato durante la lettura – cercando un valore di verità; un dato lucido per comprendere non solo le tappe degli studi sulla topografia ultramondana dantesca, ma anche per ricostruire le sorti della ricezione per immagini della *Commedia* nel Cinquecento.

17 Si legga Parodi 1983.

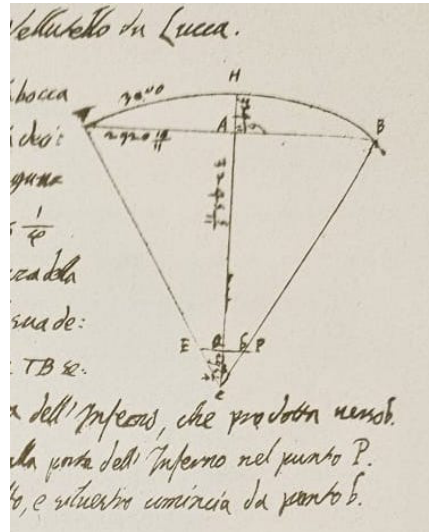


Fig. 1. Dettaglio c. 7r

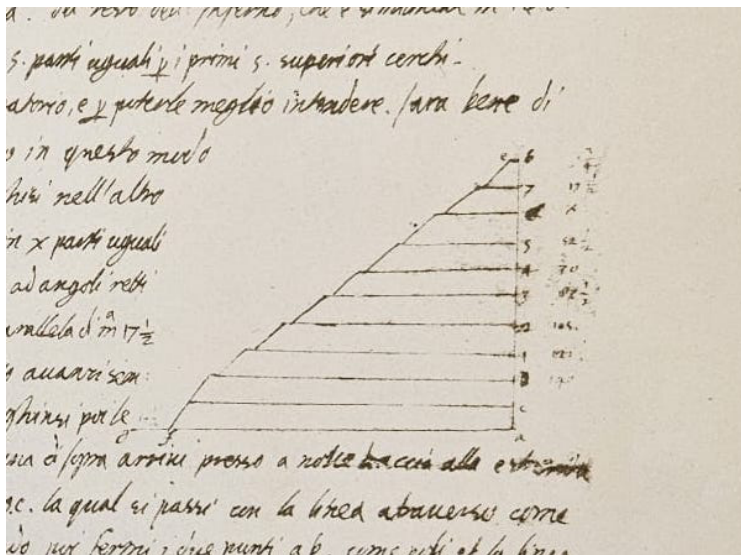


Fig. 2 Dettaglio c. 8r



Fig. 3. Med.Pal. 75 c. 017r

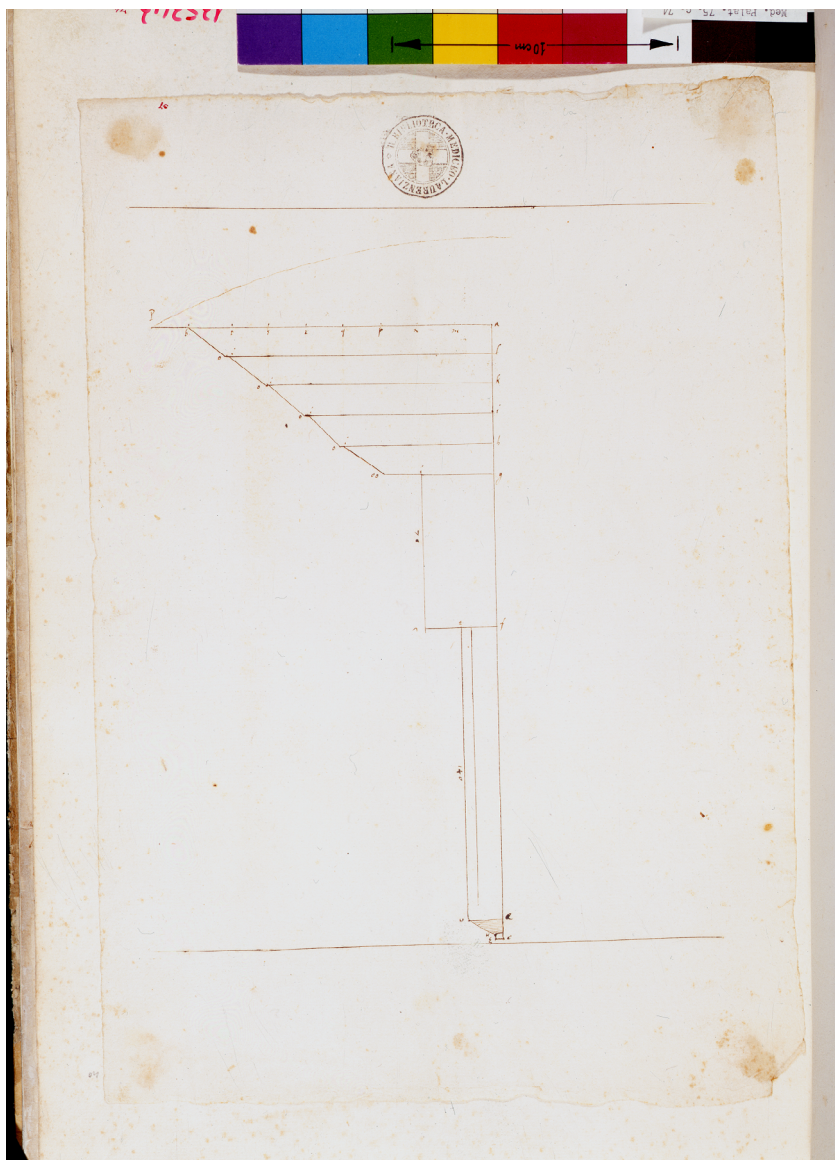


Fig. 4. Med.Pal. 75 c. 074r



Fig. 4. Med.Palat. 75 c. 075r

Bibliografia

- Baroni 2023 = *Giovanni Stradano. Le più strane e belle invenzioni del mondo*, a cura di Alessandra Baroni, Firenze, Edizioni Polistampa, 2023.
- Baroni Vannucci 1997 = Alessandro Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. Flandrus pictor et inventor*, Roma, Jandi Sapi Editori, 1997.
- Baxandall 2001 = Michael Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 2001.
- Brunner 1994 = Michael Brunner, *Alcune note sulla commissione dei disegni danteschi di Giovanni Stradano*, in *Giovanni Stradano e Dante*, a cura di Corrado Gizzi, Milano, Electa, 1994, pp. 123-132.
- Galilei 2011 = Galileo Galilei, *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, a cura di Riccardo Pratesi, Livorno, Sillabe, 2011.
- Genette 1989 = Gerard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Parodi 1983 = Severina Parodi, *Quattro secoli di Crusca. 1583-1983*, Firenze, Accademia della Crusca, 1983.
- Pirovano 2006 = Alessandro Vellutello, *La 'Comedia' di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a cura di Donato Pirovano, voll. III, Roma, Salerno Editrice, 2006.
- Priolo 2023 = Calogero Giorgio Priolo, «*Che credono col suo intelletto potere misurare*». *Per una cronistoria degli studi di topografia dantesca*, Milano, Ledizioni, 2023.
- Santoro 2006 = *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto. Le edizioni rinascimentali delle 'tre corone'*, a cura di Marco Santoro, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006.

II. NOTIZIE DAI MANOSCRITTI E DALLE STAMPE



Non tutto è *limina* quel che è a margine. Riflessioni metodologiche (con una postilla sul Fior. II I 39)

Raffaele Vitolo

Università degli studi di Pavia
raffaele.vitolo@unipv.it

Not everything on the margins is *limina*. Methodological reflections
(with a postscript on Fior. II I 39)

Abstract (ita)

Dopo aver presentato il quadro dei codici annotati della *Commedia* databili entro l'antica vulgata (1326-1355), l'intervento cerca di precisare e mette a frutto il concetto di *limina* attraverso l'analisi del Fior. II I 39, autografo di Andrea Lancia. Vi si analizzano, in particolare, le postille in 'scrittura sottile', che sembrano costituire uno strato notulare autonomo e un diverso atteggiamento esegetico, coincidente con le operazioni di commento al Ricc. 1033 e al Morgan M.676. Si offre in appendice una scheda di descrizione del manoscritto.

Abstract (eng)

After presenting the framework of annotated manuscripts of the *Commedia* dating to the period of the *antica vulgata* (1326–1355), the paper seeks to refine and apply the concept of *limina* through an analysis of Fior. II I 39, Andrea Lancia's autograph manuscript. It specifically examines the marginal notes in '*scrittura sottile*', which appear to constitute an independent layer of annotations and a different exegetical approach, corresponding to the commentary work on Ricc. 1033 and Morgan M.676. A descriptive sheet of the manuscript is provided in the appendix.

Parole chiave / Keywords

Dante, Commenti danteschi, Filologia italiana, Paleografia, Andrea Lancia, Limina / Dante, Dante's commentaries, Italian philology, Paleography, Andrea Lancia, Limina

1. Il presente intervento intende riflettere su alcuni problemi di metodo sorti in seno al lavoro di schedatura dei manoscritti danteschi dell'antica vulgata per il progetto Prin *LiMINA* e su alcuni (minimi) apporti

euristici che sono da esso conseguiti.¹ La tradizione del poema – com'è noto – si caratterizza per la significativa presenza di testimoni che non si limitano a trasmetterne il solo testo, ma lo accompagnano con supporti esegetici di varia natura. Stando al *Censimento dei commenti danteschi*, infatti, sono 444 i manoscritti che presentano una forma-libro assimilabile al tipo 'Commedia + esegesi', mentre ammontano a 258 i codici che, orfani della *Commedia*, contengono comunque un dispositivo di commento, compresi i capitoli in terza rima e simili: più del 50% del testimoniale superstita del poema, dunque, è annotato. Un caso clamoroso è il Codice dei commenti alla *Commedia*, il ms. 1 del Centro dei Frati Minori Conventuali di Ravenna, che ospita *in uno corpore* il *Commento alla 'Commedia'* di Iacomo della Lana (fino a *Par. IX*) e quattro rarissimi commenti in volgare all'*Inferno*: i volgarizzamenti A e B del commento di Graziolo Bambaglioli, la prima redazione volgarizzata dell'esegesi di Guido da Pisa e le chiose di Jacopo Alighieri. Il Codice dei commenti, autentico *limen de lonh* alla *Commedia*, è a sua volta commentato in due punti: una nota apposta da mano cinquecentesca nel margine superiore di c. 82r attribuisce il commento lanèo a Benvenuto da Imola («Comento di Benvenuto da Imola»), cui si aggiunge un'ulteriore mano di epoca moderna che corregge l'attribuzione inserendo sulla destra: «Comento di Iacopo della Lana e non di Benvenuto da Imola»; nel margine destro di c. 86r si legge poi la nota quattrocentesca «Pietro de Moirone» in riferimento a «l'ombra di colui / che fece per viltà il gram rifiuto» (Lana, *Inf.* III 59-60).²

Si tratta di un cartaceo di grandi dimensioni e di discreta fattura, allestito per il mercato fiorentino nella prima metà degli anni '70 del Trecento da un copista di professione, che scrive in mercantesca. Il codice è il frutto

1 Devo ringraziare per i consigli e l'attenta lettura Giuseppe Alvino, Luca Azzetta, Renzo Iacobucci ed Elisabetta Tonello. Una presentazione del progetto Prin *LiMINA*, che si occupa di schedare e classificare le tracce di lettura nei manoscritti della *Commedia* di Dante, datati entro l'antica vulgata, ovvero 1355, è disponibile sul portale *Manus Online* (<https://manus.iccu.sbn.it/limina>).

2 Lana 2011, pp. 164-165. Si cita il testo della *Commedia* dal più autorevole manoscritto della tradizione del Lana, il Riccardiano-Braidense (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 + Milano, Biblioteca nazionale Braidense. AG. XII 2), così come pubblicato da Mirko Volpi in Lana 2011, p. 154. Per una panoramica sui commentatori danteschi e i commenti anonimi, e sulla loro tradizione si rimanda a Malato-Mazzucchi 2011. Per una definizione di *limen* in ambito filologico si veda Tonello 2023 (con bibliografia pressa).

di un progetto editoriale ben definito, innescato dalla *mise en recueil* di una collana di commenti all'*Inferno*, principalmente volgarizzamenti, dotati di un'autorialità riconoscibile e originariamente composti fuori da Firenze entro l'inizio del quarto decennio del sec. XIV. A monte del libro è dunque esistita, per dirla con Petrucci, «una forte consapevolezza dell'identità di ciascuno dei testi registrati e anche [...] una consapevole programmazione della loro successione», nell'ottica della costruzione di un'autentica collezione esegetica dantesca, rispondente a «una precisa volontà di acculturazione extrascolastica, autodidattica» e per certi versi totalizzante sulla *Commedia*, da parte di un soggetto che leggeva e scriveva presumibilmente solo in volgare e che richiedeva per sé un libro «dal carattere didattico e compilatorio». Il manufatto, dunque, come ha scritto Andrea Mazzucchi, è il correlativo materiale del «precoce costituirsi di una tradizione, quasi il fondarsi di un genere autonomo, quello del commento alla *Commedia*», ad opera di personaggi che proprio in quegli anni l'esegeta Guglielmo Maramauro identificava precocemente come «dantisti» (1369-1373).³

Quando più spesso invece il commento si affianca al testo dantesco, vi si associano non soltanto «complessi organismi di commento continuo e analitico» o gruppi più o meno estesi di annotazioni vergate nei margini dei codici, ma anche più autonomi dispositivi introduttivi al poema o all'intera biografia intellettuale dantesca: si pensi, ad esempio, al capitolo in terza rima di Bosone da Gubbio o al *Trattatello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio.⁴ È dunque chiaro che «la distanza epistemica» consustanziale al testo dantesco, su cui puntava l'attenzione Cesare Segre, ovvero la sua profondità concettuale e le sue difficoltà linguistiche, abbiano spinto i lettori a un autentico corpo a corpo col testo, che ha avuto come esito complessivo «una delle spine dorsali della nostra storia culturale, uno dei più formidabili banchi di prova della continuità di un'intera tradizione letteraria»: il cosiddetto 'secondo commento' alla *Commedia*.⁵

3 Petrucci 2004, p. 8; Petrucci 1983, p. 513; Mazzucchi 2018, p. 126. Il vocabolo 'dantisti' è in Maramauro 1998, pp. 167, 286, 301. Per un'analisi materiale del codice di Ravenna e per alcune considerazioni sull'operazione editoriale a esso sottesa si veda Vitolo 2022.

4 Malato-Mazzucchi 2011, p. XI.

5 Segre 1993, p. 274, Malato-Mazzucchi 2011, p. XXII.

2. Se la gran parte delle *Commedie* annotate apparve nella seconda metà del Trecento, conoscendo una vera e propria esplosione per tutto il Quattrocento e significative appendici di diffusione nei tre secoli successivi, non mancano esemplari di questo tipo già nell'älveo dell'antica vulgata (1326-1355), oggetto di studio principale del Progetto Prin *LiMINA*. Guardando ai soli apparati di note, escludendo quindi capitoli *et similia*, dei 72 testimoni non frammentari più antichi 25 risultano portatori di commenti, eterogenei per forma, densità e contenuti. Si offre di seguito un prospetto degli strati notulari di questi codici con i dati desumibili principalmente dal *Censimento*:⁶

N°	Città	Biblioteca	Segnatura	Apparato esegetico
1.	Berlin	Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz	Ham. 203 ⁷	<i>Chiose Berlinesi.</i>
2.	Berlin	Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz	Ham. 204	<i>Chiose Hamiltoniane</i> (<i>Inf.</i> I-XXV, XXVI 43-35, XXIX 109, XXXII 116, 122; <i>Purg.</i> IV 25; XI-XII, XVII-XXXIII; <i>Par.</i> IV, VI- XXXIII).
3.	Bruxelles	Bibliothèque Royale	14614- 14615- 14616 (= Brux)	Rare postille, trascritte nel <i>Censimento</i> .
4.	Chantilly	Musée Condé	597 (= Cha)	Guido da Pisa, <i>Expositiones et glose.</i> <i>Declaratio super</i> <i>'Comediam' Dantis.</i>
5.	Città del Vaticano	Biblioteca Apostolica Vaticana	Chig. L v 167	Rare postille, trascritte nel <i>Censimento</i> .

6 Malato-Mazzucchi 2011, pp. 440-442, 463, 473-474, 496-498, 502, 542, 590, 591-592, 639-640, 686-688, 692-693, 730-731, 754-755, 766-767, 770-771, 823-824, 845-847, 865-866, 957-962, 1022-1023, 1081-1082. Escludo il ms. London, British Library, Egerton 2628, poiché latore di un'unica postilla (Malato-Mazzucchi 2011, pp. 825-826).

7 Per le segnature, impiego le abbreviazioni di Tonello 2018, pp. 53-86.

6.	Città del Vaticano	Biblioteca Apostolica Vaticana	Chig. L VIII 292	Rare postille, trascritte nel <i>Censimento</i> .
7.	Firenze	Biblioteca Medicea Laurenziana	Laur. Acq. 86	Rare postille, trascritte nel <i>Censimento</i> .
8.	Firenze	Biblioteca Medicea Laurenziana	Laur. 40.12	Chiose adespote trilingue, volgari, latine e greche (<i>Inf.</i> VIII 19-26, XIX, XX, XXVII, XVIII, XXX, XXXI; <i>Purg.</i> I-XV; <i>Par.</i> XIX 131-132, XX).
9.	Firenze	Biblioteca Medicea Laurenziana	Laur. 40.22	Chiose adespote (<i>Inf.</i> I-XXII, XXVII-XXXIV; <i>Purg.</i> I-VIII, XII-XIV, XVII-XXXIII; <i>Par.</i> I-XXXIII).
10.	Firenze	Biblioteca Medicea Laurenziana	Laur. 40.35	Chiose adespote (<i>Inf.</i> III, IV, IX-XIII, XXVII-XXXI, XXXIV; <i>Purg.</i> I-IX, XII-XIV, XVI-XXIII, XXVI, XXIX-XXXI, XXXIII).
11.	Firenze	Biblioteca Medicea Laurenziana	Laur. Strozz. 152	<i>Chiose Stroziane</i> ; Iacomo della Lana, proemio al <i>Paradiso</i> .
12.	Firenze	Biblioteca nazionale centrale	Fior. II 1 32	<i>Chiose latine</i> (Anonimo Lombardo/Anonimo Teologo, <i>Inf.</i> I-Purg. XIV 141) interpolate con Lana (<i>Inf.</i> I 73-VII 37; <i>Purg.</i> XXVI 76, 82; <i>Par.</i> VI); chiose adespote originali oppure riprese da Benvenuto o Buti (<i>Inf.</i> II, VI-XI, XXIII, XXVII, XIX, XXXI; <i>Purg.</i> VI, XI, XIII, XV, XVII-XX, XXII, XXV; <i>Par.</i> XV, XVI, XXIX, XXXIII).

13.	Firenze	Biblioteca nazionale centrale	Fior. II 1 39	Volgarizzamento A del commento di Graziolo Bambaglioli (<i>Inf.</i> I 66-VII 96); Andrea Lancia, <i>Chiose alla 'Commedia'</i> .
14.	Firenze	Biblioteca nazionale centrale	Palatino 313 (= Po)	<i>Chiose Palatine</i> ; chiose adespote derivate da Iacomo della Lana (<i>Purg.</i> I-IV; <i>Par.</i> I-II) e volgarizzate dalle <i>Chiose latine</i> (Anonimo Lombardo/Anonimo Teologo, <i>Inf.</i> VI 65, 68, 69).
15.	Firenze	Biblioteca Riccardiana	Ricc. 1025	Rare postille, trascritte nel <i>Censimento</i> .
16.	Firenze	Biblioteca Riccardiana	Ricc. 1033	Chiose adespote, trascritte nel <i>Censimento</i> le postille autografe di Andrea Lancia.
17.	Firenze-Milano	Biblioteca Riccardiana-Biblioteca Nazionale Braidense	1005+AG. XII.2 (= Rb)	Iacomo della Lana, <i>Commento alla 'Commedia'</i> .
18.	London	British Library	Egerton 943 (= Eg)	<i>Chiose latine</i> (Anonimo Lombardo/Anonimo Teologo); singola postilla in volgare (<i>Par.</i> VIII 142).
19.	Madrid	Biblioteca Nacional de España	10186 (= Mad)	Chiose adespote, derivate in parte dalle <i>Chiose latine</i> (Anonimo Lombardo/Anonimo Teologo).
20.	Madrid	Biblioteca Nacional de España	Mad. 23 3	Rare postille, trascritte nel <i>Censimento</i> .
21.	Parigi	Bibliothèque Nationale de France	Par. 538	Commento di Alberico da Rosciate.

22.	Parigi	Bibliothèque Nationale de France	Par. 540	Chiose adespote, derivate in parte da Benvenuto da Imola.
23.	Parigi	Bibliothèque Nationale de France	Par. 543	Chiose adespote, derivate principalmente da Benvenuto da Imola.
24.	Roma	Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana	Cors. 44 G 3	Rare postille, trascritte nel <i>Censimento</i> .
25.	Venezia	Biblioteca nazionale Marciana	Marc. Zan. 50	Rare postille, trascritte nel <i>Censimento</i> .

Come si può vedere, una minoranza dei testimoni, come il Guido da Pisa di Chantilly o il Riccardiano-Braidense del Lana, è espressione della tradizione organica di “commenti istituzionali”, etichetta in cui, per quanto è di proprio interesse, il gruppo *LiMINA* fa rientrare sia l'esegesi d'autore che quegli apparati di glosse anonime riconosciute e ben identificabili a cui i dantisti, per ragioni oggettive o per una certa stratificazione nella storia degli studi, hanno dato un nome: si pensi – ad esempio – alle *Chiose Berlinesi*, alle *Hamiltoniane*, alle *Chiose latine*, alle *Palatine* o alle *Strozziiane*. Altri testimoni dell'antica vulgata risultano invece collettori per estratto di tradizione esegetica indiretta, dal Lana e Benvenuto da Imola alle stesse *Chiose latine*. La maggioranza dei codici, tuttavia, è latrice di note adespote, che si dipanano sia nella forma della rara postilla, marginale o interlineare, sia in assetti più strutturati ed estesi, che nessuno però ha ancora tenuto a battesimo: ciò accade – ad esempio – nei Laur. 40.12, 40.22, 40.35, nel Fior. II 1 32, nel Ricc. 1033, in Mad, nei Par. 540 e 543. Poiché *nomina sunt consequentia rerum*, solo una parte di questa esegesi, ricadendo sotto il cappello editoriale dell'*Esegesi minore del Tre e Quattrocento*, fa sistema nel piano editoriale dell'*Edizione nazionale dei commenti danteschi*.⁸

8 Un aggiornamento del piano editoriale al 5 settembre 2022 è reperibile in <https://www.centropiorajna.it/attivita-culturali/edizione-nazionale-dei-commenti-danteschi/il-piano-editoriale> (ottobre 2024). In uno studio complessivo sull'esegesi adespota, di prossima pubblicazione, Giuseppe Alvino dà opportunamente un nome a molti sistemi di chiose adespote.

Ad oggi, grazie ai sondaggi di Giuseppe Alvino, sappiamo che sono all'incirca 130 i testimoni di questo tipo di esegesi: irrelata, adespota e «malnota». Ciò che talvolta ci sfugge tuttavia è quali siano i rapporti interni a tali dispositivi e quali quelli con i commenti istituzionali, al punto che non siamo ancora in grado di isolare in questo bacino magmatico le strutture «originali e autonome, magari degne di un'edizione critica». Questa tradizione ci appare di norma monotestimoniale, a limite con compromissioni da tradizione indiretta, quasi fosse il frutto di iniziative isolate di singoli commentatori, che stenta a fare tradizione: sembra questo il caso delle *Chiose Berlinesi*, delle *Hamiltoniane*, delle *Stroziane* e, oltre l'antica vulgata, anche delle *Chiose Cagliaritanee* e di quelle *Cassinesi*. Senza affondare le braccia in questa palude, tuttavia, potremmo stare incorrendo in un errore prospettico, sebbene nuovi dati stiano emergendo in questi anni grazie ai sondaggi sulle chiose adespote, e in particolare sulle loro fonti, portati avanti dallo stesso Alvino.⁹

3. Chiarite le regole del gioco, proverò ora ad avanzare alcune considerazioni di metodo, valide limitatamente agli obiettivi del progetto *Prin LiMINA*, a partire da un codice annotato dell'antica vulgata, già studiatissimo: il Fior. II 1 39, una delle quattro *Commedie* di mano di ser Andrea Lancia, trascritta tra il 1341 e l'estate del 1343, contenente anche una sezione iniziale del volgarizzamento A dell'esegesi di Bambaglioli e il commento autografo di Lancia stesso.¹⁰ Copia di lavoro, di studio e di lettura a uso personale del notaio e dantista fiorentino, il codice presenta delle caratteristiche che lo isolano dalla coeva produzione dei Danti del Cento:¹¹ è infatti un dimesso cartaceo senza vezzi decorativi e

⁹ Alvino 2023a, p. 60; Alvino 2022, pp. 133-134; Alvino 2023b; si vedano poi in questo volume Alvino 2024, Donato 2024 e Caliendo 2024.

¹⁰ Il codice è integralmente riprodotto in alta risoluzione sul portale IDP. In appendice a questo saggio si fornisce una scheda di descrizione del codice. Il commento di Lancia si legge nell'edizione critica a cura di Luca Azzetta (Lancia 2012). Gli studi di Azzetta sono imprescindibili per inquadrare fruttuosamente la figura e l'attività di Lancia; per il codice in oggetto basti il rimando almeno a Azzetta 2003 pp. 5-76; Azzetta 2005, pp. 3-34; Azzetta 2009, pp. 155-170; Azzetta 2010, pp. 173-188; Azzetta 2021, pp. 242-243 nr. 35; Azzetta-Ceccherini 2013, pp. 195-214. Le altre tre *Commedie* del Lancia sono il frammento BNCF Conventi Soppressi, H.8.1012; il Ricc. 1033 e il Morgan M 676.

¹¹ Identificano nel Fior. II 1 39 una copia di lavoro di Lancia Pomaro 2001, p. 1065 e – con maggiori elementi – Corsi 2007, p. 43 n. 55. Si tenga conto che il codice è comunque affine sul piano testuale al gruppo ecdotico del Cento (Bellomo 2004, p. 307).

pretese calligrafiche (è anzi il più antico cartaceo della tradizione della *Commedia* e uno dei soli tre afferenti all'antica vulgata).¹² L'interesse del suo *concepteur*, dunque, fu «rivolto al contenuto del testo [...] più che alla qualità della veste grafica». ¹³ L'esemplare è di taglia medio-grande, strutturato prevalentemente in quinioni per 192 carte, ed è segnato da una «dissimilazione grafica che non sembra trovare corrispettivi nella tradizione trecentesca della *Commedia*»: ¹⁴ il testo dantesco è infatti vergato nella cancelleresca documentaria abitualmente utilizzata dal notaio, mentre le glosse sono in «una scrittura di base testuale, assimilabile [...] ad una semigotica». Le preferenze grafiche di Lancia sembrano quindi evidenziare sul piano materiale «un rovesciamento dei termini del [...] normale rapporto gerarchico» tra testo e paratesto, con una scelta che, nell'orizzonte delle idee di un dantista integralista, è senz'altro logica, per non dire automatica; ¹⁵ Lancia era infatti ben conscio di quanto per Dante l'atto di «chiosar con altro testo» (*Inf.* xv) assumesse centralità: era infatti uno dei pochi ad avere dimestichezza a quell'altezza cronologica con tutte e tre le autoesegesi dantesche. ¹⁶

Il manoscritto fu realizzato da Lancia e da un altro copista, a cui si devono la trascrizione della *Commedia* fino a *Purg.* x, le rubriche dei primi ventuno canti, le glosse fino a *Inf.* vii 96 (con una breve aggiunta a viii 29) e le iniziali maggiori di *Inf.* ii-xii. Anche se non si può escludere il semplice scambio di libri fra studiosi di uno stesso *entourage*, è probabile che Lancia abbia commissionato in un primo momento a un copista di fiducia un esemplare della *Commedia* con il commento volgarizzato di Bambaglioli, salvo poi cambiare progetto *in fieri*, imbarcandosi nel suo 'gran comento'. ¹⁷

La trascrizione di competenza del copista, d'altro canto, si distende su carte dall'architettura costante, con impaginazione monocolumnale della

12 Gli altri due codici cartacei dell'antica vulgata sono il Madrileno 10186 e il Plut. 40.22 (Iacobucci 2021, pp. 173-174 n. 19, 183).

13 Ceccherini 2010, p. 359.

14 Iacobucci 2021, p. 180.

15 Cursi 2013, p. 95. A proposito del digrafismo lanceo si vedano Azzetta 2005, p. 17; e De Robertis 2010, p. 22.

16 Sulla conoscenza da parte di Lancia delle altre opere dantesche basti il rimando ad Azzetta 2003.

17 Ceccherini 2010, p. 359 n. 22; Iacobucci 2011, pp. 35-36. La mano in mercantesca è responsabile anche della postilla «cioè solcando», chiaramente immessa nel corridoio sinistro di c. 11v prima di vergare il commento a *Inf.* viii 29.

Commedia e commento a corona a coprire i quattro margini: a causa dell'acefalia del codice, il poema inizia con *Inf.* II 1, mentre le chiose partono da *Inf.* I 64. Da c. 4v, tuttavia, interviene anche Lancia, integrando in interlinea e nei corridoi, ristrutturando, correggendo e – in ultima analisi – appropriandosi di quel commento, al punto che – se a c. 11v non ci fosse l'*explicit* «fu del cancelliere di Bologna nomato ser Gratiolo» – non sarebbe peregrino affermare che il Fior. II I 39 contenga esclusivamente il commento di Lancia, il quale, in un genere letterario caratterizzato da un bassissimo tasso di autorialità, avrebbe finito per intestarsi anche quello del Bambaglioli.¹⁸ La *mise en page* delle carte con le glosse autografe, eccentrica e non uniforme – sia bicolonnale che, per dare aria alle glosse, monocolonnale –, risulta invece nettamente irregolare: anche qui a Lancia non bastarono i margini e un nugolo di note finì per depositarsi in interlinea.

Lancia, dal canto suo, conclude la trascrizione del testo della *Commedia*, integra le rubriche dei canti mancanti e aggiunge il commento a cornice, nonché le iniziali maggiori restanti. Verga le cc. 168v e 181r su una colonna nella metà inferiore e su due nella metà superiore, mentre sono a tutta pagina le trascrizioni dei proemi di *Purgatorio* (cc. 66r-v) e *Paradiso* (cc. 132r-v), nonché della parte conclusiva del commento a *Par.* VI (c. 146v); di c. 141v è invece bianca la metà inferiore. Considerato che le carte di pertinenza del collaboratore di Lancia contengono di norma dodici o tredici terzine, la trascrizione dei 136 versi di *Inf.* I dovette richiedere almeno quattro facciate. Si dovrà ritenere tuttavia probabile, per simmetria, che anche la prima cantica fosse introdotta da un proemio (perduto) di due facciate: è plausibile quindi che il primo fascicolo, attualmente un quaternione, fosse introdotto da un binione oppure fosse un senione con prima carta di guardia bianca: ma la rilevazione della struttura fascicolare di questo codice è a tutti gli effetti indiziaria.¹⁹

18 Sull'applicazione all'antica esegesi alla *Commedia* dei concetti di 'gradiente di autorialità' e 'tradizione attiva/quiescente', coniati in Varvaro 1970, basti il rimando a Corrado 2007, pp. 27-28 (con bibliografia pregressa). In realtà, tuttavia, a voler impiegare correttamente il concetto di 'gradiente', con cui nel linguaggio scientifico si indica la variazione per unità di lunghezza di una qualsiasi grandezza fisica, si dovrebbe inferire che il 'gradiente di autorialità' misuri piuttosto la variazione tra un originale e il suo rimaneggiamento: più il gradiente è alto più un testo è soggetto a riscrittura. È da preferirsi quindi l'espressione 'tasso di autorialità'.

19 Per la stessa si veda la scheda di descrizione in appendice.

Sulla base di dati codicologico-paleografici e filologico-eccdotici Luca Azzetta ha dimostrato la complessa stratigrafia dell'esegesi del Fior. II 1 39, esito della sovrapposizione di più campagne di commento e revisione lungo il triennio 1341-1343: sporadicamente, infatti, si possono apprezzare difformità nel colore e nella tonalità degli inchiostri utilizzati, nel *ductus* delle espressioni grafiche, più o meno posate; si notano aggiunte su rasura e scritture dal modulo compresso o dall'orientamento trasversale, atte a evitare sovrapposizioni con glosse già scritte; si apprezzano «doppie chiose, ricavate da fonti accessibili in momenti diversi, o caratterizzate da una parte originale affiancata a un'altra dipendente da un commentatore precedente»;²⁰ alcune chiose, infine, sono incomplete o si chiudono con la dicitura *etc.*²¹

4. In questo monumento a Dante non tutto è *limina* quel che è a margine. La solidarietà testo-chiosa, messa a rischio dal demone esegetico di Lancia e dalla conseguente caoticità della pagina, è conquistata sulla stessa facciata solo a partire da c. 4v ed è altresì assicurata, da c. 1r, da un complesso sistema di richiami. Per indicare la continuazione della glossa in altro distretto della carta o nella seguente, infatti, il notaio si serve di lettere, cifre arabe e notazioni simboliche: punti disposti in serie, richiami figurati (fiorellini, *signa crucis*, graffe), lemnischi e ipolemnischi. Questi elementi, così come la sottolineatura dei lemmi danteschi entro il commento (prevalente ma non costante, più spesso in rosso che in nero), risultano essere dei segni convenzionali, ausiliari e funzionali al genere codicologico del 'testo con commento', apposti da Lancia anche nelle carte di pertinenza dell'altro copista. Vanno quindi, insomma, parificati ai chiudiriga, ai riempitivi, ai segni di paragrafo: pur essendo a margine non sono *limina*, ma piuttosto paragrafemi, interpunzione, elementi di grammatica esegetica.²² Già Maurizio Fiorilla, conducendo una ricerca sistematica sul sistema di glossatura figurata nei manoscritti di Petrarca, esclude, perché non rientranti «propriamente nel corredo dei *marginalia* figurati», non solo «i monogrammi con funzione di nota» ma anche «i vari segni di richiamo che accompagnano le postille».²³

20 Azzetta 2021, p. 242.

21 Lancia 2012, pp. 92-93.

22 Per la nomenclatura dei *limina* figurati si segue principalmente Maniaci 1996, pp. 195-209; ma si guardi anche Fiorilla 2005.

23 Fiorilla 2005, p. 21.

Limitandoci all'unità codicologica di pertinenza del primo copista, *limina* sono invece alcune curiose manicule vergate entro e fuori la glossa, nei margini ma più spesso lungo i corridoi della pagina, che marcano le citazioni delle *auctoritates* (cc. 1r-11r). Le manine interne al commento enfatizzano le citazioni letterali delle fonti, quelle esterne sottolineano l'autore o il testo alluso, riportandone per esteso il nome: «Aristotele», «Alcuindo astrolago» (c. 1r), «Boetio», «san Ghergorio», «Apocalis» (c. 1v) ecc. In un caso, per la citazione da Tolomeo a c. 11r «il savio segnoreggeràe le stelle», la manicola entro la glossa è accompagnata, nel corridoio interno, da un disegno amatoriale di una stella a otto cuspidi, quella che – com'è noto – nell'iconografia è solita rappresentare la stella di Betlemme (Lancia, *Inf.* VII 86). E per il testo del commento? Oltre a essere uno sforzo immane, sarebbe concettualmente errato schedarlo puntualmente nella banca dati *LiMINA* perché le glosse di Lancia, nonostante la limitata fortuna manoscritta, hanno vita propria, camminano sulle gambe dell'edizione critica: attengono insomma al contenuto del codice più che al suo comparto liminare. L'unico altro testimone della tradizione organica del commento lanceo, il ms. BNCF II.I.45, è – com'è ovvio – un *descriptus* dell'autografo di cui riproduce quasi alla perfezione non solo la lezione ma anche l'impostazione codicologica e i dettagli dell'impaginazione.²⁴

La categoria di *limen*, in un'ultima analisi, nel quadro di una sofisticazione della nozione vulgata di *marginalia* e di espansione del concetto petruciano di 'traccia', diventa dunque produttiva quando è funzionale a mettere in rilievo gli interventi che annotatori, lettori, possessori e scrittori successivi depositano su un codice dopo che questo ha lasciato il suo originario centro scrittorio.

5. L'analisi liminare del Fior. II 1 39 ha permesso di puntare l'attenzione su un particolare strato di postille che Lancia verga in interlinea e nei corridoi, più raramente nei margini, adoperando una scrittura sottile, caratterizzata da maggiori ibridazioni cancelleresche, vergata a dorso di penna o con penna a punta aguzza.²⁵ Non si tratta di note che, come

24 Lancia 2012, pp. 93-94, 97-102. Sulla dipendenza del commento dell'*Anonimo fiorentino* da Lancia si rimanda ad Azzetta 2024.

25 Di scrittura 'sottile' parla Marco Cursi a proposito dell'esperienza grafica di Boccaccio (Cursi 2013, pp. 61-63). Su questa falsariga si pone Iacobucci che la utilizza per Lancia (Iacobucci 2021, p. 178 e n. 33).

pure accade, solo per l'assenza di spazio disponibile sulla carta vengono trascritte nei vivagni. Si tratta, invece, di postille autoschediastiche prive dei paragrafemi esegetici tipici del commento, per le quali «manca ancora una specifica valutazione di tipo filologico»: non solo in queste postille non sono riportati i lemmi danteschi, ma salta completamente anche il sistema dei richiami alfanumerici e figurati. La prossimità al luogo chiosato e l'estensione minima delle postille, spesso di una sola parola, risultano infatti bastevoli a disambiguarne il riferimento.²⁶

Tali postille sono talvolta in sovrapposizione a luoghi già commentati dalle glosse; si veda ad esempio la chiosa «gl'occhi» a c. 46r, in riferimento alla lezione «le lucerne» (*Inf.* xxv 122), presente a margine nella glossa istituzionale e duplicata in interlinea; o le note a *Inf.* xix 31 «oppinio erronea» ed «ecco l'opinione erronea paganica», nonché la triplice indicazione sulla partizione del canto a c. 74r: «3» nel corridoio interno, «III» nel margine esterno, «qui comincia la terza parte di questo canto» nella glossa istituzionale (*Purg.* iv 97). Sussiste il sospetto quindi che le note in scrittura sottile rappresentino un preciso strato di commento, coerente e coeso, divaricato sia sul piano concettuale che operativo dal resto dell'esegesi.

L'analisi paleografica non aiuta però a dirimere la questione. Non è infatti possibile determinare se sussistano degli scarti cronologici tra le postille interlineari e le glosse istituzionali, e perché in generale «la corsiva professionale» di Lancia «non presenta cambiamenti strutturali significativi, ma solo alcune differenze dovute [...] a fatti di esecuzione»²⁷ e perché in particolare non è possibile individuare nel Fior. II 1 39 «caratteristiche significative utili a stabilire una specifica successione diacronica dei vari stadi grafici».²⁸ Noto solo che, giusta l'impaginazione di c. 83v, la postilla a *Purg.* ix 88 «Virgilius loquitur» fu certamente trascritta prima della glossa istituzionale *ad locum* («Donna del cielo cioè Lucia della quale scrive di sopra in questo canto»), perché la postilla, racchiusa con un tratto di penna ovale, poneva un ostacolo al menante che, per la glossa, fu costretto ad andare a capo. Una singolarità non autorizza certo a generalizzare il fenomeno, ma non falsifica la sussistenza di uno iato – se non cronologico quantomeno operativo – tra le postille e la glossa istituzionale, e incoraggia ulteriori considerazioni.

26 Iacobucci 2011, pp. 36-38, 89-90, a p. 90.

27 Azzetta-Ceccherini 2013, p. 204.

28 Iacobucci 2011, p. 90.

Limitando il ragionamento all'*Inferno*, le postille, oltre a esibire una certa coesione formale, sia per quanto pertiene il *coté* testuale che paratestuale, sono compatte anche sul piano contenutistico: mettono in evidenza le fonti (xix 94 «Acta Apostolorum»), le partizioni dei canti e i riferimenti interni (xviii 6 «in canto xxxi»); dispensano pillole sul sistema topografico e morale dantesco (v 1 «secundus circulus»; xi 71 «luxuria»; xxvi 32 «VIII bolgia di falsari»), sui personaggi e i tempi della narrazione (ix 56 «Medusa»; xv 52 «nota secundam diem»; xxv 136 «Buoso»). All'incirca una nota su quattro poi fornisce indicazioni di natura testuale sulla *Commedia*, mettendo in evidenza il genere o la figura retorica impiegata da Dante: «comparatio», «questio», «solutio», «presagium», «descriptio», «fabula», «ystoria», «documento». Queste annotazioni – come notava Rudy Abardo – possono essere riferite a una divisione del testo avvicicabile «a quello di Guido da Pisa che nelle *Expositiones* distingue» tra «*notabilia, historias, comparationes* e *vaticinia*». Per due terzi circa le postille sono in latino. Sono ovviamente principalmente in fiorentino tutte le numerose note che chiariscono la lettera del testo dantesco (*Inf.* xiv 100 «la culla»; xxv 114 «braccia»; xxxiv 126 «terra»).²⁹

Nell'edizione critica di Azzetta, se queste note si riferiscono a passi dotati anche di una glossa istituzionale, sono trascritte in apertura o in coda alla stessa. Ciò avviene per ragioni di economia editoriale: le glosse sono ordinate, infatti, seguendo la progressione dei versi della *Commedia*. Per questo motivo sono ascritte alle cc. 3v e 4r le postille a *Inf.* III 26, 31 e 70, che si trovano in realtà alle cc. 3r (le prime due) e 3v. In ogni caso, la testualità monomediale dell'edizione a stampa non può che appiattire la stratigrafia multimediale del commento manoscritto, per il quale «ogni nuova chiosa, o meglio, ogni nuovo riassetto dei contenuti genera potenzialmente un nuovo testo».³⁰

6. La scrittura sottile lancea non è prerogativa esclusiva del Fior. II I 39. È impiegata cursorialmente nel BNCF Palatino 11, autografo editoriale dei compendi in volgare delle agostiniane *Enarrationes in Psalmos* e della *Summa vitiorum* di Guglielmo Peraldo, e più di frequente – spesso allo scopo di inserire traducanti in spazi provvisoriamente lasciati bianchi – nel ms. Siena, Biblioteca degli Intronati, C.III.25, un esemplare di la-

29 Abardo 2001, p. 373.

30 Alvino 2023b, p. 18.

voro contenente un volgarizzamento delle *Ad Lucilium epistulae morales* di Seneca.³¹ Ma soprattutto quest'uso grafico ritorna Morgan M 676, contenente una seconda *Commedia* esemplata dal Lancia tra il 1345 e il 1355 e accompagnata dalle *Chiose sopra la 'Commedia'* dell'Amico dell'Ottimo.³² Il testo e l'esegesi istituzionale sono in semigotica, mentre è in scrittura sottile uno strato di brevi postille interlineari, tutto farina del sacco del notaio (cc. 3r-127r *Inf.* II 11-*Par.* xxxii 137).³³ Se in questo caso a prevalere è l'impiego del volgare, perché Lancia è qui maggiormente interessato a parafrasare il poema e si sforza soprattutto di registrarne la *varia lectio*, le postille presentano significative tangenze con quelle del Fior. II 1 39: si appuntano al sistema topografico-morale dantesco («vitium i»; «ii vitium»; «iii vitium»; «Infernus»; «Purgatorius»; «Paradisus»; «viii spera»), ai personaggi («Carontis»; «Buoso»; «Beatrice»; «Catone»), alle fonti («ii Fisica»; «Ysaia: capitolo 61»; «ne l'Apocalipsi»; «Psalmus xxi), alle partizioni e ai riferimenti interni al poema («ut supra»; «ut infra»; «de quibus scriptum est capitulo secundo»; «canto viii»); spesseggiano infine i rilievi testuali («praesagium»; «ystoria»; «inventio»; «fabulam»; «descriptio»; «ymnum»; «quaestio»; «solutio»). Postille e glosse, dunque: si stanno impiegando questi termini perché agli antipodi per struttura, estensione e sistematicità. Andrea Lancia è autore di glosse nel Fior. II 1 39, di postille entro glosse nel Fior. II 1 39 e nel Morgan M 676, ma anche di postille *tout court*.

Il Ricc. 1033 è un codice composito organizzato membranaceo in minuscola cancelleresca, di taglia medio-grande, della metà del Trecento, costruito da Lancia reintegrando un'unità codicologica preesistente, contenente gli ultimi tredici canti del *Paradiso* e preparata dal Copista di App. L'apporto al codice dei funzionari della dantistica fiorentina mediotrecentesca però non finisce qui: tutto il manoscritto conobbe infatti gli interventi correttori di un altro fantasma, il Copista di Ashb. La *Commedia* riccardiana è quindi scortata da un sistema prima rado e poi più fitto di postille, dalla responsabilità triplice: lo stesso Lancia appunta un gruppetto di luoghi danteschi, coprendo in maniera estemporanea solo diciannove canti; un annotatore B trecentesco in corsiva si occupa poi di evidenziare le partizioni e le sottopartizioni dei canti della

31 Iacobucci 2011, pp. 36-37, 90.

32 Le chiose si leggono in Perna 2015, pp. 712-726.

33 Azzetta-Ceccherini 2013, pp. 201-202 nr. 28, 32.

Commedia fino a c. 49r; e un annotatore C primoquattrocentesco «un professionista della scrittura notulare» in *littera textualis*, infine, si imbarca in un corpo a corpo principalmente con il *Paradiso*, producendo delle postille interlineari tutte ancora da indagare.³⁴ Lo stato lanceo del Riccardiano – edito in appendice da Azzetta alle glosse del Nazionale – sebbene non espresso nella scrittura dell’interlinea, perché plausibilmente la pagina libera da altri ingombri non la richiedeva, presenta delle importanti congruenze con le postille del Fior. II i 39 e del Morgan M 676: prevalenza del latino (una sola nota è in volgare, riferita a *Inf.* xxvi 25), brevità (più di una annotazione su tre è monoverbale), contenuto. Le annotazioni si occupano, infatti, di sceverare fonti (Virgilio e Ovidio), partizioni («secunda»; «tertia»), riferimenti interni all’esegesi («ut supra in capitolo»; «refert ad superiora»); si concentrano tangenzialmente sul sistema topografico-morale dantesco («duplex est ira») e sulla lettera («conspicit futura»), e soprattutto appuntano quegli stessi dati testuali che notavamo prevalere nel Nazionale e nel Newyorkese («questio», «solutio», «fabula») e che sono ancora circa un quarto delle postille. «Esse» – sostiene Azzetta – «costituiscono un diverso ed esiguo approccio esegetico da attribuirsi a Lancia, non riconducibile nella lettera con le chiose del *corpus* maggiore, né riducibile ad alcun altro commento oggi noto».³⁵ Si potrebbe chiosare che tale strato palesa un approccio esegetico che Lancia manifestava in *limine* al Fior. II i 39 e al Morgan M 676, entro cui veniva incapsulato. Tanto più che esistono minime, ma puntuali, sovrapposizioni tra le postille del Newyorkese e dei fiorentini:³⁶

Purg. xvi 135

selvaggio ut supra (Morgan M 676) ut supra ibi: *La parte selvaggia*
(Ricc. 1033)

Purg. xxv 70

lo motor primo Deus (Morgan M 676) Dio (Fior. II i 39)

34 Abardo 2001, p. 374.

35 Lancia 2012, pp. 94-97, 113, 1239-1245, a p. 113.

36 Perna 2015, pp. 710-711.

7. Su un piano meramente procedurale, quindi, tanto le postille degli annotatori seriori, indipendentemente dal loro peso culturale, quanto quelle di Lancia del Ricc. 1033 e del Morgan M 676 andrebbero registrate nella banca dati del progetto *LiMINA*, nonostante la gravosità dell'operazione. Lo sforzo è giustificato dalla possibilità, offerta dal digitale, di non chiudere i cantieri, dall'apertura a incrementi di schedatori successivi, dall'opportunità di dare conto della multimedialità codicologica, dalla possibilità di centralizzare gli apporti in un bacino unico (anche quelli che vengono da tesi di laurea che spesso, nonostante il valore scientifico, restano lettera morta), dalla prospettiva di avere testi nativi digitali facilmente interrogabili, (cosa che attualmente non caratterizza l'Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi) ma soprattutto dal postulato, ben confermato dagli studi, che in ogni nuovo assetto e distribuzione l'antica esegesi produca sistemi nuovi, trattandosi non propriamente di testi con una propria tradizione, che ricadono nel 'contenuto' di un codice, ma di apparati talvolta estemporanei, spesso legati a doppia mandata al proprio supporto materiale, che di fatto non fanno tradizione.

Questi strati notulari fantasmatici sono a margine e sono *limina*, e un fantasma, ad oggi, quando non è degno di un'edizione critica, certamente lo è di una schedatura.³⁷

37 Nello studio complessivo sulle chiose adespote, di prossima pubblicazione, Alvino fornisce l'edizione degli apparati meno fantasmatici e più significativi.

Appendice

Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Fondo Nazionale, II.I.39

Dante, *Commedia. Inferno* (cc. 1r-64v), *incipit* «Lo giorno se n'andava e ll'aire bruno» (*Inf.* II 1), *explicit* «E quindi uscimmo a riveder le stelle»; Graziolo Bambaglioli, volgarizzamento A del *Commento all'Inferno* con interventi di Andrea Lancia (cc. 1r-11v), *incipit* «[...]ttiva desideran[...] Iddio» (*Inf.* I 64), *explicit* «Fu del cancelliere di Bologna nomato ser Gratiolo» (*Inf.* VII 96);

Andrea Lancia, *Chiose alla 'Commedia'* (cc. 11v-192v), *incipit* «Or discendiamo etc. Segue il poema» (*Inf.* VII 96), *explicit* «come poesia scritte e interpretate e isposte» (*Par.* XXXIII 145);

Andrea Lancia, *Proemio al 'Purgatorio'* (cc. 66r-v);

Dante, *Commedia. Purgatorio* (cc. 67r-131v), intitolazione: «Comincia la seconda cantica, dove tratta di coloro che morirono in istato di correctione, detto *Purgatorio*», *incipit* «Per correr miglior acque alza le vele», *explicit* «puro e disposto a salir alle stelle»;

Andrea Lancia, *Proemio al 'Paradiso'* (cc. 132r-v);

Dante, *Commedia. Paradiso* (cc. 133r-192v), intitolazione: «Comincia la terza cantica della gloria del Paradiso», *incipit* «La gloria di colui che tutte move», *explicit* «L'amor che muove il solo e l'altre stelle».

Rubriche in volgare, lunghe (*Inf.* II-XXI), brevi (cc. *Inf.* XXII-*Par.* XXXIII); titoli correnti con l'indicazione numerica del canto al centro del margine superiore (talvolta non visibili).

Scritture e mani: mano A in scrittura di base cancelleresca con elementi della mercantesca (*Commedia* cc. 1r-96r; glosse cc. 1r-11v; rubriche cc. 1r-36v; iniziali maggiori cc. 1r-18v), mano B di Andrea Lancia in scrittura cancelleresca (*Commedia* cc. 96r-192v; rubriche cc. 38r-191r; iniziali maggiori cc. 20v-191r; segni ausiliari cc. 1r-192v, integrazioni) e in semiotica con elementi della cancelleresca (glosse cc. 11v-192v, con interventi nella sezione di pertinenza della mano A, a partire da c. 4r: *Inf.* III 70).

Descrizione codicologica: cartaceo (cc. 1-129, 183-190 filigrana del tipo 'pera a due foglie con anello' 110x60 mm simile a Piccard DE4200: Franconia-Baviera 1335-1340; Briquet 7347: Firenze, 1342; Briquet 7374: Firenze, 1345-1354; cc. 134-177 filigrana del tipo 'bue a figura intera in posizione ascendente con testa di profilo e coda a una linea' 70 x 50 mm simile a Piccard DE6420-PO-86238: Nürnberg, 1367; Briquet

2751: 1340-1387), guardie cartacee: moderne (cc. IV-VII sec. XIX); fascicoli legati (acefalo di quattro carte); Firenze, 1341-estate 1343 data desumibile; cc. VII + 192 + III'; numerazione a matita moderna (21 ottobre 1913, cfr. indicazione sul contropiatto posteriore), apposta in cifre arabe nell'angolo inferiore sinistro (12-192), accompagnata talvolta da un'altra numerazione apposta specularmente sul verso della carta che precede (11-12, 16-17, 19-28, 45, 47, 48, 58, 60-64, 68, 79-82, [1]51-[1]54, [1]61, [1]171, [1]73-[1]74, [1]81-[1]82, [1]84, [1]86, [1]87, [1]90); numerazione più antica in nero, apposta in cifre arabe nell'angolo superiore destro (3-192), mancante in alcune carte per danneggiamento materiale degli angoli (cc. 1, 2, 4, 6-11, 18, 28, 65) e con integrazioni a matita di altra mano (9, 11, 65), pure talvolta cadute o duplicate; oltre alla corretta numerazione delle guardie (I-VII), apposta a matita nell'angolo inferiore esterno, le cc. IV-VII sono numerate modernamente in nero (I-IV); il contropiatto anteriore e le cc. I-III sono siglate a matita nell'angolo superiore esterno (A-D) e furono aggiunte dopo il 1913, perché non computate nella nota sulla cartulazione del contropiatto posteriore; numerate 193-196 le guardie e il contropiatto posteriori; bianche le cc. 65r-v e la metà inferiore di c. 141v; mm 298 x 226 (c. 14), 300 x 229 (c. 184, taglia medio-grande, misure variabili); fascicolazione ricostruita, diciannove fascicoli, principalmente quinioni, con formula fascicolare originaria (presunta): 1¹²⁻⁴, 2¹⁰, 3⁸⁺¹, 4-6¹⁰, 7¹² (c. 65: fine *Inferno*, falsa cesura fascicolare), 8-12¹⁰, 13¹²⁺¹ (*Purgatorio*, cesura fascicolare), 14-18¹⁰, 19¹⁰ (*Paradiso*), richiami posti in orizzontale al centro del margine inferiore – semplici (cc. 47v, 57v, 79v, 109v [indicazione del canto successivo], 119v [indicazione del canto successivo], 162v [di difficile lettura], 182v), accompagnati da motivi geometrici (cc. 8v, 27v, 37v, 69v, 89v) iscritti in cartigli (cc. 18v, 142v), talvolta di rosso (cc. 152v, 172v) – caduto a c. 99v per guasto materiale del margine inferiore della carta; fori guida per le rettrici ai quattro angoli del campo scrittorio, assenti del tutto da c. 130; rigatura alla mina di piombo parzialmente visibile (mai realizzata la rettrice esterna) nell'unità codicologica di competenza della mano A, poi a secco nella sezione lancea (con eccezione delle cc. 96r-99v che sono alla mina di piombo). Disposizione del testo alle cc. 1r-161r prevalentemente su una colonna con iniziali di terzina sporgenti (12 ± 2 terzine per colonna, prevalentemente 12-13) e glossa a cornice irregolare con interventi in interlinea, specchio di scrittura di mm 34 [216] 48 x 56 [85] 85 (c. 14), rr. 2 / ll. 36-39; particolarità: cc. 1r-11v glossa a cornice bipartita regolare sui

quattro margini; cc. 66r-v, 132r-v, 146v eccezionalmente a tutta pagina; cc. 113v, 151v-152v eccezionalmente su due colonne.

Alle cc. 161v-192v prevalentemente testo su due colonne – di estensione anche difforme – con iniziali di terzina sporgenti e glossa a cornice, specchio di scrittura di mm 35 [215] 50 x 40 [67 (20) 67] 35 (c. 184), rr. 2 / ll. 33 (12-22 terzine per facciata, prevalentemente 11 terzine per colonna); particolarità: cc. 168v, 181r su una colonna nella metà inferiore e su due nella metà superiore; cc. 163r-165r, 166r, 167r-v, 170v-172r eccezionalmente su una colonna.

Decorazione: alla mano A si devono le rubriche in inchiostro bruno alle cc. 1r-36v; l'iniziale della seconda cantica, campita e chiaroscurata in inchiostro bruno, decorata al vivo con motivi fitomorfi, alta 18 ll., dalla quale si diparte un fregio che si sviluppa nel corridoio sinistro, arricchito da elementi geometrici, tra cui una stellina a cinque punte (c. 67r); le iniziali filigranate dei canti alle cc. 1r-18v, realizzate in inchiostro bruno con elementi ornamentali al vivo, alte 4±1 ll., da cui si sviluppano fregi di estensione variabile nel corridoio destro. Alla mano di Lancia si devono i titoli correnti con la numerazione progressiva dei canti in cifre arabe (visibile a partire da c. 4r), le rubriche in rosso alle cc. 38r-191r, l'iniziale della terza cantica in rosso, alta 7 ll., a c. 133r e le iniziali dei canti in rosso alle cc. 20v-191r, alte 1-2 ll.; le iniziali di terzina realizzate dalle due mani sono semplici. A Lancia si devono anche dodici diagrammi esplicativi a penna alle cc. 5v (emisferi, *Inf.* iv 67-69), 17r (basso inferno, *Inf.* xi 16-66), 24v (quattro età del mondo, *Inf.* xiv 94-99), 30v (Malebolge, *Inf.* xviii 1-18), 33r (bolgia dei simoniaci, *Inf.* xix 13-18), 73v margine sinistro (emisferi, *Purg.* iv 67-84), 73v margine destro (emisferi, *Purg.* iv 55-75), 81v (emisferi, *Purg.* viii 85-93), 159r (stelle, *Par.* xiii 1-21), 162v (spiriti militanti, *Par.* xv 100-102), 167v (dado, *Par.* xvii 19-24), 185v (zodiaco, *Par.* xxix 1).

Legatura: sec. XIX, assi in cartone, coperta in tela, dorso in pelle a quattro nervi con intitolazione d'oro: «Dante | Commedia | con annotazioni».

Storia del manoscritto: realizzato a Firenze da Andrea Lancia tra il 1341 e l'estate del 1343, su una pressoché contemporanea trascrizione della *Commedia* fino a *Purg.* xv, realizzata da un altro copista, che verga alcune curiose manicole entro e fuori la glossa, nei margini ma più spesso lungo i corridoi, che marcano le citazioni delle *auctoritates* (cc. 1r-11r).

Le manine interne al commento enfatizzano le citazioni letterali delle fonti, quelle esterne sottolineano l'autore o il testo alluso, riportandone per esteso il nome.

Il codice è soggetto a massicci interventi correttori, principalmente di Lancia, e ad aggiunte seriori ancora trecentesche:

- ◇ un annotatore A verga a c. 34r una nota storica in riferimento a *Inf.* XIX 117 («nota che tutti i papi ançi Sancto Silvestro furono martiri et egli fu il primo confessore pontefice»), presente anche nell'*Anonimo Fiorentino*.
- ◇ un annotatore B verga diverse postille in latino e in volgare e segnala lezioni alternative alle cc. 22v (forse anche abbozzo di correzione), 29r «nota fuit hec Aragnes clara genere sed ignobilis artis vero sue peritissima, ut Ovidius demonstrat sexto *Methamorphoseos* libro, sic inquires: “Non illa loco neque origine gentis / clara sed arte fuit, pater huic Colophenius Ynmon / Focayco bibulas tingebat murice lanas, / occiderat mater sed et hec de plebe suoque / equa viro fuerat etc.”» (*Inf.* XVII 18), 31v «a Bologna» (*Inf.* XVIII 61), 33r «idest in Inferno» (*Inf.* XIX 11), 56r «Trojanas ut opes et lamentabile et lamentabile regnum / erueri[nt] Danay queque ipse miserima vidi / et quorum pars magna fui » (*Inf.* XXX 112-117), 95v «Bene ergo alludit huic sententie illud terrentiarum: “Recte putas: nam si illum obiurges vite qui auxilium tulit, quid facies illi qui dederit dapnum aut malum?”» (*Purg.* XV 104-105), 108v «Di Iocasta moglie di Lai re di Tebe» (*Purg.* XXII 56), 109r «Cioè Homero, de quo Seneca, epistula 58», 116v «cioè Svetonio Tranquillo» (Lancia, *Purg.* XXVI 73-81), 117r «Comparatio poetica. Quia mortuus est filius eius ob deffectum Ysifilis nutricis et hoc accidit ut doceret Grecos aquam et hic intervallo temporis mortuus est propter dementiam Ysiphilis predictae», 149r «Fu di Cipri» (*Par.* VIII 2), 173r «Chi crederebbe giù nel mondo errante etc. Di costui pone Virgilio nel secondo dell'*Eneida*: “Cadit et Ripheus iustissimus unus qui fuit in Teucris et servantissimus equi”» (*Par.* XX 67), 178r «psalmo 147» (Lancia, *Par.* XXIII 133-135).
- ◇ uno scrivente C lascia nel margine superiore di c. 46v l'annotazione personale «domanii n'andreno a Firenze».

Come attestano il timbro (tondo, con trimonte sormontato dalla croce dei Teatini), impresso al centro di c. 1r («Biblioth S. Michaelis Florent») e il cartellino con la provenienza incollato sul contropiatto anteriore, il

ms. appartenne alla Biblioteca dei Chierici Regolari Teatini di San Michele e Gaetano di Firenze (già San Michele in Bertelde). A seguito della soppressione leopoldina delle compagnie religiose del 30 agosto 1784, il manoscritto entrò in Magliabechiana (1785). Le cc. IV-VII vennero aggiunte da Vincenzo Follini (1759-1836), sottobibliotecario della Magliabechiana dal 1797, il quale vi trascrisse alcune notizie sul codice (segnatura, contenuto, provenienza, riferimenti catalografici, datazione). L'esemplare confluì nella Nazionale di Firenze a seguito della fusione tra la Magliabechiana e la Palatina, per decreto ministeriale di Francesco De Sanctis (22 dicembre 1861). Sul contropiatto posteriore si legge la nota sulla cartulazione: «Riscontrato il presente ms. oggi 21 Ott. 1913. Esso è composto di cc. numerate IV in principio + 192. Sono bianche le cc. III e 65. Anguillesi G.C.T.», di Giulio Cesare Teloni.

Antiche segnature: Magliabechiano VII.1229^{bis} (cartellino della provenienza incollato sul contropiatto anteriore e a c. Vv).

Stato di conservazione: l'umidità ha danneggiato molte carte nei margini, specie le iniziali e le finali, causando il danneggiamento di parte della cartulazione, delle glosse, dei titoli correnti e del richiamo del fascicolo 10. Le sezioni danneggiate sono state sostituite da striscioline cartacee di restauro.

Restauro: ha subito interventi di restauro (*ante* 1846), che causarono lo stravolgimento della struttura fascicolare originaria, nonché la cattiva piegatura del bifoglio centrale del fascicolo 2 (cc. 13-14) che fa collocare erroneamente *Inf.* ix 49-120 prima di VIII 106-48.

Bibliografia del manoscritto: De Batines 1846, p. 59 nr. 103; Bartoli 1879-1885: I 12; Rocca, *Di alcuni commenti*, pp. 51 n. 1, 57 n. 1, 352 n. 1; Mazzatinti 1898, p. 21; Sandkühler 1967, p. 272; Roddewig 1984, p. 101 nr. 234; Bambaglioli, pp. XCVII-XCVIII; De Robertis 2001, p. 273 n. 20; Pomaro 2001, p. 1065; Abardo 2003, pp. 341-343; Azzetta 2003, pp. 5-24; Savino 2003, p. 333; Bellomo 2004, pp. 307-310; Boschi Rotiroti 2004, p. 124 nr. 120, tav. 50; Azzetta 2005, pp. 6-7; Corsi 2007, pp. 43-47; Bertelli 2007, p. 85 nr. 31; Azzetta 2009, pp. 155-170; Iacobucci 2010, p. 9-14, figg. 4a-6a, 6b, 9, 12; Azzetta 2010, pp. 182-83 e n. 24, tav. 2; Ceccherini 2010, pp. 358-361, 366; De Robertis 2010, pp. 20-22, fig. 12; Iacobucci 2011, pp. 35-42, 89-106; Mazzucchi-Malato 2011 (scheda Azzetta), pp. 692-693; Bertelli 2011, pp. 366-367 nr. 24, tav. XXVII-XXVIII; De Robertis 2010, pp. 20-22 fig. 12; Lancia 2012, pp. 88-93; De

Robertis 2012, pp. 231-232; Azzetta-Ceccherini 2013, pp. 196-197, 200 nr. 25, 203-204, tavv. 7-8; Cursi 2013, pp. 94-95 nr. 2; Azzetta 2021, pp. 242-243 nr. 35; Iacobucci 2021, pp. 173-182; Petito, *Scheda IDP*; Vitolo, *Scheda LiMINA*.

Bibliografia

- Abardo 2003 = Rudy Abardo, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 321-401.
- Alvino 2022 = Giuseppe Alvino, *Le Chiose Palermo. Un commento autonomo al 'Paradiso' memore dell'esegesi dell'Amico dell'Ottimo*, in *Immaginare la 'Commedia'*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 133-145.
- Alvino 2023a = Giuseppe Alvino, *L'altra metà delle chiose cassinesi*, «Ticontre», 20 (2023), pp. 59-82.
- Alvino 2023b = Giuseppe Alvino, *Margini dimenticati. Appunti su alcune chiose adespote alla 'Commedia'*, «Storie e linguaggi», 9 (2023), pp. 17-34.
- Alvino 2024 = Giuseppe Alvino, *Tra ricostruzioni e fantasmi. Novità dal cantiere delle chiose adespote alla Commedia*, «LiMINA», 1 (2024/2), i.c.s., pp. 39-55.
- Azzetta 2003 = Luca Azzetta, *Le chiose alla 'Commedia' di Andrea Lancia, l'Epistole a Cangrande' e altre questione dantesche*, «L'Alighieri», 44 (2003), pp. 5-76.
- Azzetta 2005 = Luca Azzetta, *La tradizione del 'Convivio' negli antichi commenti alla 'Commedia': Andrea Lancia, L'Ottimo Commento e Pietro Alighieri*, «Rivista di studi danteschi», 5 (2005), pp. 3-34.
- Azzetta 2009 = Luca Azzetta, *Vicende d'amanti e chiose di poema: alle radici di Boccaccio interprete di Francesca*, «Studi sul Boccacci», 37 (2009), pp. 155-170.
- Azzetta 2010 = Luca Azzetta, *Andrea Lancia copista dell'Ottimo commento. Il ms. New York, Pierpont Morgan Library, M 676*, «Rivista di studi danteschi», 10 (2010), pp. 173-188.
- Azzetta 2021 = Luca Azzetta, *Il notaio Andrea Lancia commenta la 'Commedia'*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 242-243 nr. 35.

- Azzetta 2024 = Luca Azzetta, *La mano dell'Anonimo fiorentino nei margini dell'autografo di Andrea Lancia?*, «LiMINA» 1 (2024/2), pp. 15-37.
- Azzetta-Ceccherini 2013 = Luca Azzetta, *Andrea Lancia* (con una *Nota sulla scrittura* di Irene Ceccherini), in *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento. I*, a cura di Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 195-214
- Bambaglioli 1998 = Graziolo Bambaglioli, *Commento all'«Inferno» di Dante*, a cura di Luca Carlo Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998.
- Bartoli 1879-1885 = *I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze descritti da una società di studiosi*, direzione di Adolfo Bartoli, 4 voll., Firenze, Carnesecchi, 1879-1885.
- Bellomo 2004 = Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della 'Commedia' da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.
- Bertelli 2007 = Sandro Bertelli, *La 'Commedia' all'antica*, Firenze, Mandragola, 2007.
- Bertelli 2011 = Sandro Bertelli, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo. I. I codici trecenteschi (entro l'Antica Vulgata) conservati a Firenze*, presentazione di Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2011.
- Boschi Rotiroti 2004 = Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.
- Caliendo 2024 = Angelo Raffaele Caliendo, *Ai margini del 'Cassinense'. Considerazioni paratestuali e particolarità grafico-visive*, «LiMINA» 1 (2024/2), pp. 87-113.
- Ceccherini 2010 = Irene Ceccherini, *La cultura grafica di Andrea Lancia*, «Rivista di studi danteschi», 10 (2010), pp. 351-367.
- Corrado 2007 = Massimiliano Corrado, «*Gradiente di autorialità» negli antichi commenti danteschi: il caso dell'«Ottimo». Proposte attributive e soluzioni editoriali*, in *Filologia dei testi d'autore*. Atti del seminario di studi, Università degli studi Roma Tre, 3-4 ottobre 2007, a cura di Simona Brambilla e Maurizio Fiorilla, Firenze, Cesati, 2007, pp. 27-46.
- Cursi 2007 = Marco Cursi, *Boccaccio alla Sapienza: un frammento sconosciuto del 'Filocolo' (e alcune novità intorno ad Andrea Lancia)*, «Critica del testo», 10 (2007), pp. 33-58
- Cursi 2013 = Marco Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013.

- De Batines 1846 = Paul 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' biografì di lui*, vol. II, Tipografia Aldina, Prato, 1846.
- De Robertis 2001 = Teresa De Robertis, *Rivalutazione di un frammento dantesco*, «Studi danteschi», 66 (2001), pp. 263-274.
- De Robertis 2010 = Teresa De Robertis, *Scritture di libri, scritture di notai*, «Medioevo e Rinascimento», 24 (2010), pp. 1-27.
- De Robertis 2012 = Teresa De Robertis, *Digrafia nel Trecento: Andrea Lancia e Francesco di ser Nardo da Barberino*, «Medioevo e Rinascimento», 26 (2012), pp. 221-235.
- Donato 2024 = Francesco Donato, «Dice alcun'opera che...»: indagini sulle fonti letterarie delle Chiose Cagliaritanee, «LiMINA» 1 (2024/2), pp. 115-134.
- Fiorilla 2005 = Maurizio Fiorilla, *Marginalia figurati nei codici di Petrarca*, Firenze, Olschki, 2005.
- Iacobucci 2010 = Renzo Iacobucci, *Un nome per il copista del più antico frammento della 'Divina Commedia': Andrea Lancia*, «Scrineum», 7 (2010), pp. 5-34.
- Iacobucci 2011 = Renzo Iacobucci, *Andrea Lancia: scritture e usi grafici*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, 2011.
- Iacobucci 2021 = Renzo Iacobucci, *La figura del volgarizzatore. Scelte grafiche e aspetti della mise en page nei codici di Andrea Lancia*, in *Toscana bilingue (1260 ca.-1430 ca.) Per una storia sociale del tradurre medievale*, a cura di Sara Bischetti, Michele Lodone, Cristiano Lorenzi, Antonio Montefusco, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021, pp. 167-193.
- Lana 2011 = Iacomo della Lana, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009.
- Lancia 2012 = Andrea Lancia, *Chiose alla 'Commedia'*, a cura di Luca Azzetta, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- Malato-Mazzucchi 2011 = *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011.
- Maniaci 1996 = Maddalena Maniaci, *Terminologia del libro manoscritto*, Roma, Istituto centrale per la patologia del libro, 1996.
- Maramauro 1998 = Guglielmo Maramauro, *Expositione sopra l'Inferno' di Dante Alligieri*, a cura di Pier Giacomo Pisoni e Saverio Bellomo, Padova, Antenore, 1998.

- Mazzatinti 1898 = Giuseppe Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia. VIII. Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Forlì, Bordandini, 1898.*
- Mazzucchi 2018 = Andrea Mazzucchi, *Le glosse del Laurenziano Plut. 40.7 e la tradizione degli antichi commenti alla 'Commedia'*, in Dante Alighieri, *Commedia. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7. Commentario*, a cura di Silvia Chiodo, Teresa De Robertis, Gennaro Ferrante, Andrea Mazzucchi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2018, pp.123-187.
- Perna 2015 = Ciro Perna, *Le postille autografe di Andrea Lancia alla 'Divina Commedia' (ms. New York, Morgan Library & Museum, M676)*, in «*Per beneficio e concordia di studio*». Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni, Cittadella, Bertonecello, 2015, pp. 707-726.
- Petito, *Scheda IDP* = Imma Petito, scheda *Illuminated Dante Project (BNCF II.I.39)*.
- Petrucci 1983 = Armando Petrucci, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana. 2. Produzione e consumo*, II, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1983, pp. 499-524.
- Petrucci 1988 = Armando Petrucci, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. II. L'età moderna*, II, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, pp. 1193-1292.
- Petrucci 2004 = Armando Petrucci, *Introduzione*, in *Il codice miscelaneo: tipologie e funzioni*. Atti del convegno internazionale, Cassino 14-17 maggio 2003, a cura di Edoardo Crisci, Oronzo Pecere, Cassino, Università degli Studi, 2004, pp. 7-16.
- Pomaro 2001 = Gabriella Pomaro, *Analisi codicologica e valutazioni testuali della tradizione della 'Commedi'*, in «*Per correr miglior acque...*». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 1055-1068.
- Roddewig 1984 = Marcella Roddewig, *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.
- Sandkühler 1967 = Bruno Sandkühler, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München, Hueber, 1967.
- Savino 2003 = Giancarlo Savino, *Dante e dintorni*, Firenze, Le Lettere, 2003.

- Segre 1993 = Cesare Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993.
- Tonello 2018 = Elisabetta Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018.
- Tonello 2023 = Elisabetta Tonello, *Per uno studio dei 'limina' nei manoscritti della 'Commedia'*, «Storie e linguaggi», 9 (2023), pp. 9-15.
- Varvaro 1970 = Alberto Varvaro, *Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse*, in «Rendiconti dell'Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli», 45 (1970), pp. 73-117.
- Vitolo 2022 = Raffaele Vitolo, *Chiose a Dante senza Dante: il curioso caso del 'Codice dei commenti alla Commedia'*, «Studi e problemi di critica testuale», 105 (2020), pp. 17-37.
- Vitolo, *Scheda LiMINA* = Raffaele Vitolo scheda *Manus Online-LiMINA (BNCF II.I.39* in <https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000426105> (novembre 2024).



Funzione e fenomenologia dei *limina* del ms Arsenal 8530

Serena Malatesta

Università degli studi di Padova
serena.malatesta@phd.unipd.it

Function and phenomenology of the *limina* in manuscript 8530,
Bibliothèque de l’Arsenal

Abstract (ITA)

Il manoscritto Ars. 8530, (Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 8530) rappresenta un caso utile allo studio dei *limina* nella tradizione manoscritta della Commedia, grazie alle numerose interazioni materiali, testuali e iconografiche che lo caratterizzano. Questo contributo offre una disamina della fenomenologia dei marginalia, delle glosse, delle rubriche e degli elementi grafici, indagati nel quadro strutturale dei *limina* verbali e non verbali. Attraverso tale suddivisione, si delineano possibili interpretazioni per le tracce delle pratiche di lettura e della ricezione del testo dantesco, aprendo una finestra sulla dinamica interazione tra il testo e i suoi lettori.

Abstract (ENG)

Manuscript Paris, Bibliothèque de l’Arsenal, 8530 offers a valuable case study for exploring *limina* in the manuscript tradition of the Commedia. It reveals a wealth of material, textual, and iconographic interactions that shed light on the reception and transmission of the text. This contribution analyzes the phenomenology of marginalia, glosses, rubrics, and graphic elements, situating them within the structural framework of verbal and non-verbal *limina*. Through this approach, the study outlines potential interpretations of reading practices and the medieval reception of Dante’s work, providing valuable insights into the dynamic interaction between the text and its readers.

Parole chiave / Keywords

Ars. 8530, Limina, Commedia, marginalia, ricezione medievale, esegesi /
Ars. 8530, Limina, Divine Comedy, marginalia, medieval reception,
exegesis

1. Il codice Arsenal 8530 della *Commedia* di Dante

I *marginalia*, come glosse, commenti, rubriche, segni di attenzione ed elementi grafici, offrono una preziosa finestra sull'interpretazione e l'uso del testo da parte dei lettori del passato. Il manoscritto Arsenal 8530, custodito nella Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, rappresenta un caso emblematico per lo studio dei *limina* nella tradizione manoscritta della *Commedia*. Questo contributo si propone di sintetizzare alcune osservazioni emerse nel corso della mia analisi con l'obiettivo di esplorare le interazioni materiali, testuali e iconografiche che arricchiscono il codice, tratteggiando un quadro della sua ricezione nel contesto medievale. Datato al terzo quarto del XIV secolo e circoscrivibile in area emiliano-romagnola, il manoscritto è un codice membranaceo di lusso, composto da 22 fascicoli, con un ricco apparato iconografico e contiene testi vergati da otto mani, con glosse e commenti che ne rivelano un uso intensivo e stratificato nel tempo. Non sarà inutile, per un rapido inquadramento della questione, dare una breve descrizione del codice, derivata da un esame autoptico e recentemente pubblicata da chi scrive sul portale *Illuminated Dante Project*,¹ al quale rimando nello specifico per l'analisi del corredo illustrativo che consta di ben 134 miniature.

Il manoscritto è databile al terzo quarto del XIV sec., a partire dalla tipologia grafica della mano principale del testo, e confezionato verosimilmente in area emiliano-romagnola. È formato da 22 fascicoli secondo lo schema 1-7/8, 8/8-1 (*Inf.*); 9-15/8 (*Purg.*); 16-21/8, 22/6 (*Par.*), i cui richiami sono inseriti nel margine inferiore, al centro o sulla destra e in alcuni casi incorniciati. La rigatura è a secco, la disposizione del testo è monocolumnare con iniziali di terzina sporgenti. È chiara la presenza di carte palinseste (cc. guardia B, 3, 6, 12-13, 15, 17, 19, 22, 26, 60-61, 89, 94, 113-116, 128, 129, 134-135, 146-149, 157), lavate e non raschiate per cui è ancora visibile parte della *scriptio inferior*. Grazie alla lettura del contenuto superstite e dall'analisi tramite lampada di Wood delle carte, è possibile dedurre che si tratta di sezioni residuali di documenti notatili, come prova la minuscola corsiva con andamento perpendicolare rispetto al testo. Si può quindi immaginare un riutilizzo della pergamena originariamente destinata alla stesura di un atto in cui possono rilevarsi alcuni "signori" ai quali sono

1 Consultabile al sito: <https://www.dante.unina.it/ms/276990>

associati nomi di chiese e una contrada di Bologna (*dominus Sancti Dominici; dominus Sancti Laurentii; dominus Sancti Ysaie; dominus Sanctae Marie(?) de Mascarella*). Per la tipologia grafica si riconoscono otto mani. Il progetto del manoscritto prevede un ciclo illustrativo completo: 134 miniature incorniciate, parzialmente incorniciate o con cornice assente. Le carte incipitarie di cantica esibiscono iniziali abitate in rosa su fondo blu e inserite in un riquadro in lamina d'oro, attribuite al bolognese Stefano degli Azzi, a cc.1r (*Inf.*), 64r (*Purg.*), 120r (*Par.*).² I fregi sono fitomorfi con foglie d'acanto rosa, blu, rosse e verdi contornate da borchie dorate che si sviluppano lungo il margine interno e superiore della carta a partire dall'iniziale della cantica. Le iniziali di canto sono previste – si nota la presenza di lettere guida eseguite a dorso di penna al margine dello specchio di scrittura a segnalare i luoghi di realizzazione – ma non realizzate tranne a *Inf.* ii, c. 2v, dove la *L* incipitaria è calligrafica con rubricatura blu, e a *Purg.* xv, c. 87r con rubricatura rossa, probabilmente realizzata da qualche lettore successivo del manoscritto. Sul piano prettamente testuale, il codice è collocabile all'interno della famiglia stemmatica *p*, ancorata al subarchetipo β , contaminata con α .³ La storia materiale del manoscritto e di come sia arrivato in Francia è oscura: i cataloghi dei manoscritti della Bibliothèque de l'Arsenal non riportano alcuna indicazione circa la provenienza: l'ipotesi migliore sarebbe quella che vede il manoscritto acquisito durante le confische rivoluzionarie.

Le mani che si affastellano sul codice possono così essere sintetizzate:

mano A: *littera textualis* sec. XIV m. (*Commedia*, cc. 1r-173v, varie correzioni interlineari e su rasura); mano B: *littera textualis* sec. XIV m. (chiose riconducibili all'Anonimo Lombardo, cc. 75r, 76v, 77v, 78r); mano C: corsiva notarile sec. XIV ex. (proemio del commento alla *Commedia* di Iacomo della Lana, cc. A, Br; traduzione latina del commento lanèo in una versione diversa da quella di Alberigo da Rosciate alle cc. 1r-8v, 73v-74v, 77r, 78v, 82r, 153v, 155r, 162r, 162v; rubriche ad apertura dei canti; chiosa desunta dal commento di Graziolo Bambaglioli, c. 55v; chiose latine irrelate, cc. 70r, 75v, 77-78v, 80v, 81r, 100v, 132v-135v, 139r-140v, 142r, 144r, 144v, 145v, 146r, 151r, 151v, 154v-156r, 162v-167r, 171v; frammento

2 Avril 1991 pp. 816-818 e Medica 2004, pp. 54-56.

3 Giola 2021, p. 48.

di cronologia universale, c. 173v); mano D: corsiva umanistica sec. XV in. (epitaffio *Iura monarchiae*, c. Bv); mano E: corsiva notarile sec. XV in. (epitaffio *Inclita fama*, c. Bv); mano F: corsiva notarile XV in. (chiose latine irrelate, cc. 10v, 11v, 12v); mano G: corsiva notarile sec. XIV ex. (chiose volgari e latine irrelate e *notabilia*, cc. 38r, 66r, 67r, 68v, 125v, 129v, 135v); mano H: mercantesca sec. XIV ex. (frammento di cronologia universale a c. 173v, una nota a c. 174r tratta dagli *Epigrammi* di Prospero d'Aquitania, testo in latino a c. 174v).

Nell'ottica di «dare voce» alle anime che hanno frequentato l'oggetto libro e «delineare le “reazioni” dei lettori al testo»,⁴ presento alcune conclusioni che traggio a seguito dell'applicazione del metodo di razionalizzazione per “database”, che costituisce la base metodologica del progetto Prin LiMINA. In questo modo, si andrà a osservare il sistema paratestuale nel suo insieme quantitativo così da trarre conclusioni e riflessioni su fenomeni che ad uno sguardo troppo ravvicinato potrebbero apparire poco informativi.

Come sarà ormai chiaro al lettore, il manoscritto Ars. 8530 gode di un fitto affastellamento di mani ed interventi che corredano e incorniciano il testo: il codice si mostra così un particolare collettore di tutte le casistiche previste. Le considerazioni che seguiranno traggono le mosse dalla distinzione nelle due macrocategorie di *limina verbali* e *limina non verbali*. Per quanto riguarda la prima, mi soffermerò sulla presenza e sul trattamento riservato alle glosse provenienti da commenti istituzionali e non, per poi spostarmi verso un'analisi della distribuzione delle stesse nei margini e infine sulla presenza di rubriche con annesse indicazioni di canto. Quanto alla seconda, tenterò di individuare un *leitmotiv* tematico per i testi evidenziati da alcune *maniculae* e segni d'attenzione.

2. *Limina verbali*

I *limina verbali* comprendono glosse, rubriche e commenti marginali che interagiscono (o meno) con il testo principale. Il manoscritto è latore di diverse glosse provenienti da sistemi esegetici istituzionali: queste sono distribuite in modo eterogeneo lungo i margini, contornando il testo in corrispondenza dei versi di riferimento. Si presentano non organiche e

4 Tonello 2023, p. 12.

a stratificazione progressiva, aggiunte in un secondo momento rispetto alla realizzazione del codice. L'estensore che più opera sul manoscritto è individuato nella mano definita "C", che scrive in corsiva notarile, definita «malvagia scrittura» nella descrizione di de Batines.⁵ Questa più di tutte opera sul codice: è di poco posteriore alla confezione del manoscritto e del corredo iconografico e databile indicativamente alla fine del sec. XIV. Questo lettore è il responsabile della presenza di numerosi interventi negli "spazi bianchi" delle carte: del proemio del commento alla *Commedia* di Iacomo della Lana, nelle carte anteriori, delle chiose in traduzione latina del commento lanèo (cc. 1r-8v, 73v-74v, 77r, 78v, 82r, 153v, 155r, 162rv), di una desunta dal commento di Graziolo Bambioli a c. 55v, varie chiose latine irrelate (cc. 70r, 75v, 77-78v, 80v, 81r, 100v, 132v-135v, 139r-140v, 142r, 144r, 144v, 145v, 146r, 151r, 151v, 154v-156r, 162v-167r, 171v) e un frammento di cronologia universale a c. 173v dopo l'*explicit* del *Paradiso*. Dall'analisi delle chiose estese nei margini intorno al testo, si ricava che si tratta indubbiamente di un estensore mediamente colto, capace di tradurre e scrivere in latino e interessato ad esplicitare i luoghi più contorti del testo. Fermo restando la chiara e pedissequa dipendenza nei confronti del commento lanèo, la glossa è talvolta contaminata con il volgare e opera semplificazioni per agevolare la traduzione in latino che si presenta in una versione diversa da quella del giureconsulto bergamasco Alberico da Rosciate o quella di Guglielmo Bernardi, confrontata con il ms. Canon. Misc. 449 della Bodleian Library di Oxford.

Riporto a titolo di esempio alcuni passi a c. 2r e a c. 5r: nel primo caso vediamo che l'estensore riporta un'amputazione sull'esplicitazione di *peltro*; nel secondo caso, invece, aggiunge per chiarificare le esplicitazioni sinonimiche del volgare di Lana.

5 Batines 1845-1846, tomo II, pp. 249-250 nr. 245, 354.

	Ars. 8530	Lana (ed. Volpi-Terzi 2009)
If. I, v. 101	2r <i>E piú saran ancora infn ch'l veltro</i> ponit quod, quoniam septima etas erit completa, tunc revertent dominium Saturno et per consequens gentes erunt civilales largi et boni. Et ponit quod mundus reducetur ad unum dominum, qui diliget sa- pientiam, amorem et virtutes et non temporales nec dominium terrarum nec moneta.	<i>e piú saranno ancora infn che 'l veltro.</i> or mette elli che quando la set- tima etade serrà compiuta, che la si- gnoria ritornerà a Saturno e <i>per con- sequens</i> le genti saranno tutte larghe e cortesi. e mette che 'l mondo verrà ad uno signore lo quale amerà sapienza, amore e virtude, e non cose temporali né signoria di terra né moneta. per moneta dice <i>peltro</i> , ch'è uno metallo composto di stagno e di rame. dice:
If. I, v. 105	2r <i>Sua nation</i> questo potest intelligi duobus modis videlicet <i>tra feltro e feltro</i> cioè tra cello e cello cioè per costellationem; per aliud modus <i>tra feltro e feltro</i> videlicet quod nascetur de [assiva] condictionem qua feltrum est cativo pano. Ad istud respundet cuidam tacita questione dicens quod de patre vili et madre non potest nasci filius boni et virtuosi.	<i>sua nacion sarà tra feltro e feltro.</i> questo si può intendere in due modi: <i>tra feltro e feltro</i> , cioè tra cielo e cielo, e ciò vuol dire per costellazione; l'altro modo, <i>tra feltro e feltro</i> , cioè che na- scerà de asa' vile nazione, ché feltro è vile panno. E questo risponde elli a una tacita questione, per una op- pinione la quale è che di vile padre e madre non può nascere buono e virtu- dioso figliuolo.

<p>If, III, v. 59</p>	<p>157r <i>Iste</i> fuit fratre Petrus Morone quo electis fuit papa et vocatis fuit papa Celestii. <i>Iste</i> anima quam eligeretur adlictum officit erat frater magistre penitencie et stricte vite; fuit electo Papa per Cardinali. Ipse cum esset in tali officio, exaudiebat pauperes et vilipendebat baratianas et simonias in curia, non luceabatur nec de avocationibus nec de graciis ita quod tenebatur esse impaciatus. Imaginaverunt facere sed credere quod esset in suficiens tali officiale, et semper quod erant in consistorio dicerent de aliquibus negotiis dicebant ei «Pater sancte, tu vides statius mundi quomodo se hint tu vides quod tale quidem expedit fieri pro mantenendo ecclesiam et [ra.] suas rationes dico iniustas, divitias modanas aquisitate et usurpatas et acceptas per virus imperatoris tempore sue vachationis: te expedit facia sic et sic ostendedo ei ratione contra divini iustitia. <i>Iste</i> videndo talia in ec in talia laberinto cogitavit refutant papatum sed coscientia re [†]tuebat ipsium qua permittebat Ecclesia sine [spunso] Videndo Cardinales ipsis sic deponitum cogitarunt facere ei credere quod esset <vella> Dei ut refutaret papatum et fecerunt certos canonos quod respundebant in camera sua paret de nocte per ipsis candida loqueantur sibi credendo quod essent Angelli Dei missi ad nomi et quod conspectu Dei erat quod non erit suficiens ad tantum opere sua officit et deberit refutere auditis pluibus noctibus et adivisse horis refutavit dictu officium Papatum.</p>	<p>Costui fu frà Piero Morone, lo quale fue eletto papa ed ebbe nome papa Celestrino. Or la condizione era, inanzi che fusse papa, frate di grande penitenza e di stretta vita; fu per li cardinali eletto papa. Questi sí andò in tale officio, essaudiva li poveri cherici; sdegnava le baratterie e simonie di corte; non si guadagnava per li cardinali per avogarie né per grazie, sí che se tegnivano impacciati. Pensòsi di farli oppinione che elli non fusse sufficiente a tale officio, e ogni volta ch'elli erano in concistoro e fusseno a ragionare d'alcune cose, sí li diceano: « Padre Santo, tu vedi a che stato è il mondo, tu vedi che tal cosa si conviene fare per mantenere la ragion della Chiesa – la ragione, dico le iniuste riccheze mondane acquistade, usurpate e tolte dello imperio al tempo della sua vacanza –: a te bisogna tenere cotal via e cotal modo»; mostrandoli modi contra Dio e contra ragione. E costui vegendosi in cotale laberinto pensò di rifiutare, ma la coscienza lo rimordea, pensando che lassava la Chiesa senza sposo. Infine, vegendo costoro non essere suo volere per parole pensòno di volere farli credere che a dio piacesse lo suo rifiuto; e ingegnòno certi cannoni li quali rispondeano in la sua camera e per quelli li parlavano di notte, dicendo com' elli erano angeli da Dio messi e che nel cospetto di Dio era ch'elli non era sufficiente a tanto officio e però ch'elli dovesse rifiutare. questo udito per piú notti e da diverse ore, come seppeno fare quelli che a ciò continuo pensavano, mise in cuore credendo insufficiente essere e cattivo di rifiutare, e cosí fece.</p>
-----------------------------------	---	--

Uno sguardo a c. 3r permette di illustrare il *modus operandi* del annotatore nella dislocazione spaziale delle chiose (Fig. 1):

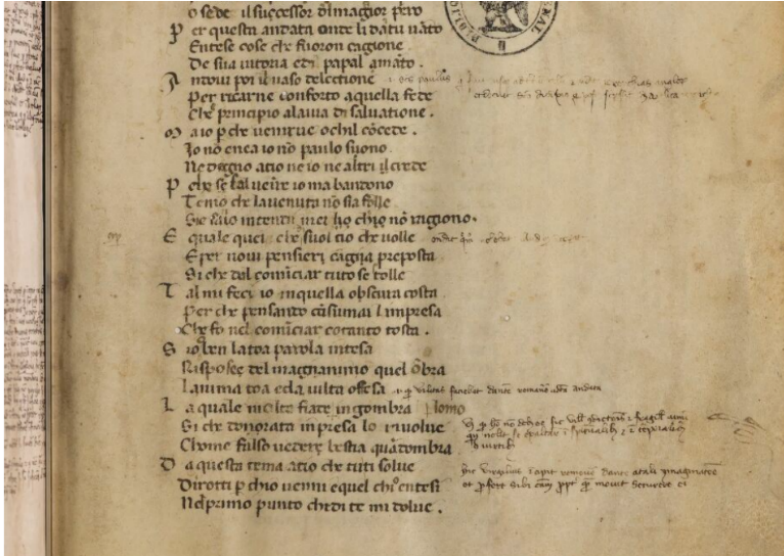


Fig. 1. Paris, Bibliotheque de l'Arsenal, ms. 8530, dettaglio c. 3r.

i commenti sono posti in prossimità del luogo dantesco, sfruttando tutto lo spazio marginale sotto forma di semplici note correate talvolta dell'intestazione del lemma in questione. In interlinea, l'estensore inserisce brevi note esplicative, che offrono chiarimenti derivanti dal commento di Lana, ma anche da altre fonti o conoscenze personali, in forma di chiose sinonimiche, solitamente introdotte dall'espressione *id est*. Per quest'ultimo caso, è interessante notare a c. 5v la glossa al v. 71: *Istud flumen vocant Acheronte, id est flumen sine gaudium*. In questa nota, l'etimologia del nome del fiume Acheronte viene ricondotta a un fiume *sine gaudio* o *sine salute*, secondo quanto si trova comunemente anche nei testi dei mitografi medievali.⁶ Questa interpretazione però non appare nel commento lanèo. A c. 7r, invece, è possibile comprendere meglio il tipo di tagli riservati all'ipotesto volgare che, in questi casi esemplari, riguardano

6 Si veda Padoan 1970, s.v. Acheronte.

principalmente nozioni bibliche, forse ritenute superflue o facilmente acquisibili dal lettore, a differenza delle note che descrivono in modo più dettagliato i personaggi incontrati dal Dante *viator* (*Inf.* IV vv. 89, 90).

<p>v. 53 [<i>un possente</i>] Id est Christus postquam fuit crucifixus.</p>	<p>E questo fu Cristo benedetto, lo quale trasse</p>
<p>v. 55 [<i>primo parente</i>] Id est de Adam</p>	<p>del <i>primo padre</i>, cioè di Adam; d'Abel suo figliuolo, lo quale fu morto da Cain suo fratello; quella di Noè, lo qual fu quello che rimase dal diluvio con tre figliuoli e con tre nuore, e scampò in l'arca che Dio li comandò ch'ello facesse innanzi lo diluvio di cento anni, in la quale arca elli mise di tutti li animali che nascono di generazione, acciò che dopo lo diluvo non fosse perduta la spetia. ed è da sapere che, sí come dice lo filosofo e Avicenna, li animali nascono in molti modi fra li quali n'è di quelli che nascono di putrefazione, come alcuni vermicelli, sorigi e altri animaletti, li quali non fu mestieri essere misi in la detta arca.</p>
<p>v. 57 [<i>moise legista</i>] Iste Moses fuit ille qui extraxit de mani pharaonis populi Dei et conduxit in terram promissionis.</p>	<p>questo Moises fu quello che trasse lo popolo di Dio delle mani di Faraone per lo comandamento di dio e condusseli in terra di promessione. Vero è ch'elli non giunsi perché lo detto viaggio si dovea fare in xl díe ed elli lo brigaro in xl anni; e questo avvenne al detto popolo per li loro peccati, ch'erano molto ostinati e disposti ad idolatria, e quello è uno peccato che molto dispiace a Dio imperquello che quelli cotali reffereno alla creatura quello ch'è da refferere a Dio. Or in questa via di Dio fu data a Moises la legge, ch'elli intendea che lo detto popolo osservasse; e quelli sono li diece comandamenti della legge mosaica. E però dice: <i>Moises legista</i>.</p>

v. 58 <i>Abram etc.</i> Iste fuit ille ex quo descenderunt omnes Iudaei huit(<i>del.</i>)	Abraam patriarca. questo fu quello da chi discese tutti li giudei , li quali erano lo sopradetto popolo. ebbe un figliuolo ch'ebbe nome Isaac, e questo ebbe uno figliuolo ch'ebbe nome Iacob, lo quale Iacob ebbe due mogliere, figliuole di Labam ed ebbe due ancille, de le quali quattro femine ebbe xij figliuoli, li quali furono li principi delli dodici tribù de Israel, cioè del popolo di Dio. e però dice in singularitàe: e <i>David re d'Israel</i> col padre e con suoi nati. cioè con Iacob e con Isaach e con Racchele,
v. 60 <i>Rachel</i> fuit filia Alaban et uxor Iacob quod Iacobus servunt dicto Alaban xiiii pro dictam Rachel habenda	moglie del detto Iacob e figliuola del detto Labam , per la quale lo detto Iacob cotanto fé, cioè che serví lo detto Labam xiiij anni per averla per moglie e così l'ebbe . E puòssi refferire alla detta Racchele, ch'è interpretata contemplativa, a David predetto ch'è cantore dello Spirito Santo e compuose lo Salterio, in lo quale sono molti salmi di grande contemplazione.
v. 89 Iste fuit Oratius qui vocabatur Satirus supernomine qui fecit tragedias et epistolas multas et tenuit in suis dictis formam poeticham.	Lo secondo fu Orazio, ch'avea soprano- nome Satiro, lo qual fece tragedie e pi- stole molte e tenne forma poetica ne'suoi detti.
v. 90 Ovidius fecit multos libros poetichos inter quos fecit <i>Metamorfoses</i> , in quibus continentur multae historiae, quod quae tanguntur in dicta <i>Comedia. Metamorfoseos</i> , in vulgare, dicitur de Transmutatiobibus. Luchani fuit ille qui scripsit bella Romana in forma poeticha et inscripsit Bella Europie.	Lo terzo fu Ovidio, lo quale fece molti libri poetichi fra ' quali fu lo Methamor- foseos, in lo quale si contegnono molte istorie le quali sono toccate in questa Comedia. Methamorfoseos è a dire vul- gare [...]. Lo quarto fu Lucano, lo quale scrisse in forma poetica le battaglie di Roma e di quella parte della terra ch'è chiamata Europa.

Alla stessa mano si deve anche l'estenzione delle rubriche dei canti che si interrompono a *Purg.* xx (c. 95v) lasciando il posto a soli numeri romani o arabi posti talvolta nel margine esterno delle carte (in *Purgatorio* accade unicamente a c. 97r e la numerazione qui si interrompe per poi riprendere dal canto iii del *Paradiso* da c. 123v fino a 170r). Nell'economia del codice, le rubriche dovevano essere state previste in forma breve consistente

in una o due linee di scrittura, se si prende come riferimento lo spazio lasciato in *incipit* di canto, e solo in un secondo momento un lettore colma questi spazi. Una situazione, questa, consueta per i manoscritti della *Commedia* di area settentrionale della famiglia stemmatica *p*,⁷ che Marchetti⁸ circonda nel caso delle rubriche di tipo 'e' che ben si adattano al caso in analisi. Non è improbabile che le rubriche siano state mutuate da un *exemplar* in volgare. Purtroppo sono poco visibili o parzialmente visibili con lampada a UV, tuttavia è possibile dare alcune considerazioni. Riporto di seguito un saggio di trascrizione di rubriche scelte:⁹

Inferno

l1v Canto I

Incominca lo primo canto de la prima [†] dante nel quale canto l'auctor ghomincia [†] la comedia.

l2v Canto II

Nel secondo l'autore ghomincia a questa prima cantica dicta inferno.

l6r Canto IV

Nel quarto l'auctore tracta del primo cerchio de lo inferno dove pone lo limbo [†] le innocenti et di un nobile castello nel qual [†]tano li antichi giusti li quali [†] o [†] le altre vertude.

l9v Canto VI

Nel sesto tracta del terzo cerchio de lo inferno donde punisse [†] .

l11r Canto VII

Nel septimo tracta del quarto cerchio de lo inferno donde punisse li avari e prodighi e che rivoltano continuamente [†].

l13r Canto VIII

Nell'octavo tracta del quinto cerchio de lo inferno dove punisse li

7 Trovato 2007, pp. 669-715

8 Marchetti 2020, pp. 76-78.

9 Il criterio di scelta dei passi fa riferimento ai lavori di Barbi 1893 con integrazioni da Marchetti 2020.

accidiosi, iraccondiosi, invidiosi e super<bi> la pena de qual [†] sono attuffati in uno pantano che a nome Stige.

l14v| Canto ix

[La rubrica è completamente evanita a causa dell'uso della noce di galla. In margine "9"] (Fig. 2).

l19v| Canto xii

Nel xii tracta del septimo cerchio de lo inferno dove punisse l'operato de la violencia, lo qual è distinta in tre parte et perciò questo cerchio distingue in tre gironi: nel primo punisse la volencia facta in altrui, nel secondo la violencia facta se nel terzo la violenza facta in Dio. De la prima violencia la quale è [†] altrui in [†] è per prima tracta in questo canto la pena de anime che stanno in un fosso di fango bollente.

l21v| Canto xiii

[†]

l23v| Canto xiv

Nel quartodecimo tracta del terzo girone dove punisse coloro che bestemano Dio con la lingua e con 'l core lo dispresciano. La pena di quali è che giàcano riuniti in uno isenaio supra 'l quale piovono di fuocho dilatate falde. Tracta inde qui de quella statua quadriforme la qual prefigura li quattro imperati del mondo.

l25v| Canto xv

Nel quintodecimo canto della prima canticha tracta perseguitando del sopra scripto girone puniendo qui lo peccato contra natura la pena di quali è che vanno continuamente correndo senza riposo per questo renaio.

l27v| Canto xvi

Nel sestodecimo perseguita la materia di sopra tochata cioè del peccato contra natura.

l29v| Canto xvii

Nel septodecimo canto tracta [†] di Gerione.

l38v| Canto xxii

Nel xxii tracta di la soprascripta quinta Malaboglia per seguitando de li baratieri.

142^v Canto xxiv

Nel xxiiii e nel seguente l'auctore tracta di la septima Malaboglia dove punisse li ladroni. La pena di questi è che si trasformano in serpenti.

144^v Canto xxv

Nel xxv l'auctore perseguita la materia di sopra tochada cioè di la trasformazione di ladroni.

148^r Canto xxvii

Nel xxvii l'auctore perseguita de la soprascripta octava Malaboglia.

Purgatorio

164^r Canto i

Nel primo canto l'auctore per prohemizza a questa seconda cantica dicta e appellada purgatorio.

165^v Canto ii

Nel secondo canto l'auctore tracta de quelle anime che per dilecti mundum indugiano lor salute e lor penetetia in fin alla fine.

194^r Canto xix

Nel xviii l'author dopo alcune vixione che poetando compone entra nel quinto regno del purgatorio dove se purga lo peccato de la avaritia de la prodegalità.

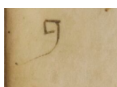


Fig. 2. Paris, Bibliotheque de l'Arsenal, ms. 8530, dettaglio c. 14^v.

Le rubriche non sembrano essere dedotte da nessuno dei commenti istituzionali e seguono un andamento formulare: “Nel [numero] canto l'autore...” o “Nel [numero] tracta del...”. Si tratta di brevi introduzioni all'argomento principale del canto e variano per lunghezza e dettaglio dell'informazione riportata. Difatti, non sempre la rubrica è sintetica; tal-

volta è iperestesa, andando ad anticipare la materia dei canti seguenti. È interessante a tal proposito il caso che si presenta in corrispondenza del canto xxxii, a c. 57r (Fig. 3). L'estensore è costretto a ripetere la rubrica due volte: c'è infatti un primo tentativo di vergare la rubrica nello spazio bianco tra i due canti, ma non risultando questo sufficiente, è costretto a riscrivere l'intero testo nel margine esterno della carta:

157r Canto xxxii

Nel xxxii canto e nei seguenti l'autor tracta del nono et ultimo cerchio delo inferno lo qual se chiama Cocito e qui punisse lo peccato del tradimento ma perché il tradimento se comette in iiii modi parte questo cerchio in iiii parte nella prima tracta

Nel xxxii canto e nei seguenti l'autor tracta del nono et ultimo cerchio delo inferno lo qual se chiama Cocito e qui punisse lo peccato del tradimento ma perché il tradimento se comette in iiii modi parte questo cerchio in quattro parti: ne la prima tracta de tradimento che si commette nel proprio sangue e se chiama Cayna dervada da Cayno questo lo fardello nella scia del tradimento che si comete ne la patria e questa è denota de l'Antenora da colui che tradì Troya e queste due parte tracta in questo canto.

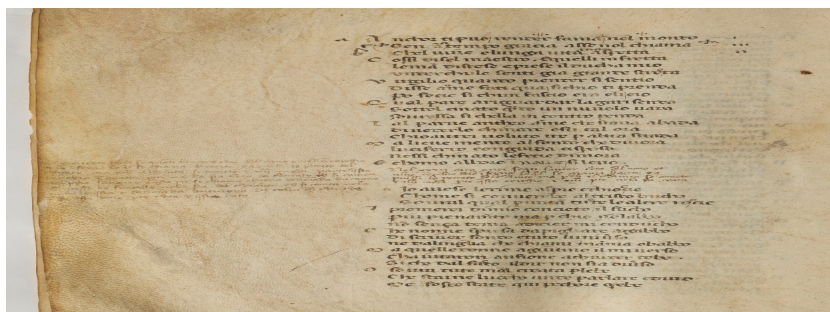


Fig. 3. Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 8530, dettaglio 57v

Infine, dedico un cenno ai segni di *comparatio*, non affatto estranei al sistema *limina*. Nel manoscritto Ars. 8530 in almeno tre occasioni appare l'indicazione *comparatio* a:

Inf. III, c. 6r, vv. 112-114: Chome d'autunno se levan le foglie / l'una presso dal'altra en fin che 'l ramo / vede ala terra tutte le sue spoglie.

Inf. v, c. 10r, vv. 26-38: Qual è quel cane che abbaiano agogna / e se richeta poi che 'l pasto morde / che solo a divorarlo intende e pugna.

Inf. XII c. 20r, vv. 22-24 : Quale quel toro che se slaccia in quella / c'ha ricevuto già 'l colpo mortale / che gir non sa, ma qua e là saltella

Si tratta di tre passi che evidenziano delle similitudini che descrivono situazioni con immagini vivide tratte dalla natura o dalla vita quotidiana e presentano un comune tema di perdita e impotenza di fronte a situazioni inevitabili. Ognuna di esse utilizza immagini vivide per trasmettere il senso di sgomento e impotenza di fronte alla mancanza di controllo sulla situazione che viene descritta andando a sottolineare la fragilità e la vulnerabilità sia della natura che degli esseri viventi davanti alla transitorietà della vita.

3. I *limina* non verbali

Passo ora alla categoria dei *limina non verbali*, cioè quei segni grafici e altri elementi non testuali come *maniculae*, sottolineature, disegni ecc.¹⁰ Segnalo anzitutto un caso unico in tutto il sistema *limina* del codice, che definirei come *limen* di *limen*, ibrido tra la categoria verbale e non verbale. A c. 3r, osserviamo una *manicula* semplice con braccio allungato, il cui indice va a porre l'attenzione non al testo della *Commedia*, bensì evidenzia una chiosa, un particolare dialogo tra peritesto verbale e non verbale (Fig. 4).

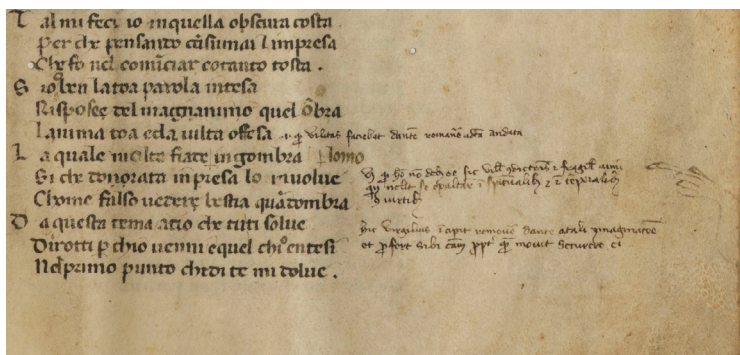


Fig. 4. Paris, Bibliotheque de l'Arsenal, ms. 8530, dettaglio c. 3r.

10 Questa sezione è da considerarsi come integrativa al contributo Malatesta 2023.

Il riferimento è ai vv. 44-48 del II canto dell'*Inferno*: si tratta delle battute che anticipano l'antefatto delle ragioni della venuta di Virgilio, il quale accusa Dante di viltà, di una paura irrazionale nei confronti dell'ignoto. Lo paragona ad una bestia che si lascia terrorizzare da ombre prive di sostanza. E così rinuncia a tentare qualcosa, ancor prima di provarci. Nel commento, il *focus* è incentrato sull'idea del superamento della viltà, attraverso l'esercizio della virtù, al fine di elevarsi sia spiritualmente che temporalmente:

vv. 47-49 [La qual molte fiade †l'omo ingombra / sì che d'onorata
impresa lo rivolve, / chome falso vedere, bestia qua(n)d'ombra.]
videlicet quod hoc non debet esse sic vili conditionis et fragilis animi
quando nolit se exaltare in spiritualibus et in temporalibus cum
virtutibus

In generale le *maniculae*, dimostrano una evidente attenzione alle *sententiae*, ovvero a sezioni di testo che prevedono un ammonimento di stampo filosofico, gnomico o proverbiale, al limite del motteggio. Al canto V, infatti, a c. 9v una *manicula* semplice (Fig. 5) indica l'inizio del discorso diretto e la terzina i cui, alla domanda di Dante che chiede cosa e in che modo l'Amore ha permesso agli amanti di riconoscere i desideri reciproci, Francesca risponde con i versi 121-123 («Ed ella a me nessun maggior dolore / che ricordase del tempo felice / nella miseria, e ciò sa il tuo dottore») che ancora oggi costituiscono un aforisma che suona più o meno «Non c'è maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella disgrazia».

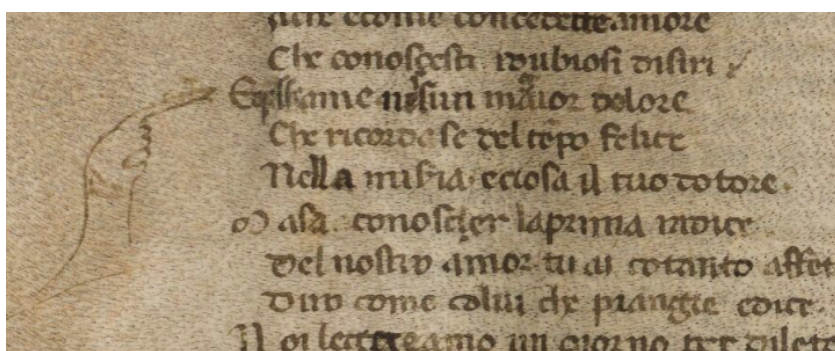


Fig. 5. Paris, Bibliothéque de l'Arsenal, ms. 8530, dettaglio c. 9v.

Più strettamente filosofiche sono gli esempi a c. 11r, canto vi, dove una *manicula* indica l'inizio di un discorso diretto (vv. 106-108): qui Dante chiede spiegazioni sulle pene dei dannati a seguito del giudizio universale e Virgilio lo rimanda alla dottrina filosofica. Ancora a c.12r, a canto vii, vv. 71-73, si sottolinea il passo in cui Virgilio introduce Dante al grande tema della fortuna.

Lungi dall'essere un semplice oggetto di lusso, il manoscritto Ars. 8530 si rivela un palinsesto di interpretazioni, un documento vivo che testimonia la ricezione dinamica e in continua evoluzione della *Commedia* nel corso dei secoli. Attraverso la stratificazione dei *limina*, verbali e non verbali, l'individuazione delle glosse, delle rubriche, delle *maniculae* e degli altri elementi grafici, abbiamo la possibilità di tracciare un percorso attraverso gli interessi dei lettori del testo dantesco che si rivelano essere molteplici: dagli aspetti pratici a quelli moralistici e spirituali. I manoscritti si configurano così come collettori di tracce di lettura accumulate nel tempo, offrendoci una preziosa finestra sull'interazione dinamica tra il testo e i suoi lettori, permettendoci di ricostruire le coordinate culturali di un'epoca e di tracciare un nuovo percorso che vada verso una rinnovata storia della ricezione, per giungere ad una storia della lettura.

Bibliografia

- Avril 1991 = François Avril, s.v. Azzi, Alberto di Stefano, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, II, 1991, pp. 816-818.
- Barbi 1893= Michele Barbi, *Norme per la descrizione e lo spoglio dei mss. della Divina Commedia*, *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, 13-14 giugno 1893, Firenze, Tipografia di Salvatore Landi, pp. 16-18.
- Batines 1845-1846 = Paul 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' biografii di lui...*, Prato, Tipografia aldina editrice, 1845-1846, tomo II, pp. 249-250 nr. 245, 354.
- Giola 2021 = Marco Giola, *Primi sguardi al 'Paradiso'. Alcuni problemi e qualche risposta*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Terza serie*, a cura di Martina Cita, Federico Marchetti, Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2021, pp. 47-67.

- Malatesta 2023 = Serena Malatesta, *Soglie del testo, note dei lettori ed esegesi liminare in un manoscritto trecentesco della Commedia* in «*Voci d'inchiostro. Per uno studio dei Limina nei manoscritti della Commedia*», *Storie e Linguaggi*, 9(2023), pp. 189-209.
- Marchetti 2020 = Federico Marchetti, *Primi appunti sulle rubriche della Commedia*, in *Edition de textes canoniques nationaux: la cas de la Comédie de Dante*, a cura di Elisabetta Tonello e Susan Baddeley, Paris, EAC, 2020, pp. 65-129.
- Medica 2004 = Massimo Medica, s.v. *Azzi, Alberto di Stefano*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani*, Secoli IX-XVI, Milano, Bonnard, 2004, pp. 54-56.
- Padoan 1970 = Giorgio Padoan, s.v. *Acheronte*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, II 1970, Roma.
- Tonello 2023 = Elisabetta Tonello, *Per uno studio dei limina nei manoscritti della Commedia*, in «*Voci d'inchiostro. Per uno studio dei Limina nei manoscritti della Commedia*», *Storie e Linguaggi*, 9(2023), pp. 9-15.
- Trovato 2007 = Paolo Trovato, *Fuori dall'antica vulgata. Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 669-715.
- Volpi-Terzi 2009 = Iacomo della Lana, *Commento alla «Commedia»*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009, 4 voll.



«Di soglia in soglia / per questo regno»: ai margini della *Commedia*

Beatrice Mosca

Università eCampus

beatrice.mosca@studenti.uniecampus.it

«Di soglia in soglia / per questo regno»:
at the margins of the *Commedia*

Abstract (ITA)

Questo contributo propone l'analisi degli apparati di *limina* di tre manoscritti appartenenti alla ricca tradizione testuale della *Commedia* di Dante (Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace, Manoscritti B.C.R.S., XIII.G.1 (= Pl); Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, A 321 (= B321); Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5 (= BrAg). Tale prospettiva consente di ricostruire il contesto di produzione e dunque circolazione e ricezione dell'opera; le sue principali modalità di lettura e il contesto letterario, culturale, storico e sociale in cui veniva letta.

Abstract (ENG)

This contribution proposes the analysis of the *limina* apparatus of three manuscripts belonging to the rich textual tradition of Dante's *Comedy* (Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace, Manoscritti B.C.R.S., XIII.G.1 (= Pl); Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, A 321 (= B321); Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5 (= BrAg). This perspective allows us to reconstruct the context of production and therefore circulation and reception of the work; its main methods of reading and the literary, cultural, historical and social context in which it was read.

Parole chiave / Keywords

limina, Commedia, Dante Alighieri, manoscritti, soglie / limina, Divine Comedy, Dante Alighieri, manuscripts, thresholds.

Il concetto di 'soglia' ha da sempre esercitato un forte fascino, coinvolgendo non solo la funzione autoriale, ma anche – e, forse, soprattutto – quella della ricezione. Tale interesse si è manifestato sia in una prospettiva sincronica che in un'ottica diacronica. L'opera letteraria, infatti, pur

essendo essenzialmente identificabile con il testo, non si presenta mai in una forma isolata. Come ricorda Genette in apertura del saggio introduttivo a *Soglie*, «il testo si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali [...] delle quali non è sempre chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti a esso».¹ Per questo motivo, ancora oggi i concetti di 'paratesto' e 'peritesto' sono oggetto di dibattito, teso a riconoscere loro uno stato di esistenza, un'autonomia e un valore. Essi, infatti, costituiscono una «frangia del testo stampato che, in realtà, dirige tutta la lettura»,² una componente fondamentale che orienta il lettore nella comprensione dell'opera stessa.

Il testo, infatti, è spesso accompagnato da ulteriori elementi per i quali

non è sempre chiaro se debbano essere considerati o meno come appartenenti ad esso, ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per *presentarlo*, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel senso più forte: per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua «ricezione» e il suo consumo.³

Questa «zona indecisa»,⁴ tra ciò che è parte del testo e ciò che esterno a esso, non è solo «una zona di transizione, ma anche di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica [...] con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente».⁵

Partendo da tali presupposti, l'obiettivo di queste pagine è dimostrare come i *limina* – le tracce “marginali” che circondano il testo – possano costituire uno stimolo per osservazioni di natura interpretativa, esegetica, linguistica e stilistica, mettendo in luce il processo di confronto e di appropriazione che i lettori instaurano con l'opera. In particolare, si intende evidenziare come l'analisi dell'apparato marginale possa offrire spunti significativi per riflettere sul contesto di circolazione e ricezione della *Commedia* dantesca. Attraverso lo studio di questi elementi liminari, è possibile ricostruire dinamiche di lettura, trasmissione e interpretazione,

1 Genette 1989, pp. 3-4.

2 Lejeune 1975, p. 45.

3 Genette 1989, p. 3. Si sono mantenuti i corsivi dell'autore.

4 Duchet 1971, p. 6.

5 Genette 1989, p. 4. Si è mantenuto anche in questa circostanza la veste grafica dell'autore.

permettendo di comprendere più a fondo le modalità con cui l'opera dialoga con i suoi lettori e con il suo tempo.

Il concetto di *limina* è molto ampio e poco indagato.⁶ Intendiamo, infatti, le glosse, le annotazioni, le note di possesso, i disegni, le note biografiche, brevi testi in latino o in volgare ma anche ricordi o reazioni al sistema culturale dell'epoca che si possono ritrovare nei manoscritti medievali e che, più che nell'età moderna, aprono faglie inesplorate, attraverso cui è possibile ricostruire non solo la storia del testo e del suo supporto codicologico, ma anche una storia della cultura e dei suoi lettori.⁷ Nello specifico, mi concentrerò su tre manoscritti appartenenti alla tradizione della *Commedia* dantesca – i manoscritti del sottogruppo *pal* – rifacendomi ai più recenti dati emersi dai lavori per l'edizione critica diretta da Paolo Trovato.⁸ Mi focalizzerò sulle tracce di lettura nei codici di questo sottogruppo con l'intento di dimostrare come oltre al messaggio autoriale, lo studio e l'analisi di queste aperture testuali porti «il destinatario a trarre dal testo quel che il testo non dice, [...] spazi vuoti» che lo connettono al «tessuto dell'intertestualità».⁹

Tralasciando annose questioni di carattere strettamente filologico, per le quali rimando ai contributi in *Nuove Prospettive 2007* (prima serie),¹⁰ in cui si avanzano proposte preliminari successivamente confermate da Niccolai e più nello specifico da Marchetti¹¹ e dai miei studi *in fieri*, presenterò brevemente la natura del sottogruppo *pal*, per poi concentrarmi sui *limina*, che ho suddiviso in *limina verbali* e *limina non verbali* al fine di potere sistematizzare e facilitare la lettura dei dati.

Il raggruppamento *pal*, comprende manoscritti databili al XIV secolo di area emiliana. Si tratta del manoscritto di Palermo, Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace, Manoscritti B.C.R.S., XIII.G.1

6 Per il concetto di *limina* faccio riferimento al progetto Prin 2022 LiMINA (Lost in Manuscripts. Ideas, Notes, Acknowledgments), cui partecipo, e di cui si può leggere una descrizione in *Manus Online* (<https://manus.iccu.sbn.it/limina>). Ricordo solo che si occupa di repertoriare le tracce di lettura nei manoscritti dell'antica vulgata della *Commedia* di Dante.

7 Per un primo studio sui *marginalia* danteschi nella *Commedia* si veda Fasano 2015.

8 Ad oggi è stata pubblicata la prima cantica: Tonello-Trovato 2022.

9 Si rimanda a Eco 2004.

10 Nello specifico per quanto riguarda lo snodo *pal* si fa riferimento a Romanini 2007, pp. 49-94; Trovato 2007, pp. 611-649.

11 Marchetti 2020, pp. 60-77; Niccolai 2020, pp. 17-31.

(= Pl);¹² di Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Manoscritti A 321 (= B321)¹³ e di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Manoscritti AG.XII.5 (= BrAg).¹⁴ Tralascio una descrizione puntuale dei singoli codici, per la quale rimando alle schede reperibili in Manus Online¹⁵ e ai cataloghi dei manoscritti della *Commedia*,¹⁶ limitandomi, invece, a dare dei dettagli utili per la trattazione del saggio.¹⁷

I manoscritti del raggruppamento *palç* presentano aspetti codicologici tali da ipotizzare l'esistenza di un piccolo *scriptorium*, in cui sono attive almeno due mani: alla prima possono essere attribuiti Pl e BrAg; alla seconda mano soltanto B321. I primi due manoscritti presentano delle somiglianze molto evidenti. Sia per dimensioni, che per *mise en page*, sia per la base pergameneacea, l'uso della *littera textualis*, la disposizione del testo su due colonne, sia per le iniziali di cantica decorate con i colori del blu, del rosso e del verde toccate in oro, è possibile immaginare che siano stati esemplati nello stesso *scriptorium*. Rispecchiano il modello del libro universitario, utile per gli *studia humanitatis* del tempo. Per quanto riguarda B321 – anch'esso in *littera textualis* – presenta il testo in un'unica colonna di 30 linee di scrittura, con le iniziali di cantica miniate e istoriate con ricchi florilegi a fogliami in oro che rievocano quelle visibili nelle iniziali di Pl e BrAg. Nella parte inferiore si trova l'*ex libris* del conte Domenico Levera; il codice è appartenuto fino al 1847 a Matteo Venturoli – medico, bibliofilo e collezionista – anno in cui ha ceduto tutto

12 Si rimanda a De Batines 1846, p. 411; Gallo 1852, I, p. 90; Pennino 1875, I, p. XXV; Moore 1889, pp. 677-679; Natoli 1893, p. 20; Daneu Lattanzi 1965, p. 23; Petrocchi 1966, p. 540; Roddewig 1984, pp. 230-231, n. 540; Resta 1967, pp. 413-424.

13 Si rimanda a Moore p. 567, Roddewig 1984, p. 16; Petrocchi 1966-1967, p. 504.

14 Si rimanda a *Catalogo descrittivo* 1891, pp. 17-19; Petrocchi 1966-1967, pp. 83-84; *La Biblioteca di S. Giustina di Padova. Libri e cultura presso i benedettini padovani in età umanistica* 1982, p. 43; Rozza 1996, pp. 10-36; Calenda 2003, pp. 419-434. Impiego le sigle sfruttate dal Gruppo di Ferrara.

15 Palermo, Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace, Manoscritti B.C.R.S., XIII.G.1: <https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000051588> (disponibile in data 25/11/2024); Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, <https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000115544> (disponibile in data 25/11/2024)

16 Si veda nota 11.

17 Mi limito in questo contributo all'analisi della prima cantica in quanto la più ricca di annotazioni marginali. Non ho tralasciato, però, qualche incursione nelle successive per luoghi che mi sono parsi particolarmente interessanti.

il suo patrimonio librario alla Biblioteca comunale dell'Archiginnasio. La mano di B321 sembra sovrapponibile a quella degli altri due manoscritti affini, ma non risultano somiglianze tali da far presumere che sia stato esemplato dalla medesima mano di Pl e di BrAg, bensì soltanto da postulare la dipendenza dalla medesima bottega. Questo codice è noto, inoltre, in quanto insieme al codice Bol. Arch. A 418 – esemplato in area bolognese intorno al XIV secolo, recante la *Commedia* con prologo – rappresenta un interessante episodio di storia della filologia dantesca. Nella prima metà dell'Ottocento, il conte Giacomo Malvasia ha consultato questi due codici e segnato le varianti testuali di ciascuno di essi sul margine dell'edizione Ciardetti del 1821 della *Commedia*: in inchiostro nero quelle tratte dal codice A 321; in inchiostro rosso quelle tratte dal codice A 418. Si tratta di un curioso piccolo tassello della grande attenzione filologica ricevuta dal poema nell'Ottocento.

È notevole che, sebbene questi manoscritti siano stati esemplati all'interno di una stessa bottega, sembrano essere stati confezionati per scopi differenti; grazie all'analisi dell'apparato para-peritextuale è possibile ragionare sulla corrispondenza tra le diverse tipologie di interventi liminari apportati e le loro caratteristiche materiali e dunque funzionali.

Il manoscritto Pl (Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace, Manoscritti B.C.R.S., XIII.G.1) è appartenuto alla biblioteca dei Filippini dell'Olivella; sebbene sia un prodotto di area emiliano-romagnola, è possibile riscontrare nel testo della *Commedia* una patina linguistica sicilianeggiante. Iniziamo a concentrarci sui *limina* verbali in riferimento al testo. A partire da *Inferno*, infatti, il manoscritto presenta a c. 10v, 19r e 79r, versi cassati e riscritti da una mano differente dalla principale, in scrittura corsiva databile al XVII secolo. Mi concentro su due esempi significativi a c. 10v che permettono di comprendere la natura degli interventi. Si tratta infatti, in entrambi i casi, di passi concernenti tappe fondamentali della storia della Chiesa. Nel primo caso, a *Inf.* XI, 8-9: «che dicea: “Anastasio papa guardo,/ lo qual trasse Fotin de la via dritta”»,¹⁸ Dante pronuncia un'invettiva nei confronti della chiesa facendo riferimento alla vicenda di Anastasio II, il quale aderì all'eresia monofisita. Nel secondo caso, a *Inf.* XIX, 106-117:

18 Per la citazione dei versi della *Commedia* dantesca si fa riferimento all'edizione Petrocchi 1966-1967.

Di voi pastor s'accorse il Vangelista,
quando colei che siede sopra l'acque
puttaneggiar coi regi a lui fu vista;
quella che con le sette teste nacque,
e da le diece corna ebbe argomento,
fin che virtute al suo marito piacque.
Fatto v'avete dio d'oro e d'argento;
e che altro è da voi a l'idolatre,
se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?
Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,
non la tua conversion, ma quella dote
che da te prese il primo ricco patre!

così come nella precedente occasione, Dante si scaglia non solo contro il papa, ma contro tutti i pastori d'anime intenti ai beni terreni.

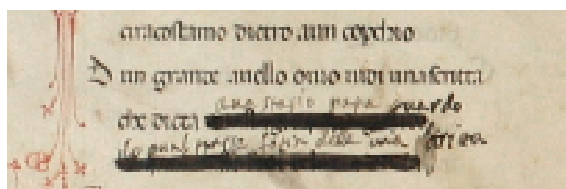


Fig. 1. Palermo, Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace, Manoscritti B.C.R.S., XIII.G.1, c. 10v.

Scorriamo, dunque, i *limina non verbali* sempre in riferimento al testo. Tra i segni d'attenzione si troviamo numerose serpentine.

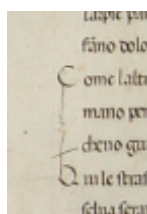


Fig. 2. Palermo, Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace, Manoscritti B.C.R.S., XIII.G.1, c. 15r.

Non sono richiami casuali ma presentano una logica di fondo sistematica, volta a segnalare nel testo episodi del viaggio dantesco o digres-

sioni che riguardano la condotta del buon cristiano, temi come il libero arbitrio, la gravità del peccato e la corruzione del mondo ecclesiastico. Elenco di seguito i luoghi interessati in *Inferno*: *Inf.* I, 76-78; *Inf.* I, 100-108; *Inf.* VII, 10-15; *Inf.* XIII, 40-42; *Inf.* XIII 70-72; *Inf.* XIX, 91-117; *Inf.* XX, 28-30; *Inf.* XXVII, 61-63; *Inf.* XXVII, 79-81; *Inf.* XXVII, 118-120; *Inf.* XXXI, 16-18. A titolo esemplificativo mi soffermo soltanto su uno di essi, in riferimento ai versi di *Inf.* XIX, 91-117:

Per ch'io mi mossi e a lui venni ratto;	e disse: "Posa, posa, Scarmiglione!".
e i diavoli si fecer tutti avanti,	Poi disse a noi: "Più oltre andar per questo
sì ch'io temetti ch'ei tenesser patto;	iscoglio non si può, però che giace
così vid'io già temer li fanti	tutto spezzato al fondo l'arco sesto.
ch'uscivan patteggiati di Caprona,	E se l'andare avante pur vi piace,
veggendo sé tra nemici cotanti.	andatevene su per questa grotta;
I' m'accostai con tutta la persona	presso è un altro scoglio che via face.
lungo 'l mio duca, e non torceva li occhi	Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta,
da sembianza lor ch'era non buona.	mille dugento con sessanta sei
Ei chinavan li raffi e "Vuo' che 'l tocchi"	anni compié che qui la via fu rotta.
diceva l'un con l'altro, "in sul	Io mando verso là di questi miei
groppone?".	
E rispondien: "Sì, fa che gliel'accocchi"	a riguardar s'alcun se ne sciorina
Ma quel demonio che tenea sermone	gite con lor, che non saranno rei".
col duca mio, si volse tutto presto	

Dante incontra i simoniaci, in particolare Simon Mago e coloro che, offendendo Dio, hanno corrotto e tradito la fede in Cristo. Nei versi indicati, il poeta avvia una dura invettiva contro coloro che hanno venduto la propria fede in cambio di piaceri terreni. Non è casuale l'uso del termine «puttaneggiar», scelto per sottolineare con forza la gravità della simonia, paragonandola a un atto di mercificazione che tradisce la purezza e la sacralità della fede. Come si legge nel commento di Bosco-Reggio,

le immagini dell'*Apocalisse* contro la Roma pagana, paragonata a una meretrice, son trasferite alla Roma curiale, lontana dal Vangelo. Non si può dunque davvero dire che Dante pecchi di eccessiva indulgenza verso i papi del suo tempo; ma bisogna subito aggiungere che egli ha cura di far sempre salva, nella condanna dei papi peccatori, la

reverenza, la “debita subiezione” (*Cv* IV viii 11), al loro ufficio. Immaginando di rivolgersi a Niccolò III, Dante espone tutta la sua ritrosia nei confronti di Bonifacio VIII, il suo principale bersaglio.¹⁹

Un altro segno di attenzione interessante è rappresentato dalle parentesi erase.

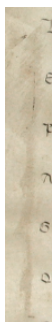


Fig. 3. Palermo, Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace, Manoscritti B.C.R.S., XIII.G.1, c. 5v.

Si tratta di linee verticali ondulate a forma di parentesi, che in un momento successivo sono state cancellate. Nella prima cantica, esse si rilevano in corrispondenza di due passi. Il primo è il colloquio tra Dante e Ciaccio a *Inf.* vi, 61-78:

li cittadin de la città partita;	Alte terrà lungo tempo le fronti,
s'alcun v'è giusto; e dimmi la cagione	tenendo l'altra sotto gravi pesi,
per che l'ha tanta discordia assalita".	come che di ciò pianga o che n'aonti.
E quelli a me: "Dopo lunga tencione	Giusti son due, e non vi sono intesi;
verranno al sangue, e la parte selvaggia	superbia, invidia e avarizia sono
caccerà l'altra con molta offensione.	le tre faville c'hanno i cuori accesi
Poi appresso convien che questa caggia	Qui puose fine al lagrimabil suono.
infra tre soli, e che l'altra sormonti	E io a lui: "Ancor vo' che mi 'nsegni
con la forza di tal che testé piaggia.	e che di più parlar mi facci dono.

¹⁹ Bosco, Reggio 1979 (Dartmouth Project https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?cmd=nextresult).

Come sottolineano Bosco-Reggio,

sulla Firenze amata e colpevole si proietta così l'ombra del castigo divino: quello che Dante con più aperto linguaggio biblico minaccerà agli “scelleratissimi” Fiorentini che oseranno resistere all'inviato di Dio per la pace del mondo, a Enrico VII (*Ep.* VI);²⁰

l'altro, invece, è rappresentato da *Inf.* vi, 94-111, ovvero il momento in cui Dante affronta il problema della condizione dei dannati dopo la resurrezione:²¹

ché questa bestia, per la qual tu gride,	Questi non ciberà terra né peltro,
non lascia altrui passar per la sua via,	ma sapienza, amore e virtute,
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;	e sua nazion sarà tra feltro e feltro.
e ha natura sì malvagia e ria,	Di quella umile Italia fia salute
che mai non empie la bramosa voglia,	per cui morì la vergine Cammilla,
e dopo 'l pasto ha più fame che pria.	Eurialo e Turno e Niso di ferute.
Molti son li animali a cui s'ammoglia,	Questi la caccerà per ogne villa,
e più saranno ancora, infin che 'l veltro	fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
verrà, che la farà morir con doglia.	là onde 'nvidia prima dipartilla.

Inoltre, a c.5v si trova una *manicula* con dito allungato, all'altezza di *Inf.* v, 103-105: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona,/ mi prese del costui piacer sì forte,/ che, come vedi, ancor non m'abbandona». Sebbene ci si trovi dinanzi a una delle massime più diffusa della teorica amorosa medievale, che ha le sue origini del *De Amore* di Cappellano, l'immagine evocata da Dante non affonda *in toto* nella rappresentazione data dalla trattatistica; né si rivolge alle interpretazioni religiose di S. Catarina o Giordano da Rivalta, negli scritti dei quali queste parole sono utilizzate per ricordare la necessità dell'amore divino. Dante evoca la tragicità della passione e la conseguente dannazione. Come sottolinea Chiavacci Leonardi: «la storia porta con sé la propria tragica ragione».²² Sulla base

20 Bosco, Reggio 1979 (Dartmouth Project https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?cmd=nextresult).

21 Ivi.

22 Chiavacci Leonardi 1991-1997 (Dartmouth Project https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?cmd=nextresult).

dell'esame degli altri segni di attenzione, si sarebbe tentati di affermare che la *manicula* non voglia attenzionare i versi per segnalare la nota storia d'amore dantesca, quanto sottolineare l'accezione peccaminosa dell'amore quando questo non è rivolto a Dio, un avvertimento morale-figurale.

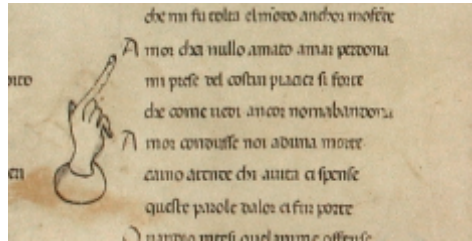


Fig. 4. Palermo, Biblioteca centrale della Regione siciliana Alberto Bombace, Manoscritti B.C.R.S., XIII.G.1, c. 5v. *Manicula* con dito allungato.

Come ho cercato di dimostrare, gli interventi marginali sembrerebbero informare di una lettura di carattere morale e teologico-formativa. Che il codice abbia avuto rapporti con il mondo ecclesiastico e che abbia circolato in quegli ambienti è confermato da una nota al testo a c. 1r: «Expurgatum iuxta indicem expurgationum hispanum Panormi. 1629 Fr. Decius Carrega ordinis Predicatorum». ²³ Essa conferma che il testo fu “emendato” secondo i criteri dell’Indice spagnolo a Palermo nel 1629 dal frate predicatore Decio Carrega. A c. 104r, invece, si ha un’altra annotazione circa la figura dell’autore del poema. La nota, infatti, riporta: «natus fuit Dantes vacante imperio ob mortem Friderici imperatoris secundi, Anno MCCLXV (millesimo ducentesimo sessagesimo quinto) sedente Urbano papa quarto» e, poco più in basso, l’indicazione della data «1265». A completamento dell’indagine, è opportuno segnalare che, al foglio 104v, sono presenti numerose annotazioni manoscritte attribuibili a più mani. Tuttavia, tali note – forse non direttamente collegate al testo – risultano oggi illeggibili, a causa sia della scoloritura dell’inchiostro sia di evidenti cancellature. Sono visibili soltanto alcune datazioni in riferimento alla prima metà del XVI secolo e alcuni stralci che sembrerebbero fare riferimento sempre a una circolazione in ambiente ecclesiastico, prima dell’età controriformistica.

²³ Per tutte le annotazioni in latino si è rispettata la veste grafica presente nel manoscritto.

Il manoscritto di Bologna B321 si presenta come un manoscritto confezionato su commissione data la particolare *facies* codicologica. Datato alla seconda metà del XIV secolo, non presenta né un *incipit* né un *explicit*. Da c. 1r, grazie alla presenza di una sottoscrizione, si deduce che il manoscritto è appartenuto al Conte Domenico Levera. A differenza del codice precedente, i segni marginali sono molto più radi. Si riscontrano due soli casi di *limina* in tutta la prima cantica. Un *limen* verbale non in riferimento al testo, a c. 75r, nel *base de page*: una nota, stesa con una scrittura corsiva poco definita di mano successiva rispetto alla *littera textualis* del testo e realizzata con un inchiostro molto chiaro. Da un esame autoptico – grazie all’aiuto di Riccardo Montalto – è stato possibile interpretare quanto segue: «Al mio venerando frat(el)lo l m(e)s(ser) Costancio [...] canonico l Romano». Purtroppo non è stato possibile identificare questa figura; le informazioni sono eccessivamente generiche e non hanno condotto a nulla.

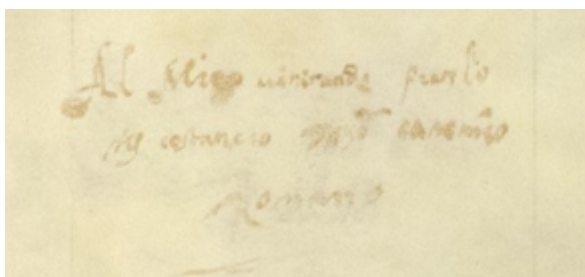


Fig. 5. Bologna, Biblioteca comunale dell’Archiginnasio, Manoscritti A 321, c. 75r.

Si ha anche un *limen* non verbale in riferimento al testo: una *manicula* con polsino semplice in orizzontale con dito indice in direzione della terza all’altezza di *Inf.* I, 127-129 a c. 3r.: «in tutte parti impera e quivi regge;/ quivi è la sua città e l’alto seggio:/ oh felice colui cu’ ivi elegge!». Dante espone la teoria dei due soli: sottolinea che così come la terra è di giurisdizione dell’imperatore, così Dio «imperadore dell’universo» estende il suo potere su tutto il creato, ma governa direttamente il regno dei cieli, «la civitas Dei» della Chiesa trionfante.²⁴

24 Cfr. Mazzoni 1965-1985 (Dartmouth Project https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?cmd=nextresult).

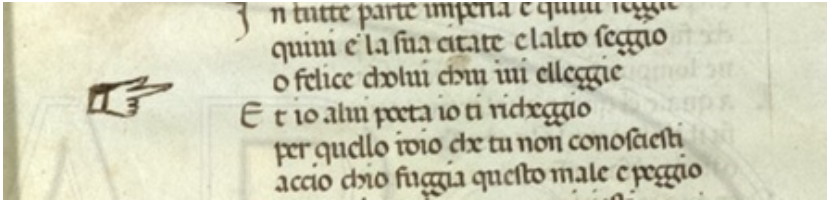


Fig. 6. Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, Manoscritti A 321, c. 3r. *Manicula* con polsino semplice in orizzontale.

In ultimo, mi soffermo sul manoscritto di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5 (BrAg). Il codice si presenta sia per fattura sia per le tracce depositatevi come un codice di studio, magari approntato per un *magister*. Ciascun canto è introdotto da una rubrica; a c. 103r c'è un *colophon* rubricato: «Explicit Comedia dantis ultima Aldighieri de florentia per eum feliciter edita sub anno incarnationis domini M^oCCC^o de mense martij Sol in ariete Luna in libra». Per quanto riguarda i *limina* testuali, essi sono stati realizzati da mani differenti, successivi alla copia del testo della *Commedia*. Tra i *limina verbali* troviamo frequentemente l'abbreviazione «c(om)p(ar)o» con segni di abbreviazione per «comparatio»²⁵.

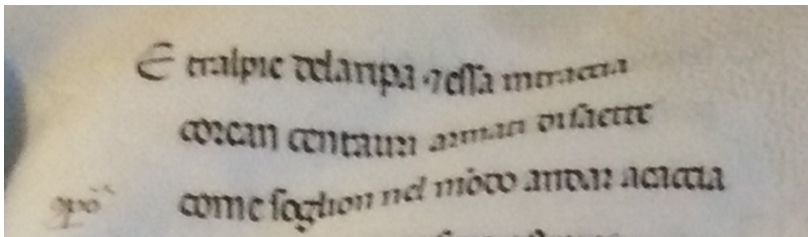


Fig. 7. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, c. 13r.

Questa tipologia di annotazione è presente lungo tutto il codice (così come in moltissimi altri codici della tradizione della *Commedia*). È collocata, infatti, a margine nei passi che contengono similitudini, metafore o paragoni. Quando queste si limitano a un solo verso il riferimento è naturalmente in corrispondenza del verso stesso ma può capitare che l'ar-

²⁵ Si veda Cappelli 1912.

tificio retorico interessi una terzina o più, e in quel caso la nota di attenzione è posta solo all'inizio del passo. Basti un solo esempio, a *Inf.* XII, 52-57: «e tra 'l piè de la ripa ed essa, in traccia/ corrien centauri, armati di saette, / come solien nel mondo andare a caccia». Qui Dante compara i Centauri che correvano armati di saette ai cacciatori nell'aldiqua.

Un'altra tipologia di nota al testo che supporta l'ipotesi che BrAg sia un codice di studio, è rappresentata dall'indicazione di un numero in cifra araba seguito da «p(ar)s», che potrebbe indicare una divisione in sequenze narrative dedotta da un commento o dalla lettura del testo.

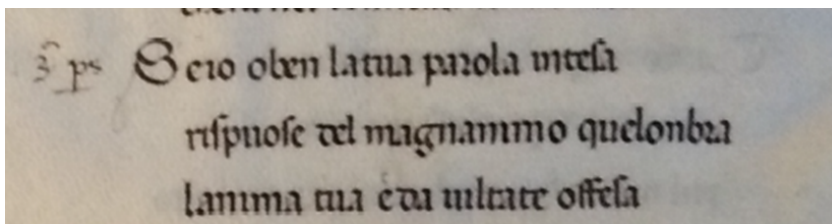


Fig. 8. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, c. 2r.

Altre tracce di una mano molto più tarda si trovano in intercolumnio o nel *bas de page* ma appaiono poco comprensibili. Ad esempio compare una «G» corsiva maiuscola all'altezza di *Inf.* I, 103-105: «questi non ciberà terra né peltro, / ma sapienza, amore e virtute, / e sua nazione sarà tra feltro e feltro»; oppure la scritta «ario» in prossimità di *Inf.* I, 127-129: «in tutte parti impera e quivi regge; / quivi è la sua città e l'alto seggio: / oh felice colui cu' ivi elegge!»; o ancora, a *Inf.* I, 112-114 – «ond'io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui per loco eterno» – la scritta “bergie” o “berg.” con il punto in riferimento al verso.²⁶

26 Riguardo a una possibile interpretazione di questa annotazione, dopo un consulto paleografico con il Dott. Riccardo Montalto, mi sento di potere proporre due possibili ipotesi, per le quali spero che studi futuri possano permettermi di determinare quale possa essere quella più attendibile. Se si dovesse interpretare l'annotazione come “Bergie”, essa potrebbe forse richiamare il francese antico *bergier* o il piemontese *bergì* con il significato di “pastore”, guida, di colui che regge, governa e impera sia nella prospettiva pontificia che politica, forse utile per una nota di insegnamento sulla teoria dei due soli danteschi, soprattutto in riferimento alla terzina in questione. Qualora, invece, la lettura fosse

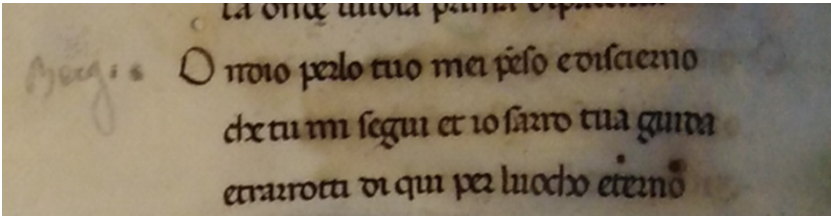


Fig. 9. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, c. 1v.

Un'altra annotazione si ha all'altezza di *Inf.* VII, 61-63: «Or puoi, figliuol, veder la corta buffa/ d'i ben che son commessi a la fortuna,/ per che l'umana gente si rabuffa». Al margine destro in corrispondenza di «buffa», una mano differente dalla principale scrive: «nota de fortuna». È possibile che l'annotatore volesse sottolineare in ottica didattica che la beffa di cui parla Dante non è la Fortuna ma bensì l'inganno che si cela nei beni che sono affidati alla Fortuna stessa.

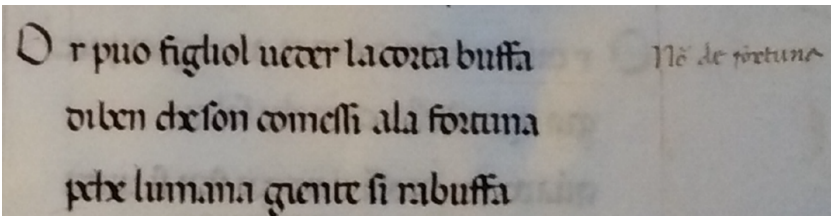


Fig. 10. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, c. 7r.

Tra i *limina non verbali* in riferimento al testo, invece, troviamo alcune *maniculae*, apposte in corrispondenza di passi a carattere sentenzioso o moraleggiante. Sono tutte figurativamente simili: mostrano una mano nuda con dito allungato in prossimità della terzina di riferimento. Nella prima cantica è possibile trovarle in corrispondenza di *Inf.* v, 121-123;

“Berg.” si potrebbe ipotizzare, come per altri manoscritti danteschi, un’abbreviazione per Gian Piero Bergantini, spesso citato e accostato al nome di Dante, noto per *Della volgare elocuzione illustrata*, ecc. (I, lett. A-B), 1740, di cui è inedito il seguito in 12 voll. e *Voci italiane d’autori approvati dalla Crusca, nel vocabolario di essa non registrate con altre appartenenti per lo più ad arti e mestieri*, 1745. Mi riservo, pertanto, ulteriori studi e approfondimenti, per ritornare in altra sede sull’argomento.

Inf. xiv, 88-80; *Inf.* xx, 61-63; *Inf.* xxi, 7-9; *Inf.* xxiv, 46-48; *Inf.* 145-147; *Inf.* xxvi, 127-129. Ad esempio a *Inf.* v, 121-123, – «e quella a me: “Nessun maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice/ ne la miseria; e ciò sa ’l tuo dottore», in cui Dante sembra utilizzare come fonte Boezio (*Cons. Phil.* II iv 2) – «in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem» – in riferimento ai versi con cui Francesca apre il suo racconto.

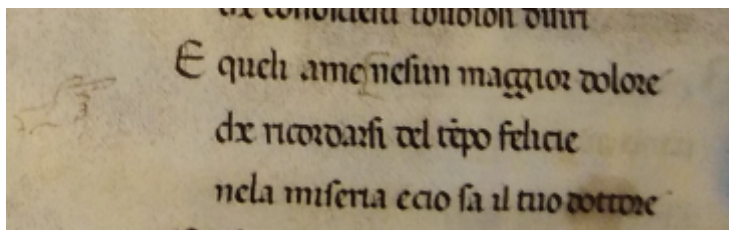


Fig. 11. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, c. 5v.

Come si evince dall’analisi dei manoscritti in questione, è particolarmente interessante il fatto che da una medesima bottega provengano tipologie testuali differenti, che incarnano nei loro assetti segni utili ad evincere l’utilizzo, la circolazione e il pubblico di riferimento. Nello specifico, grazie allo studio dei *limina*, è possibile ipotizzare che un codice di buona fattura, quale Pl, con il testo della *Commedia* predisposto su due colonne, con iniziali di cantica figurate con elementi fitomorfi e toccate in oro, potesse avere circolato soprattutto negli ambienti ecclesiastici, facendosi portavoce con le sue cancellature e con le sue riscritture più tarde dei versi danteschi delle problematiche che la chiesa seicentesca ha dovuto affrontare e della difficoltà di lettura e circolazione di un’opera come la *Commedia* nel periodo controriformistico; di contro, invece, B321 sembra appartenere al gruppo dei codici realizzati su commissione, che mostra, con la sua ‘pulizia’ marginale, più la volontà della rappresentanza di un Dante nelle librerie della borghesia colta, che non un vero e proprio oggetto di letture appassionate; in ultimo, un codice di studio, BrAg, anch’esso con testo predisposto su due colonne, in *littera textualis*, con i margini ricchi di segni e annotazioni in riferimento a elementi stilistico-retorici, sembra avvicinarsi per caratteristiche a uno strumento librario utilizzato dai *magistri* negli studioli.

Come spero di aver dimostrato, è particolarmente significativo osservare come la realizzazione di un codice, frutto della stratificazione cronologica di segni e annotazioni lasciate da diversi lettori, consenta di visualizzare, quasi fosse davanti ai nostri occhi, quei postillatori e annotatori intenti a confrontarsi con il testo del poema dantesco. Nel caso analizzato, manoscritti confezionati nella stessa bottega e filologicamente riconducibili a un medesimo snodo si diversificano nel tempo, percorrendo traiettorie distinte e assorbendo indizi e tracce di un'epoca passata, grazie ai quali, oggi possiamo rivivere l'incontro di quegli audaci lettori con il testo del poema.

Bibliografia

- Calenda 2003 = Corrado Calenda, *L'edizione dei testi: i commenti figurati in Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del Convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001*, Roma, Salerno editrice, 2003 (Studi e saggi 11).
- Cappelli 1912 = Adriano Cappelli, *Dizionario di abbreviature latine e italiane*, Milano, Hoepli, 1912.
- Catalogo descrittivo 1891 = *Biblioteca Nazionale Braidense, Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca nazionale di Milano. Catalogo descrittivo*, a cura di Francesco Carta, Roma, Tipografia dei Fartelli Benicini, 1891.
- Dartmouth Project (https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?cmd=nextresult).
- De Batines 1846 = Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti*, Prato, Tipografia Aldina Editrice, 1846.
- Duchet 1971 = Claude Duchet, *Pour une socio-critique*, «Littérature», I (1971), pp. 5-14.
- Eco 2004 = Umberto Eco, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2004.
- Fasano 2015 = Giulia Fasano, *La ricezione della Commedia: Studio dei marginalia nei manoscritti medievali*, «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», 11 (2015), pp. 91-109.
- Gallo 1852 = Agostino Gallo, *Di un codice di Dante nella Libreria dei PP. Filippini*, in *Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia*, Palermo, Dalla Reale Stamperia, 1852, I.
- Genette 1989 = Gerard Genette, *Soglie*, a cura di Camilla Maria Cederna, Milano, Einaudi, 1989.

- La Biblioteca di S. Giustina di Padova. Libri e cultura presso i benedettini padovani in età umanistica*, a cura di Giovanna Cantoni Alzati, Padova, Antenore, 1982 (Medioevo e umanesimo, 48).
- Lattanzi 1965 = Angela Daneu Lattanzi, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia. I. Biblioteca nazionale di Palermo*, Roma, Istituto poligrafico, 1965.
- Lejeune 1975 = Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Marchetti 2020 = *La sottofamiglia mad*, «Filologia italiana» 17 (2020), pp. 60-77.
- Moore 1889 = Edward Moore, *Contributions to the textual criticism of the Divina Commedia, including the complete collation throughout the Inferno of all the mss. at Oxford and Cambridge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1889.
- Natoli 1893 = Luigi Natoli, *Gli studi danteschi in Sicilia*, «Archivio Storico siciliano», Palermo, Lao, 1893.
- Niccolai 2020 = Elena Niccolai, *I manoscritti di γ*, «Filologia italiana» 17 (2020), pp. 17-31.
- Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'* 2007 = *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007.
- Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'*. Seconda serie (2008-2013) 2013 = *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Seconda serie (2008-2013)*, a cura Elisabetta Tonello e Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2013.
- Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'*. Terza serie (2020) 2020 = *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Terza serie (2020)*, a cura di Martina Cita, Federico Marchetti e Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni 2020.
- Pennino 1875 = Antonio Pennino, *Catalogo ragionato dei Libri di prima stampa e delle edizioni aldine e rare esistenti nella Biblioteca Nazionale di Palermo*, Palermo, Lao, 1875, I.
- Petrocchi 1966-1967 = Giorgio Petrocchi, *Dante Alighieri. La 'Divina Commedia' secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1966-1967.
- Resta 1967 = Gianvito Resta, *La conoscenza di Dante in Sicilia nel Tre e nel Quattrocento* in *Atti del Convegno di studi su Dante e la Magna Curia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1967.
- Roddewig 1984 = Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die gottliche Kömodie*, Stuttgart, A. Hiersemann, 1984.

Rozza 1996 = Laura Rozza, *I codici liturgici miniati di S. Stefano in Brolo*, «Libri e Documenti» 22/23 (1996), pp. 10-36.

Tonello-Trovato 2022 = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, edizione critica a cura di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato. Commento a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2022.

III. SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

ALESSANDRA FORTE, *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della Commedia*, Roma, Viella, Scritture e libri del medioevo, 24, 2023, XXIV + 352 pp.

Nell'ambito degli studi danteschi la *querelle* intorno allo statuto della tradizione manoscritta della *Commedia* ha coinvolto un numero sempre crescente di studiosi sulla necessità di approntare nuovi cataloghi e censimenti, che tenessero conto della molteplicità dei fattori – codicologici, paleografici, esegetici – relativi alla confezione del prodotto librario. In questo contesto ha assunto un certo rilievo l'assetto iconografico dei testimoni del poema e, nella prospettiva di individuarne la genesi e gli sviluppi, il legame che intercorre tra l'uno e l'altro esemplare miniato. Nel contributo di Alessandra Forte si ripercorrono le tappe delle prime strategie illustrative, nel tentativo di tracciarne un itinerario ideale a partire dalle botteghe fiorentine fino alle aree della penisola più o meno ricettive alla produzione di Dante, entro cui è stato possibile riportare alla luce soluzioni non prive di originalità. Il volume si apre con una premessa di Corrado Bologna, a cui seguono un'*Introduzione* (pp. 1-24) e tre sezioni: 1) *Illustrare la Commedia tra Firenze e Napoli* (pp. 25-134); 2) *Un caso di parentela iconografica in area padana* (pp. 135-208); 3) *Continuità iconografiche dantesche tra Pisa e Genova* (pp. 208-291). L'*Introduzione* offre una panoramica esaustiva dei capisaldi bibliografici della tradizione dantesca, rivolgendo un'attenzione peculiare a quei contributi che hanno avviato l'indagine intorno all'esegesi "visiva" del poema. La studiosa indugia sulle diverse tipologie di programmi illustrativi che potevano interessare i manoscritti, come pure sui rapporti tra *auctor intellectualis* e miniatori all'interno dell'*atelier* e ritiene che solo attraverso un esame scrupoloso dei testimoni illustrati si possa tentare di ricostruire una classificazione completa delle affinità condivise sul piano figurativo, senza tuttavia nutrire la presunzione di giungere a un "originale" miniato. Forte chiarisce, infatti:

non sarà, inoltre, superfluo precisare che un esame della tradizione illustrata della *Commedia* condotto per identificazione e classificazione delle affinità visive non mirerebbe certo alla restituzione di un "testo iconico" dantesco unico e originale, data l'assenza – poiché con ogni evidenza mai elaborato e non semplicemente perduto – di un capostipite figurato o di un progetto illustrato approntato dall'autore (p. 18).

L'A. delinea inoltre due diverse modalità di allestimento per il manoscritto della *Commedia*, di cui la prima fortemente impegnata sul piano esegetico, talvolta comprendente un ciclo completo di illustrazioni, e la seconda meno caratterizzata e tendenzialmente inseribile in produzioni seriali, di cui sopra tutte è noto il gruppo dei "Danti del Cento". La rassegna prosegue con l'analisi iconografica della prima delle tre coppie di manoscritti danteschi, di cui Forte offre un'indagine complessiva volta a definirne la collocazione storico-geografica e, soprattutto, il contesto di primissima ricezione. La studiosa offre quindi al lettore i dati principali dei mss. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152, e Londra, British Library, ms. Additional 19587, per poi soffermarsi sulla parentela che accomuna i due codici attraverso delle utili schede di confronto che prendono al vaglio le soluzioni illustrative, inaugurando uno schema ricorrente nei capitoli successivi. Un posto di rilievo è segnato dal tentativo di ricostruire la storia napoletana che ha interessato il primo dei codici, a cui si lega tra le altre cose la presenza di chiose in volgare meridionale e, in generale, di nomi di intellettuali gravitanti a corte tra il terzo e l'ultimo quarto del Trecento. Infatti

documentata la presenza a Napoli di un manoscritto fiorentino (St), sul quale si rinvennero non solo numerose glosse in volgare meridionale ma anche nomi di poeti e intellettuali vicini all'ambiente di corte, nonché traccia delle leggende popolari in voga in anni molto prossimi a quelli dell'allestimento del corredo di un secondo codice (Add), a questo visibilmente affine e iconograficamente meno puntuale; documentato tutto questo – dicevo –, appare dispendioso postulare l'intervento di ulteriori intermediari miniati, poiché ciò equivarrebbe a sostenere che a Napoli, tra il terzo e l'ultimo quarto del Trecento, circolasse un secondo St, a questo identico ma cronologicamente più antico, giunto contemporaneamente alla corte di Napoli e contemporaneamente gravitante nei medesimi luoghi del primo, ma per qualche ignota ragione modello privilegiato per la decorazione pittorica del più sontuoso Add (p. 106).

La stessa metodologia viene dunque applicata al ms. Additional, di cui pure vengono denunciate le numerose misinterpretazioni e, di conseguenza, l'ipotesi di una progettazione iconografica meramente materiale e ornamentale, scevra da implicazioni di carattere esegetico. Come afferma l'A.:

le consuetudini operative di Add informano dunque di una commissione svincolata da un progetto iconografico meditato, e

piuttosto frutto della volontà di confezionare un esemplare di lusso a fini estetici o collezionistici, per il cui allestimento dovette risultare senz'altro più pratico, soprattutto sul piano materiale e logistico, il ricorso a un modello pronto, tanto più se comodamente reperibile poiché gravitante nei medesimi ambienti culturali (p. 107).

Seguono l'*Appendice* e le *Figure*, inserite tra la prima e la seconda sezione, comprendenti 40 immagini in bianco e nero (pp. 108-133). La seconda sezione è dedicata all'esame della coppia di manoscritti costituita da Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, ms. 67, e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Laur. Plut. 40.1, entrambi considerati generalmente come degli esemplari "gemelli". Sul piano testuale i codici sono latori del poema e del commento laneo, compresa la giustapposizione con l'Ottimo per il *Proemio* e le chiose a *Inf.*, i. A differenza degli studi che volevano il Pluteo come un discendente del Padovano 67, continua Forte, i recenti spogli condotti dall'*équipe* di Paolo Trovato hanno condotto a scartare l'ipotesi di interdipendenza. Nella fattispecie:

le analisi testuali, condotte sempre sul testo lanèo – più che su quello del poema, ritenuto povero di errori significativi – hanno portato a escludere rapporti di dipendenza diretta tra i due esemplari e a postulare l'esistenza di un antigrafo comune, cui risalirebbero la *mise en page* dei due codici, la disposizione e l'interazione sulle carte di testo, commento e apparato illustrativo (p. 149).

La studiosa prosegue, dunque, nella discussione delle varianti iconografiche minime, come pure delle divergenze e delle innovazioni che caratterizzano i testimoni, indicatori complessivamente, così come per la veste formale del testo, della discendenza da un modello iconografico condiviso e adoperato in maniera indipendente. Un rilievo singolare è destinato poi alla fattura degli abiti dei protagonisti, in particolare di Cacciaguida, la cui veste "come confermerebbero alcune analoghe occorrenze miniate in manoscritti coevi di argomento cavalleresco, parrebbe pienamente ascrivibile alla moda di corte di fine Trecento" (p. 187). Anche in questo caso il capitolo è accompagnato da *Figure* e da *Tavole*, comprendenti 36 riproduzioni in bianco e nero e 26 a colori, che costituiscono, così come altrove, un valido *vademecum* per "visualizzare" con immediatezza i contenuti trattati nelle sezioni di riferimento. In conclusione, nella terza sezione del volume, Forte analizza l'ultima coppia iconografica rappresentata dai codici Chantilly, Musée Condé, ms. 597

e Altona, Schulbibliothek des Christianeums, ms. N.2 Aa 5/7, per i quali vengono ridiscussi l'ambito di provenienza, i diversi stati redazionali e, naturalmente, il rapporto che li lega sul piano iconografico. I due manoscritti, per i quali pure sono state segnalate alcune affinità sul piano codicologico, non condividono né gli stessi contenuti, né l'impostazione del corredo illustrativo; tuttavia, la corrispondenza del proemio di Altona e delle sue rubriche rispetto agli *incipit* delle *Expositiones* dell'esegesi pisana è ancora unanimemente condivisa. Inoltre, le affinità iconografiche che interessano i soli due testimoni lasciano ipotizzare una dipendenza diretta se non dall'esemplare pisano, quanto meno da una fonte testuale e iconografica analoga, come già discusso nel recente contributo di Fara Autiero, la quale "ha posto in grande evidenza la corrispondenza strettissima tra le rubriche di Altona e gli *incipit* delle *Expositiones* così come traditi da Chantilly" (p. 231). Chiudono il volume un *carnet* di 46 immagini, le conclusioni dell'A. e i riferimenti bibliografici (pp. 293-343). Lo studio di Alessandra Forte si pone dunque quale valido contributo alla ricerca già avviata negli ultimi anni e tesa a sistematizzare il patrimonio esegetico, in questo caso figurativo, che caratterizza la tradizione della *Commedia*. Il metodo comparativo qui applicato alla collazione integrale dei sistemi illustrativi si configura come il tramite privilegiato per definire la storia del manoscritto, che, nel contesto della trasmissione del poema, risponde, com'è ovvio, alla varietà di tradizioni indipendenti, talvolta svincolate dalla lettura diretta del testo e per questo motivo portatrici di innovazioni le quali contribuiranno certamente a far luce sul panorama dei primi fruitori dell'opera dantesca.

FEDERICA CIFARIELLO

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

federicacifariello@gmail.com

FARA AUTIERO, *La Commedia nei suoi primi manoscritti miniati: analisi codicologiche, ecdotiche e iconografiche*, Roma, Editrice Antenore, Percorsi dell'interpretazione, 1, 2023, 260 pp.

La diffusione della *Commedia* si è imposta sul mercato librario del Trecento portando con sé diversi tentativi di codificare sul piano visivo l'esperienza oltremondana del viaggio dantesco. Allo studio del dato testuale si è reso dunque necessario unire indagini di carattere iconografico, tali da indurre la comunità scientifica a domandarsi se in effetti il poema nascesse come un libro illustrato o se fosse, come meglio esemplificato da Gianfranco Contini, un libro "illustrabile". L'analisi integrata di elementi codicologici, paleografici ed esegetici ha senz'altro arricchito il panorama della storia della ricezione, che pare tuttavia ancora lungi dal risolversi in soluzioni definitive. Il recente contributo di Fara Autiero si inserisce nel novero di tali implicazioni metodologiche offrendo un approccio multidisciplinare che, a partire dall'osservazione del puro dato figurativo, mira a stabilire un'indagine del manufatto nella sua interezza (materiale, storico-artistica, socioculturale). Il volume consta di un'*Introduzione* (pp. 7-20) e di tre altri capitoli: 1) *Autorialità e serialità nelle illustrazioni medievali della Commedia. Il caso di Pacino di Buonaguida* (pp. 21-160); 2) *Il rapporto tra il corredo illustrativo e quello esegetico: le 'Expositiones' di Guido da Pisa* (pp. 161-85); 3) *Un complesso "organismo multimediale": il manoscritto 10057 di Madrid e il codice Filippino* (pp. 186-229). Il primo capitolo si apre con un quadro sintetico ma puntuale della prima circolazione del poema, caratterizzata sin dal principio da un'elevatissima richiesta e dall'urgenza di ricorrere a una produzione standardizzata, divenuta nota nell'ambito della tradizione dantesca come la serie dei "Danti del Cento". È tuttavia all'interno di un gruppo codicologico apparentemente coeso che Autiero ritiene di poter individuare, sulla scorta del principio di "iconografia relazionale" teorizzato da Jérôme Baschet, le variazioni minime che intercorrono tra le singole illustrazioni. Sostiene, infatti, che "le miniature non vanno intese come degli *unica*, ma esaminate all'interno di una catena seriale e in rapporto al supporto sul quale esse si trovano al fine di evidenziare e indagare le minime variazioni" (p. 10). L'analisi delle soluzioni adottate dai miniatori si lega alla valutazione dei modelli iconografici riutilizzati all'interno delle botteghe, per il quale l'A. adopera non senza audacia la definizione

di “contaminazione”. Il campo d’indagine è limitato a un *corpus* di ventisei manoscritti miniati prodotti nella bottega di Pacino di Buonguida, di cui vengono offerte brevi schede codicologiche accompagnate da un’analisi relazionale, estesa a codici miniati non solo danteschi. La studiosa riporta dunque all’attenzione del lettore le micro e le macro-variazioni iconografiche ricorrendo alla cosiddetta “critica figurativa”, per la quale sottolinea a più riprese la distanza dagli assunti propri della filologia testuale. Infatti:

stabiliti i soggetti iconografici utilizzati dalla bottega e tutte le loro declinazioni, è possibile utilizzare i principi della “critica figurativa” per comprendere i meccanismi di copia delle illustrazioni e raggruppare i codici che condividono le medesime micro e macro-variazioni iconografiche. Occorre ribadire ancora una volta che la critica figurativa non coincide con la critica del testo e che la copia delle illustrazioni risponde a logiche del tutto divergenti rispetto a quella testuale (p. 86).

All’escussione del dato illustrativo segue la definizione codicologica e paleografica dei manoscritti interessati, entro cui Autiero propone un’indagine intorno ai copisti coinvolti nella produzione, nel tentativo di individuare due centri concorrenti, di cui il primo rappresentato dal Copista principale del Cento e il secondo dal Copista di *Parm.* L’A. nota che

il Copista di *Parm* sembra essere l’altro attore principale della produzione fiorentina del secondo quarto del Trecento. Alla grande produttività e pianificazione metodica del Copista principale del Cento, il Copista di *Parm* oppone una sorta di organizzazione dislocata del lavoro: il buon numero di copie da lui revisionate o completate lasciano pensare ad una gestione della richiesta del mercato divisa tra più copisti da lui coordinati (p. 159).

La seconda sezione del volume è dedicata all’analisi del rapporto che lega il sistema esegetico di Guido da Pisa al corredo illustrativo del codice Altonensis e del più noto ms. 597 della Bibliothèque du Château di Chantilly. Dopo la presentazione dei manoscritti l’A. rivolge dapprima l’attenzione alla natura delle miniature presenti in Cha, sottolineandone il valore ermeneutico inestricabilmente legato all’interpretazione pisana, e poi alle illustrazioni del solo Alt, anch’esse dipendenti non dal testo della *Commedia* quanto piuttosto dal commento del frate carmelitano. La studiosa offre quindi una panoramica degli errori testuali e dei fraint-

tendimenti sulla base dei quali è possibile affermare che l'esegeta non avesse licenziato il codice di Chantilly, e che vi fosse invece la presenza di un antigrafo miniato da cui la bottega di Francesco Traini avrebbe copiato le immagini, lo stesso impiegato da Alt, tale da spiegare alcuni particolari iconografici comuni come i pipistrelli che adornano la porta dell'inferno, quest'ultimo un vezzo tipico della bottega pisana. Pertanto "la copia frettolosa del testo di cui Cha è testimone, quindi, potrebbe trovare eco anche in quella delle immagini, rielaborate da Traini e dalla sua bottega senza particolare accuratezza" (p. 175). A supporto di questa ipotesi, Autiero si concentra sulle relazioni tra le *Expositiones*, la *Declaratio* e i paratesti dell'*Inferno* che corredano il codice di Altona, per i quali il copista si discosta dalla redazione presente in Cha, avvicinandosi a una fase testuale intermedia testimoniata in parte dalla più antica del Laurenziano Pluteo 40.2. Infatti, come chiarisce l'A.:

è ancora una volta l'analisi del dato testuale che consente di separare il comportamento di Cha, legato al modello di bottega del Copista di Vat, da quello di un ristretto gruppo di codici formato da Alt, Kraków 3208 e dall'esemplare utilizzato dallo stesso Guido da Pisa. Pressappoco coevi, i due testimoni sembrerebbero avere alla base un unico antigrafo miniato dal quale Cha ha tratto il commento guidiano e una parte delle immagini, mentre Alt ha ricopiato il testo della *Commedia*, le immagini e ha volgarizzato (per le rubriche) e riassunto (per quanto riguarda *Dante, poeta sovrano*) le *Expositiones* e la *Declaratio* del frate pisano (p. 183).

Proseguendo la rassegna di esemplari danteschi, Autiero si sofferma su un'ulteriore coppia codicologica, costituita dai mss. CF 2.16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini e MSS/10057 della Biblioteca Nacional de España, accomunati dalla sola presenza di diagrammi nelle ultime due cantiche. Il codice Filippino è tra i più noti nel panorama manoscritto della *Commedia*, se non altro per le eccentricità che lo allontanano dal gruppo del Cento, a cui pure è avvicinabile per la patina linguistica e la tipologia grafica, ma non per la confezione del manufatto che generalmente è ricondotta a Napoli. A questo proposito, la studiosa ridiscute la presunta collaborazione tra copista e miniatore avvenuta nel napoletano, insistendo piuttosto sulla raffigurazione standardizzata di Dante allo scrittoio la cui presenza è variamente attestata nel frontespizio della prima cantica negli esemplari del Cento; sarebbe dunque da ricondurre, così come la realizzazione completa del codice, nell'area fiorentina.

Inoltre, l'A. nota:

in molti casi è possibile osservare come fosse prassi consolidata che i codici della *Commedia* arrivassero in Italia meridionale dopo essere stati trascritti a Firenze; offrono esempi in tal senso lo Strozzii 152 o il VITR/23/3 della Biblioteca Nacional de España, entrambi copiati dal Copista Principale del Cento nel secondo quarto del Trecento e successivamente passati il primo a Napoli e il secondo in Sicilia, o il codice M 676 della Morgan Library di New York, copiato a Firenze da Andrea Lancia e successivamente miniato a Napoli (pp. 190-91).

In ultimo, proseguendo nel terzo capitolo del volume, Autiero indaga lo statuto testuale del codice di Madrid per il quale propone sulla base di un'interessante chiosa la presunta collocazione geografica dell'anonimo scrivente, da circoscriversi nell'area mediana della penisola. Infatti, le indicazioni "non trovano altro riscontro all'interno dell'esegesi dantesca, spingendo verso un'ipotesi di originalità della porzione testuale e denunciando una possibile conoscenza diretta della zona" (p. 193). Il confronto tra i due manoscritti muove dall'esame degli schemi che aprono le cantiche, accomunati sul piano grafico e soprattutto testuale, come emerge dalla composizione delle didascalie.

E possibile notare, infatti, come alcune delle didascalie aggiunte dalla mano A di fianco alle miniature di Fi siano presenti (sempre volgarizzate) sul codice spagnolo in accompagnamento alle proprie immagini, denunciando una visione diretta del codice Oratoriano ed eliminando qualsiasi dubbio su una possibile realizzazione dell'apparato iconografico posteriore rispetto alla trascrizione del testo (p. 215).

La forte affinità di questi elementi consente inoltre di dimostrare l'ascendenza della chiosa introduttiva al *Purgatorio* presente nel Madrilenio, ma volgarizzata e arricchita rispetto al modello oratoriano. Per questo motivo la studiosa riporta con dovizia di particolari una serie di *loci* per le chiose antiche di Fi e del primo strato di Mad. 10057, segnalando le misinterpretazioni comuni attribuite in passato al solo codice Filipino, come pure alcune immagini del Madrilenio che testimonierebbero un collegamento con l'apparato esegetico dei due manoscritti, a cui sono dedicate le pagine conclusive dello studio. Chiudono il volume una *Bibliografia* (pp. 233-45) e gli *Indici* dei nomi (pp. 249-54), delle tavole (pp. 255-56) e del volume (pp. 257-58). Del contributo di Fara Autiero

colpisce non solamente l'apporto qualitativo alla ricerca, ma soprattutto la dinamicità nell'approccio alla disciplina, esemplificato dal ricorso a un metodo innovativo, quello di carattere spiccatamente multidisciplinare, che certamente può fare luce sulla natura del prodotto manoscritto e, in generale, sullo sfondo artistico e socioculturale entro cui i primi lettori della *Commedia* ne sperimentavano le potenzialità immaginifiche.

FEDERICA CIFARIELLO
Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
federicacifariello@gmail.com

