

na
L'

Limina intorno al testo

Rivista diretta da
Ciro Perna ed Elisabetta Tonello

anno II

2025

fascicolo 2

Direttori / Journal Managers

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 Corfati (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)
Cinthia 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 Maddalò (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 Orduna (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 (copy editing), Angelo Raffaele Caliendo (copy editing), Federica Cifariello (copy editing), Francesco Donato (copy editing), Federica Maria Giallombardo (copy editing), Serena Malatesta (editor in capo), Matteo Maselli (copy editing), Riccardo Montalto (copy editing), Beatrice Mosca (capo redattrice), Aldo Stabile (copy editing), Raffaele Vitolo (copy editing)

Direttore responsabile / Legal representative

Mario Lion Stoppato

Limina. Intorno al testo

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

N. II (2025) *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).

Rivista registrata presso il Tribunale di Padova N. 8474/2025

ISSN online: 3035-3343



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 pregati/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: COFIN 2022_Progetto LiMINA (Lost in Manuscripts. Ideas, Notes, Acknowledgments)

Gli autori dei contributi sono responsabili dell'uso delle immagini

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

- Unità nella varietà: pratiche di *Limina* 7
✉ Francesco Donato

I. SAGGI

- La suocera* di Benedetto Varchi: per l'edizione critica 13
✉ Dario Brancato

- Ai confini dell'inchiostro: marginalità e memoria nelle lettere di
Matteo Ricci 73
✉ Vito Avarello, Cai Jin

- Testo e commento: le *Dichiarazioni* di Gasparo Salviani
alla *Secchia rapita*. 97
✉ Maria Cristina Cabani

- Ai margini del canone: ri-mediazione, adattamento e riscrittura
dantesca in Shigeru Mizuki 111
✉ Matteo Maselli

- Nel segno di Juyō: testimonianze e suggestioni documentarie nei
rapporti di trasmissione culturale Italia-Giappone. 151
✉ Concetta Damiani

II. NOTIZIE DAI MANOSCRITTI E DALLE STAMPE

- La tradizione della *Commedia* (con qualche novità). 167
✉ Sandro Bertelli

«Iste liber est Jacobi...»: una nota di possesso di Iacomo dalla Lana nel ms. Aldini 319 (Pavia, Biblioteca Universitaria)	195
✉ Mirko Volpi	
Alcune osservazioni sul <i>Purgatorio del Codex Altonensis</i> : spazio grafico, dispositivi figurativi e prospettive esegetiche.	219
✉ Fara Autiero	
<i>Limina</i> alle soglie del testo dantesco: percorsi di lettura da Santa Giustina di Padova alla Biblioteca Braida di Milano	247
✉ Giliola Barbero	
Ai margini della <i>Vita di Taddeo</i> di Federico Zuccari: note di <i>connoisseurship</i> del disegno e di paleografia artistica	269
✉ Vita Segreto, Riccardo Montalto	
Da Bellisario Bulgarini a Padre Baldassarre Lombardi: a proposito di un postillato dantesco dell’Università di Tokyo	309
✉ Lorenzo Amato	

III. SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

<i>La Commedia di Dante nell’antica tradizione manoscritta. Per uno studio integrato e computazionale dei codici, dei testi e delle immagini</i> , a cura di Gennaro Ferrante, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2024, 206 pp.	335
✉ Angelo Raffaele Caliendo	
<i>Fragmenta Recollecta. Atti del Convegno petrarchesco internazionale a trent’anni da I frammenti dell’anima di Marco Santagata. Pisa, 12-14 maggio 2022</i> , a cura di Antonio Borrelli, premessa di Stefano Carrai, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2025, XXVIII + 573 pp.	345
✉ Angelo Raffaele Caliendo	



Unità nella varietà: pratiche di *Limina*

Premessa

Fin dalla sua fondazione, la rivista *Limina. Intorno al testo*, nata nell’ambito del progetto *DanteLimina.it*, ha posto al centro della propria ricerca un’idea di margine come luogo di attraversamento e di confronto. *Limen* non è soltanto il punto di confine tra interno ed esterno del testo, bensì una soglia abitabile, una zona di mediazione in cui il pensiero critico si misura con l’instabilità del senso e con la vitalità delle sue metamorfosi. Ogni fascicolo della rivista nasce da questa vocazione: indagare ciò che si muove ai bordi (del canone, della lingua, della forma, della cultura) per comprendere come il testo si rinnovi e come continui a parlare nei diversi contesti storici, geografici e mediiali. I *limina* si configurano come concetto in divenire, continuamente riattualizzato dagli studi e dalle pratiche che ne fanno il proprio campo di indagine.

Se i fascicoli precedenti sono stati articolati attorno a un argomento principale – in particolare, la presentazione dei primi risultati del progetto PRIN Cofin 2022 *LiMINA (Lost in Manuscripts. Ideas, Notes, Acknowledgments)* per il primo numero della rivista (I-II 2024), dedicato alle tracce di lettura e alla circolazione dei codici dell’«antica vulgata» della *Commedia* di Dante, e, per il secondo (I 2025), le possibili applicazioni delle Digital Humanities ai *limina* – il fascicolo qui presentato si caratterizza per la straordinaria varietà dei suoi contributi e la ricchezza delle prospettive adottate, testimoniando con particolare evidenza la fecondità dello sguardo laterale connaturato al concetto di margine. Tale eterogeneità non rappresenta dispersione, ma l’esito coerente di una ricerca che riconosce nel peritesto il proprio principio epistemologico. A unire i saggi raccolti non è un tema univoco, ma la consapevolezza comune che ogni oggetto di studio, un testo, un’immagine, una traduzione, una riscrittura, si dà in una tensione costante fra eredità e reinvenzione.

Nel suo insieme, il fascicolo conferma dunque la natura plurale del progetto *DanteLimina.it*. Accanto alla dimensione filologica e storico-

letteraria, si affermano qui con forza le prospettive comparatistiche, storico-artistiche e intermediali, in un intreccio che restituisce la complessità dei fenomeni di ricezione e di trasformazione del testo. La varietà dei contributi non disintegra, ma anzi rinsalda l'identità della rivista: non il luogo, dunque, di una disciplina unica, ma di una convergenza metodologica fondata sull'ascolto dei confini, sulla consapevolezza che ogni oggetto culturale è attraversato da altre voci e da altri linguaggi. È in questa dinamica che il progetto riconosce la propria identità più profonda: un laboratorio di ricerca che si alimenta della varietà dei suoi oggetti e delle loro reciproche contaminazioni.

La prima parte del fascicolo è dedicata ai «Saggi», improntati in questo caso in particolare nell'ambito della filologia d'autore, dove le correzioni, le varianti e gli interventi si configurano come margini dinamici della scrittura. In questi segni di processo, il testo rivela la propria instabilità costitutiva e la propria storia interna: una soglia in cui si osservano, quasi in diretta, le scelte, le esitazioni e le direzioni alternative intraprese dall'autore. Tale prospettiva appare chiaramente dal contributo di Dario Brancato dove si ricostruisce la complessa gestazione della commedia *La suocera* di Benedetto Varchi attraverso una minuziosa indagine delle correzioni marginali ed interlineari apportate da quest'ultimo sui propri manoscritti, nonché gli interventi posteriori dei sodali dell'accademico fiorentino, impegnati nella pubblicazione a stampa dell'opera.

Di differente tenore l'articolo scritto a quattro mani da Vito Avarello e Cai Jin, nel quale gli autori si soffermano sulla vicenda biografica e culturale di Matteo Ricci (1552-1610), caratterizzata dal tentativo di creare una sintesi coerente tra la cultura cinese, in particolare i classici confuciani, e la cultura cristiana europea; una dimensione a ragione definita di *liminalità* culturale, dove l'esperienza *marginale* dell'*inbetween*, di fianco allo stupore e meraviglia per la cultura cinese, si carica, dal lato opposto, di solitudine, paura e melancolia.

Il contributo di Maria Cristina Cabani mostra un allargamento della prospettiva anche a quegli elementi paratestuali, al centro dell'imprescindibile saggio *Seuils* di Gérard Genette (1987), fondamentali per indagare la genesi e la ricezione di un'opera. In questa prospettiva l'autrice analizza le *Dichiarazioni* poste da Tassoni con lo pseudonimo di Gasparo Salviani in apertura della stampa veneziana della *Secchia Rapita* del 1603, un autocommento che partecipa al gioco eroicomico del poema, potenziandone la pervasiva ambiguità.

Gli articoli di Matteo Maselli e Concetta Damiani mostrano i risultati delle ricerche condotte dal gruppo *Dante Juyō*, parte integrante del progetto *DanteLimina.it*, sulla ricezione e riuso dell'opera dantesca in Giappone. A questo ambito è stato dedicato un apposito panel nelle sessioni parallele dell'ultimo congresso nazionale dell'Associazione degli Italianisti (11-13 settembre 2025), tenutosi a Genova, incentrato proprio su «Egemonie e margini nella letteratura europea». Maselli analizza dettagliatamente gli influssi della *Commedia* nell'opera del *mangaka* Shigeru Mizuki (1922-2015): di particolare interesse la prospettiva critica sostenuta nell'articolo, attenta a valorizzare più il gesto creativo dell'autore, capace di dialogare con l'opera di partenza senza esserne schiacciato, che la fedeltà al modello originale. Il contributo di Concetta Damiani si sofferma invece sulle fonti archivistiche di età moderna e contemporanea relative ai rapporti culturali tra Italia e Giappone, con l'obiettivo di ricostruire in diacronia gli incroci (nel nome di Dante e non solo) configuratisi a partire dal periodo Meiji.

La seconda parte del fascicolo è dedicata a «Notizie dai manoscritti e dalle stampe». I contributi di Sandro Bertelli, Mirko Volpi, Fara Autiero e Giliola Barbero si collocano in un ambito di ricerca affine al già menzionato progetto *LiMINA*, incentrato sull'analisi dei testimoni dell'«antica vulgata» del poema dantesco. L'articolo di Bertelli approfondisce questioni anticipate nel suo intervento tenuto presso la *LiMINA Summer school – Ambienti digitali per gli Studi danteschi* (Paestum 7-10 luglio 2025), analizzando le diverse tipologie codicologiche dei vari mss. della *Commedia* dall'«antica vulgata» all'avvento della stampa e presentando alcuni nuovi testimoni frammentari del poema.

Una prospettiva particolarmente significativa del concetto di *limina* si manifesta nei contributi che indagano gli archivi e le tracce materiali della trasmissione: note di possesso, registrazioni di vita quotidiana, segni d'uso conservati nei margini dei manoscritti. Anche questi elementi apparentemente minimi si configurano come soglie documentarie che permettono di ricostruire la storia dei lettori, dei possessori e dei contesti culturali in cui il testo è stato accolto e trasformato. Il contributo di Volpi dà notizia di un fondamentale ritrovamento per la storia dell'antica esegeti alla *Commedia*, ovvero una nota di possesso posta nella carta di guardia del ms. Aldini 319 della Biblioteca Universitaria di Pavia di mano di Iacomo dalla Lana. Tale *limen* rappresenta l'unica traccia autografa del commentatore bolognese, ribattezzato, perciò, *dalla Lana* in base al contenuto della nota, ed apre interessanti spiragli sui rapporti del Lana con

uno dei più autorevoli testimoni del suo commento, il ms. Riccardiano-Braidaense. L'importanza di un attento e faticoso lavoro d'archivio atto a valorizzare il ruolo dei *limina* nella storia e circolazione dei manoscritti è ribadito nell'articolo di Barbero, dove viene ricostruito l'avventuroso percorso di due manoscritti, il ms. AC XIII 41 e il AG XII 2 (quest'ultimo parte del testimone della *Commedia* definito *Riccardiano Braidaense*), prima di giungere alla Biblioteca Nazionale Braidaense.

Nei contributi dedicati ai corredi iconografici l'immagine si configura come spazio liminare fra testo e lettore: una soglia visiva che accompagna, orienta e talvolta rinnova la ricezione dell'opera. Questi saggi mostrano come anche il dialogo fra parola e figura produca un margine attivo, capace di testimoniare pratiche di lettura, sistemi culturali e modalità di appropriazione non meno significative di quelle trasmesse dal supporto verbale. L'articolo di Fara Autiero esamina l'apparato iconografico del *Codex Altonensis*, con particolare attenzione ai nessi strutturali tra testo, immagine ed impaginazione, presentando una complessa architettura nella quale l'apparato iconografico non è mera illustrazione del testo dantesco, ma testimonianza indiretta di modalità di lettura del poema. Il contributo a quattro mani di Vita Segreto e Riccardo Montalto, tramite l'integrazione di prospettive artistiche e paleografiche, ricostruisce la genesi e lo sviluppo della *Vita di Taddeo Zuccari*, serie grafica ideata dal fratello Federico.

Chiudono la sezione le pagine di Lorenzo Amato, dedicate all'analisi dei *limina* presenti in uno degli esemplari dell'edizione della *Commedia* curata dall'Accademia della Crusca nel 1595 conservato presso la General Library dell'Università di Tokyo. Oltre a segnalare la nota di possesso di Bellisario Bulgarini (1539-1619), l'autore presenta parte delle postille al testo della *Commedia* databili tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, largamente tratte dal commento di Baldassarre Lombardi.

Il numero è concluso, come di consueto, da due schede bio-bibliografiche redatte da Angelo Raffaele Caliendo, dedicate a due volumi miscellanei di recente pubblicazione, l'uno di argomento dantesco, *La Commedia di Dante nell'antica tradizione manoscritta*, l'altro di argomento petrarchesco, *Fragmenta Recollecta. Atti del Convegno petrarchesco internazionale a trent'anni da I frammenti dell'anima di Marco Santagata*.

Il percorso che questo fascicolo compone testimonia come l'indagine sui *limina* non sia un semplice esercizio di decentramento, ma un modo per cogliere la presenza inquieta e mobile dei testi nel loro farsi e nel loro ri-farsi. Le ricerche qui riunite mostrano infatti che il margine è uno

spazio in cui le opere rivelano le loro linee di forza: nelle varianti d'autore come nelle tracce d'uso, nelle riscritture intermediali come nelle circolazioni globali, negli apparati iconografici come nei percorsi d'archivio. È lungo queste soglie – mai neutrali, mai passive – che si osserva la trama viva della tradizione e delle sue continuità nascoste, così come le rotture, gli innesti, le metamorfosi. Ed è qui, in questa zona di contatto e di trasformazione, che la critica rinnova la propria funzione, restituendo la complessità del testo e delle sue metamorfosi e confermando la centralità del margine come principio conoscitivo e come metodo.

FRANCESCO DONATO

I. SAGGI



La suocera di Benedetto Varchi: per l'edizione critica*

Dario Brancato

Concordia University, Montreal
d.brancato@concordia.ca

Benedetto Varchi's *La suocera*: Toward the Critical Edition

Abstract (ITA)

L'articolo ricostruisce la storia e la tradizione testuale della *Suocera* di Benedetto Varchi, commedia composta nel 1546 e pubblicata postuma nel 1569. Nonostante l'interesse dell'autore per la stampa dell'opera, la commedia non ebbe fortuna critica né rappresentazioni. Il contributo analizza le ragioni di questa marginalità e mette in luce l'importanza della *Suocera* nel quadro della produzione varchiana, Sulla base di un esame approfondito dei manoscritti idiografi e delle edizioni antiche, l'autore ricostruisce le varie fasi correttorie della commedia, distinguendo due principali redazioni (A e B) e ipotizzando l'esistenza di una copia intermedia perduta. Lo studio propone infine un saggio di edizione critica della commedia.

Abstract (ENG)

This article reconstructs the textual history and transmission of *La suocera*, the comedy composed by Benedetto Varchi in 1546 and published posthumously in 1569. Although Varchi strongly promoted its publication, the play was neither staged nor well received. The study reassesses the work's significance within Varchi's oeuvre. Through a detailed examination of the surviving autograph manuscripts and early printed editions, the article identifies two main authorial redactions (A and B) and argues for the existence of an intermediate, now-lost working copy. Finally, it offers a sample critical edition of selected passages from the comedy.

Parole chiave / Keywords

Benedetto Varchi, *La suocera*, *Tradizione testuale*, *Filologia d'autore*,
Commedia nel Cinquecento. / Benedetto Varchi, *La suocera*, *Textual tradition*, *Authorial philology*, *Sixteenth century Comedy*.

* Desidero ringraziare Dario Panno-Pecoraro e Paolo Celi per l'attenta lettura e i preziosi consigli.

1. Storia e critica

La sterminata produzione letteraria di Benedetto Varchi comprende, come è noto agli studiosi di questo scrittore, anche una commedia, *La suocera*. Composta già nel 1546 e dedicata al duca Cosimo, probabilmente per celebrare Tullia d’Aragona in un’operazione che sarebbe culminata nel riscatto culturale e sociale della celebre cortigiana,¹ la commedia non venne mai messa in scena: né subito dopo essere stata composta, né in seguito, quando, nel settembre del 1565 pareva che l’allestimento fosse imminente, come si ricava dalle parole di Annibal Caro all’amico: «Vorrei potermi trovare a la vostra commedia, ma non ci veggio ordine».² Essa sarebbe invece stata pubblicata postuma nel 1569 da Bartolommeo Sermartelli per le cure di due fra i più fedeli amici e collaboratori del Varchi, il canonico Piero Stufa e il camaldolesi Silvano Razzi, i quali assistettero il moribondo nell’ora del trapasso, avvenuta fra il 19 e il 20 dicembre 1565.³ E lo stesso Razzi, il quale avrebbe poi rievocato questo momento

1 Pirotti 1971, pp. 43-46 e 243-244. Noto è il ruolo del Varchi perché Tullia ottenesse l’esonero dall’obbligo a indossare il “velo giallo”, in vigore a Firenze dal 19 ottobre 1546. Varchi si prodigò verso l’amica, presentando una supplica alla duchessa Eleonora di Toledo e presentando a costei una silloge di sonetti oggi conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze [= BNCF], Magl. VII.1185, cc. 308r-318v, poi in gran parte editi in Tullia d’Aragona 1547, cc. 34r-40v. Si veda, a tale proposito, Bausi 1993, pp. 61-91, in particolare le pp. 69-70.

2 Greco 1957-1961, pp. 248-251.

3 Piero della Stufa (1528 circa-4 agosto 1602) fu uno dei più stretti collaboratori di Varchi negli ultimi anni della sua vita. Le notizie sulla vita dello Stufa si ricavano principalmente dagli spogli di Salvino Salvini presso l’Archivio del Capitolo Metropolitano Fiorentino (*Vite dei nostri canonici. Tomo terzo: dall’anno 1500 al 1600*, ms. P-241, cc. 610r-614v). Figlio naturale di Giovanni, prelato della Curia Romana, e nipote di Luigi (per il quale si veda Vivoli 1989), legittimato da Cosimo I nel 1549, Piero cominciò a conseguire benefici ecclesiastici già dal 1542, ricevendo la procura della pieve di San Martino a Viminuccio (oggi San Martino a Scopeto) in Mugello già nel 1542/3, poi ottenuta nel 1550, assieme alla pieve di San Bartolomeo di Librafatta, e all’ammissione al Capitolo Metropolitano Fiorentino (Salvini 1782, p. 92), del quale fu canonico a partire dal 1550 (Archivio del Capitolo Metropolitano Fiorentino, A-16, c. 67r). A partire all’anno successivo cumulò i benefici dell’abbazia di San Gennaro di Capolona, del priorato di S. Stefano in Piano d’Anghiari, della pieve di Santa Maria di Teleno (a Sigliano) e Rocca Cignata, di San Donato e Cristoforo di Chianni, ricevendo dagli zii Agnolo (padre di Giulio, amato dal Varchi e celebrato col nome pastorale di Carino) e Francesco una pensione che toccò anche i 100 scudi annui, dal 1552 al 1557 (Archivio di Stato di Firenze [= ASF], Guicciardini Corsi Salviati, Filza 91, ins. 14, cc. non numerate contenenti quietanze autografe dal

nella biografia del Varchi uscita nel 1590, informava il duca sulle ultime volontà del defunto il 6 gennaio 1566, qualche giorno dopo la sua morte: colpito da apoplessia, messer Benedetto ebbe il tempo di pronunciare, «replicandolo ben duo volte, STAMPISI IL DIALOGO et la commedia. Il che haveva anco detto poco avanti, non essendo io ancora arrivato, a M. Piero Stufa amicissimo suo».⁴

La suocera fu dunque non solamente la prima opera stampata dopo la morte dell'autore, ma anche quella che egli voleva fortemente pubblicata (assieme all'*Hercolano*, che infatti sarebbe uscito a un anno di distanza,

1551 al 1561/2). Accademico Fiorentino dal 26 settembre 1565 (Biblioteca Marucelliana di Firenze, B.III.54, c. 15r, proprio nella stessa tornata in cui furono eletti Razzi, Alessandro del Serra – per cui vedi *infra* nota 17 – e una quindicina di amici e corrispondenti di Varchi), l'attività di letterato dello Stufa è testimoniata dal volgarizzamento della *Vita di Bartolomeo Valori il Vecchio* di Luca di Simone della Robbia (edita da Bigazzi 1843) dai vari carmi latini e sonetti, la maggior parte dei quali scambiati con Varchi e con Laura Battiferri. Con quest'ultima curò i *Componimenti Latini, e Toscani da diversi suoi amici composti nella morte di M. Benedetto Varchi* (in Firenze, per i figliuoli di Lorenzo Torrentino e Carlo Pettinari, 1566). Su Razzi si veda Riga 2016.

4 La lettera è pubblicata, con numerose mende, in Del Vita 1938, pp. 117-119; si cita l'originale, Archivio Vasariano, ms. 31, cc. 51r-v, a c. 51r. L'episodio della morte del Varchi è riportato sempre in Razzi 1590 c. †7v. Il resoconto, forse perché composto a diversi anni dall'avvenimento, è impreciso e contrasta con altre informazioni, come quella annotata sul margine di un'anonima cronaca (BNCF, II.VIII.131, c. 53v): «Addi 19 [dicembre] detto morì Benedetto [!] Varchi di apolesia, gl fu fatto solenne exequie dagl'accademici»; e quella, più dettagliata, di un altro amico di Varchi, Bernardino da Romena, il quale scrive nel suo zibaldone (BNCF, II. ___.109, c. 33v): «Addi 19 di Dicembre 1565 in mercoledì a hore 17 [le 10.20 attuali] cascò un catarro sul lato manco al dottissimo et mio affezionatissimo amico messer Benedetto Varchi et alle hore 21 del giorno medesimo [14.20] perse la favella, et alle 11 della notte seguente [4.20 del 20 dicembre] spirò l'anima sua, l'anno di sua età 63, ritrovandomi io presente al tutto, dove era messer Piero della Stufa e Lessandro del Serra e messer Alessandro Menchi et don Silvano Razzi, monaco degli Agnoli. Dio habbia havuto in gloria l'anima di tanto huomo et di tanto mio sviscerato amico». Si deve considerare che i riferimenti cronologici forniti da Romena fanno capo al cosiddetto sistema dell'«ora italica», che faceva cominciare il giorno a partire dall'Ave Maria, ovvero mezz'ora dopo il tramonto. Inoltre, contrariamente a oggi, la morte, almeno nel sentimento comune, avveniva non in un momento preciso, ma lungo un arco temporale, tanto è vero che nello zibaldone del Romena, si trova spesso la locuzione *sino addì* (per es., c. 42r, a proposito della morte del granduca Francesco: «morì al Poggio, sua Regia Villa, sino alli 19 [ottobre] detto, a hore 4 della Notte seguente»): è quindi normale che l'ora (non il momento!) della morte possa avvenire lungo un lasso di tempo che *comincia* il 19 dicembre. Su questo problema si vedano almeno: Ariès 1975 (1978); Id., 1977 (1989); Defanti 2007.

nel 1570), forse per spirito di rivalsa nei confronti di chi non l'accolse con entusiasmo quando essa cominciò a circolare in forma manoscritta dopo il 1546.⁵ Noto e studiato è infatti il sonetto caudato del Lasca, nel quale l'autore della *Suocera* è accusato di aver avuto scarsa inventiva e di essersi comportato verso Terenzio con lo stesso atteggiamento da plagiario che ebbe Giovan Battista Gelli verso Machiavelli, cui aveva rubato *La sporta*:

Con meraviglia e con gran divozione
era la vostra commedia aspettata,
ma poi ch'ell'è da Terenzio copiata
son cadute le braccia alle persone.
Così, sendo in concetto di lione,
poi riuscendo toppo alla giornata,
di voi si ride e dice la brigata:
– Infine il Varchi non ha invenzione,
e in questa parte ha somigliato il Gello,
che fece anch'egli una commedia nuova
ch'avea prima composto il Macchiavello –.
O Varchi, o Varchi! Io vo' darvi una nuova,
anzi un ricordo proprio da fratello:
disponetevi a far più degna prova!
E dove altri più giova
attendete a tradurre e commentare,
e fateci Aristotile volgare.⁶

Ma se la sostanza del componimento laschiano non va oltre la delusione di fronte a un *ridiculus mus* che aveva tradito le ben più alte aspettative di una «brigata» dietro cui si celano gli Accademici Fiorentini, lo scherno di Alfonso de' Pazzi nel sonetto inedito qui sotto proposto è molto più feroce e taccia Varchi di leziosità, stravolgimento del modello di Terenzio e pedanteria nella sua vacua polemica con *Gli ingannati* (*Comedia del sacrificio degli Intronati* è il titolo con cui era nota commedia nelle prime edizioni; peraltro nella *Suocera* non si trova una critica aperta verso *Gli ingannati*):

5 Caretti 2009, p. 55.

6 Pecoraro 2019, pp. 174-175; sulla paternità della *Sporta*, si veda Trionfo 2022, pp. 87-99.

Varchi, quella tua *Suocera* strebbiata
noi rinverrem di chi la fu matrigna;
tu vuoi pur passar Arno al Ponte a Signa
con la tua barca ch'è quasi sfondata.

E se la corse già presso a Granata,
non è bravo un corsier, se bene e' rigna;
tu sei un bagaglione in una vigna
et hai questa commedia mal copiata.

A Terenzio ne fa l'Orco querela
e del testo la parte fa rombazzo
al *Sacrifizio* poi degl'Intronati.

Non sapendo notar, tu passi a guazzo:
Varchi, prior de' monaci sbiadati,
drizza a buon porto l'affannata vela.⁷

Nonostante le preoccupazioni del Varchi perché vedesse la luce, però, *La suocera* non ebbe grande fortuna a stampa, specie a paragone con altri suoi scritti che godettero di miglior sorte (si pensi ad esempio al *Boezio* o al *Seneca*).⁸ Ancor meno generosa fu la critica novecentesca: fra indifferenza e giudizi *tranchant*, la commedia assurge a paradigma della pedanteria del Varchi, specie quando la si rapporta al suo modello di chiarato, l'*Hecyra* di Terenzio.⁹ Nella *Suocera* il letterato fiorentino infatti raddoppia, anzi, «rinterza» la trama, poiché al giovane Gismondo, equivalente fiorentino del Panfilo terenziano, si aggiungono altri due innamorati.

7 Il sonetto è inedito. Si segue qui il testo del cod. BNCF, Magl. VII.1388, c. 252r, che reca la seguente rubrica: «Al Varchi per la sua Comedia intitolata La suocera che doveva recitarsi in Palazzo, il che poi non seguì». Il testo si trova anche presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, codd. Ricc. 1199D, c. 95r (con variante al v. 5: «Se ben l'hai corsa già presso a Granata»), e, con molte mende, Ricc. 1505, c. 48v. *Strebbiata*: 'eccessivamente ricercata, leziosa' (GDLI, vol. 20, p. 324, significato 2); *bagaglione*: 'uomo vile, da trivio' (Ivi, vol. 1, p. 941, significato 3: l'intero sintagma potrebbe dunque valere 'vile ubriacone'); *fa rombazzo*: 'si pone in vacua polemica' (Ivi, vol. 17, p. 50, s.v. *rombazzo* significato 4 'tronfio e greve sfoggio di pedantesca erudizione, di enfasi retorica'); *sbiadati*: 'affamati (anche con valore osceno)' (Ivi, vol. 17, p. 668, s.v. *sbiadato*²; l'aggettivo è attestato nella poesia comica, con esempi da Burchiello e Berni).

8 Per un censimento delle edizioni dei due volgarizzamenti si vedano: Brancato 2018a, pp. 96-105; Brancato-Burgassi 2022, p. 220.

9 Per Benedetto Croce (1958-1970, vol. 3, p. 158) *La suocera* è «una bruttura». Non meno lusinghiere sono le parole di Sanesi 1954, vol. 1, pp. 351-359; Pirotti 1971, pp. 242-251.

rati “moderni”: Gualtieri, fratello di Gismondo, e Fabbrizio, anch’egli fratello – ma lo si scoprirà solo alla fine – degli altri due personaggi.

Il rifiorire degli studi sul Varchi nell’ultimo trentennio ha senza dubbio aperto nuove prospettive metodologiche che ne hanno evidenziato la sua centralità nel panorama culturale fiorentino (e non solo) del Cinquecento. Seguendo un criterio puramente cronologico, si noterà che *La suocera* è proprio uno fra i primi scritti varchiani a essere stati rivalutati. Risale al 2003, infatti, in occasione del convegno tenutosi a Montevarchi in occasione del cinquecentenario della nascita del letterato, la relazione di Laura Caretti, nella quale per la prima volta si accenna a una riflessione sul movimento del testo nelle due redazioni della commedia e alla *mise en page* dell’edizione Sermartelli, e si danno brevi ma efficaci ragguagli sulle tecniche di rielaborazione e riscrittura rispetto al modello terenziano. Quest’ultimo aspetto è stato poi ripreso e ampliato da Antonella Tedeschi nella sua monografia del 2013, in cui viene anche offerto il testo nella lezione dell’edizione triestina del 1858 (cioè *Llo*, qui sotto descritta).¹⁰ È invece rimasta nell’ombra la storia della tradizione del testo, soprattutto quella manoscritta, che avrebbe potuto fornire preziose indicazioni sul mutamento della temperie culturale alla corte medicea fra anni ’40 e ’60 proprio a partire dalla mancata rappresentazione della *Suocera* nella sua prima incarnazione (cioè la redazione A di cui si parlerà qui sotto) e della messinscena del 1565 mai realizzata a causa della morte del Varchi. È stato inoltre trascurato sul versante storico-linguistico il vero punto di forza della commedia, ovvero la sua ricchezza lessicale, sul cui terreno si sarebbe combattuta la sfida decisiva fra toscano e latino, «per tentare – sono parole di Varchi nella dedica a Cosimo pubblicata nel primo brano dell’antologia in calce a questo contributo – se questa nostra lingua fosse bastante non solo d’aggugliare la latina, ma di vincerla».

Rimandando a un’altra sede lo studio del lessico, questo articolo prenderà le mosse dalle particolari scelte editoriali dei due curatori Stufa e Razzi, degne delle pratiche ecdotiche più moderne, e fra i primissimi esempi, per così dire, di filologia d’autore *ante litteram*. È lo stesso Sermartelli nella lettera che segue il testo e indirizzata ai lettori, che vale la pena di riportare per intero, a spiegare gli accorgimenti tipografici da lui adoperati nello stampare la commedia:¹¹

10 Tedeschi 2013.

11 Il testo è stato normalizzato secondo i criteri descritti qui sotto al par. 4.3.

Havendo io, cortesissimi lettori, fatto stampare *La suocera*, commedia di messer Benedetto Varchi, in quel modo e con quella diligenzia che voi potete agevolmente haver veduto, et havendo posto in certi luoghi alcuni segni in margine, ho pensato, per torre via ogni dubbio che per questo potesse cadervi in animo, dire per qual cagione si sia ciò fatto. Havete dunque da sapere che, parendo al Varchi che questa sua commedia et il *Dialogo delle lingue* fussero le più fornite e le più compiute fra tutte le sue opere, le quali egli nell'estremo della sua vita raccomandò a messer Piero Stufa e a don Silvano Razzi suoi amicissimi, pregandogli che quanto prima le facessero stampare; eglino hanno trovato che in molti luoghi erano alcune facce cancellate nella commedia di man dell'autore, per essergli forse stato detto che, havendosi a recitare, sarebbe stato [!] troppo lunga. Perché, parendogli da un lato che quello che era stato cancellato fusse molto lodevole e da poter piacere; e dall'altro volendo pur mostrare quale in ciò fusse la intenzione del Varchi, quando pur s'havesse a levare alcuna parte, mi hanno fatto stampare tutta la commedia intera e le dette parti cancellate contrasegnare in quel modo che vi si è già detto, essendo anco stati a così far consigliati da monsignor reverendissimo Lenzi, vescovo di Fermo, uno e primo degl'esecutori del testamento di messer Benedetto. Dell'opere del quale haverete (spero) tosto da me alcuna altra stampata non men bella che la commedia, e da i Giunti (come si crede) fra pochi mesi il *Dialogo*. Vivete felici. (cc. I4r-v)

I «segni in margine» di cui parla lo stampatore sono del tutto simili alle virgolette alte che delimitano – assieme a due parentesi quadre all'inizio e alla fine del passo – le parti da non doversi recitare, a segnalare il divario fra un testo di scena mai rappresentato e un testo da libro fissatosi nella *vulgata* tramandata dall'edizione di Sermartelli.¹²

Certo, a orientare i curatori cinquecenteschi verso questa soluzione dovette pesare, oltre all'attenzione verso la varietà espressiva della com-

12 Sul problema dei testi teatrali destinati alla scena e alla stampa, si veda il fondamentale contributo di Riccò 1996, da cui prende le mosse Ead. 2008, che presenta un'ampia casistica di commedie, fra cui anche *La suocera* varchiana, per la quale l'autrice accenna ai segni dello stampatore, volti a limitare «l'esuberanza di ampi monologhi [...], facendo approdare alla stampa in via eccezionale (i timori del tipografo lo attestano) il sistema dei 'tagli' e dei 'segni' ad essi relativi in uso nelle fasi preliminari degli allestimenti teatrali» (p. 211). Sulla filologia teatrale si vedano anche: Vescovo 2007; Id. 2017; Id. 2022; Scannapieco 2014 (2022).

media, anche il rispetto verso il comune amico da poco scomparso, ma questa scelta forse deriva anche dall'incertezza su come comportarsi di fronte alle carte d'autore. E a ben vedere, il moderno curatore potrebbe provare lo stesso imbarazzo di fronte a una situazione testuale più complessa rispetto a quella affrontata da Stufa e Razzi, che, come già accennato, si “sdoppia” in due commedie: una completata nel 1546 e l'altra affidata dall'autore in punto di morte ai suoi discepoli. Nelle pagine che seguono, pertanto, si forniranno i prolegomeni per un'edizione critica del testo.

2. Tradizione testuale

La suocera ci è pervenuta in cinque testimoni manoscritti (tre idiografi e due copie tarde) e in quattro edizioni a stampa.

2.1a Manoscritti idiografi

M = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII.340. Cartaceo; XVI secolo; in-4°, mm 227 × 170 (fogli di guardia: mm 217 × 160); cc. [II] + 88; cartulazione moderna a matita nel margine inferiore interno; paginazione originaria a inchiostro in cifre arabiche nel margine superiore esterno (cc. 9r-87r); bianche le cc. [Iv-IIv], 1v-2r, 8r-v, 87v-88v. Legatura in pergamena floscia. Rigatura a secco. Non si riscontrano filigrane. Fascicolazione: I, quaternione (cc. 1-8), II-VI, sesterni (cc. 9-20, 21-32, 33-44, 45-56, 57-68), VII, quaternione (cc. 69-76), VIII, sesterno (cc. 77-88); le cc. [I-II] sono interolate nel fasc. I (talloni solidali dopo c. 8); richiami ai fasc. II-V, VII. Provenienza: Marmi. Antiche segnature: «N 6 —», «D 340», «VII. VARCH. Com. La Suocera Autogr. 1546. P 38» (a matita, mano di Giuseppe Aiazzi). Il cod. fece parte della biblioteca granducale (cfr. BNCF, II.II.309, c. 30r, fra i Libri volgari scritti in penna, «n° 6 Comedia, intitolata la Suocera, di m. Benedetto Varchi»). Passò poi ad Anton Francesco Marmi, come si evince dalla nota di quest'ultimo apposta a c. [Ir]: «Questa è stampata, ma è più rara della stessa rarità, ed è la propria Originale, che dal Varchi fù presentata al Duca Cosimo de' Medici». Scrittura umanistica del XVI sec.; mano di Cammillo di Mariotto Malpighi.¹³

13 Su questo copista, cfr. Brancato 2018a, pp. 90-91.

Contenuto: c. 1r: «LA SVOCERA»; c. 2v: «LA SVOCERA | COMMEDIA DI BENEDETTO VAR-|CHI à L'ECC.LL.MO, ET ILL.MO | DVCA DI FIREN|ZE»; cc. 3r-5r: Dedica a Cosimo, datata «Dalla Pieve à San Gavino, la Vilia d'ognissanti l'anno M.D.XXXXXVI»; cc. 5v-6r: personaggi della commedia; cc. 6v-7v: Prologo; cc. 9r-24r: Atto primo; cc. 24r-36v: Atto secondo; cc. 37r-51r: Atto terzo; cc. 51r-71r: Atto quarto; cc. 71r-87r: Atto quinto. *Bibliografia:* Mazzatinti-Pintor 1905-1906, p. 65.

N1 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.VIII.144. Cartaceo, composito; sec. XVI; in-4°, mm 227 × 170, tranne che per c. [2] di mm 335 × 230; cc. [I] + [4] cc. non numerate + 10 + 150 pp. con numerazione antica a inchiostro sull'angolo esterno superiore (la serie ricomincia da 1 dopo 10 pp. e arriva a p. 150: per comodità del lettore, i numeri della prima serie saranno indicati in corsivo) + [1'] + [I'] cc. non numerate; bianche le cc. [Ir-v], [1v-2r], [4r], [5r], [1'v], [I'r-v]. Legatura in mezza pelle. Rigatura a secco. Non si riscontrano filigrane. Fascicolazione: I, bifolio (cc. [1]/[3]), all'interno del quale si trova c. [2], un foglio volante incollato su un tallone di bifolio; II, ternione (c. [4]-p.10); III-VIII, sesterni (pp. 1-24, 25-48, 49-72, 73-96, 97-120, 121-144); IX, duerno (pp. 146-150 + c. [1']). Provenienza: Rinuccini; a c. [1'] si legge: «Fuit Bibliothecae Rinucciniana; et vita functo XI. Kal(endas) Sextil(es) 1848 March(ione) Petro Francisco Rinuccinio postremo eiusdem possessore, Codd. MSS. ab heredibus divenditis Leopoldi II. M(agni) E(truriae) D(ucis) munificentia nostrae Bibliothecae additus a V. Id(us) Mart(ias) 1850».

Scrittura umanistica del XVI sec.; mano di Alessandro Menchi (testo base e alcune correzioni); correzioni autografe (lungo tutto il testo) e di Piero Stufa (riscontrate a pp. 1, 2, 3, 8, 11, 12, 21, 26, 27, 28, 43, 49, 65, 90, 97 due volte, 112, 143). L'identità del copista di N1 era rimasta finora ignota, o talvolta accostata a Lelio Bonsi.¹⁴ Grazie a un confronto paleografico, è ora possibile attribuire tale mano ad Alessandro di Antonio Menchi (Fig. 1), nipote, o meglio cugino di secondo grado di Varchi.¹⁵

¹⁴ Così, per esempio, Brancato 2017, pp. 34-35; Id. 2018a, p. 90; Id. 2018b, p. 109; Brancato-Burgassi 2022, p. 218.

¹⁵ Alessandro Menchi da Montevarchi era figlio di una cugina del Varchi (le fonti documentarie lo definiscono «ex sorore patruele nepos»; ASF, Notarile antecosimiano 222, c. 93v; 223, c. 328r; 226, c. 185r). Si addottorò in medicina a Pisa il 20 marzo 1556 (Del Gratta 1980, p. 336) e a partire dal settembre dell'anno successivo lavorò come «physico e



Fig. 1. Alessandro Allori, ritratto di Alessandro Menchi (dettaglio dell'affresco *Disputa di Gesù con i dottori del Tempio*, Firenze, Basilica della SS. Annunziata). L'identificazione del personaggio si ricava dalle parole «M(ESSER) ALEX(ANDR)O ME(N)CHI DA MO(N)TE VARCHI».

cerusico» presso l'Ospedale di Santa Maria Nuova (Pilliod 2001, pp. 170-173 e p. 268n). Divenuto cittadino fiorentino prima del 1566, morì nel 1569 (fu seppellito il 21 luglio; ASF, Medici e Speziali 252, c. 24v). Primo medico dell'Accademia del Disegno, Menchi è menzionato nei *Ragionamenti delle regole del disegno* di Alessandro Allori (BNCF, Palat. E.B.16.4, cc. 36r, 68r, 72r), che lo rappresentò nell'affresco *Disputa di Gesù con i dottori del Tempio* della Cappella Montauto (SS. Annunziata), alla sinistra di Cristo (fig. 1; cfr. Geremicca 2014, p. 104). Relativamente nota è l'attività del Menchi letterato: partecipò, con Varchi ed altri amici, alla celebre collazione dantesca alla pieve di San Gavino in Mugello (su questo periodo, molto fecondo per l'attività letteraria del Varchi, vedi *infra*; è inoltre studiato l'appunto, ritenuto a torto autografo di Luca Martini, conservato presso la BNCF, Filze Rinuccini 21, ins. 24, c. 1r). Eletto per acclamazione all'Accademia Fiorentina il 19 ottobre 1550 (nella cui data tenne una lezione sul sonetto di Pietro Bembo *L'alta cagion che da principio diede*), ne fece parte effettiva dal 22 febbraio 1551 (Firenze, Biblioteca Marucelliana, B.III.52, cc. 65r e 68r). Ci sono pervenuti inoltre alcuni sonetti: BNCF, Magl. VII.635, tutti a Pierantonio Anselmi, cc. 27v («Hor che co i caldi rai più drittamente»), 30r («Delle tue sante frondi alta corona»), 31v («Anselmo ch'infì qui fra scure e folte»); più una proposta a Varchi («Varchi, che nulla degl'humanì honorì», Varchi 1554 (1557), p. 206). Nel testamento del 12 marzo 1549/50 (ASF, Notarile antecosimiano, 223, cc. 328r-v), inoltre, Varchi lascia al Menchi tutti i suoi libri di medicina, manoscritti o stampati, in greco latino e volgare.

Determinanti in tal senso sono le note di possesso nei codd., entrambi conservati presso la BNCF, Nuove Accessioni 1162 (= A) e Magl. VII.730 (= B). Le caratteristiche morfologiche della scrittura delle cc. 1-34 di A risultano pienamente compatibili con quelle della nota di possesso a c. 2r, come mostra l'esempio minimo riportato nella Tabella 1. La scrittura di A è eseguita con un tratteggio più sottile, rigido e inclinato verso destra rispetto a quella di N1, ma ne conserva comunque tutte o quasi tutte le caratteristiche salienti. Lo si può osservare nella Tabella 2, che presenta un raffronto tra N1, A, B e altri codici di sicura provenienza varchiana: i volgarizzamenti del *De beneficiis* di Seneca (Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, I.VI.23 = S), del *De consolatione Philosophiae* di Boezio (BNCF, II.VIII.134 = N), alcune carte di lavoro della *Storia fiorentina* (BNCF, II.II.139 = FN10), e un'esposizione latina agli *Analytica Priora* (BNCF, Rinuccini 9, cc. 276r-291v = R).¹⁶

Tabella 1. Note di possesso di Alessandro Menchi

A, c. 2r, nota di possesso		
A, c. 7v		
B, c. 1r, nota di possesso		

L'italica di Menchi presenta un *ductus* molto standardizzato con tratti personali poco spiccati. Tra le sue caratteristiche distintive si segnalano: la forma della G maiuscola, tracciata in un solo gesto con un tratto perpendicolare al rigo; la legatura &, realizzata in due modalità; la h sempre “aperta”, mai legata alla lettera precedente ma regolarmente alla successiva, spesso con un tratto obliquo dal basso; infine, la presenza costante di occhielli “testeggiati” (e spesso leggermente prolungati, con la tendenza spiccata a inclinarsi verso il basso) nelle minuscole b, d, h e l.

16 Sempre di mano del Menchi è l'antologia poetica per Tullia d'Aragona (BNCF, Magl. VII.1185) citata sopra nella nota 1.

Tabella 2. Caratteristiche salienti della scrittura di Alessandro Menchi

	N1	A	B	S	N	FN10	R
<i>G</i>							
	p. 6		c. 59r	c. 10r	c. 3r	c. 27r	278r
<i>ha</i>						—	
	p. 149	c. 4v	c. 59r	c. 238r	c. 94r		279r
<i>he</i>							
	p. 120	c. 4r	c. 59r	c. 7v	c. 29v	c. 31v	c. 286v
<i>hi</i>							
	p. 139	c. 4v	c. 58v	c. 7v	c. 108r	c. 25r	c. 287v
<i>ho</i>							
	p. 138	c. 4r	c. 59r	c. 258v	c. 99v	c. 27r	c. 282v
<i>b</i>							
	p. 120	c. 3v	c. 59r	c. 5v	c. 111r	c. 26v	c. 282r
<i>d</i>							
	p. 139	c. 3v	c. 59r	c. 253r	c. 88r	c. 26v	c. 282r
<i>l</i>							
	p. 120	c. 4r	c. 59r	c. 5v	c. 111r	c. 26v	c. 282r

	p. 123 (lu)	c. 3v (lu)	c. 59r	c. 5v (lu)	c. 78r (lu)	c. 38v	c. 283r
♂ (1)		—					
	p. 4		c. IIIr	cc. 6v, 253v	cc. 108v, 111r	cc. 27r, 26v	cc. 282v, 282r
♂ (2)			—		—	—	—
	p. 2	c. 4r		c. 1r			

Questa scrittura, pur presentando notevoli punti di contatto con quella del Bonsi, se ne distingue nettamente quando confrontata con esempi a lui attribuibili con certezza, come i materiali relativi alla traduzione e al commento della logica aristotelica conservati nelle Filze Rinuccini della BNCF. Non solo nella grafia di Bonsi mancano i tratti distintivi propri

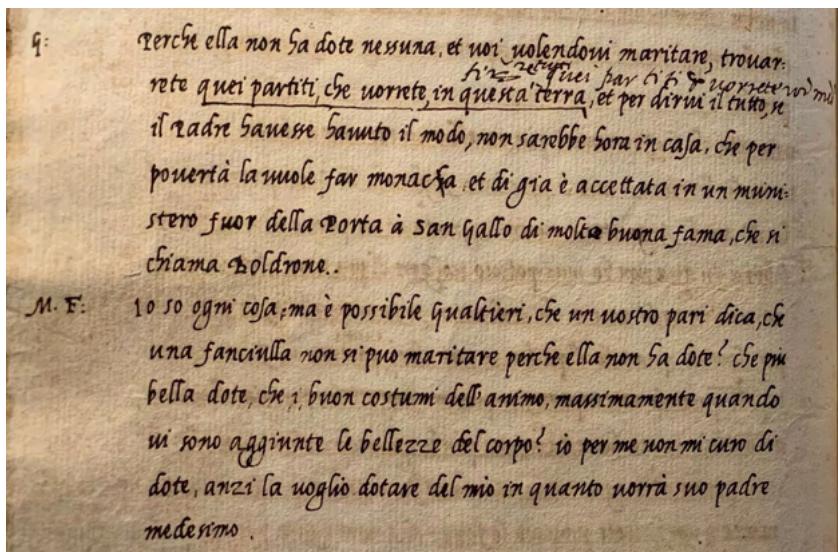


Fig. 2. Esempio di scrittura di Alessandro Menchi (N1, p. 26). Da notare anche la correzione di Piero Stufa.

di Menchi (come l'esecuzione della *G* e del *Ø*), ma essa presenta anche elementi peculiari: la *M* con il punto di attacco del primo tratto obliquo situato a metà dell'asta verticale; la *E* maiuscola a forma di epsilon; la *d* dritta, con l'asta più bassa rispetto al rigo e all'occhiello; la diversa esecuzione della *p*, il cui tratto verticale si attacca sensibilmente più in alto rispetto all'occhiello; l'uso frequente della legatura fittizia *st*; e infine, il *titulus* legato alla *t* successiva. Si confronti uno *specimen* di scrittura di Menchi (Fig. 2) con due esempi di carte scritte dal Bonsi (Fig. 3a-b).

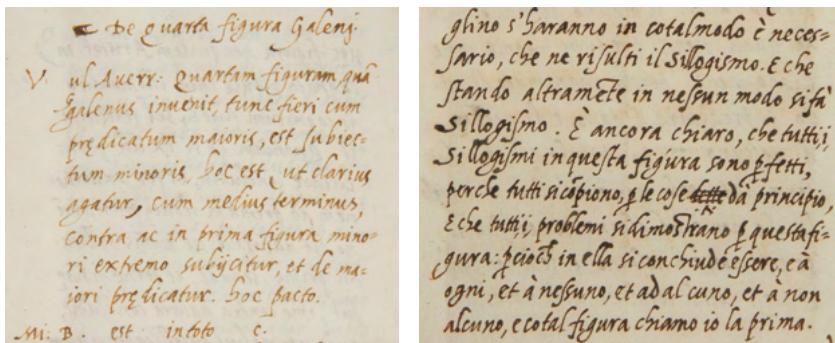


Fig. 3. Esempi di scrittura di Lelio Bonsi: a) BNCF, Filze Rinuccini, 9, c. 209r;
b) Ivi, c. 362v.

Contenuto: cc. [1r], [3v]: versi toscani, probabilmente una *probatio pennae*, di mano di Piero Stufa; cc. [2r-v]: Madrigali per la commedia (autografi); c. [4v]: «LA SVOCERA | COMMEDIA DI BENEDETTO VARCHI | à l'ECCE:MO ET ILL:MO DVCA | DI FIRENZE»; sotto, la nota autografa: «Nota che questa commedia non si essendo recitata quando molte persone, delle quali in essa si fa menzione, erano vive, bisogna, che si muti, e si rassetti in molte parti»; pp. 1-5: Dedica a Cosimo, datata «Dalla Pieve à San Gavino la vilia d'Ognissanti l'Anno 1546»; pp. 6-7: personaggi della commedia; pp. 8-10: Prologo; pp. 1-28: Atto primo; pp. 29-53: Atto secondo; pp. 53-80: Atto terzo; pp. 81-118: Atto quarto; pp. 119-150: Atto quinto. *Bibliografia:* Mazzatinti-Pintor 1901, p. 250.

N2 = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.VIII.145. Cartaceo, composito; XVI secolo; legatura in mezza carta marmorizzata. Due unità codicologiche: [Unità A]: cc. [I-II] non numerate, pp. 1-62; in-4°, mm 287 x 220 (la c. [I] misura mm 297 x 220); numerazione antica a inchiostro sull'angolo esterno superiore; bianche le cc. [Ir-IIr]. Rigatura a secco. Fi-

ligrana simile a Briquet 4835: «Couronne, à trois fleurons (pointes ou perles) et deux demi». Fascicolazione: I-II, otterni (c. [III]-p.30, pp. 31-62); la c. [I] è interpolata nel fasc. I (tallone solidale dopo p. 30). [Unità B = N2b]: duerno di mm 275 x 173; numerazione moderna a matita nell'angolo superiore esterno (cc. 63-66); bianche le cc. 65v-66v. Privo di rigatura; non si riscontrano filigrane. Provenienza: Rinuccini; a c. [IIIv] si trova la stessa nota che si legge in N1, c. [1'r]. Antica segnatura: «3» (in rosso, apposta da Giuseppe Aiazzi). La mano di entrambe le unità è la stessa: una scrittura umanistica del XVI sec. da ricondurre ad Alessandro di Giampiero del Serra.¹⁷

Contenuto: pp. 1-7: Dedica a Cosimo, non datata; pp. 8-11: Prologo; pp. 11-12: Personaggi e Madrigale I; pp. 13-49: Atto primo; pp. 50-62: Atto secondo (presente solo la scena I e parte della II); cc. 63-65r: [Monologo di Nastasia], redazione diversa da quella della prima scena del Secondo Atto. *Bibliografia:* Mazzatinti-Pintor 1901, *ibidem*.

2.1b Altri manoscritti

L = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 609. Cart., I c. + 233 pp. + I'c. 1749. Si tratta di una copia di M, come attesta la nota a p. 233: «Questa Commedia è stata copiata da un testo a penna esistente nella Magliabechiana, nel qual testo v'è scritta questa notizia di mano del Caval(ie)re Ant(oni)o Francesco Marmi, cioè: "Questa è stampata; ma è più rara della stessa rarità; ed è la propria originale che dal Varchi fu presentata al Duca Cosimo de' Medici" [cfr. M, c. [Ir]]. Tra l'originale e la presente copia che fu fatta l'anno 1749 non è varietà alcuna, eccetto che nel punteggiamento e in qualche parte d'ortografia». Bibliografia: Rostagno-Lodi 1948, p. 290.

¹⁷ Alessandro di Giampiero del Serra (1542-1582) collaborò con Varchi negli ultimissimi anni della sua vita. Fu uno dei copisti della *Storia fiorentina*, prendendo in consegna alcune carte private di Cosimo I per conto di Varchi (ASF, Miscellanea Medicea 163 ins. 11, cc. 3r-4v, gennaio 1564/5) e fu ammesso all'Accademia Fiorentina il 26 settembre 1565 (vedi *supra*, n. 4). Egli fu inoltre uno dei pochi ad assistere l'amico durante l'ora della morte: il 19 dicembre 1565, infatti, proprio mentre Varchi era in agonia, gli fu comandato di recarsi a Montevarchi – dove Messer Benedetto era in procinto di trasferirsi – per prelevare alcune imprecise «scritture» inerenti alla *Storia* (ASF, Mediceo del Principato 221, c. 9r).

NA = Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», XIII E 77. Cart., XVI-XVII sec. Si tratta di una copia della *princeps (Ser)*, della quale è trascritto anche il frontespizio, a c. 1r. *Bibliografia*: Kristeller 1963, p. 408.

2.2 Edizioni a stampa

*Ser = LA SVOCERA | COMMEDIA | DI M. BENEDETTO | VARCHI. | ALL'ILLVSTRIS. ET ECCELL. | S. COSIMO DE' MEDICI, DVCA | DI FIRENZE E DI SIENA. | Con Licenzia, & Priuilegio. | [Marca tipografica: Tartaruga che tiene sul guscio una vela con giglio fiorentino. In cornice figurata Festina lente] | IN FIORENZA, | Appresso Bartholomeo Sermartelli, | MDLXIX. *Colophon*: «IN FIORENZA, | Appresso Bartholomeo Sermartelli, | MDLXIX.». 8°, 134, [2] p.; fasc. A-H8 I2.*

Contenuto: c. A1r: frontespizio; c. A1v: bianca; cc. A2r-A4r: dedicatoria a Cosimo I; c. A4v (p. 8): personaggi della commedia; cc. A5r-A6r (pp. 9-11): Prologo (a c. A6r: «Madriale Primo»); cc. A6v-C2r (pp. 12-35): Atto Primo (a c. C2r: «Madriale Secondo»); cc. C2v-D5r (pp. 36-57): Atto Secondo (a c. D5r: «Madriale Terzo»); cc. D5v-E8v (pp. 58-80): Atto Terzo (a c. F1r, p. 81: «Madriale Quarto»); cc. F1r-G6v (pp. 81-108): Atto Quarto (a c. G6v: «Madriale Quinto»); cc. G7r-I3v (pp. 109-134): Atto Quinto (a c. I3v: *errata corrigere*); cc. I4r-v: Lettera di Bartolomeo Sermartelli «A i lettori»; registro e *colophon*. *Bibliografia*: CNCE, n. 33641; Vaccaro 1983, n. 78; Zappella 1986, n. 1153.

Sono state collazionate le seguenti copie:

1. Torino, Biblioteca Storica di Ateneo “Arturo Graf” dell’Università di Torino, 57614 <<https://archive.org/details/image235aTeatroOpal/mode/2up>>;
2. Torino, Biblioteca Storica di Ateneo “Arturo Graf” dell’Università di Torino, 57825 <<https://archive.org/details/image690TeatroOpal/mode/2up>>;
3. Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, *38.F.112 <<https://kulturpool.at/institutionen/oenb/%252BZ184700208>>
4. Londra, British Library, 1071.h.23 <https://books.google.ca/books?vid=BL:A0021113451&redir_esc=y>
5. Messina, Biblioteca Regionale Universitaria «Giacomo Longo», Cinq A 67/4.

NSer = LA SUOCERA | COMMEDIA | DI MESSER | BENEDETTO | VARCHI. *Colophon*: «GIÀ IN FIRENZE | Appresso Bartolommeo Sermartelli. | MDLXIX». 12°, 130, [2] p.; fasc. A-L12. L'edizione è una contraffazione stampata a Napoli intorno al 1720.

Contenuto: cc. A2r-A3v: dedicatoria; A4r: personaggi della commedia; A4v-A5v (pp. 8-10): Prologo (a c. A5v: «Madriale Primo»); cc. A6r-C5r (pp. 11-33): Atto Primo (a c. C5v, p. 34: «Madriale Secondo»); cc. C5v-E4r (pp. 34-55): Atto Secondo (a c. E4r: «Madriale Terzo»); cc. E4v-G3v (pp. 56-78): Atto Terzo (a c. G3v: «Madriale Quarto»); cc. G4r-I5r (pp. 79-105): Atto Quarto (a c. I5r: «Madriale Quinto»); cc. I5v-L5v (pp. 106-150): Atto Quinto; cc. L6r-v: Lettera di Bartolommeo Sermartelli «Ai lettori»; L6v: *errata corrigere* e *colophon*. *Bibliografia*: CNCE n. 70168; Gamba 1828, n. 855.

Bet = Varchi 1834. *La Suocera* si trova alle pp. 443-476 ed è corredata da alcune note esegetiche, compilate dal curatore dell'edizione, Achille Mauri.¹⁸

Llo = Varchi 1858. Le annotazioni, perlopiù di carattere linguistico, sono diverse rispetto a quelle di *Bet*.

3. La trasmissione del testo

Dalle informazioni qui sopra presentate si possono facilmente eliminare dalla presente recensione sia *L* (che, come si è visto, è copia di *M*), sia i *descripti* di *Ser*: *NA* e *NSer*, ma anche *Bet*, da cui a sua volta discende *Llo*.¹⁹ L'esame dei testimoni rimasti rimanda all'officina scrittoria del Varchi, sia direttamente, come nel caso dei manoscritti, sia indirettamente, giacché la *princeps* fu curata dai suoi allievi e amici a partire da materiali d'autore. I rapporti fra *N1*, *M*, *N2*, *N2b* e *Ser* saranno investigati dall'analisi delle vicende evolutive del testo. Esse sono maggiormente visibili su *N1*, la copia di lavoro (o meglio, l'unica copia di lavoro superstite) del Varchi, i cui interventi editoriali, assieme a quelli di Piero Stufa, sono visibili lungo tutta la commedia.

18 Su di lui si veda Raponi 2008.

19 Sulla tradizione a stampa, si veda Giordani 2015.

Il testo della *Suocera* fu rivisto in più campagne correttorie, che possono raggrupparsi in due redazioni: la prima, che chiameremo A e il cui punto d'arrivo è il codice M, si limitò a cambiamenti di carattere stilistico e a brevi aggiunte; nella seconda, avvenuta a distanza di anni e che denomineremo B, Varchi mutò il testo più profondamente; in particolare:

1. Vennero aggiunti cinque madrigali come intermezzi fra il Prologo e il Primo Atto e fra gli altri atti;
2. Fu interamente riscritta la Scena 1 del Primo Atto;
3. Vennero ridotte le Scene 3 e 4 del Primo Atto, la Scena 1 del Terzo Atto, e le Scene 1 e 6 del Quarto Atto; contestualmente a quest'ultima scena, furono soppressi i personaggi di Ciano Proffumiere e dello scultore Giovambattista del Tasso (non elencato neppure fra i personaggi all'inizio della commedia).²⁰

Tali cambiamenti, attuati materialmente su N1, si trovano su N2 e *Ser*; tuttavia, questi ultimi testimoni non sono i meri ricettori della lezione di N1, ma tradiscono un'ulteriore rielaborazione della commedia, probabilmente mirata a una terza redazione o alla rappresentazione in scena, che però non arrivarono mai a concretizzarsi. Nella discussione che segue verranno analizzate le fasi in cui si articola ciascuna redazione.

3.1 La redazione A

Nell'orazione funebre pronunciata da Lionardo Salviati alle esequie di Varchi è presente una affermazione che a una lettura affrettata potrebbe sembrare iperbolica:

Percioché chi di lui hebbe mai vena più feconda e più larga, il quale alcuna volta in una notte più elegie e più odi, molte decine di sonetti in un giorno, una commedia (è qui presente chi dettandola lui di mano in mano gliele scrisse) in termine di quattro giorni poté condurre alla fine?²¹

Eppure, stando almeno ai dati testuali, tale dichiarazione non è così peregrina ed anzi è plausibile. La lezione originaria (A1) vergata su N1

20 Si tratta di due personaggi realmente esistiti: sul primo si veda Nesi 2015; sul Tasso scultore, invece, cfr. Collareta 1990.

21 Salviati 1565-1566, p. 26.

da Menchi, cui Salviati allude,²² fu rivista in almeno due campagne correttorie, la prima delle quali fu realizzata in due momenti dall'autore (Tavola 1a) e dal copista (Tavola 1b): si tratta perlopiù di errori causati da dettatura, anche se non mancano aggiunte o soppressioni sostanziali. Qui di seguito una campionatura significativa.

Tavola 1a: Correzioni dalla fase A1 alla fasse A2 realizzate da Varchi in N1

- p. 4 son io → son ito
- p. 19 tanto ragionevole → così ragionevole
- p. 27 per l'uscio di là del chiasso (*ins.*)
- p. 35 sposarla → sposarla
- p. 56 e bene spesso per non nulla (*ins.*)
- p. 62 presso a l'uscio → in su 'l pianerottolo della scala
- p. 65 Maggior che ella cupola → Maggior che la cupola
- p. 80 mi sarò sfogato → harò sfogato
- p. 84 se non le [...] → se non le barila²³
- p. 111 con mille bei ragionamenti (*ins.*)

Tavola 1b: Correzioni dalla fase A1 alla fase A2 realizzate da Menchi in N1

- p. 15 d'Ancona (*ins.*)
- p. 38 Povera me → Povera a me
- p. 45 tutti dispetti → tutti i dispetti
- p. 60 racconterà → racconterà
- p. 97 ho havere → ho io havere
- p. 100 tenga un non so che → tenga d'un non so che
- p. 102 voler bene → volerle bene
- p. 127 et io la mia → et io similmente la mia
- p. 128 sono vere → saranno vere
- p. 141 vi rivedrò → vi rivedrò poi

22 Menchi fu una delle persone presenti alla morte del Varchi, secondo la testimonianza di Bernardino da Romena citata sopra nella n. 4.

23 Varchi riempie uno spazio lasciato in bianco da Menchi. Da questa e da simili sequenze si può intuire che probabilmente le correzioni d'autore precedono quelle del copista. Per esempio, p. 68: «è una fantaccia → è una fantaccia spi- (*Varchi*) → è una fantaccia spiloria (*Menchi*)»; p. 90: «hai a giudicar → e hai a giudicar (*Varchi*) → che hai a giudicar (*Menchi*)».

Il testo risultante da questa serie di correzioni (fase A2) fu ricopiato in M.²⁴ Malpigli vi introduce a sua volta una serie di errori e banalizzazioni, oppure non sana le corrucciate rimaste in N1 (Tavola 2):

Tavola 2: Confronto fra N1 e M (errori di M)

	N1	M
p. 10	vi priego che... <i>diate</i>	c. 7v date
p. 8	cominciò a chiamarlo <i>da sé a lui</i> et confortarlo	c. 13r da sé et lui
p. 18	chi vuole essere aiutato dagli altri <i>debbe</i>	c. 18r debba
p. 34	ancora che egli [Gismondo] sia... <i>tutto amorevole</i>	c. 27r tutta
p. 75	ma tu <i>debbi</i> havere	c. 48r debba
p. 93	tu hai <i>proposto</i> [→ B1: preposto] me a tutte l'altre cose	c. 57r proposto
p. 96	non sono ancor ben risoluto se la debba <i>ripigliare</i> o no	c. 59r pigliare
p. 98	quindici dì	c. 60v quindici
p. 110	fa' tu: <i>gli</i> [→ B1 egli] stette	c. 66v gli
p. 112	a modo archetti [→ B1 a mo' d'archetti]	c. 67v a modo archetti

Una volta realizzata la copia di dedica per Cosimo, il testo della commedia fu rivisto un'altra volta (fase A3) forse in previsione della consegna al duca: ciò si può infatti comprendere dal fatto che in questo caso tutte le correzioni risultano in parallelo su entrambi i testimoni e sono effettuate, sotto dettatura, dai copisti (alcuni esempi nella Tavola 3):

Tavola 3: Correzioni su N1 ed M effettuate dai copisti (fase A2 → A3)

- N1, p. 15; M, c. 16v: per le mani di Niccolo d'Abbarberino [M: da Barberino] in casa di chi è alloggiato (*ins.*).²⁵
 N1, p. 23; M, c. 21r: Visino merciaio → Bastiano di Dino linaiuolo
 N1, p. 62; M, c. 41r: essendo io giunto così alla sproveduta (*ins.*)
 N1, p. 69; M, c. 45r: in grembo al *nonno* → zio
 N1, p. 75; M, c. 48v: cosa che voglia → cosa che io voglia
 N1, p. 92; M, c. 57r: mentre che vivo (*ins.*)
 N1, p. 122; M, c. 73r: gaglioffa → scarsella

²⁴ A escludere che N1 sia copia di M concorrono inoltre tre luoghi di N1, la cui lezione, cassata, non compare nel resto della tradizione: p. 6: «LA SVOCERA | COMMEDIA DI BENEDETTO VARCHI À L'ECCE.MO ET ILL.MO DVCA DI FIRENZE»; p. 3: «e sì spasimata la voglia»; p. 144: «così in collo».

²⁵ L'errore di Menchi, assieme a quello commesso da Malpigli in un contesto analogo (N1 p. 37, M c. 28v: «queste spigolstre [M: sbigolstre]: queste santesse», *ins.*) suggerisce che le correzioni furono con ogni probabilità dettate ai copisti.

N1, p. 128; M, c. 76r: pazzia → scandolo

N1, p. 138; M, c. 81r: tanto in fretta → con tanta fretta

N1, p. 148; M, c. 86v: hoggi → dianzi

Riassumendo: la presenza nella fase A1 di diversi fraintendimenti fonetici, poi corretti, è indizio che Varchi avrebbe dettato il testo della *Suocera* direttamente a Menchi fra il 28 e il 31 ottobre 1546, se diamo fede alle parole del Salviati sopra citate; le prime correzioni (fase A2) furono poi apportate dall'autore e dal copista su N1, da cui Malpighi avrebbe trascritto M; il testo fu ritoccato un'ultima volta, sempre sotto dettatura, da Menchi e Malpighi (fase A3). Se si aggiunge infine che i due copisti e sodali del Varchi si trovavano con lui in Mugello durante la celebre collazione dantesca avvenuta fra il 27 dicembre 1546 e il 3 gennaio successivo si può anche ipotizzare che i due codici della *Suocera* fossero materialmente trascritti e corretti alla pieve di San Gavino. Nulla vieta di pensare che in questo stesso torno di tempo, o poco dopo, M venisse fatto recapitare a Cosimo.

3.2 La redazione B

A distanza di anni dalla consegna della copia di dedica al duca, la *Suocera* non era stata ancora rappresentata, forse per l'esitazione di Varchi, il quale, insoddisfatto dell'opera, avvertì a un dato momento la necessità di una revisione, come mostra la nota a c. [4v] di N1 trascritta sopra (2.1a). La prima fase di tale campagna, denominata B1, si definisce dall'insieme delle correzioni su N1 non transitate in M, ma accolte da N2 e *Ser*. La casistica è quantomai variegata: rientrano nella fase B1 tanto i cambiamenti strutturali sopra elencati, quanto un numero più consistente di interventi più brevi di natura linguistico-stilistica, ai quali partecipò Piero Stufa, che, analogamente agli altri copisti, si limitò con ogni probabilità a mettere su carta quanto suggerito dall'autore. A differenza della redazione A, il testo della fase B1 è in alcuni passi lacunoso e risultano assenti le lezioni *post correctionem* della scena 1 del Primo atto e di un frammento dalla scena 4 dello stesso atto. In questi luoghi, unici in tutta la commedia, la lezione della fase A di N1 risulta abbandonata e sensibilmente diversa rispetto a quella che si può ricostruire a partire dai testimoni più recenti. L'eliminazione di questi brani, inoltre, inficia l'integrità del testo, a differenza di altri passi, in cui, nonostante gli ampi tagli, lo sviluppo dell'azione non risulta compromesso (vedi *infra*). Si potrebbe a questo punto ipotizzare che, come

per i madrigali, anche per questi passi esistesse una minuta autografa, ovvero una carta interfogliata poi perduta.

Stabilito che il testimone che ci ha trasmesso il testo della fase B1 non ci è pervenuto intero, diventa difficile fissare la sequenza cronologica delle varie correzioni, comprese quelle effettuate da Piero Stufa. A livello micro-testuale, tali correzioni seguono sistematicamente quelle di Varchi e quindi in linea di principio dovrebbero considerarsi come una campagna a sé stante; tuttavia, l'ipotesi diviene meno stabile osservando gli interventi di più ampia portata, nei quali non figura la mano di Stufa, e che quindi a rigor di logica potrebbero tanto precedere quanto seguire la revisione materialmente effettuata da quest'ultimo.²⁶ È quindi più cauto considerare, collettivamente e come appartenenti a un'unica fase redazionale (B1), una serie di interventi realizzati di sicuro in più riprese, ma la cui sequenza rimane incerta, piuttosto che distinguere una nuova fase postulando, come si è visto sopra e senza possibilità di prova, la superiorità delle correzioni di Stufa.

Il complesso sistema di correzioni e carte interfogliate che a questo punto componeva N1 ebbe l'ovvio risultato di affaticare la lettura e impedire ogni ulteriore intervento, rendendo dunque necessaria un'altra copia di lavoro. L'esistenza di tale copia, oggi perduta e contrassegnata dalla sigla x, può essere presunta innanzitutto dalle indicazioni metatestuali in N1, in corrispondenza dei punti in cui trascrivere i madrigali, il che comporta come corollario che questo codice fu copiato e non scritto sotto dettatura, e conseguentemente dà anche forza all'ipotesi sopra esposta di una carta interfogliata a N1 nella quale erano scritti i frammenti del Primo Atto. E d'altronde un confronto fra N1 ed N2/Ser (Tavola 4) fa emergere numerose varianti sostanziali, che, in assenza di correzioni materiali visibili su N1, suggeriscono con elevato grado di certezza che l'autore aveva ancora una volta modificato il testo su un ulteriore testimone, oggi perduto e copia di N1.

26 Che lo Stufa agisse sotto dettatura sembra essere confermato due luoghi in N1 (p. 49 «resquitto»; p. 97 «si può dir»): in entrambi i casi la lezione riproduce la stessa identica correzione di Varchi, in effetti di difficile lettura, che può spiegarsi se si immagina Stufa che legge all'autore il testo e apporta le correzioni man mano che gli vengono dettate, facilitando il compito del copista di fronte agli interventi di più ardua decifrazione.

Tavola 4 - Confronto fra N1 e N2/Ser

	N1		N2 (Ser)
p. 1	Duca di Firenze	p. 1 (c. A2r)	Duca di Firenze e di Siena
p. 1	et piu illustri	p. 1 (c. A2r)	et illustri
p. 5	colla Ill.ma Consorte, et figliuoli	p. 7, (c. A4r)	con tutta l'Illustrissima Casa sua
p. 5	Dalla Pieve à San Gavino la vilia d'Ognissanti l'Anno 1546	p. 7, Ser c. A4r	<i>manca</i>
p. 8	non essendo altro la Commedia	p. 9 (p. 8)	non essendo la commedia altro
p. 4	ha havute	p. 17 (p. 16)	ha
p. 10	<i>manca</i>	p. 25 (p. 20)	non sai tu come fanno le fem- mine di partito
p. 11	la Signora Fulvia	p. 25 (p. 20)	quella cialtrona [N2: Gialtrona]
p. 11	raccontato	p. 26 (p. 21)	raccontato testé
p. 15	<i>manca</i>	p. 31 (p. 24)	senza manco nessuno
p. 16	dormiva	p. 33 (p. 25)	m'addormiva
p. 17	rimedii	p. 35 (p. 26)	modi
p. 18	cortese	p. 35 (p. 26)	cortese e colle mani a cintola
p. 19	nel viso	p. 36 (p. 27)	in viso
p. 20	tante offerte	p. 38 (p. 28)	tante offerte e profferte
p. 20	si vergognavano	p. 38 (p. 28)	si vergognavano nel disdirmi
p. 21	à Pisa, et in tutti gli studii d'Italia	p. 39 (p. 28)	in tutti gli studii d'Italia
p. 27	grandissimo	p. 47 (p. 33)	gran
p. 28	<i>manca</i>	p. 49 (p. 35)	Dove
p. 30	<i>manca</i>	p. 51 (p. 37)	Ed io non haveva questa gobba, anzi era diritta come un fuso, benché lo scrigno non fa brut- tezza egli
p. 32	tutta la colpa si desse à me	p. 54 (p. 39)	tutta la broda si rovesciasse addosso a me
p. 33	<i>manca</i>	p. 56 (p. 40)	ch'io stimo più l'anima mia che quante ricchezze furon mai
p. 36	ella ruzza	pp. 60-61 (p. 43)	la cerbiattolina ruzza
p. 37	<i>manca</i>	p. 61 (p. 43)	alla barba di chi mal mi vuole

Inoltre, uno sparuto gruppo di errori e *lectiones singulares* di N2 rispetto a N1 e Ser (Tavola 5) garantisce che la copia di lavoro in questione non è N2.

Tavola 5 - Confronto fra N1/*Ser* e N2

N1 (<i>Ser</i>)		N2	
p. 8 (p. 8)	si doverrebbe fare	p. 8	fare si doverrebbe
p. 8 (p. 8)	parere, gran fatto, maraviglia	p. 9	(gran fatto) parere maraviglia
p. 8 (p. 18)	se lo	p. 22	solo
p. 8 (p. 18)	e pregarlo	p. 22	pregarlo
p. 30 (p. 37)	no	p. 51	non

Come si può vedere dalla Tavola 4 qui sopra, la nuova campagna di correzioni (che si definirà B2) non altera lo schema della commedia. Gli unici cambiamenti su cui conviene spendere qualche parola in più sono quelli nell'elenco e classificazione dei personaggi all'inizio dell'opera, per quanto si tratti di un adeguamento più di natura concettuale e quasi invisibile che sostanziale. In N1 (pp. 6-7) i personaggi erano infatti originariamente distribuiti in tre categorie: personaggi in scena con battute, personaggi fuori scena senza battute e personaggi in scena senza battute, categoria quest'ultima che comprendeva «Una Balia» e «Due Fanti della Signora Fulvia» (p. 7). Questa suddivisione aveva limiti evidenti, perché ometteva Tasso, l'unico personaggio che aveva una battuta fuori scena. In N2 (pp. 11-12), però, Varchi semplificò il sistema distinguendo fra personaggio in scena/parlante e personaggio fuori scena/muto: ciò comportò quindi un aggiustamento della funzione di due personaggi minori, Donna Bertolda e Selvestrina (le «Due Fanti della Signora Fulvia»), che compaiono solo nella Scena 2 dell'Atto Quinto, pur non essendo mai nominate nell'azione vera e propria. Giacché si trovavano sulla scena, era anche necessario che le due donne avessero qualcosa da dire; per non dover forzare l'azione introducendo dialoghi inutili, quindi, Varchi si limitò ad alterare la battuta di Fulvia, che fa di Donna Bertolda e Selvestrina dei personaggi «parlanti», benché le due si trovino in scena solo per battibeccare (la citazione è da *Ser* in quanto N2 è mutilo, ma ciò è irrilevante, perché il ritocco della battuta del Quinto Atto è la conseguenza della riorganizzazione concettuale, già in N2, dei personaggi):

N1	<i>Ser</i>
SIGNORA FULVIA. Uuh, io mi vergogno che madonna Argentina m'habbia à vedere: venitemi dietro tutte e due: che stanno elleno à baloccare? (p. 127)	SIGNORA FULVIA. Uh, i' mi vergogno che madonna Argentina m'habbia a vedere. Ma dove sono le mie mone saccente? Che stann'elleno a bisticcare le balocche? A chi dich'io? Voi non dovete havere inteso, eh? Venitemi dietro tuttedue, senza fare tante parole. (p. 117)

Al contrario, la Balia, che in N1 figura fra i personaggi della terza categoria, e che quindi doveva originariamente vedersi in scena assieme a Guasparri pur senza parlare, non compare nell'elenco di N2 e *Ser*: se ne deduce che ella doveva dunque restare fuori scena, analogamente a Gian-nino, il ragazzo con cui parla il Pistoia nella Scena Seconda del Primo Atto, di cui non si fa menzione in N1, ma che in N2 e *Ser* è fra le «persone che intervengono nella commedia, ma non favellano e non si veggono».

La fase B2 si situa sicuramente dopo il 1559, quando cioè Cosimo è anche duca di Siena. La data può tuttavia spostarsi più avanti di almeno tre anni, ovvero alla fine del 1562: l'eliminazione del riferimento all'«Illustrissima consorte e figliuoli suoi» (N1, p. 5) nell'auspicio al duca di lunga vita e salute può spiegarsi solo se si considera una revisione del testo avvenuta dopo la morte di Giovanni e Garzia de' Medici (20 novembre e 12 dicembre rispettivamente) e di Eleonora di Toledo (17 dicembre). Una datazione più tarda sarebbe infine maggiormente compatibile con gli anni di attività del copista di N2: la mano di Alessandro del Serra, nato nel 1542 e che nel 1555 avrebbe avuto solamente 13 anni, non compare negli scritti varchiani prima degli ultimissimi anni dell'autore.

Prima di addentrarsi nei rapporti di *Ser* con il resto della tradizione, converrà soffermarsi ancora su N2 per comprendere il legame di questo testimone con la stampa. Come detto sopra, la seconda unità codicologica di N2 consiste in un lungo frammento, sempre di mano di del Serra, ma con una correzione autografa, la trascrizione in pulito di una lunga battuta che non reca il nome del personaggio, ma che va attribuita a Nastasia; si tratterebbe dunque di una redazione alternativa del monologo della ruffiana, che negli altri testimoni è situata alla fine della Scena 1 del Secondo Atto, al termine dell'animata discussione con Fulvia. A questo punto dell'azione, però, Fulvia non ha ancora ricevuto la collana fattale recapitare da Fabbrizio, a nome di Gualtieri, per le mani del Pistoia, al quale verrà consegnata solo nella Scena Quinta dello stesso Atto, mentre nel frammento di N2 si legge «una collana, che non è sì gran reina la quale non se ne rifacesse; e questa sputa 'l senno [scil. Fulvia], la vuol riportare, che se ne fa coscienza». La battuta dunque si collocherebbe più avanti nella commedia, fra il Terzo Atto e quello successivo, quando il servo, nell'ultima scena dell'Atto Quarto, riferisce a Gualtieri che Fulvia non aveva voluto accettare il dono. In sede di stampa non rimane traccia del testo tramandato dal frammento, tranne che per un breve spezzzone che compare proprio alla fine della battuta di Nastasia:

Gavocciolo alle pianelle! Io ho dato un cimbottolo in terra che sono stata a manco d'un pelo per dinoccolare il collo. Pur beato che io non ho fatto la mostra delle mie vergogne. Uh, se non ci s'abbattevano per mia buona sorte que' due Lanzi della 165r guardia che m'aiutaron rizzare, io non me ne levava in tutt'hoggi. Oh che benedetta gente e amorevole sono questi Tedeschi: Dio gli mantenga, al tempo di que' Talianacci del signor Pirro, non ci si poteva vivere per verso nessuno. (N2.b, cc. 64v-65r)

Non esistono dubbi sul fatto che il frammento di N2.b sia d'autore (a c. 64r si nota persino una correzione autografa); meno ovvio è stabilire la responsabilità di chi – fra Varchi e i suoi discepoli, che pure avevano accesso ai materiali del loro maestro – abbia deciso di inserire alla battuta di Nastasia queste ultime frasi. Si entra così nel cuore della questione del rapporto fra manoscritti e stampa, complicata dalla perdita non solo di x ma anche di gran parte del testo tramandato da N2, indispensabile, come si dirà in seguito, per distinguere la fase B2 da un'altra successiva (B3). Il problema però non è solamente di natura diacronica, ma anche autoriale – in quanto nel trapasso fra manoscritto e stampa potrebbe essersi insinuata la mano dei curatori – e in buona sostanza metodologico, giacché offre l'opportunità di riflettere sulle pratiche ecdotiche dei curatori di *Ser* e sulla loro scelta di pubblicare, sia pur segnalandoli, dei passi cassati dall'autore.

Alla fase B3, l'ultima cioè prima della stampa, è da assegnare l'espunzione di quattordici brani, in particolare scene esclusivamente composte di monologhi o le battute troppo lunghe, con il ridimensionamento soprattutto dei personaggi di Fabbrizio e Gualtieri.²⁷ Responsabile dell'operazione fu, come testimonia lo stampatore Sermartelli nel brano pubblicato sopra, lo stesso Varchi, e non vi sono motivi per dubitare della veridicità di questa affermazione; semmai, qualche dubbio in più potrebbe sorgere se si prendono in considerazione i (pochi) luoghi, in aggiunta al frammento del monologo di Nastasia, in cui la lezione di N1 e N2 diverge sensibilmente da quella di *Ser* (Tavola 6):

²⁷ Le scene interessate sono le seguenti (l'asterisco indica che la scena consiste di un unico monologo): I.1* e I.3* (Fabbrizio, tre passi), I.4 (Gualtieri), II.5 (Fabbrizio), III.3* (Gismondo), IV.1* (Gualtieri, due passi), IV.5 (Guasparri), IV.6 (Gualtieri), V.1 (Simone), V.3 (Pistoia), V.5 (Fabbrizio).

Tavola 6 - Confronto fra N1/N2 e *Ser*

	N1 (N2)		<i>Ser</i>
p. 6 (p. 19)	da quella volta, in su quel canto, dove si va poi nella nostra	p.	quella da quel Maniscalco non molto lontana dalla nostra
p. 8 (p. 21)	esser buono à giovar loro	p.	esser buono
p. 9 (p. 23)	con tanto dispiacere: con tanto dolore	p. 38	con tanto dispiacere
p. 31 (p. 53)	Alla croce di [N1: de] Dio, io ti giuro che	p. 39	Io ti giuro che
p. 33 (p. 55)	e qualchuno altro, che se non fus- sero queste leggi così aspre [N2: e severe], e' non ne vorrebbero veder cencio: noi ci potremmo andar con Dio a nostra posta, e così così: credimi ve', che io so ben io quel ch'io mi dico	p. 43	e qualchuno altro
p. 37 (p. 61)	fra Cipolla	p. 43	il Cipolla
p. 37 (p. 61)	zaccara [N2: zacchera]	p. 43	zaccherella

Le correzioni più sospette sono quelle del quarto, quinto e sesto esempio qui sopra (anch'essi nella prima scena del Secondo Atto), nei quali sono stati eliminati rispettivamente una critica all'autorità civile, un'espressione blasfema e un riferimento lesivo della reputazione del clero.²⁸ Tuttavia, se da un lato non si può escludere una censura preventiva da parte dei curatori di *Ser*, è altrettanto impossibile scartare un intervento diretto dell'autore. In assenza di ulteriori indizi e a conferma di quanto proclamato nell'avvertimento dello stampatore ai lettori, ci si limiterà a osservare che sarebbe singolare che Stufa e Razzi avessero deciso di agire autonomamente e alterare il testo, tanto più che il loro rispetto della volontà dell'autore arrivò al punto da seguirne fedelmente persino l'*usus* grafico e fono-morfologico. Sembra quindi più ragionevole, sia pur con le dovute cautele, pensare che anche questo gruppo di interventi rientrasse nella campagna che portò alla fase B3, cioè nella stessa tornata di correzioni cui appartiene la riduzione del testo sopra esaminata, e che proprio a quest'ultima fase attingessero Razzi e Stufa per preparare l'edizione a stampa, probabilmente a partire da x.

²⁸ Fra tali correzioni è particolarmente significativa la soppressione del riferimento a frate Cipolla, la cui ascendenza boccacciana è assicurata dal termine *zaccherella*: il *Decameron* presenta infatti *teccherella*, proprio nella novella VI, 10, ovvero quella di fra' Cipolla, ma la variante *taccherella* è registrata nel *Vocabolario* dell'Accarisi (Accarisi 1543, c. 289r).

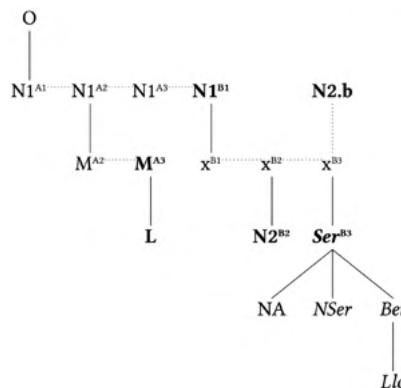
Si deve avvertire, però, che l'elenco della Tavola 6 è parziale, in quanto include solo i luoghi per i quali disponiamo di N2: quando invece questo testimone manca, ovvero dalla seconda scena del secondo atto in poi, è praticamente impossibile distinguere non solo se una variante è il frutto di una correzione di Varchi o meno, ma persino se appartiene alla fase B2 o B3. Si consideri questo esempio:

N1 (pp. 110-111)	Ser (pp. 103-104)
PISTOIA. A perdonar vaglia. Io lo vedeva a quel modo, con tante arme e tante masserizie: chi non sa, non sa.	PISTOIA. A perdonar vaglia. Io lo vedeva a quel modo, con tante arme e tante masserizie: chi non sa, non sa. Egli erra il prete all'altare, e cade un cavallo c'ha quattro gambe. Ma io voglio andare a cercare di messer Fabbrizio.
GUALTIERI. E che ti disse?	GUALTIERI. Odi prima: che facevi tu dianzi con mio padre così alle strette?
A B1 PISTOIA. Sarebbe cosa lunga a rac- PISTOIA. Sarebbe contarvi pur la metà, et anco non lunga à raccontar- l'ho tenuto bene a mente. Basta che vene pur la mil- nel partirmi disse: «Raccomandami lesima parte. La a Gualtieri, e digli ch'io mi levai sta- prima cosa, quando mane a buona hotta et andai a Fiesole Egli heava detto piu alla Cicilia, dove era tutto Firenze, e di dieci cose, Egli di- poi tornai per essere a tempo all'Ac- cevane una.	PISTOIA. Con vostro padre, io?
cademia, e mi maraviglio che non vi sia venuto et menato quel Raugeo suo amico, che v'era tutta la nobiltà fio- rentina et harebbe hauto un gran pia- cere». Poi mi chiamò indietro e sog- giunse: «Digli che, se si vuol lasciar rivedere, che noi ceniamo stasera in casa Niccolò Ginori: Luca Martini, il Fiandrone, Lorenzo Scali, Bernardo Sostegni, Simon Della Volta, Ridolfo Landi, Baccio Taddei, maestro Tri- bolo, messer Benvenuto, il Varchi, il Vecchietto, et un monte d'altri hu- mini da bene. E dimandassera farem tornatella colla spalliera in casa Con- fetto, che se vuol venire si lasci rive- dere in bottega di Visino, che vi sarà anche il Puntormo, il Marignolle, Cencio degl'Organi, e ser Carlo da Pi- stoia; e faremo un po' di buon trebbio con bei mille ragionamenti».	GUALTIERI. Tu fusti pur ve- duto da non so chi.
GUALTIERI. Tu mi stai a rac- contare taccolate, e delle cose che m'importano la vita non mi di' nulla.	PISTOIA. Costui vuole il giambo. Cotestui doveva havere le travvegcole o man- giato cicerchie. Io non l'ho veduto da hiersera, che io lo misi a letto, in qua; e dubito d'haverne a toccare un buon rabbuffo per vostro amore: saranno de' miei guadagni questi, che le mosche si po- sano sempre in su' cavagli magri.
	GUALTIERI. Tu mi stai a rac- contare taccolate, e delle cose che m'importano la vita non mi di' nulla.

La frase di raccordo che in N1 sostituisce il brano più lungo cassato garantisce che questa correzione risale alla fase B1, mentre le aggiunte che leggiamo in *Ser* sono necessariamente a essa posteriori: se infatti il frammento con la lezione aggiornata fosse stato scritto su una carta a parte oggi perduta, ci si aspetterebbe anche l'espunzione della frase di raccordo in N1.

La seconda copia di lavoro è quindi l'anello mancante che tiene assieme tutta la tradizione relativa alla redazione B: apografo di N1 nel suo stadio editoriale più avanzato, x fu rivisto dall'autore almeno due volte: dalla prima revisione (fase B2) si ricavò N2, mentre dalla fase B3 proviene l'edizione Sermartelli. Non è chiaro, tuttavia, se nelle intenzioni di Varchi la commedia dovesse essere rielaborata anche nell'impianto, come suggerisce il frammento di N2.b sopra esaminato, nel quale si legge in controluce l'embrione di una nuova scena, successivamente scartata.

Il rapporto fra tutti i testimoni della *Suocera*, compreso l'intero processo evolutivo, può rappresentarsi tramite il seguente schema:



4. Saggio di edizione critica

L'antologia propone sette brani più due appendici: essi costituiscono un campione significativo sia delle dinamiche correttive su N1 sia delle soluzioni adottate in sede di edizione di fronte ai casi in cui la tradizione sia lacunosa. Come si ha già avuto modo di spiegare sopra, disponiamo di tutta la tradizione oggi pervenutaci (N1, N2 e *Ser*) solo per il Primo Atto e per le scene 1-2 del Secondo (la scena 2 è incompleta).

4.1 Il testo e l'apparato della presente edizione

In questa edizione si è scelto di mettere a testo *Ser*, indicando fra parentesi quadre i segmenti non destinati alla recitazione (vedi *supra*, par. 1): pur con gli inevitabili interventi dei curatori, l'edizione a stampa riflette comunque e inequivocabilmente l'intenzione dell'autore di superare la redazione A. Essa, benché consegnata a Cosimo, non fu mai rappresentata e già a distanza di pochi anni dalla consegna, era stata rigettata da Varchi, ed insomma è «il semplice riconoscimento di ciò che è interno alla storia del testo d'autore (ovvero di ciò che l'autore considera il 'proprio' testo)».²⁹ Allo stesso tempo, però, non si è voluta sacrificare la centralità di N1, copia di lavoro dal valore inestimabile per la ricostruzione del movimento del testo e sulla quale si è stratificata la massima parte degli interventi d'autore. È tuttavia necessaria una precisazione a complemento di quanto affermato sopra (par. 3.2): N2 e *Ser* sono sempre latori rispettivamente di una fase della redazione B, per l'esattezza rispettivamente B2 e B3 quando N2 è presente, e indistintamente B2/B3 quando possiamo affidarci solamente a *Ser*; al contrario, su N1 convergono almeno tre passaggi: da A1 ad A2, da A2 a A3 e da A3 a B1, quest'ultimo anche a volte con più di una tappa intermedia all'interno della stessa campagna correttoria (B1 a, B1 b, ecc.). Si è pertanto deciso di prediligere nell'apparato l'aspetto diacronico, disponendo su unica fascia sia le varianti sostanziali fra la lezione a testo e gli altri testimoni (N1 e N2), a loro volta parte del movimento generale del testo, sia il processo genetico di N1. Per illustrare efficacemente tale processo si è ricorso a didascalie, in corsivo (vedi sotto, a 3.2, la *Tavola delle abbreviazioni*), che nella maggioranza dei casi indicano il passaggio dalla redazione A alla redazione B, ma anche, come accennato sopra, le correzioni verso la fase A2 e A3 e all'interno della fase B1: si è provveduto a distinguere queste fasi tramite lettere in esponente (A1, A2, A3, B1a, B1b). Ecco alcuni esempi:

1. Passaggio da redazione A a redazione B: testo 3, r. 6: «spontaneamente] N1 *da* spontanamente (-e- *ins.*)»;
2. Passaggio da fase A1 a fase A2: testo 3, r. 65: «prontissimo] N1 *da* ^{A1}prestissimo (-o- *su* -e-, -n- *ins.*)»; Ivi, r. 75: «suoi] N1 ^{A2}*ins.*»;
3. Passaggio da fase A2 a fase A3: testo 1, r. 65: «raccomandandomi] N1 *da* ^{A2}raccomandandolemi»; testo 3, r. 45: «un notaio] N1 [...] o, S(er) Guglielmo (^{A3}*ins. Menchi*)»;

29 Riccò 1996, pp. 262-263.

4. Passaggio da fase B1a a fase B1b: testo 7.1, v. 7: «son poco... ogn' hora
] N1 *sps. a*^{B1} Son nulla verso gli alti guai, ch'ognora».

Gli esponenti A e B sono altresì utilizzati per gli interventi che riguardano porzioni di testo più ampie, per i quali una freccia (→) segnala il rapporto derivativo da una fase precedente fino alla lezione a testo (T) e le graffe il dettaglio del progresso genetico:

5. Testo 1, rr. 7-8: «Dopo la tragedia... e men grave] N1 ^ADopo questa, seguita la Commedia, la quale, quanto è meno alta, et men grave di lei → ^BT {questa] *marg.* la Tragedia; meno alta] di lei *agg. nel marg.*; di lei] *cass.*}

Ciò può inoltre comportare che su un unico passo si stratificino interventi che risalgono a più campagne correttorie: esse sono indicate fra parentesi tonde all'interno della porzione di testo data in apparato e si riferiscono all'ultima parola a cui sono assegnate oppure a una serie di parole al cui inizio è apposta una parentesi quadra spezzata (); la barra verticale segnala un a-capo interno alla variante):

6. Testo 6, rr. 2-10: Egli erra il prete... in su' cavagli magri] N1 ^AG. Et che ti disse? | P. Sarebbe cosa lunga a raccontarvi pur la metà, et anco non l'ho tenuto bene à mente; basta, che nel partirmi disse raccomandami à Gualtieri, et digli ch'io mi levai stamane à buona hotta, et andai à Fiesole alla Cicilia, dove era tutto Firenze, et poi tornai per essere à tempo all'Accademia, et mi maraviglio, che non vi sia venuto, et menato quel Raugeo suo amico, che v'era tutta la nobiltà fiorentina, et harebbe hauto un gran piacere: poi mi chiamò indietro, et soggiunse digli, che, se si vuol lasciar rivedere, che noi ceniamo stasera in casa Niccolò Ginori: Luca Martini: il Fiandrone: Lorenzo scalì, | Bernardo sostegni: Simon della volta (*da* ^{A1}Simon della volta: Bernardo sostegni): | Ridolfo landi (*sps. a* ^{A2}Giovambattista santini: Baccio Taddei (^{A2}agg. *nel marg.*): Maestro Tribolo: m(esser) Benvenuto: il Varchi: | il Vecchietto (^{A2}agg. *nel marg.*), et un monte d'altri huomini da bene, e dimandassera farem tornatella colla (*da* ^{A1}ella) spalliera il (*da* ^{A1}in) casa Confetto, che se vuol venire si lasci rivedere in bottega di Visino, che vi sarà anche il Puntormo il Marignolle (*da* ^{A1}il Marignolle il Puntormo): Cencio degl'Organi, et S(er) Carlo da Pistoia, et faremo un po di buon trebbio, | con bei mille ragionamenti (^{A2}agg. *nel marg.*) → ^{B1}G. Et che ti disse? | P. | Sarebbe lunga à raccontarvene pur la millesima

parte. La prima cosa, quando Egli havea detto piu di dieci cose, Egli dicevane una (*agg. nel marg. inf.*).

L'apparato è di tipo negativo, il che significa che, nel caso di un'innovazione (correzione per N1), la lezione vecchia vale per le fasi precedenti e quella nuova costituirà anche la lezione delle fasi successive, come si può vedere dai seguenti esempi:

7. Testo 1, r. 16: «il facessero] N1 il *sps. a^{A1}si*» (la lezione a testo corrisponde a quella di N1, dopo la campagna correttoria dalla fase A1 alla A2, e a quella di N2 e *Ser*);
8. Testo 4, r. 9: «queste picchiapetti] N1 *ins.*» (la lezione a testo corrisponde a quella di N1, dopo la campagna correttoria dalla redazione A alla B, e a quella di N2 e *Ser*);
9. Testo 3, r. 14: «io sono rimaso] N1 sono rimaso» (N2 e *Ser* hanno la lezione a testo; quella dopo il lemma corrisponde alle fasi fino a B1);
10. Testo 3, r. 27 «pensava io] N2 io pensava» (solo *Ser* ha la lezione a testo; mentre quella dopo il lemma si ritrova in N1 e N2, quindi nelle fasi fino a B2).

È bene precisare inoltre che lo stesso principio vale anche per i brani aggiunti in un secondo momento, o perché composti *ex novo*, o perché riscritti in sostituzione di una lezione cassata. Rientrano nella prima categoria i cinque madrigali: qui l'apparato segnala prima che il componimento fu introdotto nel testo a partire dalla fase B1 e che topograficamente è situato altrove in N1: Testo 7.1: «MADRIA LE TERZO... chi s'innamora] N1^{B1 a} *agg. a c. [2v]; a p. 53 annot. metatest. "Qui si scriva il terzo madriale"*», e successivamente rileva le varianti interne alla fase B1, per esempio, v. 8: «tormenti e guai»] N1 *sps. a^{B1 a} e versando va*» (la lezione a testo quindi vale anche per N2 e *Ser*). Alla seconda categoria è ascrivibile la scena prima del Primo Atto (secondo testo dell'antologia): in apparato si dichiara innanzitutto che l'intero brano è cassato nel passaggio dalla redazione A a quella B1 (rr. 1-32: «Pur si fece di... qualche novella] N1^A *brano in appendice → [...] B1 b cass.*»; la redazione A è pubblicata per intero nell'Appendice II dell'Antologia) e poi si riportano le varianti fra la redazione A e la lezione a testo, che riflette N2 e *Ser* (per esempio, rr. 27-28: «Ma sia che può, nessuno mi torrà mai] N1^Ama in qualunque modo, nessuno mi vietarà mai»; si noti anche la fase redazionale A indicata in esponente).

Le correzioni su N1 possono avvenire secondo le seguenti dinamiche:

1. il segmento cassato può precedere o seguire la lezione a testo: testo 5, r. 3: «nell'Orto di Cestello] N1 *segue cass.* dopo in quel degli scali»;
2. la correzione può trovarsi nell'interlinea (X *sps. a* Y), oppure aggiunta nel margine (X *marg.* Y, o X *marg. inf.* Y), in sostituzione del segmento cassato: testo 3, r. 45: «elle si debbano fare] N1 *sps. a* le fanno gli altri»; testo 5, r. 19: «meglio] N1 *marg. bene*»; Ivi, rr. 19-20: «a dare spedizione... per istasera] N1 *marg. inf.* infin costì in Mercato vecchio à dire à Giomo Pollaiuolo, che mandi stasera l'ordine à casa la S(igno)ra Fulvia, che non mi pare, che per mio conto, mi resti hoggi à fare altro, che questo, et se stessi à bada del Pistoia mostrarrei, o, di nollo conoscere, o, d'essere poco pratico»;
3. la correzione è inserita nell'interlinea (*ins.*) o aggiunta nel margine (*agg. nel marg.* o *agg. nel marg. inf.*);
4. la lezione a testo recupera parte della lezione precedente: per le porzioni di testo brevi si usa la didascalia *da*, con il dettaglio della correzione fra parentesi tonde, per cui si vedano gli esempi (1-2) qui sopra; per quelle più lunghe si usa invece la freccia (→), per cui si rimanda agli esempi (5-6), nei quali non è esplicitato il dettaglio della correzione nel passaggio dalla fase A1 a quella A2.

4.2 Tavola delle abbreviazioni

agg. nel marg.: lezione aggiunta nel margine (sinistro o destro);
agg. nel marg. inf.: lezione aggiunta nel margine inferiore;
annot. metatest.: annotazione metatestuale (autografa);
cass.: lezione cassata;
da: lezione ricavata da un'altra;
err.: lezione errata;
ins.: lezione inserita tra due parole nell'interlinea;
lez. id.: lezione cassata e riscritta identica;
marg.: lezione scritta sul margine in sostituzione di quella cassata;
Menchi: correzione di Alessandro Menchi;
num. in esp.: lezione corretta tramite numeri in esponente;
prec.: precedente;
prima: lezione che precede in rigo la lezione a testo ma successivamente cassata;
segnato: porzione di testo segnata per l'espunzione da Varchi nell'autografo di *Ser* ma mantenuta;

segue: lezione che continua in rigo la lezione a testo ma assente in N2 e *Ser* (quindi presumibilmente cassata nelle fasi successive a B1);
segue cass.: lezione che continua in rigo la lezione a testo ma successivamente cassata;
sps. a: lezione soprascritta ad altra cassata;
Stufa: correzione di Piero della Stufa;
su: lezione (o una sua parte) ricalcata su un'altra;
success.: successivo/a;
sup.: superiore.

4.3 Criteri di trascrizione

Nel quadro di un generale rispetto della *facies* grafico-fonetica del testo, la presente edizione presenta alcune regolarizzazioni e distinzioni.

Si sono innanzitutto uniformati all'uso moderno punteggiatura (si è corretto, nel testo 9, *T'ho risposta* in *To' risposta*), accenti e uso di maiuscole e minuscole (fa eccezione *nè* per la quale – in conformità con la pronuncia del XVI secolo – si è utilizzato l'accento grave) e maiuscoletto. Tutte le abbreviazioni sono state sciolte; in particolare il simbolo *&* è stato reso con e davanti a consonante *e* con *et* davanti a vocale o ad *h* etimologica. I nomi dei personaggi, abbreviati nei testimoni manoscritti e a stampa sono stati scolti, uniformati e resi in maiuscoletto, per es., da *M(esser) F(abbrizzio)* a **FABBRIZZIO**.

Per quanto riguarda la grafia unita o separata delle parole, particolare attenzione è stata data alle preposizioni articolate e alle congiunzioni, seguendo *Ser* nel rispetto dell'alternanza grafica (per es. *a i, conciosia cosa che*, ecc.).

Si è inoltre distinta la *u* dalla *v* (correggendo, nel testo 9, *d'uova* in *d'ova*), si è regolarizzata la sequenza *-ij* in *-ii*, e si è adattato il digramma *-qu-* all'uso moderno (*quore, squola* → *cuore, scuola*).

Fra i latinismi grafici si è solamente mantenuto l'uso dell'*h* a inizio parola o nel caso di parole composte (*rihaverla, riharai*); nei gruppi *c'h-*, si è mantenuta questa grafia solo quando la *c* ha suono palatale (*e non solo c'ho colpa nessuna*); altrimenti si è utilizzato *ch'h-* (*c'havevano* → *ch'havevano*; *C'ho io veduto* → *Ch'ho io veduto*). Le rarissime eccezioni sono da considerarsi deviazioni dall'*usus scribendi* del Varchi e sono state regolarizzate (per es.: *consciencia* → *coscienza*). Si sono infine corretti gli errori.

1. Dedica

La lettera dedicatoria a Cosimo I rappresenta un brano per il quale disponiamo di tutti i testimoni che compongono la tradizione (N1, N2 e Ser).

ALL'ILLUSTRISSIMO ET ECCELLENTISSIMO SIGNORE IL SIGNOR
COSIMO DE' MEDICI DUCA DI FIRENZE E DI SIENA SIGNORE E PADRON
SUO OSSERVANDISSIMO
BENEDETTO VARCHI

c. A2r

Quanto la vita e l'azzioni de i re e de' principi posti da Dio a la cura
et al governo de gli altri huomini sono più chiare et illustri della vita e
delle azzioni delle persone private e particolari, tanto laltezza e gravità
della tragedia, virtuosissimo e fortunatissimo Duca, avanza e trapassa,
5 secondo il Principe de' Peripatetici, tutte l'altre maniere di qual si voglia
componimento. Bene è vero che la rappresentazione d'essa, per gli fieri
avvenimenti et horribilissimi casi che in quelle succedono il più delle volte,
arreca più tosto molta afflitione e spavento a gli uditori che diletto alcuno
o piacere. Dopo la tragedia seguita la commedia, la quale quanto è meno
10 alta di lei e men grave, tanlto è più piacevole e più diletiosa; di maniera che
io per me porto fermissima oppinione che, tra tutti gli spettacoli di tutte
le sorti, niuno se ne ritruovi nè più bello nè più giocondo di quello d'una
commedia bene et ordinatamente recitata. Direi ancora: nè più honesto
nè più utile, se non fusse che quegli i quali composero primi commedie in
15 questa lingua, havendo voluto più tosto imitare la licenza e piacevolezza
di Plauto che l'arte e gravità di Terenzio, non pare che havessero altro
intendimento che di far ridere, pigliando per loro proprio e principale fine
quello il quale deveva essere secondario e per accidente; e pure che questo
avvenisse, in qualunque modo il facessero, non si curavano.

c. A2v

20 E di qui nacque, penso io, come le cose sempre vanno di male in peggio, che la commedia venne tanto a mutarsi da sé stessa a poco a poco e
diventare ogni altra cosa che la commedia, che le più disoneste e le più inutili, anzi dannose, composizioni che siano hoggi nella lingua nostra sono
le commedie. Percioché pochissime sono quelle – siami lecito, Illustrissi-

1 ALL'ILLUSTRISSIMO ET ECCELLENTISSIMO] N1 da All'Eccell(entissi)mo et Ill(ustrissi)mo
(*num. in esp.*)

2 DUCA DI FIRENZE E DI SIENA] N1 Duca di Firenze

2 et illustri] N1 et piu illustri

5 secondo il Principe de' Peripatetici] N1 *ins. Stufa*

9–10 Dopo la tragedia... e men grave] N1 ^ADopo questa, seguita la Commedia, la quale,
quanto è meno alta, et men grave di lei → ^BT {questa } *marg.* la Tragedia meno alta] di
lei *agg. nel marg.* di lei] *cass.*}

15 piacevolezza] N1 da larghezza (*Stufa*)

19 il facessero] N1 il *sps. a* ^{A1}si

25 mo Principe, favellare con Vostra Eccellenza tutto quello che io intendo liberissimamente – le quali non facciano non solo vergognare le donne, ma arrossire gli huomini non del tutto immodesti. La qual cosa tanto è più degna di maraviglia, quanto io non favello al presente di quelle che furono fatte da huomini volgari et idioti senza dottrina o giudizio nessuno,
 30 le quali sono quasi infinite; ma di quelle che sono state composte da persone nobili e letterate, delle quali io ne ho vedute molte, parte in istampa e parte a penna, le quali, secondo il giudizio mio, non hanno altro di commedia, oltra i cinque atti, che il nome solo, et alcune nè il nome ancora. E pure havevano havuto messer Lodovico Ariosto innanzi, il quale, se bene
 35 in questa parte non mi soddisfa interamente, è però degno di grandissima lode et a cui debbano molto i componitori delle commedie toscane. E se non temessi di parere o presuntuoso o arrogante, volendo mostrare di sapere io ed insegnare quello che molti altri da molto più di me non hanno o saputo, o voluto insegnare in fin qui, racconterei in questo luogo
 40 moltissime cose che si ricercano necessariamente nel ben comporre una commedia non del tutto indegna del nome suo, e da quelle potrebbero conoscere coloro che m'hanno tante volte e consigliato e confortato e pregato che io devessi farne una, che io non per fuggire la fatica nè per altra cagione se non per diffidarmi di me medesimo, lo ricusava. Percioché,
 45 se bene io vedeva che infino a i più vili artefici – dico di quegli che non sapevano non che altro leggere o quello che si fusse commedia – si mettevano a farne e bastava lor l'animo non pure di fornirle e farle recitare, ma ancora di stamparle, questo non m'affidava, tanto quanto mi sbigottiva dall'altro lato il vedere che nè anco gli huomini dotti e di molta fama l
 50 l'havevano potute condurre a quella perfezione dove io penso che elleno non pure si possano condurre, ma debbano da tutti coloro i quali temono più il biasimo de gli intendenti che non hanno caro le lodi del volgo. Ma poscia che io vidi che Vostra Eccellenza Illustrissima, come di tutte l'altre virtù e laudevoli opere, così della rappresentazione delle commedie
 55 si dilettava non poco, non volli mancare nè a me medesimo, nè a' consi-

c. A3r

c. A3v

29 et idioti] N1 *ins.*32 le quali] N1 *sps. a* ^{A1}che32 il giudizio mio] N1 *da* il poco (*cass.*) giudizio mio37 presuntuoso] N1 *da* prosuntuoso (-e- *su* -o-)38 ed insegnare] N1 *ins.*39 voluto insegnare] N1 *sps. a* insegnato (*Stufa*)43 fuggire] N1 *da* ^{A1}fuggir (-e *ins.*)47-48 e farle recitare, ma ancora] N1 *marg.* ma50 elleno] N1 *ins.*51-52 i quali temono] N1 *sps. a* che stimano

51-52 temono] N1 temono

52 non hanno caro] N1 *ins.*54 laudevoli opere] N1 *da* opere generose (*cass.*; laudevoli *ins.*)

gli di coloro, per non dire comandamenti, che a ciò fare mi stimolavano,
per non parere più tosto negligente o caparbio che timido e rispettoso,
di mettermi a comporne una, non dico quale io la disiderarei, ma quale
60 io potessi. Percioché moltissime volte quanto è agevole il sapere come si
debbia fare una qualche cosa, tanto è poi difficile il metterla in opera. E
ciascuno può senza fatica nessuna conoscere e lecitamente riprendere una
figura stroppiata, se bene non farla egli nè anco in quel modo. Non niego
già di non haver tentato se per ventura mi fusse venuto fatto mediante
65 l'industria e fatica mia d'acquistare più tosto qualche lode con tutti gli
antichi che biasimo colla maggior parte de' moderni, se bene io, contra i
precetti loro, ho voluto non pure farla doppia, ma rinterzarla, per tentare
se questa nostra lingua fosse bastante non solo d'aggagliare la latina, ma
di vincerla, sperando che qualcuno di maggior dottrina, ingegno e giudizio
70 che non sono io potesse, quando che sia, colorire i disegni l miei. In
somma, a me è bastato di mostrare la buona volontà, affine che Vostra Eccellenza Illustrissima anco in questa possa riconoscere qualche parte del
desiderio, il quale è in me di mostrarlemi non dico grato, ma ubbidiente;
e per questa cagione sola ho ardito di presentare così bassa cosa e vile a
75 tanto alto principe e tanto pregiato; alla cui bontà e clemenza humilissimamente
raccomandandomi, farò fine, pregando Nostro Signore Dio che,
insieme con tutta l'Illustrissima Casa sua la conservi lunghissimo tempo
sana e felice.

c. A4r

2. Atto Primo. Scena Prima

Questo campione di testo riporta l'unica scena interamente riscritta: il testo di N1 (redazione A) è infatti biffato; con ogni probabilità la nuova redazione (B1) fu riscritta su un foglio volante, oggi perduto. In questo caso, l'evoluzione del testo può ricostruirsi solo a partire dalla redazione B2.

ATTO PRIMO

p. 12

SCENA PRIMA

MESSER FABBRIZIO RAUGEOL SOLO

p. 12

56 per non dire comandamenti] N1 agg. nel marg.

63-64 mediante l'industria e fatica mia] N1 ins.

65-68 se bene... di vincerla] N1 agg. nel marg. inf.

68-69 sperando... miei] N1 lez. cass. e poi ripristinata

72 il quale] N1 sps. a che

75 raccomandandomi] N1 da A²raccomandandolemi

76 con tutta l'Illustrissima Casa sua] N1 colla Ill(ustrissi)ma Consorte, et figliuoli suoi

76 lunghissimo tempo] N1 agg. nel marg.

77 felice] N1 segue Dalla Pieve à San Gavino la vilia d'Ognissanti l'Anno 1546.

Pur si fece dì. Questa notte m'è paruta più di mill'anni, nè mai ho potuto chiudere occhio pensando sempre alle bellezze e alla grazia di quella fanciulla ch'io vidi a sorte entrare hiersera in quella casa colà. E così sàrò venuto a Firenze per vedere di ritrovar mio padre, e harò perduto me stesso. Ma io ne son bene più che contento, poscia che n'ho havuto così giusta cagione. Concosia cosa che, tra quante donne io vidi mai – che n'ho vedute molte e bellissime in diversi luoghi – mai non vidi nè la più bella fanciulla, nè la più graziata di questa. Oh Dio, che aria nobile è quella! Che andar celeste! Io mi sentii agghiacciare da una ardentissima fiamma tutte l'quante l'ossa in un subito, e dall'hora in qua ho sempre havuto una certa dolcezza nel cuore, mescolata d'amaro; e parmi che l'animo mi dica che io debba sperare senza sapere che. Là onde son fermato di porre da parte ogni pensiero e di lasciare indietro tutte l'altre cure per seguire questa sola. [Io mi son pure innamorato dell'altre volte a' miei dì, ma non già nè sì disubito, nè così strabocchevolmente. A pena hebbi io nel mirarla riscontrato gl'occhi miei co' suoi, che io divenni in uno stante tutto fuoco e tutto ghiaccio. Ella pare propriamente un agnolo. Almeno sapessi io come ella si chiama, che d'altro non mi pare ragionevole di domandare; e tanto meno che ella (per quanto ne dimostra l'habito), non è maritata ancora. Oh felice padre che la generò, e più felice colui, se mai alcuno sarà, il quale ne sia legittimamente posseditore! Ma chi potrei io trovare, il quale sa-

p. 13

1–37 Pur si fece dì... qualche novella] N1^Abrano in appendice → ^Bl'intera scena è cass.1–2 nè mai ho potuto... alle bellezze] N1^Ane mai ho potuto pensare ad altro, che alle bellezze5–6 così giusta] N1^Asi gran6 Concosia cosa che, tra quante donne] N1^Apercio che fra tutte le donne che7–8 la più bella fanciulla] N1^Ala più bella9 Che andar celeste!] N1^Ache andar celeste! che portamento divino!9 Io mi sentii agghiacciare] N1^AIo per me mi sentii ricercare10 tutte quante l'ossa] N1^Atutte l'ossa12 Là onde] N1^Aonde12–13 di porre da parte... cure] N1^Adi lasciare in tutto, et per tutto ogni altra cura14–34 Io mi son pure... per cosa sì bella?] *Ser segnato*15–19 A pena hebbi... non è maritata ancora] N1^Aà pena mi fui nel mirarla riscontrato con gli occhi suoi, che divenni tutto di fuoco, non solamente nel viso, ma dentro ancora. pensa, se havessi havuto grazia di sentirla favellare: almeno sapessi io, come ella ha nome, che potessi chiamarla ne' miei sospiri. tanto è possibile, che una giovane si bella et si bene allevata, non sia cortese, quanto che io lasci d'amarla mai. ella pare propriamente un'agnolo: oh che avventurosa sorte fù la mia: benedetto sia sempre quel giorno d'hieri: quando sarà mai che io la rivegga? Io non sono per partirmi di qui (se ci devessi star sempre) fino, che non intenda da chi che sia, se non altro, almeno il nome del Padre, che di lei non mi par ragionevole di dimandare, et tanto meno (non essendo ella maritata) per quanto l'habito ne dimostra20–21 se mai... posseditore] N1^Ase alcuno ne sarà mai giustamente posseditore21 il quale] N1^Ache

pesse darmene alcuno ragguaglio? L'essere io, o per meglio dire, il parere
io forestiero in questa terra, e 'l non ci havere conoscenza se non di pochi,
nè altra amistà che quella del padre e del fratello di Gismondo, i quali in
25 verità mi si mostrano affezionatissimi e amorevoli e mi rendono il cambio
di quello che io feci a Raugia per lui, sarà cagione che io mi morrò prima
di struggimento che io possa intenderne cosa veruna. E tanto più che in
maneggi così fatti bisogna procedere molto cautamente e non andare col
cembolo in colombaia, per non fare o danno o verlgogna o a sé o ad altri.
30 Ma io ho sì spasimata voglia di sapere e dove io mi trovi e quanto possa
sperare, che io spirito di non commettere qualche errore per inavvertenza.
Ma sia che può, nessuno mi torrà mai che io non arda per lei: e qual più
felice vita potrebbe non dico essere, ma immaginarsi che morire per cosa
35 sì bella?] Andrò dunque tanto spasseggiando per questa strada hora in su
e hora in giù, faccendo sembiante d'aspettare che Gualtieri esca di casa,
che qualcuno passi, il quale in qualche modo me ne possa dare qualche
novella.

p. 14

3. Atto Primo. Scena Quarta

*Come per il brano precedente, anche per questo mancano i materiali
d'autore in cui è contenuta la redazione B1, probabilmente dispersi assieme
a quelli della prima scena. Anche in questa occasione Varchi rielaborò
a fondo il testo, ma solo nel passo contenuto alle rr. 51-58: dopo alcuni
tentativi iniziali di correggere il monologo di Gualtieri, la parte in questio-
ne fu cassata e riscritta altrove.*

22-23 il parere io] N1 ^Ail parer

23 e 'l non ci havere] N1 ^Ae non c'havere

24 amistà] N1 ^Aamistà (si puo dire)

25 affezionatissimi e amorevoli] N1 ^Aaffezionatissimi

26 feci] N1 ^Aho fatto

27 che io possa] N1 ^Ache possa

28 maneggi] N1 ^Acasi

28-29 molto cautamente... ad altri] N1 ^Acautamente, et non si fidare, se non di persone,
che l'huomo conosca, et habbia sperimentate altre volte

30-31 Ma io ho sì spasimata... inavvertenza] N1 ^Ama io mi sento rodere dentro, et consumare
di maniera, che non è possibile, che io viva così, et dubito di fare qualche errore per
inavvertenza, tanto è grande il disidero (*segue cass.* ^{A1}et si spasimata la voglia) che io ho di
sapere, et dove mi trovi, et quanto possa sperare

32 Ma sia che può, nessuno mi torrà mai] N1 ^Ama in qualunque modo, nessuno mi vietarà
mai

33 potrebbe non dico essere, ma immaginarsi] N1 ^Asi potrebbe immaginare

35 sembiante] N1 ^Asembianti

35 di casa] N1 ^Afuora

36 che qualcuno passi] N1 ^Ao, d'haverci qualche altra faccenda (benche essendo qui si
vicino alla casa nostra, non pare che si disdica molto) che passi qualch'uno

36 il quale] N1 ^Ache

SCENA QUARTA et ultima
GUALTIERI GIOVANE, MESSER FABBRIZIO RAUGEON

p. 27

GUALTIERI In fine tutti e proverbii sono provati; e questo è più vero
che tutti gli altri: chi vuole assai amici, ne pruovi pochi. Mai non l'harei
5 creduto, e pure è così. Lasciamo star gli altri che non m'havevano ob-
brigo, io ho richiesto di quegli che m'erano tenuti pur assai, e di quegli
che spontaneamente m'havevano fatto più volte tante offerte e profferte,
in tanti modi e con tante parole, che io per me harei messo la vita per
loro, non che servitogli di venti scudi o di venticinque; e tutti m'hanno
10 negato, tutti allegando chi una scusa e chi un'altra; nè si vergognavano
nel disdirmi d'offerirmisi più che mai, come se le promesse sole devessero
bastare o s'havesse più a credere alle parole che a' fatti. [Et io era tanto
sciocco che mi credeva quasi quasi di far loro piacere a richiedergli, parte
15 perché vedessero che io haveva fatto capitale delle promessioni loro, parte
perché potessero usare la medesima sicurtà con esso meco quando fusse
accaduto loro cosa che per me si fusse potuta. Oh come sono io rimaso
ingannato! E' mi spiace per Dio vero, non forse meno in servizio loro che
per conto mio: che maladetti siano i danari, o più tosto la troppa avarizia
20 de gli huomini che gli tengono tanto cari e tanto serrati, che per iscampa-
pare la vita a un loro fratello, non che a uno amico, non ispenderebbero
un grossso. Ma e' non è male nessuno donde non nasca qualche bene. Io
ho più imparato in questi otto giorni che se füssi stato in tutti gli studii
d'Italia dieci anni alla fila. Ma, se lo dicesse il mondo, chi trovò i dana-
ri gli trovò perché si spendessero e non per tenergli sotterrati. Dunque
25 cento scudi tignosi l'hanno a essere cagione che quella povera figliuola, la
quale non è men buona che bella, nè men bella che buona capitì male, e
che io non habbia a essere mai più contento alla vita mia! Accaggiono
pure di strane cose a chi ci vive; e non è senza maraviglia che quegli che
vorrebbono far bene il più delle volte non possono, e quegli che potreb-
30 bero non vogliono: so bene io quel che farei se un altro fusse nel grado
mio et io potessi aiutarlo. Anco la signora Fulvia non m'è riuscita, nè

p. 29

1 SCENA QUARTA] N2 ATTO PRIMO. SCENA QUARTA

7 spontaneamente] N1 *da* spontanamente (-e- *ins.*)

7 tante offerte e profferte] N1 tante offerte

10 tutti] N1 *ins.*

10-11 si vergognavano nel disdirmi] N1 si vergognavano

12-59 Et io era tanto sciocco... mi conoscerebbe] *Ser segnato*14 promessioni] N1 *da* promesse (-ioni *sps. a -e*)

16 sono io rimaso] N1 sono rimaso

22-23 in tutti gli studii d'Italia] N1 à Pisa, et in tutti gli studii d'Italia

28 a chi ci vive] N1 *ci ins. Stufa*29 vorrebbono] N1 *da* vorrebboro (-ono *sps. a -ero*)30 grado] N1 *da A¹grato*

come pensava io, nè quale ella mostra di volere essere tenuta; perché, se bene haveva ragione a volere hoggimai che io sposassi la Fiammetta come quella che vede l'intrinsichezza nostra e non sa che io l'abbia già fatto
35 da me a lei, non doveva però mettermi la cavezza alla gola di que' cento ducati, che bene sapeva che io non gli haveva, nè gli poteva provvedere così tosto, e me ne sono meravigliato più che delle cose che non furono mai, e a pena che io lo possa ancor credere. So bene io che ella non è della natura dell'altre: la Fiammetta non direbbe a me una cosa per un'altra
40 che non è da ciò, anzi non direbbe una bugia a persona per tutto l'oro del mondo; e so bene io quello che ella me n'ha detto più volte; ma ogni cosa viene da quella vecchiaccia ruffiana di mona Nastasia, che la mette in su questi curri, e da lei me l'arreco, e dubito che ella non mi dicesse a quel modo di suo capo, senza commissione e forse saputa della signora. Ma
45 faccia il l mondo, io non sono per abbandonarla, essendosi ella fidata di me et havendo rimesso nelle mie mani l'honor suo, e forse la vita. Io le ho promesso di torla, e così le voglio osservare; anzi l'ho tolta et è mia e vo' la. Se le leggi sono vere e 'l vicario non mi voglia far torto, il parentado non può frastornare; gracchino pure quanto elle vogliano, che hoggimai
50 la cosa è in termine, che nessuno me la può più torre. Io son ben contento per iscarico della fanciulla, per soddisfazione della signora e per fare le cose come elle si debbano fare, di menarvi stasera un notaio di vescovado e darle l'anello con le debite, se non solennità, ceremonie, più segretamente che si potrà rispetto a mio padre, il quale, credendosi, come tutti gli
55 altri, che ella sia sorella della signora, n'harebbe un dispiacere a cielo, e così mia madre; et io, potendo far altro, non debbo e non vo' dar loro questo scontento; e anche il parentado si levarebbe a romore, e in questo terrebbero un gran conto di me tutti quanti; ma se m'havessero a prestare un soldo, nessuno di loro mi conoscerebbe.] Ed io per me credo certo che

p. 30

32 pensava io] N2 io pensava

32 mostra] N1 *da*^{A1} mostrava

32 essere tenuta] N1 tenuta *agg. nel marg.*

35 da me a lei] N1 *ins.*

37 meravigliato più] N1 piu meravigliato

45 ella] N1 *ins.*

46 havendo] N1 *ins.*

49 vogliano] N1 *da voglino (-a- ins.)*

50 me la può più torre] N1 *segue cass.* secondo, che m'ha detto m(esser) Papino

52 elle si debbano fare] N1 *sps. a le fanno gli altri*

52 un notaio] N1 ^AS(er) Benedetto [o, S(er) Guglielmo (^{A3}*ins. Menchi*) o, qualche altro notaio → ^BT *[un ins.]*

53 se non solennità] N1 *ins.*

56 non debbo e] N1 *agg. nel marg.*

59-68 Ed io per me... faccenda nessuna?] N1 ^Ada me non è mancato di provvedere (*da*^{A1} provvedere), i, danari, ma quel, che non si puo, non si vuole, io ho bene ordinato à maestro Ciano che le porti de guanti profumati, et le dia sopra di me tutto quello che ella (*da*^{A1} la)

60 sarebbe minore fatica trovare chi ammazzasse un huomo per te che chi
 ti prestasse un fiorino. [Il Pistoia, il quale non è senza ingegno e ha sem-
 pre tenuto dal mio, mi consigliava che io ne ricercassi messer Fabbrizio,
 e io credo che me n'harebbe servito: perché, oltra l'havere di molti dana-
 ri contanti in sul banco de' Salviati, egli è la gentilezza e la cortesia del l
 65 mondo; ma non mi pare che stia bene, nè vorrei, havendogli noi tanti altri
 obblighi, che mi tenesse uno affrontatore.] Ma che sto io qui a perdere
 tempo e dir quasi le mie ragioni a' birri, come se io non havessi faccenda
 nessuna? Lasciami andare infin qui in chiesa a udire una messa spaccia-
 tamente, poi darò ordine a quanto bisogna per istasera. Ma e' mi pare
 70 haver veduto scantonar là non so chi: e' par tutto messer Fabbrizio: egli
 è desso. Che va egli aliando quinci oltre a quest' hora? Io vo' chiamarlo.
 Messer Fabbrizio! Messer Fabbrizio!

p. 31

FABBRIZIO Chi mi chiama? O Gualtieri, io veniva a punto a cercar
 di voi e vedere se voi eravate in Santa Trinita.

75 GUALTIERI Eccomi qui prontissimo a tutti i servigii e comandamenti
 vostri.

FABBRIZIO Egli è per vostra grazia; e perché io ne sono certissimo,
 però ho preso sicurtà di conferirvi quello che un altro forse si guardarebbe
 che voi sapeste.

80 GUALTIERI Fate conto di dirlo a voi medesimo.

vuole di bottega sua, et così ho detto anche a [Bastiano di Dino linaiuolo (*da A²Visino*
 merciaio), et so, che lo faranno, ma danari non c'è ordine: tanto sarebbe questo possibile,
 quanto di dare un pugno in cielo, o cavar sangue dalle rape. Il Pistoia mi consigliava, che
 io ne ricercassi m(esser) Fabbrizio Raugeo, et io so, che egli è ricchissimo, et lo potrebbe
 fare agiatamente, ma non mi par che stia bene, (perche, oltra il non havere io domestichezza
 con esso lui, se non da pochi di in qua, ch'egli venne da Raugia) Gismondo mel'ha tanto
 raccomandato, et scrive d'havergli tanti obbrighi, che se io lo ricercassi di danari, et egli lo
 risapesse, s'adirarebbe forse meco, et harebbe in un certo modo ragione: Poi io non vorrei
 che m(esser) Fabbrizio (ancora che mi paia tutta bontà, et la gentilezza stessa) mi tenesse
 uno affrontatore, et massimamente parendomi (secondo il modo, che io ho pensato) di poter
 fare senza essi, che pure quando fossi necessitato, con esso lui porrei da parte in questo caso
 tutti i rispetti, tanto mi pare amorevole, et di buona natura: con gli altri non farei mica così,
 anzi me ne guardarei molto bene che questa volta ho apparato alle mie spese, et conosciuto
 che sarebbe manco fatica trovare chi ammazzasse uno huomo per te, che chi ti prestasse
 un fiorino. ma io sto qui à perdere il tempo, et dir quasi le mie ragioni à birri, come se
 non havessi faccenda nessuna → B¹ Ed io per me credo che sarebbe manco fatica trovare
 chi ammazzasse un'huomo per te, che chi ti prestasse un fiorino. Il Pistoia mi consigliava,
 che io ne ricercassi m(esser) Fabbrizio, et io so, che egli è ricchissimo, et lo potrebbe fare
 agiatamente, ma non mi par che stia bene, oltra che non vorrei mi tenesse uno affrontatore.
 ma io sto qui à perdere il tempo, et dir quasi le mie ragioni à birri, come se non havessi
 faccenda nessuna {Ed io per me credo... un fiorino] agg. *nel marg. inf.* Fabbrizio] (*da*
 Fabbrizio Raugeo) oltra che... affrontatore] agg. *nel marg.* (oltra recuperato da lez. prec.)}
 → b^{cass.}; N2 B²T

61-66 Il Pistoia... uno affrontatore] *Ser segnato*

75 prontissimo] N1 *da A¹* prestissimo (-o- *su* -e-, -n- *ins.*)

77 io ne sono] N1 *da A¹* come sono (io ne *sps.*)

FABBRIZIO Io verrò liberamente con esso voi, come sono usato di fare, e come si richiede tra gli amici, e vi dirò apertamente ogni cosa senza giri di parole.

GUALTIERI Dite, via, che l'offerirmivi più sarebbe un tornare a dietro.

85 FABBRIZIO Io viddi hiersera a caso l'Agnoletta, figliuola di Guasparri e sorella di madonna Argentina vostra cognata, e mi parve di sorte che d'allora in qua non ho mai potuto volgere il pensiero altrove, e me ne sono in modo acceso che volentieri, se füssi possibile, la pigliarei per donna, quando il padre, e voi altri suoi parenti ne fuste contenti. A ogni modo 90 era venuto con animo di impatriare e accasarmi in Firenze; voi havete provato le forze d'Amore: fate per me quello vorreste fusse fatto per voi; io non ho altri che voi di chi fidarmi, e da voi solo chieggio et aspetto prima consiglio e poi aiuto.

95 GUALTIERI Io pensava che voi dovreste richiedermi di qualche gran cosa, e dove voi haveste obbligo a me, non io a voi. Ma lasciamo ire. L'amicizia nostra, la natura mia e gli obbrighi che mio fratello e noi tutti havemo con esso voi ricercano che io vi dica il vero liberamente e vi consigli senza rispetto di persona: la fanciulla è bella e buona, ma ella non fa per voi.

100 FABBRIZIO Perché?

GUALTIERI Perché ella non ha dote nessuna e voi, volendovi maritare, trovarrete in Firenze tutti quei partiti che vorrete voi medesimo. E per dirvi il tutto: se il padre havesse havuto il modo, non sarebbe hora in casa, che per povertà la vuole far monaca; e di già è accettata in un munistero 105 fuor della porta a San Gallo di molta buona fama, che si chiama Boldrone.

FABBRIZIO Io so ogni cosa. Ma è possibile, Gualtieri, che un vostro pari dica che una fanciulla non si può maritare perché ella non ha dote? Che più bella dote che i buon costumi dell'animo, massimalmente quando vi sono aggiunte le bellezze del corpo? Io per me non mi curo di dote, anzi 110 la voglio dotare del mio in quanto vorrà suo padre medesimo.

GUALTIERI Voi sete de' miei, o io, per dir meglio, de' vostri, che non mi curo anch'io di tante doti; e havendo a torre una compagnia per sem-

89 suoi] N1 A²ins.

89-90 A ogni modo... Firenze] N1 A¹Et quando non si possa far questo, non vi dispiaccia, ch'io l'ami, amandola tanto honestamente, perche quando volessi fare altro non potrei, et à ogni modo mi voleva fermare, et accasare in Firenze → B¹T {^ami voleva} era venuto con animo di volermi fermare et accasare (marg., poi cass.) → b¹T (agg. nel marg. inf.)}

90 impatriare] N2 ripatriare

92 chieggio] N2 chieggio

95 obbligo] N1 da obbrigo (-l- sps. a -r-)

102 in Firenze... voi medesimo] N1 sps. a quei partiti, che vorrete, in questa terra (*Stufa*; tutti ins.)

112 tante doti] N1 da tante (da A¹tanta) dote (-i sps. a -e)

p. 32

p. 33

115 pre, mi par dovere di torla a modo mio, non secondo il gusto d'altri, come pare che facciano i più. Ma io vi risposi a quel modo perché hoggi s'usa così in Firenze e altrove ancora, mi penso io. Hora che ho inteso l'animo vostro, lasciate fare a me: io non dubito d'altro, se non che siate venuto un poco tardi, perché erano rimasi di mandarla nel munistero dimattina; ma io troverò il padre e la madre e vedrò di svolgergli, che non è ventura questa da lasciarsela uscir delle mani, se non sono pazzi. Io udirò spacciatamente messa et andrò subito a trovargli a casa per l'uscio di là del chiasso, benché hora ci stanno un poco grossi per la cagione che intendrete altra volta; e dirò e farò tutto quello che in questo caso mi parrà da fare e da dire.

120 FABBRIZIO Io ve n'harò obbrigo immortale, ma vorrei bene prima che voi in gran piacere richiedeste me di qualche servizio: voi sete giovane et innamorato, come sono ancora io, ma havete padre dove io non l'ho, o è come se io non l'havessi, onde non potete disporre del vostro, come posso io, e tal volta a voi sarebbero qual cosa cento o dugento scudi che a me, grazia di Dio, non l'sono nulla: sì che fate, vi prego, che possa conoscere che voi habbiate fede in me, altramente pensarò non vogliate che pigli sicurtà in voi.

125 GUALTIERI Vi ringrazio per mille volte, e se m'accaderà cosa nessuna, farò a fidanza: in questo mezzo non potete far cosa che più mi piaccia che comandarmi, ma non è da perder tempo: io voglio andare a fare quanto havemo ragionato: restate in pace.

130 FABBRIZIO Dove vi trovarò io poi?

GUALTIERI Fate d'essere qui intorno, che darò volta di qua.

135 FABBRIZIO Guarda modestia di giovane! S'è peritato a richiedermi in sì gran bisogno, anzi non ha voluto accettare quanto gli ho profferto da me; e maggior calca gl'harei fatto, se non havessi dubitato che non fusse paruto come un volerlo pagare del piacere che mi faceva. Io ho voglia d'andargli dietro e dirgli come ho udito ogni cosa, e che non sono della natura di coloro che l'hanno abbandonato a punto in sul buono – benché lo possono haver fatto a fine di bene per non lasciarlo incorrere in questo errore non sappiendo più là – ma egli l'harebbe forse per male e non vorrebbe poi accettargli in nessun modo. Ma se hoggi non era festa,

p. 34

113 altri] N1 *su* A¹altrui

119-120 spacciatamente] N1 B¹ a dietamente (*ins.*) → bT (*marg. Stufa*)

120-121 per l'uscio di là del chiasso] N1 A²agg. *nel marg. inf.*

125 gran] N1 grandissimo

127 come se io] N1 io *ins.*

130 che pigli] N1 A²che *ins.*

132 m'accaderà] N2 m'accadrà

141 pagare] N1 *da* *pagar* (-e *ins.*)

egli gli harebbe havuti a quest' hora, perché io harei fatto una poliza al banco, che pagassero subito dugento scudi d'oro all'apportatore e datala al Pistoia. Ma io so quello che farò: io gli darò questa collana e dirò che, 150 non trovando d'accattarci su cento scaldi in fino a dimattina, che i banchi saranno aperti, che la mandi alla signora Fulvia per pegno e non dica a Gualtieri d'haverla havuta da me. Ma dove lo potrei io trovare? Dove? Bisogna mettersi a rischio e ventura: donde la darò? Pigliamola di qua!

p. 35

Fine del primo atto.

MADRIALE SECONDO

Quanti nuotano il mar, quanti nel cielo
volano, e quanti albergan per le selve
pesci, augelli e belve,
5 tutti senton d'Amor le fiamme e 'l gielo.
Ma con più spessi e più pungenti strali
lo dio c'ha faci et arco
mai non fu, nè fia mai di ferir parco
gl'egri del tutto e miseri mortali.

4. Atto Secondo. Scena Prima (monologo di Nastasia)

Il monologo della ruffiana Nastasia si chiude con alcune frasi presenti solo nel bifolio unito a N2 (N2.b), nel quale si trova un'altra versione del monologo sensibilmente diversa rispetto a quella di N1 ed N2.

NASTASIA Oibò, va oltre: egli è Simone suo padre e mona Cassandra sua madre, c'haranno inteso qualcosa di questo fatto; lor danno il caso sarebbe che fusse riuscito, l'altre sono tutte babbole. Questa cervellina sa molto ella chi se la bevve, ma la cerbiattolina ruzza in briglia: s'ella 5 s'havesse a guadagnare il pane, come fo io, alla fé, alla fé ella farebbe manco melerancie, e non la guarderebbe così in un filar d'embrici, no; anzi, posti da parte tutti i rispetti, non harebbe risguardo nessuno a persona. Ma lasciami andare, che ella non mi sentisse. Ella guarda di me: eh, s'ella 10 facesse a questo modo di questo fusto, buon per lei e per me. Bisogna ber grosso hoggi, et a mala pena ci si può egli vivere a far così. Ella è troppo

p. 43

147 egli] N1 *sps. a e'* (*Stufa*)

147 harei fatto] N1 *da harei fatto dianzi* (*cass.*)

147-148 al banco] N1 *sps. a* negli Antinori à Raffaello Bartoli

152 Ma dove lo potrei io trovare? Dove?] N1 Ma dove lo potrei io trovare?

1 MADRIALE SECONDO... miseri mortali] N1 *agg. a c. [2r]; a p. 28 annot. metatest.*: «Qui s'ha à scrivere il secondo madriale»

4 la cerbiattolina] N1 ella

6-7 anzi... a persona] N1 *ins.; segue cass.* e tirerebbe à esso lui

10 et a mala pena] N1 *et sps. a che*

schizzinosa. Queste spigoliste, queste santesse, queste picchiaielli: pure di queste desse 'l convento, disse il Cipolla: io ne cavo molto ben le spese io, e anche qualche zaccherella da vantaggio, alla barba di chi mal mi vuole. Gavocciolo alle pianelle! Io ho dato un cimbottolo in terra che 15 sono stata a manco d'un pelo per dinoccolare il collo. Pur beato che io non ho fatto la mostra delle mie vergogne. Uh, se non ci s'abbattevano per mia buona sorte que' due Lanzi della guardia che m'aiutarono rizzare, io non me ne levava in tutt'hoggi. Oh che benedetta gente e amorevole sono questi Tedeschi, Dio gli mantenga! Al tempo di que' Talianacci del 20 signor Pirro, non ci si poteva vivere per verso nessuno.

p. 44

5. Atto Quarto. Scena Prima

Questa scena fu pesantemente accorciata nel passaggio dalla redazione A alla B, nel quale si nota la riduzione del monologo di Gualtieri e l'eliminazione del dialogo fra quest'ultimo e Ciano profumiere, personaggio poi soppresso. Data la lunghezza delle parti cassate, si è preferito proporre in appendice anche la redazione A della scena.

ATTO QUARTO

p. 81

SCENA PRIMA

GUALTIERI GIOVANE SOLO

5 [Dove domine si sarà fitto hoggi Guasparri? Egli non è in casa, e io ho parte cerco e parte fatto cercare in quante chiese ha Firenze: sono stato in Mercato nuovo, in sulla Piazza del Duca, in su quella di Santa Croce, nell'Orto di Cestello, in quel degli Agnoli, dalla Pancaccia de' Pupilli, da quella del Proconsolo, e finalmente nollo trovo nè 'n cielo, nè 'n terra. Ti so far certo, che messer Fabbrizio per la prima faccenda che m'ha com' messo, si terrà servito da me; e forse che ella non gli importa, o che

p. 82

11 queste picchiaielli] N1 ins.

12 il Cipolla] N2 fra

12 io ne cavo] N1 *prima, ins. e poi cass.* tal sia di lei

13 zaccherella] N1 zaccara; N2 zacchera

13-14 alla barba di chi mal mi vuole] N2

14-20 Gavocciolo... per verso nessuno] N2.b

1 SOLO] N1 *sps. a M(aestr)o Ciano Profumiere*

1-13 Dove domine... io sempre. Ma] *Ser segnato*

2 in quante chiese ha Firenze] N1 *segue cass.* in santa Maria del fiore: nella Nunziata: à San lorenzo: in santa Maria Novella, in santo Spirito, et per quante chiese ha Firenze

4 nell'Orto di Cestello] N1 *segue cass.* dopo in quel degli scali

4 Pancaccia] N1 panca

5 da quella del Proconsolo] N1 *segue cass.* all'horto de Bartolini: à quel de Rucellai: dato una occhiata in quel del Bracco

io non gli sono obbligato in mille modi! E' crede forse, che io non sappia
che quella collana è la sua; io gliele ho veduta venti volte al collo, se bene
10 la porta coperta quanto può: a quel modo si fanno i piaceri! In fine uno
huomo vale per mille, e mille non vagliono per uno; e tal volta è meglio e
più giova un amico che cento parenti. Voglia Dio, che un dì me gli possa
mostrare grato; ricordevole sarò io sempre. Ma] e' mi pare un gran fatto,
che mai non habbia riscontrato messer Fabbrizio, e so che, essendo uscito
15 di casa sì tosto, sarà venuto a cercar di me, che ha anch'egli il tarlo che
lo rode. Ma che ti par del Pistoia, che non è mai tornato a rispondermi?
Vo' morire, se non s'è posto a vedere a giucare alla palla o a udire cantare
in banca qualche cerretano. Io sto fresco, se s'è abbattuto hoggi a uno
20 che gli piaccia: egli è come aspettare il corbo. [Io ho voglia di picchiare
qui a casa Guasparri, che dubito mezzo mezzo non fusse dianzi in casa e
facesse dire di non v'essere, pensando che io volessi ragionargli di quella
lite che è tra la nuora e la suocera. Ma fia meglio ch'io vada prima a dare
spedizione a tutte quelle cose, che bisognano per istasera. Chi vuole che
25 le sue faccende si facciano bene e a tempo, le faccia da sé: tardi si satolla
chi aspetta d'essere imboccato per le mani di altri.] Ma chi esce di casa
Guasparri? Ella mi pare mona Criofè; ella è dessa: io voglio partirmi.

6. Atto Quarto. Scena Sesta (Dialogo fra Gualtieri e Pistoia)

Anche in questo brano troviamo una discreta differenza fra redazioni A, B1 e B2/B3. Al contrario dei passi antologizzati sopra (2 e 3), la redazione B1 non è cassata e, in assenza di N2, non è chiaro comprendere se i cambiamenti alla scena furono apportati in fase B2 o B3.

PISTOIA A perdonar vaglia. Io lo vedeva a quel modo, con tante arme p. 103

11-12 e tal volta... cento parenti] N1 *agg. nel marg. inf.* (e più giova *ins.*)

14 non habbia riscontrato messer Fabbrizio] N1 non l'habbia riscontrato

17 a vedere a giucare] N1 à veder giucare

18 qualche cerretano] N1 *segue cass.* che ha mezza fantasia à dire improvviso, et mi stuzzica tutto 'l di, ch'io gli faccia haver delle composizioni del terzo, et del quarto, et spesso spesso sene va à vedere stampare, et in casa sempre leggiacchia qualche libro di battaglie

18 Io sto fresco] N1 *lez. id.*

19-25 Io ho voglia... per le mani di altri] *Ser segnato*

19 ho voglia di] N1 *sps. a vo*

22 meglio] N1 *marg. bene*

22-23 a dare spedizione... per istasera] N1 *marg. inf.* infin costì in Mercato vecchio à dire à Giomo Pollaiuolo, che mandi stasera l'ordine à casa la S(igno)ra Fulvia, che non mi pare, che per mio conto, mi resti hoggi à fare altro, che questo, et se stessi à bada del Pistoia mostrarrei, o, di nollo conoscere, o, d'essere poco pratico

25-26 Ma chi esce... partirmi] N1 ^Abrano in appendice → ^BT {agg. nel marg. inf.; dopo io voglio partirmi il testo continua continua sul marg. sup. della p. success.: innanzi che ella mi veggia}

e tante masserizie: chi non sa, non sa. Egli erra il prete all'altare, e cade un cavallo c'ha quattro gambe. Ma io voglio andare a cercare di messer Fabbrizio.

5 GUALTIERI Odi prima: che facevi tu dianzi con mio padre così alle strette?

PISTOIA Con vostro padre, io?

GUALTIERI Tu fusti pur veduto da non so chi.

10 PISTOIA Costui vuole il giombo. Cotestui doveva havere le travveg-
gole o mangiato cicerchie. Io non l'ho veduto da hiersera, che io lo misi
a letto, in qua; e dubito d'haverne a toccare un buon rabbluffo per vostro
amore: saranno de' miei guadagni questi, che le mosche si posano sempre
in su' cavagli magri.

p. 104

7. Due madrigali corretti

I cinque madrigali furono aggiunti nella redazione B1 (vedi Atto I.4) su un foglio volante, interamente autografo, accluso a N1; la loro posizione nella commedia, a intermezzo fra i vari atti, è segnalata dalle annotazioni metatestuali, sempre di pugno del Varchi, in corrispondenza dei punti di N1 in cui andavano inseriti (l'indicazione è assente per il quinto madrigale). Si è ritenuto opportuno includere il terzo e il quinto madrigale nel presente campione, perché sono gli unici esempi in cui sono presenti correzioni, che dunque si situano presumibilmente all'interno della stessa fase B1.

1. MADRIALE TERZO

p. 57

Giù ne gli eterni panti

2-13 Egli erra il prete... in su' cavagli magri] N1 ^AG. Et che ti disse? | P. Sarebbe cosa lunga a raccontarvi pur la metà, et anco non l'ho tenuto bene à mente; basta, che nel partirmi disse raccomandami à Gualtieri, et digli ch'io mi levai stamane à buona hotta, et andai à Fiesole alla Cilicia, dove era tutto Firenze, et poi tornai per essere à tempo all'Accademia, et mi maraviglio, che non vi sia venuto, et menato quel Raugeo suo amico, che v'era tutta la nobiltà fiorentina, et hrebbe hauto un gran piacere: poi mi chiamò indietro, et soggiunse digli, che, se si vuol lasciar rivedere, che noi ceniamo stasera in casa Niccolò Ginori: Luca Martini: il Fiandrone: Lorenzo scali, [Bernardo sostegni: Simon della volta (*da A¹ Simon della volta: Bernardo sostegni*): Ridolfo landi (*sps. a A² Giovanbattista santini*): Baccio Taddei (^{A² agg. nel marg.}): Maestro Tribolo: m(esser) Benvenuto: il Varchi: [il Vecchietto (^{A² agg. nel marg.}), et un monte d'altri huomini da bene, e dimandassera farem tornatella colla (*da A¹ ella*) spalliera in (*da A¹ il*) casa Confetto, che se vuol venire si lasci rivedere in bottega di Visino, che vi sarà anche il Puntormo il Marignolle (*da A¹ il Marignolle il Puntormo*): Cencio degl'Organi, et S(er) Carlo da Pistoia, et faremo un po di buon trebbio, [con bei mille ragionamenti (^{A² agg. nel marg.}) → ^{B¹}G. Et che ti disse? | P. [Sarebbe lunga à raccontarvene pur la millesima parte. La prima cosa, quando Egli havea detto piu di dieci cose, Egli dicevane una (*agg. nel marg. inf.*)

1 MADRIALE TERZO... chi s'innamora] N1 agg. a c. [2v]; a p. 53 annot. metatest. «Qui si scriva il terzo madriale»

tra Cocito, Acheronte, Averno e Stige,
nessuna pena i tormentati afflige
che qui non habbian gl'infelici amanti.
5
L'urna, il sasso e la fonte,
et ogni maggior duol ch'ivi si conte,
son poco o nulla verso quei ch'ognhora
soffra tormenti e guai chi s'innamora.

2. MADRIALE QUINTO

p. 108

Il tempestoso e reo
tempo non pur vien meno,
ma si volge in sereno:
vienne dunque, deh vien, vieni Himeneo.
5
O santissimo dio,
che con tue caste e legittime faci,
giuste le nozze e giusti i figli faci;
amoroso desio
nessun mai, se non tu, lecito feo:
10 vienne dunque, deh vien, vieni Himeneo.

8. Appendice I. Atto Primo. Scena Prima (redazione A)

In questa appendice, come anticipato sopra, si propone la redazione A della prima scena del primo atto.

ATTO PRIMO

N1 p. 1

SCENA PRIMA

MESSER FABBRIZIO RAUGELO SOLO

Pur si fece dì. Questa notte m'è paruta più di mill'anni, nè mai ho potuto pensare ad altro, che alle bellezze et alla grazia di quella fanciulla che io vidi a sorte entrare hiersera in quella casa colà. E così sarò venuto a Firenze per vedere di ritrovar mio padre, et harò perduto me stesso. Ma 5 io ne son ben più che contento, poscia che n'ho havuto sì gran cagione. Perciò che, fra tutte le donne che io vidi mai – che ne ho vedute molte e bellissime in diversi luoghi – mai non vidi nè la più bella nè la più graziata

5 L'urna] N1 segue cass. ^{B1 a}la

7 son poco... ogn' hora] N1 *sps. a* ^{B1 a}Son nulla verso gli alti guai, ch'ognora

8 tormenti e guai] N1 *sps. a* ^{B1 a}e versando va

1 MADRIALE QUINTO... vieni Himeneo] N1 *agg. a c.* [2v]

9 se non tu] N1 *sps. a* ^{B1 a}senza te

di questa. Oh Dio, che aria nobile è quella! Che andar celeste! Che portamento divino! Io per me mi sentii ricercare da una ardentissima fiamma
 10 tutte l'ossa in un subito, l' e dallora in qua ho sempre havuto una certa dolcezza nel cuore, mescolata d'amaro; e parmi che l'animo mi dica ch'io debba sperare senza saper che. Onde son fermato di lasciare in tutto e per tutto ogni altra cura per seguire questa sola. Io mi son pure innamorato dell'altre volte a' miei dì, ma non già sì disubito, nè così strabocchевolmente. A pena mi fui nel mirarla riscontrato con gli occhi suoi, che divenni tutto di fuoco, non solamente nel viso, ma dentro ancora: pensa se havessi havuto grazia di sentirla favellare. Almeno sapessi io come ella ha nome, che potessi chiamarla ne' miei sospiri, tanto è possibile che una giovane sì bella e sì bene allevata non sia cortese, quanto che io lasci d'amarla mai.
 20 Ella pare propriamente un agnolo: oh che avventurosa sorte fu la mia! Benedetto sia sempre quel giorno d'hieri! Quando sarà mai che io la rivegga? Io non sono per partirmi di qui, se ci devessi star sempre, fino che non intenda da chi che sia, se non altro, almeno il nome del padre, che di lei non mi par ragionevole di dimandare, e tanto meno, non essendo ella maritata, per quanto l'habito ne dimostra. Oh felice padre che la generò, e più felice colui, se alcuno ne sarà mai giustamente! Ma chi potrei io trovare, che sapesse darmene alcuno l'ragguaglio? L'essere io, o per meglio dire, il parer forestiero in questa terra, e non c'havere conoscenza se non di pochi, nè altra amistà (si può dire) che quella del padre e del fratello di Gismondo, i quali in verità mi si mostrano affezzionatissimi e mi rendono il cambio di quello che io ho fatto a Raugia per lui, sarà cagione che io mi struggerò prima che possa intenderne cosa veruna. E tanto più che in casi così fatti bisogna procedere molto cautamente e non si fidare, se non di persone che l'huomo conosca, et habbia sperimentate altre volte. Ma io
 30 35 mi sento rodere dentro e consumare, di maniera che non è possibile che io viva così, e dubito di fare qualche errore per inavvertenza, tanto è grande il disidero che io ho di sapere e dove mi trovi e quanto possa sperare. Ma in qualunque modo, nessuno mi vietarà mai che io non arda per lei: e qual più felice vita potrebbe immaginare che morire per cosa sì bella?
 40 Andrò dunque tanto spasseggiando per questa strada hora in su e hora in giù, faccendo sembianti d'aspettare che Gualtieri esca fuora, o d'haverci qualche altra faccenda – benché, essendo qui sì vicino alla casa nostra, non pare che si disdica molto – che passi qualch'uno che in qualche modo me ne possa dare qualche novella.

p. 2

p. 3

9. Appendice II. Atto Quarto. Scena Prima (redazione A)

La prima scena del quarto atto, come scritto sopra, è molto più lunga

36-37 tanto è grande il disidero] *segue cass.* ^{A1}et si spasimata la voglia

nella redazione originaria. L'apparato in questo caso è genetico-evolutivo: genetico in quanto testimonia le varianti interne alla redazione A, evolutivo in quanto reca l'unica correzione (r. 33) nella campagna che porta alla redazione B1 prima che il passo venga interamente soppresso.

ATTO QUARTO

N1 p. 8

SCENA PRIMA

GUALTIERI GIOVANE, MAESTRO CIANO PROFUMMIERE

GUALTIERI Dove domine si sarà fitto hoggi Guasparri? Egli non è in casa, e io parte cerco e parte fatto cercare in santa Maria del Fiore, nella Nunziata, a San Lorenzo, in Santa Maria Novella, in Santo Spirito, e per quante chiese ha Firenze; sono stato in Mercato nuovo, in sulla Piazza del Duca, in su quella di Santa Croce, nell'orto di Cestello, in quel degli Scali, in quel degli Agnoli, dalla Panca de' Pupilli, da quella del Proconsolo all'horto de' Bartolini, a quel de Rucellai; dato una occhiata in quel del Bracco, e finalmente nollo troovo nè 'n cielo, nè 'n terra. Ti so far certo, che messer Fabbrizio per la prima faccenda che m'ha commesso,
5 si terrà servito da me; e forse che ella non gli importa, o che io non gli sono ubbrigato in mille modi! E' crede forse, ch'io non sappia che quella collana è la sua; io gliele ho veduta venti volte al collo, se bene la porta coperta quanto può: a quel modo si fanno i piaceri! In fine uno huomo vale per mille, e mille non vagliono per uno. Voglia Dio, che un di me
10 15 gli possa mostrare grato; ricordevole sarò io sempre. Ma e' mi pare un gran fatto, che mai non l'abbia riscontrato, e so che, essendo l'uscito di casa sì tosto, sarà venuto a cercar di me, che ha anch'egli il tarlo che lo rode. Ma che ti par del Pistoia, che non è mai tornato a rispondermi? Vo' morire, se non s'è posto a veder giucare alla palla o a udire cantare
20 25 30 in banca qualche cerretano che ha mezza fantasia a dire improvviso; et mi stuzzica tutto 'l di ch'io gli faccia haver delle composizioni del terzo et del quarto; e spesso spesso se ne va a vedere stampare, e in casa sempre leggiacchia qualche libro di battaglie. Io sto fresco, se s'è abbattuto hoggi a uno che gli piaccia: egli è come aspettare il corbo. Io vo' picchiare qui a casa Guasparri, che dubito mezzo mezzo non fusse dianzi in casa e facesse dire di non v'essere, pensando che io volessi ragionargli di quella lite che è tra la nuora e la suocera. Ma fia bene che io vada prima infin costì in Mercato vecchio a dire a Giomo Pollaiuolo che mandi stasera l'ordine a casa la signora Fulvia, che non mi pare che per mio conto mi resti hoggi a fare altro che questo; e se stessi a bada del Pistoia mostrarrei o di nollo conoscere, o d'essere poco pratico. Chi vuole che le sue faccende si facciano bene et a tempo, le faccia da sé: tardi si satolla chi aspetta d'essere imboccato per le mani di altri. Ma il gobbo profumiere attraversa la stra-

p. 82

da: di l chi guarda egli? Oh che buona figurina, io vo' domandargli se p. 83
 35 havesse veduto il Pistoia. Maestro Ciano! O maestro Ciano!

CIANO Olà, che diavol sarà? O Gualtieri, perdonatemi: io non v'haveva
 conosciuto. Voi devevate anche voi dir Bastiano oggi ch'è festa; voi
 m'havete rispiarmiato una gita, che voleva venirvi a trovare.

GUALTIERI Che, vorrai danari?

40 CIANO Si, ella è mia usanza d'andare a chieder danari a persona infino
 che non viene la discrezione dalle brigate a portargli a bottega. Quanto
 credete voi ch'io habbia ancora a riscuotere d'uova da questo e da quello
 infino di parecchi anni sono?

GUALTIERI Che volevi tu dunque?

45 CIANO Voleva dirvi ch'io andai a portar quei guanti colà dove voi mi
 diceste, et offersile me e tutta la bottega al suo comando, che chiedesse
 quello che voleva.

GUALTIERI Che rispose?

50 CIANO Quello che gli dovevate havere ordinato che rispondesse: voi
 volete sempre il giombo de' pover'huomini.

GUALTIERI Che disse?

55 CIANO Disse che i guanti nelle stavano bene e non erano il proposito
 suo innanzi ch'io gli sciogliessi per mostrargliele, e ch'io l me n'andassi a
 bottega, che se volesse nulla saperebbe mandar per me; e vi so dire che vi
 servì, che pareva adirata da dovero.

GUALTIERI Eravi persona con esso lei?

CIANO Quella sua sorella minore.

GUALTIERI Disseti ella altro?

60 CIANO Messer no: che havevate ordinato, qualche altra tresca? Non
 è ella donna da ciò, et anche sa che tra corsali e corsali non si guadagna
 se non le barila? Sapete quel ch'io v'ho a dire, Gualtieri, non ci diam fra
 noi bravi. Voi state sì pensoso! Ch'havete voi?

GUALTIERI Non nulla. Che vuoi tu ch'io habbia?

CIANO Qualcosa c'è.

65 GUALTIERI Io pensava, ch'io ti vidi che tu guardavi molto in qua et
 in là et andavi più ratto che 'l solito: haresti tu mai appostato nulla qua
 verso casa nostra?

CIANO Più su sta mona Luna! Io cercava del Tasso, che m'era fuggito
 d'occhio. Ma voi ch'havete?

38 che voleva] segue ins.^{B1} b' à punto

59–60 Non è ella donna] ella marg. ^{A1} che

- 70 GUALTIERI De' Tassi si cerca per le buche, e non per le vie!
CIANO Havetemi un calcio! E de' granchi anche si cerca per le buche.
Uscite pur di proposito!
GUALTIERI Haresti tu veduto il Pistoia mio servidore?
CIANO Sì, sì... Messer no.
75 GUALTIERI E di quel forestiero da Raugia con chi io mi fermai l'altro
dì in bottega tua? Sai tu chi io vo' dire?
CIANO Messer sì, ma non l'ho veduto. E' bisogna cavar costui di
mattana! E' m'è bene stato domandato di voi da due hore in qua tre o
quattro volte da uno che io non conosco.
80 GUALTIERI E chi era?
CIANO Buono! Io v'ho detto ch'io nollo conosco, e voi mi dimandate
chi egli è?
GUALTIERI Vo' dire, come egli era fatto.
CIANO Bisognarebbe il Bronzino che ve lo ritraesse, o Cecchino Sal-
85 viati, in modo è fatto. Immaginatevi che io sia più bello di lui mille volte.
GUALTIERI È egli scrignuto?
CIANO Lo scrigno non fa bruttezza egli. La prima cosa, egli ha un
naso fatto a tromba, con certi bernoccoli suvi d'un certo colore rossigno
90 pagonazziccio, che pare proprio un petronciano. È tutto calvo, non ha
un dente in bocca per medicina; è, quanto alla trippa, del casato di quel
vostro amico, sapete? Stracinasì dietro una gamba, et anche pizzica un
po' di guercio. Non vedesti mai la più sozza figura: ne darebbero ogni
danaio in Fiandra per dilpignerlo in su quelle tele tra quei loro fantocci
che giostrano colle farfalle a cavallo in su' bariglioni.
95 GUALTIERI Tu vuoi sempre la baia.
CIANO Serei voi!
GUALTIERI Be', che ti disse?
CIANO Ch'era stato mandato a voi, che gl'havevate a sodar non so
che panno.
100 GUALTIERI Se tu non uccelli me, cotestui uccellava te, perch'io non
ho havuto panno da nessuno, nè ho a sodar nulla a persona.
CIANO Può essere che m'uccellasse, che è pieno di baioni ciò che c'è.
GUALTIERI Che gli rispondesti tu?

70 e non per le vie] ^{A2}agg. *nel marg.*

74 Sì, sì] ^{A2}agg. *nel marg.*

90 quanto alla trippa] ^{A2}agg. *nel marg.*

105 CIANO Ch'egl'haveva scazzafallito, perché non haveva a venire a voi,
ma andare fuora della porta alla Croce; e di più che non haveva fatto
buon latino, perché havea errato in genere.

GUALTIERI To' risposta! Che ne sapevi tu? Tu hai ben nome di negromante,
sì, e d'haver fatto delle cosette a' tuoi dì.

110 CIANO Io non son negromante, e non ne sapeva altro, se non ch'i
panni si mandano a sodare alle gualtieri e non a' Gualtieri.

GUALTIERI Tu m'hai renduto pan per cofaccia: io haveva preso errore
a volermi porre a bisticcar teco, che ne rimattereste la babà. Ma sta' un
poco a udire me. Quanto è che tue?

115 CIANO No no, io non ne vo' più, che quando il vostro diavolo nacque
l il mio andava alla panca.

GUALTIERI Ve' 'l Tasso ch'è passato là! a Dio, maestro, raccomanda-
mi a lui.

CIANO Egli è tutto vostro.

TASSO Omnia me totos commendationibus vestrorum semper.

p. 87

119 Omnia] *sps. a^{A1}Ego*

Bibliografia

- Accarisi 1543 = Alberto Accarisi, *Vocabolario, grammatica, et orthographia de la lingua volgare d'Alberto Acharisio da Cento con ispositioni di molti luoghi di Dante, del Petrarca, et del Boccaccio*, Cento, in casa di Alberto Accarisi, 1543.
- Ariès 1975 (1978) = Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, traduzione italiana di Simona Vigezzi: *Storia della morte in Occidente dal Medioevo ai giorni nostri*, Milano, Rizzoli, 1978.
- Ariès 1977 (1989) = Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, traduzione italiana di Maria Garin: *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1989.
- Bausi 1993 = Francesco Bausi, «*Con agra zampogna. Tullia d'Aragona a Firenze (1545-48)*», «Schede Umanistiche», n.s., 2 (1993), pp. 61-91.
- Bigazzi 1843 = Pietro Bigazzi, *Vita di Bartolomeo (di Niccolò di Taldo) Valori*, «Archivio Storico Italiano», 4/1 (1843), pp. 235-283.
- Brancato 2017 = Dario Brancato, «*Una egloga con verso sciolto, secondo il costume moderno*». *Il Dafni di Varchi e l'Alcon di Castiglione*, «LaRivista», 5 (2017), pp. 23-60.
- Brancato 2018a = Dario Brancato, *Il Boezio di Benedetto Varchi. Edizione critica del volgarizzamento della Consolatio Philosophiae*, Firenze, Leo S. Olschki, 2018.
- Brancato 2018b = Dario Brancato, *Varchi e Aristotele: nuovi materiali per il commento agli «Analytica Priora»*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 21/1 (2018), pp. 99-155.
- Brancato-Burgassi 2022 = Dario Brancato, Cosimo Burgassi, *Il De' benifizii di Benedetto Varchi. Verso l'edizione*, «Studi Linguistici Italiani», 2 (2022), pp. 208-236,
- Caretti 2009 = Laura Caretti, *La Suocera: un esperimento teatrale, in Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Atti del convegno (Montevarchi, 11-12 aprile 2003), a cura di Leandro Perini, Firenze, CD&V, 2009, pp. 53-61.
- CNCE = “Schede” del Censimento nazionale delle cinquecentine presenti nella versione in linea di Edit16.
- Collareta 1990 = Marco Collareta, *Del Tasso, Giovambattista*, in *DBI*, vol. 38, 1990. <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovambattista-del-tasso-%28Dizionario-Biografico%29/> (ultima consultazione: 12/10/2025).
- Croce 1958-1970 = Benedetto Croce, *Benedetto Varchi*, in *Id., Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, 3 voll., Bari, Laterza, 1958-1970², pp. 156-159.

- DBI = Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, 100 voll.
- Defanti 2007 = Carlo Alberto Defanti, *Soglie. Medicina e fine della vita*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- Del Gratta 1980 = Rodolfo Del Gratta, *Acta graduum Academiae Pisanae, I (1543-1559)*, Pisa 1980.
- Del Vita 1938 = *Lo zibaldone di Giorgio Vasari*, a cura di Alessandro Del Vita, Arezzo, Tipografia Zelli e c., 1938.
- Gamba 1828 = Bartolommeo Gamba, *Serie dei testi di lingua e di altri esemplari del bene scrivere*, Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli, 1828.
- GDLI = Grande dizionario della lingua italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2008 (con 2 voll. di supplemento).
- Geremicca 2014 = Antonio Geremicca, *Sulla scia di Agnolo Bronzino, Alessandro Allori sodale di Benedetto Varchi. Un ritratto 'misconosciuto' del letterato e un suo sonetto inedito*, «LaRivista», 5 (2014), pp. 85-112.
- Giordani 2015 = Matteo Giordani, *Per un'edizione critica della Suocera. Uno studio sulla tradizione a stampa della commedia di Benedetto Varchi*, Tesi di laurea, Università di Udine, Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale, a.a. 2015, relatore Alessio Decaria.
- Greco 1957-1961 = Annibal Caro, *Lettere familiari*, a cura di Aulo Greco, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1957-1961.
- Kristeller 1963 = Paul Oskar Kristeller, *Iter Italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, vol. 1, London, The Warburg Institute, 1963.
- Mazzatinti-Pintor 1901 = Giuseppe Mazzatinti, Fortunato Pintor, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Forlì, Casa editrice Luigi Bordandini, vol. 11, 1901.
- Mazzatinti-Pintor 1905-1906 = Giuseppe Mazzatinti, Fortunato Pintor, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Forlì, Casa editrice Luigi Bordandini, vol. 13, 1905-1906.
- Nesi 2015 = Alessandro Nesi, *Ciano Profumiere: un personaggio stravagante della corte di Cosimo de' Medici*, s.l., Maniera, 2015.
- Pecoraro 20019 = Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, *Le Rime burlesche dell'autografo magliabechiano* (Firenze, Biblioteca Nazionale

- Centrale, Magl. VII 1348), testo critico e commento a cura di Dario Pecoraro, Scuola Normale di Pisa, Tesi di perfezionamento del XXX ciclo, 2019.*
- Pilliod 2001 = Elizabeth Pilliod, *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven-Londra, Yale UP, 2001.
- Pirotti 1971 = Umberto Pirotti, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Firenze, Leo S. Olschki, 1971.
- Raponi 2008 = Nicola Raponi, *Mauri, Achille*, in *DBI*, vol. 72, 2008 [https://www.treccani.it/enciclopedia/achille-mauri_\(Dizionario-Biografico\)}/](https://www.treccani.it/enciclopedia/achille-mauri_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 12/09/2025).
- Razzi 1590 = *Vita di M. Benedetto Varchi scritta dall'abate don Silvano Razzi*, in Benedetto Varchi, *Lezzioni, lette da lui publicamente nell'accademia fiorentina, sopra diverse materie, poetiche, e filosofiche, raccolte nuovamente, e la maggior parte non più date in luce, con due tavole, una delle materie, l'altra delle cose più notabili: con la vita dell'autore*, Fiorenza, per Filippo Giunti, 1590, cc. †1r-†8r.
- Riccò 1996 = Laura Riccò, *Testo per la scena-testo per la stampa: problemi di edizione*, «Giornale storico della letteratura italiana», 173 (1996), pp. 210-266.
- Riccò 2008 = Laura Riccò, «*Su le carte e fra le scene*». *Teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Riga 2016 = Pietro Giulio Riga, *Razzi, Girolamo (in religione Silvano)*, in *DBI*, vol. 86, 2016. [https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-razzi_\(Dizionario-Biografico\)}/](https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-razzi_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 12/10/2025).
- Rostagno-Lodi 1948: Enrico Rostagno, Teresa Lodi, *I Codici Ashburnhamiani della R. Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, vol. 1, 6.
- Salviati 1565-1566 = Leonardo Salviati, *Orazione funerale delle lodi di m. Benedetto Varchi*, in Firenze [eredi di Lorenzo Torrentino], 1565-66.
- Salvini 1782 = Salvino Salvini, *Catalogo cronologico de' Canonici della Chiesa Metropolitana Fiorentina*, in Firenze, per Gaetano Cambiagi, 1782.
- Sanesi 1954 = Ireneo Sanesi, *La commedia*, Milano, Vallardi, 1954², 2 voll.
- Scannapieco 2014 (2022) = Anna Scannapieco, *Sulla filologia dei testi teatrali*, «Ecdotica», 14 (2014), pp. 26-55, ora in *Gli orizzonti dell'ecdotica. Autori, testi, lettori*, a cura di Francisco Rico, Roma, Carocci, 2022, pp. 297-332.

- Tedeschi 2013 = Antonella Tedeschi, *Una Suocera a teatro. Da Terenzio a Benedetto Varchi*, Campobasso, il Castello, 2013.
- Trionfo 2022 = Lorella Trionfo, *Tra Machiavelli e Gelli. Ancora sulla paternità della «Sporta»*, «Archivium mentis. Studi di filologia e letteratura umanistica», 11 (2022), pp. 87-99.
- Tullia d'Aragona 1541 = *Rime della signora Tullia di Aragona; et di diversi a lei*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1547.
- Vaccaro 1983 = Emerenziana Vaccaro, *Le marche dei tipografi ed editori italiani del secolo XVI nella Biblioteca Angelica di Roma*, Firenze, Leo S. Olschki, 1983.
- Varchi 1554 (1557) = *De' sonetti di m. Benedetto Varchi colle risposte, e proposte di diversi parte seconda*, in Fiorenza: appresso Lorenzo Torrentino, 1554 [ma 1557].
- Varchi 1834 = *Opere di Benedetto Varchi con le lettere di Gio. Batista Busini*, vol. 1, Milano, Per Nicolò Bettoni e Comp., M.DCCC.XXXIV («Biblioteca enciclopedica italiana», volumi XXXVIII).
- Varchi 1858 = *La suocera, commedia di Benedetto Varchi, con annotazioni*, Trieste, dalla Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco (Tipografia del Lloyd Austriaco), 1858.
- Vescovo 2007 = Piermario Vescovo, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007.
- Vescovo 2017 = Piermario Vescovo, *Penultima volontà d'autore. Appunti di filologia teatrale*, in *Filologia, Teatro, Spettacolo. Dai Greci alla contemporaneità*, a cura di Francesco Cotticelli e Roberto Puggioni, Milano, FrancoAngeli, 2017, pp. 186-209.
- Vescovo 2022 = Piermario Vescovo, *Filologia teatrale. Limiti del campo e peculiarità*, «Ecdotica», 19 (2022), pp. 134-164.
- Vivoli 1989 = Carlo Vivoli, *Della Stufa, Luigi*, in *DBI*, vol. 37, 1989. [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-della-stufa_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-della-stufa_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 12/10/2025).
- Zappella 1986 = Giuseppina Zappella, *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento. Repertorio di figure, simboli e soggetti e dei relativi motti*, 2 voll., Milano, Editrice Bibliografica, 1986.



Ai confini dell'inchiostro: marginalità e memoria nelle lettere di Matteo Ricci

Vito Avarello, Cai Jin

Université Jean Monnet - Saint-Étienne, vito.avarello@univ-st-etienne

Université Jean Monnet - Saint-Étienne, cai.jin@univ-st-etienne.fr

At the margins of ink: marginality and memory in Matteo Ricci letters

Abstract (ITA)

La corrispondenza di Matteo Ricci (1552-1610) rappresenta un osservatorio privilegiato della missione gesuitica in Cina sotto i Ming. Lungi dall'essere meri documenti d'archivio, queste lettere si inseriscono nella tradizione umanistica dell'epistolografia, recando tuttavia i segni dell'esperienza missionaria: solitudine, adattamento culturale, ma anche volontà di costruire una memoria collettiva ed eroica. A partire dalle analisi storiche di Jacques Gernet sulla politica di conversione e dall'approccio umanistico e letterario di Filippo Mignini sulla scrittura ricciana, l'articolo propone di rileggere la corrispondenza di Ricci come spazio liminale, posto ai margini dell'azione missionaria ma essenziale alla costruzione della sua identità e alla trasmissione della sua esperienza.

Abstract (ENG)

The correspondence of Matteo Ricci (1552-1610) offers a privileged perspective on the Jesuit mission in China under the Ming dynasty. Far from being mere archival documents, these letters belong to the humanistic tradition of epistolography, yet they bear the marks of the missionary experience: solitude, cultural adaptation, and a desire to construct a collective and heroic memory. Building on Jacques Gernet's historical analyses of conversion policy and on Filippo Mignini's humanistic and literary approach to Ricci's writings, this article proposes to reinterpret Matteo Ricci's correspondence as a liminal space, situated at the margins of missionary activity yet essential to the construction of his identity and the transmission of his experience.

Parole chiave / Keywords

Matteo Ricci, Missione gesuitica, Dinastia Ming, Corrispondenza, Memoria culturale / Matteo Ricci, Jesuit mission, Ming dynasty, Correspondence, Cultural memory.

Alla corte cinese dei Ming (明朝Míng Cháo), alla fine del XVI secolo, Matteo Ricci (利玛窦-Lì mǎ dòu, 1552-1610)¹ si affermò come protagonista della missione gesuitica in Cina. Di fronte alla diffidenza verso gli europei, alla complessità del sistema amministrativo e alla scarsa permeabilità religiosa della popolazione, egli seppe conquistare il favore degli ambienti colti attraverso l'integrazione della scienza europea con un'interpretazione personale dei classici confuciani. Per comprendere la particolare posizione di Ricci tra due culture, può risultare utile richiamare il concetto di liminalità, elaborato da Timothy Carson: «la soglia di passaggio tra due luoghi distinti. Lo stato liminale è quindi uno stato transitorio, il risultato del superamento di una soglia tra un luogo, uno status, una posizione, uno stato mentale, una condizione sociale, la guerra e la pace, o la malattia e la morte».² Il termine *limen*, ‘soglia’, può indicare sia una fase transitoria sia un punto di rottura spaziale o temporale, definendo uno stato intermedio in cui la transizione tra due stati non è ancora completata. Bruno Latour, a titolo di esempio, osserva il rituale tribale in cui un ragazzo lascia il villaggio per tornare come uomo: il rito si articola in tre fasi - separazione dallo stato precedente, fase intermedia e reintegrazione nella comunità con un nuovo status. Tale periodo intermedio viene chiamato «liminalità», cioè l'essere ‘a metà strada’, ‘qui e là’, o una cosa o l'altra,³ precisando la nozione diffusa un secolo prima da

1 Il presente studio si inserisce nel contesto della prima missione gesuitica in Cina, avviata alla fine del XVI secolo e culminata nell'opera di Matteo Ricci (利玛窦-Lì mǎ dòu), figura centrale del dialogo tra umanesimo europeo e cultura confuciana. Tale stagione si chiuse simbolicamente con la bolla *Ex quo singulari* di Benedetto XIV (1742), che pose termine alla controversia dei riti cinesi (*quaestio de ritibus sinensibus*), sancendo la fine ufficiale della missione gesuitica. Per un inquadramento generale si vedano: Minamiki 1985; Mungello 1994; D'Arelli 2001a; Calvaresi 2010, pp. 259-272. Questo saggio nasce dall'incontro di due sguardi complementari: quello di Cai Jin, portatore di una profonda conoscenza della lingua e del pensiero cinese, e quello di Vito Avarello, interprete attento della missione ricciana e della sua dimensione culturale e spirituale. L'intreccio di queste due prospettive, orientali e occidentali, ha dato vita a un lavoro minuzioso e condiviso, in cui il rigore filologico si coniuga con una visione umanistica del dialogo tra civiltà. In tal senso, questa collaborazione a quattro mani si configura come un ideale riflesso dei fruttuosi scambi tra Matteo Ricci e gli intellettuali della Cina Ming, rinnovandone, a distanza di secoli, lo spirito di reciproca intelligenza e apertura universale.

2 Carson 2016, pp. 1-110.

3 Latour 2005.

Arnold Van Gennep.⁴ Negli anni '70, Victor Turner ne coglie la sostanza empirica parlando dell'«esperienza della liminalità» e del carattere necessariamente ambiguo degli attributi della liminalità o delle *personae liminales*:

Gli attributi della liminalità o delle *personae liminales*, poiché questo stato o tali persone sfuggono alle classificazioni che normalmente collocano gli stati e le posizioni nello spazio culturale. Le entità liminali non sono né qui né là; si collocano tra le posizioni assegnate dalla legge, dalla consuetudine, dalla convenzione e dal ceremoniale.⁵

Le dimensioni spaziali e temporali della liminalità permettono l'apprensione di vari oggetti di studio come territori, individui, società e civiltà. A livello dell'individuo, l'esperienza della liminalità si caratterizza dall'ambiguità, dall'incertezza e dal sentimento di essere sull'orlo del nuovo e del diverso, in breve in uno stato di crisi. In seno a questo spazio e momento critici lo stesso individuo diventa il «centro di gravità permanente» come lo cantava Franco Battiato, in cerca di se stesso, vacillante tra due identità, spinto dagli spasimi della passione e dalle tenebre dell'incertezza, verso l'esperienza radicale dell'altro. Non è un caso se i «gesuiti euclidei, vestiti come dei bonzi per entrare a corte degli imperatori» sorgono poeticamente come figure simultaneamente strane e familiari, so-spese tra due realtà, come nella Cina illustrata di Atanasio Kircher (1667) o nei ritratti incisi dal padre Du Halde.⁶ Matteo Ricci, Adam Schaal e Ferdinand Verbiest appaiono vestiti con la seta dei letterati confuciani, esibendo i loro strumenti di scienza accanto a Paolo Siu (徐光啓 Xú Guāngqí)⁷ e la Candida Hiu.⁸

In quegli spazi della memoria e dell'immaginario europeo in Cina, permane il ricordo di un sentiero battuto più volte, persiste il sentimento di una familiarità e di una presenza già sperimentata, plasmato dalla storia,

4 Van Gennep 1909.

5 Turner 1974, p. 73 [trad. it. a cura degli autori].

6 Du Halde 1735.

7 Xu Guangqi (1562-1633) fu un importante scienziato, agronomo e funzionario cinese della dinastia Ming, nonché uno dei principali collaboratori di Matteo Ricci nella traduzione di opere scientifiche occidentali, tra cui gli *Elementi* di Euclide.

8 Candida Hiu (o Candida Xu, 1607-1680) era la nipote di Xu Guangqi, eminente studioso e alto funzionario dell'amministrazione imperiale cinese durante la dinastia Ming.

dalla finzione e da una lenta sedimentazione di racconti, quelli della Bibbia, dei viaggiatori dell’Oriente medioevale e dei missionari dell’Asia. In tale contesto, immaginario e reale si confondono, aprendo la porta ad una cartografia di mondi conosciuti e di terre incognite, e ad un viaggio verso l’Universale, il *Katholikós*. Per affrontare la diffidenza e inserirsi nella corte cinese, Ricci trasformò la sua identità missionaria in un ponte tra Europa e Cina, come dimostrano le lettere in cui combinava strategia, prudenza e mediazione culturale.⁹ Riscoperte solo nel XX secolo, queste lettere rivelano anche la dimensione dell’uomo della scrittura: erede della retorica umanista, che trasforma la corrispondenza in uno spazio di negoziazione e memoria. Non si tratta di semplici relazioni inviate da Roma, ma di una vera e propria letteratura missionaria in cui *pathos*, stile umanistico e riflessione strategica si intrecciano, offrendo un quadro chiaro dello spostamento strategico sottolineato da Jacques Gernet.¹⁰

In un primo momento, i gesuiti furono percepiti dai cinesi come bonzi buddhisti, condizione che generò diffidenza e ostilità in un contesto in cui il monachesimo era socialmente marginale e culturalmente screditato. Ricci comprese allora la necessità di ridefinire la propria identità pubblica: adottò l’abito e lo statuto dei letterati confuciani, assumendo il linguaggio e i codici della rispettabilità intellettuale come strumenti di legittimazione. Tale scelta non fu un mero adattamento esteriore, ma un vero e proprio processo di traduzione culturale, volto a collocare il cristianesimo entro le coordinate etiche e razionali del pensiero confuciano.¹¹ Questa sospensione e introspezione si riflette nelle lettere, strumenti attraverso cui Ricci non solo narra la missione, ma plasma anche la propria identità e mediazione culturale. Isolato ai margini del mondo cristiano e al confine di una Cina immaginata e desiderata, fa della scrittura epistolare un linguaggio capace di descrivere l’esperienza liminale del *novus*, con l’incognito, l’insolito e il diverso pronti a sovvertire le sue certezze profonde. Superare questo punto di svolta significa abolire le normali coordinate di spazio e tempo, tracciando nuove demarcazioni che solo

9 Per una ricostruzione complessiva della vicenda biografica e culturale di Matteo Ricci, si vedano tra le principali opere recenti: Spence 2010; Mancini 1990; Cotta Ramusino 1996; Bésineau 2003; Mignini 2004; Dreyfus 2006; Fontana 2005; Aleni 2010; Hsia 2012; Bettray 1955.

10 Gernet 1982.

11 Jin 2015.

l'epistola può penetrare. Da un lato persiste la reminiscenza del vecchio mondo cristiano; dall'altro si manifesta l'irruenza del presente e l'urgenza del primo respiro fra i gentili del Regno di Mezzo (中国 Zhōngguó).

L'esperienza liminale porta con sé il dolore. Il carteggio di Ricci si configura più volte come un crogiolo di formule patetiche e motivi elegiaci tipici del dolorismo paolino, soprattutto nelle missive iniziali e finali. Ricci si autorappresenta nella postura malinconica dell'accidia, la depressione spirituale del missionario che riflette sul peso del proprio incarico. Sergio Bozzola attribuisce tale stato alla «drammatica precarietà comunicativa»,¹² cioè al senso di isolamento, insicurezza e vulnerabilità provocato dalla rottura con la patria natia e dal progressivo dissolversi dei legami affettivi e morali. Le lettere documentano con chiarezza questa trasformazione:¹³ il tono prudente, l'insistenza sulla gradualità della conversione e la convinzione che fosse necessario conquistare la fiducia delle *élites* delineano un modello missionario fondato sulla misura e sulla riflessione strategica. Nel 1609, Ricci afferma che sono meglio «pochi buoni cristiani che una folla superficiale»,¹⁴ enunciando una politica della profondità, volta alla formazione di un'*élite* colta capace di fungere da mediatrice tra la cultura europea e quella cinese.¹⁵

12 Bozzola 2001, p. XXIX.

13 Sull'epistolografia di Matteo Ricci si veda Avarello 2013. In questo studio, Avarello analizza le lettere ricciane come spazio di mediazione tra esperienza missionaria e costruzione letteraria, sottolineando la loro appartenenza all'eredità umanistica e ignaziana. Le lettere, influenzate dal modello petrarchesco e dalla spiritualità di Ignazio di Loyola, si distinguono per la *brevitas* e la sincerità espressiva, che sostituiscono la retorica ciceroniana con una scrittura sobria, frammentaria e profondamente interiore. L'autore identifica nella malinconia, nel senso del tempo che fugge e nella solitudine missionaria i nuclei tematici principali di una «poetica dell'assenza», in cui la scrittura funge da *remedium solitudinis* e da strumento di discernimento spirituale. In questa prospettiva, l'epistolario di Ricci si configura non come semplice raccolta documentaria, ma come laboratorio di memoria e autorappresentazione, dove la dimensione letteraria diventa parte integrante della missione e della pedagogia gesuitica.

14 D'Arelli *et al.* 2001, p. 192.

15 Si veda Mignini 2004. Mignini sottolinea come il lessico ricciano ruoti attorno ai concetti di autorità e autorizzare, intesi non solo in senso istituzionale ma come dispositivo retorico di legittimazione culturale. La missione non avanza per mera forza di persuasione dottrinale, ma attraverso il prestigio personale dei suoi membri, in grado di guadagnare credito presso gli interlocutori cinesi.

La corrispondenza assume un valore che trascende la semplice cronaca missionaria: essa diventa un laboratorio di autorappresentazione e memoria, dove riflessione e consapevolezza letteraria si intrecciano, configurando una vera retorica della missione. La dimensione più intima emerge nella tensione tra l'esperienza e rappresentazione: le lettere non sono semplici resoconti, ma esercizi di introspezione in cui l'esperienza missionaria viene filtrata attraverso malinconia e distanza. L'esilio si fa formula spirituale: solitudine di fronte all'alterità cinese, lontananza dai confratelli e fatica dell'interculturazione diventano materia di meditazione cristiana su tempo, memoria e obbedienza.¹⁶ Nella corrispondenza ricciana confluiscono inoltre due tradizioni: quella petrarchesca, fondata sulla *brevitas* (言简意赅 yán jiǎn yì gāi) e sulla sincerità espressiva (真挚的表达 zhēnzhì de biǎodá), e quella ignaziana, che concepisce la scrittura come disciplina interiore ed edificazione comunitaria. La sobrietà dello stile e la frammentarietà del discorso, spesso dovute alle urgenze missionarie, delineano un autentico *ethos* (风骨 fēnggǔ) della scrittura.¹⁷ Ricci si definisce «mendicante di tempo»:¹⁸ la *brevitas* diventa simbolo dell'urgenza apostolica, del peso della missione e scelta retorica per privilegiare l'essenziale.¹⁹

La scrittura epistolare diventa spazio di mediazione culturale e interiore: rendere conto di sé e tradurre l'esperienza missionaria in forma letteraria e spirituale. Ne risulta una prosa di confine, dove riflessione e testimonianza coincidono, e l'atto dello scrivere è parte integrante del progetto missionario. La tensione tra due mondi emerge nella dualità

16 Nella lettera del 10 dicembre 1593 indirizzata a Claudio Acquaviva, Ricci esplicita il suo metodo di penetrazione culturale: la conquista della fiducia attraverso la virtù personale, la conoscenza e la prudenza nel dialogo con i letterati cinesi, ponendo così le basi per la futura incultrazione cristiana.

17 Si veda Mignini 2010, pp. 16-27. Il testo, disponibile anche in traduzione inglese e cinese, offre una sintesi efficace della visione interculturale di Ricci, mettendo in luce la dimensione dialogica e relazionale della sua opera missionaria, fondata sulla ricerca di un incontro tra *ethos* europeo e sapienza confuciana. La *brevitas* e l'*ethos* della scrittura ricciana riflettono la tensione tra disciplina interiore e missione spirituale, tra la parola necessaria e il silenzio meditativo.

18 D'Arelli *et al.* 2001, p. 192.

19 Nella lettera ad Acquaviva dell'8 marzo 1608, Ricci insiste ancora sull'importanza delle scienze come veicolo di avvicinamento spirituale e culturale: «per mezzo delle nostre scientie si ha da far molto alla Christianità»; un concetto espresso in termini analoghi in un'altra lettera.

dello spazio e nella malinconia, mentre i temi elegiaci rifletttono malessere esistenziale e isolamento culturale, tra memoria europea e alterità cinese popolata da «sconosciuti» e «gentili»: «In altre mi ricordo havere scritto a' miei fratelli che pensino spesso a noi religiosi, che stiamo in queste parti come in un volontario esilio, lontani non solo da' nostri cari, padre, fratelli e parenti, ma anco della gente christiana e della nostra natione».²⁰

L'epistola diventa *remedium solitudinis* (寂寞的慰藉-jìmò de wèijiè), strumento per ordinare l'esperienza, ritrovare contatto con la comunità gesuitica lontana e dare forma alla memoria della missione. Il *topos* petrarchesco della lettera perduta che invita il lettore alla scoperta di una realtà comune ai missionari oltremare, sottoposti all'obbligo di informare la gerarchia in circostanze estreme. In quest'immaginario, la lettera perduta sostituisce la presenza fisica e diventa «grande consolatione»,²¹ espressione del legame con gli altri e sede di mutamento interiore. Analogamente a quanto accade nel *De Imitatione Christi* di Tommaso a Kempis, un tempo circolare ed eterno si riavvolge su sé stesso man mano che gli epigoni ne seguono il cammino, la parola e le mosse. Così, lo spazio della lettera diventa la scena dove vengono riprodotti quasi all'infinito l'ascesi e il percorso iniziatico di Ricci in Cina, dalla stesura, sotto la penna del missionario, alla lettura da parte dei destinatari, poi in seno ai collegi gesuitici dove novizi e aspiranti missionari per le Indie Orientali potevano ascoltare le edificanti vicende di quel lontano evangelizzatore. Il tempo appare sospeso o circolare, necessario per catturare l'esperienza nella sua fugacità. Urgenza e scarsità di tempo accentuano la precarietà tipica delle esperienze iniziatiche, alternando azione missionaria e scrittura. Come nei carteggi dei primi gesuiti (Francesco Saverio, Pierre Favre) e dei coetanei di Ricci (Paul Lejeune), lo scritto vagabonda come ricerca errante del missionario privo di meta fissa, configurandosi come gesto di spoliazione di sé.²² L'autore rinuncia progressivamente alla propria indi-

20 D'Arelli *et al.* 2001, p. 401. Lettera del 12 maggio 1605 a Orazio Ricci, a Macerata, da Pechino.

21 Ivi, Lettera del 15 novembre 1594 a Fabio de Fabii a Roma da Shaozhou (邵州). La narrazione diventa oggetto stesso di consolazione, tema ignaziano e biblico. Si veda anche la lettera del 12 novembre 1592 a Fabio de Fabii: «Tutto questo gli contatto con molta consolatione».

22 *Relations des jésuites* (1611-1672), Augustin Côté, Québec, 1858, 4 voll., ristampa Éditions du Jour, Montréal, 1972, 6 voll., p. 76, citato da M.-C. Pioffet, *La tentation de l'épopée dans les relations des jésuites*, p. 8.

vidualità e storia per ricongiungersi all'opera in uno spazio transitorio, aperto al possibile e all'emergere della novità. La scrittura diventa penitenza, sospesa tra due soglie: l'identità europea e cristiana del missionario e quella in costruzione in Cina, in ricerca costante dell'altro e di un significato sfuggente. L'urgenza apostolica guida la penna: la parola scritta traduce la precarietà comunicativa e l'urgenza della missione. La lapidarietà dello stile esprime mistica dell'azione e chiarezza stoica: concisione e brevità servono la *energeia*, la concretizzazione degli atti. L'epistola ricciana testimonia senza artificio, narrando esperienze ed emozioni, lavoro apostolico e osservazioni scientifiche, in equilibrio tra introspezione umanistica e obbedienza gesuitica.

È in questo stesso equilibrio tra azione e riflessione che si colloca l'espressione della malinconia, componente fondamentale della scrittura di Ricci. Essa contribuisce, infatti, a strutturare lo spazio-temporale del suo pensiero, sospeso tra l'impegno concreto della missione e la riflessione sulle esperienze vissute nell'alterità cinese. La malinconia si manifesta nell'iperbolizzazione del dolore del presente e nella valorizzazione di un'età dell'oro, un passato condiviso e richiamato alla memoria dei fratelli *secundum carnem*. Questa enfatizzazione retorica può assumere la forma della tristezza esagerata, del senso della labilità di fronte alla vecchiaia e alla morte, o del freddo provato in terra pagana.²³ Nel neoplatonismo ficiano, tale espressione era riservata alle grandi anime, come poeti e artisti, e costituiva fonte e segno della loro *auctoritas*.

Nel contesto della scrittura ricciana, tuttavia, la malinconia non si limita a essere un segno di distinzione intellettuale o retorica. In questa prospettiva, la malinconia si trasforma da semplice sentimento personale in una condizione interiore di sospensione e di riflessione, che apre lo spazio per una più profonda interrogazione spirituale. Tale modalità espressiva ci invita ad assimilare la lettera ad un momento liminale, in cui l'azione si interrompe, in cui viene sospeso il corso del tempo, per cogliere il missionario in un momento di contemplazione nella quale si esprime l'accidia necessaria al religioso per interrogare il significato della

23 Ivi, p. 109: Lettera del 10 novembre 1595 a Ludovico Maselli, a Roma, da Cochin; lettera del primo dicembre 1581 a Gian Pietro Maffei, a Lisbona, da Goa, p. 40; lettera del 15 ottobre 1596 a Girolamo Costa, a Roma, da Nanchang, p. 344; lettera del 12 maggio 1605 a Orazio Ricci, a Macerata, da Pechino, p. 401; lettera del 15 agosto 1606 a Claudio Acquaviva, a Roma, da Pechino, p. 429; lettera del 24 novembre 1585 a Giulio Fuligatti, a Siena, da Zhaoqing, p. 116.

sua missione. Nello spazio della confessione epistolare, succede anche che la consolazione prenda la forma di un racconto onirico che rivela al lettore i misteriosi progetti della divina Provvidenza. Attraverso episodi come questo, in cui il sogno diventa forma di rivelazione e di consolazione, Ricci elabora una vera poetica della missione, dove la scrittura riflette la tensione tra visione interiore e azione apostolica. Nella lettera del 28 ottobre 1595 a Girolamo Costa, Ricci racconta che proprio in un momento di profonda malinconia fu colto da una visione cristica premonitoria e consolatrice sul divenire della missione della Cina: «Mentre stavo malinconico per il triste successo di questa andata e pei travagli del viaggio, pareami che si facesse incontro un uomo sconosciuto».²⁴ Dio gli appare sotto la forma di un incognito, uno straniero che gli comanda di distruggere l'antica religione cinese e di far trionfare quella cattolica. Quest'episodio, ispirato alle visioni infernali di Ovidio o del profeta Daniele, suona come un momento di rivelazione, in particolare quando lo straniero è identificato e che il missionario ne implora l'aiuto. Dopo che Dio comanda di entrare a Nanchang («Andate pur in quella città [...] e qui vi aiuterò»),²⁵ Ricci ne fa un'interpretazione consolatrice: «Entraio nella città [...] Considerando io poi il successo della nostra entrata in Nanciano, intesi, che Dio volle consolarmi con quel sogno».²⁶ Questo racconto, del tutto costruito, ha naturalmente una prospettiva edificante non solo per Girolamo Costa, che Ricci intende convincere del proprio fervore, ma anche per i novizi e frati della lontana Europa che bisognava educare e formare a queste gesta apostoliche e letterarie. La marginalità geografica di Ricci, missionario ai confini della cristianità, trova un corrispettivo nella marginalità discorsiva della sua scrittura. Situate tra memoria individuale e memoria collettiva, le lettere contribuiscono a costruire una narrazione eroica e edificante dell'esperienza missionaria. Nel raccontare la propria lontananza, Ricci non parla soltanto di sé: istituisce un modello di missionario erudito e fedele, destinato a entrare nella memoria universale della Compagnia di Gesù (耶穌會Yēsū huì).²⁷

24 Ivi, p. 290: Lettera del 28 ottobre 1595 a Girolamo Costa, a Roma, da Nanchang: «Non voglio lasciar di raccontare un sogno».

25 D'Arelli *et al.* 2001, p. 192.

26 Ivi, p. 193.

27 All'inizio del XVI secolo, l'Estremo Oriente ristabilì contatti con l'Europa, in piena espansione navale e sotto l'influsso della Riforma e della Controriforma. I portoghesi,

In questo senso, la corrispondenza diventa non solo testimonianza, nonché fondazione narrativa e spirituale di un mito gesuitico della frontiera. Particolarmente significativa, a tale proposito, è la lettera che Matteo Ricci invia da Shàozhōu (邵州)²⁸ il 15 novembre 1592 al generale Claudio Acquaviva.²⁹ Come osserva Filippo Mignini, il testo è una semplice relazione, come pure un laboratorio epistolare in cui cronaca, riflessione strategica e costruzione memoriale si fondono in un discorso unitario. Ricci vi presenta la figura del mercante convertito Giuseppe come *exemplum*,³⁰ il cui comportamento ascetico e morale è messo in scena non soltanto per attestare la serietà delle prime conversioni, ma

seguiti dai missionari gesuiti, raggiunsero nel 1514 l'estuario del Fiume delle Perle, vicino a Canton.

28 Shàozhōu (邵州) fu una prefettura istituita durante la dinastia Tang e rimasta attiva fino alla dinastia Song meridionale. La prefettura fu creata nel 636, quando il distretto di Nánliángzhōu (南梁州) fu riorganizzato, con sede a Shàoyáng (邵阳), l'odierna città di Shaoyang, provincia dello Hunan). Comprendeva i distretti di Shàoyáng xiān (邵阳县) e Wǔ gāng xiān (武冈县), amministrando l'area del bacino del fiume Zi a sud dell'odierna contea di Xīnhuàxiàn (新化县). Durante le Cinque Dinastie, il regno di Mǎchǔ (马楚) rinominò la prefettura Mǐnzhōu (敏州), per poi ripristinare il nome Shàozhōu (邵州). Nel periodo della dinastia Song settentrionale, sotto l'imperatore Chóngníng (崇宁), il territorio della prefettura fu ridotto. Nel 1225, primo anno del regno Bǎoqìng (宝庆) della dinastia Song meridionale, Shaozhou fu trasformata nella prefettura di Bǎoqìngfǔ (宝庆府).

29 Claudio Acquaviva (1543-1615), quinto Preposito Generale della Compagnia di Gesù (1581-1615), rappresenta una figura chiave nell'elaborazione della teologia missionaria moderna. La sua visione, tesa a coniugare ortodossia dottrinale e flessibilità pastorale, fornì il quadro teorico entro cui maturò la prassi dell'*accomodatio*, ossia l'adattamento del messaggio cristiano ai contesti culturali locali. In questo orizzonte si colloca l'esperienza di Matteo Ricci, il cui metodo di evangelizzazione in Cina può essere letto come la più compiuta realizzazione del progetto acquaviviano: una missione intesa non in quanto imposizione ma come traduzione interculturale della fede. La corrispondenza tra Ricci e Acquaviva rivela, inoltre, un dialogo di natura strategica e spirituale, in cui il superiore generale svolge il ruolo di regista discreto di un'impresa che coniuga disciplina ignaziana e apertura al mondo.

30 Il «mercante Giuseppe» è con tutta probabilità Giuseppe (若瑟 Ruòsè), nome cristiano di Zhào Guānghàn (趙光漢) o, secondo altri studi, Giuseppe Pan (潘若瑟 Pānruòsè) — due dei primi convertiti cinesi nella cerchia di Ricci a Nanchino e Pechino. Ricci usa il nome Giuseppe (dal latino *Iosephus*, in portoghese *José*, in cinese 若瑟 *Ruòsè*) per designare un convertito modello, un laico che, dopo aver abbracciato il cristianesimo, rinuncia ai beni materiali e adotta uno stile di vita austero, diventando così una figura esemplare per i suoi compatrioti. Si veda Mignini 2004. In quest'opera è menzionato il «mercante Giuseppe» come figura paradigmatica del discepolo laico ricciano.

anche per proporre un'appropriata etica missionaria. L'*exemplum* (典范 diǎnfàn) funziona così come strumento retorico: seleziona e ordina la realtà secondo categorie morali e persuasive, trasformando l'esperienza concreta in modello educativo e filosofico. La forma stessa della lettera assume un valore critico. La *brevitas*, tipica della scrittura ricciana, non è mera necessità tecnica, ma principio estetico e filosofico: la frammentarietà del discorso riflette la tensione tra azione e contemplazione, tra il tempo limitato della missione e l'atemporalità della memoria. Ogni frase, ogni scelta narrativa è calcolata per costruire una percezione di sé come missionario umile, costante e capace di trasformare la marginalità geografica in legittimazione epistemica. Il testo si inscrive così in quella che Mignini definisce la «fabbrica della memoria gesuitica»,³¹ ma lo fa in maniera dinamica: le lettere diventano strumenti di pensiero e archivi morali, un laboratorio di scrittura e filosofia pratica, dove l'esperienza missionaria si trasforma in riflessione sul tempo, sulla distanza, sulla responsabilità individuale e collettiva.

In questo connubio di letteratura, etica e pedagogia, la scrittura rivela la propria funzione di edificare la memoria storica e di plasmare la coscienza morale del missionario e della comunità. Oltre alla dimensione memoriale e retorica, la corrispondenza di Ricci va letta come spazio liminale di riflessione concettuale, in cui l'atto di scrivere trasforma l'esperienza missionaria in strumento di pensiero. Le lettere organizzano osservazioni ed eventi secondo una logica interna, creando connessioni tra fenomeni eterogenei e offrendo un modello di ragionamento morale e strategico. In questo contesto, la scrittura diventa un laboratorio in cui soggettività individuale ed esigenze collettive si intrecciano, rendendo l'atto epistolare simultaneamente autobiografico, pedagogico e strategico.

Il *pathos* ricciano non si presenta solo come il riflesso realistico della vita di uno dei paladini dell'ordine ignaziano, ma anche come forma ritualizzata di «considerazione», «contemplazione» e «meditazione», tre concetti chiave degli *Esercizi spirituali* e delle *Costituzioni*. La considerazione, ispirata al *De consolatione* di san Bernardo, indica l'accurata attenzione a tutto ciò che Dio compie nella realtà delle cose;³² la contemplazione ignaziana invita alla riflessione sui misteri del Vangelo, ma anche sulla storia degli uomini che servono Dio per giungere all'amore; la

31 Ivi.

32 Loyola 1985.

meditazione permette all'esercitante di ritrovarsi attraverso memoria, intelligenza e volontà: la memoria richiama alla coscienza l'oggetto della riflessione, l'intelligenza confronta ciò che vivono i personaggi contemplati con l'esperienza missionaria, e la volontà determina l'azione e guida alla libertà ignaziana, un equilibrio tra desiderio e libero arbitrio. Per Ricci, il motivo patetico si declina talvolta in mortificazione, ispirata dalla carità e dal dovere morale di scrivere, ora in ineffabile emozione di fronte a un ideale di vita incarnata, che il missionario cerca umilmente di imitare.

Questa espressività non è estranea alla cultura penitenziale del Cinquecento: il *pathos* diventa un modo di ripercorrere la propria vita spirituale, interpretando sentimenti e pensieri come manifestazioni della presenza di Dio nell'anima del missionario. Il *pathos* si intreccia immediatamente con l'intersoggettività, trasformando la lettera in dialogo con l'Altro e con la comunità cristiana lontana. Lo spazio liminale in cui Ricci si immerge nella stesura delle sue lettere è fatto di paura, solitudine, dolore, perdita di sé e crisi identitaria, generata dall'incontro con l'alterità radicale della Cina, che suscita contemporaneamente timore e meraviglia.

Il mondo cinese, sotto la penna di Ricci, appare criptico, sfuggente, fuori portata e resistente alla decifrazione; la lingua, la scrittura e il mondo simbolico cinese rappresentano sfide che il missionario deve affrontare per compiere la propria opera pastorale. In tal modo, al tempo stesso spazio di soggettività, rappresentazione dell'alterità cinese e strumento di meditazione culturale.³³ Ricci costruisce una finzione del proprio io, un doppio letterario che plasma l'immagine epica di un personaggio animato dal desiderio di vivere pienamente l'esperienza apostolica tra i cinesi, attore e autore del proprio destino. Questa figura promuove l'autonomia di un io alle prese con due eteronomie: il retaggio cristiano e la cultura cinese. Alle soglie di queste due identità, Ricci costruisce una «fortezza letteraria e memoriale»³⁴ che gli consente libertà d'azione e parola. Le lettere esprimono la necessità di un'intersoggettività pacificata, di un incontro simmetrico tra soggetti, dove il sé sperimenta il piacere di creare una comunità positiva basata su valori cristiani e umanistici. In questo spazio di dialogismo, interloquio e confronto con l'altro, si struttura un pensiero intersoggettivo e reversibile, che rende possibile la *concordia*, ovvero il *gaudium de veritate*

33 Misrahi 1996.

34 Avarello 2014.

agostiniano.³⁵ Ricci mostra come possano coesistere paziente cognizione del dolore (*patientia doloris*) e gioia, espressioni della grandezza d'animo (*magnitudo animi* o *magnanimitas*) e della virtù del coraggio (*fortitudo*).³⁶ Lo spazio epistolare appare sospeso nell'*inbetween*, tra il mondo cinese e l'Europa, dove l'azione si interrompe e si concede spazio alla riflessione, al dolore e alla dolce malinconia, elementi retorici che contribuiscono a costruire una figura edificante. In questo contesto, la lettera è uno spazio transitorio e riflessivo, orientato verso un mutamento e una conversione alla possibilità dell'incontro con la Cina, fino alla creazione di LìXiTāi (利西泰), il maestro dell'Occidente.



Fig. 1. 大西利西泰子傳 Dà Xī Lì Xī Tāi Zǐ Zhuàn. Vita di Matteo Ricci, il missionario dell'Occidente. Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits, Cote: Chinois 996.

La conversione richiede una fortezza interiore e una soggettività capace di proteggere il missionario dall'ostacolo al *gaudium* cristiano, una forma sublime, cioè elevata (*sublime* dal latino *sub limen*). La Cina diventa così uno spazio di finzione e di immaginazione, popolato da descrizioni, meraviglie, racconti avventurosi e incontri straordinari, generando una nuova ermeneutica basata sulla conoscenza, l'educazione e il riconoscimento reciproco. Ricci costruisce una figura edificante che definisce un rapporto universale con il mondo, il sublime e il sommo bene.

35 Augustin 1864.

36 Courtil 2019.

L'*ethos* dell'oratore sacro si arricchisce di una estetica del diverso, di *ethopoeia*, di una pittura dei costumi e delle usanze cinesi, alimentata dai racconti di viaggiatori come João de Barros, Gaspar da Cruz, Galeote Pereira e Alessandro Valignano. Ricci scrive una narrazione in prima persona che combina esperienza, erudizione e dimensione edificante, rivelando una tentazione epica.³⁷ Come nella poesia cinquecentesca, la liminalità si manifesta nella transizione verso uno spazio transitorio che altera l'identità. L'*Orlando furioso* fornisce analogie letterarie: Astolfo (canti XXXIV 44-92 et XXXV 1-31), soglia dell'altro mondo e della ragione degli uomini, l'isola di Alcina (canti VI 33-55, 70-75, VII 72-80), la caverna di Merlino (canto III 10-20), soglia tra la vita e la morte, il palazzo di Atlante (canto VII 5-29) rappresentano soglie liminali, luoghi di prova e trasformazione dell'identità. Questi episodi rappresentano il segno della permanenza della liminalità nello spazio della creazione fin dalle origini più remote della letteratura, e dello stretto legame che questo concetto intrattiene con il meraviglioso e l'estraneità. Per Astolfo, la luna è uno spazio quasi familiare dove incontra figure conosciute che popolano l'immaginario cinquecentesco, come quella di san Giovanni l'Evangelista, ma dove la prospettiva è ribaltata. Astolfo rimane meravigliato dalle bellezze e dalle dimensioni della luna mentre la terra gli appare come un «picciol tondo» (XXXIV, 71). Ritrova sulla luna tutte le cose smarrite sulla terra, in uno stato latente, sospeso. L'isola di Alcina si regge come un perfetto esempio di spazio liminale: un luogo di apparenze (quella un *locus amoenus*) che si rivela una trappola mortale dove gli uomini perdono la propria umanità, trasformati in animali o in piante. Scappare dall'isola significa passare la soglia dall'illusione alla verità. Il palazzo di Atlante è descritto come uno spazio liminale più psicologico dove i paladini sono intrappolati dai loro desideri, conseguendo senza fine le illusioni dell'essere amato o dell'oggetto bramato. Il palazzo è diventato la prigione della loro mente, un luogo dove l'identità si perde in una vana impresa. Quei luoghi strutturano il poema ariostesco e funzionano come zone intermedie in cui le leggi mondane sono sospese, dove le figure eroiche devono affrontare una serie di prove e di impedimenti che cercano di superare come la follia, le illusioni mondane, la morte e le contingenze che mettono in gioco il proprio destino.

37 Pioffet 1997.

Sotto la penna di Ricci, l'esperienza della liminalità riprende questa strutturazione con tuttavia delle differenze notevoli. L'epica si incarna nell'eroe cristiano e in una soggettività che identifica Ricci come personaggio e scrittore della propria gesta eroica. In modo sottile, l'uomo di lettere trascende la sua funzione di autore e l'istanza narrativa per abbracciare la traiettoria emblematica ed eroica del suo personaggio. L'autobiografo e l'autoapologeta sono le stesse entità della figura apostolica e stoica di Ricci, le cui grandi gesta sono ricche di intertestualità evangelica e ignaziana. Le *Lettere* e l'*Entrata* sono piene di temi eroici ispirati all'agiografia cristiana, arricchite per la circostanza da nuove prodezze in Cina che trasformano il suo personale e singolare racconto in una storia esemplare. Gli episodi della morte dei suoi compagni di missione, come quelle di João Barradas, di Almeida e De Petris,³⁸ l'intensa sofferenza della sua vita pastorale alternano con gli atti più spirituali come l'evocazione di alcuni «miracoli».³⁹ Tuttavia la parte essenziale del materiale epico va oltre queste evocazioni, e riguarda piuttosto la capacità di Ricci ad autorappresentarsi nei panni della figura ideale di un umanista cristiano transculturale, più come Luis de Camões o Inca Garcilaso de la Vega che come Francesco Saverio o Rodolfo Acquaviva, le figure eminenti e martiri dell'ordine ignaziano. Le lettere promuovono la figura dell'uomo di scienza e del predicatore letterato come avviene nel *Tiānzhǔ Shíyì* (天主实义) e nel *Jírén shí piān* (畸人十篇), in particolare quella del maestro dell'Occidente. Ricci, mentre si autorappresenta, impone una soggettività e crea l'immagine ideale dell'erudito che diffonde la scienza profana e la sacra dottrina su due continenti, due repubbliche delle lettere, la Cina e l'Europa.

In questa straordinaria avventura umana e letteraria, l'io ricciano esiste solamente nella costruzione di «sé stesso come un altro».⁴⁰ Nelle

38 D'Arelli *et al.* 2001, lettera del 29 agosto 1595 a Duarte de Sande, da Nanchang, a Macao, pp. 208-210, lettera del 15 novembre 1592, a Claudio Acquaviva, da Shaozhou, a Roma, p. 169, lettera del 10 dicembre 1593 a Claudio Acquaviva, da Shaozhou, a Roma, p. 183.

39 Ivi, p. 375, lettera s.d. del 1605 a Ludovico Maselli, da Pechino, a Roma. Ricci evoca il racconto di un cinese convertitosi alla fede cristiana e vittima di calunnie, al quale Dio appare durante un sogno, che fa castigare il calunniatore, altrove la storia di un cristiano infermo che si confessa a Ricci per una sua visione della Madonna che gli offre la guarigione.

40 Ricoeur 1990.

lettere viene creato uno spazio della finzione nel quale Ricci si mette a distanza nel suo rapporto con l’Altro, rappresentando un dialogo tra due soggettività.⁴¹ Tale straniamento è un modo di mettere in discussione il discorso istituzionale e l’esperienza umana della fede. Così, il sé non può essere che dialogico, in quanto riflesso della doppia esperienza di scrittura di Ricci, italiana e cinese. L’eroe cristiano e il maestro confuciano dell’Occidente danno corpo a due aspetti di un discorso comune e di un doppio corpo dottrinale: il primo emerge con la narrazione in prima persona dell’esperienza del sé, il secondo con il dialogo intersoggettivo, come avviene nei dialoghi della traduzione confuciana e nelle opere cinesi di Ricci già citate. Questo dialogismo è portato da un’istanza narrante la cui identità è una potenzialità costantemente ridisegnata a contatto con l’alterità, una realtà sfaccettata e incerta, condizionata dalla presenza dell’Altro, determinata dalla reciprocità cognitiva ed etica.⁴² Sotto la penna di Ricci, la liminalità si definisce come presenza del missionario al confine tra due spazi dominanti, dove l’esistenza sfugge ad ogni forma di appartenenza e confluisce verso modalità di rappresentazioni ibride. La Cina di Ricci fa coesistere stati di transizione tra realtà diverse attraverso una narrazione che, pur rispettando le forme tradizionali della retorica gesuitica, riplasma l’immaginario e le rappresentazioni. Le residenze stesse dei gesuiti si configurano come spazi di confine e di confronti. Le descrizioni di Zhàoqìng (肇庆), Sháozhōu (韶州), Nánxióng (南雄), Nánchāng (南昌), Nánjīng (南京) e Bēijīng (北京) invitano alla riflessione sulla natura della città e sulla percezione della realtà. Le città cinesi, come ne *Le città invisibili* di Calvino, sono poco descritte nelle lettere, appaiono meno come spazi fisici e materiali che come le tappe di una traiettoria ascendente verso le città imperiali, prima Nánjīng e poi la tanta bramata Bēijīng. Ogni città descritta rappresenta un aspetto dell’esperienza del missionario, spesso luoghi di transizione e scenari della memoria delle contingenze e delle gioie delle grandi imprese umane che caratterizzano le opere destinate alla posterità.

La liminalità della corrispondenza si manifesta anche nella tensione tra azione e rappresentazione, tra la concretezza dell’esperienza e la costruzione simbolica del racconto. Ogni lettera diventa così occasione di riflessione sul tempo, sulla distanza culturale e sulla responsabilità individuale: la scrittura organizza eventi e osservazioni secondo una logica

41 Avarello 2014.

42 Serres 1997.

interna, trasformando l'esperienza personale in modello universale di comportamento missionario. Da un punto di vista filosofico, la corrispondenza funziona come strumento di epistemologia pratica: documentando scelte, esitazioni e successi, Ricci elabora una conoscenza mediata dell'Altro, della cultura cinese e della propria funzione di missionario.⁴³ La scrittura diventa quindi atto conoscitivo e strategico, capace di rendere intelligibile l'alterità e di modulare il giudizio morale. In questo senso, la lettera si colloca tra vissuto e concettualizzazione, contribuendo a definire non solo la memoria della missione, ma anche l'orizzonte etico e intellettuale entro cui essa si inscrive.

Rileggere la corrispondenza di Matteo Ricci alla luce delle nuove ricerche consente di coglierne la complessità come forma di pensiero in azione. Nei suoi scritti, Ricci non si limita a riferire fatti, ma costruisce un discorso in cui l'esperienza missionaria si intreccia alla riflessione teorica. Jacques Gernet ha mostrato come la sua mediazione tra cristianesimo e confucianesimo si configuri come un equilibrio dinamico tra due etiche razionali, mentre Filippo Mignini ha interpretato la lettera come esercizio di discernimento e autorappresentazione, in cui la distanza geografica si trasforma in conoscenza morale e spirituale. A questo quadro si aggiunge il contributo di Vito Avarello, che, attraverso la scoperta e la digitalizzazione di lettere inedite e del Mappamondo ricciano (1602),⁴⁴ offre una prospettiva innovativa sulla materialità e la trasmissione dei

43 Si veda Mignini 2005. L'opera, concepita come dialogo morale, rappresenta il primo tentativo compiuto di traduzione reciproca tra etica confuciana e umanesimo cristiano, ponendo le basi per una vera filosofia dell'incontro tra culture. *Dell'Amicizia* (1595, Nanchang) mostra come Matteo Ricci abbia integrato la filosofia cinese per diffondere le conoscenze occidentali. L'opera presenta l'amicizia come fondamento di una comunità politica universale, illustrandola secondo la prospettiva occidentale. I commenti dei letterati cinesi, come la prefazione di Feng Yingjing a Ricci (Xitai 西泰), evidenziano relazioni che superavano il semplice rispetto, diventando vere esperienze di amicizia: «Xitai, dopo aver compiuto il difficile viaggio di 80.000 li fino al vero Oriente, è venuto in Cina per farsi degli amici. Quanto più profonda è la conoscenza che egli ha della dottrina dell'amicizia, tanto più sente il bisogno di cercare amici e tanto più tenace è nel conservarli. Il suo saggio sulla dottrina dell'amicizia è molto dettagliato. Eh, quanto importante è l'amicizia!» (9 febbraio 1601, Palazzo del Giudice provinciale di Huguang sheng 湖广省). Il linguaggio di *Dell'Amicizia* è più colloquiale e con frasi brevi rispetto a *Il vero significato del "Signore del Cielo"* (*Tiānzhǔ shí yì*, 1603), che utilizza paragrafi più complessi e strutturati. Questa differenza stilistica introdusse ai letterati cinesi il concetto occidentale di amicizia, seminando le basi dell'umanesimo.

44 Consortium cahier on line.

testi, restituendo l'immagine di Ricci come pensatore globale, capace di coniugare l'eredità umanistica europea con l'orizzonte sinocentrico della cultura Ming. Il suo lavoro ha aperto una nuova via di ricerca, che unisce filologia, storia delle idee e tecnologia digitale, offrendo strumenti innovativi per comprendere la circolazione del sapere missionario in una prospettiva interculturale.⁴⁵ Proprio questa tensione tra scrittura e pensiero, tra esperienza e sistemazione teorica, trova la sua piena espressione nella produzione teologica e filosofica matura di Matteo Ricci, che raggiunge la sua più compiuta sistemazione nell'opera apologetica *Il vero significato del Signore del Cielo* (天主實義 Tiānzhǔ shí yì, 1603).⁴⁶

In questo trattato, Ricci articola un confronto serrato tra teologia cristiana e l'etica confuciana (儒家伦理 Rújīā lúnlì), sostenendo che la dottrina del «Tiānzhǔ» (天主 'Signore del Cielo')⁴⁷ non contraddice, ma porta a compimento i principi del «Lǐ» (理 'ragione' o 'ordine razionale') e del «Tiān» (天 'Cielo') già presenti nella tradizione dei saggi antichi (

45 Jin 2025.

46 Dopo anni di studi del cinese e di contatti con i letterati confuciani, Matteo Ricci pubblicò la sua opera apologetica più importante: *Il vero significato del 'Signore del Cielo'* (Tiānzhǔ shí yì, 1603), noto anche come *Il Vero Significato degli Studi Celesti* (Tiān xué shí yì 天学实义). Il prototipo era *Note veritieri sugli insegnamenti del Signore* (Tiānzhǔ Shèngjiào Shílù 天主圣教实录, 1584), attribuito a Michele Ruggieri e basato sul Catechismo della Facoltà di Teologia del Collegio Romano. Si veda anche Criveller 2006. L'opera fu scritta in cinese classico e si presenta come un dialogo tra un intellettuale cinese e un missionario europeo, nel quale vengono esplorate le affinità tra il pensiero cristiano e quello confuciano. Ricci utilizzò il termine «Tiānzhǔ» (天主), letteralmente 'Signore del Cielo', per designare Dio, cercando di stabilire un ponte tra le concezioni religiose cinesi e il cristianesimo. Tiānzhǔ rappresenta la divinità suprema del cristianesimo, con tutte le qualità tipiche delle religioni monoteistiche e un forte senso di esclusività rispetto ad altre tradizioni. Shàngdì (上帝), invece, funge da mediatore tra il cristianesimo e la mitologia cinese, occupando una posizione intermedia e costituendo un modello di inculturazione efficace. Standaert 2001 osserva che la redazione de *Il Vero Significato del 'Signore del Cielo'* fu affidata a Matteo Ricci da Alessandro Valignano, con l'intento di presentare in modo sistematico le principali dottrine del cristianesimo. Per un riscontro diretto sulla corrispondenza di Ricci relativa a questo incarico, si veda Wen 2018. Si veda anche Zhang 2005.

47 D'Elia 1959. La scelta del termine «Tiānzhǔ» da parte dei gesuiti fu oggetto di dibattito, soprattutto in relazione alla controversia dei riti cinesi. Alcuni critici sostenevano che l'uso di questo termine potesse confondere le distinzioni tra il Dio cristiano e il «Cielo» (Tiān) venerato nella tradizione cinese. Tuttavia, i gesuiti difesero questa scelta, argomentando che «Tiānzhǔ» rappresentava una traduzione adeguata del concetto cristiano di Dio nell'ambito della cultura cinese.

古聖Gǔ shèng).⁴⁸ Attraverso un linguaggio intriso di categorie neoconfuciane, Ricci concepisce la fede (信德Xindé) non come alternativa alla ragione naturale (自然理性Zìrán lǐxìng), ma come suo perfezionamento, ponendo così le basi per una teologia della mediazione culturale.⁴⁹

Il vero significato del “Signore del Cielo” va dunque letto non soltanto come trattato apologetico, ma come esito maturo del processo di interculturazione razionale che Ricci aveva inaugurato nella sua pratica epistolare e missionaria.⁵⁰ L'opera rappresenta il tentativo di tradurre la verità cristiana nel linguaggio della saggezza confuciana (儒教智慧 Rújiào zhìhuì), delineando una sintesi in cui il discorso della fede si co-niuga con quello dell'etica civile. Zhang Xiǎolín (张晓林) analizza come Matteo Ricci, nel Tiānzhǔ Shíyì, abbia integrato concetti della tradizione accademica cinese, evidenziando la strategia di mediazione culturale tra cristianesimo e confucianesimo.⁵¹ In questo senso, l'opera anticipa un modello di filosofia interculturale *ante litteram*, in cui il cristianesimo si presenta come logica universale del bene, accessibile a ogni civiltà dotata di ragione.

In conclusione, la corrispondenza di Matteo Ricci si configura come un dispositivo retorico e spirituale attraverso il quale l'esperienza missionaria si trasforma in pensiero, e il pensiero in forma poetica. Dalla pagina epistolare al Tiānzhǔ Shíyì, la scrittura diventa spazio di liminalità e di mediazione, dove l'incontro tra cristianesimo e confucianesimo si fa linguaggio comune,

48 Ricci, influenzato dalla filosofia neoconfuciana, cercò di presentare il cristianesimo come una continuazione e perfezionamento delle virtù morali già presenti nella tradizione cinese. Ad esempio, il concetto di «Lǐ» (理) in Confucio, che indica l'ordine razionale dell'universo, viene paragonato alla 'ragione divina' nel cristianesimo. In questo modo, Ricci intendeva mostrare che la fede cristiana non era estranea alla cultura cinese, ma ne era una naturale evoluzione.

49 Ricci, seguendo la tradizione tomista, riteneva che la ragione e la fede non fossero in opposizione, ma complementari. La ragione naturale, secondo Ricci, è capace di giungere a verità morali e filosofiche, mentre la fede cristiana fornisce la rivelazione delle verità soprannaturali. In questo modo, la fede non annulla la ragione, ma la perfeziona e la completa.

50 Ricci non cercava di imporre il cristianesimo come una religione estranea alla cultura cinese, ma intendeva presentarlo come una continuazione e perfezionamento delle tradizioni morali e filosofiche locali. In questo senso, la sua teologia della mediazione culturale si proponeva di costruire un dialogo tra le diverse tradizioni religiose e culturali, promuovendo una comprensione reciproca e un arricchimento mutuo.

51 Zhang 2005.

esercizio di discernimento e costruzione di senso. Ricci non si limita a raccontare la missione: la elabora, la trasfigura, la rende materia di contemplazione e di conoscenza. Nelle sue lettere, come nei suoi trattati, la parola si fa ponte tra culture, rivelando la possibilità di un'etica universale fondata sulla ragione, sulla fede e sulla reciproca intelligenza del mondo. Così, la corrispondenza diventa metafora stessa del dialogo interculturale: un luogo in cui la distanza si converte in prossimità, la memoria in sapere, e la scrittura in epifania (ἐπιφάνεια) del vero e del bene.

Bibliografia

- Aleni 2010 = Giulio Aleni, *Vita del Maestro Ricci, Xitai del Grande Occidente*, a cura di Gianni Criveller, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana-Centro Giulio Aleni, 2010.
- Augustin 1864 = Augustin, *Les Confessions*, in *Œuvres complètes de Saint Augustin*, texte établi par Poujoulat et Raulx, L. Guérin & Cie, 1864.
- Avarello 2013 = Vito Avarello, *Épistolographie des lettres ultramarines de Matteo Ricci (1580-1609)*, «Cahiers Électroniques de l'Imaginaire-CELEC», 2 (2013). <https://publications-prairial.fr/celec/index.php?id=504> (ultima consultazione: 22/10/ 2025).
- Avarello 2014 = Vito Avarello, *L'Œuvre italienne de Matteo Ricci. Anatomie d'une rencontre chinoise*, Paris, Classiques Garnier, 2014.
- Bésineau 2003 = Jean Bésineau, *Matteo Ricci. Serviteur du Maître du Ciel*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003.
- Bettray 1955 = Joseph Bettray, *Die Accomodationmethode des P. Matteo Ricci S.J. in China*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1955.
- Bozzola 2001 = Sergio Bozzola, *Esperienza di scrittura nell'epistolario di Matteo Ricci*, in *Matteo Ricci. Lettere*, edizione realizzata sotto la direzione di Piero Corradini, a cura di Francesco D'Arelli, prefazione di Filippo Magnini, con un saggio di Sergio Bozzola, Macerata, Quodlibet, 2001, pp. XVII-XLVII.
- Calvaresi 2010 = Elisa Calvaresi, *Quaestio de ritibus sinensibus: implicazioni storiche, politiche e culturali*, «Rivista Liturgica», 97/2 (2010), pp. 259-272.
- Carson 2016 = Timothy Carson, *Liminal Reality and Transformational Power: Revised Edition: Transition, Renewal and Hope*, Cambridge, The Lutterworth Press, 2016.
- Cotta Ramusino 1996 = Anna Cotta Ramusino, *Matteo Ricci Li Madou. Un gesuita nella Cina del XVI secolo*, Rimini, Guaraldi, 1996.

- D'Elia 1959 = Pasquale d'Elia, *Il Dio degli Antichi Cinesi*, Roma, Libreria editrice dell'Università Gregoriana, 1959.
- Consortium cahier on line = <https://cahier.hypotheses.org/matteo-ricci> (ultima consultazione: 22/10/2025).
- Criveller 2006 = Gianni Criveller, *Il vero significato del "Signore del Cielo"*, Roma, Urbaniana University Press, 2006.
- Courtil 2019 = Jean-Christophe Courtil, *L'Épreuve de la douleur et la sublimation du héros sénéquier*, «Cahiers des études anciennes», 56 (2019). <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/1310> (ultima consultazione: 22/10/2025).
- D'Arelli *et al.* 2001 = Matteo Ricci. *Lettere*, edizione realizzata sotto la direzione di Piero Corradini, a cura di Francesco D'Arelli, prefazione di Filippo Magnini, con un saggio di Sergio Bozzola, Macerata, Quodlibet, 2001.
- Dreyfus 2006 = Pierre Dreyfus, *Matteo Ricci. Uno scienziato alla corte di Pechino*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2006.
- Du Halde 1735 = Jean-Baptiste Du Halde, *Description de l'empire de la Chine. Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*. A Paris, chez P.G. Lemercier, Imprimeur-libraire, rue Saint-Jacques, au livre d'Or, 1735.
- Fontana 2005 = Michela Fontana, *Matteo Ricci. Un gesuita alla corte dei Ming*, Milano, Mondadori, 2005.
- Gernet 1982 = Jacques Gernet, *La Chine et le christianisme. Action et réaction*, Paris, Gallimard, 1982.
- Jin 2015 = Cai Jin, *La Repubblica Popolare Cinese tra gli obiettivi della evangelizzazione delle "terrae missionis"*, «Diritto e Religioni», 10/2 (2015), pp. 302-316.
- Jin 2025 = Cai Jin, *Digitalizzando l'eredità cartografica di Matteo Ricci: un viaggio missionario nell'Asia del XVI secolo*, «Italianistica digitale. La ricerca dei giovani studiosi», a cura di Ilaria Cesaroni, Sara Gallegati, Gioele Marozzi, Matteo Maselli, Milano, Ledizioni, 2025, pp. 57-59.
- Latour 2005 = Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford UP, 2005.
- Loyola 1985 = Ignazio Loyola, *Esercizi spirituali*, Paris, Desclée de Brouwer, 1985.
- Mancini 1990 = Eugenio Mancini, *Un ponte tra la Cina e l'Europa: Matteo Ricci*, Milano, San Paolo, 1990.

- Mignini 1993 = Filippo Mignini, *Matteo Ricci e il dialogo delle culture*, «Studi Maceratesi», 27 (1993), pp. 29-46.
- Mignini 2004 = Filippo Mignini, *Matteo Ricci. Il chiosco delle fenici*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 2004.
- Mignini 2005 = Matteo Ricci, *Dell'amicizia* (*Jiàoyǒu lùn*交友论), a cura di Filippo Mignini, testo cinese (Pechino 1601) e traduzione italiana a fronte, Macerata, Quodlibet, 2005.
- Mignini 2010 = Filippo Mignini, *In cerca di amici. L'Occidente, Matteo Ricci, la Cina*, in *Matteo Ricci. Incontro di civiltà nella Cina dei Ming*, Catalogo delle mostre di Pechino, Shanghai e Nanchino (6 febbraio - 25 luglio 2010), a cura di Filippo Mignini, Regione Marche, Edizioni 24Ore Motta Cultura, Milano, 2010, pp. 16-27.
- Minamiki 1985 = George Minamiki, *The Chinese Rites Controversy: From Its Beginning to Modern Times*, Chicago, Loyola University Press, 1985.
- Misrahi 1996 = Robert Misrahi, *La jouissance de l'être: le sujet et son désir: essai d'anthropologie philosophique*, Fougères- La Versanne, Encre Marine, 1996.
- Mungello 1994 = *The Chinese Rites Controversy. Its History and Meaning*, a cura di David Mungello, Nettetal, Steyler, 1994.
- Pioffet 1997 = Marie-Christine Pioffet, *La tentation de l'épopée dans les relations des jésuites*. Québec-Sillery, Septentrion, 1997.
- Po-Chia Hsia 2010 = Ronnie Po-Chia Hsia, *A Jesuit in the Forbidden City: Matteo Ricci 1552-1610*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Ricoeur 1990 = Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, éditions du Seuil, 1990.
- Serres 1997 = Michel Serres, *The Troubadour of Knowledge*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.
- Spence 2010 = Jonathan Spence, *Il palazzo della memoria di Matteo Ricci*, trad. di F. Pesenti, Milano, Il Saggiatore, 2010.
- Standaert 2001 = *Handbook of Christianity in China*, Vol. I: 635-1800, a cura di Nicolas Standaert, Leiden-Boston, Brill 2001.
- Turner 1974 = Victor Turner, *Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*, «Rice Institute Pamphlet – Rice University Studies», 60/3 (1974), pp. 53-92. <https://hdl.handle.net/1911/63159> (ultima consultazione: 22/10/2025).
- Van Gennep 1909 = Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Émile Nourry, 1909.

Wen 2018 = Matteo Ricci, *La Raccolta delle lettere di Matteo Ricci* (Lì Mǎ dòu shūxìng jí利玛窦书信集), a cura di Wen Zheng, Beijing, The Commerce Press, 2018.

Zhang 2005 = Zhang Xiaolin, *Il Vero Significato di Signore del Cielo e la tradizione accademica della Cina* (天主实义与中国学统-Tiānzhǔ shí yì yǔ zhōngguó xué tǒng), Shanghai, Xuelin Press, 2005.



Testo e commento: le *Dichiarazioni* di Gasparo Salviani alla *Secchia rapita*

Maria Cristina Cabani

Università di Pisa
cristina.cabani@unipi.it

Text and commentary: Gasparo Salvini's *Dichiarazioni* on the *Secchia Rapita*

Abstract (ITA)

Nel quadro delle riflessioni sui contorni del testo, il saggio esamina le *Dichiarazioni di Gasparo Salviani*, cioè l'autocommento che Tassoni, presentandosi sotto mentite spoglie, appose alla *Secchia rapita*. Già composte nel 1625, esse apparvero a stampa solo nella redazione veneziana del 1630. Pur presentandosi come un commento tradizionale, atto a spiegare il poema e a fornire i dati storico-biografici necessari a comprenderlo, le *Dichiarazioni* mirano in realtà a proseguire e potenziare il gioco eroicomico condotto nel poema, aggiungendo doppisensi, ambiguità, note scherzose, informazioni inattendibili. Il tono serio ed erudito del chiosatore, in contrasto con la frivolezza o la falsità delle sue affermazioni, pone costantemente il lettore nel dubbio sulla sincerità o meno di quanto gli viene detto. Consiste in questo gran parte del procedimento eroicomico, continuamente sospeso fra vero e falso, serio e scherzoso, comico e satira.

Abstract (ENG)

As part of the ongoing critical debate on paratexts, this essay examines the *Dichiarazioni* of Gasparo Salviani, the self-commentary that Tassoni, under a pseudonym, appended to his mock-heroic poem *La Secchia rapita*. Although composed in 1625, the *Dichiarazioni* only appeared in the Venetian edition of 1630. While outwardly presenting themselves as a traditional commentary, aimed at elucidating the poem and providing the necessary historical and biographical data, they are in fact designed to prolong and intensify the mock-heroic dynamics established in the poem, through devices such as double entendres, ambiguities, playful notes, and unreliable details. The solemn and scholarly tone adopted by the commentator, sharply at odds with the frivolity or falsity of his assertions, continuously unsettles the reader's trust in the sincerity of the material. Much of the mock-heroic mechanism is encapsulated in this technique, perpetually suspended between truth and falsehood, seriousness and play, comedy and satire.

Parole chiave / Keywords

Tassoni, autocommento, Secchia rapita / Tassoni, self-commentary, Secchia rapita.

Se i *limina* o, per dirla con Genette, le *soglie* sono tutto ciò che sta intorno al testo e di questo qui ci occupiamo, che cosa può esserci di più adatto a illustrare il concetto delle *Dichiarazioni* che Tassoni aggiunse sotto il nome di Gasparo Salviani all'edizione veneziana della *Secchia rapita* del 1630?¹

L'ideazione di questo vasto apparato paratestuale, del quale cercherò di mettere in luce alcune peculiarità, risale al 1625, quando le *Dichiarazioni* compaiono per la prima volta, manoscritte, interfoliate in un esemplare dell'edizione Sarzina (Venezia 1625) del poema. Collocate alla fine di ciascun canto come saranno definitivamente nell'edizione del 1630, nella quale si leggono a stampa riviste e modificate, esse si presentano con tutti i crismi del commento, ma si rivelano poi essere piuttosto una delle molteplici manifestazioni dell'esercizio eroicomico: un autocommento che, lungi dal chiarire il testo, ne sfrutta e potenzia le ambiguità e il fitto gioco di allusioni e doppisensi. Anche la loro falsa attribuzione a una persona reale storicamente certificata fa parte di una tecnica del mascheramento scherzoso che Tassoni ha già ampiamente sperimentato nelle prefazioni, nelle dedicatorie e perfino per i luoghi di edizioni fantasma. Come se l'autore, avvezzo a presentarsi sotto nomi e ruoli diversi (prefatore, commentatore, apologeta), volesse prendere le distanze da sé stesso e dalla propria opera. Un sé poeta (e lettore) distinto da un sé commentatore. Con Gasparo Salviani, personaggio noto all'epoca ma non illustre, Tassoni condivideva non a caso l'appartenenza all'Accademia degli Umoristi, della quale era stato uno dei fondatori.²

Sul suo prestanome, uno fra i tanti, l'autore scherza nell'episodio in cui il Titta, il bullo romanesco che agisce come antagonista dell'altrettanto sbruffone Conte di Culagna (entrambi controfigure di personaggi noti), vuol diffondere la notizia della sua vittoria sul Conte: «Spedi il corriero a Gasparo Salviani / Decan de l'Accademia de' Mancini» (XI 41, 1-2). La *dichiarazione* a commento di questi versi recita ironicamente: «Nol potea spedire a persona né più diligente, né meglio informata di me».³ Salviani commentatore (cioè lo stesso Tassoni) si compiace scherzosamente di essere il personaggio destinatario di una importante notizia.

1 Cfr. Besomi 1990.

2 Rossi 1904, 223-254.

3 Besomi 1990, p. 427.

Riattribuite da tempo al loro legittimo proprietario,⁴ le dichiarazioni restano per molti aspetti un mistero, sia per quanto riguarda la loro origine,⁵ sia per la loro funzione (metalinguistica, metadiegetica, esplicativa, variantistica, intertestuale) in rapporto al testo che pretendono a prima vista di commentare.

Come si è accennato, un primo dato evidente è che esse avrebbero a loro volta bisogno di essere interpretate e che una moderna edizione commentata non potrà esimersi dal farlo.

Nella storia di Tassoni critico e polemista militante si possono annoverare, prima delle *Dichiarazioni* e come possibile modello per esse, le celebri *Considerazioni al Petrarca* (1609),⁶ un commento – se tale si può definire – oscillante fra la spiegazione, la critica e l’insulto. Si possono aggiungere i numerosi postillati, a partire da quello al *Furioso*.⁷ Una costante che accomuna questi paratesti è la presenza del comico nelle sue diverse sfumature: ironia, satira, parodia, burlesco.

In conclusione, le *Dichiarazioni* non rientrano né nell’esegesi di tipo tradizionale con funzione di supporto esplicativo (pur presentandosi come tali), né in quella cinquecentesca di tipo comico-giocoso, ma partecipano interamente all’inedito gioco dell’eroicomico, riproponendone alcune modalità fondamentali; non ultima una voluta ambiguità che lascia spesso interdetto il lettore e che costituisce uno degli aspetti più interessanti della *Secchia rapita*. Fingendo di aiutarlo a muoversi nel complesso universo di un poema che affianca personaggi ed eventi storici a quisquylie e pettegolezzi della realtà contemporanea municipale, le *Dichiarazioni* si divertono più spesso a depistarla ulteriormente e a creargli nuovi dubbi. La reazione che intendono provocare è quella del sentirsi presi in giro. Non a caso, i primi lettori, come l’abate Marchioni, erano caduti nel tranello teso dall’autore e avevano creduto all’esistenza di un Gasparo Salviani sinceramente impegnato a illustrare il poema. Con disinvolta, ripubblicando la *Secchia* nel 1737, il Marchioni aveva ritenuto per esempio di completare l’opera del presunto commentatore,

4 Tassoni 1744, p. 36.

5 Qualcosa di simile all’autocommento tassoniano potrebbe essere ravvisato nelle note marginali del *Baldus* nella redazione Tuscolana e in altre opere folenghiane, Cfr. Lazzarini 2017, p. 133.

6 Tassoni 1609.

7 Su di esso cfr. Cabani 1999, pp. 7-138.

aggiungendo alle sue le proprie dichiarazioni e correggendo errori che in realtà sono solo sapienti ironie derivate da una voluta frizione fra testo e commento.⁸

1. Le *Lettere* come prodromo delle *Dichiarazioni*

Nella ricerca delle misteriose origini delle *Dichiarazioni* le *Lettere* che Tassoni scambiò con amici e lettori scelti nel ruolo di consiglieri e valutatori (Albertino Barisoni, Antonio Querenghi, Annibale Sassi) costituiscono un importante tassello, perché ne contengono non di rado i primi abbozzi.⁹ Nella lunga gestazione del poema e soprattutto dell'apparato paratestuale, un peso determinante ebbe senz'altro il lungo scambio epistolare con il canonico Albertino Barisoni, che copre gli anni fra il 1615 e il 1626.¹⁰ Il Barisoni, padovano, era stato eletto da Tassoni fra i revisori nel difficile iter di pubblicazione del poema, ma fu anche uno dei principali consiglieri nella composizione stessa. Sappiamo del resto che a lui Tassoni aveva commissionato gli Argomenti dei canti e che per la maggior parte essi sono suoi effettivamente: in questo caso si assiste a un'inversione di ruolo, assumendo l'autore la parte del correttore.

In una lettera del 36 gennaio 1616, per esempio, Tassoni risponde ad Albertino Barisoni a proposito di due versi di II 43, 7-8 («e narrò le battaglie ad una ad una / che nei campi seguir poi della luna») che probabilmente gli erano risultati oscuri: «V.S. finge di non intenderlo perché finge di non aver letto in Luciano le orribili battaglie che fecero gli eserciti d'Endimione e di Fetonte nei campi della luna».¹¹ La risposta fornita al Barisoni si traduce anni dopo in una *Dichiarazione* per i lettori: «Chi non intende il poeta [come aveva fatto Barisoni] legga le veridiche istorie di Luciano dove tratta delle battaglie seguite tra Endimione e Fetonte ne' campi della luna».¹² Barisoni doveva anche aver criticato la licenziosità dell'episodio dell'osteria di Castelfranco dove Bacco, Venere e

8 Tassoni 1737.

9 Puliatti 1978.

10 Sul carteggio Tassoni-Barisoni cfr. Cabani 2020, pp. 127-149. Da questo intervento e dal successivo, Cabani 2021, pp. 287-333, ricavo gran parte delle osservazioni relative all'autocommento Tassoni che illustro in questa sede.

11 Puliatti 1978, p. 250.

12 Besomi 1990, p. 390.

Marte si danno alla più sfrenata lussuria. Lo si deduce dalla missiva del 4 giugno 1616: «Nel canto secondo non vorrei mutare quelle 3 ottave del godimento di Venere, dea della lussuria, poi che nell'Ariosto ve ne sono di molto più sfacciate senza occasione urgente, oltre tante comedie disonestissime».¹³ Le ottave restano, ma, memore dell'osservazione, Tassoni mette le mani avanti in una dichiarazione: «Più modestamente non si poteva dichiarare l'oscenità, né con più acutezza schernire il gentile-simo [...].»¹⁴ Nella sua risposta del 18 ottobre 1618, di fronte all'accusa di aver messo nel testo allusioni precise e mordaci a personaggi viventi (Titta di Cola e il Conte di Culagna), Tassoni osserva:

Titta nel mio testo è l'istesso che 'l cavalier romanesco descritto nel nono canto [...] ed è messo per l'idea d'un romanesco, come il conte di Culagna è messo per l'idea d'un poltrone. E però non occorre andar fantasticando ch'io abbia voluto intendere né questo né quello perché questa è stata la vera mia intenzione ... E V.S. sa che 'l fine del poeta è di cavare il particolare dal generale, al contrario dell'istorico.¹⁵

Ed ecco che le sue parole ritornano molto simili nella Prefazione *A chi legge*:

Egli nel rappresentare le persone passate s'è servito di molte presenti, come i pittori che cavano da i naturali moderni le faccie antiche [...] Però dove egli ha toccato alcun vizio è da considerare che non sono vizi particolari, ma comuni del secolo; e che per esempio il Conte di Culagna e Titta non sono persone determinate, ma le idee d'un codardo vanaglorioso e d'un zerbin romanesco. E tanto basti.¹⁶

Lungi dal recepire le critiche, in questi casi Tassoni le aggira sorridendo, riparandosi da esse (ma senza crederci molto) attraverso una dichiarazione. In tal modo, invece di cambiare il testo, ci mette una nota. Questo tipo particolare di glossa si riconosce spesso dalla formula di avvio: «Chi desidera sapere», «chi non intende il poeta» ecc. Risulta subito evidente la natura dialogica dell'autocommento tassoniano. Spesso

13 Puliatti 1978, p. 204.

14 Besomi, 1990, p. 391.

15 Puliatti 1978, p. 363.

16 Besomi, 1990 p. 5.

non si tratta tanto, come potrebbe sembrare, di un dialogo fintizio con un lettore immaginario, ma di un dialogo reale con un corrispondente noto, al quale Tassoni risponde prima per lettera privatamente, poi nelle *Dichiarazioni* pubblicamente.

2. I *Pensieri*

Un'altra fonte delle *Dichiarazioni*, a volte letteralmente citata, sono i *Pensieri*, l'opera encyclopedica a cui Tassoni affidò molta parte della sua erudizione e della sua riflessione critica.¹⁷ Mi riferisco in particolare alle numerose annotazioni erudite, come quelle relative all'astronomia e all'astrologia, che riprendono le osservazioni già affidate al libro II (*Cielo e stelle*) e soprattutto a quelle che riguardano la poesia omerica, prima destinataria della parodia tassoniana. Basti l'esempio della seconda dichiarazione, a commento del verso «Elena trasformarsi in una secchia» (I 8): «Accenna la conformità che è tra il rapimento di Elena e quello della secchia».¹⁸ In essa il chiosatore invoca a modello dell'azione (il rapimento della secchia) quell'Omero cui ha dedicato polemicamente un intero libro dei *Pensieri*, il IX, elencando puntualmente gli errori e gli anacronismi dell'*Iliade*. Il tono saccente di queste note è radicalmente diverso da quello meno sostenuto del narratore e parodizza i modi di una tradizione esegetica ormai affermata, svuotandone i contenuti in varie forme: la sproporzione, il ridicolo, il paradosso, l'ironia.

3. Note linguistiche

In campo linguistico sono note le polemiche del modernista Tassoni contro il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, affidate in particolare alle *Postille*.¹⁹ Ma i suoi interventi in materia di lingua si disperdono un po' ovunque, anche nel poema e, ovviamente, nelle *Dichiarazioni*. Già nelle prime ottave troviamo una parola 'bassa', assente nel primo Vocabolario, che il chiosatore finge di dover giustificare («chi corse alla finestra chi al pitale» I 8): «Usò questa voce e molte altre della corte di Roma, sì per la licenza che concede Aristotle a i poeti epici di usar varie lingue,

17 Puliatti 1986.

18 Besomi 1990, p. 383.

19 Masini 1996.

ma molto più perché egli ebbe opinione che la favella della corte romana fosse così buona come la fiorentina e meglio intesa per tutto».²⁰

Come in altri casi, la dichiarazione richiederebbe a sua volta un chiarimento: perché Salviani attribuisce quella parola alla corte romana, quando, prima di Tassoni l'hanno usata Berni e Domenichi? Altrove ci avvisa che «dell'istessa lingua fiorentina riputata per ottima si serve a generare il ridicolo, sindacando la cattiva pronuncia di alcune voci» (VI 2-3).²¹ La canzone del conte di Culagna a Renoppia, composta «a l'improvviso a note grosse» ed eseguita «sopra una chitariglia discordata» è composta tutta di «voci elette / di quelle che i toscan chiamano prette» (X 6, 7-8); in questo caso Tassoni riesce abilmente a costruire un canto parodico tessuto di voci ricavate dagli autori del Trecento che già al suo orecchio dovevano suonare quanto meno obsolete e come tali da ridere:

O diceva bellor de l'universo,
ben meritata ho vostra beninanza:
ché 'l prode battaglier cadde riverso,
e perdé l'amorosa e la burbanza.
Già l'ariento del palvese terso
non mi brocciò a pugnar per desianza,
ma di vostra parvenza il bel chiarore,
sol per vittoriare il vostro quore. (X 7)

Ride infatti la destinataria del canto («Così cantava il Conte innamorato / a lei che del suo amor seco ridea» X 8, 1-2). Dalla messa in pratica (la “prova”) nel testo alla riflessione critico-polemica nella *Dichiarazione*:

In quel tempo s’usava questa lingua, come si può vedere dalle storie e da i versi de’ letterati che fiorivano allora, assai rozzi. Ma qui il poeta picca coloro che oggidì chiamano questa lingua del buon secolo, e la vorrebbero rimettere in uso, mostrando loro come riuscirebbe alla prova. Le cose cadute dall’uso è vanità il volerle sostentare.²²

20 Besomi 1990, p. 383.

21 Ivi, p. 408.

22 Ivi, p. 422.

4. Onomastica e toponomastica

Anche per quanto riguarda l'onomastica, sulla quale si regge per gran parte l'impalcatura dell'intero poema, il commento si trasforma spesso in un modo scherzoso per far rientrare dalla finestra ciò che è stato fatto uscire dalla porta. La *Secchia* contamina infatti presente e passato sulla base dei nomi di famiglia, stabili nel tempo, veri e aggiustati all'occasione. Gli aggiustamenti sono di vario genere: la deformazione scherzosa del nome e l'attribuzione di un nome falso a un cognome storico sono le principali. I nominati, ben riconoscibili, hanno reazioni diverse (sono sempre le *Lettere* a darcene notizia): di soddisfazione per esserci o di malcontento per essere stati presi in giro. Ne deriva un continuo lavoro di revisione e cambiamento dei nomi, che nell'ambito delle varianti costituisce il gruppo più nutrito. Malcontento è Paolo Gualdi, amico e collaboratore di Tassoni, che si scoccia nel sentire evocata malamente la sua famiglia:

Il signor Gualdi scrive a monsignor Querenghi, dolendosi che la famiglia sua sia stata nominata con titoli infami. Io non ho mai avuta tale intenzione e V.S. sa ch'io Le scrissi alli giorni passati ch'io voleva nel suo particolare rimettermi alla sua soddisfazione e al suo gusto in tutto e per tutto. Però prego V.S. a rimediare a questo disordine con quei termini ch'ella saprà e avisarmi di tutto (29 aprile 1616).²³

Ma Tassoni rinuncia a malincuore alle sue trovate comico-satiriche e le dichiarazioni gli vengono in aiuto nel salvataggio. L'escamotage più frequente è correggere nel testo, per poi recuperare ciò che si è tolto nel commento con la formula: «Diceva prima». Si veda per esempio la nota che accompagna «Uccise Braghetton di Bibbianello» (IV 28, 1): «Il testo diceva prima: "Uccise d'un gran taglio Angel Rasello". Et era un ritratto cavato dal naturale d'un personaggio ora morto che quadrava a puntino».²⁴ Il Raselli, maestro di casa del cardinale Alessandro d'Este, era infatti morto nel frattempo e sembrava poco cortese ricordarlo in quei termini.

Ma quando, a proposito dell'ambiguo personaggio di Iaconia, il chiosatore osserva: «Iaconia è nome finto; prima diceva Battistone e additava

23 Puliatti 1978, p. 275.

24 Besomi 1990, p. 400.

persona nota, a cui piacevano il vino puro e la faccia del giovinetto»,²⁵ l'allusione all'omosessualità di un giovane noto a tutti è esplicita e la dichiarazione rinforza la vena satirica del testo.

Di fronte a tanta esplicitezza appaiono infatti vanificate le rassicurazioni iniziali (*A chi legge*), e cioè che dove l'autore «ha toccato alcun vizio è da considerare che non sono vizi particulari, ma communi del secolo»; che non ci si riferisce mai a «persone determinate» (quelle stesse rassicurazioni un po' ipocrite che Tassoni aveva a suo tempo espresso al Barisoni).

5. Principi di poetica

Alle *Dichiarazioni* è affidato in altri casi il compito di rivelare e giustificare in modo esplicito il principio poetico fondamentale che presiede all'intera costruzione: la storia 'vera' pecca necessariamente di anacronismo: «E istoria antica che sente del moderno», perché «gli anacronismi quando sono lontanissimi parturiscono anch'essi il ridicolo».²⁶ I personaggi della storia narrata sono infatti, come ho accennato, moderni mascherati da antichi, che qualche volta portano semplicemente lo stesso cognome. Di conseguenza, più che al servizio del comico l'anacronismo appare impiegato sistematicamente in funzione della satira contro i contemporanei, perché la *Secchia* è anche un grande affresco della contemporaneità.

L'eroicomico secondo Tassoni, che ne è l'inventore, è una tela variegata della quale «il satirico soave» è solo una componente che ne «condisce di quando in quando la dicitura».²⁷ Un'altra è, sempre secondo il chiosatore, quella che Aristotele definisce *turpitudo sine dolore* (ma che proprio *sine dolore* non è), che si realizza per esempio nel vedere il conte di Culagna coperto di «ambra» fuoriuscita dai calzoni (X 53, 7).²⁸ L'evo- cazione dell'*auctoritas*, del tutto pretestuosa (in realtà si tratta di una violenta satira), è uno dei tanti mezzi ironici che Tassoni impiega ai suoi

25 Ivi, p. 409.

26 Ivi, p. 597.

27 Ivi, p. 408.

28 «Questa è quella sorta di ridicolo che propriamente vien chiamata da Aristotele nella *Poetica*: *Turpitudo sine dolore*, che fa nascere il riso dalle azioni; ma del riso che nasce dalle parole non ne favellò Aristotele» (Ivi).

scopi. Qui Aristotele è chiamato in causa per legittimare una scena basso comica mirata esattamente a colpire un nemico noto.

6. *Auctoritates*

Il ricorso alle *auctoritates* per dare sostegno alle proprie dichiarazioni è una strategia ben nota, che Tassoni declina secondo molteplici possibilità: a conferma di una verità, di una semi verità, di una menzogna grossolana. L'effetto è sempre il medesimo: creare incertezza nel lettore, che non sa mai se prendere per buono quello che il narratore gli dice. Legittimo, per esempio, il riferimento a Dante a proposito di Paolo Malatesta, che Tassoni colloca fra i suoi personaggi con Francesca: «fu questi fratello di Lanciotto, da cui fu ucciso perché il trovò con la moglie Francesca. Vedi Dante»,²⁹ o quello al Villani per la prigonia di Corradino di Svevia: «della prigonia di Corradino di Svevia [...] leggi il Villani».³⁰

Altre volte però, con evidente ironia, Tassoni chiama in causa *auctoritates* oscure o addirittura inventate per dare sostegno a cose incredibili. Per esempio la vicenda amorosa di Onorato Claretti e certa Dogna Anna di Granata, che, se anche vera, certamente è nota a pochi: «Questa fu istoria vera: e chi desidera saperla, legga quel che ne scrive il Conte Gian Paolo Caisotto nell'Istorie di Nizza».³¹

Tipicamente eroicomica, come già si è visto, la sproporzione fra l'autorità evocata e la storia o, nel caso specifico, l'oggetto che si intende descrivere o elogiare. Qui (IV 2, 6) Tassoni sta parlando della *montiera*: «La montiera è un cappelletto alla spagnola da portare in casa, ch'usavano anche gli antichi; onde Svetonio in Augusto: *Domi quoque non nisi petasatus sub dio spatiabatur*. Augusto per rispetto de' crepuscoli non passeggiava in casa allo scoperto senza montiera».³² L'informazione deriva dai *Pensieri*, dove, parlando dei «vestiti antichi e moderni», Tassoni ci dice che gli antichi romani «usavano anche petasi o montiere. Onde leggiamo in Svetonio che Augusto, quando passeggiava la sera in giardino o nel cortile, temendo de' crepuscoli, *non nisi petasatus sub dio spatiabatur*».³³

29 Besomi 1990, p. 405.

30 Ivi, p. 423.

31 Ivi, p. 394.

32 Ivi, p. 399.

33 Masini 1996, p. 912.

Questa volta, dunque, Tassoni fa sul serio, cioè riporta una notizia vera, ricavata dalla *Vita divi Augusti* di Svetonio. Nondimeno, l'effetto comico promana dal contrasto, perché quello che porta la montiera è il Potta, e non in un giardino di casa, ma nel pieno della battaglia:

Il Potta, ch'era un uom molto eloquente
e solito a salir spesso in ringhiera,
montato sopra un argine eminente
che divideva i campi e la riviera,
cinto di capitani e nobil gente,
col capo disarmato e la montiera,
così parlava al popolo feroce
con magnanini gesti e altera voce. (IV 2)

7. Aneddoti

Le *Dichiarazioni* ospitano qualche volta dei piccoli aneddoti a sfondo autobiografico che orientano con decisione il poema sul presente, sulla cronaca locale. Tale la vicenda di Lazzaro Labadini, maestro di lettere latine e greche e forse dello stesso Tassoni, che ha il sapore di una storiella diffusa, visto che Tassoni la racconta anche nelle *Lettere al Barisoni* a proposito di Bazovara:

Quivi messer Lazzaro Labadino, nostro maestro di scuola, aveva una possessione. E venendo una mattina un suo villano nella scuola a dargli nuova ch'era morta una vacca, il maestro bestemmiò san Pietro e domandò s'era morta omninamente. E dicendo colui che non intendeva il parlar per lettera, ma che la vacca era morta, messer Lazzaro il mandò da sua moglie che si facesse dare della farina e gli andasse a fare un beverone, dicendo che, se non era morta omninamente, quel beverone l'avrebbe guarita. Il villano portò via la farina; ma la vacca era morta. E la semplicità del maestro è notissima a Modana, essendo occorsa in presenza di dugento e più fanciulli. 23 gennaio 1616.³⁴

L'accenno alla vacca del Labadini è sintetico nel poema, quanto basta per un fatto ridicolo a tutti noto:

³⁴ Puliatti 1978, p. 251.

e Bazzovara or campo di sudore,
che fu d'armi e d'amor campo fecondo,
là dove il Labadin persona accorta
fe' il beverone a la sua vacca morta (III 30, 4-8).

Così come aveva ritenuto opportuno riferirlo al Barisoni, Tassoni lo racconta estesamente al suo pubblico nella dichiarazione a questo distico: «Quest'era un maestro di scuola famoso, a cui essendo venuto uno de' suoi contadini a dargli nuova che gli era morta una vacca il rimandò in villa e gl'insegnò che gli facesse un beverone, che sarebbe guarita».³⁵

Dal proposito iniziale, che era quello di narrare una storia antica i cui protagonisti avessero tratti e sembianti ricavati dai “naturali moderni”, all'esito raggiunto negli ultimi canti – in particolare nei due aggiunti – che vedono in azione personaggi soltanto contemporanei e fatti di cronaca attuale, la rotta seguita da Tassoni è decisamente mutata. Le dichiarazioni stesse relative al canto XI sono quasi esclusivamente orientate sul Conte e sulle sue malefatte. Tassoni pare rendersene conto quando ribadisce: «i visi che i pittori cavano dal naturale dilettano sempre più che gl'imaginati»³⁶ con parole simili a quelle che si leggevano nell'avvertimento *A chi legge*, salvo che quei visi moderni avrebbero dovuto agire come personaggi antichi: il che non si verifica più.

Il Tassoni migliore resta però quello ambiguo, oscillante fra il vero e il falso, fra l'incredibile e il verosimile, fra il passato e il presente. Emblematica da questo punto di vista la dichiarazione che spiega l'etimologia di Crevalcore, associandola alla morte del console Gaio Vibio Pansa («Già vi fu morto Pansa, e dal dolore / nominata da' suoi fu Grevalcore» II 15, 7-8): «Veramente Appiano Marcellino, descrivendo il luogo dove Pansa Console fu ucciso dalle genti di Marc'Antonio, pare che additi le valli di Grevalcore, dove tanto gli uomini quanto le rane nascono verdi e gialle».³⁷

La dotta citazione dell'*auctoritas* di Appiano e il nome del console romano contrastano bizzarramente con l'immagine degli uomini rana, prodotto dell'umidità di quel luogo dal nome dialettale («Grevalcore» cioè Crepacuore). L'evidente sproporzione dà l'idea di una notevole inverosimilitudine.

35 Besomi 1990, p. 395.

36 Ivi, p. 426.

37 Ivi, p. 389.

miglianza; ma il lettore colto è in grado di apprezzare invece che il verosimile, sacro per chi compone dopo Tasso, è in qualche modo rispettato, perché Pansa morì effettivamente in quella zona combattendo contro Marc'Antonio. La nota, serie ed erudita, precipita nelle conseguenze che si traggono dal fatto in sé vero. Soddisfatto, Tassoni prosegue nel canto seguente, a proposito del nome di Corleto: «Corleto e Grevalcore furono detti a contrapposizione *Cor laetum et Grave cor*: questo da i solodati di Pansa ucciso quivi, e quello da i soldati d'Ottaviano vittorioso in quel luogo, quando liberò Modana dall'assedio».³⁸

Ma tutto il gioco si regge abilmente sul principio della mezza verità, che lascia interdetto il lettore. Anche quando appare manifestamente spararla grossa, Tassoni è in grado di stupirci con la sua erudizione che contrasta in modo bizzarro con il contesto in cui è profusa. In ultima analisi, è proprio il diktat della verosimiglianza, difeso nell'avvertenza iniziale sulla base della verità storica degli eventi narrati («d'onde si può vedere che 'l poema della secchia rapita ha per tutto ricognizione d'istoria e di verità»)³⁹ ad essere messo in crisi.

Come ho detto, le dichiarazioni hanno subito un notevole (ma non determinante) processo di revisione dalla redazione manoscritta alla stampa. Barotti, nello scegliere la prima forma (seppur con scarso rigore filologico) nella sua imponente edizione, riteneva che essa fosse la più completa e che Tassoni avesse provveduto a sfoltirla in seguito. La sua era una sensazione erronea, e gli sarebbe bastato un piccolo confronto per capirlo. In realtà le note aggiunte sono numerose, mentre poche sono quelle soppresse. Solo in qualche caso Tassoni riduce o modifica.

Nella storia dei commenti è difficile, direi, trovarne uno della stessa complessità delle dichiarazioni tassoniane. Proverà a imitarlo Carlo de' Dottori, nel suo *Asino*, ma con meno varietà funzionale; mentre, nel caso del *Malmantile racquistato*, celebre per le sue note a più mani, l'ipertrofia del paratesto non è ascrivibile all'autore. In questo caso il commento non contribuisce più a potenziare la componente eroicomica del racconto, ma dà vita a un universo sterminato e a sé stante: non più le note al servizio del testo, ma il testo come pretesto al commento.

38 Ivi, p. 394.

39 Ivi, p. 4.

Bibliografia

- Besomi 1990 = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita. II Redazione definitiva*, a cura di Ottavio Besomi, Padova, Antenore, 1990.
- Cabani 1999 = Maria Cristina Cabani, *Alessandro Tassoni postillatore dell'Orlando furioso*, in Ead., *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, pp. 7-138.
- Cabani 2020 = Maria Cristina Cabani, *Le lettere di Tassoni a Barisoni e la nascita della Secchia rapita*, «Rivista di letteratura italiana», 23/2 (2020), pp. 127-149.
- Cabani 2021 = Maria Cristina Cabani, *Il finto commento della Secchia rapita. Le Dichiarazioni di Gasparo Salviani*, in *Alessandro Tassoni e il poema eroicomico*, a cura di Elisabetta Selmi, Francesco Roncen, Stefano Fortin, Lecce, Argo, 2021.
- Lazzarini 2017 = Andrea Lazzarini, *Attorno alle Considerazioni sopra le rime del Petrarca*, in *Alessandro Tassoni. Poeta, erudito, diplomatico nell'Europa dell'età moderna*, Atti del Convegno Internazionale di Modena, a cura di Maria Cristina Cabani e Duccio Tongiorgi, Modena, Panini, 2017, pp. 121-138.
- Masini 1996 = Alessandro Tassoni, *Postille al primo Vocabolario della Crusca*. Edizione critica a cura di Andrea Masini, Firenze, Accademia della Crusca, 1996.
- Puliatti 1978 = Tassoni, *Lettere*, a cura di Pietro Puliatti, Bari, Laterza, 2 voll., vol. 1.
- Puliatti 1986 = Alessandro Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di Pietro Puliatti, Modena, Panini, 1986.
- Rossi 1904 = Giorgio Rossi, *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, Zanichelli, 1904.
- Tassoni 1609 = Alessandro Tassoni, *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca*, Modena, Cassiani, 1609.
- Tassoni 1737 = Alessandro Tassoni, *La secchia rapita, poema eroicomico del Sig. Alessandro Tassoni. Con le Dichiarazioni del Sig. Gasparo Salviani accresciute, ed ammendate dal Sig. Abate Marchioni*, Oxford, Teatro Sceldoniano, 1737.
- Tassoni 1744 = *La secchia rapita, poema eroicomico di Alessandro Tassoni patrizio modenese, colle dichiarazioni di Gasparo Salviani romano, s'aggiungono le prefazioni, e le annotazioni di Giannandrea Barotti ferrarese [...]*, Modena, Bartolomeo Soliani, 1744.



Ai margini del canone: ri-mediazione, adattamento e riscrittura dantesca in Shigeru Mizuki*

Matteo Maselli

Università della Campania “Luigi Vanvitelli”

m.maselli2@unimc.it

**On the margins of the canon: Dantean re-mediation, adaptation
and rewriting in Shigeru Mizuki**

Abstract (ITA)

Il contributo presenta uno studio delle dinamiche di ripresa e rielaborazione di episodi danteschi, mediati dalle incisioni di Gustave Doré, in *Kappa no Sanpei* (1961-1962), manga di Shigeru Mizuki ancora inedito in Italia. Dopo un'introduzione teorica sulle dinamiche di adattamento intersemiotico, il saggio mostra come le immagini e le sequenze narrative trasformino il significato della fonte dantesca, promuovendo impreviste strategie creative e adattive in un continuo e proficuo dialogo tra cultura occidentale e orientale. Il lavoro è chiuso da una tavola sinottica che tenta una prima catalogazione sistematica dei passaggi danteschi, di matrice doréiana, nell'estesa produzione del *mangaka* giapponese.

Abstract (ENG)

This essay examines the appropriation and reinterpretation of Dantean episodes, mediated by Gustave Doré's engravings, in *Kappa no Sanpei* (1961-1962), a manga by Shigeru Mizuki not yet published in Italy. After a brief theoretical introduction to intersemiotic adaptation, it shows how Mizuki's visual imagery and narrative sequences reshape the Dantean source, fostering creative and adaptive strategies in an ongoing dialogue between Western and Eastern cultures. The essay concludes

* La presente analisi è nata da una serie di indagini condotte a seguito del conferimento di una borsa di ricerca da parte dell'Università della Campania «L. Vanvitelli» volta a mappare la presenza di Dante in Giappone e a promuoverne una archiviazione nel portale *Dante Juyō* (<https://juyō.dantelimina.it/>) di quanto reperito. Questo testo è un primo tentativo di valutazione di una piccola porzione di quel materiale. Nello scriverlo ho accolto alcune intelligenti osservazioni di Lorenzo Amato e Hideyuki Doi emerse a commento di una versione orale di quanto qui viene detto presentata nel corso del panel *Dante Juyō. Extreme ricezioni: l'opera di Dante in Giappone* (XXVIII Congresso dell'AdI «Egemonie e margini nella letteratura italiana» – Genova, 11-13 settembre 2025). A loro va un sincero e cortese ringraziamento.

with a synoptic table offering a preliminary catalogue of Doré-inspired Dantean passages across Mizuki's extensive oeuvre.

Parole chiave / Keywords

Shigeru Mizuki, Kappa no Sanpei, manga, adattamento, Dante Alighieri, Divina Commedia / Shigeru Mizuki, Kappa no Sanpei, manga, adaptation, Dante Alighieri, Divine Comedy.

1. Uno degli elementi distintivi della *visual literacy* – la capacità di comprendere e comunicare attraverso le immagini – è la parcellizzazione del racconto in sequenze distinte, organizzate in un *continuum* di eventi in cui due codici – linguistico e visivo – si armonizzano in una sintesi coerente. In merito a questa costruzione di significato, Roland Barthes, in un passo della *Rhétorique de l'image* (1964), ha parlato di «trasmissione» o «staffetta» (*relais*), ovvero della complementarietà tra parole e immagini, rispetto alla quale il fumetto risulta essere l'esito più riuscito:

Aujourd’hui, au niveau des communications de masse, il semble bien que le message linguistique soit présent dans toutes les images: comme titre, comme légende, comme article de presse, comme dialogue de film, comme *fumetto* [...]. Quelles sont les fonctions du message linguistique par rapport au message iconique (double)? Il semble qu'il y en ait deux: d'ancrage et de relais. [...] L'ancrage est la fonction la plus fréquente du message linguistique; on la retrouve communément dans la photographie de presse et la publicité. La fonction de relais est plus rare (du moins en ce qui concerne l'image fixe); on la trouve surtout dans les dessins humoristiques et les bandes dessinées.¹

Nel fumetto parole e immagini sono elementi che formano dei sintagmi di senso la cui unità si ritrova a un livello superiore, corrispondente al piano della narrazione. Se in questo contesto le parole non esercitano una funzione di controllo sulle immagini, tuttavia servono principalmente a far avanzare l'azione, a comunicare sentimenti o significati che difficilmente l'orizzonte visivo riuscirebbe a esprimere.² Rispetto a questa convenzione nel modo di fare fumetti, non sono tuttavia mancate opere in cui l'autore, per sviluppare quello che in semiotica è definito programma

1 Barthes 1964, pp. 43-44.

2 Grünig-Scavarda 2025, p. 108.

narrativo,³ si è affidato totalmente all’evocazione mitopoietica del suo disegno, al punto da eliminare del tutto, o quasi, l’interazione verbale tra le unità di senso della sua storia.⁴ Considerando qui il solo ambito giapponese, rientrano in questa categoria lavori come *Il viaggio di Shuna* (1983) di Hayao Miyazaki, *L’uomo che cammina* (1990) di Jirō Taniguchi o *U.P.O. – Unidentified Prince Object* (1990) e *Gon* (1992-2002) di Masashi Tanaka.

Rispetto al funzionamento di queste opere, già di per sé rivoluzionarie nel limitare l’attivazione di un codice verbale, è tuttavia possibile individuare un livello ancora più alto di pianificazione e resa poetica. Mi riferisco a quella che può classificarsi come una ri-mediazione adattiva e intersemiotica, ovvero l’adattamento, in una nuova cornice narrativa, di un contenuto ottenuto a seguito di un cambiamento di codice rispetto a un ipotesto modificandone il *medium* di ricezione.

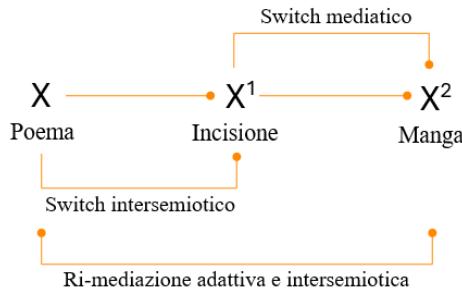
Questo processo prevede un doppio livello di trasformazione. Da un lato uno *switch* semiotico implica il passaggio da un sistema di segni a un altro, in cui non si compie una mera traduzione linguistica bensì un vero e proprio trasferimento di senso all’interno di un nuovo linguaggio regolato da codici e convenzioni propri. Successivamente, uno *switch* mediatico incide sul codice di espressione e sul *medium* attraverso il quale il messaggio viene trasmesso e fruito. In questo secondo passaggio, le modificazioni riguardano sia le modalità percettive che la forma stessa della ricezione, determinando dunque una ridefinizione del contenuto e dell’esperienza di fruizione dell’opera.

Nella tradizione del manga giapponese si attestano eccellenti esempi di questo processo che hanno nella *Commedia* l’ipotesto di partenza, nelle incisioni di Gustave Doré⁵ l’elemento intermedio su cui si compie lo *switch* intersemiotico e, nella vicenda narrata, il prodotto in cui l’unità intermedia (incisione), già semioticamente trasformata, viene adattata in un nuovo contesto mediale:

3 Barbieri 2017, pp. 39-42.

4 Sul versante opposto, cioè, nella quasi totale assenza, se possibile, di raffigurazioni e quindi nel pieno dominio della parola, si cita l’atipico lavoro *Longshot comics* (1993) di Shane Simmons, una vorticosa successione di oltre tremila vignette in cui compaiono solo dei puntini che dialogano tra di loro.

5 Si consiglia la lettura della seguente lista di opere critiche sul rapporto Dante-Doré, che sarà di necessità sommaria: Audeh 2010, pp. 125-164; Kaenel 2021, pp. 51-72; La Salvia 2016, pp. 281-302; Marin 2015, pp. 15-25; Parker 2023, pp. 3-21; Rovere 2021, pp. 45-64.



Lo sviluppo che conduce dal poema alle incisioni rappresenta, infatti, un caso paradigmatico di *switch* intersemiotico. Il testo poetico, fondato su ritmo, lessico e sulle tipiche figure di costruzione testuale, viene trasposto in un sistema iconico. Le incisioni non si limitano a illustrare i versi, ma operano una selezione interpretativa degli episodi testuali traducendoli in immagini statiche e condensando il significato attraverso scelte stilistiche, compositive e simboliche. In questo passaggio si perdono inevitabilmente quegli elementi legati alla musicalità e alla temporalità del linguaggio verbale, mentre si acquisiscono l'immediatezza visiva e la potenza evocativa proprie dell'immagine.

Il successivo passaggio, che dalle incisioni conduce al manga, costituisce invece un esempio di *switch* mediatico, che porta tuttavia con sé anche un'eco intersemiotica. L'opera non si ricollega più direttamente al poema, ma alla sua traduzione iconica operata a partire dalle incisioni. A mutare non è soltanto il codice ma l'intero regime di fruizione: dalla singola immagine incisa si giunge alla sequenza narrativa del fumetto in cui le raffigurazioni si concatenano, si accompagnano ai *balloon* e si organizzano secondo il ritmo di lettura proprio del *medium* fumettistico. Il prodotto finale porta inoltre impressa una stratificazione di livelli in cui il testo poetico originario, come fondamento semantico e simbolico, è assommato alle incisioni come primo filtro visivo e interpretativo e infine riassunto nel manga come nuova struttura narrativa e mediale.

2. Rispetto alle ben note riletture del poema dantesco di Gō Nagai, che si è ampiamente servito delle incisioni di Doré, si segnala un altro caso di aderenza al processo sopra descritto che coinvolge Dante, l'incisore francese e la tradizione manga.⁶

6 Un discorso simile, ma probabilmente meno strutturato come quello possibile per

Oltre trent'anni prima *Dante Shinkyoku* (1994-1995) o *Devillady* (1997-2000) di Nagai e con risultati che ne attestano una complessità simbolica a tratti più profonda – meno calcata è quella depravazione teologico-filosofica che rende più accessibile l'opera altrimenti estranea al pubblico giapponese⁷ – con *Kappa no Sanpei* (1961-1962), Shigeru Mizuki, il padre putativo del *gekika* manga, realizza una delle più raffinate, eppure oggi pressoché ignote, riscritture intermediali della *Commedia*. Con questo lavoro Mizuki si distingue come sofisticato esempio di intellettuale – nelle sue opere si citano, tra gli altri, Shakespeare, Tolstoj, Lafcadio Hearn, Sōseki, Akutagawa, Mishima, Kawabata⁸ – che ha agito entro quella generazione di artisti non più limitata a un sommesso dialogo con il testo dantesco, ma impegnata a interagire con intelligenza e originalità con la pluriscolare tradizione del Dante illustrato e visualizzato.⁹ La rilettura della *Commedia* di Mizuki merita dunque una certa attenzione. Le pagine che seguono saranno pertanto impegnate a rilevare e commentare, senza tuttavia la pretesa di un'esegesi completa che implicherebbe un diverso tipo di lavoro, i passaggi di chiara ascendenza dantesca che in *Kappa no Sanpei* non si limitano a un omaggio transculturale ma che fungono invece da elementi costitutivi dell'intreccio narrativo.

La storia 『河童の三平』「ふしぎな甕の巻」(titolo che si può tradurre in *Sanpei il Kappa – Il vaso misterioso*) si apre con il ritorno di Sanpei a scuola dopo un lungo periodo di assenza. Qui il giovane scopre che le ragazze della sua classe sono misteriosamente scomparse e che le indagini condotte dalla polizia non hanno prodotto alcun risultato. Lo stesso giorno Sanpei viene invitato a casa di un amico, che fa sfoggio di un nuovo modello di televisione. Una volta acceso, lo schermo proietta l'immagine delle compagne scomparse che, rassicurando i due giovani sulle loro condizioni, rivelano che l'accesso a quel mondo in cui si trovavano

Mizuki, si può tentare anche con altri manga. Per limitarsi ai tempi più recenti, si può citare il caso di *Kandata Onee-san no Jigoku Slow Life* (2023) di 19-sai.

7 Carmosino 2022, p. 178. Sulla rilettura dantesca di Nagai, si consigliano almeno i seguenti testi: Benucci 2020, pp. 21-29; Brignola 2022; Ciannella-Martí Escayol 2018, pp. 135-175; Orsi 2023, pp. 583-599; Scrolavezza 2020, pp. 79-91; Tirino 2018, 177-220.

8 Si citano, rispettivamente, in Mizuki 2012, pp. 258, 294; Mizuki 2025, p. 241; Mizuki 2012, p. 292; Mizuki 2012, p. 113; Mizuki 2010, p. 49; Mizuki 1973, p. 13 (Mishima e Kawabata).

9 Sulla questione, di lunga durata, si sono recentemente interrogate Battaglia Ricci 2018 e Orsi 2025.

non distava molto dall'abitazione di Sanpei. Quest'ultimo, tornando a casa, è attratto da una misteriosa melodia proveniente da un vaso interrato nella boscaglia; dallo strano recipiente fuoriescono dei dolciumi che attirano irresistibilmente l'attenzione del ragazzo: Sanpei cade in trappolo, ritrovandosi proiettato in un oscuro mondo.

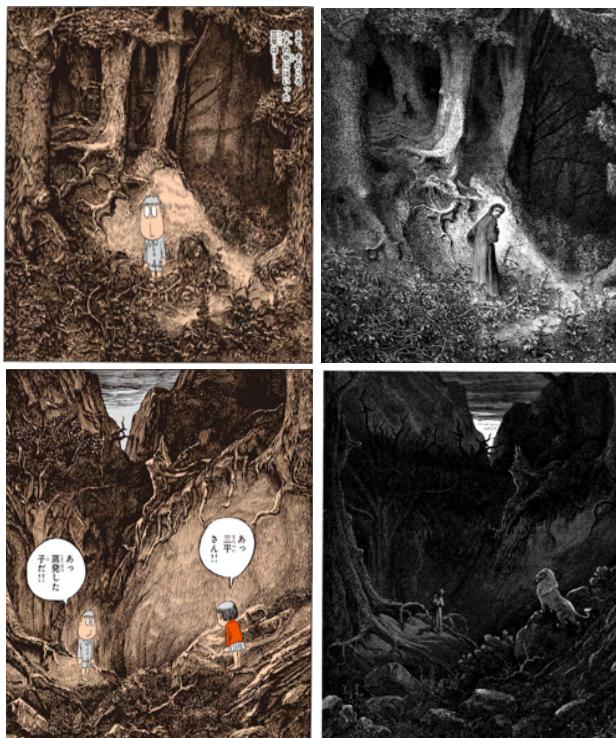
La prima veduta di questa nuova realtà – un groviglio nodoso di alberi e radici (Fig. 1) –¹⁰ riprende senza minime variazioni l'ipotesto – l'incisione della selva oscura di *Inf. 1 1-2* di Doré (Fig. 2) –, se non per la permutazione di ruoli tra Sanpei e Dante. Tra i due vi è una chiara divergenza nell'attitudine alla presa di coscienza del tetro ambiente circostante, con Sanpei meravigliato ma per nulla intimorito, mentre Dante è profondamente atterrito da quel luogo ignoto. Sanpei è ritratto frontale, con lo sguardo sorpreso verso l'alto, tipico di molti personaggi dal volto asettico di Mizuki; il poeta fiorentino è di spalle, inarcato, quasi a volersi ripiegare su sé stesso per lo spavento, il solo volto girato verso l'osservatore, in una postura che denuncia tutta la sua insicurezza.

La stessa pacatezza di Sanpei, ancora inconsapevole della gravità del luogo, traspare nella tavola successiva dove avviene l'incontro con una delle bambine scomparse (Fig. 3). Laddove in Doré (Fig. 4), Dante è bloccato dal leone che lo minaccia «con la test'alta e con rabbiosa fame» (*Inf. 1 47*),¹¹ procurandoli un atterramento fisico e morale, in Mizuki la minaccia è annullata poiché la bambina non solo si pone con pacata educazione – saluta Sanpei con un atto di gentilezza inaspettato tra la cupezza della pagina – ma è persino sollecita nell'informare il ragazzo sul come è stato attirato in quel luogo. La propensione della giovane figura è, cioè, quella di soccorrere il compagno, cercando di chiarire le dinamiche di quell'insolita realtà per trovarvi poi una via di fuga – la bambina, infatti, si unirà proprio a Sanpei e agli altri nel tentativo di uscire da quella valle. Il leone, al contrario, agisce secondo un paradigma diegetico consono a quello di un ostacolo narrativo:¹² non solo minaccia Dante ma, insieme alle altre due fiere, si frapporrà al *viator* impedendogli la fuga e respingendolo verso il fondo dalla selva «selvaggia e aspra e forte» (*Inf. 1 5*).

10 Le immagini presenti in questo scritto sono coperte da *copyright*. Tutti i diritti appartengono ai rispettivi e legittimi proprietari.

11 Qui e altrove i versi danteschi sono tratti da Petrocchi 1994.

12 Cortezo 2022 (2023), pp. 158-161.



Figg. 1-4. In alto a sinistra: Sanpei entra nella selva oscura (Mizuki 2017, p. 300); in alto a destra: Dante entra nella selva oscura (Doré, *Inf. I 1-2*); in basso a sinistra: Sanpei incontra una delle bambine scomparse (Mizuki 2017, p. 301); in basso a destra Dante incontra il leone in *Inf. I* (Doré, *Inf. I 47*).

Le stesse due incisioni usate da Mizuki in *Kappa no Sanpei*, serviranno al *mangaka* anche in *Sōin Gyokusai Seyo!* (1973),¹³ manga di guerra (*senki manga*) premiato nel 2009 con il *Prix du patrimoine* al *Festival international de la bande dessinée d'Angoulême* e tra i più apprezzati lavori dell'artista giapponese.

L'opera rievoca le ultime settimane di servizio militare di Mizuki nell'Oceano Pacifico durante la Seconda guerra mondiale, quando i soldati giapponesi ricevettero l'ordine estremo di compiere un attacco finale andando

¹³ Pubblicato in Italia per la prima volta nel 2013 da Rizzoli Lizard con il titolo *Verso una nobile morte*. Più in generale, si vedano i saggi di Foster 2008, pp. 8-28; Penney 2008, pp. 1-13; Zappa 2023, pp. 153-169.

incontro a una morte nobile e gloriosa (*gyokusai*, da cui il titolo del lavoro) piuttosto che perire per una resa ignominiosa. Mescolando ricordi e ricostruzione storica, con amara ironia Mizuki descrive la vita quotidiana dei commilitoni e la crudeltà della guerra adottando un realismo sovente filtrato da scelte finzionali che accrescono l'impatto emotivo del racconto. In tal senso, il ricorso agli scenari danteschi serve certamente a rafforzare l'atmosfera infernale – fisica e morale – propria dello scontro bellico; anche in un momento di apparente tranquillità, l'indiretta presenza della prima cantica dantesca alimenta infatti il sentore di una minaccia incombente. D'altronde, non è un mistero che

usare Dante per parlare di sé [...], raccontarlo utilizzando i propri alfabeti simbolici [...] o per mettere in scena i propri incubi [...] è procedura diffusa per gli artisti di pieno Novecento, che trascelgono per lo più [...] singoli frammenti alla luce delle loro personali sensibilità o idiosincrasie.¹⁴

In una tavola (Fig. 5) del capitolo *The death of sergeant Honda* è proprio la seva di *Inf. I*, così come è stata pensata da Doré, ad aprire la sequenza narrativa. Questa impartisce, inoltre, il tono alla vicenda che trova la sua massima tensione nelle onomatopee finali che poco spazio lasciano all'immaginazione sulla sorte riservata al soldato che, assetato, si era allontanato dai compagni per farsi largo nella silenziosa vegetazione in cerca d'acqua – tra parentesi, la battuta dell'uomo suggerisce una certa eccezionalità della sua esperienza, simile, ma ovviamente di diversa portata, a quella del personaggio Dante a confronto col viaggio che a lui è toccato per il bene collettivo, le cui attestazioni emergono per la prima volta proprio in *Inf. I*. La percezione dell'ipotesto dantesco sembra subito corrompere gli equilibri della quiete iniziale. La ripetizione, nella fascia centrale della pagina, del punto d'osservazione calato sulla bocca del soldato che si avvicina progressivamente al lettore fino a fermarsi in una sospensione temporale di appagamento fisico – il dissetarsi del giovane – configura un momento di forte agitazione che spinge a ipotizzare un imminente e drammatico accadimento – sensazione che deve aver avuto anche il malcapitato, come suggerisce, nel riquadro centrale a fondo pagina, il protendersi in avanti dell'uomo che sembra presagire il suo destino. Il paesaggio dantesco contribuisce dunque a catalizzare l'atmosfera dell'arco narrativo che nasce e si

14 Battaglia Ricci 2018, p. XX.

conclude nella tavola, tratto di per sé significativo poiché consono con la tradizione manga considerando che

se la ripetizione [come quella delle vignette della scena centrale] è il modo più facile per produrre saturazione [...] nel fumetto giapponese [...] [invece] è frequente che lo sviluppo narrativo si trovi inframezzato da scene di paesaggio, o di lunghi spostamenti, o di azioni minuziosamente dettagliate.¹⁵



Fig. 5. Tavola del capitolo *The death of sergeant Honda (Onward Towards Our Noble Deaths)* ispirata a *Inf. 1* (Mizuki 2011, p. 211).

15 Barbieri 2017, p. 107. Per saturazione si intende la «ripetizione dell'uguale là dove ci si aspetta una normale evoluzione narrativa» (Ivi, p. 106).

Sempre nella stessa opera bellica, subito ad apertura del capitolo *That night* (Fig. 6), il plotone di Mizuki, circondato dal fuoco nemico, decide di ritornare al proprio accampamento e predisporre un nuovo attacco da compiere in circostanze più propizie. La strada che conduce i soldati in un luogo sicuro, allontanando, almeno per il momento, l'incombenza della morte, è quella che punta, come suggerisce anche la marcia degli uomini che si inerpican lungo gli aspri pendii, all'orizzonte rischiarato dalla luce solare, lo stesso che in Doré faceva da sfondo all'incontro tra Dante e il leone.

Andamento opposto ai commilitoni di Mizuki, ma ugualmente deprivato dalla presenza dell'ostacolo morale, è invece l'incendere del monaco Jōnen, guidato da un gruppo di Kappa nelle viscere di una montagna che si preannuncia infestata da spiriti maligni, nella trasposizione manga di Mizuki di *Yotsuya Kaidan*, celebre dramma kabuki scritto da Tsuruya Nanboku IV nel 1825 (Fig. 7). In entrambi i casi, come d'altronde anche per Sanpei, l'assenza della fiera ridimensiona dunque la negatività degli episodi restringendola al solo atterramento morale della natura circostante.



Figg. 6-7. A sinistra: il plotone di Mizuki ritorna al proprio accampamento (Mizuki 2013a, p. 245); a destra: il monaco Jōnen, preceduto da un gruppo di Kappa, si addentra nelle profondità di una montagna spettrale (Mizuki 2013b, p. 95).

Ritrovato l'amico Butakichi, Sanpei si riunisce alle altre bambine scomparse (Fig. 8). L'incontro è modellato sull'incisione di Doré di *Inf.* vi 25-27 in cui Virgilio getta del terriccio nelle fauci di Cerbero (Fig. 9). Nella raffigurazione di Mizuki, lo spazio che in Doré era di Dante è ora occupato da Sanpei, Butakichi e da una delle cinque bambine. I tre sono disposti in modo da formare un unico blocco visivo in cui a risaltare sono le teste – nella tipica conformazione caricaturale di Mizuki – mentre i corpi sono in parte nascosti: quello della bambina e quello di Sanpei da Butakichi, quello di quest'ultimo dalla roccia che ne copre le gambe. Tale disposizione fisica suggerisce una conformazione tricefala, altrimenti assente rispetto al modello originale, poiché Mizuki omette volutamente la presenza di Cerbero – la bestia verrà invece ritratta dal *mangaka*, sempre sul modello di Doré, in un *artbook* dedicato ai mostri della cultura occidentale e agli spiriti di quella orientale (*yokai*) (Fig. 10).¹⁶ La sezione che in Doré è riservata alla figura mitologica viene infatti riempita dal gruppo di quattro bambine che, titubanti per l'intromissione di Sanpei nella scena, si nascondono accovacciate dietro la parete rocciosa che occupa l'intera porzione destra della vignetta. Rispetto al *layout* di quest'ultima, tale campionatura visiva crea un dislivello tra due piani narrativi. Mentre il primo è incentrato proprio sulle quattro bambine, nel secondo sono Sanpei e gli altri due personaggi che si stagliano al centro della scena. Contrariamente a Doré, Mizuki riduce pertanto i livelli della composizione scenica – nell'artista franceseabbiamo, infatti, nell'ordine di inquadratura, tra fasce narrative in cui agiscono rispettivamente 1. Cerbero e Virgilio, 2. Dante e 3. i golosi. Se, fin dall'esordio di *Inf.* vi, Dante precisa l'alto numero di dannati puniti nel III cerchio (vv. 4-6), Mizuki, invece, riverbera qui l'atmosfera solitaria che già aveva caratterizzato la tavola dell'ingresso di Sanpei in questa nuova dimensione. Ciò comporta la scomparsa della schiera di dannati che in Doré si azzuffano sullo sfondo e che Dante osserva con tale attenzione da dare persino le spalle a Virgilio. Doré declassa il fiorentino rispetto al mantovano, dalla cui mano destra – protesa in un'elegante e statuaria postura, in contrasto con l'irruenza bramosa del mostro tricefalo – cadono pezzetti di terra, residui di quella che Virgilio «con piene le pugna / [...] gittò dentro a le bramose canne» (vv. 26-27) del cane infero. È quest'atto a porsi come fulcro dell'intera scena. Al di là del profondo significato simbolico e inter-

16 Mizuki 2002, p. 84.

testuale (è chiaramente attestato un contatto con *Eneide*, vi 419-422),¹⁷ la gestualità di Virgilio sottolinea già a livello visivo che ci troviamo in una zona dell’Inferno in cui, nella sua brutale estremizzazione, è centrale l’atto del cibarsi. Appare pressoché certo che la tipologia del peccato qui punito – la gola – abbia dunque guidato Mizuki nella scelta dell’episodio di *Inf.* vi per la caratterizzazione di questo passaggio narrativo. In una sorta di contrappasso diegetico, Sanpei e gli altri non solo sono finiti in questa tetra realtà perché, come già detto, attratti da cioccolata e caramelle – l’abbandono sconsiderato ai piaceri fisici era ciò che la rigida etica giapponese aveva stigmatizzato durante quella Seconda Guerra Mondiale a cui Mizuki aveva tragicamente partecipato –,¹⁸ ma ora, ed è questo il motivo che darà avvio al loro viaggio, si scoprirà che a mancare è proprio il cibo,¹⁹ la cui assenza ha reso i bambini disperati al punto da avventurarsi nell’ignoto pur di placare le sofferenze della fame.



Figg. 8-10. In alto a sinistra: Sanpei si riunisce a Butakichi e le bambine scomparse (Mizuki 2017, p. 302); in alto a destra: Dante e Virgilio incontrano Cerbero (Doré, *Inf.* vi 25-27); in basso a sinistra: Cerbero, così come appare nell’incisione di Doré di *Inf.* vi, ri elaborato da Mizuki (Mizuki 2002, p. 84).

17 Calzecchi Onesti 2005.

18 Mizuki 2025, p. IX.

19 Come si dirà nelle conclusioni, non casualmente la scena che chiuderà la vicenda di Sanpei è di dichiarata natura culinaria.

La vignetta in cui la voce fuori campo annuncia l'inizio del viaggio (Fig. 11) riproduce il solo sfondo della nota raffigurazione di Gerione a mezz'aria di Doré (Fig. 12) – nel 1969 Mizuki realizzerà invece una raffigurazione del mostro dantesco a tutta pagina (Fig. 13). Mizuki sottrae dalla scena il corpo della fiera «che tutto 'l mondo appuzza!» (*Inf. xvii* 3) in una costruzione paesaggistica che, priva della creatura demoniaca, si presta a indirizzare lo sguardo del lettore al centro del riquadro poiché l'unico *balloon* presente è saggiamente collocato in modo da essere incorniciato tra gli speroni rocciosi che a destra, sinistra e in basso creano uno spazio chiuso e controllato. La terzina che ha ispirato Doré per questa incisione ripresa da Mizuki – «Ella sen va notando lenta lenta: / rota e discende, ma non me n'accorgo / se non che al viso e di sotto mi venta» (*Inf. xvii* 115-117) – è inoltre adatta a suggerire l'inizio del movimento – come quello qui espresso dalla voce narrante – in quanto Dante descrive gli effetti che a livello fisico subisce per il roteare e il discendere di Gerione verso Malebolge.



Figg. 11-13. A sinistra: la voce narrante annuncia l'inizio del viaggio di Sanpei e dei suoi compagni (Mizuki 2017, p. 303); al centro: Dante, Virgilio e Gerione a mezz'aria (Doré, *Inf. xvii* 115-117); a destra: la versione di Gerione di Mizuki ispirata a quella di Doré (Mizuki 2015b, p. 128).

Deprivata dell'elemento sacro – l'angelo – è la campitura immediatamente successiva, in cui si scorgono Sanpei e Butakichi guidare le quattro bambine verso un approdo marino (Fig. 14). La scena risente di quella che Doré ha dedicato a *Purg. xix* 52-54 (Fig. 15) presentando, però, una significativa divergenza in termini di pianificazione e resa della gestualità narrata. Mentre in Doré, Dante e Virgilio procedono verso l'alto lungo un dislivello che restituisce l'impressione della salita e l'attardarsi del

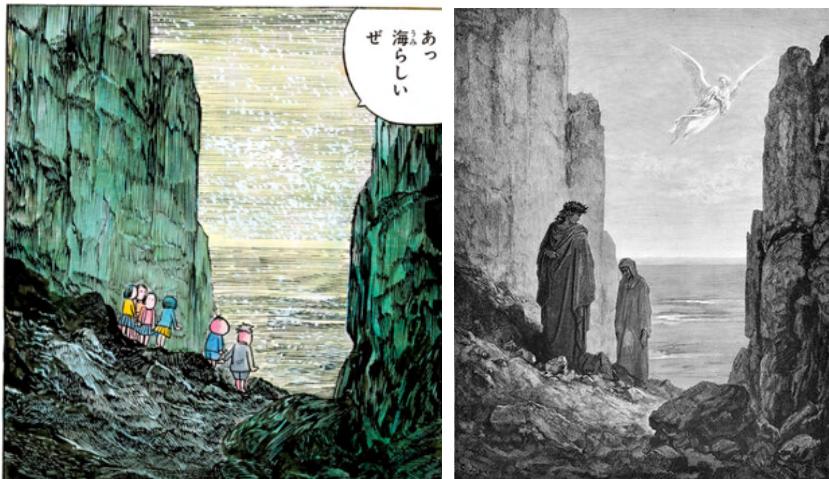
viator dietro la guida, con il primo che rivolge il suo volto verso il basso (*Purg.* xix 52-53), in Mizuki il moto è inverso e indirizzato proprio al mare. Questa che sembra una futile divergenza di regia potrebbe invece rivelarsi, se rapportata anche alla già menzionata assenza dell'angelo, una scelta stilistica carica di simbolismo, tale da condizionare persino la successiva vignetta di matrice dantesca.

Dante e Virgilio procedendo lungo la quarta cornice del Purgatorio, dove si punisce il peccato d'accidia, in cerca del passaggio al balzo successivo. Il sole che sorge è ormai alle spalle del fiorentino – come suggerisce l'ombra del suo corpo – che avanza curvo e dubbioso – Dante risente ancora dell'oscurità del sogno della femmina balba (vv. 1-33) – quando una voce soave e gentile, quella dell'angelo della sollecitudine, invita i poeti a non fermarsi. I due stanno lasciando alle loro spalle le acque che le anime solcano per approdare alle coste della montagna purgatoriale. Ritornare indietro avrebbe simboleggiato un'inversione spirituale, un'interruzione della salita verso la purificazione – «lo monte che salendo altrui *dismala*», dirà Dante in apertura di *Purg.* xiii (v. 3)²⁰ – e, pertanto, una ricaduta in ciò che attenta alla sanità dell'anima. In Mizuki avviene proprio questo:²¹ i bambini non salgono ma scendono, non sono sprovvisti da un segno divino – l'angelo – a innalzarsi verso una necessaria purgazione per mondare ingenue colpe – il loro è sempre un cammino per soddisfare una necessità fisica come la fame – ma procedono verso il fondo, vanno deliberatamente incontro a quel mare che aveva già posto fine alle speranze di un altro illustre peccatore (*Purg.* i 130-131). Il loro è

20 «Cioè lo quale ascendendo, *altrui* *dismala*; cioè l'anima peccatrice purga dal male e dal peccato, come è stato toccato di sopra più volte. Questo finge l'autore, secondo la lettera, del purgatorio, che allegoricamente intese del monte de la penitencia, che si sallie di balso in balso da coloro che sono nel mondo in stato di penitencia, che montano di grado in grado». La citazione, che riporta il commento a *Purg.* xiii 3 di Francesco da Buti, è tratta dal *Dante Lab Reader* (<http://dantelab.dartmouth.edu/reader>; data di ultima consultazione: 27/10/2025).

21 Ciò lo si ipotizza riconoscendo comunque la centralità che nella cultura giapponese ha la ciclicità, e dunque l'assenza di una direzione univoca, in quanto visione del mondo in cui la vita, la natura e il tempo sono percepiti come flussi continui di nascita, morte e rinascita. Questa idea, radicata nello Shintō e nel Buddhismo, non viene interpretata come una condanna ma come un principio morale di armonia in quanto vivere bene significa accettare e rispettare il ritmo naturale delle cose, riconoscendo l'impermanenza di ogni forma di esistenza. Non è dunque da tralasciare il fatto che la visione che Mizuki ha dell'aldilà è orientata alla cultura buddista (Mizuki 2019, pp. 96-109).

un volontario, per quanto inconsapevole, incedere verso il pericolo. E infatti, nella *splash page* successiva, subitanea si rivela la minaccia marina che attenta ai bambini costringendoli a scappare – si tratta di alcuni Umi Bozu, spiriti oceanici del folklore giapponese che attaccavano le barche dei naviganti.²²



Figg. 14-15. A sinistra: Sanpei e Butakichi conducono le bambine al mare (Mizuki 2017, p. 303); a destra: Dante e Virgilio sono esortati dall'angelo della sollecitudine a procedere lungo la montagna purgatoriale (Doré, *Purg.* xix 52-54).

La continuità della vignetta modellata su *Purg.* xix e la successiva (Fig. 16) costruita sull'esempio dell'incisione di Doré di *Inf.* ix 89-90 (Fig. 17) è segnata dalla loro disposizione narrativa. Entrambe fungono da estremi temporali entro i quali si compie l'apparizione degli Umi Bozu. Se la scena ispirata a *Purg.* xix riproduce l'avanzata verso il mare nell'attesa di un evento ancora non verificatosi, quella dedicata a *Inf.* ix ne mostra invece gli effetti, con Sanpei e gli amici che questa volta, con moto inverso, rifuggono la pericolosa scogliera. Anche in questo caso la cinestetica dei personaggi ha un profondo legame con l'aspra configurazione rocciosa del paesaggio, riversando su di essa significativi valori simbolici. Le due bambine, che con urla e strepiti procedono verso il basso, dando l'impressione di voler scavalcare i perimetri finzionali della vignetta, sostituiscono il gruppo con-

22 Mizuki 2015a, p. 436.

torto e disadorno di dannati che ricopre la fascia grafica inferiore della composizione di Doré. La disposizione fisica delle bambine e il corrispettivo anatomico con i reprobi prospicienti la città di Dite è così calcato che la mano destra protesa in alto in segno di terrore dalla figura femminile che Mizuki colloca in primo piano occupa il medesimo spazio della mano sinistra del dannato posto alle spalle del peccatore che in Doré, con un tuffo disperato, si spinge verso l'osservatore. La scomparsa della schiera demoniaca dal lavoro di Mizuki partecipa qui a un simbolismo ben più complesso di quello già visto nella scena ispirata al *mangaka* dal cerchio dei golosi. Se in quel caso Mizuki aveva ripulito il fondale dalla presenza delle anime tormentate per rimarcare l'isolamento in cui si trovavano i personaggi della sua storia, qui, alla solitudine dei bambini, si aggiunge la volontaria sovrapposizione identitaria di quest'ultimi con i peccatori di cui occupano lo spazio narrativo. Sanpei, Butakichi e le bambine compiono infatti una deliberata scelta morale: avrebbero potuto attraversare la soglia di Dite, liberamente spalancata, senza alcun impedimento e partecipare idealmente al cammino che quell'oltrepassamento simboleggia nell'ipotesto dantesco, dove la materia narrata non è mai inerte ma è ideata per innestare nel lettore un moto di riflessione e da esso di azione etica. Non è infatti da sottovalutare che

tra le tantissime conquiste della *Commedia*, forse la più impressionante è la capacità rimarchevole di intrecciare continuamente etica e letteratura, e quindi di invitarci a soppesare contemporaneamente il bene delle nostre anime e la natura singolare del testo che ci sprona a pensare.²³

Al contrario, sospinti dell'impulso della fuga, Sanpei e gli altri preferiscono ignorare il percorso che in Dante era stato indicato da un emissario angelico. Per questo il messo divino è, come nella precedente tavola, il grande assente. Centro nevralgico in Doré, come sottolineato anche dai fasci di luce che emanano dal suo corpo celestiale, in Mizuki l'angelo scompare, sostituito dai volti gridanti delle bambine – scelta che traccia una continuità con il duo femminile poco più in basso. Altro grande escluso è Flegias, che in Doré si scorge sullo sfondo, lungo lo Stige, immobile in una posizione da esperto vogatore. Contrariamente alla *Commedia*, dove il traghettatore infero era servito a superare, pur

23 Barański 2012, p. 112.

con la consueta riluttanza demoniaca, un ostacolo obbligatorio come la palude stigia, nel racconto di Mizuki il mare è, come detto, un luogo di pericolo poiché elemento in cui imperversano spiriti mortali. Dovendolo rifuggire e non attraversare, è dunque inutile riportare i segni, come l'attestazione di Flegias, di un'entità che non avrebbe avuto alcuna utilità.



Figg. 16-17. A destra: il gruppo di bambini fugge per lo spavento procuratogli dall'apparizione degli Umi Bozu (Mizuki 2017, p. 306); a sinistra: il messo angelico apre con una verghetta la porta di Dite mettendo in fuga i dannati che poco prima avevano minacciato Dante e Virgilio (Doré, *Inf.* ix 89-90).

Terminata la fuga e placata la foga dello spavento, Sanpei e compagni si accampano per pianificare le prossime mosse (Fig. 18). È un momento di riflessione, di ancora più solitaria meditazione poiché la presa di coscienza del pericolo appena scampato ha reso l'animo più sensibile e la mente ancora più ricettiva all'eccezionalità della condizione in cui ci si è trovati. Questo istante di pausa è necessario per prepararsi a ciò che incombe nell'immediato futuro. Tale sentimento d'attesa e di preparazione è reso da Mizuki rievocando la raffigurazione di *Inf.* ii 1 di Doré (Fig. 19) e riproponendola in modo pressoché identico, a eccezione dell'ovvia sostituzione di Dante e Virgilio con i personaggi del suo racconto e dell'aggiunta di un falò che alza una spessa colonna di fumo nel cielo stellato. Doré ha realizzato due incisioni per il secondo canto dell'*Inferno* – v. 1 e v. 70 – ma, a dimostrazione di una fruizione non passiva del *mangaka*, attento a una trasposizione del lavoro di Dante/Doré pertinente con il *plot* della sua storia, si può ipotizzare che Mizuki abbia optato per l'immagine che riporta l'*incipit* del canto poiché è a inizio di *Inf.* ii che Dante, scampato anch'egli un pericolo come quello delle fiere del canto precedente, con tono solenne e malinconico, con ritmo lento e meditativo riflette sul suo stato di uomo eccezionale e si prepara, lui solo, ad affrontare, come Sanpei e i compagni, una guerra che è fisica e morale, quel

cammino attraverso l'aldilà che è arduo e spaventoso e durante il quale il suo animo verrà duramente messo alla prova dallo strazio e dal dolore delle anime che incontrerà (*Inf.* II 1-6).



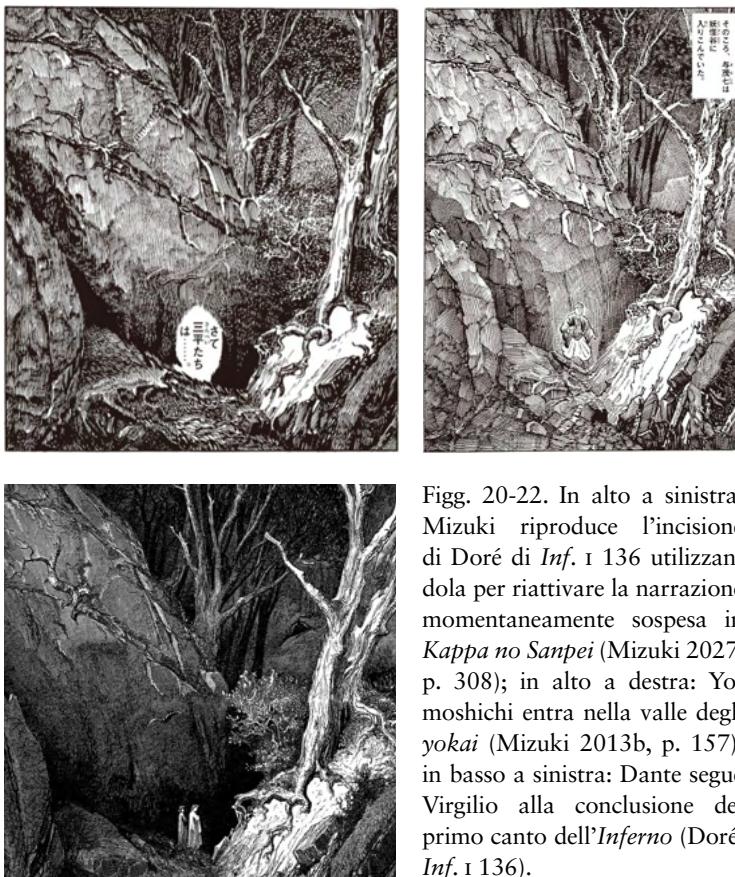
Figg. 18-19. A sinistra: il gruppo di Sanpei si accampa al calar della notte (Mizuki 2017, p. 306); a destra: Dante e Virgilio prima dell'inizio del viaggio ultraterreno (Doré, *Inf.* II 1).

Su questo parallelismo, la regia di Mizuki, come un occhio filmico che si allontana piano muovendosi verso l'alto, stacca l'inquadratura dalla valle oscura e ritorna all'esterno, nel mondo comune degli uomini, in cui due figure, che però umane non sono, come Kappa e Tanuki,²⁴ cercano un modo per liberare l'amico imprigionato.

Il ritorno a quanto sta accadendo a Sanpei avviene con una visuale ampia che raffigura *Inf.* I 136, in cui la voce narrante è graficamente inserita in un *balloon* al centro della selva in sostituzione di Dante e Virgilio (Fig. 20), resi minimi, nell'originale di Doré, dalla distanza dall'osservatore (Fig. 22).

²⁴ Curiosamente, la figura del *tanuki*, il tema della perdita – in questo caso dell'ombra, che è comunque un certo surrogato dell'anima – e la presenza dantesca – nella fattispecie, oltre ad allusioni purgatoriali e a Beatrice, simboleggiata proprio da Dante in persona – è attestata in un altro prodotto ritenuto parte della cultura popolare giapponese come il racconto *Baberu no tō no tanuki* (1951) di Abe Kōbō, così come è stato evidenziato da Motohiro 2025, pp. 104-106.

La medesima incisione infernale verrà riutilizzata da Mizuki più di un decennio dopo nella già citata trasposizione manga di *Yotsuya Kaidan* (Fig. 21). Nella vignetta che segna l'ingresso nella valle degli *yokai* di Yomoshichi, un samurai che partecipa ai piani di vendetta che costellano la vicenda, Dante e Virgilio lasciano infatti il posto al giovane che ci viene mostrato soverchiato dall'inospitale e, stavolta più spigolosa, natura. È questo un esempio di rimodulazione scenica in cui, sul modello dantesco che funge da unica base tematica, Mizuki intercambia i soggetti al centro della raffigurazione secondo una trasmutazione semiotica: nella medesima cornice narrativa il protagonista del racconto non è più un segno grafico verbale (il *balloon* che occupa lo spazio di Dante e Virgilio in *Kappa no Sanpei*) ma una figura tangibile e percepibile a livello visivo (Yomoshichi).



Figg. 20-22. In alto a sinistra: Mizuki riproduce l'incisione di Doré di *Inf. I* 136 utilizzandola per riattivare la narrazione momentaneamente sospesa in *Kappa no Sanpei* (Mizuki 2027, p. 308); in alto a destra: Yomoshichi entra nella valle degli *yokai* (Mizuki 2013b, p. 157); in basso a sinistra: Dante segue Virgilio alla conclusione del primo canto dell'*Inferno* (Doré, *Inf. I* 136).

3. La vicenda si conclude con Sanpei e i suoi compagni che s'imbattono in uno *yokai*-volpe, lo stesso che in un'altra occasione aveva sottratto l'anima a Sanpei. La creatura, intenta a cucinare una zuppa fumante, attira l'attenzione delle bambine, che, stremate dalla fame, chiedono di assaggiarla. Ma Sanpei, riconosciuto il mostro, trova la forza di reagire e rovescia sullo *yokai* l'intero pentolone bollente. All'improvviso, una luce accecante avvolge la scena e tutti vengono trascinati fuori da quel mondo ingannevole: è Tanuki a infrangere il vaso maledetto con un colpo di martello, spezzando l'incantesimo. Si svela così l'inganno: i giovani protagonisti sono stati imprigionati dello *yokai*-volpe, che a sua volta agiva per conto di un messaggero della morte, deciso a imprigionare per sempre l'anima di Sanpei. Risolto l'enigma e liberati i bambini, proviamo a trarre delle conclusioni.

Nella rilettura dantesca di Mizuki le immagini espandono e talvolta sfidano i significati della parola scritta, creando più possibilità di interpretazione e di analisi critica. Ciò avviene perché, entro dinamiche di contatto che legano espressioni di una cultura dominante con i margini di un loro riassorbimento, si attivano complesse procedure di adattamento artistico, una pratica interpretativa e trasformativa che riconosce il debito verso le fonti originarie e le inscrive in un diverso contesto culturale.

In questo orizzonte, adattare non equivale semplicemente a copiare o riprodurre ma è invece un atto creativo, una pratica interpretativa e trasformativa che riconosce il debito verso le fonti originarie e le inscrive in un contesto storico, estetico e ideologico diverso. L'adattamento si attesta come ri-mediazione, una traduzione intersemiotica in cui parole diventano immagini, narrazioni si fanno performance visive, eventi storici si trasformano in finzioni simboliche; trasformazioni che non implicano solo la ri-conversione di segni, ma anche la ridefinizione dei modi di ricezione, delle aspettative e delle funzioni del testo.²⁵ È dunque in atto una complessa stereofonia, una pluralità che produce un'ermeneutica stratificata, in cui il significato dell'opera si costruisce attraverso il confronto continuo tra ciò che è nuovo e ciò che è già noto. L'identità di un adattamento risiede infatti nella sua natura multistrato, che coinvolge la memoria culturale del fruitore e lo spinge a un confronto dialogico con il testo adattato.

Per lungo tempo, l'analisi critica degli adattamenti si è basata sul criterio della fedeltà al testo di origine. Questo approccio ha dominato so-

25 Bernardelli-Ceserani 2005, pp. 213-219.

prattutto nell'ambito delle trasposizioni di opere ritenute classiche – in tal senso, Dante è da sempre stato un ottimo termine di paragone.²⁶ Tuttavia, un paradigma fondato su una logofilia sospetta e un'iconofobia implicita appare oggi inadeguato poiché non sembra si possa più presupporre in termini di valore assoluto una relazione gerarchica tra l'opera originaria (sovente letteraria) e il suo adattamento (spesso visivo). L'adattamento va invece inteso come un atto creativo autonomo, capace di dialogare con la fonte senza esserne schiacciato e che presuppone, da parte di chi lo attua, un doppio gesto: interpretazione e creazione.²⁷ L'adattatore non si limita a trasporre, ma riflette, seleziona, modifica, agisce all'interno di una cornice storica, personale e ideologica che plasma le sue scelte. Il prodotto che ne risulta è un oggetto che porta con sé le tracce di queste decisioni, segnali che il pubblico può intercettare, interpretare e confrontare con eventuali dichiarazioni extratestuali d'intenzione.

Tale attenzione al processo poietico dimostra ampiamente come ogni opera sia anche il risultato delle procedure che l'hanno generata, ed è proprio nel riconoscimento di queste dinamiche che si coglie l'impulso profondo a riscrivere, reinterpretare e trasformare. Nella tradizione occidentale, tale impulso affonda le sue radici nell'*imitatio* classica, dove imitare non significava copiare, ma appropriarsi creativamente di modelli preesistenti. L'adattamento, come l'*aemulatio*, è spinto da una tensione verso la novità in cui non ci si limita a rendere omaggio, ma ci si vuole misurare con il passato cercando di modificarlo, a volte contraddirlo, ma comunque piegarlo alle proprie necessità. Se ciò vale per la cultura dell'Occidente, il presente contributo ha cercato di mostrare come, con Shigeru Mizuki e la sua rilettura della *Commedia*, lo stesso avviene quando i due estremi di tale processo creativo – l'ipotesto e il suo esito rielaborato – sono parte, l'uno del sistema culturale occidentale, l'altro di quello orientale.

26 Terzoli 2025, pp. 202-205.

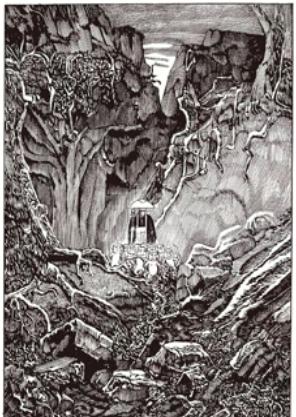
27 Hutcheon 2006.

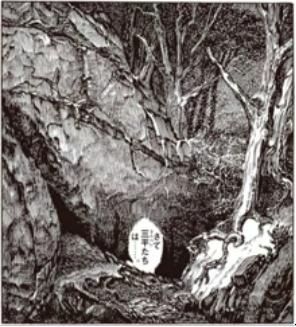
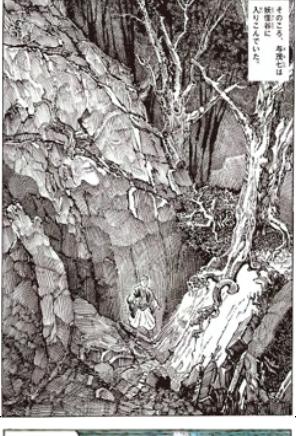
Appendice

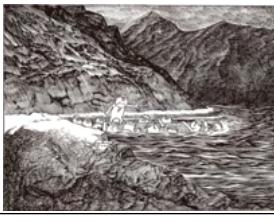
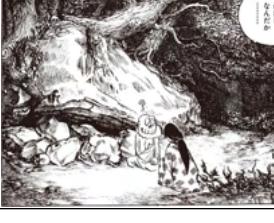
A integrazione di quanto detto in questo contributo in merito alla ricezione di Dante in Shigeru Mizuki, ma senza la pretesa di un'assoluta completezza, si offre di seguito al lettore una tavola sinottica che indicizza gli esiti di una prima mappatura delle riprese dantesche, di ispirazione doréiana, nell'opera del *mangaka* giapponese. È opportuno precisare questo criterio di selezione poiché si attestano anche raffigurazioni di Mizuki che, pur condividendo un *imprinting* dantesco, sono tuttavia scevre dall'influsso dell'incisore francese.²⁸ Per un immediato riscontro, ogni immagine è accompagnata da un link che rimanda alla relativa incisione di Doré, tratta da Camerini 1925.

#	Cantica / canto / verso	Rielaborazione di Shigeru Mizuki	Opera di Shigeru Mizuki
1	<i>Inf. i 1</i>		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 300; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n31(mode/2up
2	<i>Inf. i 1</i>		S. Mizuki, <i>Onward Towards Our Noble Deaths</i> , Ashland, Paw Prints, 2011, p. 211; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n31(mode/2up

²⁸ Nel *Dizionario dell'aldilà* (あの世の事典), volume scritto e illustrato da Mizuki e pubblicato nel 1989 da Chikuma Shobō, che esplora in chiave visiva e testuale le rappresentazioni dell'aldilà nelle diverse culture del mondo, viene ad esempio ritratto un Lucifero che, per intensità visiva, gestualità e conformazione anatomica, ricorda la versione che ne è stata fatta da Coppo di Marcovaldo alla fine del XIII secolo per il Battistero di San Giovanni a Firenze e che era sicuramente ben nota a Dante.

3	Inf. 1 31-33		S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō. V</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Naoto Takenaka, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 33, p. 394; https://archive.org/details/ladivinaccommidia0000dant_t6d2/page/n35(mode/2up
4	Inf. 1 47		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 301; https://archive.org/details/ladivinaccommidia0000dant_t6d2/page/n37(mode/2up
5	Inf. 1 47		S. Mizuki, <i>Sōin Gyokusai Seyo!</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Teruyuki Kagawa, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 66, p. 245; https://archive.org/details/ladivinaccommidia0000dant_t6d2/page/n37(mode/2up
6	Inf. 1 47		S. Mizuki, <i>Yotsuya Kaidan</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Teisui Ichiryūsai, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 78, p. 95; https://archive.org/details/ladivinaccommidia0000dant_t6d2/page/n37(mode/2up

7	<i>Inf. i 136</i>		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 308; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n43(mode/2up
8	<i>Inf. i 136</i>		S. Mizuki, <i>Yotsuya Kaidan</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Teisui Ichiryūsai, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 78, p. 157; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n43(mode/2up
9	<i>Inf. ii 1</i>		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 306; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n45(mode/2up
10	<i>Inf. ii 70</i>		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 420; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n49(mode/2up

11	<i>Inf. III 9</i>		S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō. V</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Naoto Takenaka, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 33, p. 395; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n53(mode/2up
12	<i>Inf. III 82-84</i>		S. Mizuki, <i>Amagami Yumuchaac</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Koasa Shunpūtei, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 69, p. 259; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n57(mode/2up
13	<i>Inf. III 109-111</i>		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 350; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n61(mode/2up
14	<i>Inf. IV 41-42</i>		S. Mizuki, <i>Salaryman Shinigami (complete) and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Koasa Shunpūtei, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 69, p. 374; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n65(mode/2up
15	<i>Inf. IV 94-96</i>		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 439; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n67(mode/2up

16	<i>Inf. iv</i> 94-96		S. Mizuki, <i>Akuma-kun: Final War</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Keiko Take-miya, Tokyo, Kodansha, 2016, vol. 50, p. 383; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n67(mode/2up
17	<i>Inf. vi</i> 25-27		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 302; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n87(mode/2up
18	<i>Inf. vi</i> 25-27		S. Mizuki, <i>The World of Yokai</i> by Shigeru Mizuki, Tokyo, Shueisha, 2002, p. 84; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n87(mode/2up
19	<i>Inf. vii</i> 115-116		S. Mizuki, <i>Amagami Yumuchaac</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Koasa Shunpūtei, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 69, p. 250; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n103(mode/2up
20	<i>Inf. viii</i> 29-30		S. Mizuki, <i>Amagami Yumuchaac</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Koasa Shunpūtei, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 69, p. 248; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n107(mode/2up
21	<i>Inf. viii</i> 40-41		S. Mizuki, <i>Amagami Yumuchaac</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Koasa Shunpūtei, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 69, p. 251; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n109(mode/2up

22	<i>Inf. VIII</i> 40-41		S. Mizuki, <i>TV-kun and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Yoshiharu Tsuge, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 58, p. 336; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n109(mode/2up
23	<i>Inf. VIII</i> 112-114		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 349; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n113(mode/2up
24	<i>Inf. IX</i> 89-90		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 306; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n119(mode/2up
25	<i>Inf. X</i> 40-42		S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō 07: Shinigami Tai-Senki and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Demon Kogure, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 35, p. 76; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n127(mode/2up
26	<i>Inf. XIII</i> 31-33		S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Rumiko Takahashi, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 29, p. 400; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n149(mode/2up

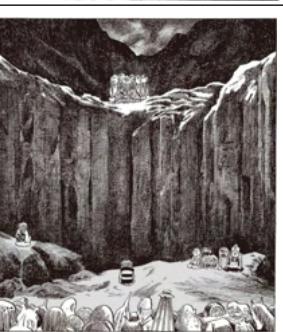
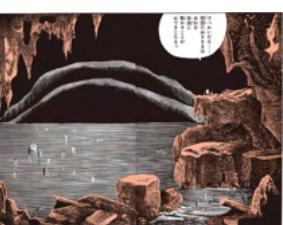
27	<i>Inf. XIII</i> 31-33		S. Mizuki, <i>Pokettoman and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Makoto Tezuka, Tokyo, Kodansha, 2014, vol. 59, p. 246; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n149(mode/2up
28	<i>Inf. XIII</i> 115-117		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 348; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n155(mode/2up
29	<i>Inf. XIII</i> 115-117		S. Mizuki, <i>TV-kun and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Yoshiharu Tsuge, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 58, pp. 428-429; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n155(mode/2up
30	<i>Inf. XIII</i> 115-117		S. Mizuki, <i>Akuma-kun: Final War</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Keiko Take-miya, Tokyo, Kodansha, 2016, vol. 50, p. 385; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n155(mode/2up
31	<i>Inf. XVII</i> 7-8		S. Mizuki, <i>Akuma-kun</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Gō Nagai, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 48, p. 343; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n171(mode/2up

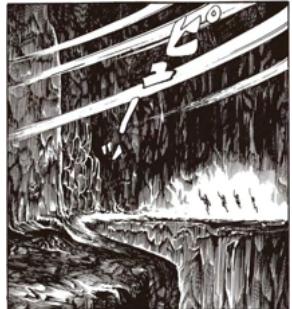
32	<i>Inf. xvii 7-8</i>		<p>S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 401; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n171(mode/2up</p>
33	<i>Inf. xvii 115- 117</i>		<p>S. Mizuki, <i>TV-kun and others</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Yoshiharu Tsuge, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 58, p. 128; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n177(mode/2up</p>
34	<i>Inf. xvii 115-117</i>		<p>S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 303; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n177(mode/2up</p>

35	<i>Inf. xviii</i>	113-114		<p>S. Mizuki, <i>Amagami Yumuchaac</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Koasa Shunpūtei, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 69, p. 247; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n185(mode/2up</p>
36	<i>Inf. xviii</i>	133-135		<p>S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. II</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Takatoshi Kaneko, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 57, p. 127; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n187(mode/2up</p>
37	<i>Inf. xix</i>	47-48		<p>S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō 07: Shinigami Tai-Senki and others</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Demon Kogure, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 35, pp. 72-73; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n191(mode/2up</p>
38	<i>Inf. xix</i>	47-48		<p>S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō 07: Shinigami Tai-Senki and others</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Demon Kogure, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 35, pp. 74-75; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n191(mode/2up</p>
39	<i>Inf. xix</i>	47-48		<p>S. Mizuki, <i>Akuma-kun: Final War</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Keiko Takemiya, Tokyo, Kodansha, 2016, vol. 50, p. 379; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n191(mode/2up</p>

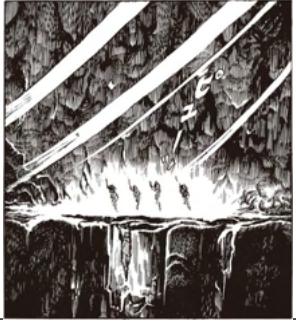
40	<i>Inf. xxi</i> 72		S. Mizuki, <i>Akuma-kun</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Gō Nagai, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 48, p. 164; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n203(mode/2up
41	<i>Inf. xxii</i> 139-141		S. Mizuki, <i>TV-kun and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Yoshiharu Tsuge, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 58, p. 427; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n213(mode/2up
42	<i>Inf. xxiii</i> 52-54		S. Mizuki, <i>Akuma-kun</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Gō Nagai, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 48, p. 163; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n217(mode/2up ,
43	<i>Inf. xxiv</i> 52-54		S. Mizuki, <i>Kappa Series</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Tetsuo Matsuda, Tokyo, Kodansha, 2016, vol. 73, p. 148; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n217(mode/2up

44	<i>Inf. xxIII</i> 52-54		<p>S. Mizuki, <i>Yotsuya Kaidan</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Teisui Ichiryūsai, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 78, p. 9; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n217(mode/2up</p>
45	<i>Inf. xxVI</i> 47-48		<p>S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 440; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n239(mode/2up</p>
46	<i>Inf. xxIX</i> 4-6		<p>S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō. V</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Naoto Takenaka, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 33, p. 370; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n257(mode/2up</p>

47	<i>Inf. xxix</i> 4-6		<p>S. Mizuki, <i>Yotsuya Kaidan</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Teisui Ichiryūsai, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 78, p. 35; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n257(mode/2up</p>
48	<i>Inf. xxix</i> 50-51		<p>S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō</i>. V, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Naoto Takenaka, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 33, p. 378; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n261(mode/2up</p>
49	<i>Inf. xxix</i> 50-51		<p>S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō</i> 07: <i>Shinigami Tai-Senki and others</i>, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Demon Kogure, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 35, p. 410; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n261(mode/2up</p>
50	<i>Inf.</i> <i>xxxiv</i> 20-21		<p>S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō</i>. II, in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i>, prefaz. di Masako Nozawa, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 30, pp. 206-207; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n305(mode/2up</p>

51	<i>Inf.</i> XXXIV 20-21		S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō 07: Shinigami Tai-Senki and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Demon Kogure, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 35, p. 507; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n305(mode/2up
52	<i>Purg.</i> XIII 106-107		S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō. V</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Naoto Takenaka, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 33, p. 371; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n409(mode/2up
53	<i>Purg.</i> XIII 106-107		S. Mizuki, <i>War Stories: Ghost Captain and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Teruyuki Kagawa, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 66, p. 277; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n409(mode/2up
54	<i>Purg.</i> xv 106-108		S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō 07: Shinigami Tai-Senki and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Demon Kogure, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 35, p. 326; https://archive.org/details/ladivinacommmedia0000dant_t6d2/page/n417(mode/2up

55	<i>Purg. XVI</i> 34-36		S. Mizuki, <i>Salaryman Shingami (complete) and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Koasa Shunpūtei, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 69, p. 36; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n423(mode/2up
56	<i>Purg. XIX</i> 52-54		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 303; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n441(mode/2up
57	<i>Purg. XIX</i> 130-132		S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō 07: Shinigami Tai-Senki and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Demon Kogure, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 35, pp. 70-71; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n445(mode/2up
58	<i>Purg. XXV</i> 112-114		S. Mizuki, <i>Kappa no Sanpei. I</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56, p. 395; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n479(mode/2up

59	<i>Purg.</i> xxv 112-114		S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō 07: Shinigami Tai-Senki and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Demon Kogure, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 35, p. 317; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n479(mode/2up
60	<i>Purg.</i> xxv 112-114		S. Mizuki, <i>Sōin Gyokusai Sayo!</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Teruyuki Kagawa, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 66, p. 278; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n479(mode/2up
61	<i>Purg.</i> xxx 32-33		S. Mizuki, <i>Akuma-kun Returns: Millennium Kingdom Part 1</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Tatsuhiko Yamashita, Tokyo, Kodansha, 2016, vol. 49, p. 11; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n509(mode/2up

62	Par. xxi 29-30		S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō 07: Shinigami Tai-Senki and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Demon Kogure, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 35, p. 520; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n641(mode/2up
63	Par. xxi 29-30		S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō 07: Shinigami Tai-Senki and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Demon Kogure, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 35, p. 528; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n641(mode/2up
64	Par. xxi 29-30		S. Mizuki, <i>GeGeGe no Kitarō 07: Shinigami Tai-Senki and others</i> , in <i>Mizuki Shigeru Manga Daizenshū</i> , prefaz. di Demon Kogure, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 35, p. 543; https://archive.org/details/ladivinacommedia0000dant_t6d2/page/n641(mode/2up

Bibliografia

- Audeh 2010 = Aida Audeh, *Gustave Doré's illustrations for Dante's Divine Comedy: innovation, influence, and reception*, «Studies in Medievalism», 18 (2010), pp. 125-164.
- Barański 2012 = Zygmunt G. Barański, *Inferno IX*, in *Lectura Dantis Bononiensis. II*, a cura di Emilio Pasquini e Carlo Galli, Bologna, Bononia University Press, 2012, pp. 101-126.
- Barbieri 2017 = Daniele Barbieri, *Semiotica del fumetto*, Roma, Carocci, 2017.
- Barthes 1964 = Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, «Communications», 4 (1964), pp. 43-44.
- Battaglia Ricci 2018 = Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai nostri giorni*, Torino, Einaudi, 2018.

- Benucci 2020 = Alessandro Benucci, *Dante fra fumetti, manga e graphic novel: verso un'«iper-Commedia»?*, in *Percorsi del testo*, a cura di Sergio Portelli e Karl Chircop, Firenze, Cesati, 2020, pp. 21-29.
- Bernardelli-Ceserani 2005 = Andrea Bernardelli, Remo Ceserani, *Il testo narrativo*, Bologna, il Mulino, 2005.
- Brignola 2022 = Cristiano Brignola, *Dante Shinkyoku. La Divina Commedia di Go Nagai*, San Marco Evangelista (CE), La Torre, 2022.
- Calzecchi Onesti 2005 = Publio Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 2005.
- Camerini 1925 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia illustrata da Gustavo Doré*, con l'introduzione e il commento di Eugenio Camerini, Milano, Sonzogno, 1925.
- Carmosino 2022 = Daniela Carmosino, *Sublime, romantico, J-pop: l'eroico Dante di Go Nagai*, in *Immaginare la Commedia*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno Editrice, 2022.
- Ciannella-Martí Escayol 2018 = Raul Ciannella, Maria Antònia Martí Escayol, «*Manga-fyng* la Commedia: dialogismo testuale e visivo in *Dante Shinkyoku di Go Nagai*», «Dante e l'Arte», 5 (2018), pp. 135-175.
- Cortezo (2022) 2023 = Carlos López Cortezo, *La estructura moral del Infierno de Dante*, Madrid, Universitaria 2022, traduzione italiana di Chiara Giordano: *Dinamismo e degradazione. La struttura morale dell'Inferno di Dante*, Roma, Carocci, 2023.
- Foster 2008 = Michael Dylan Foster, *The Otherworlds of Mizuki Shigeru, «Mechademia»*, 3 (2008), pp. 8-28.
- Grüning-Scavarda 2025 = Barbara Grüning, Alice Scavarda, *Sociologia del fumetto. Concetti, metodi e pratiche di ricerca*, Roma, Carocci, 2025.
- Hutcheon 2006 = Linda Hutcheon, *A Theory of Adaption*, New York-London, Routledge, 2006.
- Kaenel 2021 = Philippe Kaenel, «*Is not the book illustrator a translator?*». *Dante réinventé par Gustave Doré*, «L'Illustrazione. Rivista del libro a stampa illustrato», 5 (2021), pp. 51-72.
- La Salvia 2016 = Adrian La Salvia, *Dante e Doré. L'aura della Divina Commedia nell'arte moderna*, in *Dante und die Bildenden Künste*, a cura di Maria Antonietta Terzoli e Sebastian Schütze, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016, pp. 281-302.
- Marin 2015 = Ileana Marin, *Dante's Hell envisioned by Gustav Doré: an overlooked opening to modernity*, «The International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication», 4 (2015), pp. 15-25.

- Mizuki 1973 = Shigeru Mizuki, *The Miraculous Notebook*, in *Comic Mystery*, Tokyo, Futabasha, 1973.
- Mizuki 2002 = Shigeru Mizuki, *The World of Yokai by Shigeru Mizuki*, Tokyo, Shueisha, 2002.
- Mizuki 2010 = Shigeru Mizuki, *Kappa & compagnie*, Bordeaux, Éditions Cornélius, 2010.
- Mizuki 2011 = Shigeru Mizuki, *Onward Towards Our Noble Deaths*, Ashland, Paw Prints, 2011.
- Mizuki 2012 = Shigeru Mizuki, *NonNonBâ. Storie di fantasmi giapponesi*, Segrate, Rizzoli Lizard, 2012.
- Mizuki 2013a = Shigeru Mizuki, *Sōin Gyokusai seyo!*, in *Mizuki Shigeru Manga Daizenshū*, prefaz. di Teruyuki Kagawa, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 66.
- Mizuki 2013b = Shigeru Mizuki, *Yotsuya Kaidan*, in *Mizuki Shigeru Manga Daizenshū*, prefaz. di Teisui Ichiryūsai, Tokyo, Kodansha, 2013, vol. 78.
- Mizuki 2015a = Shigeru Mizuki, *Enciclopedia dei mostri giapponesi*, Bologna, Kappalab, 2015.
- Mizuki 2015b = Shigeru Mizuki, *TV-kun and others*, in *Mizuki Shigeru Manga Daizenshū*, prefaz. di Yoshiharu Tsuge, Tokyo, Kodansha, 2015, vol. 58.
- Mizuki 2017 = Shigeru Mizuki, *Kappa no Sanpei. I*, in *Mizuki Shigeru Manga Daizenshū*, prefaz. di Kazuhiko Komatsu, Tokyo, Kodansha, 2017, vol. 56.
- Mizuki 2019 = Shigeru Mizuki, *I segreti di Kitaro*, Milano, J-Pop, 2019.
- Mizuki 2025 = Shigeru Mizuki, *Il mondo delle fessure rotonde*, Bologna, Canicola, 2025.
- Motohiro 2025 = Watanabe Motohiro, *La Ricezione di Dante nella letteratura popolare giapponese del secondo dopoguerra*, in *La rappresentazione di Dante e della Commedia: dalle prime miniature trecentesche al Giappone contemporaneo*, a cura di Lorenzo Amato, Tokyo, Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana - Università di Tokyo, 2025, pp. 101-130.
- Orsi 2023 = Maria Teresa Orsi, *Il cammino della Commedia in Giappone tra letteratura di nicchia e mondo dei Manga*, in *La ricezione della Commedia dai manoscritti ai media*, Roma, Bardi, 2023, pp. 583-599.
- Orsi 2025 = Elisa Orsi, *Codici illustrati della Commedia. Un percorso critico del Novecento*, Pisa, Pisa University Press, 2025.
- Parker 2023 = Deborah Parker, *Doré's Dante: Influence, Transformation*

- and Reinvention*, in *Dante Alive: Essays on a Cultural Icon*, a cura di Francesco Ciabattoni e Simone Marchesi, New York, Routledge, 2023, pp. 3-21.
- Penney 2008 = Matthew Penney, *War and Japan: The Non-Fiction Manga of Mizuki Shigeru*, «The Asia-Pacific Journal: Japan Focus», 6 (2008), pp. 1-13.
- Petrocchi 1994 = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., Firenze, Le Lettere, 1994².
- Rovere 2021 = Valentina Rovere, *Una costante di gravitazione dantesca: da Gustave Doré a Gabriele Dell'Otto*, in «A riveder la china». *Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo*, a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo e Paolo Rigo, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2021, pp. 45-64.
- Scrolavezza 2020 = Paola Scrolavezza, *Dall'orrore del reale all'incubo della distopia: gli inferni di Dante in Giappone tra romanzi e manga*, in *Letture classensi*. 48. *Dante e le guerre: tra biografia e letteratura*, a cura di Alberto Casadei, Ravenna, Longo, 2020, pp. 79-91.
- Terzoli 2025 = Maria Antonietta Terzoli, *Dante maestro e autore: ipotesi critiche su Commedia*, Trionfi, Decameron, Roma, Carocci, 2025.
- Tirino 2018 = Mario Tirino, *Manga Dante. Comunicazione interculturale e tradizione figurativa in Dante Shinkyoku di Go Nagai*, «Dante e l'Arte», 5 (2018), pp. 177-220.
- Zappa 2023 = Marco Zappa, *Tra guerre di spiriti e spiriti della guerra. I racconti di Mizuki Shigeru*, in *Nippop: 10 anni di cultura pop giapponese in Italia*, a cura di Paola Scrolavezza, Gino Scatasta e Anna Specchio, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 153-169.



Nel segno di Juyō: testimonianze e suggerimenti documentari nei rapporti di trasmissione culturale Italia-Giappone

Concetta Damiani

Università della Campania “Luigi Vanvitelli”
concetta.damiani@unicampania.it

In the name of Juyō: testimonies and documentary
suggestions in Italy-Japan cultural transmission relations

Abstract (ITA)

Il contributo rende conto di una ricognizione effettuata, nell’ambito delle attività del Progetto Dante Limina, in archivi e biblioteche italiani, volta a far emergere fonti – principalmente archivistiche – per la ricostruzione della rete di influenze, connessioni e relazioni culturali tra Italia e Giappone. I materiali reperiti e descritti vanno confluendo nel portale Dante Juyō.

Abstract (ENG)

This article reports on a survey conducted, as part of the Project Dante Limina, in Italian archives and libraries, aimed at uncovering sources – primarily archival – for reconstructing the network of influences, connections and cultural relations between Italy and Japan. The materials found and described will be incorporated into the Dante Juyō web portal.

Parole chiave / Keywords

Archivi, collezioni digitali, Dante Juyō, Giappone / Archives, digital collections, Dante Juyō, Japan

1. Introduzione

Il progetto Dante Limina ha previsto la creazione di un portale caratterizzato da diverse articolazioni e declinazioni tra cui la sezione Dante Juyō, dedicata alla ricezione “estrema” del poema dantesco.¹

Dante Juyō è stato strutturato in termini di “archive and digital library” e utilizza l’applicativo Omeka S,² di sicura resa nella gestione di collezioni di documenti digitali garantendo peraltro una piena interoperabilità con gli aggregatori di metadati:

La struttura della piattaforma, completamente open access, consente una fruizione estesa e partecipativa: ogni pagina è dotata di uno spazio per segnalazioni da utenti e consultatori, in un’ottica di citizen scholarship e partecipazione collettiva alla mappatura delle occorrenze dantesche nella cultura giapponese.³

Tale approccio è totalmente condiviso anche sul versante del trattamento dei fondi archivistici. Nel digitale, infatti, la tradizionale visione monodimensionale ha lasciato il posto a dinamiche di continuo accrescimento e alla necessità di strumenti concettuali descrittivi capaci di esprimere funzionalità nuove e di proporre possibilità di fruizione interattiva e dinamica dei contenuti.

Le “tradizionali” regole condivise di descrizione archivistica: dalla multilivellarità, alla netta separazione tra tipologie di informazione, sino alla grande attenzione al contesto, rigorosamente unico e centralizzante, sono state, per certi versi, messe in crisi. Il forte ruolo delle relazioni orizzontali e trasversali, la considerazione imprescindibile della necessità di considerare e richiamare più e numerosi contesti rappresentano due forti elementi di rottura degli schemi di interpretazione e restituzione: «il passaggio dall’albero al grafo, dalla gerarchia alla rete»⁴ hanno segnato un imprescindibile cambio di visione e di approccio.

L’archivio, pur conservando come presupposto fondante un valore di

1 <https://juyo.dantelimina.it/> (ultima consultazione: 12/11/2025).

2 <http://omeka.org/about/> (ultima consultazione: 12/11/2025).

3 Ringrazio Ciro Perna per la condivisione del testo della relazione dedicata a Dante Limina alla giornata di studi *Uso e riuso di dati e contenuti: per un patrimonio digitale aperto*, Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali, Napoli, 7 aprile 2025.

4 Orlandi-Tomasi 2023, p. 47.

struttura capace di restituire e riflettere l'articolazione organizzativa e istituzionale da cui deriva, deve proporsi come un insieme di risorse, riutilizzabili in nuove forme, aperte e disponibili alla produzione di contenuti nuovi.

Al fianco delle restituzioni “istituzionali” di complessi e nuclei documentari, è andata emergendo e si è andata consolidando una varietà di tipologie e conformazioni diverse, tra cui gli “invented archives” che rappresentano il risultato di selezioni e raccolte di fonti su determinati temi ed eventi; ma anche le “hidden collections”, più ambigue e sfuggenti: riproduzioni digitali o parziali di un archivio nei confronti del quale:

La selezione altera e interrompe i vincoli generando nuovi archivi e nuove rappresentazioni. Crea dei doppi che non solo mancano di rispetto all'originale, ma hanno anche l'ardire di rimpiazzarlo, sulle ali della potenza di trasmissione della rete che li ospita. Non a caso, è stata coniata l'espressione hidden collections, per individuare “materials that cannot be found in the online catalog”.⁵

Nella struttura di Dante Juyō, a lato del tema principale, incentrato sulla fortuna di Dante in Giappone in tutte le possibili mediazioni e interpretazioni, il database propone un'area dedicata alla restituzione delle fonti archivistico-digitali, costruita in ottica aperta e inclusiva: Archivi dello Stato, archivi delle Università e delle accademie, archivi e fondi documentari di biblioteche e musei, archivi di istituzioni pubbliche e private dedicate alla conservazione di specifiche tipologie documentarie, quali ad esempio i fondi fotografici e quelli audiovisivi, restituiscono un'ampia varietà di materiali che si prestano a riaggregazioni e percorsi personalizzabili.

La documentazione relativa alle missioni, le relazioni diplomatiche, le risultanze dell'operato dei ministeri e degli istituti di cultura dediti a promuovere rapporti e iniziative, i fondi d'autore – e quindi quel che sopravvive di archivi e biblioteche personali – di letterati, artisti, intellettuali e studiosi propongono frammenti e segmenti documentali che si prestano ad una restituzione digitale, contribuendo ad offrire nuovi spunti di ricerca e interpretazione.

Va segnalato in premessa che la ricostruzione dei rapporti culturali tra i due paesi attraverso le fonti documentarie incontra alcuni ostacoli di contesto e di dispersione che compromettono qualunque ipotesi di omo-

5 Valacchi 2024, p. 96.

geneità e continuità ma che, al contempo e per i medesimi motivi, rafforzano le motivazioni della ricerca.

2. La ricognizione delle fonti in età moderna

Per l'età moderna la documentazione relativa alle missioni religiose è stata ed è oggetto di studio e sono in corso progetti di raccolta e trascrizione delle fonti.⁶

Non è facile recuperare elementi di qualificazione della ricaduta delle missioni in termini di trasmissione culturale: allo stato attuale si registra una difficoltà nel tentativo di individuare e descrivere i volumi che accompagnavano la vita dei missionari, data anche la distruzione delle «Robicciuole e coserelle venute per uso e servitio dei Padri»⁷ che in alcuni casi i missionari subiscono, pur provando a fronteggiare come possono le perquisizioni e a limitare i danni: «Si erano riposte in loco più ascoso le corone, medaglie, libri spirituali, e alcune altre simili divotioni»⁸ come narra Giovanni Filippo De Marini, a proposito di una nave giunta a Tonchino da Macao nel 1644.

Per quanto concerne la Compagnia di Gesù, una fonte significativa è rappresentata dalle *litterae indipetae*, che i gesuiti redigevano, formulando desideri e motivazioni personali, e indirizzavano al preposito generale o anche ai superiori locali per attestare l'anelito al missionariato nelle Indie intese, in senso ampio, come qualunque parte del mondo. L'Archivio Romano della Compagnia di Gesù ne conserva circa 14.000, scritte da circa 6.167 aspiranti disseminati nelle province d'Europa, per il periodo compreso tra l'ultimo trentennio del secolo XVI e il 1773, anno della soppressione dell'Ordine.⁹

6 Nell'ampia letteratura si rimanda almeno a Boscaro 2008; Colombo-Massimi 2014; Bianchini-Rochini 2022. Merita un riferimento il più che noto progetto *Digital Indipetae Database*, <https://jesuitportal.bc.edu/research/digital-indipetae-database/> (ultima consultazione: 12/11/2025); d'interesse metodologico anche il Progetto di Ateneo dell'Università di Napoli L'Orientale *Jesuit Missions in Northern Abyssinia* (*JeMiNA*). Si rimanda inoltre al contributo di Cai Jin presente in questo numero della rivista.

7 De Marini 1663, p. 200.

8 Ivi.

9 Colombo-Massimi 2014, p. 193; Bianchini-Rochini 2022, p. 7. Va considerata inoltre anche la produzione documentaria afferente alla Nuova Compagnia, per la quale sono state censite circa 2000 lettere, conservate secondo una suddivisione per province, <https://>

Se le *indipetae* che esprimono una chiara preferenza per il Giappone come destinazione e meta non consentono per la loro stessa natura di acquisire elementi esplicativi sulla formazione dell'aspirante, offrono però la possibilità di individuarne gli autori e di favorire i tentativi di ricostruzione dei singoli profili anche attraverso fonti complementari, superando una dimensione di studio incentrata pressoché esclusivamente sulla dimensione burocratica della fonte.

Anche la valutazione dell'impatto nel contesto europeo della letteratura dedicata alle terre di missione non è semplice. Come rileva Aliocha Maldavsky:

Il collezionista di libri all'inizio del Seicento ha a sua disposizione delle fonti dirette, in lingua volgare o in latino, e un'importante produzione intellettuale di autori europei sulle scoperte e l'ampiamento dell'orizzonte geografico dell'Europa nel Rinascimento. Questi scritti alimentano le rappresentazioni che gli Europei condividono e che variano secondo il luogo in cui vivono, la loro confessione religiosa, la loro posizione nelle rivalità politiche. Quelli che non scrivono libri possiedono a volte biblioteche, anche se queste non ci dicono che ne pensano i proprietari né se hanno letto i libri. Da questo punto di vista, le *indipetae* appaiono come una fonte unica.¹⁰

In senso inverso sono d'interesse anche le cosiddette *litterae annuae* redatte dai missionari e volte a restituire ai confratelli la cronaca dell'attività di evangelizzazione ma anche informazioni di natura storica, politica, sociale e culturale:

Le missive sono attese con impazienza e spesso declamate nei refettori delle residenze gesuitiche, talvolta tradotte per chi non conosce la lingua latina, raggiungendo così un largo pubblico. Ben presto si decide di scriverle in una doppia versione: una lettera confidenziale indirizzata al governo generale della Compagnia in Roma e un'altra divulgativa (destinata alla stampa), sottoposta a un lavoro di revisione e rimaneggiamento per un'audience più ampia.¹¹

archiviistorico.gesuiti.it/ (ultima consultazione: 12/11/2025).

10 Maldavsky 2009, pp. 163-164; si rimanda anche alle pp. 166-167.

11 Pelliccia 2021, pp. 220-221.

Per quanto concerne i rapporti con il Giappone si segnalano le versioni a stampa relative agli anni 1579-1581; 1601; 1603-1606; 1615-1617; 1622; 1625-1627: *Alcune Lettere Delle Cose Del Giappone. Dell' anno 1579 insino al 1581*, in Roma, appresso Francesco Zannetti, 1584; *Lettera annua di Giappone scritta nel 1601. e mandata dal p. Francesco Pasio V. prouinciale al m.r.p. Claudio Acquauiua generale della Compagnia di Giesù* in Roma, appresso Luigi Zannetti, 1603; *Tre lettere annue del Giappone de gli anni 1603. 1604. 1605. e parte del 1606. Mandate dal P. Francesco Pasio V. Provinciale di quelle parti al M.R.P. Claudio Acquauiua Generale della Compagnia di Giesu*, in Roma, appresso Bartolomeo Zannetti, 1608; *Lettere annue del Giappone, China, Goa et Ethiopia. Scritte Al M.R.P. generale della Compagnia di Giesù. Da Padri dell'istessa Compagnia ne gli anni 1615. 1616. 1617. 1618. 1619. Volgarizati dal P. Lorenzo delle Pozze della medesima Compagnia*, in Napoli, Per Lazaro Scoriggio, 1621; *Lettere annue del Giappone dell'Anno 1622. E della Cina del 1621. e 1622. Al molto Rev. in Christo P. Mutio Vitelleschi Preposito Generale della Compagnia di Giesù*, in Roma per Francesco Corbelletti, 1627; *Lettere annue del Giappone de gl'anni 1625. 1626. 1627. al molto reu. in Christo P. Mutio Vitelleschi Preposito Generale della Compagnia di Giesù*, in Roma appresso Francesco Corbelletti, 1632.

3. Una rassegna di fonti per i secoli XIX-XX

Nel corso della prima metà del XIX secolo, prima della firma del Trattato di amicizia, commercio e navigazione del 1866,¹² è difficile trovare fonti documentarie che testimonino, nell'impossibilità dei rapporti, almeno un interesse culturale per il Giappone.

A Napoli nel 1832, ad esempio, viene nominato uno ‘scrittore onorario’ nella Biblioteca Reale Borbonica «coll’incarico di illustrare i Codici scritti ne’diversi dialetti orientali».¹³ La scelta cade su Maurizio Lettieri che viene inviato a studiare lingue orientali all’Archiginnasio di Roma e

12 Archivio storico della Camera dei Deputati, *Disegni e proposte di legge e incarti delle commissioni, Legislatura X, Sessione I, Esaminati*, vol. 91, n. 109, «Esecuzione dei trattati di amicizia, commercio e navigazione conchiusi fra l’Italia, il Giappone e la China, Trattato tra il regno d’Italia e l’impero del Giappone firmato a Yeddo il 25 agosto 1866» e successive convenzioni e regolamenti.

13 Archivio di Stato di Napoli, *Ministero della Pubblica Istruzione*, busta 382.I, fasc. 6, «Estratto del Real Rescritto del 5 luglio 1832. Nomina di Lettieri».

che, una volta rientrato, dimostra di conoscere «perfettamente le Lingue Ebraica, Caldaica, Siriaca, Samaritana e in ispecial modo l'Araba».¹⁴ Deve aver inciso sulle scelte, naturalmente, anche la natura del posseduto dalla Biblioteca borbonica, di cui era parte un unico esemplare in lingua giapponese, oggi confluito nella collezione Manoscritti e rari della Biblioteca nazionale di Napoli “Emanuele III”. Si tratta dell’*Edizione giapponese del libro delle mille parole in quattro forme diverse di scritture*, un’edizione xilografica in caratteri bianchi su fondo nero del 1608.¹⁵ L’esemplare, come dimostra inequivocabilmente la legatura, era parte del fondo Farnese e questo potrebbe consentire l’individuazione di ulteriori elementi di qualificazione e di proporre nuovi tasselli in termini di trasmissione culturale.

Ritornando al Trattato, ritenuto indispensabile per la costruzione di rapporti diplomatici stabili soprattutto dai commercianti di seme-bachi italiani, è indubbio che accompagni un inizio e un consolidarsi di relazioni, di cui rende conto la documentazione afferente al Consolato d’Italia in Yokohama.¹⁶

In quegli anni, dopo gli oltre due secoli di isolamento pressocché totale, imposto dallo *shogunato Tokugawa* durante il periodo Edo, si registrava una significativa presenza di viaggiatori avidi di conoscenza e attenti alle occasioni imprenditoriali e culturali.

L’insieme documentale, condizionato in 27 buste, è costituito da unità rilegati e fascicoli e consente di ricostruire la presenza di cittadini italiani in Giappone, tra cui Edoardo Chiossone¹⁷ e Adolfo Farsari.¹⁸ Farsari, una vita avventurosa, si trasferisce in Giappone e si stabilisce a Yokohama

14 Ivi, «Lettera di Nicola Santangelo, Ministro Segretario di Stato per gli Affari Interni al Ministro Segretario di Stato di Casa Reale», 18 aprile 1832.

15 La scheda è parte del *Catalogo dei Codici Orientali*, nella partizione “Cinesi e Giapponesi”, redatta come le altre da Vincenzo Boni.

16 Ruggieri s. d.

17 Frabetti 1981. Inoltre Edoardo Chiossone, abilissimo incisore genovese vissuto a Tokyo dal 1875 al 1898, destinò la propria collezione di arte orientale all’Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova. Dopo un primo allestimento all’interno dell’Accademia, inaugurato nel 1905, la collezione è conservata ed esposta, dal 1971, nella sede museale a lui dedicata, <https://www.museidigenova.it/it/storia-della-collezione-5> (ultima consultazione: 12/11/2025).

18 Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, *Consolato d’Italia in Yokohama (1866-1894)* busta 18, fasc. 216, sottofasc. 77 e 88.

dove, negli anni '80 dell'Ottocento rileva una bottega di fotografia con il relativo archivio di negativi, la Japan Fotografic Association di Stilfried & Anderson. La bottega era stata fondata da Felice Beato, primo fotografo italiano ad approdare in Giappone nel 1863 e, seppure con uno scarto temporale, i due si affermano tra i migliori esecutori della "fotografia in stile Yokohama", ossia di foto colorate a mano con un pigmento giapponese e destinate a rappresentare uno dei principali beni di esportazione dell'artigianato giapponese sino ai primi anni del secolo XIX. Oggi una parte della produzione di Beato e Farsari è presente nel patrimonio della Fondazione Alinari per la fotografia.¹⁹

Gli studiosi sono inoltre concordi nell'affermare che la fotografia del periodo Meiji ha costituito storicamente il veicolo attraverso cui l'Occidente ha formato la sua rappresentazione del Giappone moderno e l'affermazione assume significato maggiore se consideriamo che nel caso specifico ad operare sono stati due occidentali appunto.

Per quanto concerne il '900 i riferimenti si ampliano ed è possibile spaziare dai fondi conservati presso gli archivi istituzionali, quali l'Archivio del Ministero degli Esteri e l'Archivio Centrale dello Stato a quelli delle Università, quali ad esempio l'Archivio dell'Università di Napoli L'Orientale e quello dell'Università Ca' Foscari, agli archivi di biblioteche e istituzioni culturali che conservano fondi d'autore strutturati o fondi tematici.

Il Ministero della cultura popolare, attraverso le serie Gabinetto e Propaganda presso gli Stati esteri (quest'ultima afferente alla Direzione generale servizi della propaganda, poi per gli scambi culturali), conservate all'Archivio Centrale dello Stato, dialoga idealmente con il fondo Direzione Generale per la Stampa Estera del Ministero della Cultura Popolare afferente all'Archivio storico diplomatico del Ministero degli Affari Esteri:²⁰ i diversi insiemi archivistici presentano documentazione che si rivela complementare per la ricostruzione dei rapporti culturali tra i due paesi, pertanto la repertorizzazione congiunta di tali fonti rende più agevole per gli utenti la consultazione: e il raffronto.

Un esempio è quello relativo alla documentazione che accompagna la fondazione dell'Istituto italo-nipponico, avvenuta a Tokyo nel 1937 e la

19 <https://www.alinari.it/cms/en/photostories/italians-around-the-world> (ultima consultazione: 12/11/2025).

20 Mancini 2022.

successiva istituzione dell'Accademia nipponica a Roma, nel 1938: corrispondenza, documentazione patrimoniale e documentazione tecnica, fotografie per certi versi complementari sono presenti nei fondi dei due diversi archivi.

In questo senso diventa prezioso il contributo degli archivi audiovisivi. Tra le occorrenze rinvenute nei diversi fondi dell'Archivio storico Istituto Luce compaiono 699 documenti che rimandano a produzioni auditive e 141 fotografie, tra i quali si è provveduto a selezionare i riferimenti agli oggetti digitali relativi ad eventi e occasioni di valenza culturale.

I rapporti di trasmissione trovano esplicitazione anche nelle esperienze individuali e per questo motivo è stato avviato un censimento dei fondi d'autore di personalità che hanno stabilito legami culturali con il Giappone; al momento è stato possibile individuare e mappare i fondi di: Giovanni Berio (in arte Ligusto, 1924-2015), il cui fondo documentale è stato donato nel 2015 alla Biblioteca civica "Leonardo Lagorio" di Imperia. Ligusto, nel 1986, ha iniziato a dedicarsi alle tecniche della xilografia policroma giapponese e alle tecniche Nishiki in uso nel periodo Edo (1603-1868).²¹

La donazione, proveniente dall'atelier di Oneglia, consiste in 5.000 legni incisi, 2.000 libri d'arte e di letteratura italiana, giapponese, cinese ed araba, 20 buste di corrispondenza con illustri esponenti di fama internazionale, calligrafie giapponesi, opere d'arte personali e di altri autori.

Paola Cagnoni (1940-2004)

Laureata nel 1970 in Lingue e letterature orientali (giapponese) a Ca' Foscari è stata, nella stessa università, professoressa di Lingua e letteratura giapponese e Storia del teatro dello spettacolo giapponese (1972-2002) ed è stata tra i soci fondatori dell'Associazione italiana per gli studi giapponesi (AISTUGIA).²²

Fondo librario donato nel 2006 al Dipartimento di Studi sull'Asia orientale dell'Università Ca' Foscari e conservato presso la Biblioteca di Area linguistica, sezione di Studi sull'Asia orientale. Il fondo ha una con-

21 La tecnica usata dall'artista prevedeva di avere, per ogni stampa, molti legni incisi, stampati poi singolarmente su carta pregiata giapponese fatta a mano. Le produzioni rendono conto di una rivisitazione di soggetti tipici dell'arte orientale permeati da influenze e suggestioni liguri.

22 Sattin 2024, p. 380.

sistenza di 322 monografie, in buona parte sul teatro giapponese, di cui 193 in lingua giapponese.

Francesco Gatti (1935-2009)

Laureato all’Istituto Universitario Orientale di Napoli è stato professore di Storia del Giappone all’Università di Bologna, poi a Ca’ Foscari (1984-2007) dove ha insegnato Storia dell’Asia orientale e sud-orientale 2007; è stato direttore del Centro di studi sull’Asia «Marco Polo».²³

Fondo librario donato al Dipartimento di Studi sull’Asia orientale dell’Università Ca’ Foscari e conservato presso la Biblioteca di Area linguistica, sezione di Studi sull’Asia orientale. Il fondo ha una consistenza di 1.159 monografie, di cui circa 420 in lingua giapponese.

Fosco Maraini (1912-2004)

Etnologo, antropologo, orientalista, alpinista, fotografo, narratore e molto altro.²⁴

Il fondo è costituito dall’archivio di Fosco Maraini propriamente detto, consistente in corrispondenza, manoscritti, carte di lavoro, documentazioni personali, materiali iconografici e a stampa, depositato al Gabinetto Viesseux dalle eredi nel 2008, da un archivio fotografico quantificato in oltre 100.000 fotografie e acquisito dal Viesseux insieme alla raccolta libraria nel 1997. I libri, in numero di circa 9000, sono allocati nella Sala Maraini a Palazzo Strozzi; l’accessibilità alle risorse è garantita attraverso il catalogo on line della biblioteca del Gabinetto Viesseux.

Come a volte succede, tuttavia, il fondo non è conservato nella sua integrità in un’unica istituzione: ai nuclei fondanti del Gabinetto scientifico letterario G.P. Viesseux. Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti si affiancano i materiali fotografici digitalizzati consultabili sul sito della già citata Fondazione Alinari per la fotografia; la “Raccolta Fosco Maraini”, composta da oggetti, fotografie e volumi legati alla cultura del popolo Ainu dell’isola giapponese di Hokkaido e conservata presso il Museo di Antropologia ed Etnologia dell’Università di Firenze e, infine, la Collezione Fosco Maraini, negativi originali relativi ai mosaici nor-

23 Ivi, p. 388.

24 Per un profilo biografico dettagliato si rimanda a <https://www.viesseux.it/biblioteca/viesseux-asia/> (ultima consultazione: 12/11/2025).

manni fotografati da Fosco Maraini, conservata presso: l'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo Unico e la Documentazione), Roma.²⁵

Gherardo Marone (1891-1962)

Ispanista e critico letterario²⁶.

Il fondo è conservato in parte presso la Biblioteca Nazionale di Napoli e in parte presso l'Archivio del Novecento – Roma, proposto nel portale *Carte d'autore online*.²⁷

Quest'ultimo nucleo, costituito principalmente da manoscritti dello stesso Marone e da corrispondenza per gli anni dal 1915 al 1953, consente di approfondire il ruolo di Marone e della rivista *La Diana*, attiva tra il 1915 e il 1917, da lui fondata insieme a Fiorina Centi e Mario Cestaro.

Numerosi altri sono i fondi d'autore in corso di analisi; il loro valore non va sottovalutato anche perché spesso agevolano la ricostruzione delle vicende di personaggi per i quali non si dispone di un fondo strutturato ma di documenti isolati e tracce episodiche conservate in collezioni e archivi diversi.

Proprio la documentazione relativa alla Diana di Gherardo Marone, consente di ricostruire i rapporti con quell'Harukichi Shimoji giunto in Italia come studioso di Dante e autore del dattiloscritto *La divina commedia e le visioni di Zennogio*, opera che si presta a riflessioni sulla ricezione del poema dantesco.

Anche grazie alle fonti dell'Archivio storico dell'Università di Napoli "L'Orientale"²⁸ viene individuata la presenza di Shimoji, come lettore e poi docente di lingua giapponese al Regio Istituto Orientale di Napoli, nel periodo 1914-1925. Shimoji resterà più o meno stabilmente in Italia sino al 1934, tuttavia il suo percorso virerà poi verso un'attenzione sempre più totale ai rapporti politici tra Italia e Giappone. La figura di Shimoji è stata

25 <https://siusa-archivi.cultura.gov.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=358906&RicProgetto=personalita> (ultima consultazione: 12/11/2025).

26 Matt 2008.

27 <https://www.ad900.it/schede/get?id=40607> (ultima consultazione: 12/11/2025).

28 Ringrazio Antonio Manieri per le preziose segnalazioni ai documenti dell'Archivio dell'Università.

ampiamente studiata²⁹ ma questa ricerca propone, attraverso la restituzione documentale di Dante Juyō, elementi e documenti inediti che possono contribuire a dettagliarne ulteriormente la biografia umana e culturale.

Bibliografia

- Bianchini-Rochini 2022 = Paolo Bianchini, Marco Rochini, *Le lettere indipetate come fonte per la storia della Compagnia di Gesù. Considerazione storiografiche e metodologiche*, in *La vocazione alla missione nella storia della Compagnia di Gesù. Origine ed evoluzione delle indipetate (XVI-XIX secolo)*, a cura di Paolo Bianchini e Marco Rochini, Brescia, Morcelliana, 2022, pp. 5-33.
- Boscaro 2008 = Adriana Boscaro, *Ventura e sventura dei gesuiti in Giappone (1549-1639)*, Venezia, Libreria Editrice Cafoscari, 2008.
- Colombo-Massimi 2014 = Emanuele Colombo, Marina Massimi, *Gesuiti italiani candidati alle missioni tra Antica e Nuova Compagnia*, Milano, Il Sole 24 ORE, 2014.
- De Marini 1663 = Giovanni Filippo De Marini, *Delle missioni de' padri della Compagnia di Giesù nella provincia del Giappone, e particolarmente di quella di Tumkino. Libri cinque*, Roma, Per Niccolò Angelo Tinassi, 1663.
- DBI = *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1960-2020, 100 voll.
- Frabetti 1981 = Giuliano Frabetti, *Chiossone Edoardo*, in DBI, vol. 25, 1981. [https://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-chiossone_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/edoardo-chiossone_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 12/11/2025).
- Maldavsky 2009 = Aliocha Maldavsky. *Società urbana e mobilità missionaria: i milanesi e la missione lontana all'inizio del Seicento*, «Rivista di Storia del Cristianesimo», 1 (2009), pp. 159-184.
- Mancini 2022 = Claudio Maria Mancini, *L'Archivio della Direzione Generale per la Stampa Estera del Ministero della Cultura Popolare nell'Archivio Storico-Diplomatico del MAE. Appunti di una prima ricerca*, Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, Roma, 2022.
- Matt 2008 = Luigi Matt, Gherardo Marone, in DBI, vol. 70, 2008. [https://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-marone_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gherardo-marone_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 12/11/2025).

29 Si rimanda tra gli altri a Piscopo 2015, Zanlorenzi 2020.

- Orlandi-Tomasi 2023 = Tito Orlandi, Francesca Tomasi, *Una storia dell'informatica umanistica in Italia*, in *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, a cura di Fabio Ciotti, Roma, Carocci, pp. 35-47.
- Pelliccia 2021= Carlo Pelliccia, «Ultimamente con non poco travaglio alla Cocincina si videro»: viaggiatori gesuiti in Asia orientale nel secolo XVII, in *Nel Segno di Magellano tra terra e cielo. Il viaggio nelle arti umanistiche e scientifiche di lingua portoghese e di altre culture europee in un'ottica interculturale*, a cura di Michela Graziani, Lapo Casetti e Salomé Vuelta García, Firenze, Firenze University Press, 2021, pp. 219-261.
- Piscopo 2015 = *Shimoi Harukichi. Buio sotto il faro: scritti di un giapponese a Napoli*, a cura di Ugo Piscopo, Napoli, Guida, 2015.
- Ruggieri s. d. = *Consolato d'Italia in Yokohama (1866-1894), Inventario*, a cura di Stefania Ruggieri, Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri, Roma, s.d.
- Sattin 2024 = Antonella Sattin, *L'Archivio dell'Università Ca' Foscari Venezia. Guida. Con un'appendice di Tommaso Munari sulle fonti per la storia di Ca' Foscari negli archivi dei suoi enti fondatori*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press, 2024.
- Valacchi 2024 = Federico Valacchi, *L'archivio aumentato. Tempi e modi di una digitalizzazione critica*, Milano, Editrice Bibliografica 2024.
- Zanlorenzi 2020 = Silvia Zanlorenzi, *Shimoi Harukichi attivista politico, tra fumanesimo e fascismo*, «Ventunesimo secolo. Rivista di studi sulle transizioni», 1 (2020), pp. 137-173.

II. NOTIZIE DAI MANOSCRITTI E DALLE STAMPE



La tradizione della *Commedia* (con qualche novità)*

Sandro Bertelli

Università degli Studi di Ferrara
brtsdr@unife.it

The tradition of *Commedia* (with some new developments)

Abstract (ITA)

Il contributo si propone di esaminare le principali tipologie librarie della *Commedia* di Dante Alighieri, dalla sua fase più antica di produzione e circolazione (prima metà del XIV secolo) fino all'avvento della stampa. Lo studio sottolinea le più rilevanti caratteristiche codicologiche dei manoscritti, che evidentemente riflettevano i gusti letterari di lettori e committenti nelle diverse fasi della straordinaria ricezione del testo dantesco. Inoltre, si presentano alcune nuove testimonianze (per lo più) frammentarie del Poema, ancora poco conosciute o del tutto inedite.

Abstract (ENG)

This contribution aims to examine the principal book typologies of Dante Alighieri's *Commedia*, from its earliest phase of production and circulation (first half of the fourteenth century) through to the advent of print. The study underscores the chief codicological features of the manuscripts, which evidently reflected the literary tastes of readers and patrons across the various stages of the extraordinary reception of Dante's text. Furthermore, some new (mostly) fragmentary testimonies of the Poem are presented, still little known or completely unpublished.

Parole chiave / Keywords

Dante Alighieri, Divina Commedia, Paleografia e Codicologia, Studio dei manoscritti / Dante Alighieri, Divina Commedia, Paleography and Codicology; Manuscripts Studies

* Si avverte il lettore che la prima e la terza parte del contributo (parr. 1, 3) riprendono, su esplicita richiesta, argomenti già precedentemente trattati da chi scrive, per cui si vedano soprattutto Bertelli 2016 e Id. 2022b, mentre la seconda parte (par. 2) è del tutto inedita. La relazione è frutto dell'intervento tenutosi alla Summer School in *Ambienti digitali per gli studi danteschi* (Paestum, 7-10 luglio 2025), organizzata dal Progetto Dante Limina.

Introduzione

Negli ultimi anni sono stati molto numerosi i contributi – non soltanto ovviamente in prospettiva codicologico-paleografica – dedicati in generale alle opere di Dante e in particolare alla tradizione manoscritta della *Commedia*, grazie ai quali sono stati raggiunti risultati notevolissimi rispetto al passato, anche relativamente recente: basti pensare alle numerose pubblicazioni dedicate ai commenti danteschi, oppure ai rinnovati studi critici e filologici, fra i quali occorre almeno ricordare la recentissima pubblicazione dell’Edizione Nazionale del Poema curata da Giorgio Inglese e quella, sebbene al momento parziale (relativa cioè alla sola prima cantica), di Elisabetta Tonello e di Paolo Trovato, entrambe allestite in occasione del VII centenario della morte del poeta.¹ Inoltre, a questa vigorosa pratica editoriale va affiancata anche la ripresa, altrettanto importante ed imponente, degli studi dedicati ai manoscritti e agli *ateliers*, che ha aperto numerose altre possibilità di ricerca, di approfondimento, di rinnovate indagini sul testo della *Commedia* dantesca e sui protagonisti della sua fortuna, senza naturalmente dimenticare anche i progressi che sono stati fatti sulla biografia dello stesso poeta.² Tuttavia, in questo panorama così ricco e variegato di studi – con progetti di ricerca notevolissimi, spesso anche difficili ritmicamente da seguire – sono al contrario molto pochi i contributi finalizzati ad indagare le differenti tipologie librarie che connotano la tradizione manoscritta delle opere dantesche, in particolare della *Commedia*, alla quale saranno dedicate queste nostre prime riflessioni, oppure ai codici ai quali si rivolge specificamente il progetto Limina, cioè a quei testimoni che hanno nei cosiddetti *marginalia* un loro specifico interesse. Inoltre, si è deciso di aggiungere – anche per ragioni didattiche e/o di aggiornamento bibliografico – alcune notizie sulle più recenti acquisizioni, forse ancora poco conosciute o addirittura del tutto inedite.

1 Per l’Edizione Nazionale allestita per la Società Dantesca Italiana, si veda Inglese 2021; per quella dell’*Inferno*, cfr. Tonello-Trovato 2022. Le sigle dei manoscritti adottate nel contributo fanno riferimento alle edizioni di Petrocchi 1966-1967 e di Inglese 2021.

2 Per comodità e ovvie ragioni di spazio, si rimanda alla corposa bibliografia specialistica in calce al catalogo *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine* 2021, alla quale si può aggiungere sia Bertelli 2023, sia il recentissimo saggio di Giuseppe Indizio dedicato alla ricostruzione della vita del poeta (Indizio 2025).

1. La prima diffusione (entro la cosiddetta antica vulgata)³

Com’è noto, la tradizione manoscritta della *Commedia* è caratterizzata da numeri molto significativi: ad oggi si contano circa 850 testimoni (fra codici integri e frammentari), di cui circa 300 sono i mss. trecenteschi, una novantina dei quali (quindi quasi uno su tre) prodotti a Firenze entro la metà del Trecento; mentre oltre l’Appennino – un’area molto vasta, genericamente intesa come Italia settentrionale – sono circa 65 i codici trecenteschi che ci sono pervenuti, un numero non elevatissimo, ma molto importante, sia per il ruolo giocato dal fattore linguistico (il volgare), sia per il valore meramente testuale di questi codici. Ricchissima invece la compagine dei manoscritti quattrocenteschi: rappresenta circa i due terzi dell’intera tradizione, una cifra che si aggira intorno alle 450 unità, di cui circa 200 prodotte in area fiorentina; un centinaio invece sono i codici diciamo di età moderna (dal sec. XVI in avanti).⁴

Così come accaduto per gli autografi danteschi e per le primissime copie della *Commedia*, gli uni e le altre irrimediabilmente perduti, nel corso del tempo sono venuti a mancare anche moltissimi testimoni, tanto che si stima una decimazione superiore al 70% circa; altri manoscritti hanno subito un naturale processo di dispersione geografica.⁵

È fatto ampiamente riconosciuto che della *Commedia*, nella fase più antica della sua produzione e diffusione, si possiedono notizie assai limitate: in altre parole, ci muoviamo fondamentalmente su un terreno molto

3 Il riferimento, ovviamente, è alla soglia cronologica fissata da Giorgio Petrocchi per l’Edizione Nazionale della *Commedia* allestita per il centenario del 1965 (ma uscita a stampa nel biennio successivo, per cui si veda Petrocchi 1966-67): lo sbarramento alla tradizione manoscritta del Poema fu dallo studioso fissato all’anno 1355 circa, anno in cui – a suo giudizio, ma supportato però dall’autorevole parere di Giuseppe Billanovich – Giovanni Boccaccio iniziò, col ms. Toledano Zelada 104.6 (*To*), la sua attività di copista/’editore’ delle opere di Dante. Furono così selezionati 27 testimoni *antiquiores* (Petrocchi 1966-1967, I, pp. 59-91).

4 Sui numeri della *Commedia*, si veda Guidi 2007, pp. 215-228. Il contributo di Vincenzo Guidi è basato sui rilevamenti di Boschi Rotiroti 2004; distingue e quantifica la produzione manoscritta nell’arco di tre periodi: il I (1321-1350), a cui afferiscono 83 testimoni; il II (1351-1400), a cui sono ascritti 210 codici; e il III (1401-1500), con 439 rappresentanti, per un totale di 732 manoscritti. Sui testimoni trecenteschi, oltre al saggio di Boschi Rotiroti 2004 e a quello già richiamato di Guidi 2007, si segnala anche Galassi 2016, pp. 93-128.

5 Guidi 2007, p. 224.

scivoloso e basato quasi esclusivamente su supposizioni. Tuttavia, la critica – non soltanto quella più recente – sembra concorde nel ritenere che al momento del rientro a Firenze di Pietro e Iacopo Alighieri (il primo giunse provvisoriamente in città tra il 1323 e il 1324, mentre il secondo nel 1325), il Poema si presentasse in forma completa, unitaria, cioè con le tre cantiche riunite insieme: non sappiamo dove questa operazione sia stata compiuta, si pensa in un centro dell’Italia settentrionale, forse dell’Emilia (Bologna) o della Romagna (Ravenna).⁶ In questa sede non interessa la questione relativa alla composizione e alla primissima divulgazione della *Commedia*, che sono sempre state oggetto di discussione fra gli studiosi, ma per completezza d’informazione possiamo dire che probabilmente le date più accreditate sono quelle che fissano la “pubblicazione” dell’*Inferno* intorno alla seconda metà del 1314 (“argomento barberiniano”), quella del *Purgatorio* verso il 1316, mentre il *Paradiso* (scritto mentre Dante si trovava a Ravenna, presso Guido Novello da Polenta) fu sicuramente divulgato postumo.⁷ Comunque sia, è quasi certo che l’assemblaggio delle tre cantiche sia avvenuto in terra emiliano-romagnola subito dopo la morte del poeta. In ogni modo, di questa primissima stagione e circolazione del Poema non restano altro che minime e sporadiche attestazioni in qualche limitatissimo frammento (trascrizioni mnemoniche, alcune delle quali realizzate vivente Dante): si tratta dei famosi *Memoriali* e *Registri* dei notai bolognesi conservati all’Archivio di Stato di Bologna (Bo): basti ricordare, per esempio, che la più antica citazione del Poema, che reca i famosi vv. 94-96 del III canto dell’*Inferno* («El duca lui: Caron non ti crucciare / vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole e più non dimandare»), risale al primo semestre del 1317, contenuta nel *Registro* n° 39 dell’ASBo, in cui sono trascritti una serie di atti criminali copiati dal notaio Tieri di Gano degli Useppi da San Gimignano.⁸ Tali sporadiche citazioni rappresentano comunque il segno evidente che almeno l’*Inferno* a quest’altezza cronologica era già noto e in circolazione.

6 Sull’argomento, si veda Ciociola 2001, in part. pp. 174-176.

7 In questo senso, si vedano anche i recenti contributi di Inglese 2015, pp. 121-122; Id. 2021, I, p. LIV; Bertelli 2022b, pp. 38-39. Sull’“argomento barberiniano”, si veda Indizio 2020, pp. 9-32 (con bibliografia pregressa).

8 Per cui si veda il recente volume *Dante e la Divina Commedia in Emilia Romagna* 2021, dove si potranno consultare anche le schede di descrizione di tutti i testimoni del Poema, sia manoscritti che antichi stampati, ma anche non pochi documenti (molti dei quali inediti), conservati negli Archivi e nelle Biblioteche della Regione Emilia-Romagna.

Sul versante delle fonti, delle testimonianze dirette in nostro possesso, per questa primissima stagione in territorio emiliano-romagnolo, non c'è molto altro da aggiungere. Dobbiamo di necessità spostarci altrove, cercando di seguire le orme e ovviamente la documentazione che riguarda i figli di Dante, ovverosia a Firenze, dove i due Alighieri erano rientrati poco tempo dopo la tragica morte del padre.⁹

In questi anni (primi decenni del Trecento), il contesto fiorentino relativo alla produzione manoscritta è un contesto del tutto eccezionale, straordinario, forse unico nel suo genere, grazie soprattutto alla repentina ascesa economica e sociale di quella borghesia mercantile cittadina che allora in città andava ricercando avidamente libri molto eterogenei e di buonissima fattura, come per la *Commedia* suggeriscono chiaramente i cosiddetti Danti del Cento (si veda oltre).¹⁰ Una produzione eccezionale sia dal punto di vista quantitativo che qualitativo, frutto appunto di un grande benessere economico, in cui la società alfabetizzata e di buona cultura si dimostrava sempre più avida di libri di ogni genere: dai classici latini agli autori contemporanei, a quelli di natura pratica, necessari a soddisfare le curiosità e le esigenze di quella borghesia mercantile oramai salita al potere.

Tuttavia, delle primissime copie fiorentine della metà/seconda metà degli anni Venti del Trecento di fatto ci è pervenuto soltanto un frammento: si tratta di un bifolio contenente una parte dei canti xxvi-xxviii dell'*Inferno* (da xxvi 67 a xxviii 48), conservato nel ms. Conventi Soppressi H.VIII.1012 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze (CS; cfr. Fig. 1), attribuito alla mano del notaio fiorentino Andrea Lancia, attivissimo studioso e commentatore di Dante.¹¹ A parte questo frammento, dobbiamo ricorrere a fonti indirette per avere testimonianza di codici della *Commedia* risalenti a quella stagione. È il caso dell'Aldina del 1515 posseduta dall'erudito fiorentino Luca Martini (*Mart*): sul suo frontespizio si legge una lunga nota manoscritta (di mano dello stesso Martini), dalla quale si apprende che a Firenze circolava un codice – esemplato dal pievano Forese Donati tra l'ottobre del 1330 e il gennaio del 1331 – contenente appunto l'intero Poema. Un manoscritto perduto, di cui però

9 D'obbligo il rimando al *Codice Diplomatico Dantesco* 2016, in part. pp. XXVIII-XXX.

10 Per un inquadramento dei quali, si rinvia a Boschi Rotiroti 2004, pp. 77-93.

11 Per una descrizione recente del frammento, si veda Bertelli 2021, pp. LXVII-LXVIII (con bibliografia pregressa). Sulla figura e per la produzione di Andrea Lancia dantista, si veda Bertelli 2011a, in part. pp. 52-57.

conosciamo non poche varianti, quelle riportate nel 1548 dal Martini sull'Aldina da lui posseduta. Insomma,abbiamo notizie di manoscritti della *Commedia* che circolavano in città fra il 1329 e il 1330.

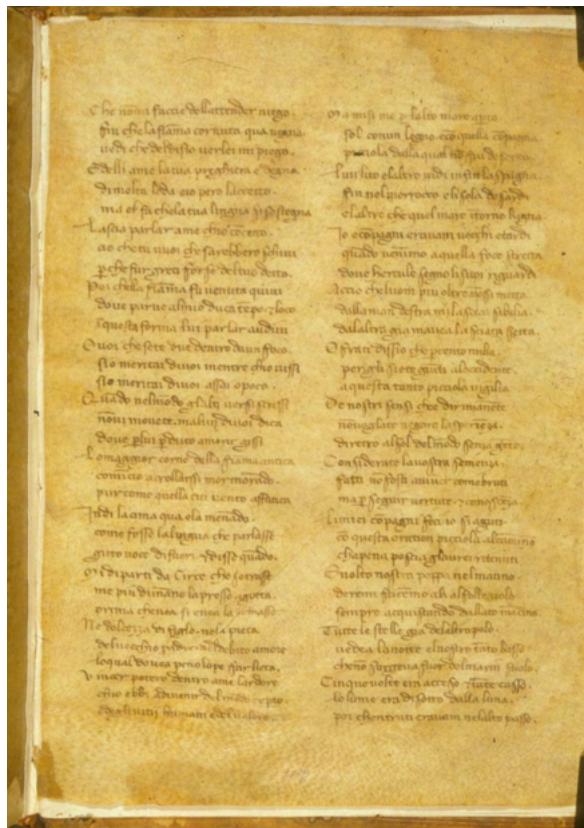


Fig. 1. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale,
Conv. Soppr. H.VIII.1012, c. 127r.

Pertanto, perduti gli autografi danteschi, perdute le primissime copie dell'intero Poema all'indomani della morte del poeta, il più antico testimone integro in nostro possesso, contenente cioè un'indicazione cronologica che ci consente di stabilire con certezza la sua data di composizione, è il celebre Laurentziano Ashburnham 828 (Ash: Fig. 2),¹² non a caso detto l'“antichissimo”,

12 Per una descrizione del manoscritto, si veda la scheda di descrizione curata da Elisa-

poiché datato *ante 1335* dalla mano che in chiusura di volume aggiunge il *Capitolo* di Iacopo Alighieri: anzi, essendo il manoscritto linguisticamente pisano, la sua collocazione cronologica sarà da ricondurre allo stile comune, arretrandola quindi di un anno, ovverosia al 1334.¹³ Dal punto di vista codicologico, si tratta di un codice membranaceo, di formato medio-grande (circa cm 31 di altezza per 23 di larghezza), col testo del Poema e del *Capitolo* di Iacopo disposti su due colonne, scritto in *littera textualis*, e con un apparato decorativo abbastanza sobrio, rappresentato cioè da semplici iniziali filigranate diverse nel modulo a seconda che si tratti di inziali di cantica o di canto, e con tutti quegli altri elementi decorativi tipici del corredo che appartiene e caratterizza il manoscritto gotico.

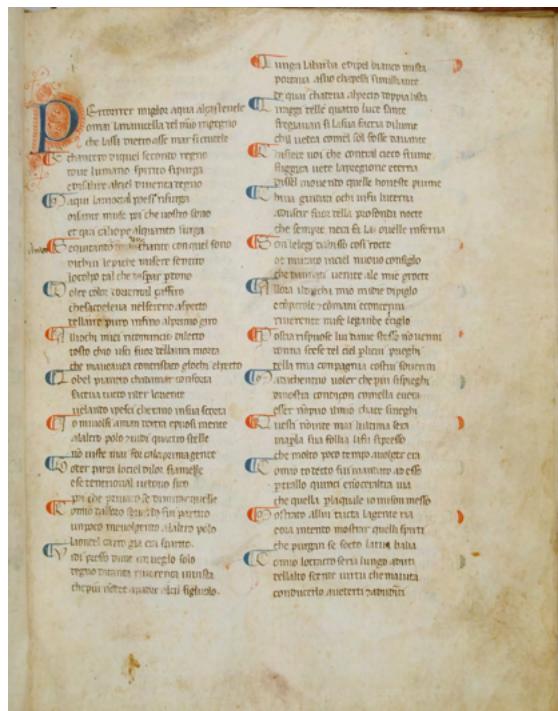


Fig. 2. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 828, c. 35r.

betta Tonello in *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine* 2021, p. 57 nr. 12 (con bibliografia pregressa).

13 Sulla collocazione linguistica di *Ash* ad area pisana, si veda Franceschini 2007, pp. 281-315.

Possiamo dire subito con certezza – numeri alla mano – che, nonostante la sua antichità e per così dire la sua “autorevolezza”, il modello-librario rappresentato da *Ash* non ha ottenuto un gran successo fra i contemporanei, non ha lasciato cioè un’impronta chiara e decisa sul resto della tradizione manoscritta della *Commedia*, per lo meno a giudicare dai codici trecenteschi che ci sono pervenuti: infatti, su circa 300 testimoni ascrivibili al sec. XIV, sono al massimo una trentina quelli che condividono con *Ash* gli aspetti formali più macroscopici, cioè appena il 10%. I numeri quindi non sono elevatissimi: colpisce il fatto che la produzione fiorentina in questa tipologia grafica sia alquanto limitata (appena 5 codici),¹⁴ due invece sono i testimoni copiati in area pisana,¹⁵ mentre tutti gli altri manoscritti (a parte *Laur*, copiato nel 1355 a Sassoferato, nei pressi di Ancona) sono di produzione settentrionale:¹⁶ anzi, eccezion fatta per il Parigino Ital. 538 (*Pa*), scritto nel 1351 da Bettino de’ Pigli a Bergamo, i restanti codici sono stati sicuramente confezionati in area Emiliano-Romagnola. Comunque sia, il dato è già di per sé abbastanza sorprendente, poiché le caratteristiche formali del vetusto *Ash* sono anche quelle più vulgate all’interno della produzione del manoscritto in volgare italiano primo-trecentesco, soprattutto per quanto riguarda l’abbinamento della *littera textualis* con gli altri aspetti codicologici più rilevanti.¹⁷ Insomma, si tratta della veste formale che meglio si inserisce nel solco della tradizione, che meglio individua il contenitore libro in quanto tale, ma che evidentemente per il testo della *Commedia* non incontrava il favore della committenza. In altre parole,

14 Si tratta dei seguenti mss.: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.11 (sec. XIV metà); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 319 (sec. XIV metà); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313 (*Po*; sec. XIV secondo quarto); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 4117 (sec. XIV metà); e del Berlinese Rehd. 227 (ora Depôt Breslau 7; sec. XIV metà).

15 Oltre ad *Ash*, il ms. della Staatsbibliothek di Berlino, Hamilton 203 (*Ham*; a. 1347).

16 I codici: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr. C.III.1266 (sec. XIV metà); Londra, BL, Egerton 943 (*Eg*; sec. XIV secondo quarto); Paris, Bibliothèque National de France, It. 538 (*Pa*; a. 1351); Padova, Biblioteca del Seminario, Ms. 2 (sec. XIV metà); Firenze, Biblioteca Riccardiana 1005; Milano, Biblioteca Braidense, AG.XII.2 (*Rb*; sec. XIV secondo quarto); e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 366 (*Urb*; a. 1352).

17 Si vedano le immagini in calce ai volumi dedicati da chi scrive allo studio e alla catalogazione dei manoscritti in volgare italiano delle Origini conservati in Biblioteca nazionale centrale di Firenze e in Biblioteca Medicea Laurenziana, per cui si veda Bertelli 2002 e Id. 2011b.

per Dante e la *Commedia* nella prima metà del Trecento le dinamiche di produzione libraria legate alla tradizione non sembrano funzionare, non rispondono più alle esigenze del pubblico contemporaneo, che evidentemente, soprattutto se di un certo livello, vuole altro, ricerca un nuovo tipo di libro, si direbbe proprio di rottura rispetto alla precedente tradizione.

Infatti, i testimoni che dal punto di vista formale maggiormente si avvicinano ad *Ash* sono pochissimi: il ms. Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 203 (*Ham*), sottoscritto nel 1347 da Tommaso Benetti da Lucca; il Laurenziano Pluteo 40.11, databile al quinto decennio circa del sec. XIV; il Palatino 319 della Nazionale di Firenze, che grosso modo è coevo al ms. Laurenziano; e il codice nr. 2 della Biblioteca del Seminario vescovile di Padova, anch'esso della metà circa del Trecento. Si tratta certamente di un assetto librario non casuale; anzi, al contrario, è volutamente ricercato dai copisti e quindi anche dai committenti, in cui al testo del Poema si affianca uno, oppure entrambi i *Capitoli* che a questa altezza cronologica solitamente accompagnano la *Commedia*: quello di Iacopo Alighieri e quello di Bosone da Gubbio, che occupano sui manoscritti non più di qualche colonna di testo (circa due o al massimo tre carte in totale). Tuttavia, in questi codici, è possibile rilevare anche una macroscopica differenza rispetto al loro ascendente: il livello della decorazione. Mentre in *Ash* il corredo decorativo risulta piuttosto sobrio, in questi testimoni si è decisamente innalzato; infatti, nei luoghi topici del testo (le iniziali di cantica del Poema, le iniziali dei *Capitoli*, ma anche nell'ampio spazio offerto dai margini ad esse adiacenti) è ora presente una importante decorazione a pennello, con iniziali figurate, illustrate e soprattutto con la presenza dell'oro (e nel ms. di Padova – proveniente dalla ricca biblioteca del conte Alfonso Speroni Alvarotti – anche una serie nutrita di altre miniature che corrono e si sviluppano lungo il margine inferiore del codice).¹⁸

Siamo chiaramente di fronte a una diversa fase della produzione manoscritta del Poema e quindi della fortuna del testo dantesco. In altre parole, dal punto di vista cronologico non sono trascorsi molti anni tra *Ash* e gli altri manoscritti, anzi, al massimo si direbbe un decennio. Ma questi sono anni in cui la richiesta, la velocità di trasmissione, di propagazione anche geografica della *Commedia* è davvero straordinaria. E in questo di-

18 Su questa speciale categoria di codici, riccamente miniati, sarà sufficiente rimandare al progetto napoletano *Illuminated Dante Project*. <https://www.dante.unina.it/ndp/public/frontend> (ultima consultazione: 12/11/2025).

namismo – fatto di botteghe e del via vai al loro interno di persone dalle diverse professionalità, che rappresentano senz’altro l’indizio di un mercato librario in grande fermento –, evidentemente è cambiato anche l’approccio al Poema e soprattutto si è evoluto il gusto della committenza, che seguirà molto da vicino quella che, dal punto di vista formale, diciamo pure estetico, doveva essere la tendenza del momento, che allora prevedeva appunto quel tipo di decorazione in determinati luoghi del testo.¹⁹

C’è poi almeno un’altra tipologia libraria della *Commedia* primo-trecentesca su cui certamente vale la pena soffermarsi, poiché rappresenta senza alcun dubbio il gruppo di testimoni più consistente all’interno della tradizione manoscritta più alta del Poema: quella cioè riconducibile alla fisionomia dei cosiddetti Danti del Cento.²⁰

Si tratta di circa una ottantina di testimoni (frammenti compresi), che hanno in comune: il formato medio-grande (di circa 35/40 cm in altezza per 25 cm di larghezza); il supporto pergamenoceo; la consistenza del volume, che si aggira intorno alle 90 carte; la *mise en page*, ovverosia l’impaginazione del testo su due colonne con le iniziali di terzine smarginate; l’utilizzo prevalente della cosiddetta cesura tra le cantiche (cioè la presenza di una frattura codicologica tra le cantiche, segnalata mediante carte bianche); un apparato decorativo di livello medio-alto (col ricorso talvolta ad immagini sostanzialmente standardizzate: Dante nella selva per l’*Inferno*; Dante e Virgilio nella navicella per il *Purgatorio*; e Dante con Beatrice per il *Paradiso*, oppure, in alternativa, anche Cristo in gloria); e, infine, la scrittura, la bastarda su base cancelleresca, di altissimo livello esecutivo, frutto di professionisti della scrittura.²¹

Di tutti questi manoscritti, gli unici testimoni che presentano espressamente una datazione e una sottoscrizione sono soltanto tre: il celebre Trivulziano 1080 (*Triv*; Fig. 3) e il Laurenziano Pluteo 90 sup. 125 (*Ga*), entrambi riconducibili alla mano di Francesco di ser Nardo da Barberino, che li confezionò a Firenze rispettivamente nel 1337 il primo, e tra il settembre del 1347 e il marzo del 1348 il secondo.²² Grazie a queste due importanti testi-

19 Bertelli 2016, p. 447.

20 Boschi Rotiroti 2004, in part. pp. 77-93 (con altra bibliografia).

21 Sulla questione terminologica della scrittura, si rimanda a Casamassima 1988, in part. pp. 98-99, e a Zamponi 1997, pp. 485-487.

22 Sulla figura e sulla produzione del noto copista originario di Barberino Valdelsa (nei pressi di Poggibonsi, poco distante da Firenze, ma in provincia di Siena), si rimanda a

monianze è stato possibile precisare sia la localizzazione dell'intero gruppo "del Cento" ad area fiorentina, sia la sua datazione, che abbraccia un arco cronologico compreso tra il quarto e il quinto decennio circa del sec. XIV.

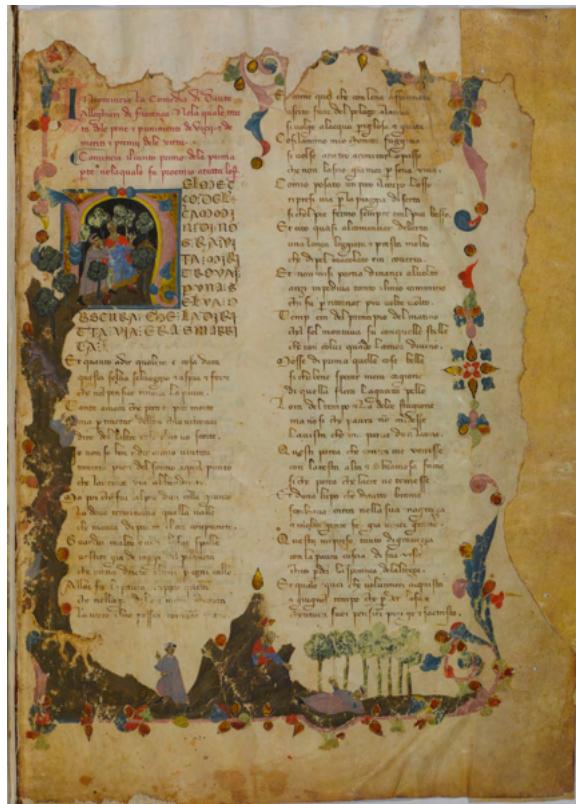


Fig. 3. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 1080, c. 1r.

Bertelli 2003, pp. 408-421, dove si descrivono i testimoni sottoscritti e quelli a lui attribuiti (compreso un frammento ora conservato a Ginevra, Bibliothèque Publique et Universitaire, Comites Latentes 316, in realtà fuoriuscito dalla penna del cosiddetto "copista principale del Cento", come dimostrato in Id. 2007a, pp. 9-33), e Id. 2006, pp. 77-90, dedicato all'analisi della sua produzione e dove si descrive un nuovo codice, il ms. Vittorio Emanuele 1189 della Nazionale di Roma, contenente le *Vite dei Santi Padri* nel volgarizzamento di Domenico Cavalca, a cui il nostro copista lavora nel corso del quarto decennio del sec. XIV. Da ultimo si veda De Robertis 2021, pp. 187-191, dove la studiosa attribuisce all'operato di Francesco di ser Nardo altri tre manoscritti (non danteschi).

L'altro codice, frutto di recente acquisizione, è il Berlinese Hamilton 202 (Fig. 4), al quale andrà associato il Rehdiger 227 (ora Depôt Breslau 7), sempre della Staatsbibliothek di Berlino. Infatti, entrambi i codici sono riconducibili alla mano dello stesso professionista, che si sottoscrive col nome di “Dinus”: si tratta del notaio fiorentino Dino di Lapo Pacini, di cui possediamo non poca documentazione (compresa fra il 1336 e il 1343), grazie alla quale fra l'altro è possibile stabilire chiaramente una sua strettissima collaborazione con un altro copista di eccezionale livello, purtroppo ancora anonimo, il cosiddetto “copista di Parm” (dal codice Parmense 3285): molto probabilmente anch'esso a capo di un'attivissima officina scrittoria, così come doveva esserlo anche Francesco di ser Nardo da Barberino.²³

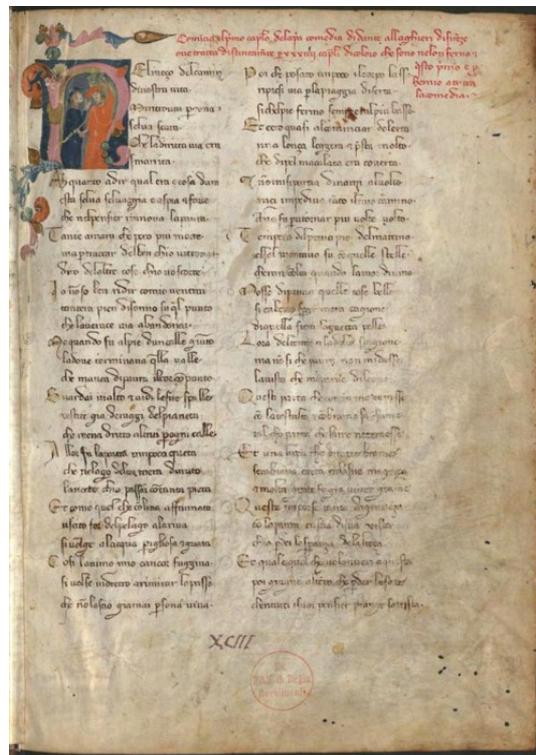


Fig. 4. Berlin, Staatsbibliothek, Ham. 202, c. 1r.

23 Sul “copista di Parm” e la sua produzione, si veda Bertelli 2011a, pp. 75-78 nr. 8, e Id. 2016, pp. 449-454.

Questi (ed altri) testimoni ci suggeriscono chiaramente che nelle botteghe della Firenze della prima metà del Trecento operavano copisti assai abili e molto versatili, i quali con grandi capacità organizzative riuscivano a far fronte a tutte le esigenze di un pubblico allora estremamente esigente, specie se di alta committenza. Artigiani professionisti che erano sicuramente in grado di scrivere sia in *littera textualis* che in bastarda su base cancelleresca, in entrambi i casi con estrema perizia grafica, come d'altra parte già sapevamo, per esempio, proprio grazie all'operato di Francesco di ser Nardo da Barberino, che utilizza la scrittura cancelleresca nel suo ben noto capolavoro, il Trivulziano 1080 (*Triv*), oppure nel Laurenziano Plut. 90 sup. 125 (*Ga*), ed in altri suoi manoscritti di straordinaria bellezza, non soltanto contenenti la *Commedia*, mentre utilizza la *littera textualis* in codici altrettanto eccezionali, come il Palatino 449 della Nazionale di Firenze o il Vittorio Emanuele 1189 della Nazionale di Roma.²⁴

C'è poi un'altra importante tipologia libraria del Poema, già presente nella primissima fase di produzione e diffusione del testo dantesco, quella delle *Commedie* scritte con una *mise en page* a colonna unica, cioè col testo più o meno posizionato al centro della pagina, scritte in *littera textualis*. Tale connubio (scrittura/*mise en page*) ha sempre un po' condizionato la valutazione cronologica di questi testimoni, fondamentalmente per due motivi: il primo consiste nell'oggettiva difficoltà di valutazione della scrittura gotica (cosa che in qualche misura è ovviabile sul versante corsivo, proprio per la presenza di alcuni testimoni datati e sottoscritti); mentre il secondo, che ha giocato un ruolo appunto negativo per questi codici, sarà molto probabilmente da imputare sia alla presenza di due manoscritti molto importanti dell'antica vulgata, quali *Urb* (datato 1352) e *Laur* (datato 1355), sia – e fors'anche soprattutto – per via del condizionamento dei tre testimoni boccacceschi (*To*, *Ri* e *Chig*), che agiscono da spartiacque con la cosiddetta antica vulgata e che grosso modo (col ms. Toledano Zelada 104.6) risalgono a un periodo non anteriore agli inizi del sesto decennio del Trecento: codici che veicolano appunto una determinata fisionomia di *Commedia*, provocando così, si direbbe quasi naturalmente, una sorta di slittamento in avanti delle datazioni

24 Per cui si veda Bertelli 2006, pp. 77-90; e ora anche De Robertis 2021, pp. 187-191.

di questa tipologia libraria.²⁵ Sono diversi i testimoni che rientrano in questa veste codicologica: oltre ai già menzionati, rientrano – per esempio – un paio di codici bolognesi, vale a dire il ms. A 321 della Biblioteca dell'Archiginnasio e il ms. 589 della Biblioteca Universitaria, ma anche il Vaticano Barberiniano lat. 4117 e il Berlinese Rehdiger 227, entrambi indubbiamente primo-trecenteschi.



Fig. 5. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Tempi 1, c. 2r.

²⁵ Sull'argomento, si veda almeno il volume collettaneo *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio* 2014. Sulla cronologia *To > Ri > Chig* è d'obbligo il rimando a Petrocchi 1966-1967, I, pp. 18-19; ma si veda utilmente anche Mecca 2013, p. 119.

Nel secondo Trecento, la produzione di *Commedie* ovviamente aumenta e si fa molto più eterogenea rispetto a prima: naturalmente compaiono anche altri modelli librari, come quello del “libro da banco”,²⁶ cioè dalle grandi dimensioni, caratterizzato da scritture molto formalizzate e spesso dalla presenza di commenti e/o di apparati decorativi di alto livello esecutivo: come possiamo osservare, fra i molti e a titolo puramente esemplificativo, nel cosiddetto Tempiano Maggiore della Laurenziana (già facente parte della collezione del marchese Luigi Tempi e dal 1839 conservato in Laurenziana alla segnatura Tempi 1; Fig. 5), datato 1398, miniato da don Simone Camaldoiese e aiuti; oppure, nel Laurenziano Conv. Soppr. 204, di qualche anno precedente, anch’esso splendidamente miniato, in cui al Poema si accompagna il corposo commento di Francesco da Buti.²⁷

2. Cenni ad alcuni nuovi testimoni del Poema

Prima di fare qualche riferimento alla tradizione recenziore della *Commedia*, quella quattrocentesca, caratterizzata da una compagine molto ricca di manoscritti, si presentano in questa sede tre nuovi testimoni: ce ne sarebbero anche diversi altri (tutti allo stato di frammento), ma i selezionati sono forse quelli di più recente acquisizione.

Il primo (Fig. 6) è un codice integro, cartaceo, ascrivibile alla fine del Trecento o, al più tardi, agli inizi del sec. XV:²⁸ si tratta di un manoscritto di 94 carte (misurano circa 40 cm di altezza per 26 cm di larghezza, di formato *in-folio*), messo all’incanto a fine 2024/inizi 2025 presso una casa d’aste di Roma. Le prime carte sono sicuramente aggiunte per colmare una lacuna (di due carte):²⁹ sono in scrittura bastarda ad imitazione dei cosiddetti Danti del Cento, come d’altra parte un po’ tutto il manoscritto. Il corpo centrale del codice reca una scrittura corsiveggiante, di una mano piuttosto professionale, che imita probabilmente quella del modello da cui ricava la sua copia: si dovrebbe anche poter

26 Sulla definizione, si rimanda a Petrucci 1969.

27 Per cui si veda, in generale, il volume complessivo di Malato-Mazzucchi 2011.

28 Lo studio delle filigrane permetterà senz’altro di restringere al meglio la datazione. Al momento possiamo dire che si tratta di almeno due filigrane: un monte con croce (tipo Briquet nr. 11684: Fano, a. 1400) e delle cesoie (tipo Briquet nr. 3657: Udine, a. 1413).

29 Ovverosia le carte contenenti da *Inf. I* 1 a *Inf. III* 42.

risalire ad eventuali altri testimoni dello stesso copista, perché la mano è piuttosto connotata, come dimostrano l'esecuzione della lettera "L", oppure quella della lettera "G", entrambe molto caratteristiche. Sembra un copista toscano, forse fiorentino, ma bisognerà eseguire l'analisi storico-linguistica sull'interno codice per un'assegnazione certa.

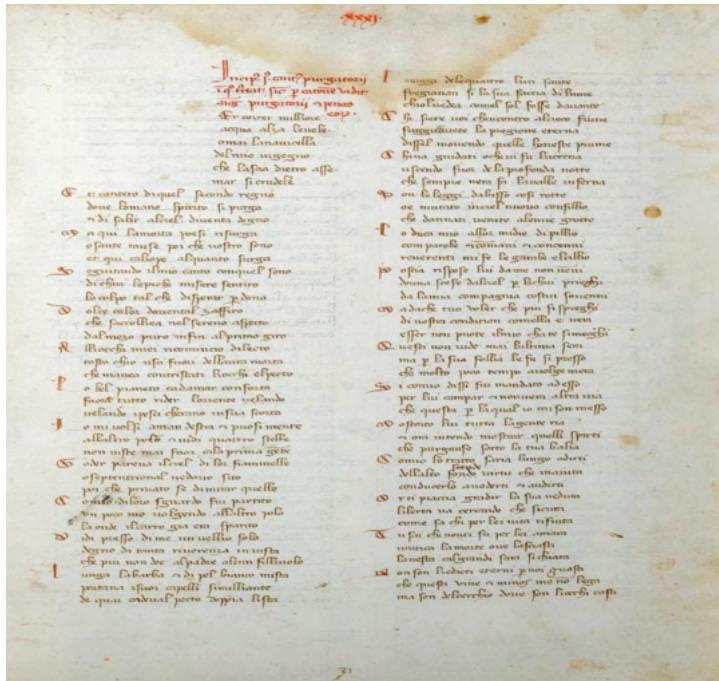


Fig. 6. Roma, Asta pubblica, c. 31r.

Si segnalano alcune varianti ricavate da un primo sondaggio sul manoscritto, rilevate sui seguenti canti: da *Inf.* III 42 a *Inf.* III 126 (c. 3rA-B); da *Purg.* I 1 a *Purg.* I 78 (c. 31rA-B); da *Par.* I 1 a *Par.* I 78 (c. 61rA-B); e da *Par.* XXXIII 10 a *Par.* XXXIII 145 (cc. 89vA-90rB).³⁰

30 In questo caso, il rilevamento delle varianti è basato sullo schema impostato in Bertelli 2011a, pp. 133-142.

	Canone B[arbi]/P[etrocchi]		Nuovo testimone
<i>Inf.</i> III 59	Vidi e conobbi l'ombra di colui	= B	Vidi et conobbi l'ombra di colui
<i>Inf.</i> III 61	Incontanente intesi e certo fui	= P	Incontanente intesi et certo fui
<i>Inf.</i> III 72	Perch'io dissi: Maestro, or mi concedi	= B	Perch'io maestro mio or mi concedi
<i>Inf.</i> III 106	Poi si ritrasser tutte quante insieme	= P	Poi si ritrasser tutti quanti insieme
<i>Inf.</i> III 116	Gittansi di quel lito ad una ad una	= B	Gittansi di quell'into ad una ad una
<i>Inf.</i> III 120	Anche di qua nuova schiera s'auna	= P	Anche de qua nuova schiera s'auna
<i>Purg.</i> I 15	Dell'aer puro infino al primo giro	= B	Dal mezo puro infin al primo giro
<i>Purg.</i> I 27	Poiché privato sei di mirar quelle	= B	Poi che privato se di mirar quelle
<i>Par.</i> I 25	Venir vedra' mi al tuo diletto legno	= B	Venir vedra mi al tuo dilecto legno
<i>Par.</i> I 26	E coronarmi allor di quelle foglie	= B	Et coronarmi allor di quelle follie
<i>Par.</i> I 35	Forse retro da me con miglior voci	= B	Dietro da se forse con millior voce
<i>Par.</i> I 54	E fissi gli occhi al sole oltre a nostr'uso	= B	Et fissi li occhi al sole oltre nostr'uso
<i>Par.</i> I 78	Con l'armonia che temperi e discerni	= P	Coll'armonia che temperi et discerni
<i>Par.</i> XXXIII 30	Ti porgo, e prego che non sieno scarsi	= B	Ti priego et priego che non sieno scarsi
<i>Par.</i> XXXIII 56	Che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede	= P	Che 'l parlar mostra c'a tal vista cede
<i>Par.</i> XXXIII 57	E cede la memoria a tanto oltraggio	= B	Et cede la memoria a tanto oltraggio
<i>Par.</i> XXXIII 73	Chè, per tornare alquanto a mia memoria	= B	Che per tornar alquanto a mia memoria
<i>Par.</i> XXXIII 74	E per sonare un poco in questi versi	= B	Et per sonar un poco in questi versi
<i>Par.</i> XXXIII 80	Per questo a sostener tanto, ch'io giunsi	= B	Per questo a sostener tanto ch'io giunsi
<i>Par.</i> XXXIII 89	Quasi conflati insieme per tal modo	= B	Quasi conflati insieme per tal modo
<i>Par.</i> XXXIII 98	Mirava fissa immobile ed attenta	= B	Mirava fiso immobile et attenta
<i>Par.</i> XXXIII 143	Ma già volgeva il mio disiro e il <i>velle</i>	= B	Ma già volgea il mio disio el velle

La maggior parte delle varianti sopra riportate, nonostante la loro esiguità numerica, indirizzano chiaramente il nuovo testimone verso la nutrita famiglia dei cosiddetti Danti del Cento. I punti di contatto quantitativamente più frequenti sono con il Laurenziano Plut. 40.15 (varianti nr. 1, 2, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 13, 14),³¹ e con il Laurenziano Plut. 40.35 (varianti nr. 1, 2, 3, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 17, 18, 19),³² entrambi fiorentini, ascrivibili il primo al secondo quarto del Trecento, mentre il secondo alla metà circa del sec. XIV.

Il secondo testimone è invece allo stato di frammento (Fig. 7): si tratta chiaramente di un brandello di un Dante del Cento (misura circa 31 cm di altezza per 23 cm di larghezza), databile alla metà circa del Trecento. Contiene parte del IX (ultimi versi) e del X canto del *Paradiso*, e parte dei

³¹ Si tenga presente che il Laurenziano Plut. 40.15 è un codice mutilo, s'interrompe cioè a *Par.*, v 139 (cfr. Bertelli 2011a, pp. 333-334 nr. 5).

³² Per una descrizione del quale, si veda Bertelli 2011a, pp. 338-339 nr. 8.

canti XIV-XV (si veda oltre). Siamo quindi di fronte a un bifolio, in uno stato di conservazione abbastanza precario (dalle piegature presenti sulle carte sembra evidente che sia stato utilizzato a mo' di coperta, di protezione per altre carte), ma fortunatamente ancora leggibile.³³ Scritto su due colonne in bastarda su base cancelleresca, il frammento presenta una carta integra (*recto/verso*, quindi quattro colonne di scrittura di 36 versi ciascuna), più la prima colonna del *recto* della seconda carta e la seconda colonna del *verso*. Mostra inoltre l'iniziale del canto (*Par. x*) azzurra filigranata di rosso sul *recto* della prima carta, accompagnata da una breve rubrica in latino (una linea di scrittura) e quella del canto successivo (*Par. xi*), rossa con filigrana azzurra, sempre accompagnata da una rubrica in latino (ancora una sola linea di scrittura). Ecco il contenuto in dettaglio: *Par. ix* 136-142 e *Par. x* 1-27 (c. 1rA); *Par. x* 28-63 (c. 1rB); *Par. x* 64-99 (c. 1vA); *Par. x* 100-135 (c. 1vB); *Par. xv* 130-139 e xv 1-24 (c. 2rA); *Par. xv* 97-132 (c. 2vB).

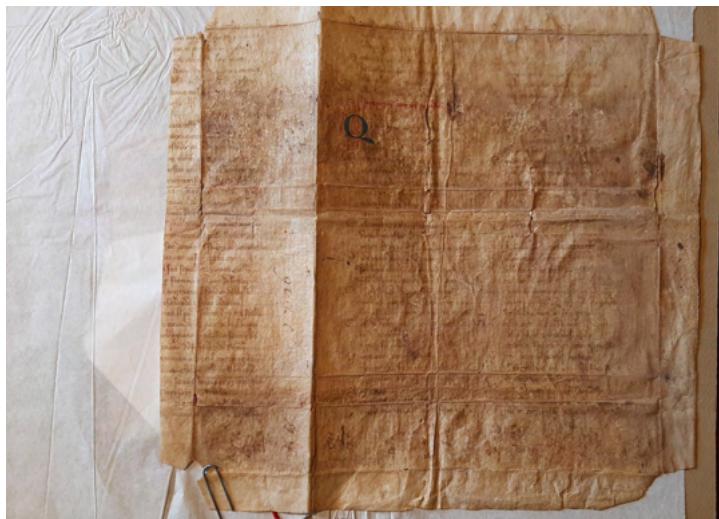


Fig. 7. Genova, Collezione privata, c. 1r.

³³ Si rilevano numerose abrasioni e qualche buco: particolarmente danneggiate risultano le carte che dovevano restare esterne alla legatura. Infatti, sul margine inferiore e sulla parte superiore sinistra si leggono alcuni conti in senso perpendicolare alla scrittura, dove compare anche una data: 1726.

Si segnalano le seguenti varianti: *Par. ix* 139 (*viaticano*), 142 (*adultero*); *Par. x* 6 (*ciò che*), 14 (*lobliquo*), 16 (*Et se*), 19 (*da dritto*), 37 (*O [Beatrice]*), 42 (*cholore*), 48 (*none occhio*), 52 (*incominciò*), 64 (*fulgori*), 66 (*voci*), 69 (*filo*), 81 (*nuove*), 85 (*splendore*), 96 (*du ben*), 98 (*fumi*), 99 (*Cologni*), 108 (*a Santa Chiesa oferse*), 112 (*nellalta mente*), 120 (*di cui*), 131 (*desidero*); *Par. xiv* 131 (*postponendo*), 134 (*dongni*), 136 (*iscusar*), 137 (*iscusarmi*), 137 (*udirmi*); *Par. xv* 9 (*ripreghasse*), 10 (*Bene che*), 13 (*sereni*), 14 (*ad ora ad ora*), 24 (*retro*), 98 (*[a]ncora teça*), 101 (*donne*), 105 (*fuggia*), 115 (*de Nerl[i]*), 122 (*l'ideoma*), 123 (*pria li pad[ri]*).

Nonostante l'esiguità del testo, il frammento conferma di appartenere alla famiglia del Cento, come dimostrano varianti del tipo *adultero* (*Par. ix* 142), condivisa con numerosi altri testimoni, quali ad esempio *Ga*, *Lau*, *Ricc* etc. (ma anche *Pr*, *Tz* e *Vat*); oppure *ciò che* (*Par. x* 6), condivisa con *Ga*, *Lau*, *Ricc* etc. Da segnalare anche la variante *nell'alta mente* (*Par. x* 112), trādita non soltanto dal gruppo del Cento, ma anche da testimoni dell'antica vulgata come *Ash*, *Laur*, *Pa* e *Po* (ma anche *Rb* e *Urb*), come d'altra parte anche *Bene che* (*Par. xv* 10), ampiamente attestata nei testimoni appena ricordati (ma non in *Rb* e *Urb*).

Il frammento in questione appartiene a una collezione privata di una famiglia genovese, ed è in corso di acquisizione da parte di un'istituzione pubblica.

Il terzo testimone (Fig. 8), anch'esso allo stato di frammento, mostra le caratteristiche di un codice tipo Dante del Cento, ma presenta il testo della *Commedia* su di un'unica colonna di scrittura: anche in questo caso, la datazione non oltrepassa la metà circa del sec. XIV. Si tratta di una mano fiorentina, che scrive utilizzando una cancelleresca molto elegante e piuttosto connotata: non si farà fatica ad agganciarla ad eventuali altri testimoni copiati da questo professionista della scrittura.³⁴ Contiene alcuni passi del *Paradiso*, ovverosia i versi da *Par. xxx* 139 a *Par. xxxi* 45.³⁵

³⁴ Ad una prima analisi, la mano del nostro copista sembrerebbe molto vicina a quella del frammento conservato alla segnatura II.IV.587¹ della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, descritto in Bertelli 2002, p. 100 nr. 27 (fig. 34), e in Id. 2011a, pp. 368-369 nr. 25 (fig. XXIX).

³⁵ A seguito di buco al centro della carta, sono andati perduti i versi *Par. xxxi* 6 e 36, e parzialmente danneggiati i versi *Par. xxxi* 7 e 37.

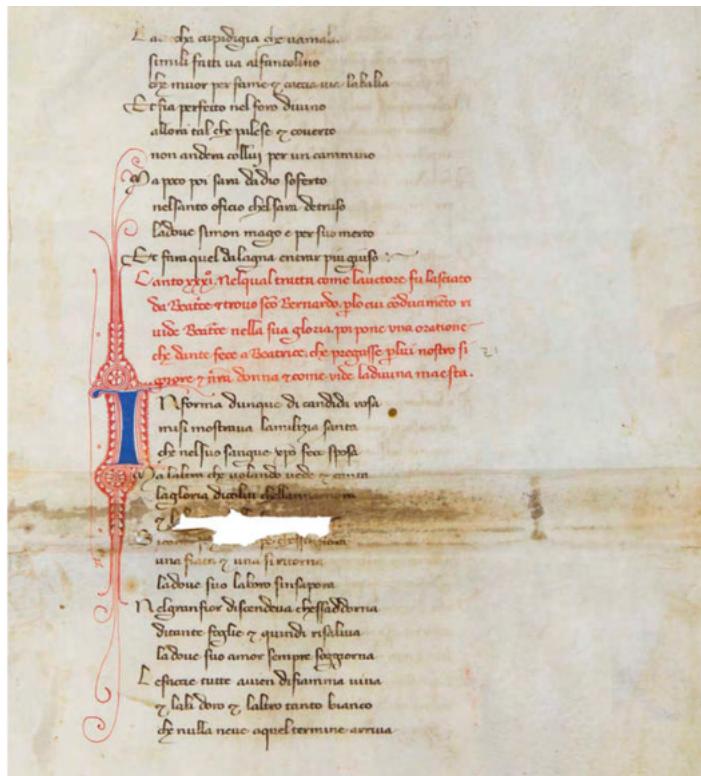


Fig. 8. London, Asta pubblica, c. 1r.

Si segnalano le seguenti varianti (del solo *recto* della carta, cioè di *Par. xxx* 139 e *Par. xxxi* 15, l'unica a nostra disposizione): *E fia perfetto* (*Par. xxx* 142), condivisa con numerosi testimoni, fra i quali, per limitare il sondaggio con quelli dell'antica vulgata, *Parm*, *Po*, *Ricc* e *Triv*, oppure *Eg*, *Ham*, *Tz* e *Vat* (ma anche *Ash*, *Laur*, *Mad*); *non anderà collui* (*Par. xxx* 144), condivisa con *Ash*, *Laur* e *Parm*; *entrar più giuso* (*Par. xxx* 148), *Laur*, *Fior. II* I 32, *Fior. C.S. C III* 1262^{II}, *Laur.* 40.25; *chellamamora* (*Par. xxxi* 5), presente anche in *Ash*, *Ga*, *Lau*, *Ricc* e *Tz* (e in altri codici recenziori); *là dove suo amor* (*Par. xxxi* 12), condivisa con *Eg* e *Triv*; *Le faccie tutte avien* (*Par. xxxi* 13), condivisa con *Mart* e *Triv*, ma anche con *Eg* e *Laur*.

Le poche varianti non consentono di trarre conclusioni certe e definitive, ma il condizionamento di *Triv*, o di qualche suo derivato, appare abbastanza evidente. Il frammento è andato di recente all'asta in Inghilterra.

3. La tradizione recenziore

Sappiamo bene che la tradizione quattrocentesca del Poema rappresenta circa i due terzi dell'intera tradizione: tradotto in numeri significa una cifra sicuramente superiore alle 450 unità.³⁶ Com'è noto, si tratta della parte della tradizione manoscritta meno esplorata e conosciuta dagli studiosi, ricchissima di informazioni e fonte di nuove potenziali ricerche.³⁷

Riprodotto quindi in grande quantità, secondo tutti i modelli grafico-librari che caratterizzano l'ultimo Medioevo,³⁸ il manoscritto contenente il testo della *Commedia* è, tra la fine del Trecento e fino a quasi tutto il Quattrocento (con l'avvento della stampa le cose cambieranno un po'), caratterizzato da una notevole escursione qualitativa, merceologica e tipologica: una produzione che dev'essere avvenuta a ritmi decisamente elevati, testimoniando, nelle varietà dei materiali, delle scritture, delle tecniche di impaginazione e di ornamentazione, insomma, in quello che tecnicamente si definisce come l'insieme dei fatti grafici e delle scelte "editoriali" dei copisti, l'interesse straordinario ed incessante di una massa di lettori alquanto variegata ed eterogenea. In un contesto del genere, si possono dunque incontrare prodotti destinati all'uso privato, per lo studio, eseguiti in proprio e in genere di pregio andante, talvolta anche molto modesti, e *Commedie* invece di alta committenza, di mano professionale e lussuose: ed è soprattutto in queste ultime, per esempio, che si assiste al dispiegarsi, nell'apparato illustrativo, della cosiddetta visualizzazione del Poema, alla rappresentazione della sua "esegesi figurativa".³⁹

In questa congerie di manoscritti, assume particolare importanza e rilievo quella tipologia libraria che si richiama esplicitamente alla concezione e al modello umanistico di codice, la cosiddetta *Commedia* all'“antica”, di cui ci sono pervenuti 86 testimoni, essenzialmente carat-

36 Sui numeri della *Commedia* nei secoli XV e seguenti, oltre al già richiamato saggio di Guidi 2007, in part. alle pp. 215-216, si veda anche Bertelli 2011a, p. IX, dove si prospetta anche un programma editoriale per la rivisitazione e studio dell'intera tradizione manoscritta del Poema.

37 Per cui si rimanda a quanto osservato a suo tempo in Folena 1965, in part. pp. 60-61. Sull'argomento è sempre utile la panoramica di Dionisotti 1965.

38 D'obbligo il rimando a Petrucci 1988, in part. p. 1229.

39 Per cui si vedano i contributi di Battaglia Ricci 2001, pp. 601-639, e di Miglio 2003, pp. 377-401.

terizzati da due elementi: la scrittura e la decorazione.⁴⁰ Infatti, l'aspetto codicologico più immediato e appariscente, che differenzia e contraddistingue questa tipologia libraria da altri modelli, è quello grafico. Due sono i tipi di scrittura che durante il Quattrocento vengono adoperati dai copisti per confezionare un manoscritto umanistico: la *littera antiqua* (ovvero minuscola umanistica o umanistica rotonda, i termini sono equivalenti) e l'umanistica corsiva.⁴¹ Mentre per quanto riguarda la decorazione, il libro umanistico è generalmente associato alla presenza di apparati illustrativi basati sulla tecnica cosiddetta a bianchi girari.⁴² Si tratta, nella sostanza, di una decorazione eseguita a pennello, basata sul continuo, e più o meno articolato, intrecciarsi di tralci bianchi culminanti con motivi vegetali, la cui disposizione è orientata ad inquadrare o circondare, sviluppandosi magari su uno o più fregi ornativi, una lettera iniziale di un'opera o di una sua partizione interna. Questa lettera è sempre realizzata in forma di capitale epigrafica e può assumere varie dimensioni a seconda dell'importanza della partizione testuale che individua; essa può essere quindi di modulo grande, medio o piccolo, se disposta cioè rispettivamente a introduzione o a corredo di una sezione di un testo ritenuta degna di un certo rilievo. Non è infrequente il caso in cui all'interno delle iniziali più importanti si trovano inseriti i busti degli autori, rilegando così i bianchi girari nei fregi ornativi correnti lungo i margini. Nei manoscritti di gran lusso questa tipologia di decorazione può anche essere accompagnata da medaglioni, entro i quali viene inserito il titolo dell'opera o il nome del committente, da stemmi gentilizi o, più raramente, da cicli di miniature ad illustrazione della materia trattata.

Agli albori di questa nuova stagione, si collocano – per esempio – i Laurenziani Plut. 40.18, oppure il Plut. 40.28, ai quali si affianca, per stringenti affinità codicologico-paleografiche, il ms. Italiano e.6 della Bodleian Library di Oxford, di mano di un noto copista fiorentino: Iacopo Angeli da Scarperia, uno dei primi allievi di Coluccio Salutati, al quale era legato da un rapporto di intensa e solidale amicizia.⁴³

40 Sull'argomento si veda Bertelli 2007b.

41 D'obbligo il rimando almeno a Morison 1944, p. 13 e a De la Mare 1977, p. 91.

42 Su questa particolare tipologia di decorazione, si vedano almeno i contributi di De la Mare 1977, pp. 89-110 e di Ceccanti 2009, pp. 115-134.

43 Si rammenta che tutti i Plutei della Laurenziana sono visibili all'indirizzo: <https://tecabml.contentdm.oclc.org/> (ultima consultazione: 12/11/2025). Mentre il codice di Ox-

Si tratta di codici scritti in *littera textualis*, ma con evidenti tratti di semplificazione, e decorati con iniziali di cantica di modulo grande nella tipologia diffusa soltanto agli inizi del Quattrocento, ovverosia nella forma riquadrata con la lettera iniziale in oro ornata di bianchi girari su sfondo policromo: caratteristiche che sembrano originare una tipologia libraria nuova, radicalmente diversa rispetto a quelle finora incontrate.⁴⁴ Tale processo di trasformazione libraria risulta pienamente compiuto già entro i primi due-tre decenni del Quattrocento, come possiamo osservare, per esempio, in uno splendido testimone della Nazionale di Firenze, il ms. II.X.29, prodotto in piena stagione umanistica; oppure nel Laurenziano Plut. 40.20, forse di qualche anno successivo, entrambi, comunque sia, di alto livello esecutivo, confezionati con tutti i crismi di una *Commedia* cosiddetta all'antica.

Vale la pena concludere ricordando un ultimo, abbastanza singolare, modello librario, quello che riguarda i codici di piccolissime dimensioni, i cosiddetti *Dantini*: libri da mano o da bisaccia, accomunati appunto dalle dimensioni estremamente ridotte.⁴⁵ Si tratta di una ventina di testimoni che, in generale, misurano meno di 20 cm di altezza per poco più di 10 cm di larghezza, dei veri e propri tascabili. Solitamente mostrano caratteristiche formali di medio-alto livello: codici membranacei, in genere scritti in *littera textualis* o in scritture umanistiche, ma sempre di buon livello esecutivo, come si può vedere – per esempio – nel codice Torinese N.VI.11, copiato in *littera antiqua* da Andrea Morena da Lodi, un notevolissimo copista alla corte dei Gonzaga.⁴⁶

E chissà, magari è proprio a partire da un *Dantino* di questo tipo che, agli albori del nuovo secolo, per l'esattezza nel 1502, quello straordinario duò rappresentato da Aldo Manuzio e dal cardinale umanista Pietro Bembo (1470-1547) diede vita a Venezia ad una *Commedia* fortemente innovativa, caratterizzata da un formato ridottissimo, *in-ottavo* (per converso si pensi ai grandi formati *in-folio* delle varie edizioni Landiniane già abbondantemente in circolazione nello stesso periodo), con un titolo mai visto prima di

ford, oltre alla descrizione offerta in Bertelli 2007, p. 264 nr. 86, si veda anche Zamponi 2008, pp. 302-303 nr. 95.

44 Sull'argomento si rimanda a Derolez 1984.

45 Per cui si veda Cursi 2023, pp. 55-77.

46 Per una descrizione del codice torinese, si veda Bertelli 2007, p. 161. L'attribuzione di questo manoscritto all'attività di Andrea Morena è dovuta ad Albinia C. de la Mare, per cui si veda Branca 1999, p. 299.

allora *Le terze rime di Dante* (con richiamo esplicito all'aspetto metrico del Poema) e col ricorso a un carattere nuovissimo, il corsivo. Fu un successo straordinario,⁴⁷ che non a caso condizionò di fatto tutte le altre edizioni cinquecentesche del *Commedia*, che nel frattempo era divenuta, non proprio casualmente, *Divina*.

Bibliografia

- Battaglia Ricci 2001 = Lucia Battaglia Ricci, *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, in «*Per correr miglior acque...*». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del convegno internazionale (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), 2 voll., vol. 1, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 601-639.
- Bertelli 2002 = Sandro Bertelli, *I manoscritti della letteratura italiana delle Origini*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2002 («Biblioteche e Archivi»).
- Bertelli 2003 = Sandro Bertelli, *I codici di Francesco di ser Nardo da Barberino*, «Rivista di studi danteschi», 3/2 (2003), pp. 408-421.
- Bertelli 2006 = Sandro Bertelli, *Dentro l'officina di Francesco di ser Nardo da Barberino*, «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», 28 (2006), pp. 77-90.
- Bertelli 2007a = Sandro Bertelli, *Per il testo della Commedia. Il ms. Comites Latentes 316 della Bibliothèque Publique et Universitaire di Ginevra*, «*Biblio filia Subalpina. Quaderno 2007*», (2007), pp. 9-33.
- Bertelli 2007b = Sandro Bertelli, *La Commedia all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007.
- Bertelli 2011a = Sandro Bertelli, *La tradizione della Commedia: dai manoscritti al testo. Vol. I. I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, presentazione di Paolo Trovato, Firenze, Leo S. Olschki, 2011 («Biblioteca dell'Archivum Romanicum. Serie I. Storia, Letteratura, Paleografia»).

47 Infatti, l'Aldina del 1502 fu riedita di lì a poco, nel 1515 («nelle case d'Aldo e d'Andrea di Asola suo suocero, nell'anno 1515 del mese di agosto»), col titolo: *Dante col sito, et forma dell'Inferno tratta dalla istessa descrittione del Poeta*. Ed è proprio su di un esemplare di questa seconda edizione Aldina che furono annotate (nel 1548) dal fiorentino Luca Martini le varianti di un codice antichissimo della *Commedia*, scritto appunto dal pievano Forese Donati tra l'ottobre del 1330 e il gennaio del 1331, oggi perduto, ma di cui – come anticipato – sopravvivono le vestigia lungo i margini di *Mart.*

- Bertelli 2011b = Sandro Bertelli, *I manoscritti della letteratura italiana delle Origini. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011* («Biblioteche e Archivi»).
- Bertelli 2016 = Sandro Bertelli, *La Commedia: la scrittura e la tradizione, in Dante fra il Settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il Settecentenario della morte (2021)*. Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di studi (Roma, maggio-ottobre 2015), a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, 2 voll., vol. 2, pp. 441-468.
- Bertelli 2022a = Sandro Bertelli, *I testimoni*, in Inglese 2021, vol. 1, pp. LIX-XCIII.
- Bertelli 2022b = Sandro Bertelli, *La tradizione manoscritta: la Commedia entro l'antica vulgata*, in Atti del Convegno internazionale *La ricezione della Commedia dai manoscritti ai media* (Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 23-25 marzo 2022), Roma, Bardi Edizioni, 2023, pp. 37-57.
- Bertelli 2023 = Sandro Bertelli, *La tradizione della Commedia: dai manoscritti al testo. Vol. III/1. I codici della tradizione recenziore (sec. XV) conservati a Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, Leo S. Olschki, 2023* («Biblioteca dell'Archivum Romanicum. Serie I. Storia, Letteratura, Paleografia»).
- Boschi Rotiroti 2004 = Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004 («Scritture e libri del medioevo»).
- Branca 1999 = Vittore Branca, *Boccaccio visualizzato: narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1999 («Biblioteca di storia dell'arte»).
- Casamassima 1988 = Emanuele Casamassima, *Tradizione corsiva e tradizione libraria nella scrittura latina del Medioevo*, Roma, Bardi, 1988.
- Ceccanti 2009 = Melania Ceccanti, *Sulla via dei "bianchi girari": la nascita del libro umanistico*, in Ead., *Il sorriso della sfinge. L'eredità del mondo antico nelle miniature riccardiane. Studi*, Firenze, Polistampa, 2009, pp. 115-134.
- Ciociola 2001 = Claudio Ciociola, *Dante*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. Enrico Malato, 14 voll., 1995-2005, vol. 10, 2001, *La tradizione dei testi*, coord. C. Ciociola, Roma, Salerno Editrice, pp. 137-199.
- Codice Diplomatico Dantesco* 2016 = Dante Alighieri, *Le opere*, vol. 7. *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, tomo 3.

Codice Diplomatico Dantesco, a cura di Teresa De Robertis, Giuliano Milani, Laura Regnicoli, Stefano Zamponi, Roma, Salerno Editrice, 2016.

Corsi 2023 = Marco Cursi, *Un modello librario poco noto nella trasmissione manoscritta della Commedia: il Dante da mano*, in *Primus in gloriam. Studi per il VII Centenario della morte di Dante (1321-2021)*, a cura di Dario Personeni, Bergamo, Ateneo di Scienze, Lettere e Arti, 2023, pp. 55-77 («Quaderni dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo»).

Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine 2021 = *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine*, a cura di Gabriella Albanese, Sandro Bertelli, Sonia Gentili, Giorgio Inglese, Paolo Pontari, 2 voll., Firenze, Mandragora, 2021.

Dante e la Divina Commedia in Emilia Romagna 2021 = *Dante e la Divina Commedia in Emilia Romagna. Testimonianze dantesche negli archivi e nelle biblioteche*, a cura di Gabriella Albanese, Sandro Bertelli, Paolo Pontari, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2021.

De la Mare 1977 = Albinia C. de la Mare, *Humanistic Script: the First Ten Years*, in *Das Verhältnis der Humanisten zum Buch*, hrsg. Fritz Krafft, Dieter Wuttke, Boppard, Boldt, 1977, pp. 89-110.

Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio 2014 = *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, a cura di Sandro Bertelli, Davide Cappi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014 («Studi e Testi»).

De Robertis 2021 = Teresa De Robertis, *Francesco di ser Nardo da Barberino*, 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 Luca Azzetta, Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 187-191.

Derolez 1984 = Albert Derolez, *Codicologie des manuscripts en écriture humanistique su parchemin*, 2 voll., Turnhout, Brepols, 1984.

Dionisotti 1965 = Carlo Dionisotti, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi* (Firenze-Verona-Ravenna, 20-27 aprile 1965), a cura della Società Dantesca Italiana e dell'AISLLI, Firenze, Sansoni, 1965-1966, 2 voll., vol. 1, pp. 333-378.

Folena 1965 = Gianfranco Folena, *La tradizione delle Opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi* (Firenze-Verona-Ravenna, 20-27 aprile 1965), a cura della Società Dantesca Italiana e dell'AISLLI, Firenze, Sansoni, 1965-1966, 2 voll., vol. 1, pp. 1-78.

- Franceschini 2007 = Fabrizio Franceschini, *Stratigrafia linguistica dell'Asburnhamiano e dell'Hamiltoniano*, 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»), pp. 281-315.
- Galassi 2016 = Agnese Galassi, *I testimoni della Commedia scoperti dopo la Bestandsaufnahme di Marcella Roddewig e un'indagine di codicologia trecentesca*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 57 (2016), pp. 93-128.
- Guidi 2007 = Vincenzo Guidi, *I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, F. Cesati, 2007, pp. 215-228 («Filologia e ordinatori»).
- Indizio 2020 = Giuseppe Indizio, *Inizio e diffusione della Commedia prima della pubblicazione*, «Documenta. Rivista internazionale di studi storico-filologici sulle fonti», 3 (2020), pp. 9-32.
- Indizio 2025 = Giuseppe Indizio, *Vita di Dante*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2025 («Storie e Linguaggi»).
- Inglese 2015 = Giorgio Inglese, *Vita di Dante*, Roma, Carocci, 2015.
- Inglese 2021 = Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021, 3 voll. («Le opere di Dante Alighieri. Edizionale Nazionale»).
- Malato-Mazzucchi 2011 = *Censimento dei commenti danteschi, 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2 voll., 2011.
- Mecca 2013 = Angelo Eugenio Mecca, *Il canone editoriale dell'antica vulgata di Giorgio Petrocchi e le edizioni dantesche del Boccaccio*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Seconda serie (2008-2013)*, a cura di Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013, pp. 119-182 («Storie e Linguaggi»).
- Miglio 2003 = Luisa Miglio, *I commenti danteschi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 377-401.
- Morison 1944 = Stanley Morison, *Early Humanistic Script and the First Roman Type*, «The Library», 24/4 (1944), pp. 1-29.
- Petrocchi 1966-1967 = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica*

- vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67, 4 voll. (rist. Firenze, Le Lettere, 1994 e 2003).
- Petrucci 1969 = Armando Petrucci, *Alle origini del libro moderno: libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, «Italia Medioevale e Umanistica», 12 (1969), pp. 295-313 (poi anche in *Libri, scrittori e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica*, a cura di Id., Bari, Laterza, 1979, pp. 137-156).
- Petrucci 1988 = Armando Petrucci, *Storia e geografia delle culture scritte (dal sec. XI al sec. XVIII)*, in *Letteratura italiana*, dir. Alberto Asor Rosa, vol. 7. *Storia e geografia*, to. 2. *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 1193-1292.
- Tonello-Trovato 2022 = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, ed. critica a cura di Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, commento di Luisa Ferretti Cuomo, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2022, 2 voll. («Storie e Linguaggi»).
- Zamponi 1997 = Stefano Zamponi, *Bastarda*, in *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, vol. 2. *Ark-Ci*, hrsg. von Hubert Cancik, Manfred Landfester, Brigitte Egger, Stuttgart, Weimar, 1997, pp. 485-487.
- Zamponi 2008 = Stefano Zamponi, *Un Dante “all'antica” copiato da Iacopo Angeli da Scarperia*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'umanesimo*, Catalogo della mostra (Firenze, BML, 2 novembre 2008-30 gennaio 2009), a cura di Teresa De Robertis, Giuliano Tanturli, Stefano Zamponi, Firenze, Mandragora, 2008, pp. 302-303.



«Iste liber est Jacobi...»: una nota di possesso di Iacomo dalla Lana nel ms. Aldini 319 (Pavia, Biblioteca Universitaria)*

Mirko Volpi

Università degli Studi di Pavia
mirko.volpi@unipv.it

«Iste liber est Jacobi...»: a note of ownership by Iacomo dalla Lana in manuscript Aldini 319 (Pavia, Biblioteca Universitaria)

Abstract (ITA)

Il saggio dà conto del ritrovamento di una traccia autografa di Iacomo dalla Lana, il primo commentatore integrale della *Commedia* di Dante: una nota di possesso posta sul foglio di guardia finale del manoscritto Aldini 319 della Biblioteca Universitaria di Pavia. La tipologia della nota e la nota di prezzo (d'altra mano) che la accompagna forniscono interessanti spunti per approfondire alcune questioni relative al Lana, al suo *Commento* e ai rapporti col suo più importante testimone, il ms. Riccardiano-Braidaense.

Abstract (ENG)

The essay reports the discovery of an autograph trace of Iacomo dalla Lana, the first complete commentator on Dante's *Commedia*: a note of ownership written on the final flyleaf of manuscript Aldini 319, held at the University Library of Pavia. The type of note, together with a price note (in another hand) that accompanies it, offers interesting insights for further exploration of certain issues concerning Lana, his *Commentary*, and its relationship with his most important witness, the Riccardiano-Braidaense manuscript.

Parole chiave / Keywords

Iacomo dalla Lana, antica esegeti dantesca, nota di possesso, Biblioteca Universitaria di Pavia / Iacomo dalla Lana, early Dante commentary tradition, ownership note, University Library of Pavia.

* Desidero esprimere tutta la mia gratitudine a Marco Cursi, per i consigli e l'aiuto che ha voluto darmi con grande generosità. Resta inteso che ogni ipotesi e ogni lettura qui avanzate, e gli eventuali errori, sono unicamente responsabilità mia. Per la forma *dalla Lana*, anziché il consueto *della Lana*, si veda la fine del § 2.

1. Dell'importante saggio di Vela 2005, che portava alla luce il cosiddetto *Frammento piacentino*, conservato nell'Archivio Capitolare della Basilica di Sant'Antonino di Piacenza (cassetta C.49), mi ha sempre colpito in modo speciale – e vieppiù, forse, per i richiami metodologici, lì ricordati, dei comuni e rimpianti maestri pavesi (p. 4, n. 3) – l'iniziale variazione della celebre esortazione di trafila foscolian-continiana: «“Italiani, io vi esorto ai cataloghi” (e “agli inventari”»). Invito che non ci si dovrebbe stancare mai di ripetere e di sentirsi ripetere. Tanto più oggi che il numero dei cataloghi (o dei più, ma solo nominalmente, modesti inventari) che provano a mappare parti sempre più consistenti dell'enorme patrimonio manoscritto delle biblioteche anzitutto italiane è cresciuto decisamente rispetto a pochi decenni fa.¹ Eppure la scoperta che qui presento – scoperta minima all'apparenza, ma in realtà, come proverò a dimostrare, di grande importanza per i non pochi argomenti che consolida o attorno a cui sollecita la necessità di nuove indagini e riflessioni – si deve alla pulsazione non di uno strumento recente, bensì di un vecchio catalogo (anzì: di un “inventario”), pubblicato da oltre un secolo e da oltre un secolo ampiamente consultato, specie dagli studiosi di cose pavesi.

Sto parlando dell'inventario, appunto, di De Marchi-Bertolani 1894,² che cataloga e descrive il più importante fondo manoscritto della Biblioteca Universitaria di Pavia (allora Regia Biblioteca Universitaria), ossia il Fondo Aldini, che oggi raduna 583 codici, dall'XI al XIX secolo, la cui sezione più consistente e significativa (ben 366 pezzi), dalla quale prende nome l'intero Fondo, è costituita da manoscritti provenienti dalla collezione personale di Pier Vittorio Aldini (Cesena 1773-Pavia 1842), professore di Archeologia, Numismatica e Diplomatica dell'Università di Pavia

1 Penso anzitutto alla monumentale serie dei *Manoscritti datati d'Italia* della SISMEL, avviata nel 1996.

2 Luigi De Marchi (1857-1936), fratello dello scrittore Emilio, fu direttore della Biblioteca Universitaria di Pavia dal 1888 al 1903, anno in cui fu chiamato come professore di Geografia fisica all'Università di Padova (vedi Repossi 1979, pp. 34-36, e Gardellini-Luzzana Caraci 1990). Giovanni Bertolani (1818-1899), sacerdote poi tornato allo stato laicale, quindi esule a Londra e a Costantinopoli per ragioni politiche, fu bibliotecario a Pavia dal 1878 alla morte: se De Marchi, in qualità di direttore della Biblioteca, fu il promotore della pubblicazione, l'effettivo lavoro di descrizione paleografica dei manoscritti toccò tutto al Bertolani. Per l'interessante biografia di questo singolare personaggio si veda Ganda 2004.

dal 1819 al 1842, nonché rettore della stessa nel 1836-37.³ Aldini, instancabile raccoglitore di manoscritti, a causa di condizioni economiche piuttosto precarie si decise a vendere la propria raccolta nel 1840-1841 al governo austriaco che la concedette alla Biblioteca pavese. Un ruolo importante nella trattativa (volta da un lato a trattenere a Pavia quello straordinario patrimonio e dall'altro a non disperderlo con vendite dei singoli codici – eventualità cui si oppose lo stesso Aldini) lo ebbe l'allora direttore della Biblioteca, Luigi Lanfranchi, il quale, in vista della cessione, spinse Aldini a stendere e pubblicare un catalogo dei volumi che stava per cedere (Aldini 1840).⁴

Ebbene, a p. 175 dell'inventario De Marchi-Bertolani 1894, si trova la scheda relativa al manoscritto segnato 319 (già 17 nel catalogo dell'Aldini),⁵ che contiene il commento del teologo francescano Riccardo di Mediavilla (o di Middleton; 1249ca-1308ca) al terzo libro delle *Sentenze* di Pietro Lombardo, così descritto:

RICHARDUS DE MEDIAVILLA. In tercium Sentenciarum.
Membr. di ottima mano del sec. XIII, di c. 195 nn., a doppia colonna;
legato in cartone, ben conservato; 330 x 232 mm.
Com.: *Vestitus erat vellste aspersa sanguine et vollcabatur nomen eius
verllbum dei.*
Fin.: *det mihi virtutem continenter || tractandi materiam quarti libri
ad laudem || suam et honorem qui etc.*
Segue l'indice in 4 c.
In fine, sul verso della carta di guardia si legge *Iste liber est Jacobi
fillii quondam prozonis (?) de fratre philippo... dicitur da la lana, e, di
scrittura più antica rinfrescata, pretium VI duchatorum auri.*

Quello che veniva segnalato nell'ultimo capoverso della scheda era un dato a un tempo sorprendente e di grande importanza per una serie di ragioni, ossia uno dei *marginalia*, dei *limina* più diffusamente presenti

3 Vedi Campana 1960. La restante parte del Fondo Aldini è formata da accessioni successive e raccoglie perlopiù testi moderni di argomento pavese.

4 Come ricostruito da Luigi De Marchi nell'*Introduzione* a De Marchi-Bertolani 1894, pp. VII-XXII, a p. XII (ma si veda anche l'*Appendice* I, pp. 340-345), nel catalogo dell'Aldini mancano alcuni pochi manoscritti aggiunti alla vendita dopo la sua pubblicazione. Su Lanfranchi, direttore dell'Universitaria di Pavia dal 1825 al 1845, vedi ancora Repossi 1979, pp. 28-29.

5 Il codice rientrò dunque nel cospicuo primo gruppo di pezzi che fu venduto dall'Aldini.

sui manoscritti medievali (e non solo), benché non sempre eloquenti e significativi come nel nostro caso. Mi sto ovviamente riferendo alla nota di possesso del manoscritto vergata da Iacomo dalla Lana, bolognese, autore tra il 1324 e il 1328 del primo commento integrale, e in volgare, alla *Commedia* di Dante. All'interno del ricco panorama dell'antica esegeesi dantesca di tradizione manoscritta, uno dei commenti più organici e importanti, sia per la sua influenza su tutti i lettori successivi, che se ne serviranno ampiamente (per non dire talora predatoriamente), sia per l'originale impostazione ferreamente tomistica nell'approccio al poema, sia poi per questioni linguistiche, essendo stato steso in volgare bolognese – unico tra gli esegeti settentrionali a non impiegare il latino (mentre i toscani ricorrevano più naturalmente al volgare).⁶

Siamo dunque in presenza di quella che molto più che verosimilmente dobbiamo ritenere l'unica traccia autografa ad oggi nota di Iacomo dalla Lana: elemento tanto più significativo se si pensa a quanto pochi siano i casi di autografia tra gli antichi esegeti danteschi. Sorvolando per ragioni di pudore (cioè per non indulgere a questioni che mi arrischio a definire “sentimentali”, dopo quasi un ventennio di applicazione lanea, dalla tesi di dottorato in avanti) sul fatto che proprio nella mia città si celasse la firma di Iacomo, apposta di suo pugno a un libro di suo proprietà (comprato o commissionato che fosse), posso almeno rilevare come questa notizia, di certo non di poco momento, sia stata ignorata per centotrent'anni, nonostante sia stata immediatamente ripresa e in qualche modo valorizzata in quello stesso anno di uscita dell'*Inventario dei manoscritti* pavesi.⁷ Infatti Vittorio Rossi (1894), che proprio in quegli anni insegnava nell'Ateneo pavese, segnalò subito la pubblicazione e tra le prime cose rimarchevoli del regesto metteva in luce (p. 123) proprio questa nota di possesso, correggendone la trascrizione (ma su questo vedi *infra*) e identificando con sicurezza in quel nome il commentatore dantesco. Insomma, questi due contributi del 1894 sono sempre sfuggiti all'attenzione dei dantisti e degli studiosi dell'antica esegeesi, così come è passato inosservato quanto riportato in contributi apparsi in tempi più recenti.

6 Su Iacomo dalla Lana e il suo *Commento*, si vedano almeno Volpi 2010, 2011, 2017, 2022; nonché l'edizione Volpi 2009.

7 La nota di possesso non viene segnalata nella usualmente sommaria registrazione in Aldini 1840, p. 11: «F. Richardi de Mediavilla Ord. min. in III Sententiarum, cum indice (Fabricius notat hunc auctorem scripsisse in IV tantum, ideo hoc opus ei aliisque bibliograph. ignotum). I Memb. saec. XIII int. nit. bon. not. ac probe illuminatus».

Il codice Aldini 319 è stato infatti schedato e descritto almeno altre due volte: in *Catalogo manoscritti filosofici*, pp. 199-200; e quindi nella recente scheda di *Manus Online* del 30/10/2022 (ultima revisione: 03/01/2024), compilata da Elisa Bianchi,⁸ che riprende esplicitamente quella in *Catalogo manoscritti filosofici*. Per completare la descrizione del manoscritto riporto solo alcuni dati desunti dai due repertori appena citati:

Membranaceo, guardie cartacee: inizio fascicoli lato carne; guardie di restauro; fascicoli legati; sec. XIV; cc. I + 194 + I; cartulazione moderna (1-194); bianche le cc. 42v, 194rv.

Fascicolazione: 1-3 (10), 4-5 (12), 6-7 (10), 8-14 (12), 15 (10), 16 (12), 17 (14).

Specchio si scrittura: mm 26 [221] 83 x 27 (5) [65] 10 [68] (5) 53 (c. 5). 49 righe per carta.

Scrittura gotica di un'unica mano. Frequenti correzioni e aggiunte marginali; sporadici interventi di altra mano.

Datazione: 1301-1400.

Presenza di rubriche.

Presenza di iniziali semplici di colore rosso.

Iniziali maggiori e minori filigranate in rosso e blu; da c. 55r le lettere in rosso sono decorate con filigrana azzurra e viola; rubriche e toccature in rosso; segni di paragrafo in rosso e blu.

Al di là della questione della datazione e del “titolo identificativo” dato in Manus, ossia *Commentarium in quattuor libros Sententiarum*,⁹ su cui tornerò, segnalo subito che sia in *Catalogo manoscritti filosofici*, p. 199, sia in *Manus Online* nella sezione dedicata alla storia del manoscritto si legge:¹⁰

A c. 194r vi sono alcune note del tutto erase, e una annotazione parzialmente leggibile: “Iste liber ... est...”; nel margine superiore una nota di possesso su rasura (secolo XV): “Iste liber est Iacobi filii condam Proconis de fratre Phylippo cui dicitur de la Lana”; la stessa mano ripassa l’indicazione “preium VI”, alla quale aggiunge “duchatorum auri”.

8 Consultabile qui: <https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000312822> (ultima consultazione: 13/12/2025).

9 Più preciso in *Catalogo manoscritti filosofici*, p. 199: «Commento alle *Sentenze* (l. III)».

10 Cito da quest’ultima, ma i testi sono sostanzialmente identici.

La trascrizione, però, presenta qualche imprecisione; ed erronee sono l'identificazione della mano che riporta il prezzo (sono due mani chiaramente diverse) e l'indicazione cronologica. Non XV secolo, quindi, ma trattandosi della mano del Lana, dunque di un lampante caso di autografia, sarà per il momento da collocare genericamente nella prima metà del secolo, o forse nel secondo quarto.

La nota di possesso, collocata nella parte alta a sinistra del *verso* (non sul *recto*) del foglio di guardia finale, modernamente numerato 194, risulta effettivamente scritta su rasura e disposta su due righe. La scrittura è una minuscola cancelleresca, dal *ductus* nervoso, poco fluido (vedi Fig. 1). Ne do qui la trascrizione: «Iste liber e(st) Jacobi fillij (con)dam (ser) çonis de fratre | phylippo cui d(icitur) dalalana».

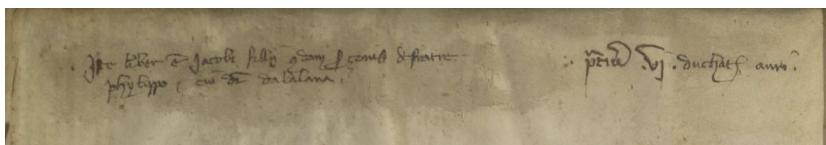


Fig. 1. Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Aldini 319, c. 194v.

Andrà rilevato poi, come si può ben vedere dalla riproduzione fotografica (Fig. 2), che le parole «phylippo» e «cui» sono divise da uno spazio decisamente ampio, in mezzo al quale si trova un tratto di penna rassomigliante a una virgola o a una parentesi aperta, ma che forse sarebbe azzardato ritenere un vero segno interpuntivo (mentre dopo «dalalana» ci dovrebbe essere un punto fermo). Certo però si può dire che questa specie di pausa grafica viene a marcare, casualmente o meno, una pausa sintattica, cioè l'immissione della relativa – «cui dicitur» ecc. – con la puntualizzazione del “cognome” volgare di Iacomo: «dala Lana», della Lana, appunto.

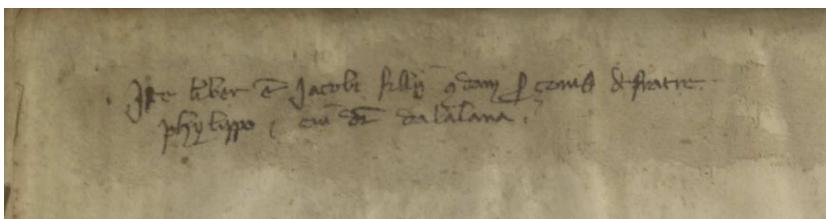


Fig. 2. Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Aldini 319, c. 194v.

La nota di prezzo, invece, è posta in alto a destra, più o meno all'altezza della prima riga della nota di possesso e, come già visto in De Marchi-Bertolani 1894, chiaramente «rinfrescata», ossia lo scrivente ha ripassato le prime due parole delle quattro totali (Fig. 3). Questa la trascrizione: «p(re)tiu(m) .vj. duchat(orum) auri».

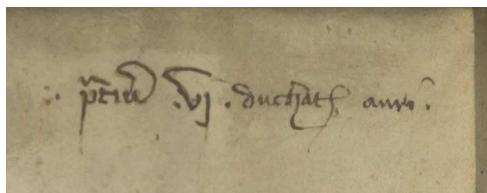


Fig. 3. Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Aldini 319, c. 194v.

La scrittura è sempre una minuscola cancelleresca, ma la mano non è certo del Lana, come detto; basti osservare almeno come vengono tracciate, ad es., la *p* (nella sottoscrizione con occhiello chiuso e con pronunciato apice d'attacco, mentre nella nota di prezzo priva d'apice e con occhiello aperto) e la *t* (nella sottoscrizione con elemento ricurvo di base appena accennato, a differenza di quanto si rileva nella nota di prezzo). Quanto alla datazione, la nota è senz'altro trecentesca e risulta difficile provare a precisare meglio il periodo, per quanto in De Marchi-Bertolani 1894 se ne affermi l'anteriorità rispetto alla nota del Lana: deduzione sensata se potessimo essere del tutto certi che dopo il verosimile acquisto da parte di Iacomo il codice non sia stato più rimesso nel circuito del mercato librario, e quindi nuovamente "prezzato" e venduto. Ipotesi certo plausibile, per quanto andrebbe prima capito in quale momento della storia del codice si colloca l'evidente altra nota di possesso, posta nella parte inferiore dello stesso foglio di guardia finale di cui si sta dicendo, e ugualmente a quella di Iacomo distribuita su due righe, ma quasi completamente erasa e illeggibile anche con l'ausilio della lampada di Wood (si intuisce soltanto l'inizio: «Iste liber»; e, appena sotto, altre tre o quattro lettere non distinguibili; vedi Fig. 4).



Fig. 4. Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Aldini 319, c. 194v.

2. Vediamo adesso quali informazioni possono o potrebbero darci non soltanto la preziosa nota di possesso lanea, ma anche l'indicazione del prezzo del manoscritto, decisamente utile anch'essa per una migliore messa a fuoco delle questioni che questo ritrovamento ci invita a riconsiderare. Per questo, però, occorrerà prima richiamare e fissare sinteticamente alcuni dati.¹¹ Iacomo dalla Lana nasce a Bologna non prima del 1278 e qui con tutta probabilità si forma fino a diventare *licentiatus in artibus et theologia* (secondo la nota definizione del suo traduttore in latino, il giureconsulto bergamasco Alberico da Rosciate). La sua famiglia, che cessa di essere documentata a Bologna nel 1308, si trasferisce a Venezia dove si trova almeno dal 1323 e dove è quasi certo la seguia, magari terminati gli studi, anche Iacomo; qui infatti, tra il 1324 e il 1328, avrebbe composto il *Commento alla Commedia*. In seguito, non si ha più alcun tipo di notizia o di indizio biografico su Iacomo.¹²

Partiamo allora finalmente da quello che mi sembra il più clamoroso degli elementi che occorre passare in rassegna: la natura della “firma” stessa del Lana, come cioè l'esegeta scrive il proprio nome. Dico clamoroso perché la declinazione del nome di Iacomo (riporto nuovamente la nota di possesso, con i necessari interventi editoriali rispetto alla trascrizione semi-diplomatica sopra proposta: «Iste liber est Jacobi fillij condam ser Çonis de fratre Phylippo, cui dicitur dala Lana»), combacia perfettamente con la formula costantemente impiegata da maestro Galvano da Bologna, il copista del codice Riccardiano-Braidaense, il cosiddetto Rb,¹³ il più antico e importante della folta tradizione del *Commento* laneo (nonché fondamentale per la storia della lingua, essendo stato scritto in schietto volgare bolognese, e anche per questo posto a fondamento dell'e-

11 Si ricavano dalla bibliografia già citata alla nota 6; si aggiunga almeno Bellomo 2004, pp. 281-303.

12 Secondo Gualandi 1865 un documento bolognese lo attesterebbe ancora in vita nel 1358: ma l'indicazione è scarsamente attendibile, o perlomeno molto dubbia, così come lo sono altri documenti che lo stesso Gualandi rintraccia e che collocherebbero Iacomo nella Bologna di pieno Trecento.

13 Il celebre manoscritto, un manufatto lussuoso, impreziosito da un ricco apparato iconografico, e realizzato negli anni '40 del Trecento (probabilmente entro il 1347), si trova attualmente diviso (ma forse le parti non furono mai effettivamente unite): Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 (con *Inferno* e *Purgatorio*), e Milano, Biblioteca Nazionale Braidaense, AG XII 2 (con il *Paradiso*, al termine del quale il copista così sottoscrive: «Maestro Galvano scrisse 'l testo e la ghiosa/mercé de quella Vergene gloriosa»: Volpi 2009, p. 2688).

dizione Volpi 2009), per riempire righe e colonne per ragioni di impaginato. Per ragioni puramente estetiche, dunque. Ma il punto nodale del discorso non sta certo nella perizia grafico-compositiva del capobottega Galvano, che per garantire maggiore armonia ed equilibrio alla disposizione del testo nelle due colonne in cui si trova distribuito, si sforza di scongiurare in ogni singola carta (e anzi, in ogni colonna) la presenza di vuoti e disallineamenti. Il punto, come anticipato (e sottolineato già molte volte nella citata bibliografia), sta proprio in ciò che Galvano scrive per realizzare questi riempitivi: ossia, il nome del commentatore. Che in base alle necessità poteva essere ridotto a sigle e abbreviazioni (*ia.*, *iac.*, *iaco.*), al solo nome di battesimo (*iacomo*: è la forma più attestata, tanto a fine riga quanto a fine colonna);¹⁴ ma che in numerosi casi, oltre al tipo “canonico” *iacomo dalla lana* (Ricc., cc. 29r, 57r, 76r, 84r, 89r, 121r, 139r, 145r, 150r, con *iacomo dalla lana da bologna*, Braid., c. 39r, e *iacomo da bologna*, Ricc., c. 161r), assumeva le seguenti forme di tipo “genealogico”, di cui fornisco il regesto completo distinguendole anche per minime varianti formali:¹⁵

- *iacomo de çon del frà phylippo da bologna* (Ricc., cc. 15r, 25r)
- *iacomo de çon del frà phylipo dalla lana bolognese* (Braid., c. 2r)
- *iacomo de çone del frà phylippo da bologna* (Ricc., cc. 81r, 91r; Braid., c. 21r)
- *iacomo de çone del frà phylipo da bologna* (Braid., c. 81r)
- *iacomo de çone del frà filippo da bologna* (Ricc., c. 117r)
- *iacomo de çone del frà filipo dalla lana bononiensis* (Braid., c. 31r)
- *iacomo de çone del frà filippo dalla lana bolognese* (Braid., c. 51r)
- *iacomo de çon del frà phylippo dalla lana* (Ricc., c. 17r)
- *iacomo de çon del frà phylippo da la lana* (Ricc., c. 33r)
- *iacomo de çone del frà phylippo da la lana* (Ricc., c. 78r)

14 Numerose anche le forme latine: abbiamo 57 volte *iacob* e una *iacobus*.

15 La porzione riccardiana (Ricc.) e quella braidense (Braid.), essendo, come detto, parti autonome, hanno anche numerazione autonoma. Si noterà poi che queste scritture usate a mo’ di riempitivo da parte di Galvano (tranne le abbreviazioni e il semplice *iacomo*, usate anche per armonizzare la lunghezza delle singole righe) cadono sempre e soltanto nella seconda colonna del recto delle carte interessate, e dunque all'estremità destra delle due carte affiancate (*verso-recto*) a volume aperto, in modo che ne risultasse omogeneo e uniforme all’occhio lo specchio complessivo di scrittura, non solo della singola carta.

- iacomo de çone del frà phylippo dalla lana (Ricc., cc. 105r,¹⁶ 115r; Braid., c. 49r)
- iacomo del çone del frà phylipo dalla lana (Ricc., c. 181r)
- iacomo del çone del frà phylipo dalla lana de (Braid., c. 61r)
- iacomo de çone del frà phylippo dalla la (Ricc., c. 131r; Braid., c. 43r)
- iacomo de çone del frà phylippo de lana (Ricc., c. 51r)
- iacomo de çone del frà phylipo lanarolo (Braid., c. 71r)
- iacomo de çone del frà phylippo etcetera (Ricc., c. 123r)
- iacomo de çone dalla lana (Ricc., c. 101r)

A queste si aggiungono i non pochi casi della formula più svelta *iacomo de çone* (Ricc., cc. 39r, 55r, 59r, 64r, 65r, 67r, 70r, 110r, 113r, 118r [cone], 119r, 122r, 127r, 128r, 130r, 140r, 144r, 158r, 175r; Braid., cc. 11r, 28r, 53r, 55r, 72r, 85r, 99r) e *iacomo de çon* (Ricc., c. 109r).¹⁷

Si ritrova dunque con estrema chiarezza la medesima formulazione, con la dichiarazione della medesima genealogia (peraltro confermata dalle poche certezze archivistiche emerse sulla famiglia): Iacomo, figlio di ser Çone (toscanamente Cione o Uggccione), a sua volta figlio di un frà Filippo, detto dalla Lana. Padre e nonno furono entrambi membri della Società dei Toschi (rispettivamente dal 1293 e dal 1263), un'importante corporazione d'armi che radunava i cittadini bolognesi di origine toscana, in specie fiorentina; l'appellativo di 'frate' per il nonno Filippo¹⁸ si deve al fatto che fu terziario di San Bernardo. Il nome della famiglia, invece, potrebbe spiegarsi con l'appartenenza all'Arte della Lana, come confermerebbe anche una lapide ottocentesca collocata in via Castiglione a Bologna, sede appunto della corporazione, di cui, vi si legge, fu «gastaldo» proprio Çone. L'unica differenza sostanziale tra la firma di Iacomo e le

16 Qui la stringa a fine colonna si sviluppa così: *iacomo de çone del frà phylippo dalla lana.iacomo etcetera.*

17 Del tutto extravagante, inoltre, il riempitivo presente in Braid., c. 65r, *iacomo glosò e dante testo*, forse da rendere con «Iacomo glosò e Dante testò», a patto di intendere il verbo *testare* nel senso, mai documentato, di 'scrivere il testo'. Non sembra, invero, molto probabile questa accezione, ma la scrizione pare chiaramente accostare due verbi (e anzi due verbi tecnici). Potrà interessare rilevare che il verbo *glossare* risulta, in italiano antico, un *hapax*, documentato proprio dal Lana, nella chiosa a *Purg. xi* 141 (Volpi 2009, p. 1164); a tale occorrenza andrà dunque aggiunta questa di Galvano.

18 I documenti ne preciserebbero la discendenza: Filippo di Cambio di Oliviero. Sposò una Biagia di Uggccione Tettalasina, testò nel 1282 e morì poco prima del 1297.

scrizioni di Galvano, tolto – da parte di quest’ultimo – l’ovvio (e “ideologicamente” ben congruente al progetto linguistico-culturale del *Commento*) impiego del volgare (così come ovvio, d’altra parte, è il ricorso al latino per la nota di possesso),¹⁹ riguarda proprio il titolo del padre, *ser*, omesso da Galvano: elemento che di per sé non indica in automatico una posizione sociale eminenti, o comunque di un certo rilievo, del padre (ma la qualifica di gastaldo, appena vista, gli avrà conferito almeno un qualche ruolo di spicco all’interno della corporazione). Per quanto non sia arduo pensare che la famiglia, e lo stesso esegeta, versassero in buone condizioni economiche, come tra le altre cose confermerebbe – e tocchiamo un punto che verrà approfondito più avanti – il costo del codice.

Le scrizioni di Galvano, frequentissime, come detto, ed eloquentissime nella pervicacia con la quale ribadiscono, a mo’ di timbro e sigillo, il nome dell’autore del *Commento*, sono doppiamente importanti perché Rb – e torno, per riaffermarne il peso, su dati noti – è l’unico manoscritto, all’interno della tradizione più ricca della storia dell’antica esegesi dantesca (circa cento testimoni), e in riferimento a una delle imprese più sfruttate dalla abbondante serie dei commentatori successivi che hanno attinto a piene mani a Iacomo e ne hanno prontamente imitato la novità strutturale dei proemi ai singoli canti prima delle chiose puntuali ai versi danteschi, ma sempre senza riconoscerlo cioè senza citarne il nome (salvo rare eccezioni), ecco, in tale panorama, in cui l’opera lanea ha goduto di una fortuna enorme e duratura, che culmina e prosegue nell’età della stampa, con ben due incunaboli, Rb è l’unico manoscritto a recare il nome di Iacomo dalla Lana quale autore del *Commento*, passando anonimo, se non addirittura sotto false attribuzioni, nella restante testimonianza manoscritta. Non solo quindi Galvano, e lui solo, ne riconosce schiettamente la paternità, ma lo fa nei modi clamorosamente esibiti che abbiamo ricordato, e in un codice di lusso costruito secondo i canoni del libro universitario bolognese (così

19 Non ritengo che guastino la perfetta sovrappponibilità delle due firme le assenze, in Rb: del *quondam*, in riferimento al padre Çone (dunque morto al momento dell’apposizione della nota, e verosimilmente anche al tempo della realizzazione del codice Riccardiano-Braidaense); e della relativa *cui dicitur* prima del nome familiare *dala Lana*; e invece, nella nota dell’Aldini 319, dell’indicazione geografica *da bologna, bolognese*, ecc. (dodici volte in totale), funzionale a Galvano per rivendicare una volta di più la comune patria, cioè sua e del commentatore, che non poteva che emergere anche soltanto dalla sua indiscutibile identificazione in Iacomo di Çone del frà Filippo, appartenente alla famiglia nota come dei dalla Lana.

come lo stesso *Commento* del Lana era stato del resto concepito con un approccio e modalità riferibili alla cultura laica universitaria, cioè come un prodotto “accademico”, benché scritto in volgare, e i suoi destinatari vengono chiamati “studenti”),²⁰ destinato a una committenza che dobbiamo ritenere senz’altro di alto livello.

Una postilla, infine, a questo punto. La convergenza integrale della formula tra l’autografo e le scrizioni di Galvano dovrebbe indurci, dopo il necessario e già da anni avvenuto ripristino del nome di battesimo Iacomo – regolare esito bolognese, e in genere settentrionale, di *Iacobus*, di contro al toscano Iacopo –,²¹ a considerare come più corretta, perché evidentemente originale e certificata dal ritrovamento in esame, la forma *dala o dalla Lana*, anziché il vulgato *della Lana*. Insomma, credo che da oggi occorrerà chiamare il commentatore bolognese secondo quanto testimoniato dalla sua stessa firma: vale a dire, Iacomo *dalla Lana*.

3. Vediamo adesso di affrontare, per quel che è possibile, il problema cronologico e di localizzazione. E cioè: a quando risale la confezione del ms. Aldini 319? E dove è stato realizzato? E di conseguenza: quando è stata apposta la nota sul codice, cioè quando Iacomo avrebbe potuto entrarne in possesso?

Riguardo a quest’ultimo aspetto, si potrebbe partire con un’osservazione di tipo strettamente paleografico suggeritami dai colloqui intercorsi con Marco Cursi (che ha potuto vedere la nota di possesso solo tramite riproduzione fotografica da me fornитagli). Notando cioè che la scrittura autografa in oggetto potrebbe sembrare quella di un uomo avanti con gli anni,²² Ne recherebbe infatti i segni caratteristici e sovente riscontrati e in tal senso valutati dai paleografi, segni che si possono riassumere sostanzialmente in una scarsa fluidità del tratto, che appare così nervoso e segnato da incertezze realizzative. Questi elementi, però, ed è il rovescio della medaglia nell’interpretazione di fatti scrittiorii oggettivi, potrebbero anche essere da imputare alla scrittura su rasura, quindi a una mera difficoltà esecutiva dovuta al supporto, non perfettamente levigato in quel preciso luogo della carta.

20 Su queste questioni in particolare si veda Volpi 2017.

21 Normalmente impiegato nella storia degli studi, finché Stella-Volpi 2003 e soprattutto Volpi 2009 non hanno sancito la forma ormai invalsa (invero, sacche di resistenza onomastica che privilegiano il nome toscanizzato si continuano a registrare nelle bibliografie degli studi danteschi).

22 O addirittura, lo segnalo solo per estendere il ventaglio delle possibilità, malato?

Qualora fosse buona o plausibile la prima opzione, faticheremmo comunque a trovare un torno d'anni entro cui collocare l'annotazione di Iacomo, sapendo pochissimo della sua biografia. L'unico dato certo è che il padre Cone, documentato a Venezia nel 1323 assieme ai due fratelli Bartolomeo e Oliviero, era già morto (*quondam ser Cone...*) al momento della stesura della nota di possesso, avvenuta quindi dopo il 1323. Se ci affidiamo al poco che sappiamo (nascita attorno al 1280 – ma nulla vieterebbe di spostarla anche più verso la fine del secolo – e studi a Bologna) e se immaginiamo che il padre non sia morto immediatamente dopo il 1323²³ e che Iacomo possa aver in qualche modo partecipato alla realizzazione del codice Riccardiano-Briadense, avvenuta negli anni '40, una scrittura matura ci collocherebbe all'incirca in quegli anni, se non anche nel decennio seguente.

Ovviamente, indizi decisivi in tal senso ce li potrebbe fornire la data di confezione del codice ora Aldini 319. Ma il manoscritto non è datato, né sottoscritto dal copista: è possibile stabilire a quando potrebbe risalire? Più o meno ci muoviamo nel giro di quei pochi decenni, di necessità. Anzi firma e realizzazione del codice potrebbero essere contemporanei se ipotizzassimo che possa essere stato lo stesso Iacomo a commissionarlo (e allora la nota erasa di cui abbiamo detto sarebbe da considerare senz'altro serio). Se anche così non fosse, rimarremmo comunque, come detto e come è piuttosto ovvio, all'interno della prima metà del Trecento.²⁴ Certo, se non soccorrono dati paleografici, ci servirebbe sapere con certezza la data di realizzazione dell'opera del teologo francescano, morto all'inizio del XIV secolo.

L'altro elemento da indagare – e che potrebbe essere molto utile anche ai fini di una più precisa datazione – riguarda la provenienza del codice, che inevitabilmente ci porta a localizzare pure il suo possessore, se non anche committente, cioè Iacomo dalla Lana. Il dato che anzitutto ci aiuta, anzi ci potrebbe rassicurare su un fatto da tempo e da più parti affermato, e che ora ne uscirebbe nuovamente corroborato, è la nota di prezzo che ci potrebbe indirizzare verso Venezia. Il prezzo espresso in ducati – la moneta coniata a Venezia verso la fine del XIII secolo (ma, va

23 Un documento bolognese del 1336 rintracciato da Gualandi 1865, p. 23, lo vorrebbe già morto in questa data.

24 O addirittura alla fine del Duecento, come ipotizzato da De Marchi-Bertolani 1894, riprendendo quanto riportato in Aldini 1840? Sembra meno probabile. Ricordo ancora che la scheda in *Manus Online* reca invece una datazione assai generica, cioè il secolo XIV.

detto, largamente accettata nelle principali città mercantili dove poteva essere usata come valuta di riferimento per i pagamenti internazionali) – indica con ogni probabilità che il codice è stato realizzato e venduto da una bottega veneziana. Come si è già detto, è infatti a Venezia che gli studi collocano il Lana (e la sua famiglia, anzitutto, assente nella documentazione d’archivio bolognese a partire dal 1308), e quindi la stesura del *Commento* (1324 il termine *post quem*, come detto).²⁵

L’indicazione del prezzo, si diceva, potrebbe dare inoltre qualche informazione circa la datazione del manufatto: ma gli studi sul prezzo dei libri manoscritti, in generale in Italia, e in particolare nella Venezia medievale non mi pare possano portare elementi decisivi e univoci per una più esatta collocazione temporale. Anzitutto va detto che i documenti d’archivio (come i lasciti testamentari, gli atti di vendita, gli incanti, ecc., in cui ovviamente siano coinvolti prodotti librari) sembrano fornire un maggior numero di dati per il XV piuttosto che per il XIV secolo. In secondo luogo, si rilevano, nell’arco del periodo in questione (piuttosto lungo, cioè dalla seconda metà del Trecento a tutto il Quattrocento), forti oscillazioni nei prezzi, coi libri religiosi anzitutto (Bibbie e Vangeli, breviari, messali, ecc.) e poi quelli giuridici ad attestarsi in genere sulle cifre più alte. Dai documenti veneziani utilizzati da Cecchetti 1886 e Connell 1972, ripresi, comparati e discussi in un più ampio contesto da Tristano 1990a (e vedi anche Ead. 1990b),²⁶ sembrano comunque emergere dei valori medi (calcolati su singole raccolte librarie, e congruenti con altre zone d’Italia) che si aggirano attorno ai due ducati d’oro – valore non esiguo, ma certo non esorbitante (se si pensa, ad es., che una Bibbia completa a inizio Quattrocento poteva costare 60 o addirittura 80 ducati):²⁷

25 Affatto secondario, per quanto allineato con la determinazione del luogo di realizzazione del codice, è ciò che si rileva in De Marchi-Bertolani 1894, p. XIV: cioè che l’Aldini, nella prefazione del suo catalogo, «non dice dove e da chi li [scil. i manoscritti] abbia raccolti. Appare però evidente che la maggior parte fu radunata nel Veneto e in Lombardia».

26 Confluiti poi in una raccolta di studi dedicati al mercato librario italiano nel Medioevo: Tristano-Cenni 2005. Una riconoscione ad ampio spettro, specie attorno ai manoscritti di fruizione universitaria, si trova anche in Mattone 2005. Per Venezia, ma soprattutto in riferimento al XV secolo, è molto utile Zorzi 1998. Per la specifica situazione bolognese si può invece vedere Devoti 1994 (poi in Tristano-Cenni, pp. 113-160).

27 Cfr. Cecchetti 1886, p. 332, in riferimento a una valutazione compiuta a metà Trecento (e per le altre, non troppo frequenti, menzioni di prezzi di libri veneziani trecentesche, si vedano le pp. 333-335). Ma sul prezzo agivano, naturalmente, altri elementi: presenza di miniature, qualità del supporto (pergamena anziché carta), dimensioni, ecc.

Sembra quasi che trovi conferma l'ipotesi che il libro posseduto dall'uomo di cultura italiano, con un censo di buon livello ma decisamente non elevato, nella seconda metà del '400, avesse un valore medio sul mercato dell'usato che si aggirava attorno ai 7 grammi d'oro, pari a circa 2 ducati o 9 l[ire] 6 s[soldi].²⁸

Ma tali dati e le oscillazioni di cui si diceva dipendono molto da un fattore (che emerge, nella citazione appena riportata, dal riferimento all'«usato»), cioè l'età del codice, in quanto nel contesto quattro-cinquecentesco «il fatto che il volume sia antico è un elemento di deprezzamento» (Tristano 1990a, p. 216). Altre considerazioni, dunque, dovranno essere fatte per i libri «nuovi», cioè per i manoscritti realizzati su commissione come potrebbe essere questo di Riccardo di Mediavilla comprato dal Lana, certo un testo abbastanza recente. Anche se, tutto sommato (come osserva Zorzi 1998, p. 829), i costi appunto dei manoscritti commissionati non dovevano essere troppo dissimili.

Cosa ci dice dunque l'indicazione dei sei ducati d'oro di prezzo presente sull'Aldini 319 (e ipotizzando che il costo dei libri non fosse variato di molto nell'arco di alcuni decenni)? Che, se anche non ci aiuta a precisarne la datazione, si tratta di una cifra piuttosto elevata (anche in riferimento all'argomento del volume, di materia teologica) e che Iacomo, quindi, disponeva senz'altro di buoni se non ottimi mezzi economici (non proprio un elemento di novità, come del resto confermano le notizie d'archivio relative alla sua famiglia).

4. Da ultimo restano da prendere in considerazione il contenuto e le caratteristiche esteriori del manoscritto.

Partiamo da questo secondo punto. Il ms. Aldini 319, lo si è intuito già dalla descrizione, è un codice di buona fattura, un prodotto di bottega, non miniato ma dotato di un apparato decorativo di buon livello, anche se privo di grandi ambizioni (Fig. 5). Un manufatto la cui confezione, con la caratteristica distribuzione del testo su due colonne, potrebbe rimandare a una dimensione di studio, universitaria. Ma di certo questo esemplare non servì al Lana studente poiché, come detto, risale al periodo della maturità del commentatore (non certo a quello della sua formazione); esso inoltre, tolte le numerose integrazioni marginali sicuramente dovute al copista, risulta quasi del tutto privo di postille, e le pochissime

28 Tristano 1990a, p. 230.

sime individuate fanno pensare a una fruizione personale, non certo a un qualche uso “scolastico”.

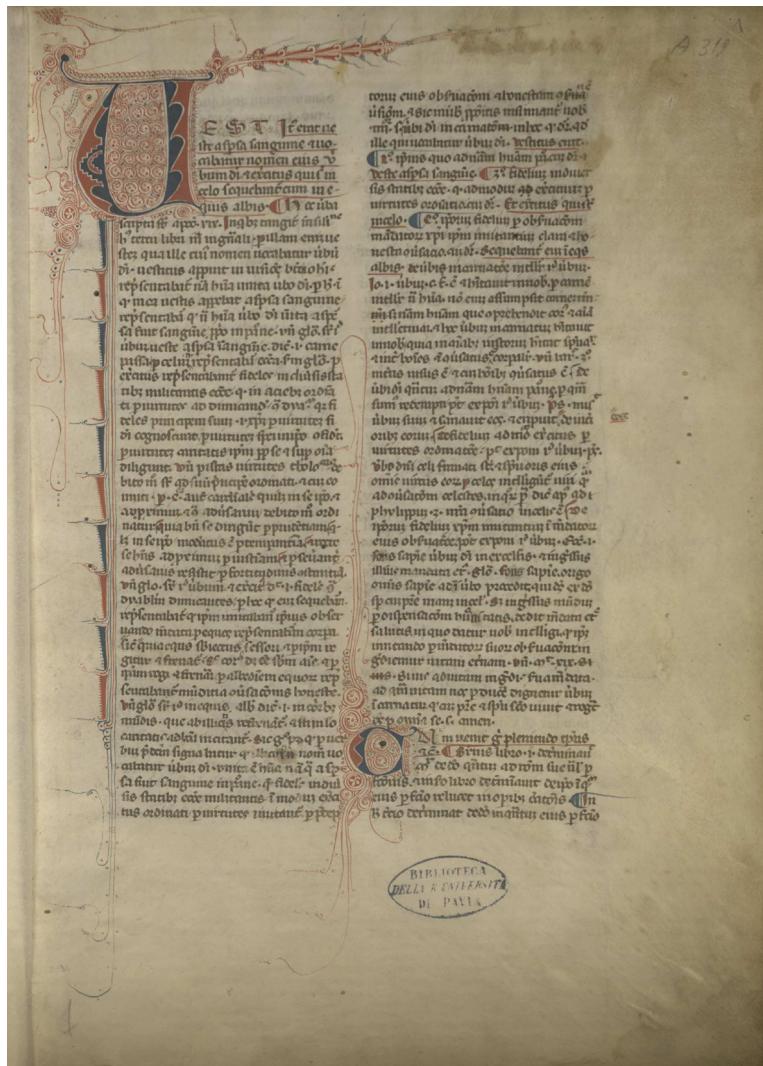


Fig. 5. Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Aldini 319, c. 1r.

Queste chiose al testo, tutte collocate nei margini laterali (tranne un paio di casi sotto una delle colonne di scrittura), si trovano alle seguenti

carte: 6rb, 6va+b, 21rb, 24vb (una lunga glossa sotto la colonna, a commento della *Distinctio VII*, art. I, q. I *Utrum haec sit vera Deus est homo*), 42r (breve chiosa alla fine dell'unica colonna della carta; Fig. 6), 44va («Alia oppinio»), 52ra, 61rb, 69rb, 85va, 127va, 130rb (segno di attenzione: «Nota»), 136ra, 148va, 193v (un'integrazione ai *titoli questionum*, disposti in ordine alfabetico, che chiudono il volume).

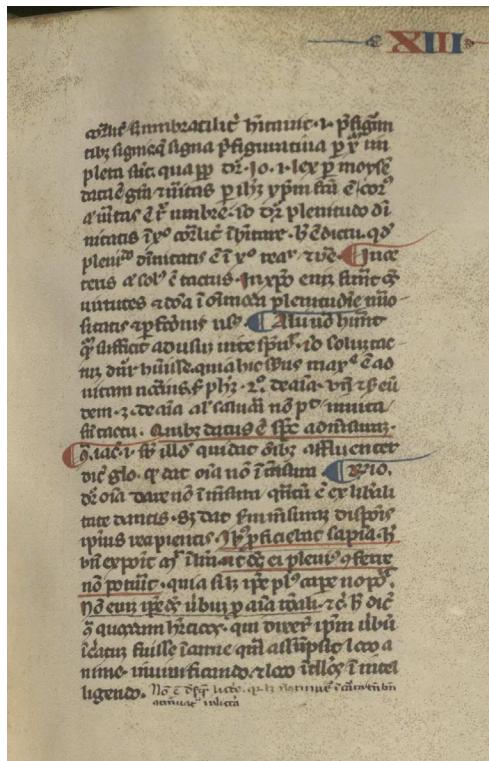


Fig. 6. Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Aldini 319, c. 42r.

Queste postille, verosimilmente non attribuibili all'amanuense, si devono ad almeno due diverse mani, e a un primo esame nessuna di esse pare riconducibile a quella che ha vergato la nota di possesso, cioè alla mano del Lana (ma occorreranno più accurati affondi paleografici che mi riservo eventualmente di condurre in altra sede). Alle cc. 43rb, 100ra, 100vb, 102ra troviamo invece delle *maniculae*; anche qui si dovranno riconoscere almeno due mani, essendo quella di c. 102ra – colorata, più elaborata (Fig. 7) – di esecuzione assai differente rispetto alle altre.

Si può dunque asserire, se più approfondite analisi non mi smentiranno, che Iacomo comprò il volume (o ne entrò in possesso) senza apporvi alcuna nota o segno di lettura (a meno che non abbia vergato una o più *maniculae*, cosa al momento indimostrabile).

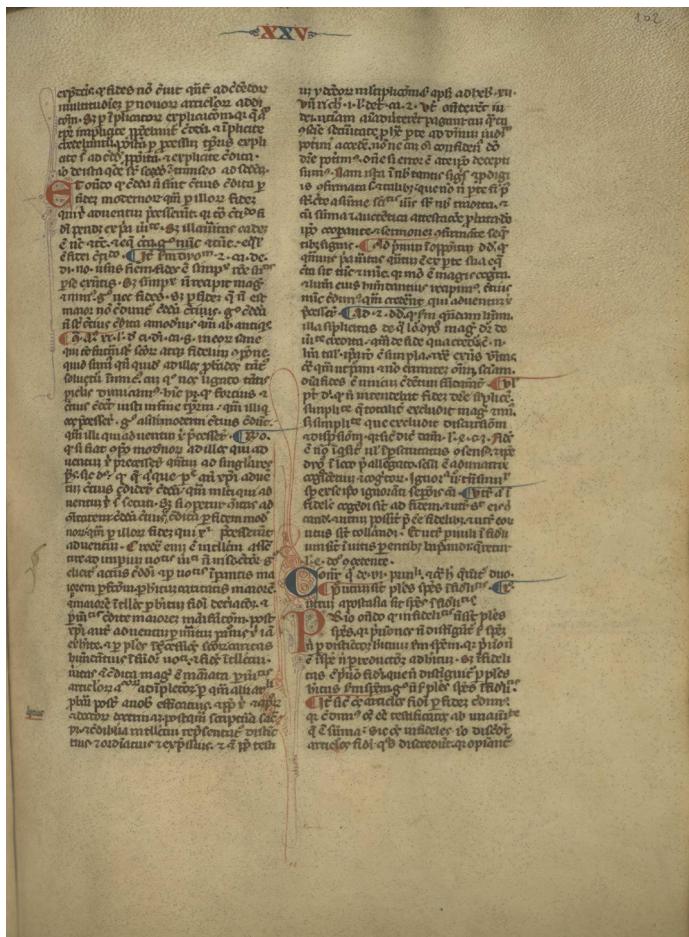


Fig. 7. Pavia, Biblioteca Universitaria, ms. Aldini 319, c. 102r.

Quanto invece al contenuto del codice, si dica subito che esso, a mio parere, conferma la competenza e gli interessi teologici (e filosofici) del Lana. Sicuramente il possesso di un volume di questo tipo – non un testo canonico della Patristica, ma il commento a un “classico” degli studi sacri quali erano le fortunatissime *Sentenze* di Pietro Lombardo – ci parla quantomeno di un lettore preparato, colto, se non professionale: ritratto che emerge con inequivocabile nettezza, e gli studi lo hanno messo in luce da tempo, dalla qualità stessa del suo *Commento* a Dante, intriso di Scolastica, di rinvii a Padri della Chiesa e specialmente agli scritti di san Tommaso d’Aquino (autentica e costante guida nell’interpretazione del poema),²⁹ e insomma di letture pienamente rispondenti a un corso di studi accademico. E dunque, tornando al libro in questione, quella di frate Riccardo è chiaramente un’opera per dotti, per specialisti; un prodotto intellettuale relativamente recente (un cinquantennio? Non di più, magari anche meno), cui verosimilmente aveva accesso solo chi aveva familiarità con studi teologici avanzati e aggiornati.

Andrà a questo punto ripresa e rivalutata la qualifica di *magister*,³⁰ attribuitagli da Alberico da Rosciate accanto a quella già citata di *licentiatus in artibus et teologia*, per riconsiderare con ancor maggiore attenzione la formazione culturale del Lana e il perfezionamento del suo *cursus* universitario di alto livello. Dobbiamo immaginarlo anche impegnato nella docenza? Certo non fu professore presso uno *Studium* (né poteva esserlo a Venezia, dove l’università non c’era e dove viveva almeno da dopo il conseguimento a Bologna della “licenza” in arti e teologia); ma un ruolo all’interno di qualche istituzione scolastica veneziana³¹ potrebbe non essere del tutto da escludere (benché, va detto, il lavoro di scavo in questa direzione ancora manchi e siamo chiaramente a livello di generi-cissime e ad oggi non dimostrabili impressioni).

Stando così le cose, inoltre, potrebbe rientrare in gioco la dimensione cronologica: provare a stabilire, cioè, in che periodo della sua vita Ia-

29 Come si può vedere dall’*Introduzione* a Volpi 2009, o scorrendone la fascia di apparato dedicata alle fonti, quasi tutti i canti della *Commedia* sono inquadrati, a partire dai singoli proemi, alla luce degli argomenti toccati in una o più *queastiones* tomistiche (dalla *Summa Theologiae* e da quella *Contra Gentiles*, soprattutto). Tommaso, per il Lana, è insomma un vero e proprio manuale di istruzioni per decifrare, e quindi spiegare, l’opera dantesca.

30 Cfr. Volpi 2022, p. 269.

31 O magari padovana?

como è entrato in possesso (e anche, magari, perché) del codice. Il padre già morto e il prezzo espresso in valuta (probabilmente) veneziana non lasciano dubbi sul fatto che Lana lo abbia acquistato quando si trovava già a Venezia e dopo la stesura del *Commento* dantesco. Non gli servì insomma come strumento per l'elaborazione delle chiose al poema, sia per le ricordate questioni cronologiche, sia anche per l'assenza di qualsivoglia riferimento, diretto o indiretto, all'opera di Riccardo nell'impresa esegetica. Dove, a dire il vero, non figura praticamente mai nemmeno Pietro Lombardo, che non sembra certo essere una delle fonti privilegiate di Iacomo, anzi. Tolta la glossa obbligata a *Par. x* 106-108 (è uno degli spiriti sapienti che san Tommaso d'Aquino mostra a Dante),³² l'unica citazione esplicita fatta da Iacomo del Maestro delle *Sentenze* si trova infatti nel proemio al canto III del *Paradiso* (§ 7), in un luogo che però sembra l'usuale ripresa da san Tommaso (nello specifico, dalla *Summa Theologiae* II II q. 88 a. 1 co.).³³ Insomma, una citazione di seconda mano.

L'ipotesi forse meno incongrua vuole allora che si tratti di una lettura "matura", probabilmente, di un uomo quantomeno già laureato in teologia, che per ragioni che le voragini nelle nostre conoscenze della biografia di Iacomo non ci consentono di focalizzare, o di immaginare con un minimo di plausibilità, aveva ritenuto utile possedere il commento di Riccardo di Mediavilla al terzo libro delle *Sentenze* di Pietro Lombardo nella propria biblioteca.³⁴

32 «L'altro ch'appresso addorna il nostro coro, / quel Pietro fu che con la poverella / offerse a Santa Chiesa suo tesoro».

33 «A la qual cosa si è da savere che a perfetto vodo se rechere tree cose: la prima si è deliberacione, la secunda si è proponement de voluntade, la terça si è promissione publica. E perçò dixe lo Maestro delle sententie nel quarto, distintione 38: "Votum est testificatio quedam promissionis spontanee, que Deo et de hiis que Dei sunt fieri debet", etcetera» (Volpi 2009, pp. 1744, 1746). Si veda la perfetta corrispondenza col passo tomistico: «Sic igitur ad votum tria ex necessitate requiruntur, primo quidem, deliberatio; secundo, propositum voluntatis; tertio, promissio, in qua perficitur ratio voti. Superadduntur vero quandoque et alia duo, ad quandam voti confirmationem, scilicet pronuntiatio oris, secundum illud Psalm., *reddam tibi vota mea, quae distinxerunt labia mea*; et iterum testimonium aliorum. Unde Magister dicit, XXXVIII dist. IV Lib. Sent., quod votum est testificatio quaedam promissionis spontaneae, quae Deo et de his quae sunt Dei fieri debet, quamvis testificatio possit ad interiorem testificationem proprie referri».

34 Andrà poi rilevata un'imprecisione nella scheda di *Manus Online*, che dà come titolo del manoscritto un generico *Commentarium in quattuor libros Sententiarum*: Riccardo commentò sì tutti e quattro i libri delle *Sentenze* di Pietro Lombardo (per il cui testo si

5. Concludo questa segnalazione richiamando l'attenzione su un punto cruciale. Alcuni anni fa, raccogliendo e integrando suggestioni che muovevano da ragioni anzitutto iconografiche,³⁵ nel citato saggio sulla centralità del manoscritto Riccardiano-Braida, nella storia del *Commento* laneo, adombravo la concreta possibilità che Iacomo dalla Lana potesse aver avuto un ruolo attivo nell'ideazione e nella produzione stessa di Rb:

Conosciamo soltanto due attori, entrambi bolognesi, lontani forse dalla Garisenda, entrambi – per diverse ragioni – forse riparati in Veneto, quasi a condividere con Dante la medesima condizione di esuli. Saremmo tentati di cedere alla fascinazione di credere [...] che il progetto grafico e iconografico di Rb sia stato attuato da Galvano con la diretta e fattiva partecipazione di Iacomo, il quale finirebbe così per ricoprire anche il ruolo non solo di *auctor intellectualis* delle illustrazioni, ma assieme di ispiratore dell'intera strutturazione del libro in ogni sua parte, e che da Venezia si sarebbe mosso alla volta della bottega padovana del copista per concordare la fattura di un esemplare di pregio (chissà da chi commissionato). Ma resta, questa, ad oggi, una indimostrabile per quanto non così spuria fantasia.³⁶

La felice scoperta della firma autografa dell'esegeta e la sua piena congruenza (che è poi, a voler abbandonare ogni indugio, perfetta corrispondenza) con la formula pervicacemente, e non certo casualmente, reiterata da maestro Galvano lungo l'intero manufatto – documento eccezionale sotto il profilo artistico, monumento straordinario sotto quello storico-linguistico, confezionato a meno di vent'anni dalla fine della stesura del *Commento* –, rendono adesso un po' meno spuria quella fantasia.

deve ancora fare riferimento a edizioni cinquecentesche), ma l'Aldini 319 reca solo quello al terzo, come risulta chiarissimo già a una prima escusione del manoscritto (e come peraltro si ricava già dall'intitolazione stessa della scheda descrittiva in De Marchi-Bertolani 1894, nonché pure in Aldini 1840).

35 In riferimento cioè al ricchissimo e bellissimo apparato illustrativo, dalla funzione a sua volta esegetica, di Rb: Battaglia Ricci 2009, p. 2734.

36 Volpi 2017, p. 160.

Bibliografia

- Aldini 1840 = Pier Vittorio Aldini, *Manuscriptorum codicum series apud Petrum Victorium Aldinium in I. R. Ticinensis Universitate archeologiae numismaticae diplomaticae atque heraldicae professorem adnotationibus illustrata*, Pavia, Fusi, 1840.
- Battaglia Ricci 2009 = Lucia Battaglia Ricci, *L'illustrazione del Dante riccardiano-braidense*, in Volpi 2009, pp. 2719-2789.
- Campana 1960 = Augusto Campana, *Aldini, Pier Vittorio*, in *DBI*, vol. 2, 1960. [https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-vittorio-aldini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-vittorio-aldini_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 11/12/2025).
- Catalogo manoscritti filosofici = *Catalogo dei manoscritti filosofici nelle biblioteche italiane*. 7. Novara, Palermo, Pavia, a cura di Carla Casagrande, Maria Antonietta Casagrande-Mazzoli, Silvana Vecchio, Firenze, Leo S. Olschki, 1993.
- Cecchetti 1886 = Bartolomeo Cecchetti, *Libri, scuole, maestri, sussidii allo studio in Venezia nei secoli XIV e XV*, «Archivio veneto», 32 (1886), pp. 329-365.
- Connell 1972 = Susan Connell, *Books and their owners in Venice 1345-1480*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 35 (1972), pp. 163-186.
- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, 100 voll.
- De Marchi-Bertolani 1894 = Luigi De Marchi, Giovanni Bertolani, *Inventario dei manoscritti della R. Biblioteca Universitaria di Pavia*, vol. 1, Milano, Hoepli, 1894.
- Devoti 1994 = Luciana Devoti, *Aspetti della produzione del libro a Bologna: il prezzo di copia del manoscritto giuridico tra XIII e XIV secolo*, «Scrittura e civiltà», 18 (1994), pp. 77-142.
- Ganda 2004 = Arnaldo Ganda, *Vita avventurosa di Giovanni Bertolani, bibliotecario nell'Università di Pavia*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», 104 (2004), pp. 135-182.
- Gardellini-Luzzana Caraci 1990 = Paola Gardellini, Ilaria Luzzana-Caraci, *De Marchi, Luigi*, in *DBI*, vol. 38, 1990. [https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-de-marchi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-de-marchi_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 11/12/2025).
- Mattone 2005 = Antonello Mattone, *Biblioteche ed editoria universitaria nell'Italia medievale*, «Studi storici», 46/4 (2005), pp. 877-922.
- Repossi 1979 = Cesare Repossi, *I direttori*, in *Il bicentenario della Biblioteca universitaria di Pavia. Notizie storiche*, Pavia, Aurora, 1979, pp. 21-42.

- Rossi 1894 = Vittorio Rossi, segnalazione di De Marchi-Bertolani 1894, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», 2 (1894), pp. 123-125.
- Tristano 1990a = Caterina Tristano, *Economia del libro in Italia tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo: il prezzo del libro 'vecchio'*, «Scrittura e civiltà», 14 (1990), pp. 199-241.
- Tristano 1990b = *Prezzo e costo del libro in epoca medioevale: presentazione di una ricerca*, «Scrittura e civiltà», 14 (1990), pp. 271-279.
- Tristano-Cenni 2005 = Caterina Tristano, Francesca Cenni, *Liber/libra. Il mercato del libro manoscritto nel medioevo italiano*, a cura di Caterina Tristano e Francesca Cenni, Roma, Jouvance, 2005.
- Vela 2005 = Claudio Vela, *Nuovi versi d'amore delle Origini con notazione musicale in un frammento piacentino*, in *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*, Atti del Seminario di studi, Cremona, 19 e 20 febbraio 2004, a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 3-29.
- Volpi 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 2010 = «*Per manifestare polida parladura. La lingua del Commento lanèo alla Commedia nel ms. Riccardiano-Braida*», Roma, Salerno Editrice, 2010.
- Volpi 2011 = Iacomo della Lana, in *Censimento dei Commenti danteschi, I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, to. 1, pp. 290-315.
- Volpi 2017 = Mirko Volpi, *Iacomo in cattedra e la centralità del manoscritto Riccardiano-Braida*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Marcello Ciccuto, Firenze, Cesati, 2017, pp. 143-160.
- Volpi 2022 = Mirko Volpi, «*La finale caxone della ditta Comedia. Il Commento di Iacomo della Lana e la scelta del volgare*», in *Dante e Bologna. Istituzioni, convergenze e saperi*, a cura di Armando Antonelli e Franziska Meier, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2022, pp. 265-289.
- Zorzi 1998 = Marino Zorzi, *Dal manoscritto al libro*, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Repubblica*, IV. *Il Rinascimento. Politica e cultura*, a cura di Alberto Tenenti e Ugo Tucci, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1998, pp. 817-958.



Alcune osservazioni sul *Purgatorio* del *Codex Altonensis*: spazio grafico, dispositivi figurativi e prospettive esegetiche

Fara Autiero

Università degli Studi di Napoli “Federico II”
fara.autiero@unina.it

Some remarks on the *Purgatorio* in the *Codex Altonensis*:
layout, visual devices, and exegetical perspectives

Abstract (ITA)

Il presente contributo intende offrire un’analisi del *Purgatorio* del *Codex Altonensis*, considerato quale luogo privilegiato di intersezione tra elementi strutturali, iconografici e testuali. Attraverso l’esame dei nessi tra architettura della pagina, programma iconografico e articolazione testuale, il contributo mira a illuminare le modalità con cui il manoscritto riesce a costruire una sintesi dinamica fra livelli comunicativi differenti, ponendosi come punto nevralgico all’interno della tradizione figurativa della *Commedia*.

Abstract (ENG)

This paper offers an analysis of the *Purgatorio* in the *Codex Altonensis*, viewed as a key point of intersection among structural, iconographic, and textual elements. By examining the relationships between page layout, iconographic programme, and textual organization, the study aims to show the ways in which the manuscript succeeds in creating a dynamic synthesis across different communicative levels, establishing itself as a pivotal node within the visual tradition of the *Commedia*.

Parole chiave / Keywords

Dante Alighieri, Commedia, Codex Altonensis, iconografia, antichi commenti / Dante Alighieri, Commedia, Codex Altonensis, iconography, ancient commentaries.

1. Tra i numerosi testimoni miniati della *Commedia*, il *Codex Altonensis* (Hamburg-Altona, Schulbibliothek des Christianeum, N. 2 Aa. 5./7) occupa una posizione di particolare rilievo, tanto per la qualità del suo corredo figurativo quanto per la complessità della sua storia compositiva.¹ Copiato su pergamena nel secondo quarto del XIV secolo e rimaneggiato in più momenti successivi, il codice si distingue per la presenza di un ricco apparato illustrativo che accompagna le prime due cantiche, e per l'articolata stratificazione di mani, materiali e strategie decorative che ne fanno un laboratorio privilegiato della ricezione visiva di Dante.

Il manoscritto presenta una struttura estremamente eterogenea, risultato di un processo di costruzione non ancora chiaro che coinvolge almeno due momenti distinti del XIV secolo. Le sue caratteristiche grafiche e codicologiche collocano la prima fase di esecuzione negli anni Quaranta del Trecento, periodo in cui presumibilmente è stata elaborata l'architettura del codice e realizzato il nucleo originario del manufatto, che non è possibile oggi calcolare nella sua estensione precisa, ma del quale restano il breve specchietto esegetico noto con il titolo *Dante, poeta sovrano*, il testo della *Commedia* fino a *Purg.* xxi 15 e il complesso programma iconografico comprendente un ciclo di miniature a corredo delle prime due cantiche, iniziali di cantica istoriate e di canto decorate con foglia d'oro e accompagnate da un fregio acantino (realizzate solamente nell'*Inferno*).²

A partire da c. 76r si individua una seconda fase esecutiva, riconducibile con ogni probabilità all'ultimo quarto del XIV secolo, caratterizzata dall'intervento di più mani, da cambi di modulo e inchiostro, e soprattutto dal tentativo, mai pienamente portato a termine, di completare la campagna decorativa. Tale fase mostra una fisionomia stilisticamente eterogenea e meno compatta: le illustrazioni della seconda parte del *Purgatorio* appaiono spesso lasciate allo stadio di disegni pre-

1 Per informazioni dettagliate sul manoscritto di Altona (Alt) si rimanda a Batines 1845-1846, p. 274 nr. 532; Barlow 1864, p. 71; Täuber 1889, p. VIII; Volkmann 1898, pp. 47-49; Wiese 1929, pp. 51-52; Mathie 1932; Salmi 1962, p. 178; La Valva 1965, p. 93; Haput-Scheel-Degenhart 1965; Petrocchi 1966-1967, p. 493; Brieger-Meiss-Singleton 1969, tavv. 211-212; Roddewig 1970; Ead. 1984, p. 2 nr. 1; Bellomo 2004, p. 376 nr. 1; Boschi Rotiroti 2004, p. 109 nr. 1; Malato-Mazzucchi 2011, p. 429 nr. 1; Franceschini 2017, pp. 81-93; Ippolito 2017; Autiero 2022; Rinaldi 2022; Autiero 2023, pp. 161-185; Forte 2023, pp. 209-316.

2 Su *Dante, poeta sovrano* si rimanda a Franceschini 2017.

paratori, talvolta accompagnati da lettere guida, altre appena tracciati e rifiniti con estrema sobrietà.³

Difficile ricostruire la struttura fascicolare del codice nella sua veste originaria, ma le lacune nella parte finale dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, e all'inizio del *Paradiso*, insieme alla presenza dell'intervento di un copista moderno sulle ultime carte, testimoniano una lunga storia di uso, trasmissione e tentativi successivi di restauro e completamento.⁴ Tuttavia, è da sottolineare che il manoscritto conserva una forte coerenza materiale tra le due sezioni: la qualità della carta, la tecnica di foratura di cui restano segni ben visibili lungo tutta l'ampiezza del codice e le tracce di un'antica cartulazione comune alle due sezioni del *Purgatorio* non lasciano supporre un'attività di rappezzo di un codice mutilo, ma la continuazione della composizione dopo decenni direttamente sulle carte originarie del manoscritto, per qualche motivo rimasto incompiuto.⁵

La decorazione rappresenta uno degli elementi più qualificanti della morfologia composita del codice. Nell'*Inferno* sono presenti iniziali di canto miniate con lamina d'oro e fregi fogliacei, mentre le miniature, spesso distribuite nel *bas de page*, seguono un disegno iconografico sorprendentemente coerente e in linea con l'esegesi di Guido da Pisa e con le immagini che accompagnano il commento del frate Carmelitano nel codice 597 della Biblioteca di Chantilly.⁶ Nel *Purgatorio*, invece, anche

3 Le miniature proseguono, seppur con qualche spazio lasciato in bianco, fino a c. 88v. Da c. 89r sono presenti disegni preparatori, accompagnati da lettere guida a partire da c. 91v (*b...x, y, c, z, et, cum*); da c. 97r fino a c. 98v sono realizzate solo le lettere; da c. 99r sono presenti solo gli spazi riservati.

4 Allo stato attuale la fascicolazione si presenta come segue: 1-5/8, 6/2 (*Inf.*); 7-10/8, 11/6, 12-13/8, 14/4, 15-18/8, 19/6, 20/7.

5 Le tracce dell'antica cartulazione in numeri romani nel margine inferiore esterno, alle quali si aggiungono quelle della segnatura fascicolare (si veda almeno c. 71r segnata *kii*), entrambe apposte dopo la decorazione, fanno supporre la perdita di alcune carte in apertura della seconda cantica: la carta contenente il primo canto del *Purgatorio* è segnata *iiii* e la cartulazione prosegue fino a c. 81r segnata *xxxviiii* (da qui in avanti sono visibili solo rare tracce della segnatura dei fascicoli).

6 Sul manoscritto di Chantilly (Cha) si vedano almeno Batines 1845-1846, pp. 137 nr. 256, 299 nr. 550; Luiso 1907; Haput-Scheel-Degenhart 1965; Petrocchi 1966-1967, pp. 61-62, 489; Brieger-Meiss-Singleton 1969, pp. 216-219; Bellomo 1979; Roddewig 1984, p. 31 nr. 68; Pomaro 1986; Bellomo 2004, p. 274 nr. 8; Boschi Rotiroli 2004, p. 111 nr. 25; Battaglia Ricci 2008; Balbarini 2011; Malato-Mazzucchi 2011, pp. 473-474 nr. 42; Rinaldi 2013; Autiero 2022; Rinaldi 2022; Autiero 2023 pp. 161-185; Forte 2023, pp.

prima dell'intervento delle mani successive alla prima, l'apparato decorativo rivela un processo meno coerente (ad esempio, le iniziali di canto non sono state realizzate), ma molto più articolato, con una composizione grafica delle carte che riprende ma sviluppa con maggiore complessità i dispositivi di *mise en page* e *mise en texte* già sperimentati nell'*Inferno*.

Note sono le connessioni tra il *Codex Altonensis* e il manoscritto di Chantilly, che costituiscono tutt'oggi uno dei campi di confronto più stimolanti offerti dalla tradizione miniata della *Commedia*. Sin dai lavori di Meiss, Battaglia Ricci e Balbarini, i due codici sono stati percepiti come testimoni vicini non solo per la struttura codicologica e la *mise en page*, ma soprattutto per la presenza di un corredo iconografico sorprendentemente affine, caratterizzato da particolari figurativi difficilmente spiegabili attraverso la sola lettura del testo dantesco o anche del solo commento.⁷

La tradizione critica ha spesso ipotizzato una dipendenza del manoscritto di Altona da quello di Chantilly, una linea interpretativa che ha dominato gli studi soprattutto in virtù dell'unicità e della qualità del ms. 597 (considerato l'esemplare di dedica donato da Guido a Lucano Spiniola) e dell'apparente assenza, sulle carte del *Codex Altonensis*, di un vero e proprio commento o di elementi che lo associano a possessori illustri, caratteristiche che sembravano relegarlo al rango di testimone secondario. Tuttavia, l'analisi più recente e integrata dei dati iconografici, paratestuali e testuali ha progressivamente messo in crisi questo paradigma, restituendo un quadro di relazioni molto più articolato e sfumato.⁸

Sul piano iconografico, infatti, le numerose incongruenze delle immagini del codice di Chantilly rispetto sia al testo dantesco sia alla glossa guidiana mostrano come il manoscritto non possa essere indubbiamente considerato un prodotto controllato o conforme a un progetto autoriale. Le posture errate di Farinata e Cavalcante (*Inf. x*), la rappresentazione ambigua e a tratti contraddittoria di Capaneo (*Inf. xiv*), le fusioni episodiche nelle illustrazioni dei Malebranche (*Inf. xxii*) o nella bolgia dei falsari (*Inf. xxix*) rivelano un apparato visivo costruito talvolta con una certa libertà interpretativa, non sempre sorretto da un riferimento coe-

209-316; Battaglia Ricci 2024.

7 Cfr. Meiss 1965; Battaglia Ricci 2008; Balbarini 2011. Per un affondo sulle connessioni iconografiche tra i due manoscritti si rimanda a Forte 2023, pp. 209-316.

8 Cfr. Autiero 2023, pp. 161-185.

rente al testo o al commento.⁹ All'opposto, le miniature conservate sulle carte del *Codex Altonensis* mostrano sovente una maggiore aderenza sia al dettato dantesco sia alla glossa guidiana, come nel caso della statua di Enrico di Cornovaglia tra i dannati immersi nel Flegetonte (*Inf. XII*) o dell'episodio dei diavoli nelle torri della palude Stigia (*Inf. VIII*).¹⁰

Sempre da un punto di vista paratestuale, è da considerare l'aderenza delle rubriche volgari del manoscritto di Altona al commento latino di Guido da Pisa; il codice, infatti, tramanda un complesso sistema di rubriche che rivela una conoscenza diretta delle *Expositiones* e talvolta della *Declaratio*, attraverso scelte lessicali e sintagmatiche che non trovano riscontro solo nel manoscritto di Chantilly. In alcuni casi, le rubriche di Alt si allineano a una redazione del commento intermedia fra quella testimoniata da Cha e quella conservata nel Pluteo 40.2 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, mostrando varianti che rimandano a un momento non definitivo della stesura.¹¹

Decisivi sono, infine, i dati testuali: la collazione puntuale tra il testo dell'*Inferno* di Altona e le lezioni citate da Guido nella *Deductio* e nell'*Expositio* mostra una certa vicinanza fra Alt, il testo dantesco sotteso all'esegesi guidiana e, in alcuni casi, il manoscritto Kraków, Biblioteka Czartoryski, 3208.¹²

Alla luce di tutti questi elementi, si ipotizza un rapporto tra i due manoscritti non semplicemente in funzione della copia, ma come il risultato della possibile derivazione parallela da un medesimo codice miniato, verosimilmente arricchito da un complesso programma iconografico progettato in stretta relazione con il commento di Guido da Pisa. In questo senso, quindi, il dialogo tra i due codici non si configura solamente come un confronto tra due prodotti miniati di cui uno è il riflesso dell'altro, ma come il frutto di una storia condivisa, nella quale il progetto figurativo e il commento di Guido da Pisa sono disseminati in maniera distinta e complementare allo stesso momento.

9 Cfr. Ivi, pp. 170-176.

10 Per le due illustrazioni si vedano rispettivamente Ippolito 2017, p. 187; Autiero 2023, p. 176.

11 Su questo aspetto e per una comparazione puntuale tra le rubriche di Alt e il commento del frate Carmelitano si veda Ivi, pp. 177-181.

12 L'accostamento tra il testo dell'*Inferno* di Alt e quello di Kraków 3208 è già segnalato in Tonello 2018, p. 186. Per i legami testuali tra Alt e il testo alla base dell'esegesi di Guido da Pisa si veda Autiero 2023, pp. 181-183.

In un tale sistema di relazioni il *Purgatorio* del *Codex Altonensis* assume un valore emblematico. La prima parte della seconda cantica conserva la coerenza formale e figurativa dell’impianto dell’*Inferno* e si configura come un terreno di sperimentazione grafica in cui testo, immagine e impaginazione concorrono alla costruzione di un discorso esegetico autonomo. Se la prima cantica mostra una stretta connessione con il commento del Carmelitano, il *Purgatorio* sembra, invece, sviluppare una propria grammatica visiva fondata su principi di progressiva apertura dello spazio. L’organizzazione delle miniature, che spesso nella seconda cantica frammentano le colonne di testo fino all’unità minima di strutturazione del poema, ovvero la terzina, trasforma la pagina in uno spazio dinamico, in cui la progettazione deve aver avuto un ruolo fondamentale sia nella disposizione sia nella scelta degli episodi da illustrare.

L’interesse per questa sezione del manoscritto va inevitabilmente oltre il semplice dato strutturale e iconografico. Sebbene il commento di Guido non sia trascritto nel codice di Altona, le rubriche, la selezione dei soggetti e la disposizione delle immagini dell’*Inferno* tradiscono una conoscenza diretta della tradizione esegetica del pisano e rivelano un’adesione programmatica a dei modelli interpretativi. Ciò suggerisce che il *concepteur* dell’intero progetto visivo del *Codex Altonensis* disponesse di un repertorio di corrispondenze tra testo, glossa e immagine, tale da permettergli di trasformare la superficie della pergamena in un campo ermeneutico nel quale la miniatura agisce come vera e propria forma di commento.

A questo proposito, la riflessione sullo spazio grafico si rivela decisiva: nel *Purgatorio*, l’impaginazione non svolge soltanto una funzione ornamentale, ma diviene uno strumento di lettura e di interpretazione. Le immagini non registrano passivamente l’andamento del poema, ma ne amplificano il contenuto, suggerendo l’esistenza di connessioni e sottotesti non sempre limpidi. In questa dimensione, materiale e concettuale insieme, il codice lascia trasparire le tracce di una tradizione esegetica viva, stratificata, che modella la forma della pagina tanto quanto ne orienta la lettura.

2. Lo studio sistematico della tradizione figurativa trecentesca della *Commedia* mostra con sempre maggiore evidenza quanto il patrimonio iconografico che si coagula attorno al *Codex Altonensis* non sia rimasto confinato al solo manoscritto di Amburgo, né si sia esaurito nel rapporto con quello di Chantilly. Se, da un lato, le connessioni testuali tra Alt, Kraków 3208 e la “*Commedia* di Guido da Pisa” tracciano linee di diffusione

abbastanza chiare, dall'altro lato la sfera figurativa del codice sembra aver avuto una propagazione più sottile e intermittente, sedimentandosi in forma di tessere iconografiche isolate in codici non direttamente dipendenti dal binomio Alt-Cha. Un caso emblematico di tale fenomeno è rappresentato dal manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma, un codice membranaceo realizzato nel secondo quarto del XIV secolo, copiato da un'unica mano e accompagnato da un programma illustrativo affidato a un miniatore emiliano, fortemente influenzato dalla cultura pittorica lombarda.¹³ Il codice trasmette l'intero poema, accompagnato dalla *Divisione* di Jacopo Alighieri e dal *Capitolo* di Bosone da Gubbio; l'apparato iconografico, nella misura di una vignetta incorniciata ad apertura di canto, è limitato alla sola prima cantica, mentre *Purgatorio* e *Paradiso* presentano spazi bianchi destinati a illustrazioni mai realizzate. Alcune peculiarità iconografiche presenti nel manoscritto sembrano derivare da un processo di circolazione più ampio, nel quale motivi nati o sistematizzati nell'ambiente al quale apparteneva il codice di Altona hanno trovato nuove forme di declinazione.

Un primo significativo esempio di questo genere di riprese iconografiche riguarda la rappresentazione delle anime degli avari e dei prodighi di *Inf. vii*. Questi dannati, solitamente raffigurati mentre spingono massi in direzioni opposte, secondo l'immagine immediatamente ricavabile dai versi danteschi, nel *Codex Altonensis* (cc. 14v-15r) sono presentati in maniera assolutamente atipica. Come già osservato da Alessandra Forte, avari e prodighi sono disposti in due schiere autonome, ciascuna divisa in due metà contrapposte: gli avari sono raffigurati come uomini tonsurati, ognuno dei quali regge tra le mani quella che sembrerebbe essere una pepita d'oro; i prodighi, invece, appaiono con sacchetti di denaro e strumenti di pesatura e misurazione.¹⁴

L'immagine del codice dell'Angelica (c. 6r) riprende, banalizzando, parte di questa soluzione: i dannati, tra i quali si distinguono almeno un chierico, un papa e un cardinale, sono rappresentati in cerchio nell'atto di percuotersi con bilance e stadere che «brandiscono come armi che impugnano l'uno contro l'altro», presentando un processo di semplifi-

13 Per informazioni dettagliate sul manoscritto e una ricognizione degli studi storico-artistici intorno alle miniature si rimanda a Medica 2017. Per le digitalizzazioni del codice cfr. <https://www.dante.unina.it/idp/public/preview/mirador/idimmagini/2869> (ultima consultazione: 10/12/2025).

14 Cfr. Forte 2023, pp. 246-247.

cazione dell'articolato svolgersi della pena nella miniatura del *Codex Altonensis*.¹⁵

Ancora un caso di semplificazione iconografica è ravvisabile nell'illustrazione relativa all'avvicinamento di Virgilio e Dante alla città di Dite e, in particolare, alla rappresentazione delle torri della palude Stigia di *Inf. VIII*, che consente di cogliere un'altra traccia della circolazione delle invenzioni figurative legate ad Alt. Va infatti ricordata l'estrema precisione dell'illustrazione presente nel margine inferiore delle cc. 15v-16r del *Codex Altonensis*, dove l'artista dispiega su due carte la scena dei segnali di fuoco tra le torri e l'avvicinamento dell'imbarcazione di Flegiàs, ben illustrato nel commento di Guido da Pisa:

Nunc vero continuando dicit quod antequam ad pedem turris venissent, vidi in cacumine ipsius turris duas accensas faculas elevari. Quem quidem ignem ideo demones qui ibi habitant ostenderunt, ut signum darent demonibus civitatis que in medio paludis est sita, ut barcam mitterent, que eos ad ripam aliam transportaret. Duas autem ideo faculas ostenderunt, ad ostendendum quod due anime veniebant, quia quot anime veniunt, tot facule accenduntur. Illi vero demones qui super portas habitant civitatis, visis faculis, unam faculam elevarunt ad respondendum quod navicula veniebat.¹⁶

Sebbene la soluzione figurativa sia vicina a quella presente nel manoscritto di Chantilly (cc. 75v-76r), Alt introduce dettagli che rivelano una conoscenza diretta dell'esegesi di Guido: nella prima torre appare un diavolo rivolto verso Dante e Virgilio; nella seconda, una figura demoniaca è visibile in penombra dall'apertura superiore, esatta concretizzazione visiva del passo in cui Guido descrive i demoni che accendono la fiaccola e rispondono al segnale come codice comunicativo tra le torri e la città di Dite.¹⁷ La medesima struttura compositiva è proposta anche nel manoscritto dell'Angelica. A c. 7r, la scena raffigura due demoni che si scambiano segnali con fiaccole da due torri opposte; una è collocata all'interno del riquadro, l'altra è ingegnosamente disegnata fuori dalla cornice della miniatura, nello spazio bianco tra le due colonne di testo.

Un ultimo caso riguarda la scena dell'incontro tra Dante e gli usurai di

15 Ponchia 2015, p. 116.

16 Rinaldi 2013, p. 401.

17 Cfr. Autiero 2023, p. 176.

Inf. xvii. Sia in Alt (c. 26r) sia in Cha (c. 120v), la presenza di un quarto dannato, assente dal testo dantesco, risponde alla lettera di Guido da Pisa, che identifica l'usuraio aggiuntivo con Giovanni di Buiamonte e ne descrive puntualmente le insegne («[...] Iohannes Buiamonte de Florentia, cuius arma sunt campus de auro et tres hyrci nigri [...]»).¹⁸ Nel codice 1102 dell'Angelica (c. 14v) è presente la medesima struttura quaternaria del gruppo di usurai, ma anche in questo caso, a fronte di un ipotetico modello complesso pare si siano verificati dei fenomeni di semplificazione, in particolare nella resa degli stemmi che adornano le borse appese ai colli dei dannati. Il manoscritto dell'Angelica, infatti, riproduce con precisione due soli stemmi (oca bianca su campo rosso per gli Obriachi e leone azzurro su campo oro per i Gianfigliazzi), mentre gli altri due sono collocati in maniera errata, quasi estratti da un repertorio non perfettamente compreso: non vi è più traccia della scrofa azzurra di Reginaldo degli Scrovegni ma sono rappresentate quelle che sembrerebbero essere una conchiglia per il primo dannato sulla sinistra e una volpe per l'usuraio centrale.

3. L'organizzazione visiva e la complessità strutturale del *Purgatorio* di Altona sembrano rispondere a un progetto iconografico sofisticato, non spiegabile soltanto attraverso la lettura del testo dantesco, ma che presuppone un processo di progettazione non scontato e l'utilizzo di materiale testuale eterogeneo.

Un primo elemento di rilievo è rappresentato dalla *mise en page*, che nel *Purgatorio* raggiunge livelli di articolazione non riscontrabili nella prima cantica. In più punti, infatti, le pagine del *Purgatorio* si strutturano secondo un'alternanza serrata tra testo e immagine, con una parcellizzazione che non ha paralleli diretti nelle testimonianze a noi note della tradizione miniata della *Commedia*. Un caso emblematico è quello relativo alle cc. 62rbis-63r, dove gli esempi di superbia punita del canto XII sono distribuiti attraverso una sequenza regolare che alterna una terzina e una miniatura, seguendo un ritmo estremamente serrato. La frequenza delle immagini, unitamente alla presenza di un *bas de page* interamente miniato, produce una sorta di doppio registro narrativo: il testo procede verticalmente, mentre l'apparato figurativo scorre sia in alternanza al testo, sia orizzontalmente, come un fregio continuo che accompagna e amplifica la meditazione sul peccato punito offerta dagli *exempla*.

18 Rinaldi 2013, p. 563.

Estremamente complessa deve essere stata la progettazione delle cc. 65v-66r (Fig. 1), le quali risultano letteralmente attraversate dal corso dell'Arno. Il fiume non si configura qui solamente come un dettaglio ambientale riferito all'apostrofe di Guido del Duca contro gli abitanti di Valdarno di *Purg.* xiv, ma diventa un vero e proprio elemento strutturale della pagina: esso serpeggia tra testo e miniature, scorrendo attraverso il Casentino, Arezzo, Firenze e Pisa, seguendo un tracciato che mette in scena l'intero percorso morale dell'invettiva con le relative figurazioni degli abitanti di questi luoghi resi come porci, botoli, lupi e volpi.

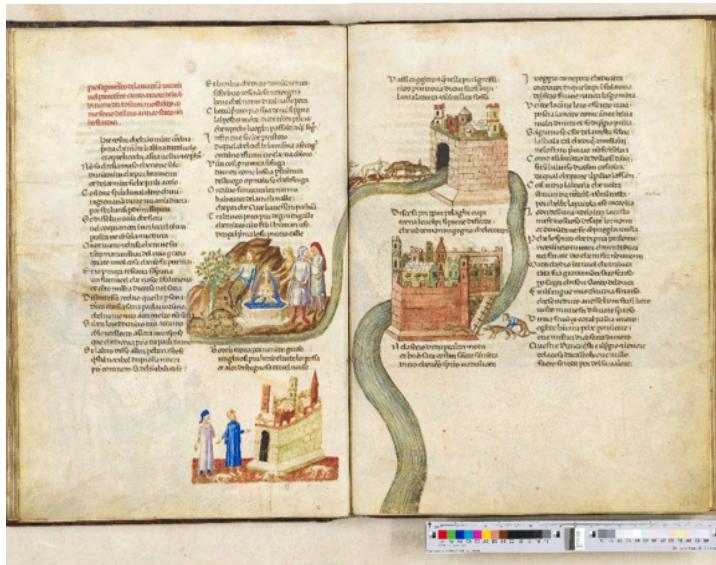


Fig. 1. Hamburg-Altona, Schulbibliothek des Christianeum, N. 2 Aa. 5./7, cc. 65v-66r

La strutturazione della *mise en page* raggiunge un ritmo fortemente sincopato alle cc. 74v-75r, dove la rappresentazione degli *exempla* di avarizia punita (*Purg.* xx 112-117) rompe la consueta alternanza tra terzine e miniature; ben quattro illustrazioni intervengono a scandire la sequenza degli ultimi esempi (Saffira, Eliodoro, Polinestore, Crasso) disposti su sei versi, strutturando una catena iconografica di non semplice progettazione:

Indi accusiam col marito Saffira;
[miniatura]

lodiam i calci ch'ebbe Eliodoro;
e in infamia tutto 'l monte gira
[miniatura]
Polinestòr ch'ancise Polidoro;
[miniatura]
ultimamente ci si grida: "Crasso,
dilci, che 'l sai: di che sapore è l'oro?".
[miniatura]

A fronte di una architettura tanto complessa rispondono una serie di scelte iconografiche che sembrano radicarsi in un orizzonte ben più ampio della sola lettera del testo dantesco. Questa dinamica è già stata messa in luce da Antonella Ippolito, che ha riconosciuto nel *concepteur* del codice di Altona non solo la capacità di organizzare la pagina in modo da far coesistere diversi tempi del racconto, ma anche la volontà di innestare in più punti del ciclo figurativo riferimenti provenienti da un bacino extra-dantesco.¹⁹

Il ventaglio di esempi che il manoscritto mette a disposizione è, per ampiezza e varietà, impossibile da esaurire in questa sede. Ciò che si intende qui offrire è dunque una selezione mirata di episodi (differenti per natura, grado di complessità, provenienza delle fonti e modalità di ri elaborazione) capace però di rendere evidente un punto cruciale: le figurazioni del *Purgatorio del Codex Altonensis* non rispondono a una logica illustrativa uniforme, ma emergono da una progettazione contorta, costruita di volta in volta su strategie narrative, iconografiche ed esegetiche diverse. È nella pluralità di questi casi, più che in un singolo esempio, che si rivela la raffinatezza del lavoro svolto dal *concepteur* e la profondità del tessuto interpretativo che sorregge l'intero ciclo purgatoriale.

Si veda, innanzitutto, il caso di *Purg. XII*, dove Dante descrive le immagini scolpite sul pavimento della I Cornice, *exempla* destinati a ricordare ai penitenti la punizione della superbia. I tredici esempi si dispiegano su tre carte (cc. 62rbis-63v) e, tra essi, particolarmente degno di nota risulta quello dedicato a Roboamo, figlio di Salomone, rappresentato nel poema mentre fugge "pien di spavento", trascinato via da un carro senza che nessuno lo inseguiva («O Roboàm, già non par che minacci / quivi 'l tuo segno; ma pien di spavento / nel porta un carro, sanza ch'altri il cacci», vv. 46-48). L'immagine dantesca, asciutta ed essenziale, insiste sul tema

19 Cfr. Ippolito 2017.

del terrore improvviso: il re superbo, abbandonato dal suo popolo, sperimenta la fragilità del potere umano.

Nel *Codex Altonensis*, a c. 62vbis (Fig. 2), l'illustratore recepisce questo nucleo narrativo basilare, ma vi aggiunge un elemento estraneo alla lettera del poema: accanto al carro che porta via Roboamo, compare infatti la scena della lapidazione di Adoràm, assente nella *Commedia* ma narrata in 1 Re 12, 18: «Il re Roboamo mandò Adoràm, che era sovrintendente al lavoro coatto, ma tutti gli Israeliti lo lapidarono ed egli morì. Allora il re Roboamo salì in fretta sul carro per fuggire a Gerusalemme». Il miniatore non raffigura dunque soltanto la fuga del re: integra nella scena il momento precedente, la rivolta del popolo e l'uccisione del funzionario reale, ampliando il contesto dell'esempio scelto da Dante e dimostrando di seguire un'altra fonte che probabilmente esplicitava il contesto scritturistico dell'episodio.



Fig. 2. Hamburg-Altona, Schulbibliothek des Christianeum, N. 2 Aa. 5./7, c. 62vbis

Un secondo esempio particolarmente eloquente della distanza che separa il programma figurativo del *Purgatorio* di Altona dal dettato dantesco riguarda *Purg. XIII*. Mentre percorre insieme a Virgilio la II Cornice nella quale le anime scontano il peccato d'invidia, Dante è colpito da voci

che rivolgono degli inviti alla carità (vv. 28-36):

La prima voce che passò volando
'*Vinum non habent*' altamente disse,
e dietro a noi l'andò reiterando.

E prima che del tutto non si udisse
per allungarsi, un'altra 'T' sono Oreste'
passò gridando, e anco non s'affisse.

«Oh!», diss'io, «padre, che voci son queste?».
E com'io domandai, ecco la terza
dicendo: 'Amate da cui male aveste'.

La natura criptica dell'episodio e la difficoltà di rappresentare voci incorporee hanno prodotto esiti estremamente diversificati nella tradizione iconografica, con una pluralità di soluzioni che, tuttavia, si sono consolidate attorno a un medesimo nucleo figurativo, necessariamente di origine poligenetica, identificabile nel motivo delle anime in volo. Se ne trovano esempi nel codice Holkham misc. 48 della Bodleian Library di Oxford (p. 81),²⁰ nel manoscritto New York, Morgan Library & Museum, M 676 (c. 63r),²¹ in København, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2° (c. 107v) e nel Codex Italicus 1 dell'Eötvös Loránd Tudomány Egyetem Könyvtára di Budapest (c. 37v), dove l'indicazione per il miniaturista ancora visibile recita esplicitamente «Virgilio e Dante che favella a anime ch'è in aiere che [...] à aille».²²

Il codice di Altona per questo episodio visualizza uno solo degli esempi uditi da Dante. Nonostante lo spazio lasciato per l'illustrazione sia posto dopo il verso 36, la miniatura si focalizza sulla storia di Oreste e Pilade tracciata nella terzina precedente. Secondo la lettura di Igino, Oreste, figlio di Agamennone e Clitennestra, dopo che costei aveva ucciso il marito con l'aiuto dell'amante Egisto, fu tratto in salvo dalla sorella Elettra e inviato in Focide, presso Strofio, padre di Pilade, che allevò il giovane come un figlio.

20 Il manoscritto è liberamente consultabile al seguente indirizzo <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/10974934-30a5-4495-857e-255760e5c5ff/> (ultima consultazione: 10/12/2025).

21 Cfr. <https://www.themorgan.org/dante-alighieri/divina-commedia/127> (ultima consultazione: 10/12/2025).

22 Si riprende la trascrizione da Picarelli 2023, p. 143. La digitalizzazione integrale del codice è consultabile al seguente indirizzo https://edit.elte.hu/xmlui/static/uv/uv.html?key=10831/9820&fname=page_001.jpg (ultima consultazione: 10/12/2025).

Ritornato in patria sotto mentite spoglie, con l'aiuto di Pilade riuscì a ingannare Clitennestra ed Egisto e a dar loro la morte; processato, fu quindi esiliato dagli abitanti di Micene e perseguitato dalle Furie.²³

La storia di Oreste, com'è noto, non è affatto organica: la sua tradizione si costruisce attraverso fonti molteplici che spesso presentano varianti significative.²⁴ Tra queste, un ruolo di assoluto rilievo è svolto dalle testimonianze ciceroniane, le quali, richiamandosi direttamente alle tragedie di Pacuvio (*Chryses* e *Dulorestes*), rappresentano una delle principali vie di trasmissione della vicenda nel Medioevo latino. E proprio alle opere ciceroniane sembra guardare la citazione dantesca. Nel *De finibus*, Cicerone ricorda l'enorme successo ottenuto dall'opera di Pacuvio, con particolare furore del pubblico in relazione alla scena in cui Oreste e Pilade competono in generosità, ciascuno proclamando di essere l'eroe destinato alla morte:

Qui clamores vulgi atque imperitorum excitantur in theatris, cum illa dicuntur: «Ego sum Orestes»; contraque ab altero: «Immo enimvero ego sum, inquam, Orestes!». Cum autem etiam exitus ab utroque datur conturbato errantique regi, «Ambo ergo una necarier precamur»; quotiens hoc agitur, ecquandone nisi admirationibus maximis?²⁵

Un ulteriore richiamo alla medesima scena è presente nel *Laelius*, dove Cicerone rievoca ancora una volta l'entusiasmo del pubblico nei confronti dell'episodio pacuviano:

Qui clamores tota cavea nuper in hospitis et amici mei M. Pacuvi nova fabula! Cum ignorantre rege uter eorum esset Orestes, Pylades Orestem se esse diceret, ut pro illo necaretur; Orestes autem, ita ut erat, Orestem se esse perseveraret. Stantes plaudebant in re ficta; quid arbitramur in vera facturos fuisse? Facile indicabat ipsa natura vim suam; cum homines, quod facere ipsi non possent, id recte fieri in altero iudicarent.²⁶

23 Cfr. Hyg. *Fab.* 117, 119, 120-122 (Boriaud 1997).

24 Sulla complessità della figura di Oreste si rimanda a Consoli 2021.

25 Cic. *Fin.* 5, 63 (Moreschini 2005).

26 Cic. *Lael.* 24 (Lassandro-Micunco 2007).

L'illustrazione del *Codex Altonensis* (Fig. 3) non si limita a recepire il *topos* dello scambio di identità: la miniatura non solo interpreta l'episodio, ma lo amplifica in una forma sorprendentemente complessa per dar vita a una sintesi figurativa di notevole densità narrativa. L'artista mette in scena la gara di solidarietà tra Oreste e Pilade, facendola culminare nell'offerta di sé da parte di quest'ultimo che viene ucciso al centro dell'immagine, e, sulla destra, colloca Oreste scalzo in abiti da mendicante. Il motivo del travestimento e della mendicanza trova spazio soprattutto nei frammenti del *Dulorestes* di Pacuvio, dove il protagonista ritorna in patria camuffato e in condizioni miserevoli, ma è testimoniato anche nella tradizione mitografica di Igino, e nella *Rethorica ad Herennium* dove, proprio a partire dalle opere pacuviane, si ragiona intorno alla fortuna dell'Oreste "mendicus" e si insiste sullo stato di degradazione del personaggio dopo il matricidio.²⁷



Fig. 3. Hamburg-Altona, Schulbibliothek des Christianeum, N. 2 Aa. 5./7, c. 64r

²⁷ Si vedano in particolare Magno 1977, pp. 46-51; Consoli 2019; Ead. 2021.

L'elaborazione grafica del *Codex Altonensis* è in questo punto sorprendentemente sofisticata e non può essere ricondotta al solo testo della *Commedia*. Né Dante né i principali commentatori trecenteschi forniscono elementi che possano giustificare la presenza del travestimento di Oreste da mendicante. Tutto ciò che il poeta offre nel canto è una voce isolata, un esempio di carità che già agli stessi esegeti medievali appariva oscuro, poiché l'allusione all'inganno del nome e alla gara di solidarietà tra i due amici non era immediatamente decifrabile.²⁸ È dunque l'immagine di Altona (e soltanto l'immagine) a ricostruire l'intero retroterra drammatico dell'episodio, componendo in un'unica sintesi visiva ciò che la tradizione letteraria tramanda in forma confusa e frammentaria. Una tale integrazione non può essere frutto di una libera invenzione del minia-

²⁸ Si veda a tal proposito almeno la confusione di Benvenuto da Imola che non riconosce nel testo dantesco la citazione ciceroniana: «Hic poeta describit secundam vocem quam dicit fuisse Orestis. Et ad intelligentiam istius literæ, quæ videtur valde dubia, est sciendum quod aliqui dicunt hic quod Orestes fuit invidus, sed nescio videre eius invidiam; et posito quod fuisse invidus, non ponitur hic vox eius tamquam spiritus invidi, tum quia, ut jam dictum est, istæ voces invitabant ad amorem caritatis, tum quia, ut dicitur paulo post, de fræno invidiæ tractatur in sequenti capitulo: hic vero tractatur de modo vitandi et fugiendi ipsam; ideo videtur potius dicendum quod Orestes fuit pius et caritativus, et usus est pietate erga patrem, et amore erga uxorem, et benevolentia mutua erga amicum. Primo ergo fuit pius erga patrem, quia mactavit impiam matrem justius quam Alcmeon. Nam Clytemnestra, serpens venenosior et adultera turpior quam Helena soror, tempore obsidionis troianæ, adulterata est nefarie cum Ægistho sacerdote consanguineo viri sui: et demum in fine belli illum Agamemnonem gloriosissimum imperatorem tot regum, ducum et principum, victorem Troiæ, de Priamo triumphantem, illa conscientia sibi crudelissime mactavit, adiuvante Ægistho; ideo justissime Orestes mactavit ipsam matrem cum Ægistho. Orestes etiam habuit amorem ad uxorem suam Hermionem, quam recuperavit juste de manibus Pyrrhi, illo mactato. Gessit et benevolentiam mutuam erga Pyladem, a quo numquam fuit derelictus; et demum hanc vicem caritatis et pietatis recepit a sorella sua Iphigenia, quæ de Scythia venit secum in Italiam, cum illum immolare deberet. Ad literam ergo, dicit poeta: *E prima che del tutto non s'udisse*, quasi dicat: antequam totaliter evanesceret illa vox prima iterata, *per allungarsi*, idest, propter distantiam spiritu transeunte, *un'altra*, scilicet, vox secunda, *passò gridando*: *io sono Oreste*, exemplum caritatis, quia fecit vindictam patris. Unde Homerus XI Odysseæ introducit animam Agamemnonis contristatam apparentem Ulyxi in inferno, qui conqueritur quod fuit mactatus ad mensam, sicut bos mactatur ad præsepe, innocens, post omnes labores et fructos tantos. Et persuadet Ulyxi, quod nunquam sit humilius fœminæ, nec aperiat sibi omne secretum, quia nihil est mortalius homini muliere: in fine commendans Penopem uxorem Ulyxis, quod esset mulier prudens et pudica; et dicit: *et anco non s'affisse*, quia transvolavit sicut prima» (Lacaita 1887, vol. III pp. 355-357).

tore, ma presuppone la conoscenza di una fonte intermedia che doveva esplicitare con chiarezza i diversi significati dell'esempio dantesco. Ma la fonte non è pervenuta, e ciò che non ci è giunto sul piano del testo sopravvive, oggi, solo nella miniatura. L'immagine si comporta così da vero e proprio testimone indiretto di una lettura colta e articolata dell'esempio di Pilade e Oreste, restituendoci una stratificazione esegetica per via figurativa che la tradizione manoscritta non sembra aver conservato.

Un ulteriore caso, forse ancora più rivelatore della distanza tra la lettera dantesca e l'interpretazione iconografica di Altona, è riscontrabile a *Purg.* xvii, tra gli *exempla* di ira punita. Dante menziona ai vv. 34-39 la morte di Amata, madre di Lavinia, spingendosi però pochissimo oltre il riferimento all'episodio virgiliano; l'allusione alla morte della regina è essenziale e affidata alle parole della figlia: «[...] «O regina, / perché per ira hai voluto esser nulla? / Ancisa t'hai per non perder Lavina; / or m'hai perduta! Io son essa che lutto, / madre, a la tua pria ch'a l'altrui ruina». Tutta la tradizione precedente e coeva del poema ci restituisce l'immagine della donna che si priva della vita impiccandosi; lo dice Virgilio in modo inequivocabile, lo ribadiscono le parafrasi e i compendi tardoantichi, lo confermano gli esegeti medievali.²⁹ In questo panorama compatto, fa eccezione il commento di Servio all'*Eneide* che riferisce di una possibile morte per inedia della donna al fine di evitare il disonore dell'impiccagione.³⁰

L'immagine del *Codex Altonensis* (c. 69r) testimonia qui una vera e propria anomalia iconografica. L'illustratore rappresenta infatti Amata, dinanzi all'impotente e sofferente Lavinia, nel gesto drammatico di gettarsi su una spada (Fig. 4). L'eco didonica è così forte da diventare quasi una sovrapposizione: un'artista che abbia presente l'iconografia dei grandi suicidi muliebri non poteva ignorare che la figura di Amata, nella versione dantesca e virgiliana, non rientrava in quel repertorio. Ci troviamo dunque di fronte a una trasformazione così radicale da essere difficilmente spiegabile come semplice errore. Poiché l'illustratore del

29 Così Virgilio in *Aen.* xii 601-603: «[...] multaque per maestum demens effata furorem / purpureos moritura manu discindit amictus / et nodum informis leti trabe nectit ab alta» (Geymonat 2008).

30 Thilo-Hagen 1881-1887, § 12. 603: «Alii dicunt, quod Amata inedia se interemerit. Sane sciendum quia cautum fuerat in pontificalibus libris, ut qui laqueo vitam finisset, insepultus abiceretur: unde bene ait 'informis leti', quasi mortis infamissimae. Ergo cum nihil sit hac morte deformius, poetam etiam pro reginae dignitate dixisse accipiamus».

codice dimostra di lavorare sulla base di narrazioni ampliate, ricche di dettagli scenici, talvolta estranee sia al testo dantesco sia alle sue fonti note, sarebbe veramente antieconomico ipotizzare che in questo punto non gli fossero state fornite indicazioni o, ancora, che egli avesse agito con una qualche libertà compositiva. In altre parole, l'artista non avrebbe scelto un dettaglio così specifico senza un'indicazione precisa; né avrebbe sostituito l'impiccagione, unanimemente tramandata come forma della morte (infamante) di Amata, con il suicidio (eroico) tramite la spada, senza un motivo narrativo forte. Dobbiamo quindi supporre che l'immagine segua una narrazione dell'episodio diversa, non attestata dalle fonti che conosciamo.



Fig. 4. Hamburg-Altona, Schulbibliothek des Christianeum, N. 2 Aa. 5./7, c. 69r

Di particolare complessità si rivela il racconto per immagini del canto xx, dedicato all'incontro tra i *viatores* e Ugo Capeto. Nel codice di Altona il canto occupa sei carte (cc. 73r-75v) e undici colonne di testo, spezzate da ben sedici illustrazioni. Particolarmente articolate sono quelle dedicate alla narrazione fatta dal fondatore della dinastia Capetingia, che si aprono con una miniatura dedicata alla figurazione di uno degli esempi

di liberalità citati dal re di Francia, quello relativo alla storia di san Nicola («Esso parlava ancor de la larghezza / che fece Niccolò a le pulcelle, / per condurre ad onor lor giovinezza», vv. 31-33). Secondo la versione più diffusa della vicenda, informato della condizione di un padre caduto in povertà e impossibilitato a procurare la dote necessaria alle tre figlie, Nicola avrebbe provveduto personalmente a fornire quanto loro occorreva. Per tre notti consecutive aveva depositato nella casa dell'uomo una somma di denaro avvolta in un panno, in modo da garantire la dote a ciascuna delle figlie e impedendo che venissero avviate alla prostituzione.

L'artista del *Purgatorio*, come ha già osservato Ippolito, è l'unico a introdurre questo episodio, assente nella tradizione figurativa del poema. E lo fa attenendosi non a una generica memoria agiografica, ma alla versione specifica della storia trasmessa dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, che insiste sul carattere anonimo dell'intervento di Nicola e sull'obbligo di non divulgarne l'origine. Questo dettaglio, assente nella *Commedia*, diventa invece centrale nella miniatura di c. 73v, dove il santo è raffigurato mentre porge la borsa al padre delle ragazze e, con un gesto inequivocabile, lo ammonisce a mantenere riservato il dono ricevuto.³¹

Un caso di più difficile interpretazione riguarda la miniatura in cui Ugo Capeto rievoca la corruzione e la violenza dei re di Francia, denunciando l'oltraggio inflitto da Sciarra Colonna e da Guglielmo di Nogaret a Bonifacio VIII durante il cosiddetto “schiaffo di Anagni”. Ai vv. 85-90, Dante stabilisce un paragone potentissimo, assimilando i due aggressori ai ladroni e il papa stesso a Cristo oltraggiato e trascinato sulla via della croce («Perché men paia il mal futuro e 'l fatto, / veggio in Alagna intrar lo fiordaliso, / e nel vicario suo Cristo esser catto. / Veggio un'altra volta esser deriso; / veggio rinnovellar l'aceto e 'l fiele, / e tra vivi ladroni esser anciso»). La scena ha una valenza morale e teologica non ignorabile: Bonifacio, pur figura controversa nella poema dantesco, è descritto qui come vittima di una violenza sacrilega, preludio alla crisi dell'autorità spirituale all'interno della cristianità occidentale.

Il testo poetico, tuttavia, si limita al solo riferimento all'episodio sacrilego e al paragone: nessun dettaglio ulteriore, nessuna componente narrativa accessoria. I commenti trecenteschi, pur ampi nell'analisi del fatto, non aggiungono nulla in termini figurativi: ribadiscono la cattura, la brutalità dell'affronto e l'umiliazione del pontefice, ma non

31 Cfr. Ippolito 2017, p. 189.

includono altri personaggi né alludono a complicazioni ulteriori della vicenda.

La miniatura del *Codex Altonensis* (c. 74r), invece, presenta una composizione alquanto complessa: a sinistra è raffigurato Ugo Capeto, in una sorta di didascalia visiva del discorso presente in tutte le immagini che illustrano la sua narrazione; sul fondo, i due aggressori colti nell'atto della violenza; a destra, Bonifacio VIII, seduto sul faldistorio; infine, al centro, tre monache con le mani legate dietro la schiena, presentate come prigioniere (Fig. 5).



Fig. 5. Hamburg-Altona, Schulbibliothek des Christianeum, N. 2 Aa. 5./7, c. 74r

La presenza femminile costituisce un nodo ermeneutico di primaria importanza: assenti nell'episodio dantesco, nessuna fonte narrativa coeva le contempla e nessun commentatore medievale ne fa menzione. A un esame superficiale si potrebbe sospettare un errore, una svista del miniaturista o una contaminazione iconografica impropria, ma la coerenza interna dell'intero ciclo purgatoriale spinge verso l'esclusione dell'ipo-

tesi dell'abbaglio. L'inserzione delle monache sembra invece inscriversi in un livello narrativo ulteriore, che il miniatore (o meglio il *concepteur*) considera implicitamente parte integrante dell'episodio dell'oltraggio a Bonifacio VIII.

Sembrerebbe qui entrare in gioco un elemento storico lontano dal passo dantesco ma che, in realtà, potrebbe gettare luce sulle enigmatiche presenze. Il successore di Bonifacio VIII, Benedetto XI, suo convinto sostenitore e difensore, nel 1304 aveva fatto scomunicare Colonna, Nogaret e tutti coloro che avevano preso parte all'oltraggio di Anagni. Per timore di tumulti popolari aizzati dalla famiglia Colonna, Benedetto XI si era trasferito a Perugia, dove era morto dopo poco tempo in circostanze sospette.³²

Secondo diverse cronache, la morte del papa fu dovuta a una congiura: i suoi nemici avrebbero, infatti, tramato con le monache del monastero perugino di Santa Petronilla, inviando a Benedetto XI un giovane travestito da monaca a consegnargli dei fichi avvelenati.³³ Le monache furono accusate, il monastero soppresso, la vicenda entrò rapidamente nel patrimonio delle narrazioni politiche dell'epoca, spesso in forma romanzzata o moralizzata.³⁴

L'episodio, pur non collegato direttamente allo "schiaffo di Anagni", si configura come una sorta di appendice drammatica alla vicenda bonifaciana: i nemici del papa, gli stessi protagonisti dell'oltraggio, sono imputati anche della morte del suo difensore, tramite una congiura nella quale le monache assumono un ruolo centrale. In questa prospettiva, l'arresto delle donne raffigurate nella miniatura sarebbe un dettaglio collegato direttamente alla punizione delle religiose coinvolte nella vicenda di

32 Sulla figura di Benedetto XI si rimanda almeno a Ingeborg 1966.

33 Così Villani: «Negli anni di Cristo MCCCI, a di XXVII del mese di luglio, morì papa Benedetto nella città di Perugia, e dissesi di veleno; che stando egli a sua mensa a mangiare, gli venne uno giovane vestito e velato in abito di femmina servigiale delle monache di Santa Petronella di Perugia, con un bacino d'argento, iv'entro molti begli fichi fiori, e presentogli al papa da parte della badessa di quello monastero sua devota. Il papa gli ricevette a gran festa, e perché gli mangiava volentieri, e senza farne fare saggio, perch'era presentato da femmina, ne mangiò assai, onde incontanente cadde malato, e in pochi di morio, e fu soppellito a grande onore a' frati predicatori, ch'era di quello ordine, in Santo Arcolano di Perugia» (Porta 1990-1991, p. 818).

34 La storia è ricostruita con dovizia di particolari e relative fonti in Mariotti 1806, pp. 464-474.

Perugia: un'eco deformata, ma non priva di logica interna, della chiusura del monastero e della colpevolizzazione collettiva delle sue abitanti.

Quello che in Dante è un episodio puntuale, confinato al piano politico e rappresentato dalla *comparatio* fra il Papa e Cristo, diventa nell'immagine una narrazione nella quale si sovrappongono diversi momenti della crisi del potere pontificio. L'illustratore, in questo caso come in altri del ciclo purgatoriale, non si limita a tradurre il testo in immagini, ma sembra lavorare su un ulteriore *dossier* narrativo ampliato di cui oggi non resta traccia se non nelle miniature del manoscritto. Il *Codex Altensis* conserverebbe così la memoria visiva di una tradizione oggi perduta: frammenti iconici che, proprio perché privati della loro base scritta, diventano tanto più preziosi per ricostruire la storia della ricezione della *Commedia* nel primo Trecento.

4. Le osservazioni sviluppate in queste pagine mostrano con una certa evidenza come il *Purgatorio* del codice di Altona costituisca un *unicum* nel panorama dei manoscritti illustrati della *Commedia*. La complessità delle sue immagini, la loro autonomia strutturale, la densità delle scelte narrative e la costante presenza di dettagli che eccedono la lettera del testo dantesco indicano che il *conceiteur* non lavorò semplicemente "a monte" del poema, ma all'interno di un ecosistema più ampio.

I pochi ed eterogenei esempi analizzati non vanno intesi come campione esaustivo, ma come spie di un fenomeno più ampio: in tutti i casi, l'immagine non si limita a seguire Dante né a tradurre passivamente il suo dettato poetico, ma lo trascina dentro un orizzonte narrativo più vasto, dove la *Commedia* dialoga con repertori extra-testuali (biblici, classici, agiografici, teatrali, cronachistici) che l'*auctor intellectualis* delle illustrazioni sembra maneggiare con una consapevolezza sorprendente.

È difficile immaginare che un sistema figurativo di tale complessità possa essere il frutto esclusivo della cultura individuale del *conceiteur*. Al contrario, è possibile ipotizzare che alla base del lavoro vi fosse un supporto ermeneutico già ben strutturato, forse un commento al poema oggi perduto. Quale che fosse la sua natura, questo materiale doveva essere sufficientemente sistematico da orientare le scelte iconografiche, ma anche abbastanza flessibile da consentire soluzioni grafiche comprensibili per i lettori trecenteschi della *Commedia*. Un dato, comunque, appare incontrovertibile: le immagini del codice non si presentano come semplici illustrazioni, ma sono vere e proprie testimonianze indirette di un modo di leggere la *Commedia* che non è sempre documentabile attraverso testi

scritti e che possiamo ancora intercettare attraverso la materialità delle miniature.

Il lavoro condotto finora non chiude dunque la questione, ma la apre. Se il codice è davvero espressione di una tradizione esegetica smarrita, allora resta ancora molto da indagare: non solo sulle miniature del *Purgatorio*, ma sull'intero sistema figurativo del manoscritto, sui suoi rapporti con Chantilly, con il codice dell'Angelica, con il contesto culturale in cui fu prodotto. Il *Codex Altonensis*, in questo senso, non è un enigma da sciogliere una volta per tutte, ma un cantiere aperto, che invita a rimettere in circolo domande, a tentare nuove connessioni, a restituire al lettore moderno la complessità di un universo visivo che, con ogni probabilità, ebbe una circolazione più ampia di quello che oggi i codici ci mostrano.

Bibliografia

- Autiero 2022 = Fara Autiero, *Codex Altonensis e ms. 597 di Chantilly: indizi dell'esistenza di un antografo comune. Per la ridefinizione dei rapporti tra i due testimoni*, in *Immaginare la Commedia*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 13-23.
- Autiero 2023 = Fara Autiero, *La Commedia nei suoi primi manoscritti miniati. Analisi codicologiche, eddetiche e iconografiche*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2023.
- Balbarini 2011 = Chiara Balbarini, *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 2011.
- Barlow 1864 = Henry Clark Barlow, *Critical, Historical and Philosophical Contributions to the Study of the Divina Commedia*, London, Williams and Norgate, 1864.
- 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' biografi di lui*, Prato, Tip. aldina, 2 voll. (nuova ed. anast. con una postfazione a cura di Stefano Zamponi, Roma, Salerno Editrice, 2008).
- Battaglia Ricci 2008 = Lucia Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, «Rivista di studi danteschi», 8/1 (2008), pp. 83-100.
- Battaglia Ricci 2024 = Lucia Battaglia Ricci, *Ancora sul Dante Chantilly*,

- in *Per una filologia integrata dei testi e delle immagini: prospettive genealogiche ed ermeneutiche*, a cura di Corrado Bologna e Alessandra Forte, Viella, 2024, pp. 65-81.
- Bellomo 1979 = Saverio Bellomo, *Tradizione manoscritta e tradizione culturale delle Expositiones di Guido da Pisa*, «Lettere Italiane», 31 (1979), pp. 153-175.
- Bellomo 2004 = Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Leo S. Olschki, 2004.
- Boriaud 1997 = Jean-Yves Boriaud, *Hygin. Fables*, Paris, Les Belles Lettres, 1997.
- Boschi Rotiroti 2004 = Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.
- Brieger-Meiss-Singleton 1969 = Peter Brieger, Millard Meiss, Charles Southward Singleton, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Consoli 2019 = Maria Elvira Consoli, *Il Chryses di Pacuvio nella tradizione indiretta e nelle Fabulae di Igino. Tradizione e innovazione nei modelli di ricerca scientifica e didattica universitaria*, «Frammenti sulla scena», 0 (2019), pp. 148-176.
- Consoli 2021 = Maria Elvira Consoli, Orestes. *La persona greca nei frammenti del teatro latino*, «Frammenti sulla scena», 2 (2021), pp. 380-408.
- Forte 2023 = Alessandra Forte, *Copisti di immagini. Affinità iconografiche nella tradizione manoscritta della Commedia*, Roma, Viella, 2023.
- Franceschini 2017 = Fabrizio Franceschini, *Dante, poeta sovrano e il Codex Altonensis*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di Annalisa Andreoni, Claudio Giunta, Mirko Tavoni, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 81-93.
- Geymonat 2008 = *P. Vergili Maronis. Opera*, edita anno 1973 iterum recensuit Marius Geymonat, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.
- Haput-Scheel-Degenhart 1965 = *Dante Alighieri. Divina Commedia. Kommentar zum codex Altonensis*, hrsg. von Hans Haput, Hans Ludwig Scheel und Bernhard Degenhart, Berlin, Mann, 1965.
- Ingeborg 1966 = Walter Ingeborg, *Benedetto XI*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, 100 voll., vol. 8, 1966. [https://www.treccani.it/enciclopedia/papa-benedetto-xi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/papa-benedetto-xi_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 10/12/2025).

- Ippolito 2017 = Antonella Ippolito, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti i: XIV secolo*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Marcello Ciccuto, Firenze, Cesati, 2017, pp. 177-191.
- 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.
- Lassandro-Micunco 2007 = *Opere politiche e filosofiche di M. Tullio Cicerone*, vol. III, *De natura deorum. De senectute. De amicitia*, a cura di Domenico Lassandro e Giuseppe Micunco, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2007.
- La Valva 1965 = Maria Provvidenza La Valva, *Presenza di Dante nelle biblioteche tedesche*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 43 (1965), pp. 90-111.
- Luiso 1907 = Francesco Paolo Luiso, *Di un'opera inedita di frate Guido da Pisa*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, a cura di Arnaldo Della Torre e Pier Liberale Rambaldi, Firenze, Tip. Galileiana, 1907, pp. 79-135.
- Magno 1977 = Pietro Magno, *Marco Pacuvio*, Milano, Edizioni Pegaso, 1977.
- Malato-Mazzucchi 2011 = *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.
- Mariotti 1806 = Annibale Mariotti, *Saggio di memorie istoriche civili ed ecclesiastiche della città di Perugia e suo contado*, Perugia, presso Carlo Baduel stamp., 1806.
- Mathie 1932 = William Mathie, *Über die Handschrift der Divina Commedia im Staatlichen Christianeum zu Altona*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 14 (1932), pp. 27-60.
- Medica 2017 = Massimo Medica, *La Divina Commedia della Biblioteca Angelica: la decorazione miniata*, in *La Divina Commedia. Manoscritto 1102 della Biblioteca Angelica di Roma: commentarii all'edizione in facsimile*, a cura di Massimo Medica e Carlo Illuminati, Rimini, Imago, 2017, pp. 15-50.
- Meiss 1965 = Millard Meiss, *An Illuminated Inferno and Trecento Painting in Pisa*, «The Art Bulletin», 46 (1965), pp. 21-34.
- Moreschini 2005 = Claudio Moreschini, *M. Tullius Cicero. De finibus bonorum et malorum*, Monaco-Lipsia, K.G. Saur, 2005.

- Petrocchi 1966-1967 = Giorgio Petrocchi, *Dante Alighieri. La Divina Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1966-1967.
- Picarelli 2023 = Serena Picarelli, *Il ruolo dei margini nella progettazione degli apparati illustrativi dei manoscritti: qualche esempio dalla Commedia Italicus 1 della Biblioteca Universitaria di Budapest*, in *Margins and Forgotten Places. Proceedings of the interdisciplinary Ph.D. conference (Verona, 17-19 May 2021)*, a cura di Sara Fontana et al., Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, pp. 139-149.
- Pomaro 1986 = Gabriella Pomaro, *Codicologia dantesca. 1. L'officina di Vat*, «*Studi Danteschi*», 58 (1986), pp. 343-374.
- Ponchia 2015 = Chiara Ponchia, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015.
- Porta 1990-1991 = Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, ed. critica a cura di Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1990-1991, 3 voll.
- 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.
- Rinaldi 2022 = Michele Rinaldi, *Il motivo del poeta teologo tra testo e immagini: il caso di Guido da Pisa*, in *Immaginare la Commedia*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 147-152.
- Roddewig 1970 = Marcella Roddewig, *Zum Codex Altonensis*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 46 (1970), pp. 101-131.
- Roddewig 1984 = Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.
- Salmi 1962 = Mario Salmi, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, in *Dante nel secolo dell'unità d'Italia. Atti del I Congresso nazionale di Studi danteschi*, Caserta-Napoli, 21-25 maggio 1961, a cura di Adalgisa e Pietro Borraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1962, pp. 174-181.
- Täuber 1889 = Carlo Täuber, *I capostipiti dei manoscritti della Divina Commedia*, Winterthur, Tipografia Sorelle Ziegler, 1889.
- Thilo-Hagen 1881-1887 = *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen, Leipzig, Teubner, 1881-1887.
- Tonello 2018 = Elisabetta Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, librariauniversitaria.it, 2018.

Volkmann 1898 = Ludovico Volkmann, *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, Firenze, Leo S. Olschki, 1898.

Wiese 1929 = Berthold Wiese, *Die in Deutschland vorhandenen Handschriften der Göttlichen Komödie*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 11 (1929), pp. 44-52.



Limina alle soglie del testo dantesco: percorsi di lettura da Santa Giustina di Padova alla Biblioteca Braidense di Milano

Giliola Barbero

Università eCampus

giliola.barbero@uniecampus.it

**Limina at the thresholds of the Dantean text: reading paths from
Santa Giustina in Padua to the Braidense Library in Milan**

Abstract (ITA)

L'articolo indaga i *limina* paratestuali come strumenti privilegiati per ricostruire la circolazione della *Commedia* tra tardo Medioevo ed età moderna, soffermandosi in particolare su due manoscritti oggi conservati a Milano e già appartenuti all'abbazia benedettina di Santa Giustina di Padova. Attraverso note di possesso, segnature e descrizioni antiche, si ricostruiscono le vicende del fondo dantesco santagiustinese e i suoi rapporti con importanti raccolte erudite e biblioteche conventuali. Una sezione centrale è dedicata al ruolo dei bibliotecari sette-ottocenteschi e alla crescente consapevolezza del valore storico e filologico dei codici danteschi, sullo sfondo delle soppressioni e delle ridistribuzioni di età napoleonica. La ricostruzione delle vicende di questi testimoni mostra come i *limina* "lontani dal testo" continuino a illuminare, ancora oggi, la fortuna materiale e interpretativa della *Commedia*.

Abstract (ENG)

This article examines paratextual *limina* as key tools for reconstructing the circulation of the *Commedia* between the late Middle Ages and the early modern period, focusing in particular on two manuscripts now preserved in Milan and once belonging to the Benedictine abbey of Santa Giustina in Padua. Through ownership notes, shelfmarks, and early descriptions, it retraces the history of the abbey's Dantean holdings and their connections with major erudite collections and monastic libraries. A central section highlights the role of eighteenth- and nineteenth-century librarians and the growing awareness of the historical and philological value of these manuscripts against the backdrop of Napoleonic suppressions and redistributions. The reconstruction of these witnesses' trajectories shows how *limina*, though physically distant from the text, continue to shed light on the material and interpretative fortune of the *Commedia*.

Parole chiave / Keywords

Giovanni Vincenzo Pinelli, Santa Giustina di Padova, Commedia, Dante Alighieri /
Giovanni Vincenzo Pinelli, Santa Giustina di Padova, Commedia, Dante Alighieri

Per *limina* alle soglie del testo si intendono tutte le informazioni che ci vengono tramandate nei codici e che, testimoniando provenienze, acquisti e altri tipi di movimenti, ci permettono di ricostruire chi e dove abbia letto una determinata opera, nel nostro caso la *Commedia*. In particolare, due manoscritti con l'opera dantesca oggi conservati alla Biblioteca Nazionale Braidense presentano le note di possesso settecentesche dell'abbazia benedettina di Santa Giustina di Padova ma, pur essendo stati recuperati entrambi dall'istituzione milanese all'inizio del XIX secolo, i due volumi hanno seguito itinerari diversi tra loro e quasi opposti da un punto di vista politico. Il ms. AC XIII 41 una volta lasciata Santa Giustina passò agli scaffali della famiglia imperiale asburgica, mentre il ms. AG XII 2 (Rb) fu allontanato da Padova dall'amministrazione francese attraverso le complicate vie burocratiche delle soppressioni e delle ridistribuzioni del patrimonio avvenute in epoca napoleonica.

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense AC XIII 41
Membranaceo, scritto a Firenze nella bottega del Cento nel secondo quarto del sec. XIV, cc. III, 90, I'; testo su due colonne; mm 365 x 248 = 30 [277] 59 x 30 [77 (21) 77] 43.
cc. 1r-90r Dante Alighieri, *Commedia*
c. 90v Bosone da Gubbio, *Capitolo sopra la Commedia di Dante* (testo evanido)
La nota di possesso di Santa Giustina si legge alla c. IIv «La Comedia di Dante Alighieri. Non si vede in alcun luogo, in qual anno sia stato scritto questo bellissimo Codice, ma il carattere indica il secolo XIV. AG. 2.».¹

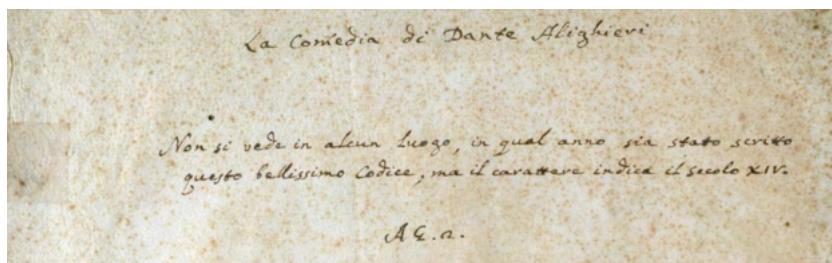


Fig. 1. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XIII 41, c. IIv.

¹ *Manus OnLine*, <https://manus.iccu.sbn.it/>, CNMD\0000425347 (ultima consultazione: 12/11/2025).

Milano, Biblioteca nazionale Braidense AG XII 2 parte finale del codice Riccardiano 1005 che tramanda *Inferno* e *Purgatorio* (Rb)

Membranaceo, sottoscritto da Galvano da Bologna e databile al secondo quarto del Trecento, cc. III, 100, I'; il testo della *Commedia* è su una colonna, incorniciato dal commento disposto a cornice su due colonne; mm 375 x 247 = 26 [285] 64 x 44 [61 (16) 84] 42.

cc. 1r-100r Dante Alighieri, *Paradiso* con il *Commento* di Iacomo della Lana

c. 100v Iacomo della Lana, *Sonetto*

c. 100v *Credo piccolo* (Credo in una sancta trinitade padre figlolo...)

La nota di possesso di Santa Giustina – nella quale fu riportato il parere dell'erudito Benedetto Bacchini (1651-1721) – si legge nel margine inferiore della c. 1r: «Dante Alighieri con Commento di Iacomo del Zon del Fra Filippo della Lana Bolognese. Saeculi 14 Bachinius. VV. 2 n. 168», in cui quest'ultima segnatura è cancellata con un tratto di penna e sostituita da «AC. 2.».²

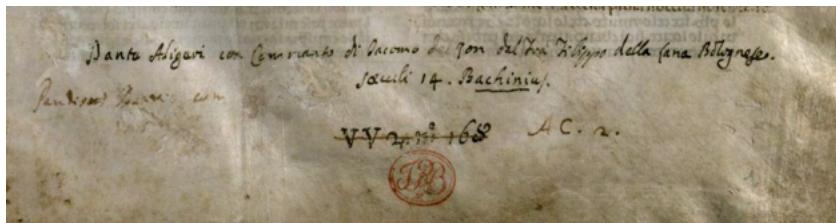


Fig. 2. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XII 2, c. 1r.

1. Nel più antico inventario di Santa Giustina avviato nel 1453 è descritta una sola *Commedia* – «Liber Dantis poetae, volumen magnum, littera cursiva, in papiro et vulgari sermone, tabulis et corio rubeo circumornatus. D 2» – che l'editrice Giovanna Cantoni Alzati identificò proprio con Rb, ossia il testimone della *Commedia* ora smembrato tra ms. Ricc. 1005 e ms. Braidense AG XII 2 introdotto nelle righe precedenti.³ L'ipotesi di Cantoni Alzati è stata giustamente rifiutata non solo perché il corpo del codice non è 'in papiro' ossia, stando alla nomenclatura utilizzata nell'antico inventario, in carta, ma soprattutto perché è ben difficile che qualcuno abbia potuto definire scrittura «cursiva» la nitida *littera*

2 *Manus OnLine*, <https://manus.iccu.sbn.it/>, CNMD\0000425389 (ultima consultazione: 12/11/2025).

3 Cantoni Alzati 1982, p. 43.

bononiensis tipicamente libraria di Rb.⁴ Corsiva potrebbe essere stata definita la scrittura del ms. Braidense AC XIII 41, piuttosto, se non fosse che quest'ultimo come vedremo più sotto al §4 entrò a Santa Giustina tra il 1724 e il 1744, ossia ben più tardi.

Una possibile incoerenza che salta all'occhio alla luce dei recenti studi codicologici è anche che la testimonianza più antica della presenza della *Commedia* in Santa Giustina sia relativa a un codice cartaceo, tanto più che esso è definito ‘magnum’, il che presupporrebbe un supporto maggiormente consistente.⁵ Nei successivi cataloghi dell'abbazia tutti i testimoni della *Commedia*, a differenza di una copia del commento di Pietro Alighieri, sono segnalati come membranacei, per cui o si deve pensare a un errore del bibliotecario quattrocentesco, il quale potrebbe essersi limitato a comparsare le carte di guardia del volume trovandole cartacee, oppure si rileverebbe fin da un'età piuttosto alta un'importante fluidità del patrimonio librario benedettino (da un monastero all'altro? Oppure verso l'esterno?), in quanto il codice cartaceo della *Commedia* – se mai esistito – non compare negli inventari successivi dell'abbazia padovana.

2. Altre testimonianze più tarde della circolazione dell'opera di Dante Alighieri a Padova sono attestate nei cataloghi della biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601) e negli studi di Giacomo Filippo Tomasin (1565-1655). Negli inventari antichi della biblioteca pinelliana, giudicata sia dai suoi contemporanei sia dagli studiosi attuali concordemente una delle più ampie raccolte europee della prima età moderna, si rileva la presenza di diversi codici danteschi.⁶ Considerando almeno due di questi inventari, si rileva innanzitutto che in quello redatto da Lorenzo Pignoria nel 1601 sono descritti i seguenti manoscritti con la *Commedia* o con commenti alla *Commedia*:

In Dantem integer commentarius Petri filii, fol. (c. 2v).

Iacobi a Lana commentarius in Dantis Paradisum in linguam latinam
versus per Albericum a Rosate bergomensem fol. (c. 2v).

4 Pomaro 1995, p. 525; Ead. 2009, p. 2717-2718.

5 Boschi-Rotiroti 2004, pp. 23-24, 31-32.

6 Raugei 2018, pp. 109-145, cui si rimanda anche per la bibliografia su Gian Vincenzo Pinelli e la sua biblioteca.

Dantis Infernum cum commentario Benuenuti Imolensis fol.
Paradisus cum commentario eiusdem perg. fol. (c. 4r).⁷

Non tutti questi quattro volumi si ritrovano nell'inventario redatto a Napoli nel 1609 per il cardinale milanese Federico Borromeo, fondatore della Biblioteca Ambrosiana, il quale acquistò e fece trasferire a Milano l'ingente collezione:

Dante con le postille in foglio (c. 138r).

Pietro [add. figlio] di Dante sopra l'Inferno, in foglio (c. 138v).

Benvenuto d'Imola [corr.] sopra l'Inferno di Dante, in foglio (c. 147r).⁸

In questo secondo inventario manca all'appello il *Paradiso* con il commento di Alberico da Rosciate visto e descritto da Pignoria nel 1601, e infatti questo codice non arrivò mai a Milano né, sembra, passò per la Campania. Esso invece si riconosce nell'attuale Barb. lat. 4037 della Biblioteca Apostolica Vaticana, manoscritto che Massimiliano Corrado ha dimostrato essere stato utilizzato da Pinelli sulla base di puntuali ragioni filologiche.⁹ A tali solidissime motivazioni aggiungo ora che la mano che scrisse il lungo *limen* di c. 5v è di Pinelli, cosicché la riflessione sulla dipendenza del testo latino di Alberico da Rosciate dal commento di Iacomo della Lana – che si legge anche nel catalogo di Pignoria – è da attribuire a lui.¹⁰

7 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. XIV, 243 (40470); Raugei 2018, p. 116; su Lorenzo Pignoria Raugei 2018, pp. 46-47.

8 Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. B 311 suss.; Raugei 2018, pp. 125-130. Anche nell'inventario redatto precedentemente, sempre in Campania, tra il 1607 e il 1608, ora Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. X 289 inf. cc. 158r-186r sono segnalati «Dante con Thomaso Gasto [sic per Segeth], manus., corio» (c. 179r); «Benevenuto de Imola sopra Dante manus., foglio» (c. 179v) e «Pietro filio di Dante sopra l'Inferno manusc.» (c. 186r).

9 Corrado 2020; DVL DigiVatLib https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4037 (ultima consultazione: 12/11/2025); sui codici appartenuti a Pinelli e conservati fuori dal fondo della Biblioteca Ambrosiana: Giani 2019; Barbero 2017-2018.

10 Corrado 2020, p. 526.

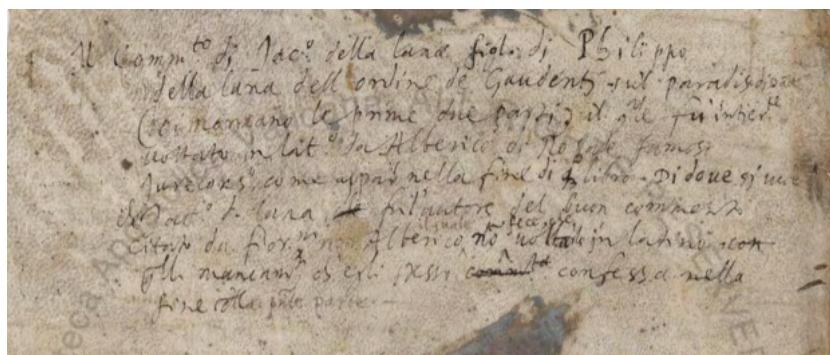


Fig. 3. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4037, c. 5v (particolare).

In questo *limen* (alla terza riga) posto alla soglia del commento di Alberico da Rosciano colpisce anche che Pinelli alla fine del Cinquecento affermi che del commento di Iacomo della Lana gli mancavano le parti relative all'*Inferno* e al *Purgatorio* («ci mancano le prime due parti»), come se il suo riferimento fosse già quell'unico tomo di Rb che più di un secolo dopo ritroviamo documentato a Santa Giustina.¹¹

Anche la prima redazione del commento alla *Commedia* di Pietro Alighieri, presente sia nell'inventario del 1601 sia in quello del 1609, e che quindi risulta essere passato per la Campania, ora è conservato alla Vaticana ed è il Barb. lat. 4007, che si riconosce per il titolo liminare apposto dallo stesso Pinelli alla c. Vv «Commentarius In Comedias Dantis Petri Alagerii filii».¹²

11 Nel censimento di Mirko Volpi esiste un solo manoscritto oltre a Rb che tramanda soltanto il commento di Iacomo della Lana al *Paradiso*, ma si tratta di un testimone del rifacimento di Jacopo Gradenigo, Oxford, Bodleian Library, Canon. It. 116, copiato a Montagnana nel 1422 da Marin Sanudo. Cfr. Bellomo 2004, pp. 262-266; Volpi 2008, p. 318.

12 DVL DigiVatLib https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4007; in Ambrosiana è conservato un solo manoscritto con il commento alla *Commedia* di Pietro Alighieri, ossia Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 310 inf., che, pur essendo entrato nell'istituzione milanese nei primissimi anni dalla fondazione, non presenta segni di appartenenza a Pinelli.

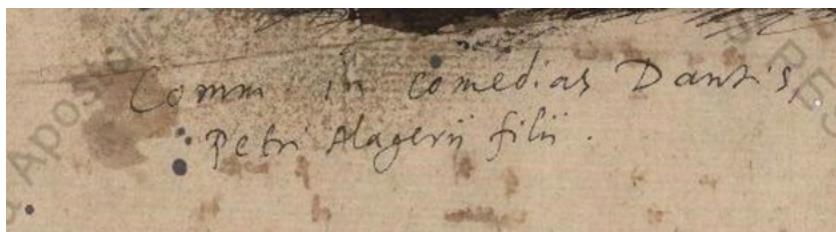


Fig. 4. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4007, c. Vv (particolare).

A Milano arrivò invece la parte del commento di Benvenuto da Imola dedicata all'*Inferno*, non quella relativa al *Paradiso* indicata nel catalogo di Pignoria del 1601. Il volume oggi è identificabile con il ms. Ambrosiano A 196 inf., che presenta alla c. Ir un cartiglio incollato di mano dell'inizio del XVII secolo con titolo e provenienza: «Benvenuto da Imola sopra l'*Inferno* di Dante, I. V. Pinelli».¹³

Infine, il «Dante con le postille in foglio» – presente a Napoli nel 1609 ma non compreso nel catalogo del Pignoria del 1601 – oggi è identificabile con l'Ambrosiano C 198 inf., testimone delle *Chiose Ambrosiane*, che presenta la nota di possesso dello scozzese Thomas Segeth, amico vicinissimo a Pinelli, e l'informazione della provenienza dalla biblioteca di quest'ultimo sottoscritta da Antonio Olgiati, bibliotecario di Federico Borromeo.¹⁴

Le riflessioni e i codici pinelliani testimoniano dunque un forte interesse filologico per gli apparati esegetici della *Commedia*, un interesse tipico del dotto personaggio, dimostrando l'esigenza sia di definirne le attribuzioni sia di chiarire i rapporti che intercorrono tra essi.

3. Quando gli importantissimi manoscritti appartenuti a Pinelli già si erano allontanati da Padova da qualche decennio, nel 1639, lo storico delle biblioteche Giacomo Filippo Tommasini individuò in quella città ben otto codici danteschi. In San Giovanni di Verdara era conservato un altro 'Dantis Paradisus' ossia un codice che come l'attuale ms. Braidense AG

13 Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. A 196 inf.; *Manus Online* <https://manus.iccu.sbn.it> con CNMD\0000030551 (ultima consultazione: 12/11/2025); *Censimento* 2011, p. 104, 855-856.

14 Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. C 198 inf. (*olim* S.P. 5); Rivolta 1933, p. 212; *Censimento* 2011, pp. 141-145, 860-861.

XII 2 (Rb) tramandava solo la terza cantica della *Commedia*.¹⁵ Questo codice era ancora conservato nella biblioteca dei Canonici Lateranensi nella seconda metà del XVIII secolo in quanto è considerato nel catalogo di San Giovanni di Verdara stilato negli anni 1760-1784, catalogo ben più dettagliato rispetto alla lista di Tomasini; il codice vi è descritto come «Comedia del Paradiso. Tom. 1 in fogl: Seg.s n° 319 K.».¹⁶

Un altro codice dantesco individuato da Tomasini si trovava nella collezione di Flavio Quarenghi, era membranaceo e descritto come «Dantis Adigherii Opera 4° membr.»;¹⁷ un terzo era posseduto dalla famiglia Zabarella: «Dantis poetae Comoedia elegantissime scripta. In calce leguntur *Capitoli di Busi di Agubbio* in la Comedia di Dante. Item *Capitolo* di Giacomo Dante Figlio»;¹⁸ un «Dantis Poemata cum iconibus f. membr.» faceva parte della biblioteca della famiglia Orsati;¹⁹ un «Dante. f. ch.», in foglio cartaceo, si trovava nella collezione di Niccolò Trevisan conservata dal nipote Ettore;²⁰ uno presso il Tomasini stesso, «Dantis Comoedia Etruscè fol. memb. vet.»;²¹ e uno in quarto nella collezione di Gerolamo Gualdo canonico della cattedrale di Padova: «Dante charactere antiquissimo scriptus in 4. memb.».²² La famiglia Candi possedeva invece un commento alla *Commedia* che Tomasini descrive con un discreto dettaglio come «Commentarij anonymi in Poemata Dantis Latino idiomate usque ad c. xiv, reliqua Etrusco. Sequuntur Latini in Paradisum. ch. 4°» ed è grazie a questa descrizione che Saverio Bellomo lo ha identificato con il Canon. It. 100, cartaceo, che tramanda all'inizio e alla fine il commento di Benvenuto da Imola (a *Inf. I-XIV* e al *Paradiso*) mentre nella parte centrale contiene chiose volgari.²³

15 Tomasini 1639, p. 24; Montfaucon 1739, p. 486.

16 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI, 323, vol. 3, c. 18r, Nuova Biblioteca Manoscritta, *Descrizione del manoscritto Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI* 323 (=7107), con bibliografia <https://www.nuovabibliotecamanoscritta.it> (ultima consultazione: 12/11/2025).

17 Tomasini 1639, p. 87; Montfaucon 1739, p. 487.

18 Tomasini 1639, p. 91; Montfaucon 1739, p. 487.

19 Tomasini 1639, p. 119; Montfaucon 1739, p. 489.

20 Tomasini 1639, p. 108; Montfaucon 1739, p. 488.

21 Tomasini 1639, p. 127.

22 Ivi, p. 104.

23 Oxford, Bodleian Library, Canon. It. 100; Tomasini 1639, p. 89; Mortara 1864, col.

Eccetto la copia di San Giovanni di Verdara, tutti i codici della *Commedia* che circolavano a Padova nella prima metà del Seicento apparvero dunque a grandi famiglie, e ciò mette in evidenza un interesse di natura privata, in alcuni casi – come per Pinelli e per i suoi sodali – esplicitamente erudito, altre volte forse legato soprattutto al prestigio del proprio patrimonio artistico e culturale.

4. Con il Settecento questo atteggiamento mutò, almeno tra i monaci di Santa Giustina, se non per interesse di studio del pensiero dantesco, almeno per la sempre maggiore consapevolezza del valore di questi codici antichi maturata sulla scia dei nuovi studi storici e paleografici. Tracce precise e abbondanti della circolazione della *Commedia* nella biblioteca della potente abbazia padovana si iniziano ad avere a seguito del rinnovo architettonico della biblioteca risalente alla soglia del XVIII secolo e con l'elezione di Giuseppe Maria Sandi alla carica di bibliotecario avvenuta nel 1710.²⁴ Amico di Bernard de Montfaucon e ospite di Benedetto Bacchini rifugiatosi a Padova nel 1719, Sandi ebbe modo di formarsi non solo come religioso e filosofo ma anche come conoscitore di cataloghi, libri e manoscritti.²⁵ Da lui fu avviato il 27 novembre 1717 il repertorio complessivo del patrimonio librario della biblioteca, repertorio che rimase in uso fino alla soppressione napoleonica e che è ancora oggi conservato in 27 volumi.²⁶

Ma dal confronto diretto con Bacchini egli trasse anche numerose dattazioni che vennero incluse nelle note di possesso di Santa Giustina, come nel caso del ms. Braidense AG XII 2 (Rb), e fu all'epoca di Sandi che venne elaborato un indice dei manoscritti intitolato *Index manuscriptorum S. Iustinae de Padua anno domini 1724 Mensis augusti die 8 (c. 1v)*.²⁷ Questo inventario si presenta come un quaderno con coperta di cartone originale e descrive 272 codici che non sono disposti in ordine

116; Bellomo 2004, p. 350; *Censimento* 2011, pp. 104, 915-916.

24 Maschietto 1981, pp. 1-47 e Cantoni Alzati 1982.

25 Maschietto 1981, pp. 81-125; Bacchini 1963; Golinelli, 2003.

26 Padova, Biblioteca Civica, B.P. 389; Maschietto 1981, pp. 332-337 secondo il quale dal ms. B.P. 389 fu copiato un altro catalogo, ora Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 1984; Cantoni Alzati 1982, pp. 26, 208.

27 Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 1974; Maschietto 1981, p. 339; Cantoni Alzati 1982, pp. 27, 233.

alfabetico e seguono piuttosto, almeno in parte, un ordine topografico basato sulle segnature. Qui è considerata una sola *Commedia*: «VV 2 n° 168-Dante Aligeri cum commento di Iacomo del Zon dal Fra Filippo della Lana Bolognese. Cod. membr, in fol. Saeculi 14 in fine. AC 2 168» (c. 13r), breve descrizione in cui sono espunte la prima parte della collocazione più antica, ossia ‘VV 2’, e il numero 168 finale in quanto, come in tutte le altre voci dello stesso indice, la segnatura più antica che inizia con due lettere uguali (ad esempio YY, VV) venne sostituita in un momento successivo da un’altra che inizia con due lettere diverse tra loro (ad esempio AE, AC).²⁸ L’*item* dantesco fu poi ricopiato in forma pressoché identica alla c. 1r del *Paradiso* ora ms. Braidense AG XII 2 (Rb), che quindi nel 1724 era sicuramente già stato separato da *Inferno* e *Purgatorio* conservati oggi alla Biblioteca Riccardiana dove non si trova nessun segno di passaggio da Santa Giustina.

La sostituzione delle collocazioni del tipo «VV 2 n° 168» con le nuove del tipo «AC 2» e con esse, soprattutto, un incremento importante dei codici danteschi nel fondo di Santa Giustina sono documentati da un altro ben organizzato inventario, suddiviso in due sezioni, un’importante testimonianza dell’abilità biblioteconomica e della cura riservata dai monaci al proprio patrimonio manoscritto.²⁹ Il titolo, *Index mss. quae asservantur in bibliotheca monasterii Sanctae Iustinae de Padua anno domini MDCCXLIV* (c. 1r), vi è tracciato in lettere capitali ed è inquadrato in una cornice in inchiostro rosso. Fino alla c. 30v sono descritti 231 manoscritti ordinati per autore o titolo (contro i 272 riscontrati nell’*Index* del 1724) e ciascuna voce termina con la segnatura più antica, quella che inizia con due lettere maiuscole uguali, e che qui è tracciata in rosso. Una mano seguente però, utilizzando un inchiostro bruno, ha aggiunto sistematicamente la segnatura più recente composta da due lettere maiuscole diverse tra loro, a costruire una vera e propria concordanza. In questa sezione è descritto nuovamente il *Paradiso* con il commento di Iacomo della Lana, nella sezione dedicata alla lettera D, ossia a partire dal nome proprio Dante.

Ai ff. 31v-71r dello stesso *Index* steso nel 1744 invece i manoscritti descritti sono 522, il che significa che tra il 1724 e il 1744 ne sarebbero stati

28 Cantoni Alzati 1982, p. 28.

29 Padova, Biblioteca Civica, B.P. 412; Maschietto 1981, pp. 339-341; Cantoni Alzati 1982, pp. 29, 30, 208-209.

acquisiti – o inseriti a catalogo – molti altri. In queste nuove descrizioni è utilizzata soltanto la collocazione del tipo «AC 2». Non solo: il nuovo indice è anche ammodernato, per cui ad esempio Dante qui si trova nella sezione dedicata alla lettera A a partire dal nome di famiglia (c. 32r); mentre alla lettera D (c. 45r) si trova un rimando alla C dove sono elencati i commenti anonimi alla *Commedia* (c. 43r).

Considerando anche i commenti, i codici danteschi presenti a Santa Giustina nel 1744 erano diventati cinque. Alla c. 32r infatti si legge:

Alighieri Dante. La Commedia. Cod. memb. bellissimo del sec. XIV in fogl. AG 2 [ora Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XIII 41].

--- L'Inferno e il Paradiso [manca il *Purgatorio*] con li commenti di Giacomo della Lana Bolognese figlio di F. Giacomo della Lana dell'Ordine dei Gaudenzi, tradotti in latino da Alberico di Rosate Bergamasco. Nel principio vi sono due poemetti che formano un'Epitome della Commedia di Dante, composti da Giacomo figlio dello stesso Dante e da lui mandati a Guido Polenta l'anno 1322. Cod. membr. del sec. XIV cioè 1351 in fogl. AG 2 [e aggiunto a margine da mani successive] Tolto dai Francesi. Lo descrive il Marsand = Bibla mss. parigina, p. 787 [ora Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 538].

--- Il Paradiso col commento di Giacomo della Lana del sec. XIV in fogl. AC 2 [ora Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XII 2, Rb, già presente nel 1724].

Alighieri Petrus. Commentum super tres Comoedias Dantis. Cod. cart. saec. XIV in Fol. AG 2.

Alla c. 43r invece: «Commenti sopra la *Comedia* di Dante. Tomi 3. In fogl. Sec. XV. AG 2». La crescita del patrimonio manoscritto dantesco, così come di quello complessivo, avvenuta tra il 1724 e il 1740 è importante, ma per il momento non mi è stato impossibile determinare la provenienza di tutti i nuovi arrivi.

Anticamente fino all'inizio del XIX secolo in Santa Giustina esisteva un registro in tre volumi dedicato agli acquisti dei libri, anche dei manoscritti, registro di cui abbiamo notizia attraverso la testimonianza diretta di Fortunato Federici che lo chiama *Registro de' bibliotecari*.³⁰ Fortunato Federici (1778-1842), monaco di Santa Giustina, operò giovane all'interno dell'abbazia come aiutante del bibliotecario Innocenzo Maria Li-

30 Federici 1815, pp. 26, 31, 74.

ruti, dal 1801 al 1805, fino a quando l'imperatore Francesco I d'Austria, qualche mese prima di dovere cedere il Veneto a Napoleone, lo nominò coadiutore della Biblioteca Universitaria di Padova a fianco del direttore Daniele Francesconi.³¹ Mantenendo questo ruolo, nel 1806 Federici partecipò con Francesconi stesso per ordine del demanio francese a un sopralluogo nella biblioteca di Santa Giustina – su cui si tornerà qui di seguito – e a partire dal 1810 ricevette poi dal nuovo governo il compito di esaminare i libri provenienti dalle biblioteche padovane religiose sopprese. Insomma, Federici ebbe il diritto di frequentare in tutta calma la propria sede originaria, le biblioteche e i libri requisiti. Per questo poté studiare e forse anche tenere presso di sé il *Registro de' bibliotecari* – oggi perduto – del quale fu eseguita una copia parziale da Innocenzo Maria Liruti nel 1806.³² In questi *excerpta* realizzati da Liruti, che si riferiscono agli anni 1699-1805, purtroppo non si trovano notizie sull'acquisto di manoscritti danteschi, e archivisti e bibliotecari attuali di Santa Giustina, Praglia, Montecassino e della Biblioteca Universitaria di Padova assicurano di non rinvenire il registro originale nelle proprie istituzioni. Fortunato Federici nel 1815 riferisce però:

vari altri codici manoscritti acquistò il Peristiani, tra' quali merita di essere nominata la divina commedia di Dante in pergamena ornata di belle miniature, col commento di Giacomo della Lana recato in latino da Alberigo di Rosate, e scritto nel 1351 trent'anni dopo la morte di Dante. Un altro pregevole codice dell'Alighieri ebbe da Genova nel 1753 col commento di Pietro figlio di Dante, al testo del quale è molto conforme la lezione della Nidobeatina.³³

Atanasio Peristiani, era stato accettato in Santa Giustina nel 1731 e nel 1735 divenne sacerdote; tra il 1738 e il 1741 egli soggiornò fuori Padova e infine nel 1745 fu eletto bibliotecario nell'abbazia padovana, ruolo che tenne fino al 1764.³⁴ Il primo dei due acquisti che gli vengono attribuiti da Federici è senza dubbio relativo all'attuale parigino Italien 538, già considerato nel catalogo del 1744 e poi sottratto dai francesi nel 1797,

31 Maschietto 1988, pp. 43-56, 62-63.

32 Verona, Biblioteca del Seminario, ms. A5 del Fondo Liruti, che rimase a Verona dove Liruti terminò i propri giorni investito della carica vescovile; Maschietto 1981, pp. 342-344.

33 Federici 1815, pp. 28-29; su Peristiani si veda Maschietto 1981, pp. 139-178.

34 Ivi, pp. 139-178.

codice che è datato 1351 ed effettivamente presenta ancora oggi la nota di possesso di Santa Giustina e l'antica collocazione «AG 2». Il secondo acquisto di Peristiani riferito da Federici potrebbe invece coincidere con il commento di Pietro Alighieri, sempre elencato nel 1744, che non è ancora stato identificato.

Nel frattempo entrarono in Santa Giustina due fondi importanti e poco studiati e solo di uno è possibile verificare se contenesse codici danteschi. Nel 1740 sotto la direzione di Giuseppe Maria Sandi fu acquisita la biblioteca del cardinale Leandro Porcia, morto in quell'anno a Roma, biblioteca che giunse a Padova nel 1742 e quindi potrebbe essere stata inserita nel catalogo del 1744.³⁵ Nel 1749 invece sotto la direzione di Peristiani fu acquistata la biblioteca di Scipione Boselli che – come si ricorda nell'appunto di Liruti – fu definita da Apostolo Zeno «la più bella e pregevole libreria dell'Italia, non tanto per numero quanto per la rarità e singolarità dei volumi».³⁶ A differenza di quella di Leandro Porcia, la raccolta privata di Boselli è documentata in un catalogo nel quale sono descritti due codici danteschi:

Comencia la Comedia di Dante Alighieri in Pergamena senza dutta ...
antichisema con miniature 3 vol. fol. G

[...]

Commento sopra la Comedia di Dante [in 3 volumi fol. G] Carattere
anticho con miniature et indorature [in fol. G] (c. 347r).³⁷

Oltre a ciò non si può escludere che libri e manoscritti giungessero a Santa Giustina, e quindi ne uscissero anche, per lasciti e amicizie e non solo per acquisto, così come non si può non nutrire il sospetto che alcuni di essi non venissero inseriti nel catalogo. In un caso, per esempio, lo stesso Fortunato Federici racconta che fu per la «generosa liberalità dei canonici lateranensi di San Bartolomeo di Vicenza» che il bibliotecario Giuseppe Maria Sandi nel 1717 ottenne una copia del Lattanzio di Su-

35 Verona, Biblioteca del Seminario, ms. A5, c. 75v; Federici 1815, pp. 27, 76, 83; Maschietto 1981, p. 123; di questa collezione non conosco alcun inventario, ma solo un volume a stampa con collocazione A.52.a.49 conservato alla Biblioteca Universitaria di Padova e riconosciuto grazie al timbro del prelato.

36 Verona, Biblioteca del Seminario, ms. A5, c. 76r; Federici 1815, pp. 29-30; Maschietto 1981, pp. 154-158.

37 Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. A 62.

biaco del 1465.³⁸ E alla fine degli *excerpta* di Liruti tratti dai perduti registri si legge anche una notizia relativa a uno scambio avvenuto nell'anno 1796: «Messale MS di Lodovico Barbo, in cartapecora con miniature, avuto dal Co. Antonio Borromeo. E riceve in cambio due libri».³⁹

5. Al termine del XVIII secolo il patrimonio di Santa Giustina e con esso i nostri codici danteschi subirono le dispersioni imposte dalle soppressioni napoleoniche.⁴⁰ Come si è già riferito, al termine della Campagna d'Italia nel 1797 i Francesi si impossessarono dell'attuale parigino Italien 538, mutilo del *Purgatorio*, ma non presero né Rb, il *Paradiso* con il commento di Iacomo della Lana, né il 'bellissimo' ms. Braidense AC XIII 41 del Cento.

Lo stato del fondo manoscritto dantesco tra il 1797 e il 1806 è ricavabile alla voce Alighieri grazie alle aggiunte registrate nel catalogo in più volumi avviato da Sandi.⁴¹ Dopo gli stampati sono descritti quattro codici (tra parentesi tonde le note marginali, tra parentesi quadre le precisazioni di chi scrive):

(Tolto dai Francesi. No: è un altro seguente.) F. MSS Il Commento di Giacomo del Zon dal Fra Filippo della Lana Bolognese Codex Membr. Saeculi XIV in fine in fol. AC. 2 [probabilmente duplicazione della terza voce].

MSS (tolto dai Francesi). L'Inferno e il Paradiso (manca il Purgatorio) con li commenti di Giacomo della Lana Bolognese figlio di Fr. Giacomo della Lana dell'Ordine de Gaudenzi, tradotti in latino da Alberico di Rosate Bergamasco. Nel principio vi sono due poemetti che formano un'Epitome della Commedia di Dante composti da Giacomo figlio dello stesso Dante e da lui mandati a Guido Polenta l'an. 1322. Codice Membranaceo del secolo XIV cioè 1351 in fol. AG. 2. [ora Paris, Bibliothèque Nationale de France, Italien 538 già presente nel 1744]. F MSS Il Paradiso con commento di Gacomo della Lana del sec. XIV in. in fol. AC. 2 [ora Milano, Biblioteca nazionale Braidense, AG XII 2, Rb, già presente nel 1724 e nel 1744].

38 Federici 1815, p. 26.

39 Verona, Biblioteca del Seminario, ms. A5, c. 84v.

40 Maschietto 1981, pp. 295-353.

41 Padova, Biblioteca Civica, B.P. 389, vol. 1.

F MSS Petrus Commentum super tres Comœdias Dantis. Codex
Cart. Saec. XIV in fol. AG. 2 [già presente nel 1744].⁴²

Mentre in un'aggiunta al termine della voce Commento/Commenti è segnalato nuovamente un altro manoscritto in tre tomi, con testo anonimo: «F MSS Commenti sopra la Commedia di Dante. Tomi 3. sec. XV. In fol. AG 2 [già presente nel 1744]».⁴³ In queste aggiunte, di incerta datazione, colpisce l'assenza dei due codici danteschi di Scipione Boselli acquisiti nel 1749, ma soprattutto la scomparsa del «Cod. memb. bellissimo del sec. XIV» con collocazione antica AG 2, identificato con l'attuale ms. Braidense AC XIII 41. Il codice «bellissimo» doveva quindi essere già uscito da Santa Giustina prima del 1806.

6. La via seguita dal ms. Braidense AC XIII 41 prima di giungere alla biblioteca milanese non è nota. Al termine delle indagini sui cataloghi dell'abbazia possiamo solo dire che esso uscì da Santa Giustina tra il 1744 e il 1806, un periodo piuttosto ampio. L'unica traccia certa dei suoi spostamenti in questo arco di tempo è il *super libros* impresso in oro presente al centro dei piatti della legatura settecentesca in pelle rossa. Il *super libros* infatti è composto con le insegne tipiche della casa imperiale d'Austria, ossia un'aquila bicipite sormontata da una corona che impugna con una zampa una spada e con l'altra un globo, mentre all'interno al posto dello scudo si leggono i due caratteri «F» e «I». F è puntato, I invece non lo è e potrebbe rappresentare sia una lettera sia la cifra romana. Queste cifre potrebbero forse rappresentare il nome 'Francesco I', riferendosi a Francesco I di Asburgo-Lorena (1708-1765) marito di Maria Teresa d'Austria, oppure il nome di loro figlio Ferdinando (1754-1806), che fu governatore di Milano e che, sposando Maria Beatrice d'Este, fu primo ad avviare il ramo degli Asburgo di Austria-Este, oppure ancora con Francesco I d'Austria (II come imperatore del Sacro Romano Impero, 1768-1835). Al momento ancora non ho una risposta sull'interpretazione di questo *super libros*, interpretazione per cui si richiedono ulteriori ricerche, ma è comunque certo che il codice passò nelle mani degli Asburgo i quali alla caduta della loro dominazione nell'Italia setten-

42 Ivi, p. 145.

43 Ivi, p. 158.

trionale non lo portarono con sé, ed è ben comprensibile.⁴⁴

I legami tra i monaci di Santa Giustina e la casa d'Austria del resto non solo sono dimostrati dalla stima professionale riservata al giovane bibliotecario Fortunato Federici, di cui si è fatto cenno, ma sono testimoniati dallo stesso Federici, il quale racconta che l'arciduca Ferdinando frequentò il monastero di Polirone (San Benedetto Po) e affidò all'abate Mauro Mari delle ambascerie presso altre corti.⁴⁵ Insomma, queste grandi istituzioni benedettine e la casa d'Austria mantenne rapporti diretti e positivi e non è escluso che il codice 'bellissimo' sia passato proprio attraverso quei legami.

Il ms. Braidense AG XII 2 (Rb) invece, che oggi è considerato fondamentale per la trasmissione di Iacomo della Lana, forse perché conteneva una sola cantica non fu degnato di attenzione né dagli Asburgo né dai francesi fino al 1806, quando alla biblioteca di Santa Giustina vennero imposti i sigilli. Allora Daniele Francesconi e Fortunato Federici per ordine del demanio francese non solo visitarono la biblioteca di Santa Giustina, ma sovrintesero anche alla stesura di un catalogo che attraverso numerosi passaggi venne alla fine ricevuto dalla Braidense – dove è ancora conservato – affinché potessero scegliersi i volumi per la biblioteca milanese.⁴⁶ Questo catalogo, datato 1806 nell'etichetta apposta sulla coperta, si apre con la seguente dichiarazione autografa di Francesconi:

Cataloghi due. Il primo de' manoscritti. L'altro dell'edizioni del Quattrocento che furono trovati nella libreria del monastero de' Cassinesi di Santa Giustina di Padova, intatti i sigilli appostivi dal Regio Demanio, da me sottoscritto, incaricato del signore Costantino Zacco direttore del Demanio e diritti uniti per il Dipartimento della Brenta, con sua graziosa lettera del dì 17 luglio anno corrente, questo dì 30 settembre 1806. Padova. Daniele Francesconi Bibliotecario della R. I. Università.

N. B. I Commissari del Governo Francese dell'anno 1797 per la Biblioteca allora Nazionale di Parigi, presero da questa Libreria di San-

44 È improponibile l'identificazione di questo codice con «un prezioso codice manoscritto del secolo XIV ottimamente conservato in 4° piccolo. Contiene le opere del gran Dante Alighieri» descritto in *Bibliotheca Firmiana* 1783, p. 90.

45 Federici 1815, p. 57.

46 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AG IX 49; Maschietto 1981, pp. 300-306; Montagner, pp. 162-164.

ta Giustina, una quantità di manoscritti e di edizioni. In un catalogo della stessa Libreria leggesi la seguente epigrafe di nota mano circa la metà dello scorso secolo: *Index codicum qui monachis mutuabantur, dum ab uno ad aliud monasterium mittebantur. Heu! Quot codices desperdi! Oh! Feralis indulgentia et superiorum oscitantia!* Tuttavia fu riconosciuto utile in complesso il continuare nella facilità delle somministrazioni de' libri a' monaci, perché da' medesimi provveduti privatamente di altri libri procedettero i successivi ingrandimenti della biblioteca ereditando, senza che dalla cassa del monastero si spendesse regolarmente un'annua somma.

La quasi totale mancanza di cose rare o preziose nell'uno e nell'altro de' presenti cataloghi non farà stupore, anche per le avventure qui sopra riferite. La dettatura è copiata, senza più, da' cataloghi della stessa libreria, limitata la cura alla materialità de' riscontri (c. 1r-ν).

I bibliotecari padovani erano consapevoli che i monaci avevano da sempre trasferito i codici da un monastero a un altro, e per questo motivo il patrimonio manoscritto poteva essersi arricchito anche senza passare per gli acquisti ufficiali, quelli che dovevano essere regolarmente inseriti nel perduto *Registro de' bibliotecari*.

Nel catalogo realizzato per il demanio francese a Santa Giustina nel 1806, dopo la prefazione di Daniele Francesconi, mani diverse elenca-rono i manoscritti alle cc. 4r-39v e gli incunaboli dalla c. 42r in avanti; entrambe le serie sono ordinate alfabeticamente a partire dal cognome dell'autore. Alla c. 4v all'interno della lettera A, si legge:

Il Commento di Giacomo Dal Zon dal Fra Filippo detto Luna Bolognese Codice membr in fine XIV in fol. A. C. 2.

Il Paradiso col Commento di Giacomo della Lana del secolo XIV in fol. A. C. 2.

Petrus Comentum super tres Comoedias. Cod. cart. saec. XIV in fol. AG 2.

Anche qui il *Paradiso* di Rb venne descritto in due item, uno per il commento di Iacomo della Lana e uno per la cantica dantesca, esattamente come nel catalogo dei libri a stampa e dei manoscritti iniziato da Sandi e in uso presso i monaci fino alla soppressione.⁴⁷

47 Padova, Biblioteca Civica, B.P. 389, vol. 1; Maschietto 1981, p. 302.

La stessa duplicazione – accompagnata da un item dedicato al commento di Pietro Alighieri – si ritrova anche in una seconda lista conservata nell’Archivio della Braidense, lista assai più breve del catalogo del 1806 che tradisce la mano regolare di uno scriba professionale e porta il titolo *Nota dei libri manoscritti, edizioni del secolo XV ed alcune Aldine scelte dal catalogo della libreria del monastero de’ Cassinesi di Santa Giustina di Padova per la Regia Biblioteca di Brera*.⁴⁸ Anche in questa lista vennero riportati tre item danteschi: «Il Commento di Giacomo Dal Zon. Codice membr s. XIV in f. Il Paradiso con commento s. XIV in f. Petrus Commentum super tres Commedias. Cod. chart. s. XIV in fol.» (c. 1r). Quest’ultima lista non è datata ma un altro documento a poche carte di distanza nella stessa cartella dell’Archivio porta il titolo *Catalogo de’ libri della biblioteca di S. Giustina di Padova spediti in due casse dal R. Demanio di Padova per la Biblioteca di Brera in Milano nell’agosto 1810, e separati o scelti fino dal 1807*.⁴⁹ A seguito di tale titolo, datato esplicitamente, si trova dapprima una lista di incunaboli e quindi la seguente nota piuttosto vaga e imprecisa:

Si mandarono a Milano per lo stesso oggetto uniti nelle due casse anche vari manoscritti codici, de’ quali non avendo conservato copia della nota, non si ricorda al momento che la Divina Commedia col commento di Pietro figlio di Dante e Razzi, Descrizione, o notizia, o storia del serraglio di Costantinopoli, ed alcuni manoscritti di Ottavio Ferrari.⁵⁰

L’amministrazione francese impiegò dunque qualche anno a rispondere alle scelte dei bibliotecari milanesi e solo nel 1810 il *Paradiso* di Rb giunse a Milano.

7. A quel punto, nonostante gli importanti cambiamenti succedutisi ai vertici dell’istituzione, presso la biblioteca milanese era ancora in uso il catalogo dei manoscritti compilato tra il 1779 e il 1800 da Angelo De Vecchi

48 Milano, Archivio della Biblioteca Nazionale Braidense, b. 7, fasc. 75 (olim b. 6, fasc. 3), di 4 carte; Montagner 2023, p. 163.

49 Milano, Archivio della Biblioteca nazionale Braidense, b. 7, fasc. 75 (olim b. 6 fasc. 3), c. [8]r; non escludo che almeno il titolo di questo documento sia della mano di Fortunato Federici.

50 Milano, Archivio della Biblioteca Nazionale Braidense, b. 7, fasc. 75 (olim b. 6 fasc. 3), c. [10]r.

che iniziò a lavorare alla Braidense nel 1789 e nel 1798 fu nominato bibliotecario.⁵¹ Nel 1800 egli «fu tutto a un tratto dispoticamente rimosso dal posto» lasciando in sospeso il proprio catalogo.⁵² Nel suo lavoro di fianco alla descrizione della *Commedia* ora ms. Braidense AG XII 5, che nulla ha a che vedere con Santa Giustina, vennero però aggiunte le notizie di tre ulteriori testimoni danteschi da almeno altre due mani.⁵³ Una prima mano che può attribuirsi a Luigi Lamberti, direttore della Braidense dal 1803 al 1813, utilizzò un inchiostro bruno e diede le notizie fondamentali sui tre codici.⁵⁴ Le aggiunte in inchiostro rosso invece (rese con la sottolineatura nella trascrizione qui di seguito), sono in parte da attribuirsi al bibliotecario Giuseppe Cossa e riguardano la collocazione dei codici e l'aggiornamento delle segnature.⁵⁵ Inizia a scrivere Luigi Lamberti:

Vicino a questo trovasi altro bellissimo codice dello stesso poema pure in pergamena appartenente allo stesso secolo XIV [ora in AN. XV. 17] ed un altro codice ancora contenente solo il Paradiso con commento [ora in AN. XV. 19].

Questi tre codici ora trovansi nella scansia angolare chiusa nell'aula delle edizioni del secolo XV.

Lo stesso poema coi commenti del Buti. Codice cartaceo del secolo XV sul principio, vol. 2 in fol. manca il Paradiso. Sta nella sala nuova cogli altri manoscritti AF. XI. 31 e 32.

Da tali aggiunte si può dedurre che a questa data si fossero perse le tracce del commento alla *Commedia* di Pietro Alighieri inviato da Padova (sempre che l'attribuzione a Pietro Alighieri fosse corretta), mentre nella raccolta Braidense nel frattempo era stato compreso un manoscritto in due tomi con il commento di Francesco da Buti, giunto nel 1802.⁵⁶

51 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Arm. 106, Angelo De Vecchi, *Catalogo dei libri manoscritti dell'I.R. Biblioteca di Brera*, con addizioni successive.

52 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Arm. 106, contropiatto anteriore, nota autografa di De Vecchi; Montagner 2023, pp. 74-77.

53 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Arm. 106, c. 58v.

54 Montagner 2023, p. 117-178.

55 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Arm. 106; la datazione delle aggiunte in inchiostro rosso al 1844 e la loro attribuzione al bibliotecario Giuseppe Cossa si leggono in una nota apposta sul contropiatto anteriore.

56 Grossi Turchetti 1993, p. 48.

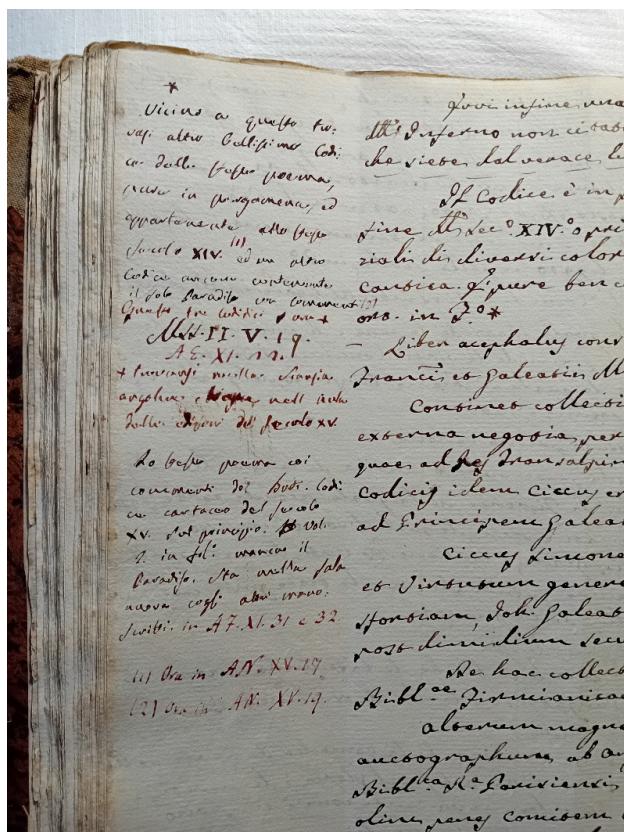


Fig. 5. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. Arm. 106, c. 58v (particolare).

Anche questi *limina* fisicamente lontani dal testo dantesco ma vicini, vicinissimi alla sua tradizione insegnano ancora molto sulla fortuna della *Commedia*. La mano di Giuseppe Cossa in inchiostro rosso interviene in più punti nel catalogo ad aggiungere le nuove collocazioni utilizzate alla metà del XIX secolo, ma di Lamberti non si leggono altre aggiunte oltre a questa: fu dunque il suo interesse specifico per l'opera dantesca e per questi bellissimi volumi che dopo decenni di peripezie riunì i due codici danteschi patrimonio di Santa Giustina, codici che pur trovandosi già sugli scaffali vicini ad altri manoscritti della *Commedia*, non erano stati inseriti a catalogo. Certo, De Vecchi non aveva potuto catalogare il *Paradiso* di Rb arrivato da Padova ben dieci anni dopo il suo licenziamento,

ma ancora non è noto da quanto il «bellissimo» del Cento con le imprese Asburgo giacesse sugli scaffali e chi, necessariamente consapevole della sua provenienza, potesse averlo recuperato a Padova o a Milano a seguito delle ripetute disfatte imperiali.

Bibliografia

- Bacchini 1963 = *Benedetto Bacchini*, in *DBI*, vol. 5, 1963. [https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-bacchini_\(Dizionario-Biografico\)}/](https://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-bacchini_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 12/11/2025).
- Barbero 2017-2018 = Giliola Barbero, *Gian Vincenzo Pinelli, biblioteche private e database: un ordine recuperabile*, «Annali di storia moderna e contemporanea», 5/6 (2017-2018), pp. 119-138.
- Bellomo 2004 = Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Leo S. Olschki, 2004.
- Bibliotheca Firmiana* 1783 = *Bibliotheca Firmiana sive thesaurus librorum quem excellentissimus comes Carolus a Firmian sub Maria Theresia Aug. primum dein sub Jos. II imp. Provinciae Mediolanensis per annos XXII plena cum potestate administrator, Magnis sumptibus collegit. Manuscripta*, Milano, Tipografia del Monastero di S. Ambrogio, 1783.
- Boschi Rotiroti 2004 = Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.
- Cantoni Alzati 1982 = Giovanna Cantoni Alzati, *La biblioteca di S. Giustina di Padova. Libri e cultura presso i benedettini padovani in età umanistica*, Padova, Antenore, 1982.
- Censimento 2011 = *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno 2011, 2 voll., vol. 2.
- Corrado 2020 = Massimiliano Corrado, *Un codice del commento dantesco di Alberico da Rosciate nella biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli: il ms. Barb. lat. 4037*, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, Firenze, Le Lettere 2020, pp. 519-526.
- DBI* = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, 100 voll.
- Federici 1815 = Fortunato Federici, *Della biblioteca di S. Giustina di Padova. Dissertazione storica con note biografiche di Fortunato Federici*, Padova, Bettoni, 1815.
- Giani 2019 = Marco Giani, *Polemiche a distanza fra Firenze e Venezia. Sulla perduta «Risposta» di Paolo Paruta alla «Lettera XXX» dello*

- pseudo-Dante a Guido da Polenta (secondo XVI sec.), «e-Scripta Romanica», 7 (2019), pp. 60-78.*
- Golinelli 2003 = Paolo Golinelli, *Benedetto Bacchini (1651-1721). L'uomo, lo storico, il maestro*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003.
- Grossi Turchetti 1993 = Maria Luisa Grossi Turchetti, *Di alcuni manoscritti Braidensi provenienti dalle congregazioni religiose sopprese*, «Libri et documenti», 18/2 (1993), pp. 42-53.
- Maschietto 1981 = Francesco Ludovico Maschietto, *Biblioteca e bibliotecari di S. Giustina di Padova (1697-1827)*, Padova, Antenore, 1981.
- Maschietto 1988 = Francesco Ludovico Maschietto, *Fortunato Federici benedettino (1778-1842) bibliotecario dell'Università di Padova*, Brescia, Cassa rurale ed artigiana di Esine, 1988.
- Montagner 2023 = Luca Montagner, «*Mettere in proporzione l'enciclopedia dei talenti con quelli dei libri. La storia della Braidense ai tempi di Napoleone*», Udine, Forum, 2023.
- Montfaucon 1739 = Bernard de Montfaucon, *Bibliotheca Bibliothecarum manuscriptorum nova ubi, quae innumeris pene Manuscriptorum Bibliothecis continentur, ad quodvis Literaturae genus spectantia & notatu digna, describuntur & indicantur*, 2 voll., vol. 1, Paris, Briasson, 1739.
- Mortara 1864 = Alessandro Mortara, *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di Codici Canoniciani Italici si conservano nella Biblioteca Bodleiana a Oxford*, Oxford, Clarendon Press, 1864.
- Pomaro 1995 = Gabriella Pomaro, *I copisti e il testo: quattro esempi dalla Biblioteca Riccardiana*, in *La Società dantesca italiana*, 1888-1988. Convegno internazionale, Firenze, 24-26 novembre 1988, Palazzo Vecchio, Palazzo Medici Riccardi, Palagio dell'Arte della lana. Atti, Milano, Ricciardi, 1995, pp. 497-536.
- Pomaro 2009 = Gabriella Pomaro, *Il manoscritto Riccardiano-Braida della Commedia di Dante Alighieri*, in Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009, 4 voll., vol. 4, pp. 2705-2718.
- Raugei 2018 = Anna Maria Raugei, *Gian Vincenzo Pinelli e la sua biblioteca*, Genève, Librairie Droz, 2018.
- Rivolta 1933 = Adolfo Rivolta, *Catalogo dei codici pinelliani dell'Ambrosiana*, Milano, Tipografia Pontificia Arcivescovile San Giuseppe, 1933.
- Volpi 2008 = Mirko Volpi, *Per l'edizione del Commento alla Commedia di Iacomo della Lana*, «Rivista di studi danteschi», 8/2 (2008), pp. 269-327.



Ai margini della *Vita di Taddeo* di Federico Zuccari: note di *connoisseurship* del disegno e di paleografia artistica*

Vita Segreto, Riccardo Montalto

Accademia di Belle Arti di Roma, v.segreto@abatoma.it

Università degli Studi di Napoli “Federico II”, riccardo.montalto@unina.it

**At the margins of Federico Zuccari’s *Vita di Taddeo*:
notes on drawing connoisseurship and artistic palaeography**

Abstract (ITA)

Il saggio, che si compone di due sezioni, si propone di integrare due prospettive scientifiche, la *connoisseurship* del disegno e la paleografia artistica, per riesaminare la *Vita di Taddeo*, importante iconotesto di fine Cinquecento di Federico Zuccari, oggi conservato al Getty Museum, e alcune copie fiorentine del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi. Fonti del XVII e XVIII secolo, soprattutto di natura archivistica, permettono di ricostruire non solo la struttura originaria dei libri di disegni di Federico Zuccari, e della *Vita di Taddeo* in particolare, ma anche le pratiche di confezionamento, e quelle di smembramento e circolazione dei materiali ad opera degli eredi e dei collezionisti. È anche possibile indagare il ruolo degli allievi e dei collaboratori nella produzione, trasmissione e variazione della serie grafica Getty. Allo stesso tempo, l’indagine paleografica delle etichette di Getty e dei *marginalia* dei fogli fiorentini identifica la presenza di più mani impegnate nell’opera di scrittura, permettendo di distinguere le parti autografate di Federico Zuccari da quelle dei suoi collaboratori e assistenti. Dalla convergenza dei due approcci metodologici emergono nuovi elementi riguardanti l’invenzione dell’iconotesto, le sue fasi editoriali e le dinamiche operative del cantiere grafico zuccariano.

* Il presente lavoro è frutto dei confronti e della stretta collaborazione fra i due Autori, che ne condividono i risultati e le responsabilità della ricerca. Ai fini del riconoscimento delle responsabilità autoriali, a Vita Segreto si deve la redazione della Sezione 1; a Riccardo Montalto la Sezione 2 e l’Appendice. Ringraziamenti a Julian Brooks e Laura Donati per la generosa disponibilità a condividere opinioni e materiali di studio e ricerca, a James Mundy per la conoscenza approfondita di ogni originale e copia della *Vita di Taddeo* sparsi per il mondo, e soprattutto a Lothar Sickel alle cui poderose ricerche e scoperte in campo archivistico questo saggio, nel suo complesso, è fortemente debitore.

Abstract (ENG)

The essay, which comprises two sections, proposes to integrate two scientific perspectives, the connoisseurship of drawing and artistic paleography, to re-examine the *Life of Taddeo*, an important late sixteenth-century iconotext created by Federico Zuccari and now preserved at the Getty Museum, and some Florentine copies of the *Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi*. Seventeenth- and eighteenth-century sources, especially archival ones, allow us to reconstruct not only the original structure of Federico Zuccari's drawing books, and of *Taddeo's Life* in particular, but also the packaging practices, dismemberment, and circulation of materials by heirs and collectors. It is also possible to investigate the role of students and collaborators in the production, transmission and variation of the Getty graphic series. At the same time, paleographic investigation of Getty's labels and the *marginalia* of Florentine folios identifies the presence of multiple hands engaged in the writing work, allowing us to distinguish Federico Zuccari's autographed parts from those of his collaborators and assistants. From the convergence of the two methodological approaches, new elements emerge regarding the invention of the iconotext, its editorial phases, and the operational dynamics of the Zuccari's graphic workshop.

Parole chiave / Keywords

Federico Zuccari, libri di disegno, disegni, connoisseurship, paleografia artistica / Federico Zuccari, drawing-books, drawing, connoisseurship, artistic palaeography

1. Il caso di studio del ciclo della *Vita di Taddeo*

Nel panorama delle ricerche d'ambito storico-artistico i lavori dedicati alla comprensione dei processi creativi e delle pratiche offrono spesso acquisizioni sostanziali per affinare le conoscenze relative alle prassi di

Di seguito una bibliografia selettiva sulla *Vita di Taddeo*: Bottari 1760, p. 5; Mariette 1966, pp. 162-164; Körte 1935, pp. 68-70; Heikamp 1957, p. 200; Gere 1970, pp. 123-124; Wazbinski 1985, pp. 289, 291-297; Mundy 1989, pp. 281-284; Sotheby's 1990, pp. 18-57, lots 1-20; Gere 1993, pp. 49-55, 142-145, cat. 10-13; Rossi 1997, pp. 53-69; Borne 1999, pp. 37-41; Capretti 2009, pp. 213-215; Acidini Luchinat 2002, pp. 35-36; Brooks 2007; Damm 2007, pp. 31-37; Koering 2012, pp. 144-154; Sickel 2015-2016, pp. 83, 108-111; *Vita di Taddeo – Progetto Euploos*, Firenze 2009-2015: 1341 F r., 10993 F, 10996 F, 11009 F, 11010 F, 11011 F, 11012 F, 11014 F, 11015 F, 11016 F, 11017 F, 11018 F, 11019 F, 11020 F, 11021 F, 11022 F, 11023 F, 11024 F, 11025 F; *Twenty Drawings of the Life of Taddeo – Getty, Los Angeles* 2025: <https://www.getty.edu/art/collection/object/108ET5> (ultima consultazione: 25/12/2024).

lavoro dei grandi artisti. Nuove prospettive sembrano potersi profilare grazie a indagini votate a un approccio interdisciplinare attento al dato materiale e testuale, oltre che storico *lato sensu*, delle opere oggetto di studio, in un reciproco arricchimento degli approcci del tradizionale metodo della *connoisseurship* del disegno e delle altre discipline della storia della cultura quali – ad esempio – la paleografia, mettendo a sistema l'*expertise* storico-artistica e paleografica con le logiche di produzione e di conservazione delle opere, le dinamiche di copia di immagini e testi in rapporto ai loro modelli d'autore, e ancora la presenza, il ruolo e le competenze di artisti e scriventi che operano ai margini dei fogli, facendo emergere più nitidamente le figure di maestri, allievi, segretari e collaboratori. Le due discipline, integrate, permettono di cogliere la dimensione materiale e operativa del disegno come oggetto complesso, nel quale segno grafico, segno scrittorio e testo concorrono a definire intenti, funzioni e percorsi di fruizione. In tale prospettiva, un caso di studio come la *Vita di Taddeo* di Federico Zuccari si rivela un osservatorio privilegiato non solo per la ricostruzione della prassi figurativa del suo autore, ma anche per lo studio delle forme di trasmissione e delle molteplici mani che ne hanno concretamente realizzato la fortuna.

Che Federico Zuccari fosse solito rilegare in forma libraria i propri fogli disegnati è circostanza ben attestata dalle fonti. Di primaria importanza le fonti archivistiche, quale l'inventario *post mortem* redatto il 19 agosto 1609 dal figlio Ottaviano; un nucleo di lettere coeve; gli inventari di vendita successivi; e, soprattutto, le testimonianze dei pittori chiamati a valutare la raccolta grafica dell'artista-teorico, conservate nei verbali del processo intentato nel 1641-1642 da Federico Zuccari il Giovane contro gli zii Ottaviano e Girolamo presso la Sacra Romana Rota.¹ A queste si

1 *Inventario post-mortem* a cura di Ottaviano Zuccari, 19 agosto 1609, e *Lettera di Ottaviano a Francesco Maria II della Rovere*, 11 settembre 1609, cfr. Gronau 1936, p. 238, doc. CCCLXXI, e Sickel 2015-2016, pp. 121-122, docc. I-II. Vedi Ivi, pp. 107-108, pp. 120-130, docc. I, IV, IX, X, XIIIa, XIIIb, XIV: *Inventario post-mortem* del 19 agosto 1609, e *Inventario dei Quadri e Disegni venduti a Cristoforo Stati e altri*, prodotto da Federico Zuccari il Giovane e stampato nel *Summarium Rota* 1655 (Roma, Archivio di Stato [d'ora in poi ASR], Ss. Annunziata, vol. 38, cc. 74); *Inventario delle robe vendute ante 8 gennaio 1614 a Cristoforo Stati*, stampato nel *Summarium Iurium* 1648 (Archivio Segreto Vaticano [d'ora in poi ASV], Sacra Romana Rota, *Positiones*, vol. 148, cc. 591v-592v, 672); *Cedola di pagamento dell'8 gennaio 1614 da Cristoforo Stati a Orazio Borgianni* (ASV, Sacra Romana Rota, *Positiones*, vol. 148, c. 674v, e vol. 163, c. 746r); *Stima del 25 maggio 1642* (ASV, Sacra Romana Rota, *Positiones*, vol. 148; *Summarium Iurium* (copia

aggiungono delle fonti secondarie, in particolare i cataloghi a stampa delle grandi raccolte grafiche di Everard Jabach e Pierre Crozat, dove tracce dei fogli zuccariani riaffiorano in forma indiretta.² La ricchezza informativa di questo complesso documentario – soprattutto laddove esso è di natura archivistica – consente non solo di ricostruire l'estensione e la consistenza della collezione di disegni a mano e a stampa riunita da Federico nell'arco della sua vita, ma anche di comprendere criteri, modalità e strumenti adottati per la loro conservazione, classificazione e fruizione. In non pochi casi tali fogli recavano apparati paratestuali manoscritti, annotazioni marginali o vere e proprie glosse che Zuccari stesso o qualche suo stretto collaboratore vi aveva apposto.

Nel grande palazzo-studio-accademia costruito sul Pincio nel 1592 – così come nella casa paterna di Sant'Angelo in Vado, dove Federico custodiva circa trecento disegni prodotti dai giovani dell'Accademia romana del Disegno – è attestata l'esistenza di «quinternetti ligati», disegni «di lapis rosso, berettino» o «ad acquerella», realizzati su fogli di varia misura, grandi «un foglio di carta da scrivere», oppure «mezo foglio in circa di carta da scrivere», oppure la «quarta parte di un foglio di carta da scrivere».³ A rivelarlo con precisione, nel corso del processo Zuccari del 1641-1642, è il più attendibile dei testimoni, il pittore Giovan Battista Galli, detto Lo Spadarino, romano di nascita ma senese per parte di padre. Questi dichiara di avere conosciuto Federico da «fanciullo», probabilmente tra il 1595 e il 1599, sia nella Sala del Disegno dell'Accademia del Pincio – dove ascoltava dalla voce del grande pittore episodi e ricordi relativi alla vita del fratello Taddeo e lo

detta erroneamente del 1630), Congregazioni religiose femminili, vol. 38, cc. 81-82); *Testimonianza di Giovanni Baglione, primo teste* (ASV, Sacra Romana Rota, *Positiones*, vol. 148); *Testimonianza di Benigno Vangelini* (ASV, Sacra Romana Rota, *Positiones*, vol. 148); *Testimonianza di Giovanni Antonio Galli detto Lo Spadarino* (ASV, Sacra Romana Rota, *Positiones*, vol. 148).

2 Py 2001, p. 307.

3 L'inventario del 1609 di Ottaviano Zuccari non ricorda i quinternetti di disegni rilegati; lì, disegni, schizzi, prospettive e cartoni di Federico sono annoverati come *pezzi* singoli, a prescindere dalla presenza o meno di una legatura. Perfino la copia delle *Vite* di Giorgio Vasari viene indicata come 30 carte stampate, cioè con l'intento di spaginare la serie dei ritratti e di venderli singolarmente. Nemmeno il *Dante historiato* fa eccezione perché fu inventariato come «li disegni in carta detti la *Comedia* di Dante [...] di pezzi 94 in tutto, de' quali 19 pezzi in Urbino in mano di Guidobaldo Genga». Cfr. Sickel 2015-2016, pp. 120-121, doc. I.

osservava mentre maneggiava libri di quinterni disegnati – sia durante le tornate accademiche tenute nella sede di Santa Martina al Foro romano. Come attestato nel libro *Origine e progresso dell'Accademia del Dissegno de' pittori, scultori et architetti di Roma* (Pavia, 1604), al termine di tali sessioni accademiche era consuetudine sottoporre alla discussione e allo studio dei giovani artisti i disegni di proprietà del *principe* dell'Accademia.⁴ Lo Spadarino riferisce di avere visto tre o quattro libri di disegni già appartenuti al «vecchio Federico», dapprima nelle mani dell'artista, poi in quelle del figlio Ottaviano e infine presso altri soggetti che sostenevano di averli acquistati. Tra questi figura il pittore Orazio Borgianni, che da Ottaviano aveva comprato il *Dante* per 150 scudi, somma documentalmente attestata da un «buono di pagamento» dell'8 gennaio 1614 citato negli atti processuali.⁵ Lo Spadarino puntualizza inoltre di non essere mai stato presente alle vendite dei libri, ma di avere appreso direttamente da Borgianni l'avvenuto acquisto del *Dante*, che lo stesso pittore gli mostrò personalmente.

Le testimonianze dei pittori incaricati dell'expertise e i sommari delle vendite concordano nell'indicare che circa 650 degli 850 disegni lasciati da Federico alla sua morte erano rilegati in forma di quinterno, libro o libretto, secondo la dimensione dei fogli, la tipologia (modelli, studi, schizzi) o il contenuto iconografico (paesaggi, prospettive, ecc.).⁶ Tutti questi nuclei

4 Sickel 2015-2016, p. 125, doc. XIIIa, cc. 449r-451r: «Tertius testis Spadarino: Io ho conosciuto l'interrogato q. Federico Zuccaro ma però da fanciullo che non potevo fare reflexione alli [*] soi. Il detto Taddeo interrogato l'ho conosciuto per fama, ambedue ho inteso siano morti ... 1449v-450rl Io in questa opera assieme con li altri siamo stati al giuditio del Sig.re Cavalier Baglione circa l'opinione riferita del prezzo. / È la verità che il S.r Cavalier Baglione dice haver visti et disegnati interrogati disegni della Cappola di Fiorenza, circa quali, io, come li altri, per sua relatione ci siamo messi al suo parere nel giudicare il loro valore».

5 Brunner 2001, p. 189, e Sickel 2015-2016, doc. XIIIb, cc. 677r-v, p. 107 e n. 126.

6 «Tenor fidei super qua fuerunt examinati periti / Havendo noi infrascritti pittori ad instanza del S.r Federico Zuccari [il Giovane] ben considerata la sudetta nota de quadri, disegni e cartoni cavata dall'inventario del q. Federico Zuccari, Illustrissimo et celeberrimo Pittore de suoi tempi, che fu fatto come si dice alli 19 Agosto 1609 per gli atti del Balducci notaro capitolino, e più volte conferito tra noi e pienamente discorso sopra il vero valore di detti quadri, disegni e cartoni et havuto risquadro non solo alla descrittione fatta in detto inventario con l'espressione dell'altezza e quantità di figure e dell'autore; ma anco alla cognitione che n'abbiamo, parte per haverne alcuni veduti da noi stessi, et hoggi ancora si possono vedere in mano di diverse persone, e parte per relatione havuta da altri

librari furono poi smembrati e ricomposti per le esigenze delle vendite – dapprima dal figlio Ottaviano e successivamente dagli acquirenti – fra i quali spiccano Cristofano Stati,⁷ scultore braccianese attivo anche nella Cappella Paolina, e Guglielmo Banzi, banchiere-usuraio divenuto mercante d’arte.⁸

Nel *Summarium Rota* del 1655, che ristampa il sommario delle vendite anteriori al 1614, sono elencati sei libri di formato e contenuto differenti: un «libro de’ disegni», due libri di disegni e prospettive, un libro di schizzi e altri due libri di schizzi e disegni di formato inferiore, oltre al *Dante* «venduto – sc. 150 [...] | Schizzi ligati in un libro venduto per sc. 20 [...] | Schizzi e disegni ligati in due libri [...] venduti uno scudi 50 e l’altro 27– sc. 77 [...] | Li rimanenti disegni e prospettive furono parimente legati in due libri venduti per scudi 43, et alcune carte stampate vendute scudi cinque –sc. 48».⁹ Nell’inventario delle *Robbe*

pittori, che gl’hanno ben veduti e considerati appigliandoci nella cose in certe alle stime più basse, come se i disegni fussero semplice teste, siamo concordemente venuti in parere che il valore di tutte l’opere sudette et espresse nella sudetta nota secondo il quale si sarebbono potute vendere tanto nel tempo che fu fatto detto inventario, quanto di presente, sia almeno così sotto sopra di scudi cinque mila di moneta. E tanto conforme alla nostra peritia e coscienza habbiamo dichiarato e stimato etc. 25 maggio 1642 / Io Gio. Antonio Gallo stimatore di S. Luca / Io Andrea Camasei stimatore dell’Accademia di S. Luca / Io Cavalier Giovanni Baglione / Io Benigno Vangelini», in Ivi, p. 125, XIIIa, cc. 475r-v.

7 Pegazzano 2019.

8 Vedi Sickel 2015-2016, *passim*.

9 Il primo dei cinque libri disegnati, il famoso *Dante historiato* oggi al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, è ricordato in pezzi, cioè in fogli sciolti, da Ottaviano Zuccari nell’inventario del 19 agosto 1609: «li disegni in carta detti la Comedia di Dante di mano del signor Federico di pezzi 94 in tutto, de’ quali fu detto esserne 19 pezzi in Urbino in mano del signor Guidobaldo Genga», mentre i rimanenti 83 pezzi erano conservati nella stanza dell’Accademia del incio (Körte 1935, pp. 82-84, doc. 17; Curti-Sickel 2013, pp. 54-55, doc. X; Sickel 2015-2016, p. 121, doc. I). Tuttavia, nella nota allegata alla lettera inviata l’11 settembre 1609 a Francesco Maria II della Rovere, Ottaviano lo descrive al Duca di Urbino nella sua originaria forma di libro: «l’opere di Dante tutte compite, disegnate in fogli reali, parte di lapis rosso e nero, e parte di acquarella e penna» – scrive, specificando «con esservi a’ suoi luoghi posto il medesimo poema di Dante. In tutto pezzi numero 90 in circa et è inventione di Federico Zuccaro» (Gronau 1936, p. 238, doc. CCCLXXI; Sickel 2015-2016, p. 121, doc. II). Nel sommario delle robe di Federico Zuccari vendute da Ottaviano, stampato nel 1655, l’opera è chiaramente indicata per metonimia come libro: «[il libro di] Dante in carta, fogli 90 / Il [libro di] Dante venduto, sc. 150» (Ivi, p. 124, doc. XI). Nelle due testimonianze rese al processo della

vendute – anteriore all’8 gennaio 1614 – i sei libri risultano ridotti a cinque: un *libro detto Vite de’ pittori* (verosimilmente una delle copie vasariane possedute da Federico), due libretti di disegni (da 50 e 27 scudi), un libro di schizzi da 20 scudi, il *Dante* e un solo libro di disegni da 40 scudi.¹⁰ Il dato suggerisce che, nel passaggio da Ottaviano a Cristofano Stati, i due libri di disegni e prospettive siano stati accor-

Rota nel 1641 e nel 1642, Giovanni Baglione dichiara di avere «visto et maneggiato» una «Comedia di Dante [...] grosso duì dita in circa di longhezza [scil. larghezza] di mezzo foglio di carta reale, di simile longhezza [cioè un foglio di carta reale] et era disegnato poco più della metà», che «era l’Inferno del Dante perché ho letto il medesimo autore, ma non [perché] ho visto fare detti disegni, ma li giudicai di detto Federico», e di averlo visto in mano di Cristoforo Stati e poi di Orazio Borgianni (Ivi, pp. 127-129, doc. XIII, cc. 452r-v, e pp. 128-129, doc. XIIIb, c. 675v). Giovanni Baglione sembra non avere visto il *Dante grande* in folio veduto dallo Spadarino (Ivi, p., doc. XIIIb, cc. 677r-v, e doc. XIII, c. 474 v), che è certamente l’album che si conserva al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, ma il *Dante* di mezzo foglio di carta reale, che deve essere identificato con i fogli sparsi tra il Louvre e gli altri musei europei. Del *Dante grande* in folio vi è la descrizione competente di Paolo Giordano Orsini al padre, il duca Virginio, nella lettera inviata il 4 febbraio 1615 da Firenze; Paolo Giordano usa l’espressione vasariana *libro de’ disegni*, non *libro di disegni* o *libro disegnato*, ossia un volume di carte vuote rilegate (vedi la definizione della Crusca), sulle quali sono stati montate «l’opere di Dante tutte compite, disegnate in fogli reali, parte di lapis rosso e nero, e parte di acquarella e penna. Lunedì comparve – si legge nella lettera di Paolo Giordano – il bellissimo *libro de’ disegni* di Federico Zuccheri, che presentai al Serenissimo Gran Duca [Cosimo II] a nome di Vostra Eccellenza, con tanto gusto di Sua Altezza, che non si può esprimere. E perché io sapevo che l’Altezza Serenissima ne haveva fatti comprare certi di diversi maestri, come d’Andrea 217, del sudetto Federigo e d’altri, e che i meglio erano stati giudicati da questi intendenti quelli di Federigo, soggiunsi, che inteso l’Eccellenza Vostra questo haveva procurato, se bene con fatica, questo suo studio per inviarlo a l’Altezza Serenissima giudicando, che non le dovesse giunger discaro. Giulio Parigi poi che fu presente quando il lo presentai, creda Vostra Eccellenza, che è impazzito dentro del gusto (Brunner 2001, p. 189, doc. 35, e Sickel 2015-2016, p. 122, doc. VII). Nella collezione degli Orsini è ricordato ancora da Giulio Macini (Marucchi 1956-1957, vol. 1, p. 205): «la Calunnia, dopo la sua morte [Federico Zuccari], l’han compra quei prencipi Orsini, figli di don Virginio, insieme col *libro dell’istorie* di Dante, Inferno, Purgatorio e Paradiso, fatte parte d’acquarella e parte di lapis rosso, cosa bellissima e di grandissim’arte». Una notizia che non sorprende dal momento che di recente Piera Giovanna Tordella ha dimostrato come Virginio Orsini sia stato il committente dei due libri de’ disegni di Ottavio Leoni, principe dell’Accademia di San Luca come lo era stato Federico Zuccari, che sui fogli di formato reale rilegati e coperti di velluto cremisi ha raccolto i ritratti degli uomini illustri del proprio tempo (Tordella 2018). Cfr. Sickel 2015-2016, p. 124, doc. XI.

10 Ivi, p. 123, doc. X.

pati in un unico volume.¹¹ Quando, nel 1641-1642, Giovanni Baglione fornisce la sua testimonianza al processo della Rota – dopo la morte di Stati e Borgianni – afferma di avere «visto et maneggiato» quattro libri (e non cinque).¹² Il secondo e il terzo di questi, rimasti verosimilmente inalterati nella loro configurazione originaria a causa delle dimensioni omogenee delle carte, erano entrambi in quarto, composti da circa 200 fogli, e rilegati «nell'istesso modo». Il secondo conteneva disegni «di lapis rosso e negro mischiato» e alcuni ad acquerello, raffiguranti «cose notabili» viste da Federico nei suoi viaggi; il terzo, invece, raccoglieva disegni parte a lapis e parte ad acquerello, «cose più ordinarie», e di-

11 Ivi, pp. 124, 129, docc. XIII, XIIIb.

12 Ivi, pp. 124, 127, 129, doc. XIIIa, fols. 448v-451v: «XIIIa Summarium, Nec vidisse pingere, nec cognoscisse dictos Foedericum et Taddeum Zuccaros. [...] |448v-449r| Primus testis BAGLIONE 1575: Io ho conosciuto il q. Foederico [sic] Zuccaro, ma Tadeo quando io ero in stato di haver cognitione delle cose era già morto / |450r-450v| Io crederei che solo haverei stimato l'istesso, che ho fatto in compagnia dell'altri tre, ma la compagnia dell'altri mi ha servito per riconferma del mio giuditio et opinione ... Noi nel stimare ci regoliamo da un certo giuditio, acquistato nelle fatiche et studij di questa professione che da questo et non da altro ci regoliamo, et in questa conformità damo il nostro giuditio conforme la nostra conscientia, et in conformità di questo, io assieme con li sopradetti habbiamo affermato la medesima stima, et io assieme con li altri siamo venuti nella sudetta opinione, et stima come già ho detto ... / Signore si, che è utile et interesse alli artifici d'una professione che l'opere della professione siano stimate et apprezzate; perché li artifici ne acquistano gloria honore e fama, et anco utile, come similmente è utile et interesse ad un pittore buono che le pitture delli altri pittori buoni siano tenute in credito, conforme al loro valore et venghino stimate assai, perche come ho detto, ne acquistano gloria et utile [...] |451r| Io sono dell'Academia di S. Luca, et sono stato più volte prencipe di detta Academia, et al presente sono paciero. / [...] Dico che nelli affari del mondo è cattivo e non sicuro il giuditio d'una persona interessata in un negotio overod'un ministro et offitiale di persona o luogo interessato [...] |451v| Già ho detto la stima e prezzo di una cosa della professione essere il medesimo, ma quello che si puol vendere o comprare è cosa diversa dalla stima, perché dipende dal occasione del comprare e del vendere [...] La Galleria di Farnese depinta da Annibal Carracci, et Agostino suo fratello, quando io l'havesse a stimare et giudicare, non la stimarei meno di diecimila scudi, per stimarla poco; perche è una bellissima opera, se bene gli fu dato per ricompensa scudi cinquecento d'oro». «XIV, Io ho visto & maneggiato alcuni libri di carta che si dicevano di Federico Zuccaro, e ne ho visti quattro», in Ivi, p. 130, doc. XIV. A questa data, quindi, «gli schizzi ligati in un libro venduto per scudi 20», indicati nel sommario del 1655, ossia il «libro di schizzi, mano del Signor Federico – scudi 20», segnalato dall'inventario della vendita del 1614, è stato rilegato insieme al libro di disegni e prospettive indicato negli stessi inventari per il costo di 40 scudi.

versi schizzi che – puntualizza Baglione – «erano finiti nel primo».¹³ Il quarto libro era la «Comedia di Dante» in piccolo.¹⁴

Il primo libro, alto due dita e del formato di un foglio di carta da scrivere, conteneva la *Vita di Taddeo Zuccari*, insieme a molti disegni a due matite, fra cui i ritratti della Regina Elisabetta e i disegni del Correggio dalla cupola del Duomo di Parma.¹⁵ Baglione fornisce due descrizioni quasi sovrapponibili nel corso della testimonianza, ricordando di aver visto tale libro «molte volte» in casa di Guglielmo Banzi, che lo aveva acquistato per circa venti scudi «in moneta d'argento». Nel passaggio del 1614 da Ottaviano a Stati e Borgianni, i disegni della *Vita di Taddeo* figurano come «schizzi ligati in un libro»; nella successiva vendita da Stati a Banzi e da Borgianni a Orsini, come «libro di schizzi in 2° / 100 carte»; nel pagamento coevo come libro «in folio di rezzuta» e «in 2° di rezzuta»: formule che possono essere messe in relazione ai fogli di grande formato oggi al Getty e alle loro copie in formato minore conservate a Rotterdam e al Louvre. Tra tutti i testimoni del processo, solo Baglione ricorda la *Vita di Taddeo*, circostanza che si spiega con la sua assidua frequentazione di Federico, della sua casa, del suo studio e delle tornate dell'Accademia del Disegno, della quale era stato membro fin dal 1593. Nei fogli della *Vita di Taddeo* erano compresi probabilmente anche quelli elencati nell'inventario del 19 agosto 1609 come «7 pezzi di disegni in carta della vita del homo».¹⁶

Quando il primo libro di schizzi passa per le mani dello Spadarino, i fogli della *Vita* risultavano già smembrati e venduti separatamente ai membri della famiglia Santacroce; mentre nel 1623 i quattro ritratti di Michelangelo, Raffaello, Polidoro da Caravaggio e Taddeo Zuccari erano passati al cardinale Ludovisi.¹⁷

13 Ivi, pp. 109-110, docc. XIIIb, c. 675r, e XIV. Si noti a margine che un altro teste, Benigno Vangelini, è l'unico a ricordare il libro di schizzi «disegnato a paesini di lapis rosso e nero», ossia il libro disegnato di 145 fogli, contenente una parte del diario di viaggio a Vallombrosa, giunto nel possesso di Everhard Jabach prima e poi nella collezione di Pierre Crozat, che lo ribattezzò le *Livre de voyage du Zuccaro*. Vedi Lorenzoni 2018 e Sickel 2015-2016, pp. 109-110, (doc. XIIIb, cc. 676v-677r) e n. 152.

14 Cfr. *supra*.

15 Vedi Damm 2007, p. 83; Sickel 2015-2016, p. 108, nn. 137 e 141, doc. XIIIa, c. 448v; Lorenzoni 2018.

16 Curti-Sickel 2000, pp. 54-55 n. X.

17 Del primo libro di schizzi, composto dalla *Vita di Taddeo* e dai due libri riuniti in uno

La relativa modestia del valore attribuito al primo libro di schizzi rispetto agli altri libri disegnati sembra doversi spiegare con la eterogeneità del materiale: disegni di dimensioni diverse, tecniche differenti, soggetti non omogenei, originali di Federico e copie dei collaboratori o dei giovani studenti dell'Accademia. I fogli della *Vita di Taddeo* al Getty, per esempio, hanno dimensioni maggiori rispetto al *Ritratto della Regina Elisabetta I* del British Museum, e variano entro i limiti fissati dal foglio più grande – la *Visita di Michelangelo al cantiere di Palazzo Mattei* –, le cui misure sono di poco inferiori a quelle di un foglio di carta da scrivere non piegato. Non è dunque necessario concludere che gli schizzi della *Vita di Taddeo* contenuti nel primo libro di schizzi coincidessero unicamente con i fogli oggi al Getty, indubbiamente da considerare come pagine di un iconotesto ad uso didattico-didascalico, e anche come studi avanzati destinati alla preparazione dei cartoni per i corami dipinti o per la volta di una delle sale della palazzina del Pincio.¹⁸

Quando lo vide e maneggiò Giovanni Baglione, il primo libro di schizzi poteva dunque contenere almeno: i 20 fogli della *Vita di Taddeo* oggi al Getty; i ritratti di Michelangelo, Raffaello, Polidoro da Caravaggio e Taddeo, passati in collezione Ludovisi e poi nelle collezioni di Everard Jabach e di Pierre Mariette; i fogli, originali e copie, preparatori dell'iconotesto e anche pertinenti alla serie di corami dipinti menzionata negli atti processuali e venduta per 300 scudi.

È altamente probabile quindi che il primo libro comprendesse anche le diverse copie oggi individuabili agli Uffizi, come pure i fogli descritti da Surya Stemmerding al Museo Boijmans Van Beuningen di Rotterdam e al Louvre di Parigi: il *Polidoro da Caravaggio come Marte*, il *Taddeo che disegna la veduta di Roma al chiaro di luna* e il *Michelangelo come Mosè*. Questi ultimi presentano dimensioni ridotte rispetto al formato ampio dei fogli del Getty, e la loro configurazione è coerente con un contesto di lavoro in studio, di memoria, di esercizio grafico e di traduzione interna alla cerchia zuccariana.¹⁹

di disegni e prospettive, Lo Spadarino ricorda soltanto la seconda parte: «ci era disegnato di mano di Federico di lapis rosso e nero le figure della cupola di Parma, con alcune altre cose disegnate da lui in diversi paesi dove era stato», cfr. Sickel 2015-2016, p. 121, docc. XIIIb, cc. 676v-677r.

18 Strunck 2007, pp. 112-125.

19 Stemmerding 2021, pp. 382-388.

Ventiquattro sembrano essere state in origine le pagine autografe dell'iconotesto dedicato da Federico Zuccari alle esperienze di formazione del fratello Taddeo. Venti sono custodite al Getty Museum;²⁰ quattro sopravvivono in forma derivata nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi (*Ritratto di Polidoro come Marte*, 11016 F; *Ritratto di Michelangelo come Mosè*, 11023 F; *Ritratto di Taddeo Zuccari come profeta*, 11025 F; *Ritratto di Raffaello come Isaia*, 1341 F) (Figg. 1-4). Agli Uffizi si conserva anche un nucleo importante di copie tratte da quindici dei venti disegni autografi del Getty. Sia i fogli del Getty che quelli degli Uffizi riportano al margine dei versi (si veda l'*Appendice* in chiusura del saggio),²¹ con cui Federico dovette acquisire familiarità negli anni del soggiorno veneziano e del suo secondo soggiorno fiorentino, stringendo amicizia con i letterati fiorentini presenti nella Serenissima e in particolare frequentando le letture dantesche dell'Accademia Fiorentina e degli Alterati.²² Non è un caso che, come già nelle illustrazioni al poema dantesco, anche nella *Vita di Taddeo* le rime svolgano funzione di commento, accompagnamento narrativo e fondamento teorico dell'ideazione figurativa.²³

20 Los Angeles, J. Paul Getty Museum Los Angeles, invv. 99.GA.6.1, 99.GA.6.2, 99.GA.6.3, 99.GA.6.4, 99.GA.6.5, 99.GA.6.6, 99.GA.6.7, 99.GA.6.8, 99.GA.6.9, 99.GA.6.10, 99.GA.6.11, 99.GA.6.12, 99.GA.6.13, 99.GA.6.14, 99.GA.6.15, 99.GA.6.16, 99.GA.6.17, 99.GA.6.18, 99.GA.6.19, 99.GA.6. 20: *Twenty Drawings Depicting the Early Life of Taddeo Zuccaro about 1595*, Getty Museum, <https://www.getty.edu/art/collection/object/108ET5> (ultimo aggiornamento: 14/10/2025).

21 Vedi le schede storico-critiche, con ampia bibliografia, del GDSUffizi nella piattaforma *Progetto Euploos*: 1341 F r., 10993 F, 10996 F, 11009 F, 11010 F, 11011 F, 11012 F, 11014 F, 11015 F, 11016 F, 11017 F, 11018 F, 11019 F, 11020 F, 11021 F, 11022 F, 11023 F, 11024 F, 11025 F. Pierre-Jean Mariette, che nel 1735 vide l'intera serie di disegni, scrisse che i quattro ritratti erano collegati da brevi componimenti in versi di Federico: «Zucchero y adresse la parole, en trois vers italiens, à chacun des dits maistres qui lui répliquent en d'autres vers d'une maniere très flatueuse sur l'excellence de ses talents», cfr. Annamaria Petrioli Tofani, *L'inventario settecentesco dei disegni degli Uffizi di Giuseppe Pelli Bencivenni. Trascrizione e commento*, Firenze, 2014, v. II p. 853 n. 68; Maria Maddalena Rook – Roberta Aliventi, Firenze 2009-2010, *Progetto Euploos*: <https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=11025+F> (ultima consultazione: 25/12/2024).

22 Vedi il *Passaggio per l'Italia* di Federico Zuccari, pubblicato a Bologna nel 1608, e in particolare le lettere a Pierleone Casella e a Giambologna, dove ricorda gli amici fiorentini.

23 Capretti 2009, pp. 213-214.



Fig. 1. Federico Zuccari (scuola di), *Ritratto di Polidoro come Marte*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11016 F.



Fig. 2. Federico Zuccari (scuola di), *Ritratto di Michelangelo come Mosè*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11023 F.

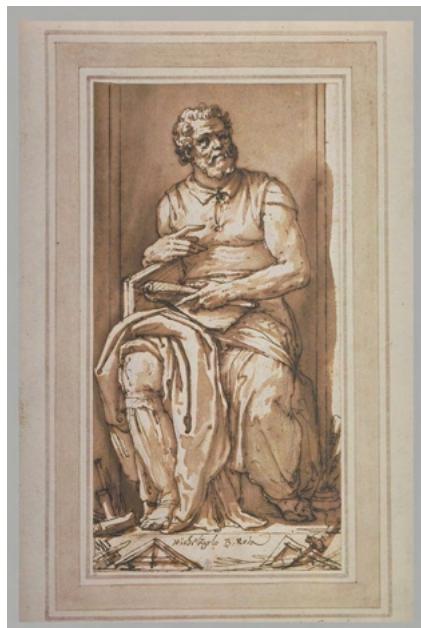


Fig. 2bis. Federico Zuccari, *Ritratto di Michelangelo come Mosè*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 4588r.



Fig. 3. Federico Zuccari (scuola di), *Ritratto di Taddeo Zuccari come profeta*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11025 F.



Fig. 4. Federico Zuccari (scuola di), *Ritratto di Raffaello come Isaia*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 1341 F.

Fatta eccezione per il foglio 11010 F (Fig. 5), attribuito a Federico Zuccari nell'inventario Pelli Bencivenni e generalmente riconosciuto come autografo per la presenza, sul *verso*, di una traccia a pietra rossa,²⁴ la maggior parte delle quindici copie degli Uffizi è opera di mano fiorentina coeva, realizzata a penna e inchiostro bruno acquerellato (Figg. 6-11). Lo stile è spesso rigido, talvolta stereotipato, denotando la presenza di almeno tre o quattro copisti che riproducono i modelli con scrupolo ma con esiti diseguali.



Fig. 5. Federico Zuccari, *Taddeo copia le statue antiche del Vaticano, Firenze*, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11010 F.

²⁴ Vedi la scheda storico-critica, con ampia bibliografia, di Maria Elena De Luca-Roberta Aliventi, 11010 F, Firenze 2009-2010, *Progetto Euploos*: <https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=11010+F> (ultima consultazione: 25/12/2024).



Fig. 6. Federico Zuccari (copia da),
Taddeo copia la Loggia di Raffaello,
Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabi-
netto Disegni e Stampe, Inv. 11021 F.



Fig. 6bis. Federico Zuccari (scuola di),
Taddeo disegna al lume della luna, Fi-
renze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto
Disegni e Stampe, Inv. 11021 F.



Fig. 7. Federico Zuccari (scuola di), *Taddeo torna a Roma*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11018 F.



Fig. 7bis. Federico Zuccari (scuola di), *Taddeo mandato a far spese dalla moglie del Calabrese*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11019 F.



Fig. 8. Federico Zuccari (scuola di), *Taddeo respinto dal pittore Francesco Santagnolo*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11012 F.



Fig. 9. Federico Zuccari (scuola di), *I genitori accolgono e curano Taddeo*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11014 F.



Fig. 10. Ludovico Cardi il Cigoli (copia da Federico Zuccari, qui attr.), *Allegorie dello Studio e dell'Intelligenza del Disegno*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 11011 F.



Fig. 11. Ludovico Cardi detto il Cigoli, Studi per la Resurrezione, Yale University Art Gallery, Inv. 1973.67r.

Fig. 11bis. Ludovico Cardi detto il Cigoli, Studi per la Resurrezione, Yale University Art Gallery, Inv. 1973.67v.

Fa eccezione l'*Allegoria dello Studio del Disegno e dell'Intelligenza del Disegno* (11011 F: Fig. 10),²⁵ eseguita con un linguaggio più fluido e saldo, rivelatore – a mio avviso – della mano di un giovane artista ben addestrato all’uso della penna e dell’inchiostrato acquerellato, ma non ancora così esperto da imporsi per autonomia stilistica o forza inventiva. È plausibile che si tratti di un allievo – collaboratore attivo con Federico nel grande cantiere mediceo della Cupola di Santa Maria del Fiore, dove, a partire dal 1576, numerosi giovani artisti – iscritti all’Accademia del Disegno – ebbero contatto diretto con lo studio dell’artista, dapprima nel salone terreno del Chiostro Grande di Santa Maria Novella e poi nella casa di Via del Mandorlo.

Al di là delle oscillazioni qualitative, queste copie conservano un valore documentario primario per la storia della *Vita di Taddeo*: esse testimoniano la fortuna artistica del ciclo, la sua funzione di *exemplum* formativo per le nuove generazioni e la sua trasmissione materiale attraverso l’ambiente accademico e lo studio fiorentino di Zuccari.

La loro peculiarità risiede anche nella impaginazione delle scene incorniciate entro ampi margini lasciati volutamente vacui, talvolta a due e due quando il formato dei disegni è verticale (Figg. 6-6bis e 7-7bis), e nella presenza di *marginalia* manoscritti che riproducono – talvolta fedelmente, talvolta no – i versi e le note di accompagnamento della serie archetipa ideata da Federico. Si tratta, quindi, di testimonianze preziose non solo dal punto di vista stilistico ma anche codicologico, poiché conservano tracce dell’organizzazione originaria dell’iconotesto.

L'*Allegoria dello Studio e dell'Intelligenza del Disegno* (11011 F) si distingue dagli altri fogli del nucleo innanzitutto perché è l’unico che conservi una nota manoscritta corrispondente all’unica *label* di Federico Zuccari non sopravvissuta tra le etichette originali frammentariamente conservate al Getty Museum. Risolta poi non solo per l’abilità nella resa del nudo dal naturale ma anche, e soprattutto, del controluce che, declinato come chiaro di luna, lume di notte, penombra, ecc., è la cifra più autenticamente leonardesca della *Vita di Taddeo* di Federico.²⁶ L’at-

25 Scheda storico-critica, Firenze 2024, *Progetto Euploos*: <https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=11011+F> (ultima consultazione: 25/12/2024). Cfr. Faranda 1986.

26 Si leggano a confronto i paragrafi attinenti del codice leonardesco Ricc. 2191, versione abbreviata del *Libro di Pittura* di Leonardo da Vinci e Francesco Melzi (BAV, Urb. lat. 1270), prodotta in ambito fiorentino e corredata di disegni attribuiti da me ad Andrea Boscoli dell’Accademia del Disegno: ad esempio i capp. 28, 34, 55, 65, 114, 161. Si

tenzione al contrasto delle modulazioni chiaroscurali dell'inchiostro acquerellato contro il fondo chiaro della carta induce a ritenere plausibile l'intervento di un giovanissimo Ludovico Cardi detto il Cigoli; il quale, nel foglio *recto-verso* con gli studi e schizzi della *Resurrezione* oggi a Yale (Figg. 11-11bis),²⁷ mostra di essere tra i giovani accademici quello che più profondamente ha compreso, studiato e assimilato l'idea – tadesca e federicana – di un disegno di macchia, concepito come processo *in fieri*, rovello generativo e proiezione moltiplicata delle idee prime: una affinità linguistica che mostra la prossimità del Cigoli al magistero dei fratelli Zuccari, e in particolare a quello fiorentino di Federico.²⁸

Tuttavia, la mano responsabile della didascalia dell'*Allegoria* – quella che esplicita in forma verbale il significato dell'immagine: «Amore vole studio e intelligentia / e senza questo rare volte, o, mai /serve fatiga assidua, e diligentia», non coincide con le grafie note del Cigoli, né con quella del *Trattato di propettiva* né con quelle delle lettere a Galileo Galilei – pur essendo queste di circa trent'anni successive alla data qui ipotizzata per la copia della *Vita di Taddeo* (1578-1579).

L'alto grado di formalizzazione della scrittura presente nei fogli degli Uffizi presuppone un buon apprendistato grafico, compatibile con figure di segretari oppure apprendisti-menanti che, evidentemente, dovevano collaborare in buon numero, segno della vitalità dello studio fiorentino di Federico Zuccari e dell'ambiente accademico a cui in generale la produzione di

vedano poi i significativi rimandi dinamici di Filippo Baldinucci (Ranalli 1845-1847 e Bettarini-Barocchi 1966-1987) tra le biografie dei giovani Cigoli, Gregorio Pagani, Andrea Commodo, *et alii* dell'Accademia del Disegno, che nella seconda metà degli anni '70 studiarono ora con Federico, ora con Santi di Tito, ora con Alessandro Allori, e da costoro furono incamminati alla dimensione teorica del disegno e della pittura sulla scorta della tradizione trattatistica fiorentina.

27 Yale University Art Gallery, Studi per la *Resurrezione* di Palazzo Pitti (1590) e Arezzo (1591), Inv. 1973.67, *recto-verso*, penna e inchiostro bruno e acquerello bruno, 272x192 mm, <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/23600> (ultima consultazione: 25/12/2025).

28 Vedi a confronto il controluce del Cigoli nei fogli degli Uffizi 1006-1007 F a penna e inchiostro bruno e nel foglio 1004 F a sanguigna. Tra i giovani artisti fiorentini, Cigoli è uno di quelli che 'imparano' a disegnare a contatto e a confronto con i Maggiori dell'Accademia del Disegno, dove si immatricola nel 1578; dal 1574 è stato con Alessandro Allori, che in quegli anni è con Federico Zuccari (a Firenze nel 1575-1579) uno degli accademici di punta dell'istituzione e dei cantieri medicei. Per il Cigoli disegnatore, vedi *Disegni dei toscani* 1979 e Chappell 1992; si veda anche *Mostra del Cigoli* 1959; Matteoli 1980; Faranda, 1986.

disegni di traduzione dalle opere degli artisti maggiori deve comunque essere riferita. Infine, un dato ancora più importante da rilevare, riguardo al disegno attribuito al Cigoli e ai fogli dello stesso gruppo, pur trattando gli stessi episodi e trasmettendo sostanzialmente lo stesso messaggio, il testo delle note manoscritte è simile ma non è lo stesso di quelle del Getty:

Taddeo alle Logge di Amore e Psiche, Villa Chigi:

- Getty Museum, 99.GA.6.13: «Desio d'imparar lo va adducendo...»
- Taddeo Zuccaro alle loggie di Agustin Ghisi...»
- GDSU, 11015 F: «Comodità e [...] | su le agiacci[ate...] | fura molti [...] | Taddeo alle loggie dei Ghisi...»

Taddeo che disegna al chiaro di luna

- Getty Museum, 99.GA.6.9: «Nota l'esempio qui del fratel mio...»
- GDSU, 11021 F: «[...]frat]el mio | [...]ccorta | [...] e l'oblio»

Le discrepanze, sia pure contenute, sono significative. Esse suggeriscono che i fogli degli Uffizi – compreso quello attribuito al giovane Cigoli – appartengano a una fase redazionale precedente rispetto allo stato definitivo rappresentato dai fogli del Getty. Potrebbero cioè documentare un momento di elaborazione progettuale del rapporto immagine-testo, quando Federico non aveva ancora redatto la versione finale delle ‘etichette’, e in cui il lavoro di copia e traduzione figurava come parte integrante del processo inventivo (ne potrebbe essere riprova la cornice che racchiude alcune scene e il cerchio intermesso tra le figure allegoriche, tracciati a mo’ di estemporaneo svolazzo o prima idea).

Ne emergono tre possibili scenari interpretativi, non necessariamente in reciproca esclusione.

1. I disegni fiorentini potrebbero essere stati realizzati dagli allievi della scuola di Federico come bozze di lavoro o memoriali, completi dei *marginalia* redatti da un segretario o assistente.
2. Potrebbero costituire copie o esercizi di mano prodotti quando l’iconotesto era già stato fissato dall’artista, e conservare dunque la configurazione originaria a doppia scena per foglio con il relativo commento testuale (Figg. 6–6bis, 7–7bis).²⁹

29 «Esercizio di mano – prassi peraltro raccomandata dalle stesse scene figurate», cfr. Capretti 2009, p. 212.

3. La *Vita di Taddeo* potrebbe essere stata concepita da Federico – al tempo del *Memoriale* per una riforma dell’Accademia medicea del Disegno (1578–1579) – come un vero e proprio “cantiere portatile”, per parafrasare la nota espressione di Sebastiano Resta: un concorso di idee sulla vita del più eminente tra gli eredi di Raffaello e Michelangelo, destinato ai giovani che frequentavano lo studio di via del Mandorlo, lo studio di Girolamo Macchietti nelle case dell’Arte della Lana³⁰ e le tornate dell’Accademia del Disegno nella sede del Cestello in Borgo Pinti. In questa prospettiva risulta particolarmente significativo il confronto tra lo schizzo in-8° del *Michelangelo come Mosè* del Louvre (Inv. 4588 recto, 241 × 123 mm; Fig. 2bis), recante annotazione di mano di Federico, e il disegno *in folio* degli Uffizi (41 × 24,5 mm; Fig. 2), che non è necessariamente copia di un originale perduto, ma può configurarsi come uno sviluppo compositivo dell’idea zuccariana eseguito da un allievo o collaboratore. Analogamente, il *ritratto di Taddeo come profeta* (11025 F) presenta elementi figurativi non attestati nella serie del Getty né tra le copie superstiti, indizio di ulteriori articolazioni o ripensamenti all’interno del progetto narrativo originario.

In tutti gli scenari, i disegni degli Uffizi non potrebbero essere datati agli anni Ottanta e Novanta del Cinquecento (quando Federico è a Roma), ma alla fine degli anni Settanta, cioè alla fase concomitante con il completamento degli affreschi della Cupola del Duomo di Firenze.

È un momento cruciale nella carriera di Federico: una fase di reazione alle accuse mosse contro la sua impresa fiorentina e, al tempo stesso, di definizione della figura del fratello Taddeo come modello biografico e artistico esemplare, celebrazione che trova la sua espressione più alta proprio nella *Vita di Taddeo* e nella stampa del *Pittore della Vera Intelligenza*, dedicata al luogotenente dell’Accademia del Disegno Niccolò Gaddi, appassionato collezionista di libri disegnati e di iconotesti, e data 1579.³¹

30 Si vedano i significativi rimandi dinamici di Filippo Baldinucci tra le sue biografie di Ludovico Cigoli, Gregorio Pagani, Andrea Commodi, Giovanni Balducci, Andrea Boscoli *et alii* dell’Accademia del Disegno, nella seconda metà degli anni ’70, vicini ora a Federico, ora a Santi di Tito, ora ad Alessandro Allori e a Battista Naldini, e con loro interessati agli aspetti teorici del disegno e della pittura.

31 Ivi.

2. La mano del ciclo della *Vita di Taddeo*

Le grandi figure della storia dell'arte costituiscono un terreno privilegiato per gli studi interdisciplinari e tra i personaggi per i quali è attestato un rinnovato interesse sulla base di indagini che integrano metodi tradizionalmente distinti si può a buon ragione menzionare Federico Zuccari.³² In questo caso, i percorsi di ricerca più praticati riguardano gli ambiti storico-artistici, filosofici e letterari, mentre resta ancora trascurato l'apporto che potrebbe fornire la paleografia, non solo come elemento di *connoisseurship* fondato sul riconoscimento della scrittura dell'artista, ma anche come via d'accesso utile alla comprensione delle prassi operative di Zuccari e della sua cerchia, tramite l'esame delle attestazioni grafiche che popolano i margini dei prodotti artistici di quel contesto.³³

I disegni di Federico Zuccari e del suo *milieu*, infatti, sono spesso accompagnati da scritte che hanno il fine di veicolare informazioni di vario tipo: riconoscimento dei personaggi rappresentati; indicazioni topografiche e cronologiche; appunti memorialistici; testi di corredo o di supporto alle immagini. Non di rado queste attestazioni di scrittura sono dichiarate o presupposte come autografe senza opportuna dimostrazione paleografica, tradendo un automatismo interpretativo metodologicamente fragile e, nella sostanza, comportando una potenziale perdita di informazione sulle pratiche di lavoro dell'ambiente oggetto di studio.

In tale prospettiva sembra opportuno riesaminare le “etichette” che accompagnano il ciclo della *Vita di Taddeo Zuccari*, oggi al Getty Museum di Los Angeles, serie ampiamente studiata quanto al programma figurativo, ma non sotto l'aspetto codicologico-paleografico.³⁴ Le etichette risultano incollate su cartoncini sostenuti da brachette assicurate a dei nervi incartocinati, sistema che ne permette la conservazione sotto forma di codice; le etichette sono costituite da terzine di modello dantesco e da note, ossia brevi

32 Si vedano, da ultimo, i recenti lavori svolti nelle giornate di studio *Leonardo da Vinci e Federico Zuccari. Artisti universali*, 8-9 ottobre 2024, Accademia delle Belle Arti di Roma, e nel convegno internazionale *Federico Zuccari ‘artista universale’. Filosofia. Letteratura. Disegno*, 9-12 aprile 2025, Accademia delle Belle Arti di Roma, iniziative organizzate nell'ambito del progetto PRIN2022 - NGEu, *IDEA | Corpus Digitale Zuccari. Testi Contesti Fonti e Lessico*, diretto da Vita Segreto.

33 Recenti casi di studio ben sviluppati per ambiti di ricerche analoghi sono costituiti da Miglio-Pallottini 2014 e Cursi 2020.

34 Gere 1993; Brooks 2007; Strunck 2007; Sumner 2020.

testi discorsivi che descrivono gli episodi raffigurati nei disegni e fungono da cerniera semantica tra immagine e racconto, guidando la lettura delle illustrazioni e l'interpretazione delle vicende rappresentate.

L'analisi paleografica delle etichette consente di individuare due mani impegnate nella scrittura. Una mano è responsabile solamente di due note attestate su piccoli lacerti incollati sullo stesso cartoncino delle terzine cui si riferiscono (cfr. Figg. 12-13 e appendice c. 4r, parte b; c. 14r, parte b); questa mano esprime una italica di seconda maniera dal registro piuttosto informale, assai esuberante e corsiva, caratterizzata da accentuata inclinazione dell'asse delle lettere a destra, scarso rispetto dell'allineamento sul rigo e dell'equilibrio nel modulo delle lettere; tra le forme di lettere maggiormente caratterizzanti si possono segnalare *a* con nucleo ridotto a un tratto marcato e tratto d'uscita che spesso si prolunga sensibilmente verso destra, soprattutto quando la lettera è in fine di parola (Fig. 13; c. 4r, parte b: *Roma*); *e* con primo tratto curvilineo discendente a destra e secondo tratto leggermente diagonale, ascendente a destra e, quando in fine di parola, spesso desinente con un uncino rivolto in alto (Fig. 13; c. 4r, parte b: *vole*); *g* con nucleo superiore soppresso e nucleo inferiore ampio e sporgente a sinistra (Fig. 13; c. 4r, parte b: *Angelo*); *p* con asta raddoppiata e occhiello alla base dell'asta per materializzazione del tratto di congiunzione con l'occhiello superiore (Fig. 12; c. 14r, parte b: *pietre*). L'insieme degli elementi invita a riconoscere in questa scrittura la mano di Federico Zuccari, così come appare evidente dal confronto grafico con il materiale – sicuramente autografo – formato dal gruppo di missive dell'artista indirizzate a Sebastiano Caccini e conservate a Roma presso la Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana con segnatura S. Maria in Aquiro e dei SS. Quattro Coronati, 44/27 (Fig. 14).³⁵

³⁵ Sull'individuazione della mano di Federico Zuccari mi permetto di rimandare a Mazzucchi-Montalto 2025. Delle lettere di Federico Zuccari, presentate e parzialmente edite in Aurigemma 1995, Tartaglia 2024, Cantoni 2025 e Tartaglia 2025, è in corso di preparazione la pubblicazione per l'Edizione Nazionale delle opere di Federico Zuccari da parte di chi scrive.

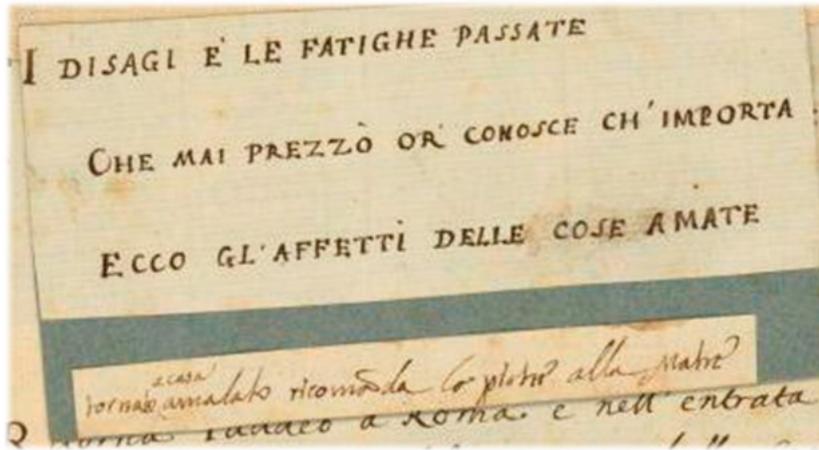


Fig. 12. Mano di anonimo (parte a) e di Federico Zuccari (parte b), *Etichetta. I genitori accolgono e curano Taddeo*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 3419, c. 14r.

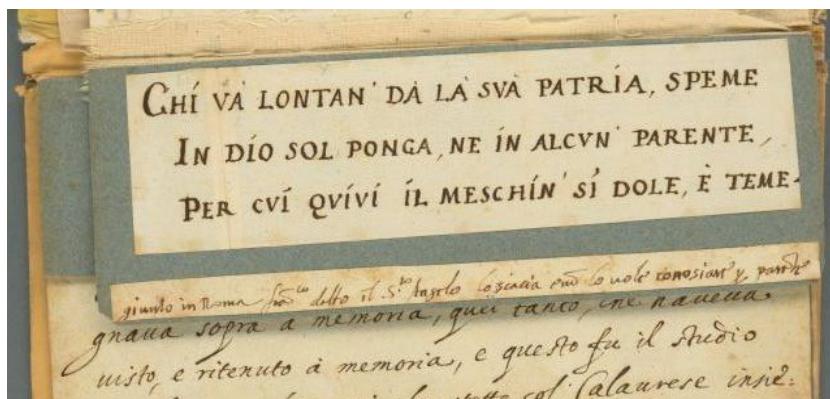


Fig. 13. Mano di anonimo (parte a) e di Federico Zuccari (parte b), *Etichetta. Taddeo respinto dal pittore Francesco Santagnolo*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 3419, c. 4r.

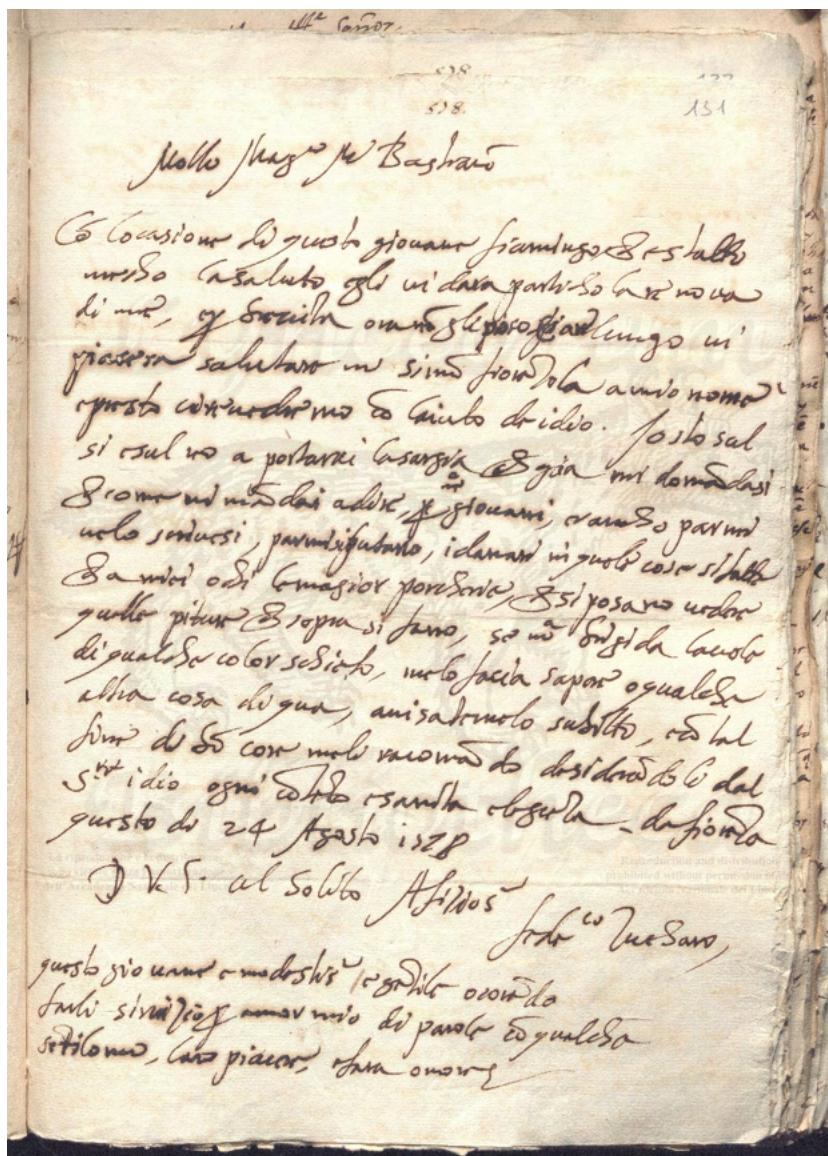


Fig. 14. Federico Zuccari, *Lettera a Sebastiano Caccini*, 24 agosto 1578. Roma, Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana, S. Maria in Aquiro e SS. Quattro Coronati, 44/27, c. 131r.

È opportuno rilevare, per una più ampia comprensione delle pratiche di lavoro dell'artista, che la scrittura di mano di Federico Zuccari è reperibile anche in una copia del ciclo della *Vita di Taddeo*, ossia il ritratto di Michelangelo nella posizione del suo Mosè custodito a Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des Dessins, Fonds des dessins et miniatures, Inv. 4588r (Fig. 2bis).³⁶

Il resto delle attestazioni di scrittura – quindi la quasi totalità delle etichette – è da attribuire ad un'altra mano assai più sorvegliata, che ricorre ad una italica di seconda maniera regolare e ordinata nonostante il *ductus* piuttosto corsivo, attenta alla realizzazione del *bouletage* e all'equilibrio nella proporzione tra aste e nuclei delle lettere; tra i marcatori grafici della mano si possono menzionare *a* maiuscola realizzata in un tempo con occhiello tracciato in senso orario per passare dal tratto diagonale discendente a destra alla traversa mediana (Fig. 15; c. 13r, l. 13: *Angelo*); *e* in un tratto e un tempo cui talvolta si aggiunge un piccolo elemento di potenziamento particolarmente curvilineo, spesso desinente in una piccola *boule* di inchiostro (Fig. 15; c. 13r, l. 4: *paese*); *f* con tratto d'attacco spesso molto pronunciato, costituito da un occhiello alla destra dell'apice dell'asta (c. 13r, l. 9: *Rafaello*) oppure da un tratto curvilineo a sinistra dell'asta (Fig. 15; c. 13r, l. 5: *febre*). Lo scrivente esibisce, quindi, ottime competenze grafiche e risulta impegnato nella confezione di una copia *in mundum* dei materiali ideati e realizzati in forma di bozza da Federico Zuccari, del quale fra le etichette per il ciclo della *Vita di Taddeo* sono giunte a noi – apparentemente, in maniera del tutto fortuita – solo due frammenti della redazione autografa. Importante rilevare che la mano principale delle etichette della *Vita di Taddeo* si può riconoscere, con dinamiche assolutamente analoghe, come la responsabile per le parti testuali del celeberrimo *Dante historiato* (Fig. 16).³⁷ Pur rimanendo anonimo, allora, si riesce a delineare bene il profilo di collaboratore molto vicino a Federico Zuccari, collaboratore impiegato in posizione subalterna per la rielaborazione o la stesura in bella copia di testi zuccariani e perciò, con ogni probabilità, da inquadrare come uno dei segretari oppure uno degli apprendisti-menanti che sul finire del Cinquecento dovevano comporre l'*entourage* del grande artista.

36 Sul ritratto di Michelangelo si veda Stemmerding 2021.

37 Argomentazioni più diffuse sul riconoscimento della mano in Mazzucchi-Montalto 2025.

D'altra parte, ampliando lo sguardo al vasto testimoniale offerto dalle opere di Federico Zuccari e della sua cerchia, sembrano essere numerose le mani attestate nei margini e impegnate in operazioni simili. Si impone, quindi, la necessità di estendere le indagini per gettare nuovi lumi sulle pratiche di lavoro nel cantiere zuccariano.

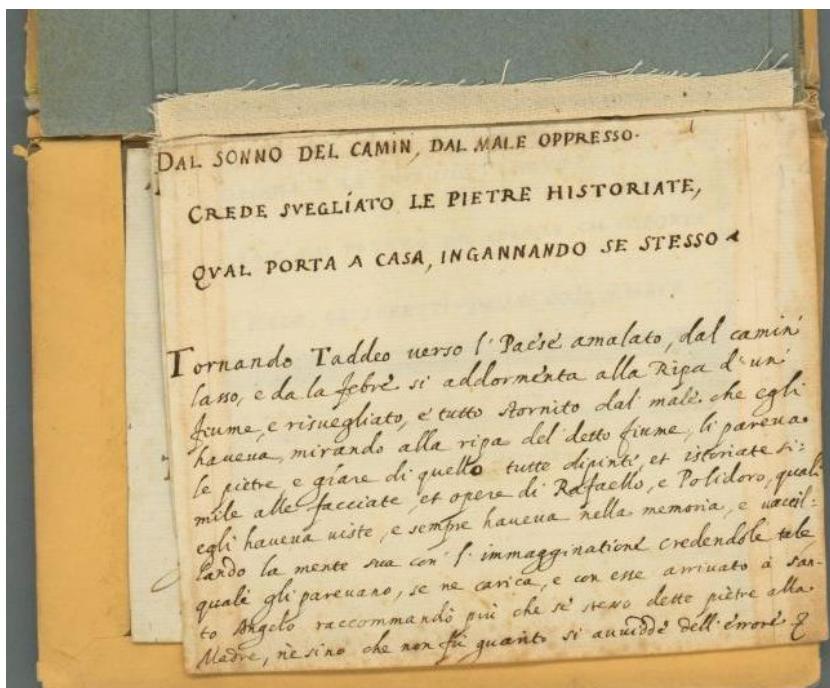


Fig. 15. Mano di anonimo, *Etichetta. Allucinazione di Taddeo*. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 3419, c. 13r.

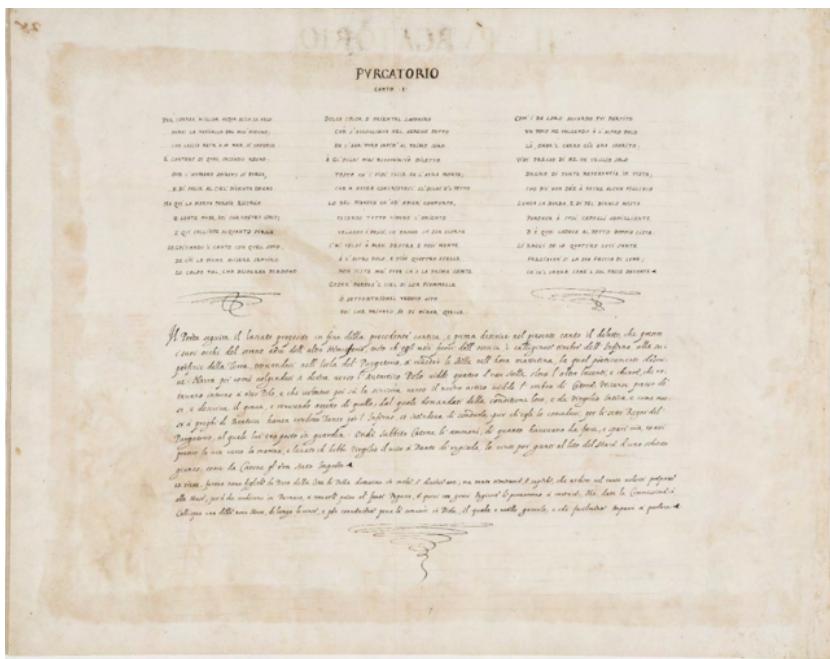


Fig. 16. Mano di anonimo, *Purg. 1 1-39* e commento, in Federico Zuccari, *Dante Historiato*. Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 29v (= 28v; inv. 3501 F).

Appendice

Per agevolare il confronto tra le diverse testimonianze relative al ciclo sulla *Vita di Taddeo* si offre una tavola sinottica contenente misure, tecniche adoperate e trascrizione del testo per i disegni di Los Angeles, J. Paul Getty Museum e di Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.³⁸

38 Il materiale risulta già pubblicato, ma con alcune mende e non integralmente, in Brooks 2007, pp. 9-35 (da cui sono ripresi i titoli dei disegni di riferimento) e riportato poi da Sumner 2020, pp. 156-174.

Los Angeles, J. Paul Getty Museum					
Disegno di riferimento	Inv.	Misure	Tecnica disegno	Terzina (inv. 3419)	Nota (inv. 3419)
Taddeo parte da Sant'Angelo in Vado e si congeda dalla sua famiglia scortato da due angeli guardiani	99.GA.6.2	274 x 260	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero e tocchi di gesso rosso	«.2r Nota gl'affetti humani e 'l gran d[isio] l del ben disposto giovinetto core, l insiem' gl'aiuti, che a quel presta Dio.	
Minerva mostra a Taddeo la città di Roma	99.GA.6.3	240 x 162	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso rosso	«.1r Lasciato l'un e l'altro genitore l a Roma aspira e quivi li fa scorta l Palla e l'infiamma e promette favore.	
La Servitù, la Fatica e il Disagio accolgono Taddeo alle porte di Roma	99.GA.6.4	409 x 174	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero	«.3r Disagio e servitù in su la porta l incontro se li fan, et ei non teme l fatica alcuna, ch'a Virtude il porta.	
Taddeo respinto dal pittore Francesco Santagnolo	99.GA.6.5	179 x 415	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero	«.4r, parte a Chi va lontan da la sua patria speme l in Dio sol ponga, né in alcun parente l per cui quivi il meschin si dole e teme.	«.4r, parte b Giunto in Roma Fra(nces)co detto il S(an)to Angelo lo scacia e no(n) lo vole conosciare p(er) pare(n)te. ³⁹
Allegorie della Fatica e della Servitù	99.GA.6.6	173 x 420	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero	«.5r Chi fatica non vole o servitudo l patir, non pensi acquistar sotto coltre l fama di pregio o alcuna virtude.	
Taddeo a casa del pittore Giovanni Pietro detto il Calabrese	99.GA.6.7	275 x 266	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero e disegno di base a gesso rosso	«.6r [M]ira come convien ch'altrui si soltre l in servitio et in poter d'altrui l il di e la notte, né star sotto coltre.	Al suon del campanel co(n)vie(n) che io viva. Tu mi privi di quel l che io ta(n)to bramo. Giova(n) Pietro Cala- vrese l no(n) vol lasiarli l vedere e disegni ⁴⁰
Taddeo mandato a far spese dalla moglie del Calabrese; Taddeo che studia le facciate dipinte e fa schizzi sulla pietra da macinare i colori	99.GA.6.8	420 x 171	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero	«.10r Ecco ch'il tempo gl'è tolto a costui l ch'ha di studiar e di virtù desio l ma come ei sel' racquisti osserva lui.	Essendo mandato fora per servitii rubbava il tempo l in veder qualche facciata di Pulidoro e subbito l tornato a casa sopra la pietra e colori quali egli l continuamente macinava con un stecco vi disegnava sopra a memoria quel tanto che haveva l visto e ritenuto a memoria e questo fu il studio l suo di parecchi mesi che stette col Calabrese insieme levandosi la notte al lume di luna non havendo altro tempo ne commodità da studiare.

39 Di mano di Federico Zuccari.

40 Scritte interne al disegno.

Taddeo disegna al lume della luna	99.GA.6.9	421 × 177	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero	c. ^{8r} Nota l'esempio qui del fratel mio così si studia, ve' come discaccia l' da gl'occhi il sonno e da sé l'otorio.	In casa il Calavrese ⁴¹
Taddeo impiegato in lavori umili a casa del Calabrese	99.GA.6.10	176 × 419	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero	c. ^{9r} O quante indegne fatighe sopporta l'un elevato spirto a cui lo spinge l' desio di gloria e fuor di casa il porta.	Infingarda l' e da poca l' moglie del l' Calavrese. ⁴²
Due angeli bambini, simbolo di pazienza e laboriosità	99.GA.6.11	175 × 418	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero	c. ^{7r} Se amore di virtù bell'alma cinge l' industria e patientia le procura l' frutti suavi e degna gloria attinge.	
Taddeo studia le antichità e una facciata dipinta da Polidoro da Caravaggio	99.GA.6.12	423 × 175	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone su gesso nero e tocchi di gesso rosso	c. ^{11r} Or ch'io son fuora di servile cura l' di racquistar il tempo così intendo l' passato già nella servitù dura.	Taddeo Zuccaro alle facciate di Polidoro a pili antichi.
Taddeo copia la Loggia di Raffaello alla Farnesina fino a notte fonda e cade addormentato	99.GA.6.13	424 × 175	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero e tocchi di gesso rosso	c. ^{12r} Desio d' imparar lo va adducendo l' Su l' aggiacciate pietre, ch' a se stesso l' Fura molti anni non se n'accorgendo.	Taddeo Zuccaro alle loggie di Agustín Ghis[i] l' vi dorme e studia la notte e vi s' amala.
Allucinazione di Taddeo	99.GA.6.14	275 × 273	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero	c. ^{13r} Dal sonno del camin, dal male oppresso l' Crede svegliato le pietre historiate, l' Qual porta a casa, ingannando se stesso.	Tornando Taddeo verso l' paese amalato dal camin l' lasso e da la febre si addormenta alla ripa d'un fiume e risvegliato è tutto stornito dal male che egli l' haveva mirando alla ripa del detto fiume li pareva l' le pietre e giare di quello tutte dipinte et istoriate simile alle facciate et opere di Raffaello e Polidoro quali l' egli haveva viste e sempre haveva nella memoria e vaccillando la mente sua con l' immaginazione credendole tale l' quale gli parevano, se ne carica e con esse arrivato a Santo Angelo raccomandò più che sé stesso dette pietre alla madre, né sino che non fu guarito si avvidde dell' errore.

41 Scritta interna al disegno.

42 Scritta interna al disegno.

I genitori accolgono e curano Taddeo	99.GA.6.15	177 × 423	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero e tocchi di gesso rosso	c. 14r, parte a: I disagi e le fatighe passate Che mai prezzo or conosce ch'importa Ecco gl'affetti delle cose amate.	c. 14r, parte b: Tornato 'a casa 'amalato ricoma(n)da le pietre alla matre ⁴³ .
Taddeo torna a Roma, scortato da Disegno e Spirito	99.GA.6.16	426 × 180	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero e tocchi di gesso rosso	c. 15r Disegno, Gratia e Spirto su la porta Il giovane Taddeo trova tornando O felice colui ch'ha si gran scorta.	Ritorna Taddeo a Roma, e nell'entrata è rilcavuto dal Spirito, dal Disegno e dalle Gratie, che se li fanno incontro.
Taddeo copia le statue antiche del Vaticano e gli affreschi delle Stanze realizzati da Raffaello	99.GA.6.17	175 × 425	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero e tocchi di gesso rosso	c. 16r Ecco qui, o Giudizio, osservando Va de l'antico, e Pulidoro il fare E l'opre insiem di Rafael studiando.	Camere di Raffaello ⁴⁴
Taddeo copia il 'Giudizio Universale' di Michelangelo	99.GA.6.18	419 × 177	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero e tocchi di gesso rosso	c. 17r Inutile fatiga è l'punteggiare Ma lo servar qui l'arte il gran desio Il frutto fa chi qui vole studiare.	
Taddeo decora la facciata di Palazzo Mattei	99.GA.6.19	250 × 422		c. 18r Ardir, Gratia, Fierezza, Arte, e Disegno Mostra Taddeo ne la sua verde etade Che fa stupir ogni più dotto ingegno.	Taddeo fa la facciata de Matthei in età di l'cididotto anni. Il spirito, e la fierezza gli l guidano il penello, e le gratie gli somministrano le mistiche. ⁴⁵
Allegorie di Studio e Intelligenza	99.GA.6.20	176 × 425	penna e inchiostro marrone, pennello con acquerello marrone, su gesso nero e tocchi di gesso rosso	c. 18r Amore vole studio e l'intelligentia e senza questo rare volte o mai l'serve fatiga assidua e diligentia.	
Raffaello in veste di Isaia					
Polidoro da Caravaggio in veste di Marte					
Michelangelo in veste di Mosè					
Taddeo Zuccari in veste di profeta					

43 Di mano di Federico Zuccari. La nota si riferisce al testo di c. 13r.

44 Scritta interna al disegno.

45 All'interno del disegno: «Grazie, Spirito, Fierezza»; «[...] | Daniele da Volterra», «Michelangelo B(uona)rota | l'Urbino», «Giorgio Vasari | Francesco Salviati».

46 Terzina trasmessa in copia in calce al disegno Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 11011 F.

Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe					
<i>Disegno di riferimento</i>	<i>Inv.</i>	<i>Misure</i>	<i>Tecnica disegno</i>	<i>Terzina</i>	<i>Nota</i>
Taddeo parte da Sant'Angelo in Vado e si congeda dalla sua famiglia scortato da due angeli guardiani	10996	275 × 290	penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta		
Minerva mostra a Taddeo la città di Roma	11022	417 × 180	pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta		
La Servitù, la Fatica e il Disagio accolgono Taddeo alle porte di Roma	11017	385 × 190	penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta	[...] su la porta [...] egli non teme [...] Vi] rtù il porta.	
Taddeo respinto dal pittore Francesco Santagnolo	11012	190 × 415	penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta	Chi lontan da la sua patria speme [...] Taddeo giunto in Roma Franc(es)co detto il S(an)to Angelo lo scaccia e no(n) lo vol cognoscere p(er) pare(n)te	
Allegorie della Fatica e della Servitù	11009	190 × 430	penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta		
Taddeo a casa del pittore Giovanni Pietro detto il Calabrese	10993	277 × 271	penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta		
Taddeo mandato a far spese dalla moglie del Calabrese; Taddeo che studia le facciate dipinte e fa schizzi sulla pietra da macinare i colori	11019	396 × 186	pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta	[...] tolto a costui [...] di vertù desio [...] racqui]sta osserva lui.	
Taddeo disegna al lume della luna	11015	395 × 175	penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta	[...frate]l mio [...] ccorta [...] e l'oblio	In casa il Calavrese
Taddeo impiegato in lavori umili a casa del Calabrese					
Due angeli bambini, simbolo di pazienza e laboriosità					
Taddeo studia le antichità e una facciata dipinta da Polidoro da Caravaggio	11020	400 × 175	tracce di pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta		

Taddeo copia la Loggia di Raffaello alla Farnesina fino a notte fonda e cade addormentato	11021	430 × 190	pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta	Comodità e [...] su le agiacci[ate...] fura molt[...]	Taddeo alle logge dei Chigi studia la [...]
Allucinazione di Taddeo					
I genitori accolgono e curano Taddeo	11014	125 × 420	pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta	E di disagio e fatighe passate e che gli affetti delle cose amate	Tornato a casa amalato racomanda le pietre a la madre
Taddeo torna a Roma, scortato da Disegno e Spirito	11018	413 × 200	pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta	Disegno, G[ratia ...] il giovane [...] O felice co[lui ...]	
Taddeo copia le statue antiche del Vaticano e gli affreschi delle Stanze realizzati da Raffaello	11010	180 × 422	pietra nera, tracce di pietra rossa, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta		Camere di Raffaello
Taddeo copia il 'Giudizio Universale' di Michelangelo	11024	422 × 182	pietra nera, tracce di pietra rossa, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta	[... dis]egno	Studia a Michelagnolo
Taddeo decora la facciata di Palazzo Mattei					
Allegorie di Studio e Intelligenza	11011	200 × 425	penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta	Amore vole studio, e intelligentia, e senza questo rare volte o mai serve fatiga assidua e diligentia	
Raffaello in veste di Isaia	1341	305 × 146	pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta		
Polidoro da Caravaggio in veste di Marte	11016	269 × 138	pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta		
Michelangelo in veste di Mosè	11023	410 × 245	penna e bistro su carta		
Taddeo Zuccari in veste di profeta	11025	366 × 232	pietra nera, penna e inchiostro, pennello e inchiostro diluito su carta		

Bibliografia

- Acidini Luchinat 2002 = Cristina Acidini Luchinat, *A Painter, Two Houses, One Destiny: Federico Zuccari in Florence and Rome*, in *Feier der Überleitung des Kunsthistorischen Institutes Florenz in die Max-Planck-Gesellschaft*, Florence, Kunsthistorisches Institut, 2002, pp. 35-36.
- Aurigemma 1995 = Maria Giulia Aurigemma, *Lettere di Federico Zuccari*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», s. 3, 18 (1995), pp. 207-246.
- Borne 1999 = François Borne, *Disegnare una Vita: Federico Zuccaro valle ricordare il fratello Taddeo ricostruendo la sua biografia in 20 disegni. La attenzione per le cose semplici ed il parallelo con la descrizione di Vasari*, «Quadri & Sculture», 34 (1999), pp. 37-41, figg. 1-20.
- Bottari 1760 = Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Giacomo Bottari, Roma, Pagliarini, 3 voll., vol. 3, 1759-1760, 1760.
- Brooks 2007 = Julian Brooks, *Taddeo and Federico Zuccaro: artist-brothers in Renaissance Rome*, with essays by Peter M. Lukehart, Christina Strunck, Robert Williams, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2007.
- Brunner 2001 = Michael Brunner, *Die Kunstmöderung der Orsini di Bracciano in Rom und Latium (1550-1650)*, in *Die Kreise der Nepoten: neue Forschungen zu alten und neuen Eliten Roms in der frühen Neuzeit*; interdisziplinäre Forschungstagung, 7 bis 10. März 1999, Istituto Svizzero Roma, hrsg. von Daniel Büchel u. Volker Reinhardt, Bern, Peter Lang, 2001, pp. 179-202.
- Cantoni 2025 = Luca Cantoni, *Tre lettere poco note di Federico Zuccari al duca d'Urbino*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 17.1 (2025), pp. 145-163.
- Capretti 2009 = Elena Capretti, *Federico Zuccari (Sant'Angelo in Vado, 1539/1540 - Ancona, 1609). Notizie biografiche*, in *Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40 - 1609) e le vendette d'artista*, a cura di Cristina Acidini Luchinat e Elena Capretti, Firenze, Giunti, 1999, pp. 174-197.
- Chappell 1992 = Miles Chappell, *Disegni di Lodovico Cigoli (1559-1613)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1992.
- Corsi 2020 = Marco Corsi, *Lo specchio di Leonardo. Scritture e libri del genio universale*, Bologna, Il Mulino, 2020.

- Curti-Sickel 2013 = Francesca Curti, Lothar Sickel, *Do kumente zur Geschichte des Palazzo Zuccari, 1578-1904*, München, Hirmer Verlag, 2013.
- Damn 2007 = Heiko Damn, «Nota qui l'esempio del' fratel' mio». Wege zum Erwerb des Disegno, gewiesen von Federico Zuccari, in *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, hg. v. Hein-Thomas Schulze-Altcappenberg u. Michael Thimann, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007, pp. 31-43.
- Disegni dei toscani* 1979 = *Disegni dei toscani a Roma (1580-1620)*, a cura di Miles L. Chappel, W. Chandler Kirwin, Joan L. Nissmann e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1979.
- Faranda 1986 = Franco Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, introduzione di Renato Roli, Roma, De Luca, 1986.
- Gere 1970 = John Arthur Gere, *Taddeo Zuccaro: his development studied in his drawings*, London Faber & Faber, 1970.
- Gere 1993 = John Arthur Gere, *I disegni di Federico Zuccari sulla vita giovanile di suo fratello Taddeo*, in *Per Taddeo e Federico Zuccari Nelle Marche*, catalogo della mostra (Sant'Angelo in Vado, Palazzo Fagnani, 18 settembre-7 novembre 1993) a cura di Bonita Cleri, Sant'Angelo in Vado, Grafica Vadese, 1993.
- Gronau 1936 = Georg Gronau, *Documenti artistici urbinati*, in *Raccolta di fonti per la storia dell'arte*, diretta da Mario Salmi, vol. 1, Firenze, Sansoni, 1936.
- Heikamp 1957 = Detlef Heikamp, *Vicende di Federico Zuccari*, «Rivista d'Arte», 32, 1957, pp. 175-232.
- Koering 2012 = *Un artiste affamé: privation, mélancolie et innutrition dans la Vie de Taddeo Zuccaro*, in *Art et violence. Vies d'artistes entre XVI^e et XVIII^e siècles, Italie, France, Angleterre*, actes du colloque international (Paris 3, Sorbonne-Nouvelle, 9-10 Décembre 2010) publiés sous la direction de René Démoris, Florence Ferran, Corinne Lucas-Fiorato, Desjonquères, Paris, Desjonquères, 2012, pp. 144-155.
- Körte 1935 = Werner Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom: sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig, Keller, 1935.
- Mariette 1966 = *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, 6 voll., vol. 6, Paris, F. de Nobele, 1966.
- Marucchi 1956-1957 = Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento

- di Luigi Salerno, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957, 2 voll.
- Matteoli 1980 = Anna Matteoli, *Lodovico Cardi-Cigoli. Pittore e architetto. Fonti biografiche-Catalogo delle opere-Documenti-Bibliografia-Indici analitici*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1980.
- Mazzucchi-Montalto 2025 = Andrea Mazzucchi, Riccardo Montalto, *Nuove prospettive sul Dante Historiato di Federico Zuccari*, «L’Idea», 2/1 (2025), c. d. s.
- Miglio-Pallottini 2014 = Luisa Miglio, Elisa Pallottini, *Un progetto ereditato: la scrittura e l’arte. Autografi d’artisti tra Medioevo e Rinascimento*, «Studi romanzini», n. s., 10 (2014), pp. 39-84.
- Mostra del Cigoli 1959 = *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, catalogo a cura di Mario Bucci, Anna Forlani, Luciano Berti, Mina Gregori, introduzione a cura di Giulia Sinibaldi, San Miniato, Cassa di Risparmio di S. Miniato, 1959.
- Mundy 1989 = E. James Mundy, *Renaissance into Baroque. Italian Master Drawings by the Zuccari 1550-1600*, with the assistance of Elizabeth Ourusoff de Fernandez-Gimenez, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 1989.
- Pegazzano 2019 = Donatella Pegazzano, *Stati, Cristoforo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 100 voll., vol. 94, 1960-2020, 2019. [https://www.treccani.it/enciclopedia/cristofano-stati_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/cristofano-stati_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 11/12/2025).
- Py 2007 = Bernadette Py, *Everhard Jabach collectionneur (1618-1695). Les dessins de l’inventaire de 1695*, prefazione di Françoise Viatte, Paris, RMN, 2001.
- Rossi 1997 = Sergio Rossi, *Virtù e fatica. La vita esemplare di Taddeo nel ricordo ‘tendenzioso’ di Federico Zuccari*, in *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, atti del Convegno di Sant’Angelo in Vado, a cura di Bonita Cleri, Milano, Electa, 1997, pp. 53-70.
- Sickel 2015-2016 = Lothar Sickel, *Federico Zuccari post mortem. Der Verkauf der kunstwerke aus seinem nachlass durch den sohn Ottaviano. Mit einem anhang zu pier Leone Casella*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 40 (2015-2016), pp. 81-135.
- Sotheby’s 1990 = *Sotheby’s. The life of Taddeo Zuccaro from the Collection of the British Rail Pension Fund*, New York, Sotheby’s, 1990.
- Stemerding 2021 = Surya Stemerding, *Federico Zuccaro at Rotterdam: Three New Drawings and One Remarkable Copy*, «Master Drawings»,

- 59/3 (2021), pp. 377-390.
- Strunck 2007 = Christina Strunck, *The Original Setting of the Early Life of Taddeo Series: A New Reading of the Pictorial Program in the Palazzo Zuccari*, in Julian Brooks, *Taddeo and Federico Zuccaro: artist-brothers in Renaissance Rome*, with essays by Peter M. Lukehart, Christina Strunck, Robert Williams, Los Angeles 2007, pp. 112-125.
- Sumner 2020 = Claire I. Sumner, *Canonizing Zuccaro. The early life of Taddeo series and the building of an artistic legacy*, Tesi per il conseguimento del titolo di Master of Arts, University of Texas at Austin, 2020.
- Tartaglia 2024 = Roberto Tartaglia, *La corrispondenza privata di Federico Zuccari. Lettere a Sebastiano Caccini*, «Predella», 55 (2024), pp. 55-85.
- Tartaglia 2025 = Roberto Tartaglia, *La corrispondenza privata di Federico Zuccari. Lettere a Francesco Maria II della Rovere per il figlio Ottaviano*, «Predella», 57 (2025), pp. 67-88.
- Tordella 2018 = Piera Giovanna Tordella, *I volumi di ritratti di Ottavio Leoni. Aspetti storico-collezionistici, tecnico-conservativi. Pasquale Nerino Ferri e altri*, in *Libri e Album di Disegni nell'Età moderna 1550-1800. Nuove prospettive metodologiche e di esege si storico-critica*, a cura di Vita Segreto, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2018, pp. 111-118.
- Wazbinski 1985 = Zygmunt Wazbinski, *Lo studio: la scuola fiorentina di Federico Zuccari*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 29 (1985), pp. 275-346.



Da Bellisario Bulgarini a Padre Baldassarre Lombardi: a proposito di un postillato dantesco dell'Università di Tokio

Lorenzo Amato

Università di Tokyo

amato@l.u-tokyo.ac.jp

From Bellisario Bulgarini to Father Baldassarre Lombardi:
on an annotated Dante volume held at the University of Tokyo

Abstract (ITA)

L'articolo esamina un esemplare della *Divina Commedia* nell'edizione della Crusca del 1595 conservato presso la General Library dell'Università di Tokyo (G.L. A100:1775), privo del *Purgatorio* e appartenente alla *Dante Collection*. Il volume presenta una nota di possesso di Bellisario Bulgarini e un fitto apparato di postille all'*Inferno*. Dopo aver ricostruito il contesto bibliografico e commerciale dell'acquisto presso il libraio senese Luca Bonetti, lo studio analizza sistematicamente le annotazioni marginali. L'indagine paleografica esclude l'autografia di Bulgarini e rivela una dipendenza diretta dal commento di Baldassarre Lombardi (1791), da cui il postillatore ricava lemmi, interpretazioni e varianti. I dati grafici e testuali consentono una datazione tra fine Settecento e primo Ottocento, qualificando il volume come testimone rilevante per la ricezione scolastico-filologica del Dante lombardiano e per la storia dei fondi italiani in Giappone.

Abstract (ENG)

This paper examines a copy of the *Divine Comedy* in the 1595 Crusca edition preserved at the General Library of the University of Tokyo (G.L. A100:1775), lacking the *Purgatorio* and belonging to the *Dante Collection*. The volume contains an ownership inscription by Bellisario Bulgarini and a dense set of marginal annotations to the *Inferno*. After reconstructing the bibliographical and commercial context of Bulgarini's acquisition from the Sienese bookseller Luca Bonetti, the study offers a systematic analysis of the marginalia. Palaeographical investigation rules out Bulgarini's hand and reveals a consistent dependence on Baldassarre Lombardi's commentary (Rome, 1791), from which the annotator derives abbreviated lemmata, interpretations, and textual variants. Graphic features and the absence of references to nineteenth-century re-editions suggest a date between the late eighteenth and early nineteenth centuries, identifying the

Tokyo volume as a significant witness to the scholastic and philological reception of Lombardi's Dante and to the history of Italian rare-book collections in Japan.

Parole chiave / Keywords

Bellisario Bulgarini, Baldassarre Lombardi, Commedia (edizione Crusca 1595), Dante Collection (Università di Tokyo), Fondi antichi italiani in Giappone / Bellisario Bulgarini, Baldassarre Lombardi, Commedia (1595 Crusca edition), Dante Collection (University of Tokyo), Early Italian books in Japan.

La Biblioteca Generale dell'Università di Tokyo possiede, fra le sue collezioni più prestigiose, un cospicuo fondo dantesco, originatosi nel 1987 a seguito dell'acquisto in blocco di volumi a stampa sia della *Commedia*, sia di altre opere del poeta fiorentino, sia di commenti, studi e traduzioni nelle principali lingue europee. Il fondo, attualmente diviso fra la sezione rari e altre collocazioni della Biblioteca Generale, comprende 180 *item*, molti dei quali prestigiosissimi. Mi limito a ricordare la *princeps* del commento landiniano, stampata a Firenze nel 1481 da Niccolò di Lorenzo (segnato A100:1760), le sedici edizioni cinquecentesche (complessivamente A100:1761-1766) delle quali undici della *Commedia*, due del *Convivio*, una delle prose dantesche, una del *De vulgari eloquentia*, e la giuntina di rime antiche. Splendide anche alcune edizioni superiori, fra le quali ricordo almeno il Dante "rococò" stampato da Antonio Zatta nel 1757, il Dante neoclassico illustrato da Luigi Ademollo e Francesco Nenci e stampato a Firenze nel 1817-19 dalla Tipografia dell'Ancora (Gen Stack - BE000:51:1-4), nonché, ancora neoclassico, quello di John Flaxman, qui rappresentato dalla terza edizione, stampata a Londra da Henry G. Bohn nel 1855 (Gen Stack - E500:772). Splendida anche la versione tedesca della *Commedia* illustrata da Gustave Doré (Berlin, W. Moreser, 1870; Gen Stack BE000:68:1-2), l'edizione stampata a Zurigo da Amaltea Verlag con le 'fantasie' di Franz von Bayros, grande illustratore Art Nouveau (A150:685.1-3); e, fra le edizioni più recenti, i tre volumi in sei tomi della versione pubblicata da Salani nel 1963-64 con le xilografie di Salvador Dalì (A100:1778.1-3).¹

1 Cfr. *Dante Collection* 1988. Dell'importante operazione di acquisizione della collezione, con menzione del catalogo, esiste il resoconto in giapponese di Takano 1988. Ho affrontato lo studio del fondo più antico della *Dante Collection* nel mio contributo Amato 2024, dal quale deriva il presente articolo. Tale contributo nasceva come parte delle ricerche per il catalogo unificato degli stampati antichi di lingua italiana in Giappone, denominato *Iter Iaponicum*, e finanziato a due riprese dal JSPS: 1. 19K00472, 1.4.2019-31.3.2021, P.I.

In questa sede vorrei soffermarmi però sull'edizione della *Commedia* curata dalla Crusca nel 1595, ovvero *La Divina Commedia di Dante Alighieri nobile fiorentino, ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*, In Firenze, per Domenico Manzani, 1595 (CNCE 1180), da me in parte già analizzata nel mio contributo dedicato alla *Dante Collection*.² Di questa sono presenti due versioni: una completa, priva di annotazioni o altre significative tracce d'uso (segnatura A100:1776), e una priva del volume del *Purgatorio* (segnatura A100:1775, voll. 1 e 3), ma interessante per diversi aspetti: *in primis* l'essere appartenuta a Bellisario Bulgarini, *in secundis* per un ricco appartato di postille che, nel mio precedente contributo, ho potuto menzionare solo *en passant*, e al quale mi piace dedicare gli appunti delle seguenti pagine.

Prima di tutto vale la pena ricordare che il Bulgarini fu fra i più importanti studiosi e polemisti danteschi della fase che va dal tramonto del secolo decimosesto all'inizio del secolo decimoseiesimo. Scrisse ben sette opuscoli dedicati alla polemica sul valore di Dante, inizialmente in difesa delle posizioni critiche di Ridolfo Castravilla, e via via in dialettica oppositiva con nomi quali Iacopo Mazzoni, Girolamo Zoppio, Alessandro Cariero e Sperone Speroni (dietro il quale Bulgarini intravedeva lo stesso Cariero).³ Come si vede dall'elenco in nota, il suo editore principe fu

Marco Limongelli; 2. 25K03970, 1.4.2025-31.3.2028 (in corso), P.I. Mami Tanaka. L'*Iter* ha finora prodotto come risultato alcuni studi parziali, che serviranno come base per la costruzione del catalogo unificato. Si vedano, in ordine cronologico, Tanaka-Kunishi-Shimoda 2021 (in giapponese); Limongelli 2024; Limongelli 2025; Tanaka 2025; De Rosa 2025. Questo articolo è stato supportato dal fondo di ricerca JSPS n. JP23K00418 - The research for this article was supported by JSPS Grants-in-Aid for Scientific Research (C) JP23K00418. Il presente saggio si inserisce così in questa serie di studi parziali di antichità italiane in Giappone, fermo restando il contributo, per il reperimento di alcune delle immagini necessarie per l'analisi, del database del progetto *Dante Juyō*, responsabili Ciro Perna ed Elisabetta Tonello consultabile al link <https://juyo.dantelimina.it/> (ultima consultazione: 10/12/2025).

2 Cfr. *Dante Collection* 1988, item 9, p. 1; Amato 2024, pp. 88-89, 107-108.

3 Le opere 'dantesche' del Bulgarini sono: *Alcune considerazioni sopra 'l discorso di m. Giacopo Mazzoni fatto in difesa della Comedia di Dante*, stampato in Cesena l'anno 1573, Siena, Luca Bonetti, 1583; *Repliche alle risposte del sig. Orazio Capponi sopra le prime cinque particelle delle sue Considerazioni intorno al discorso di m. Giacopo Mazzoni*, Siena, Luca Bonetti, 1585; *Risposte a' Ragionamenti del sig. Ieronimo Zoppio*

Luca Bonetti, lo stesso Bonetti indicato come venditore del *Paradiso* del Dante della Crusca conservato a Tokyo, e verosimilmente anche del tomo dell'*Inferno* (ovvero gli attuali A100:1775 voll. 1, *Inferno* e 3, *Paradiso*). Si veda la nota, parzialmente perduta per lacune meccaniche dovute a macchie e buchi nella carta, a p. [56]: «Di Bellisario Bulgarini, et l comprato, insieme col seque l libro, 8 quattro di denari (?) da l M[aestr] o luca Bonetti senese a tal p[rezzo?] l [...]tà nto il di 30 di settem-l [...] e a Dio ora, e sempre».

Come sappiamo, l'edizione della Crusca fu la prima vera edizione 'critica' moderna della Commedia: gli Accademici della Crusca usarono come base l'aldina del 1502, collazionandola con numerosi manoscritti e stampe (circa 50 codici e 40 edizioni), e selezionando alcune centinaia di lezioni varianti, segnate nel margine, senza commento. L'edizione nacque in funzione del futuro *Vocabolario* e divenne il testo di riferimento per oltre due secoli. Peculiare in effetti che tale edizione, uscita quando il Bulgarini era già chiaramente coinvolto nella polemica pro- o antidantesca, risultò nel catalogo Danesi entrata solo tardivamente nella sua collezione, ovvero nel 1613. Di quell'anno infatti l'acquisto di un esemplare oggi conservato presso il Monte dei Paschi di Siena, acquisto che però Bulgarini motiva con l'interesse esclusivo per le postille marginali di Giulio Cesare Colombini («per rispetto delle postille a mano»).⁴ Il ritrovamento

intorno alla Commedia di Dante. Replica alla risposta del medesimo Zoppio, intitolata Alle opposizioni sanesi, Siena, Luca Bonetti, 1586; Difesa in risposta all'Apologia e palinodia di monsig. Alessandro Cariero, Siena, Luca Bonetti, 1588; Riprove delle particelle poetiche sopra Dante disputate dal sig. Ieronimo Zoppio, Siena, Luca Bonetti, 1602; Annotazioni ovvero Chiose marginali sopra la prima parte della Difesa fatta da. m. Iacopo Mazzoni per la Commedia di Dante Alighieri, Siena, Luca Bonetti, 1608; Antidiscorso, Siena, eredi di Luca Bonetti, 1616. Sul Bulgarini si veda la voce del DBI a cura di Francesco Agostini, con rapida analisi della polemica e relativa bibliografia. Il recente studio di Danesi (2014) fornisce un importante catalogo di tutti i libri apparsi negli inventari familiari dei Bulgarini (inclusi i nipoti del Nostro), includendo anche elenchi separati di libri che furono postillati dall'accademico senese, o di libri in suo possesso postillati da altri. Importante anche il mini-censimento delle sue opere monografiche, a pp. 296-300, sul quale sono basati i dati da me forniti.

4 Cfr. Danesi 2014, *item* 42, p. 58: «Nel v. della controguardia post.: "Di Giulio Cesare Colombini". Sotto: "Oggi di Bellisario Bulgarini parimenti senese, per haverlo comprato dopo la morte di esso Colombini, che sia in gloria, da Alessandro Laudi Bidello in Siena, e libraio, giuli tre, l'anno 1613, lode a Dio". Sotto il colophon: "Di Bellisario Bulgarini etc., lode all'altissimo, comprossi lire due di denari. Lode a Dio". Nel v. della p. num. 493 (in realtà 511) bianca: "Comprossi il presente libro, per rispetto delle postille a mano,

del testimone tokyoita giustificherebbe l'ostentato disinteresse per l'edizione in sé, essendone il Bulgarini in possesso di un altro esemplare.

Si noti fra l'altro che presso la General Library troviamo un *Decameron* di Luigi Groto (Venezia, Zoppino e Farri, 1588, coll. A100:1428), acquistato dall'Università di Tokyo nel 1941, quindi largamente in anticipo anche rispetto alla fondazione del Dipartimento di Studi Italiani (avvenuta nel 1979), che a p. [68] (non numerata) riporta la nota di possesso «Fù comprato il p(re)sente libro, p(er) me Bellisario | Bulgarini, lire sei di denari, da m. Antonio | Maria Camozij, libraro in Siena, l'anno | 1588. Il primo di Novembre. | Loda à Dio ora, et | sempre».⁵ Ulteriore *item* da aggiungere a una ideale seconda edizione dell'inventario Danesi, ma anche elemento di interesse per la ricomposizione della biblioteca del Bulgarini, nonché come attestato dell'attenzione dell'intellettuale senese per le edizioni filologicamente rilevanti in uscita e fresche di stampa sul finire del secolo.

Tornando ai due tomi danteschi, un'ulteriore ipotesi sull'acquisto, certo necessitante di migliori prove, riguarderebbe la sua datazione, visto che la nota non ha potuto conservare l'indicazione dell'anno. Sulla base delle informazioni offerte dal catalogo di Danesi (certo non completo, come si vede dai ritrovamenti tokyoiti) si potrebbe ipotizzare che Bulgarini acquistasse da Bonetti i due tomi della Crusca a breve distanza dalla loro pubblicazione. Danesi cataloga altri libri acquistati dal Bulgarini presso Luca Bonetti ed eredi (cfr. Danesi 2014, *item* 462, 610, 948, 1090, 1111, 1163, 1191). Fra questi, i libri dei quali possiamo datare l'acquisto sono l'*item* 1090 (Danesi 2014, p. 254), uno Sturm Johann, *Poeticum primum volumen*, Strarburgo, Iosias Rihel, 1573-1578, oggi nella Christie Collection della Mancher-

da Alessandro Laudi, bidello e libraio in Siena, per me Bellisario Bulgarini senese, l'anno 1613, e fu della [...] del sig. Giulio Cesare Colombini, il quale sia in cielo. Lode a Dio sempre". Biblioteca del Monte dei Paschi, Siena».

5 Il volume stando ad altre note di possesso appartenne poi al Conte Valfré (c. *Ir* e *IV*, quest'ultimo cancellato: «Del Conte | Valfré»), a Lionel Muirhead (c. *IV*: «Lionel B.C.L. Muirhead | Haseley Court. Oxon. | 1887»), a Giovan Battista Sarolli (p. 1, accanto al monogramma: «Ex Lib. Jo: Bap(tist)e Sarolli» | «1701»). Una mano moderna scrive a p. [69]: «Una prova che questo sia veramente | autografo del Bulgarini si ha dall'abitu-l dine che egli aveva di scrivere il suo | nome *Bellisario* (*canc.*) con due "l" cioè Bellisa- | rio invece di Belisario, della qual | cosa fu criticato dal Cariero suo | avversario nella questione su Dante [...]. D'altro canto il confronto della grafia della nota bulgariniana di p. [68] con altre note di possesso del Bulgarini, come quelle che possiamo vedere in Danesi 2014 (*passim*), non lascia dubbi sull'identificazione.

ster University Library, che riporta la nota «*Emit Bellisarius Bulgarenus | p[re]cio soluto Lucae Bonetto | Senis librae unius dena-lriorum anno 1585 die | 30 augusti. Laus |Deo»*); l'*item* 462 (Danesi 2014, p. 139), ovvero Giovan Battista Evangelisti, *Orationes XLIII*, Venezia, al segno del Leone, 1596, oggi nella British Library di Londra (segn. C.125.cc.16), che a c. Z8v riporta «*Bellisarii de Bulgarinis Patricij Senensis | Emit ab Emilio Bonetto immo à Ma-lgistro Luca eius Patre p[re]cio librari[um] | trium denarioru(m) ligatura nimi-lru(m) addita. Senis. anno 1596. | Deo Laus Opt. Max»*; l'*item* 1191 (Danesi 2014, p. 274): Erasmo Valvassone, *La caccia*, Bergamo, Comino Ventura, 1593, oggi presso la Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (V.M.60), che a c. e8r riporta «*Il presente libro comprai io | Bellisario Bulgarini giuli | tre da m°. Luca Bonetti, | cioè sciolto giuli due, | et un giulio costa | la legatura da Mo Ottavio Paiorani. | compratosi l'anno 1597»*.

Le note pervenuteci attestano l'acquisto di libri presso Bonetti in un arco temporale compreso fra 1585 e 1597, mentre l'unico acquisto sicuramente successivo, quello dell'*item* 948 (Danesi 2014, p. 232), ovvero la *Relazione del viaggio et impresa fatta dalle galere della illustrissima religione di Santo Stefano del mese d'Agosto, l'anno 1610*, Siena, eredi Bonetti, 1610, oggi alla Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena (Misc. F.P. LXI.10), riporta la nota a c. A4v «*Di Bellisario Bulgarini Senese, donateseli | dagli stampatori, ed Autori di esse, | tutte l'oparette di questo volume, | in diversi tempi, e fatte legare | si stimano, p[er]lo meno, valer | tre Giuli. Lode à | Iddio Grand.mo*». Il volume del 1610 pare cioè donato al Bulgarini dagli eredi del Bonetti, che forse, nonostante le ipotesi di Alfredo Cioni che Luca potesse vivere fino al 1623,⁶ a quel tempo potrebbe essere già morto. Analogamente possiamo pensare che anche i due tomi tokyoiti di *Inferno* e *Paradiso* fossero acquistati verso la fine del secolo decimosesto, in prossimità della pubblicazione.

Ciò detto, rimane discutibile in linea teorica l'identificazione del primo tomo, quello infernale, col 'seguente libro' segnalato dal Bulgarini nella nota di possesso del tomo III: («*Di Bellisario Bulgarini, et | comprato, insieme col seque<nte> | libro [...]»*).

Ma la legatura identica, in cuoio con dorature e forse risalente a fine Cinquecento, potrebbe confermare l'identificazione, rendendo i voll. 1 e 3 di

⁶ Sul Bonetti cfr. Cioni 1969.

A 100:1775 un unico *item*. Certo però il volume infernale, a differenza del *Paradiso*, è ricco di postille marginali, che commentano con riferimenti numerati i versi danteschi, talvolta riversandosi nelle facciate successive. L'intento del commento è, chiaramente, offrire una esegeti piuttosto basilare del poema, mirante a illustrare singoli passaggi o lemmi piuttosto che fornire profonde interpretazioni storico-filosofiche. Una mano moderna a c. IIv scrive a matita «Le note sono di I Belisario | Bulgarini | Senese», ma in realtà niente conferma l'identificazione: non la tipologia di un commento assai didascalico, con un uso che sembra rimandare alle note a pie' di pagina che già nell'Ottocento iniziavano a comparire nelle edizioni scolastiche, e così diverso dalle piccole e grandi disquisizioni storico-filosofiche che corredavano i versi danteschi nei commenti a stampa di Landino, Vellutello e Daniello; e certo non l'assenza di una qualsiasi analisi o annotazione polemica di ascendenza tipologico-aristotelica, che è l'aspetto che dai sette opuscoli danteschi emerge come quello più vicino alla cultura accademica del Bulgarini. Ma l'aspetto che più di altri allontana l'identificazione è la grafia, troppo diversa da quella autografa del Bulgarini già evidente in calce al volume del *Paradiso*, ma anche verificabile sui volumi da lui annotati.⁷ La scrittura di tali note è opera di una mano corsiva piuttosto disordinata e graficamente incoerente, che presenta tratti tipici del Sei-Settecento, come gli accenni di svolazzi in lettere quali la «d»: tratti che però possono talvolta essere trovati anche in scritture ottocentesche un po' attardate.⁸

Da un confronto a tappeto con i commenti sette-ottocenteschi, ritengo che le note che leggiamo nell'importante versione che fu curata nel 1791 dal p. minore conventuale Baldassarre Lombardi (al secolo Antonio Maria; Vimercate, 1718–Roma, 1802) siano le più vicine per senso e spesso anche per lettera a quelle del testimone tokyoita. Si tratta dell'edizione *La Divina Commedia di Dante Alighieri nova-*

7 Cfr. Danesi 2014, pp. 291–295.

8 Scritture certamente diverse, nonché più posate e regolari, ma con singoli elementi grafici in comune, sono ad esempio quelle autografe di Ludovico Savioli (lettere di Ludovico Savioli a padre Antonio Golini, Biblioteca di Bassano del Grappa, Epistolario Trivellini, XXIV 2, 7119–7122), Vincenzo Monti (framm. autografo della Mascheroniana, Biblioteca del Museo per la Storia dell'Università di Pavia, Autografi 136) e Francesco Longhena (lettere di Francesco Longhena ad Atto Vannucci, BNCF, Vannucci da ordinare 24), che ho potuto consultare grazie alle immagini fornitemi da Barbara Tanzi, che ringrazio.

mente corretta spiegata e difesa da F.B.L.M.C., Roma, Presso Antonio Fulgoni, 1791 (d'ora in poi Lombardi 1791),⁹ alla quale Lombardi attese fra 1782 e 1788, e che anche recuperando e discutendo commenti precedenti e contemporanei risulta assai ricca di note filologiche e di interesse linguistico, che spesso recuperano la stampa detta *Nidobeatina*,¹⁰ in opposizione e per correzione delle lezioni del Dante della *Crusca*.¹¹

L'edizione Lombardi ebbe successo, tanto che ancora a fine secolo decimonono era considerata autoritativa, e fu più volte ristampata e arricchita. Mambelli segnala numerosi *item* che riprendono da Lombardi 1791 il testo, il commento, o entrambi: oltre al n. 78 (l'originale), Mambelli segnala i nn. 91 (Roma, Vincenzo Poggioli, 1806), 109 (Roma, De Romanis, 1815-16), 114 (Roma, De Romanis, 1818) 128 (Roma, De Romanis, 1820-22: si tratta della *terza romana* assai lodata dal Mambelli - d'ora in poi Lombardi 1820-1822),¹² 132 (Pa-

9 Cfr. la descrizione in Mambelli 1966, *item* 78, pp. 66-67: «Il frontespizio, uguale per i tre tomi, presenta due medaglioni: a sinistra il ritratto di Dante di profilo rivolto a sinistra coronato di alloro con l'iscrizione "DANTHES FLORENTINUS"; a destra, Dante a figura intera in piedi di fronte alla rappresentazione sintetica dei tre regni, in basso, la sigla "Bossi sc.", fa probabilmente riferimento all'incisore romano Giacomo Bossi (Roma 1750-1804), i tre tomi sono illustrati con incisioni del fiorentino Sante (Santi) Pacini, che riproducono la topografia di *Inferno* (I, tra p. XXVIII e p. 1), *Purgatorio* (II, tra il frontespizio e p. 1) e *Paradiso* (III, tra p. XII e p. 1) ispirati alle tavole dell'edizione curata Bernardino Daniello (*Dante con l'espositione di M. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso; nuovamente stampato, & posto in luce*; in Venetia, appresso Pietro da Fino, 1568). legatura in mezza pelle di vitello e cartone spugnato, difetti» (cfr. l'*item* 8 di Mambelli 1966, pp. 15-17).

10 Ovvero l'edizione stampata nel 1478 da Martino Paolo Nibia (ISTC id00028000; IGI 359; BMC VI 738, XII 52; GW 7965): *Al nome di Dio. Comincia la Comedia di Dante Aldighielri excelso poeta Fiorentino | Cantica prima appellata | Inferno [...], Operi egregio manum supremam. LUD(ovicus) et ALBER(tus) pedemontani amico Ioue imposuerunt Mediolani urbe illustri. Anno gratie MCCCCLXXVIII (quinto idus februarii), Martinus Paulus Nidobeatus Novariensis cum Guidone Terzago faciendum curavit.*

11 Sulla vita del Lombardi si veda Roda 2005; in particolare sul suo commento si veda la voce di Colombo 2014 (con precedente bibliografia). Una nuova edizione della *Lombardina* in tre tomi è stata recentemente ripubblicata a cura dello stesso Davide Colombo per i tipi di Dell'Orso, in tre tomi (Colombo 2023-2024).

12 Cfr. Mambelli 1966, *item* 128: «Terza ed. romana, migliorata con note dei principali commentatori (Monti, Perticari, Strocchi, Biagioli, Costa), con discorsi di Giovanni Marchetti e argomenti di Gaspare Gozzi. In questa edizione furono introdotte varianti tolte

dova, Tipografia della Minerva, 1822: è l'edizione che Mambelli valuta fra le migliori di inizio Ottocento: d'ora in poi Lombardi 1822),¹³ 163 (Napoli, dai torchi di R. Di Napoli, 1829), 175 (Napoli, Stamperia Francese, 1830), 176 (Firenze, Leonardo Ciardetti, 1830), 206 (Firenze, David Passigli, 1838, poi ristampata nel 1840), 209 (Napoli, tip. Cirillo, 1839), 228 (Benevento, Tip. Camerale, 1842), 244 (Palermo, Spampinato, 1845), 257 (Prato, David Passigli, 1847), 274 (Firenze, Pietro Fraticalli, 1852), 293 (Napoli, Perrotti, 1856), 452 (Firenze, A. Salani, 1892), 479 (Firenze, A. Salani, 1898), 516 (Firenze, A. Salani, 1905).

Si può notare come le edizioni variamente derivate da Lombardi 1791 arrivino fino ai torchi della Salani nel 1905, contribuendo così a formare quasi un secolo e mezzo di studiosi danteschi. Non ritengo tuttavia che lo stile grafico delle postille di A100:1775.1 possa spingersi oltre gli inizi del secolo decimonono, e anzi le sue particolarità grafiche ‘arcaiche’ suggeriscono piuttosto una scrittura tardo-settecentesca o primo-ottocentesca, a ridosso cioè del 1791 o comunque degli anni di maggior impatto dell’edizione Lombardi (prima di edizioni prestigiosissime quale, ad esempio, quella del Foscolo).

Riporto di seguito le prime due pagine dell’edizione della Crusca, corrispondenti ai primi quarantotto versi del poema, e di seguito una tabella con a sinistra le postille e le varianti introdotte marginalmente nel tokyoita, a destra gli equivalenti passi del commento o del testo di Lombardi 1791 (che riproduco fedelmente, anche negli usi grafici di tondo e corsivo, fatte salve le parentesi quadre mutate in tonde per evitare confusione con le quadre delle mie segnalazioni redazionali). Nella trascrizione del testo riporto sia le note a margine incluse nell’edizione della Crusca (a sinistra), sia le sottolineature al testo, le correzioni o varianti redazionali riportate in margine, e le estese postille dell’esemplare tokyoita. Si noti che le postille, numerate in modo sequenziale nell’ambito di una stessa pagina, si distinguono nell’intenzione dello *scriptor* dalle correzioni o varianti, che invece non sono incluse nella numerazione progressiva, e che sono poste quando pos-

dai codici Angelico, Vaticano (n. 3199) e Antaldiano (copia accurata d’un antico e prezioso manoscritto). Lo spoglio delle varianti venne eseguito da Costanza Monti Perticari [...].

13 Cfr. Mambelli 1966, *item* 132: «Bella e correttissima edizione, con note di vari, assai lodata e giudicata da molti la migliore tra quelle pubblicate dal principio del secolo».

sibile sul margine della facciata opposto rispetto ai commenti discorsivi. La nota della Crusca n. 5 di p. 2 è riportata sotto al testo, data la lunghezza che ne renderebbe problematica l'impaginazione:

p. 1, *Inf. I* 1-18:

<u>Nel mezzo del cammin di nostra vita</u>	<u>1.</u>
Mi ritrovai, per una <u>selua</u> oscura,	<u>2.</u>
<u>Che</u> la diritta via era smarrita:	<u>3.</u>
1. Ah quanto <u>1.E</u> quanto a dir, qual'era, è cosa dura	<u>Ahi</u>
2. Stamp. Esta 2.Questa selua seluaggia ed aspra, e forte,	
Che nel pensier rinnuoua la paura.	
<u>Tanto è amara</u> , che poco è più morte:	<u>4.</u>
Ma per trattar del ben, <u>ch'j'ui</u> trouai,	<u>ch'ivi</u>
3. Dell'alte. Dirò.3. dell'altre cose, <u>ch'i'</u> v'ho scorte.	<u>ch'io</u>
I' non so ben ridir, com'i v'entrai,	<u>io</u>
Tant'era pien <u>di sonno</u> , in su quel punto,	<u>5.</u>
Che la verace via abbandonai.	
Ma po' <u>ch'i'</u> fui appiè d'vn colle giunto,	<u>6. ch'io e</u>
La oue terminaua quella valle,	così quasi sempre
Che m'aua di paura il cuor <u>compunto</u> ,	<u>7.</u>
<u>Guarda'</u> in alto, e vidi le sue spalle	<u>Guardai</u>
Vestite già de' raggi del pianeta,	
Che mena dritto altrui, per ogni calle.	

p. 2, *Inf. I* 19-48

Allor fu la paura vn poco queta,	
Che <u>nel lago</u> del cuor m'era durata	<u>1.</u>
La notte, <u>ch'i'</u> passai, con tanta <u>pièta</u> .	<u>2.</u>
E come quei, che, con <u>lena</u> affannata,	<u>3.</u>
Vscito fuor del pelago alla riuia,	
Si volge all'acqua periglosa, e guata,	
Così l'animo mio, ch'ancor <u>fuggiuia</u> ,	<u>4.</u>
4 Sta(mpa) Si volse. 4. 'ndietro a rimirar <u>lo passo</u> ,	
a retro <u>Che non lasciò giammai persona viua.</u>	<u>5.</u>
5. Poi ch'ebbi riposato 'l corpo lasso,	
Ripresi via per la piaggia diserta,	
Sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso;	
Ed ecco quasi, al cominciar dell'erta,	
Una <u>lonza</u> leggiere e presta molto,	
Che di pel maculato era coperta.	
E non mi si partìa dinanzi al volto:	
Anzi 'mpediua tanto 'l mio cammino,	<u>6.</u>

ch'i' fui, per ritornar, più volte, volto.
 Temp'era dal principio del mattino: 7.
E'l sol montaua 'n su, con quelle stelle,
Ch'eran con lui, quando l'amor diuino
 Mosse da prima quelle cose belle,
 Si ch'a bene sperar m'era cagione 8.
Dì quella fera la gaietta pelle,
L'ora del tempo, e la dolce stagione:
 Ma non sì, che paura non mi desse
 La vista, che m'apparue d'un Leone. 9.
 Questi parea, che contra me venesse
 Con la test'alta, e con rabbiosa fame, 10.
 6. Sì che parea, che l'aer ne.6. temesse;
 tremesse

5 [Crusca]. Po' ch'ei posato un poco 'l. E uedesì, che anche la stampa poteua stare per l'addotta autorità. Notar Giacomo. Perché giamai non ci ta(n)to dolore.

Postille e varianti di A100:1775.1	Edizione Lombardi 1791 (excerpta)
<i>Inf. 1 1:</i> <i>postilla</i> 1. in età di anni 35; Dante finge questo suo viaggio nel 1300; nacque nel 1265, e così ne avea appunto 35.	<i>[p. 1]:</i> Stabilendo Dante nel suo Convito che 'l mezzo della vita degli uomini <i>perfettamente naturati sia nel trentacinquesimo anno</i> [...], di tale età dee qui 'ntendersi [...] Facendoci poi Dante in più luoghi di questo suo poema [...] capire che l'anno di cotale suo viaggio fosse il 1300, viene perciò con questo primo verso a confermare d'esser egli nato nel 1265.
<i>Inf. 1 2:</i> <i>postilla</i> 2. folla delle passioni e de' vizj umani.	<i>[p. 1]:</i> <i>Selva oscura</i> appella metaforicamente la folla delle passioni e dei vizj umani.
<i>Inf. 1 3:</i> <i>postilla</i> 3. talmente che.	<i>[p. 1]:</i> <i>Che dee qui valere talmente che</i> , ¹⁴ come in quei versi del Petrarca [...].

14 In altre edizioni del commento di Lombardi la nota linguistica a *Inf. 1 3* si trova così scritta (Lombardi 1822, p. 2): «*Chè dee qui valere talmentechè (sic)*». La postilla a margine del Dante di Tokyo riproduce fedelmente l'interpretazione di Lombardi 1791, non di Lombardi 1822.

<i>Inf. 1 4:</i> <i>variante E quanto] Ahi.</i>	[p. 2]: <i>Abi quanto legge la Nidobeatina, meglio assai di E quanto che leggono le altre edizioni.</i>
<i>Inf. 1 7:</i> <i>postilla 4.</i> l'impresa cioè di parlare della selva.	[p. 2]: <i>Amara adunque intende qui non la selva, ma l'impresa di favellar della selva.</i>
<i>Inf. 1 8:</i> <i>variante ch'i'ui] ch'ivi.</i> <i>Inf. 1 9:</i> <i>variante ch'i'v'ho] ch'io.</i>	[p. 3]: <i>ch'ivi legge la Nidobeatina: ch'i'vi</i> l'altre edizioni. La vicinanza però del <i>ch'i' v'ho scorte</i> , nel verso seguente, rende preferibile la lezione Nidobeatina -. <i>Io bello e intiero scrive la Nidobeatina qui e quasi dappertutto ove l'altre edizioni scrivono accorciatamente i'.</i> Oltre la stima che la Nidob. si merita per le celebri correzioni che somministra, è poi anche osservabile, che Dante medesimo nelle altre sue rime non accorcia questo pronome se non rarissime volte.
<i>Inf. 1 10:</i> <i>variante com'i'] io.</i>	[p. 3 a testo]: com'io.
<i>Inf. 1 11:</i> <i>postilla 5.</i> di offuscamento della mente per la veemenza delle passioni.	[p. 2]: <i>Sonno per offuscamento della mente cagionato dalla veemenza delle passioni.</i>
<i>Inf. 1 13:</i> <i>variante ch'i fui] ch'io e così quasi sempre.</i>	[p. 3 a testo]: po' ch'io fui.
<i>Inf. 1 13-14:</i> <i>postilla 6.</i> per questo colle dee intendersi la virtù, che si trova dove termina il vizio.	[p. 2]: Incominciando la virtù dove termina il vizio, dee per questo <i>colle</i> , posto al termine della selvosa valle del vizio intendersi la virtù.
<i>Inf. 1 15:</i> <i>postilla 7.</i> afflitto, angustiato.	[p. 2]: <i>compunto per afflitto, angustiato.</i>
<i>Inf. 1 16:</i> <i>variante Guarda' in] Guardai.</i>	[p. 4 a testo]: Guardai. [p. 4 in nota]: <i>Guardai</i> la Nidobeatina, <i>Guarda'</i> l'altr'edizioni.
<i>Inf. 1 20:</i> <i>postilla 1.</i> nella cavità del cuore, che è ricettacolo del sangue.	[p. 4]: <i>lago del cuore</i> appella Dante quella cavità del cuore, ch'è ricettacolo del sangue, e che da Harveio con somigliante frase è detta <i>sanguinis promptuarium et cisterna</i> [...]
<i>Inf. 1 21:</i> <i>postilla 2.</i> affanno.	[p. 4]: <i>pietà</i> , pronunciato coll'accento acuto sull'e, qui <i>affanno</i> e <i>pena</i> , altrove <i>compassione</i> .
<i>Inf. 1 22:</i> <i>postilla 3.</i> respirazione.	[p. 4]: <i>Lena</i> , respirazione. Vedi pure il Vocab. della Crusca.

<i>Inf. i 25:</i> <i>postilla 4.</i> paventava.	<i>[p. 4]: Ancor fuggiva vale quanto ancor paventava.</i>
<i>Inf. i 26-27:</i> <i>postilla 5.</i> la selva, cioè i vizj, che sempre oscurarono il nome di chi vi s'immerse.	<i>[p. 4]: Lo passo, il luogo ond'era passato, la selva, la selva de' vizi.</i> <i>Che non lasciò ec.</i> Che sempre oscurò il nome di chi si trat-/ <i>[p. 5]tenne.</i>
<i>Inf. i 32:</i> <i>postilla 6.</i> una Pantera, cioè l'appetito dei piaceri carnali.	<i>[p. 5]: Lonza, pantera: per esse intende l'appetito de' piaceri disonesti, essendo fiera vaga a vedersi ed al sommo libidinosa.</i>
<i>Inf. i 38:</i> <i>postilla 7.</i> cioè, era l'ora prima del giorno, e la stagione stessa, in cui da Dio fù creato il mondo.	<i>[p. 5]: Temp'era ec.</i> Nota il tempo, o sia l'ora del giorno, e la stagione dell'anno; e dice che l'ora era la prima del giorno, e la stagione / <i>[p. 6]</i> quella stessa in cui fu dall'Onnipotente creato il mondo, e perciò essa pure la stagione prima.
<i>Inf. i 41:</i> <i>postilla 8.</i> Sperava, dopo di avere uccisa la fiera, di riportare la sua pelle in segno di vittoria, e al mio sperare davano motivo l'ora etc. <i>[?]</i>	<i>[p. 6]: A bene sperar.</i> Essendo l'oggetto di questo <i>sperare</i> la gaietta pelle della lonza (cioè l'uccisione e scorticamento della medesima, e il riportamento della di lei pelle in segno di vittoria) dee <i>bene</i> valere qui quanto <i>ragionevolmente</i> o simile; tal che sia il senso: <i>l'ora del tempo e la dolce stagione m'era cagione a ragionevolmente sperare la gaietta pelle di quella fiera.</i> Essendo poi l'ora prima del giorno il rinnovamento del giorno, e la primavera il rinnovamento dell'anno, di qui io direi che prendesse Dante speranza di poter anch'esso rinnovare i suoi costumi.
<i>Inf. i 45:</i> <i>postilla 9.</i> cioè, dopo vinta la furia gli restava a vincere la superba ambizione.	<i>[p. 6]: Ma non sì ec.</i> Superato che ha il Poeta l'appetito e sensualità carnale, gli si fa incontro il leone, che per la superba ambizione si prende; conciosia che dopo gli assalti della lussuria, ne vengono con gli anni insieme quelli dell'ambizione.
<i>Inf. i 47:</i> <i>postilla 10.</i> il forte appetito di preminenza, che inquieta i superbi.	<i>[p. 6]: rabbiosa fame,</i> il cruccioso appetito di prelatura che inquieta i superbi.

In generale, si constata come le postille non siano una copia parola per parola, ma cerchino di esprimere in breve il concetto del commento che leggiamo in Lombardi, riprendendone spesso lo stesso giro di frase e i medesimi termini. Le postille però selezionano i lemmi commentati in Lombardi, e non aggiungono mai nulla a ciò che già ritroviamo nell'edizione del 1791. In breve, hanno tutte le caratteristiche di una forma testuale derivata da Lombardi, nulla lasciando supporre una loro precedenza cronologica, in preparazione o a margine della *Lombardina*. L'analisi delle postille a corredo degli altri trentatré canti conferma la derivazione da Lombardi, e non vi sono tracce di integrazione o collazione con altre edizioni o commenti. Si vedano alcuni esempi:

p. 3, *Inf. I* 73-75: «Poeta fui, e cantai di quel giusto / Figliuol d'Anchise, che venne da Troia / Poiché 'l superbo Ilion fu combusto»:

<i>postilla</i> 8. Troia la provincia, Ilion la Città	[p. 11]: <i>Troia</i> qui non per la città, che <i>Ilion</i> appella, ma per tutta la regione di cui <i>Ilion</i> era la capitale. ¹⁵
---	--

p. 4, *Inf. I* 100-102: «Molti son gli animali, a cui s'ammoglia, / E più faranno ancora, infin che 'l veltro / Verrà, che la farà morir di doglia.» («di», v. 102, è corretto in «con», d'accordo con il testo di Lombardi):

<i>postilla</i> 5. can levriere. Qui adombra Dante Cangrande fratello di Alboino e compagno di lui nella Signoria di Verona. Prese l'armi contro i Guelfi, e fù eletto capitano della Lega Ghibellina. Siccome nel 1300 Cangrande era fanciullo, convien credere, che questi versi Dante gl'inserisse nel suo Poema posteriormente, poiché Can fu eletto Capitano nel 1318.	[p. 13]: <i>Veltro</i> . L'essere il <i>veltro</i> , o sia il <i>leuriere</i> , cane: il predir Dante nel Paradiso [...] le medesime cose, che predice qui, espressamente a Can Grande, fratello minore d'Alboino, e di lui compagno nella signoria di Verona: l'aver esso Cane prese le armi contro i Guelfi, e l'esser il medesimo stato eletto Capitano della lega Ghibellina [...]; sono circostanze, che formano una convincente prova, che pe 'l <i>veltro</i> intenda il Poeta lo stesso Can Grande [...].
---	---

¹⁵ Cfr. invece la correzione dei curatori di Lombardi 1822, p. 19: «Ilio o Ilione fu la rocca di Troia, e qui prendesi per la città stessa. Così d'accordo tutti i Commentatori contro il Lombardi».

	<p>Consegue poi quindi o non esser vero ciò che il medesimo Boccaccio [...] ed altri dopo di lui [...] raccontano che scrivesse Dante i primi sette canti di questo suo poema innanzi del sofferto esilio; od almeno, che com'esso Boccaccio vi crede inserita posteriormente dal Poeta medesimo la parlata di Ciacco nel sesto canto di questa cantica, [p. 14] così pure inserita abbia qui posteriormente questa parlata di Virgilio, e posteriormente non di pochi, ma di parecchi anni. Eccome la ragione [...]. Nel 1318 successe la prefata elezione di Cane in Capitano della lega Ghibellina [...], nè se non in vicinanza di esso tempo pare che potesse Dante giudiziosamente azzardare cotale predizione.</p>
--	---

p. 22, *Inf.* v 20: «Non t'inganni l'ampiezza dell'entrare».

<p><i>postilla</i> 1. lata porta, et spatiosa via est, quae dicit ad perditionem. - parole di G.C. alle quali qui si allude.</p>	<p>[p. 66]: <i>Non t'inganni ec.</i> Allude al <i>facilis desensus Averni; sed revocare gradum, super rasque evadere ad auras, Hoc opus, hic labor est.</i> Aen. 6. Venturi. Ma forse ancora all'avviso di Gesù Cristo: <i>Lata porta, et spatiosa via est quae dicit ad perditionem</i> [in nota b: Matt. 7 v. 15].</p>
--	--

p. 26, *Inf.* v 137: «Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse:»

<p><i>postilla</i>: 2. come Galeotto fu il mezzano fra Lancillotto e Ginevra, così il libro fu il nostro mezzano - ovvero - Galeotto fu il nome del libro, e di chi lo scrisse - Infatti Dante non adopera mai Galeotto per ruffiano, ma sempre nel suo significato di nocchiero, e non dubita di così chiamare anche l'angelo, che tragittava le anime al Purgatorio.</p>	<p>[p. 78]: <i>Galeotto</i>, nome proprio di un uomo, [p. 79] che fu l'infame sensale tra Ginevra e Lancillotto (suddetti). [...] Mai non adopera Dante fuor di qui il termine di <i>galeotto</i>, che nel senso di semplice nocchiero; talmente che non ischiva di appellare <i>galeotto</i> perfino lo stesso angelo che tragittava anime dal mondo al Purgatorio [in nota a: Purg. II 27]: ed ove accade di mentovar ruffiani, mai d'altro che del medesimo chiaro e comun termine di <i>ruffiano</i> si vale.</p>
--	---

p. 30, *Inf. vii* 1: «“Pape Satàn, pape Satàn aleppe,”»

postilla: 5. Che che ne dicano i commentatori, così va interpretato questo verso, che dice Pluto, veggendo Dante vivo - Capperi, o Satana; capperi, o gran Satanasso, così poco sei tu rispettato? - Papae interiezione ammirativa Greca e Latina - aleppe, aleph, vuolean dire Capo, Principe, grande.

[p. 94]: *Papé Satan* ec. [...] *Papae* con ae dittongo (perchè io pure ho secondo il moderno uso accentato l'e in *pape*) è interiezione ammirativa greca e latina, equivalente al nostro *capperi*. *Satan* è voce Ebraica, significante *aversario, nemico*, e perciò applicabile qual nome appellativo non solo a Lucifero, ma a Pluto, ed a tutti i demoni [...]. *Aleppe:* l'*aleph*, prima lettera dell'Ebraico alfabeto [aggiustata alla italiana...] ha tra gli altri significati quello di *capo, principe* ec. [...]; e però essa voce pur bene appoggiasi a Pluto, sì per esser egli, come dio delle ricchezze, il capo avversario dell'umana felicità, sì per la presidenza di questo infernal luogo, e sì finalmente per la uniformità che ha *Satan aleph*, presa *aleph* in questo senso, con *gran nemico*, che l'istesso Dante appella Pluto nel precedente verso, ultimo del passato canto [...]. Intendo io adunque che con queste per la foga interrotte e ripigliate voci brontoli Pluto irosamente seco stesso, ad ugual senso che se detto avesse *Capperi Satanasso, capperi gran Satanasso!* E come in aria di proseguire *così poco sei tu rispettato!*¹⁶

p. 31, *Inf. vii* 16: «Così scendemmo nella quarta lacca,»

postilla: 2. cavità, valle, fossa; infatti gli scavatori di fosse nel latino barbaro dicevansi laccarii.

[p. 97]: *Lacca*. [...] In mente mia però tre motivi si uniscono ad esiggere che non diasi alla voce *lacca* altro significato che di *cavità, valle, fossa*, o simile. L'affinità, primieramente, che ha *lacca* col Latino *lacus*, e molto più col Latino barbaro *laccarii*, nome col quale appellavansi gli scavatori di fosse [...].

¹⁶ Altri commentatori coevi hanno interpretazioni, e 'traduzioni', completamente diverse. Il più vicino è forse Biagioli 1820, p. 137: «oh! Satanasso! oh! Satanasso principe di questi luoghi! un temerario mortale ardisce por qui dentro il piede». L'interpretazione 'capperi', così peculiare del Lombardi, fu poi ripresa nel saggio di Di Cesare 1894, p. 67.

Questa esemplificazione potrebbe continuare a lungo, e anzi coprire l'intero commento a margine dell'*Inferno* tokyoita. Come si vede, le postille condividono tutte la stessa impronta: riprendono una scelta delle note del Lombardi 1791, talvolta *ad verbum*, più spesso in forma ridotta, con lemmi e interpretazioni riportati in sintesi.

Riporto infine le postille delle ultime pagine del volume, pp. 168–170, più estese rispetto al resto del libro. La pagina bianca 170 ha infatti permesso al postillatore di essere meno selettivo, offrendogli anche la possibilità di aderire maggiormente al modello della Lombardina:

p. 168, *Inf. xxxiv* 85: «Poi uscì fuor per lo fóro d'un sasso»

postilla 1. aggrappandosi ai peli di Lucifero, e salendo ver l'altro emisfero, oltrepassò il cavo sasso, che, come perizoma, cerchiava Lucifero a mezzo il corpo; e prima di staccarsi dai peli, fece che Dante si staccasse dal suo dorso, e si ponesse a sedere sull'orlo del medesimo sasso; poi porse l'accorto passo a Dante, cioè con accortezza, e cautela di non ricadere in quel pozzo, stese indietro vero l'orlo medesimo anch'egli il passo, e sù di quello in compagnia di Dante si rimase.

[p. 485]: Aggrappandosi ai peli di Lucifero e salendo ver l'altro emisfero, oltrepassò il cavo sasso, che, com'è detto, a guisa di perizoma cerchiava Lucifero a mezzo il corpo; e prima di staccarsi Virgilio dai peli del Demonio fece che Dante si staccasse dal di lui dorso e si ponesse a sedere su l'orlo del medesimo sasso; poi porse l'accorto passo a Dante, cioè con accortezza e cautela di non ricadere in quel pozzo, stese indietro verso l'orlo medesimo anch'egli il passo, e su di quello in compagnia di Dante si rimise.

p. 168, *Inf. xxxiv* 96: «E già il sole a mezza terza riede.»

postilla 2. dividesi il giorno in quattro parti uguali, terza, sesta, nona, e vespero; mezza terza è dunque l'ottava parte del giorno; di là dal centro era la sera; nell'altro emisfero doveva dunque esser da mattina.

[p. 486]: *A mezza terza.* Dividendosi il giorno in quattro parti uguali, terza, sesta, nona e vespro, viene *mezza terza* ad essere l'ottava parte del giorno. Come poi avvenga che avendo Virgilio detto poc'anzi che risurgeva la notte (v. 68), dica adesso che fosse già il Sole *a mezza terza*, spiegherà in progresso Virgilio medesimo averci ciò per esser eglino passati di là dal centro della terra; motivo cioè per il quale risguardavano essi il giorno e la notte non più nell'emisfero nostro di qua, ma in quell'altro di là; ove appunto nasce il Sole quando all'emisfero nostro tramonta.

p. 168, *Inf. xxxiv* 112: «E se or sotto l'emisperio giunto»,

<p><i>postilla</i> (p. 169) I. Ora sei giunto sotto l'emisperio, che è opposto a quello, che copre la <u>gran secca</u>, cioè la Terra, sotto il cui colmo, sotto il cui più alto punto, sotto il cui mezzo fu <u>consunto</u>, crocefisso quell'uomo, che nacque, e visse senza peccato. Intendendo Dante, che il Monte del Purgatorio sotto cui allora era, fosse antipodo a Gerusalemme, veniva il punto di questo emisfero nostro, che a Gerusalemme sovrasta ad essere per rapporto altrui collaggiù il colmo il più alto punto. Suppone ancora, che nell'emisfero a noi sottoposto altra terra non siavi, che il solo monte del Purgatorio, e che ogni resto sia mare, e perciò chiama la terra grande = la <u>gran secca</u>.</p>	<p>[p. 487]: <i>a quel, che la gran secca Coverchia</i>, a quell'altro <i>emisperio</i>, a quell'altra metà della celeste sfera, che copre la <u>gran secca</u>, la gran terra. <i>Secca</i> appella la terra allusivamente all'appellazione datale da Dio nella Genesi <i>Et vocavit aridam terram</i> <i>in nota a Capi. 1 v. 10</i>: e <i>grande</i> appella la terra sotto l'emisperio nostro per rapporto alla piccolezza di quella, sottoposta all'emisperio di là, la quale, secondo il sistema di Dante, restringesi tutta nel solo monte del Purgatorio, e d'intorno non ha che mare [...] - sotto 'l cui colmo, sotto il cui più alto punto, sotto 'l cui mezzo - <u>consunto</u> (per crocefisso, ucciso) <i>fu l'uom che ec.</i>, Gesù Cristo: e ben dice <u>consunto fu l'uom</u>, ad indicare morto Gesù Cristo solamente come uomo. Intendendo poi il Poeta, che il monte del Purgatorio, sotto del quale allora trovavasi, fosse antipodo a Gerusalemme [...], veniva certamente il punto di questo emisfero nostro che a Gerusalemme sovrasta, ad essere per rapporto a lui collaggiù, <i>il colmo</i>, il più alto punto.</p>
--	---

p. 169, *Inf. xxxiv* 116-117: «Tu hai i piedi in sù picciola spera, / Che l'altra faccia fa della Giudecca.»

<p><i>postilla</i> 2. Tu hai i piedi su piccolo recinto, che l'altra faccia forma della Giudecca, detta così da Giuda, ove son puniti i traditori de' propri Benefattori.</p>	<p>[p. 487]: <i>Giu-[p. 488]decca</i> da Giuda Scariotto il traditore di G.C., denomina la circolar porzione dell'agghiacciato Cocito tra la Tolommea, detta nel passato canto v. 124, e 'l pozzo di Lucifero.</p>
---	--

p. 169, *Inf. xxxiv* 122-126: «E la terra, che pria di quà si sporse, / Per paura di lui fe del mar velo, / E venne all'emisperio nostro: e forse, / Per fuggir lui, lasciò qui il luogo uoto / Quella, ch'appar di qua, e su ricorse.»:

<p><i>postilla 3.</i> che pria, che costui cadesse, sporgevansi di qua, alta essendo più del mare.</p>	<p><i>[p. 488]:</i> che prima che costui cadesse, sporgevansi di qua, alta essendo più del mare.</p>
<p><i>postilla 4.</i> = volta, e vedi nella faccia seguente - <i>[p. 170]</i> - 4. Per paura di lui fe del mar velo, cioè fuggì sott'acqua, e venne all'emisferio nostro. Intende Dante, che la prima non fosse terra, che di là, e che di qua non fosse altro che mare; e sembra, che voglia con ciò indicare il rovesciamento, che il peccato di Lucifero ha veramente cagionato al mondo.</p>	<p><i>[p. 488]: Fe' del mar velo, fuggì sott'acqua - e venne all'empisferio nostro.</i> Intende che dapprima non fosse terra che di là, e che di qua non fosse altro che mare: e vuole, credo, con ciò indicare il rovesciamento, che il peccato di Lucifero ha veramente al mondo cagionato.</p>
<p><i>[p. 170] postilla 5.</i> Quella terra, che sotto quest'altro emisfero apparisce, la montagna cioè del Purgatorio, per fuggir lui lasciò quel luogo vuoto, che è questo ove siamo, e in su ricorse, e formò la montagna del Purg. cioè, dopo ch'ebbe corso in giù verso il centro, cadendo dal Cielo Lucifero, e giungendo colà, ricorse in sù, e formò la detta montagna.</p>	<p><i>[p. 488]: Quella ch'appar di quà</i> (quella terra, che sotto quest'altro emisfero apparisce, si sporge fuor del mare, la montagna cioè del Purgatorio) <i>per fuggir lui lasciò qui il luogo vuoto</i> (quel luogo, in cui si trovavano i Poeti attualmente al di là dal centro, e per cui, come appresso dirà, ascessero <i>a riveder le stelle</i>), <i>e su ricorse</i>; cioè, dopo ch'ebbe corso in giù verso il centro, cadendo dal cielo Lucifero e giungendo colà, ricorse in su, e formò la montagna del Purgatorio.</p>

p. 169, *Inf.* xxxiv 127-132: «Luogo è laggiù da Belzebù, rimoto / Tanto quanto la tomba si distende / Che non per vista, ma, per suono, è noto / D'un ruscelletto, che quiui discende, / Per la buca d'un sasso, ch'egli ha roso / Col corso, ch'egli auuolge, e poco pende.”

<p><i>[p. 170] postilla 6.</i> Qui è Dante, che parla al suo lettore - colaggìù al di sotto del terrestre centro vi è un luogo, un voto tanto al di là da Lucifero, quanto è alta al di qua la tomba di esso Lucifero, cioè quanto è alto il descritto Inferno, e tal vuoto, o caverna non è per la sua oscurità nota all'occhio, ma solo all'orecchio per rumore di un ruscello, che nella superficie della terra aperitosi via per un sasso, scorre in giù intorno al lato della caverna tortuosamente e con poca pendenza.</p>	<p><i>[p. 489]:</i> Di sopra ha parlato Virgilio con Dante; ora parla Dante con noi; e conciamente descrivendoci la caverna, per la quale risalì alla superficie della terra in quell'altro emisferio, dice eservi colaggìù, al di sotto del terrestre centro un <i>luogo</i>, un voto, <i>tanto da Belzebù rimoto</i>, tanto al di là da Lucifero [...] steso, <i>quanto si distende</i>, quanto è alta al di quà, la <i>tomba</i>, la sepoltura d'esso Belzebù, cioè il descritto Inferno: ed aggiunge non essere cotale caverna, per la sua oscurità, nota all'occhio,</p>
---	---

	ma solo all'orecchio, pe' l rumore di un ruscello, che nella superficie della terra apertosì la via per un sasso, scorre in giù intorno al lato della caverna tortuosamente, e con poca pendenza; a guisa cioè di agiata scala a lumaca, sicchè (intendesi) agiato fosse il risalire su per la sponda del medesimo ruscello.
--	--

p. 169, *Inf. xxxiv* 133-137: «Lo duca ed io, per quel cammino ascoso
/ Entrammo a ritornar nel chiaro mondo... / Salimmo.../ Tanto, ch'i'
vidi delle cose belle, / Che porta 'l ciel, per vn pertugio tondo:»

[p. 170] postilla 7. Sulla sponda caminando del detto Ruscello.	[p. 489]: <i>Per quel cammino ascoso:</i> su la sponda cioè camminando del detto ruscello.
[p. 170] postilla 8. Ei primo, ed io secondo tanto salimmo, che in un pertugio tondo posto in cima a quella caverna, io vidi etc.	[p. 489]: <i>Salimmo su, ec. Costruzione. Ei primo ed io secondo tanto salimmo, che per un pertugio tondo</i> (posto, intendi, in cima a quella rotonda caverna) <i>io vidi delle cose belle, che porta il ciel;</i> alcuna cioè delle belle cose, de' bei corpi, che il cielo porta seco in giro.

Nel complesso, la dipendenza delle postille dell'esemplare tokyoita del *Dante della Crusca* dal commento di Lombardi (1791) risulta inequivocabile. I *marginalia* non solo riprendono gli stessi ragionamenti e le medesime prove offerte nella *Lombardina*, ma riportano identici termini ed espressioni, spesso peculiari dello stile di Lombardi. Il caso del caratteristico «capperi» riferito a Pluto è emblematico, così come l'adesione alla distinzione fra Troia come regione (che la postilla, significativamente, definisce 'provincia') e Ilio come città, in opposizione a quello che la nota aggiornata di Lombardi 1822 definisce il consenso degli altri commentatori nel ritenere che Dante sovrapponesse i due nomi identificandoli entrambi con la città (cfr. *supra*).

Tali elementi mostrano che il postillatore attinse al commento lombardiano sulla base dell'edizione originaria del 1791, e non di edizioni superiori come quelle della Minerva (1822) o la Terza Romana (1820-22), che ampliarono e corressero la versione del 1791. Le postille tokyoite

infatti non recepiscono mai tali innovazioni, insistendo sempre e soltanto sulle formulazioni dell'*editio princeps*.

Come già anticipato, inoltre, ritengo insostenibile l'ipotesi che la mano del tokyoita rappresenti un antecedente del commento di Lombardi o un serbatoio preparatorio per l'edizione del 1791. Le note non mostrano alcuna autonomia: non compaiono elementi assenti nel testo lombardiano, né si riscontrano osservazioni che possano far pensare a una fase intermedia o a un laboratorio esegetico in vista dell'edizione a stampa. Piuttosto, esse si configurano come estratti sistematici, selezionati e ridotti ai minimi termini per necessità di spazio, del più ricco e complesso apparato della *Lombardina*.

Stabilito dunque un *terminus post quem* al 1791, è più difficile fissare un *terminus ante quem* basandosi esclusivamente sul contenuto, poiché il commento lombardiano circolò in edizioni pubblicate sino ai primi decenni del XX secolo. Tuttavia, le caratteristiche materiali e grafiche delle postille, ovvero *in primis* i tratti arcaici della scrittura, e l'assenza delle innovazioni esegetiche delle più celebri riedizioni ottocentesche, inducono a collocare la loro redazione in prossimità della *princeps* o delle prime edizioni a stampa della *Lombardina*, verosimilmente tra 1791 e 1810, o comunque non molto oltre.

Rimane aperta la questione dell'identità del postillatore. Il modo in cui seleziona le informazioni, sempre orientato all'esegesi testuale, anche se in forma scolasticamente abbreviata, e la sistematica collazione fra il testo della Crusca e quello del Lombardi, accogliendo invariabilmente l'autorità di quest'ultimo, rivelano un lettore dotato di interessi filologici non superficiali. Se non è possibile attribuirgli un profilo certo, è plausibile ipotizzare una formazione almeno semi-accademica, forse legata agli ambienti scolastici o universitari dei decenni a cavallo fra Sette e Ottocento.

In conclusione, il *Dante della Crusca* conservato all'Università di Tokyo (G.L. A100:1775) si rivela un testimone di notevole interesse, tanto per le informazioni che offre sulla biblioteca del Bulgarini quanto per la storia della ricezione del commento lombardiano e della lettura filologica di Dante fra tardo Settecento e primo Ottocento.

Altri volumi antichi e rari della General Library dell'Università di Tokyo, non solo della Dante Collection, ma anche della Renaissance Collection e di ulteriori collezioni esterne, in diverse lingue oltre l'italiano, testimoniano, attraverso note di possesso e postille, elementi storico-ese-

getici di valore paragonabile a quelli del presente esemplare. Intendo pertanto dedicare future ricerche a questo volume e ad altri testimoni affini, nella convinzione che la loro analisi possa arricchire in modo significativo la nostra conoscenza della cultura italiana, favorendone al contempo la ricezione e la diffusione in Giappone e nell'Asia orientale.

Bibliografia

- Agostini 1972 = Francesco Agostini, *Bulgarini, Bellisario*, in *DBI* vol. 15, 1972. [https://www.treccani.it/enciclopedia/bellisario-bulgarini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bellisario-bulgarini_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 9/12/2025).
- Amato 2024 = *La 'Dante Collection': le più antiche edizioni dantesche possedute dalla General Library dell'Università di Tokyo*, «Rivista di studi danteschi», 24/1 (2024), pp. 79-112.
- Biagioli 1820 = *La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento di [Niccolò] G[iosafatte] Biagioli*, Milano, Per Giovanni Silvestri, 1820.
- Cioni 1969 = Alfredo Cioni, *Bonetti, Luca*, in *DBI*, vol. 11, 1969. [https://www.treccani.it/enciclopedia/luca-bonetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/luca-bonetti_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione: 9/12/2025).
- Colombo 2014 = Davide Colombo, *Baldassarre Lombardi*, in *Censimento dei Commenti Danteschi*, vol. II, *I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, coordinamento editoriale di Massimiliano Corrado, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 109-116.
- Colombo 2023-2024 = Baldassarre Lombardi, *La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente corretta, spiegata e difesa*, a cura di Davide Colombo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023-2024.
- Danesi 2014 = Daniele Danesi, *Cento anni di libri: la biblioteca di Bellisario Bulgarini e della sua famiglia, circa 1560-1660*, Pisa, Pacini Editore, 2014.
- Dante Collection* 1988 = *Dante Korekushon Mokuroku* (“Catalogo della ‘Dante Collection’”), [a cura della Tōkyōdaigaku Toshokan / Biblioteca dell’Università di Tokyo], Tokyo, Tōkyōdaigaku Fuzoku Toshokan, 1988.
- DBI* = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, 100 voll.
- De Rosa 2025 = Riccardo De Rosa, “*Appar nell’Oriente”: a Tenri (Giappone) un nuovo testimone della Sfera di Dati*», *Italianistica*, 54/2 (2025), pp. 61-78.

- Di Cesare 1894 = Giuseppe Di Cesare, *Note a Dante*, per cura di Niccola Castagna, Città di Castello, Lapi, 1894.
- Limongelli 2024 = Marco Daniele Limongelli, “*Giorgio Angelieri, de Mallo, vicentino*” and a new Fragment of the Library of Bartolomeo Passerotti, now in Kyoto: “*Il Petrarca con nuove spositioni*” (Venice, 1586), «Teca», 14, n.s. 10 (2024), pp. 145-176.
- Limongelli 2025 = Marco Daniele Limongelli, Iter Iaponicum: ripresa post pandemica del Censimento dei manoscritti e delle edizioni antiche in italiano conservate in Giappone. Primi sondaggi sul Petrarca volgare, «Bibliothecae.it», 14/1 (2025), pp. 2-41.
- Lombardi 1791 = *La Divina Commedia di Dante Alighieri novamente corretta spiegata e difesa da F.B.L.M.C.*, Roma, Presso Antonio Fulgoni, 1791.
- Lombardi 1820-1822 = *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, corretta, spiegata e difesa dal padre Baldassarre Lombardi, Roma, stamp, De Romanis, 1820-1822.
- Lombardi 1822 = *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, col commento del padre Baldassarre Lombardi, ora nuovamente arricchita di molte illustrazioni edite ed inedite, in Padova, dalla tip. della Minerva, 1822.
- Mambelli 1966 = Giuseppe Mambelli, *Gli annali delle edizioni dantesche (1800-1965)*. Firenze, Sansoni, 1966.
- Roda 2005 = Marica Roda, *Lombardi, Baldassarre*, in *DBI*, vol. 65, 2005. [https://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-lombardi_\(Dizionario-Biografico\).htm](https://www.treccani.it/enciclopedia/baldassarre-lombardi_(Dizionario-Biografico).htm) (ultima consultazione: 9/12/2025).
- Takano 1988 = Akira Takano, *Dante Korekushon* (“Dante Collection”), in «Toshokan no Mado», 27/9 (1988), pp. 77-78.
- Tanaka 2025 = Mami Tanaka, *Appunti su tre edizioni illustrate di Dante conservate nel fondo Kyōkō dell’Università di Kyoto*, «Itariago Itaria bungaku - Lingua e letteratura italiana» 10 (2025), pp. 81-100.
- Tanaka-Kunishi-Shimoda 2021 = Mami Tanaka, Kosuke Kunishi, Yosuke Shimoda, Iter Iaponicum: *Nihonkokunai shozai no shahon - kohanbon no katarogu sakusei ni mukete* / Iter Iaponicum: *per un catalogo dei manoscritti e delle edizioni antiche in Giappone*, in «Research Bulletin - Institute of Italian Studies, Waseda University», 10 (2021), pp. 111-142.

III. SCHEDE BIBLIOGRAFICHE



La Commedia di Dante nell'antica tradizione manoscritta. Per uno studio integrato e computazionale dei codici, dei testi e delle immagini, a cura di GENNARO FERRANTE, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2024, 206 pp.

A un decennio esatto dalla sua nascita, *Illuminated Dante Project* è ormai riconosciuto dalla comunità scientifica come uno strumento indispensabile, certamente tra i primi nel coniugare conoscenze umanistiche e risorse digitali in ambito medievistico. Il volume *open access*, a cura di Gennaro Ferrante, si propone fin dalle prime pagine come diretta prosecuzione di quell'esperienza che, in particolar modo a Napoli, ha visto studiosi impegnati di concerto in una virtuosa osmosi tra approcci metodologici differenti. Come precisa subito il curatore:

La forza euristica sprigionata dalle scoperte e dalle indagini del gruppo rappresentato in questo volume, insieme con l'urgente sollecitazione della svolta applicativa delle nuove tecniche computazionali e dell'intelligenza artificiale alle discipline umanistiche, hanno aperto la strada – mentre si scrive questa premessa – al più ampio, inclusivo e visionario *Naples Dante Project* (p. 9).

Dunque, sotto il segno dell'interoperabilità e con l'aiuto di collaborazioni tra istituzioni ed enti nazionali ed internazionali, il progetto si è allargato dando vita al più ambizioso *Naples Dante Project*, un portale con molteplici sottoarticolazioni coordinate al centro dal 'core team' di *IDP*, nucleo primigenio del gruppo. Alla possibilità di condividere più aggiornate descrizioni paleografiche e codicologiche dei principali manoscritti miniati della *Commedia* si sono affiancati il progetto *FraC* (*Fragments of Commedia*), la catalogazione e pubblicazione in *IIIF* di 129 frammenti del poema di datazione più alta, con lo scopo di verificare i rapporti genealogici con la tradizione non frammentaria, e *IlluDant* (*Illustrated Dante*), la raccolta di 18 edizioni dotate di illustrazioni e disegni seriali, da Botticelli a Federico Zuccari. Di più recente gestazione risultano invece due progetti, entrambi non ancora consultabili: *eCommedia* e *Dante Critical Texts*. Il primo costituisce un'ambiziosa proposta della *recensio* integrale del testimoniale manoscritto del poema che, con l'aiuto di *eScriptorium*, offrirà di volta in volta la trascrizione dei codici con la possibilità di classificare le varianti sostanziali grazie agli automatismi dell'*HTR* (*Handwritten Text Recognition*); il secondo progetto invece promuove una comparazione tra le diverse soluzioni critiche della

Commedia, dall'edizione berlinese di Karl Witte del 1862 fino alla più recente proposta di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato, con particolare attenzione alle divergenze testuali, sia formali che di sostanza. Un ultimo strumento, nato dalla collaborazione tra l'esperienza lessicografica dell'Opera del Vocabolario Italiano e quella storico-filologica dell'Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, è CoDa (Commenti Danteschi antichi), il *corpus* dell'antica esegeti della *Commedia*, già in parte attivo sul web, che permetterà di interrogare i commenti tre-quattrocenteschi del poema. La varietà delle premesse rispecchia la suddivisione del libro in quattro parti dedicate rispettivamente alla *Tradizione testuale* (pp. 15-68), all'*Esegesi* (pp. 69-97), alla *Catalogazione e Storia della Tradizione* (pp. 99-134), agli *Apparati Iconografici* (pp. 135-188) con la serie di Tavole, a pagine non numerate, inframezzata tra la seconda e la terza sezione. Infine la miscellanea è corredata dalla serie di indici a cura di Mariangela Palomba, tra cui gli utilissimi indici dei manoscritti e dei documenti d'archivio (pp. 191-203).

Firmato a quattro mani da Fara Autiero e Gennaro Ferrante, il primo contributo, *Un nuovo testimone della Commedia di Dante: il ms. Paris, BnF, Smith-Lesouëf 52* (pp. 15-44) costituisce un'interessante novità bibliografica per gli studi sulla tradizione testuale della *Commedia*. Il già noto ms. 52, conservato al fondo Smith-Lesouëf della Bibliothèque nationale de France (siglato SL52), è un codice cartaceo, mutilo, precedentemente datato dagli studi al 1357, seguendo la data vergata ben due volte nel corpo del manoscritto. A seguito della descrizione materiale del codice, lo studio propone in maniera convincente la postdatazione del manufatto al 1454, come si può leggere da una sottoscrizione coeva, solo parzialmente leggibile, alla fine dell'*Inferno*. Le note che collocavano il codice poco dopo la metà del XIV secolo sono infatti delle falsificazioni volte ad aumentare il pregio del codice. Il tentativo da parte del copista di impreziosire il manufatto si deduce anche dalle decorazioni, in particolare nella colorazione delle iniziali di canto e delle tre iniziali istoriate di cantica. Gli autori forniscono un'approfondita indagine sulla storia del ms. e dei probabili possessori, cominciando dal responsabile della contraffazione, Giorgio de' Calderari, che modifica la sottoscrizione originaria del copista della *Commedia*, fino al bibliofilo Auguste Lesouëf, alla morte del quale il manoscritto confluiscce nel fondo Smith-Lesouëf dove attualmente è conservato. La patina linguistica del copista risulta da una prima analisi compatibile con una varietà pan-settentrionale, dato che potrebbe restringersi alla Liguria per la presenza della bandiera con la

croce di San Giorgio nell'iniziale di cantica del *Paradiso*. Tuttavia alcuni elementi fonetici più spiccatamente bolognesi inducono a uno spoglio integrale del testo per meglio definire lo iato tra la lingua del copista e quella del suo ipotetico antecedente. Gli autori inoltre presentano un primo studio testuale del codice in relazione allo stemma prodotto dal "gruppo di Ferrara", mostrando l'appartenenza di SL52 alla famiglia settentrionale γ , per i numerosi accordi in innovazione e la coincidenza di lezioni caratteristiche, che può altresì avvicinarsi al sottogruppo *mad*. In particolare il testimone, secondo quanto dimostra un primo, ma significativo numero di riscontri sulle tavole di collazione del "gruppo di Ferrara", può essere ricondotto al nucleo stemmaticamente più alto, $x1$, formato da Md e Rb, costituendo un ottimo esempio di testimone *recentior* non necessariamente *deterior*.

Un utile *specimen* del progetto FraC è il contributo di Angelo Eugenio Mecca, *Tradizione completa, incompleta e frammentaria della Commedia: simmetrie e discrepanze* (pp. 45-58) sullo studio del testimoniale frammentario della *Commedia*, un tentativo cioè di restituire le articolazioni stemmatiche di testimoni difficilmente razionalizzabili sul piano testuale per la loro congenita parzialità materiale. A conferma degli studi più recenti sulla questione, di cui lo stesso Mecca è noto esponente, la cesura creata dalla tradizione boccacciana risulta priva di elementi probanti, risultando invece la *vulgata* "del Cento" un vettore testuale maggiormente produttivo, anche nei testimoni non completi del poema. Lo studioso propone di soppesare il grado testuale di alcuni fra i più interessanti testimoni frammentari in rapporto al testimoniale completo, con l'obiettivo di mettere a fuoco zone della tradizione non sufficientemente note. La suggestiva ipotesi di fondo, secondo cui i testimoni incompleti possano celare momenti o rami della tradizione non ancora intaccati dalla *vulgata* toscano-fiorentina del poema, dovrà essere saggiate rispetto all'ampiezza del campione testuale e all'estensione della collazionabilità con altri testimoni incompleti. L'indagine di Mecca si concentra proprio sulla relazione con gruppi numericamente minoritari, come gli affini del solitario Urbinate 366 e i codici della tradizione toscano-occidentale, fornendo alcune importanti informazioni contestuali sui testimoni.

Il capitolo sull'esegesi esordisce significativamente con un contributo di Giuseppe Alvino, *Un commento autonomo in un sistema complesso. Chiose settentrionali alla Commedia del ms. Canon. It. 108* (pp. 61-76), da anni impegnato nello studio complessivo di apparati di chiose adeptate alla *Commedia*. In questo caso l'autore presenta un raro episodio

di commento milanese tràdito dal ms. Canoniciani Italiani 108 della Bodleian Library di Oxford. Dopo una puntuale descrizione del codice, l'A. presenta il contenuto del commento, distinguendo le cinque differenti mani: mentre i due annotatori più tardi si limitano a riprendere chiose tratte dal *Comentum* di Benvenuto da Imola, è più difficile stabilire punti di contatto con la pregressa esege si per le mani più antiche. Di particolare interesse, in particolar modo linguistico, risulta l'apparato notulare della mano denominata CA che, oltre a dipendere variamente da Lana, Buti, Benvenuto, talvolta fornisce glosse non immediatamente riconducibili alla pregressa esege si, di natura prevalentemente enciclopedica. Si segnala soltanto la chiosa a *Purg.* xxvi 76-78 sulla sodomia di Giulio Cesare riferita da Dante al re di Bitinia Nicomede, che invece l'anomimo commentatore riconduce a un'ignota vicenda sul re d'India, ignota alle interpretazioni trecentesche, ma non priva di valore culturale.

Con un'importante premessa epistemologica si apre il contributo di Giuseppe Andrea Liberti, «*Omai veggio la rete...*». A proposito dell'*Hypermedia* Dante Network (pp. 77-85): ragionare sull'ausilio offerto dalle *Digital Humanities* impone in maniera preliminare di comprendere lo statuto dei processi informatici che sostengono la ricerca umanistica, sviscerare cioè le articolazioni e le potenzialità della filologia digitale. Tra i più promettenti dispositivi che già da qualche anno si è affacciato sul banco di lavoro degli umanisti si annovera senz'altro il *Semantic Web*, un nuovo modo di intendere la collaborazione con sistemi di intelligenza artificiale. Di questo nuovo linguaggio si servono i vari progetti del *DanteNetwork* che rendono possibile in maniera interoperabile ricerche sulle fonti delle opere dell'Alighieri. Da *DanteSources*, motore di ricerca per le fonti del Dante minore, al più ambizioso *Hypermedia Dante Network*, volto all'indagine sulle fonti della *Commedia* riconosciute dalla secolare esege si, si dispiega una rete di informazioni che costituisce un archivio digitale intorno alle opere di Dante, di per sé difficilmente realizzabile e scarsamente fruibile su un supporto cartaceo.

Francesca Spinelli, con lo studio intitolato *Le chiose adespote nel manoscritto Paris, BnF, Fond Italien 69: un commento filologico-lessicografico* (pp. 87-96), presenta le glosse contenute dal manoscritto Fonds Italien 69 della Bibliothèque nationale de France, testimone tardo trecentesco del poema. Dei quattro strati di chiose, di particolare interesse lessicografico risulta la mano D: seppur quantitativamente ridotta, da *Inf. III* a *Inf. XXXIII*, e nei contenuti raramente originale, la porzione di commento presenta tratti linguistici senza dubbio meridionali. Se l'appa-

rato notulare risente dell'influenza di commentatori noti, tra i quali Grazio Bambaglioli, Iacomo dalla Lana, la prima redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri (non senza un'apprezzabile libertà di rimodulazione dei concetti), di centrale importanza risulta l'uso di lemmi napoletani in funzione parafrastica rispetto a idiotismi fiorentini o più generalmente toscani. Tra i termini presentati si registra il dittongamento metafonetico in «fieto» per 'lezzo', la forma diatopicamente connotata di «sarra» che chiosa «tencione» di *Inf. vi* 64 e «zuffa» di *Inf. vii* 59; mentre converge più decisamente verso Napoli «maruza» sul «lumaccia» di *Inf. xxv* 132, altra unica attestazione antica dopo quella della mano B delle *Chiose Filippine*. Il ruolo della lessicografia può intervenire, non senza una certa cautela, sulla cronologia relativa, per la forma «attossiri», allofono di «attassare», nel significato di «avvelenare», che può raggiungere l'accezione figurata di «sbigottirsi». Di origine siciliana, la voce è attestata in ambito napoletano da uno strambotto trādito da una miscellanea manoscritta dell'ultimo quarto del XV secolo, il Fonds Italien 1035 della Bibliothèque nationale de France: considerando la fioritura della Scuola siciliana nel Regno a partire da Alfonso d'Aragona, continua la studiosa, e tenendo conto dell'unica attestazione del lemma in un manufatto riconducibile all'area regnicola come il Fonds Italien 1035, si potrebbe considerare la finestra temporale dagli anni '40 agli '90 del '400 una datazione desumibile della mano D.

Nato sulle orme del database di *Itinera*, realtà virtuale che da anni promuove lo studio delle corrispondenze di Francesco Petrarca integrando anche diverse tipologie di testimonianze, Sandra Gorla introduce un nuovo modello di digitale per la schedatura dei manoscritti col saggio *La descrizione paleografica in un nuovo modello digitale di schedatura dei manoscritti medievali. Applicazioni ai codici della Commedia* (pp. 99-110). La necessità nasce non soltanto da una ridefinizione dei parametri da adottare in sede descrittiva, ma soprattutto dalla possibilità di integrare e condividere un numero cospicuo di informazioni risultanti dalla descrizione degli oggetti di studio. È il caso di *Codicology*, «un insieme coerente di modelli e componenti idonei alla catalogazione dei codici medievali, a cui possono essere aggiunte *parts* progettate *ad hoc* per la registrazione di dati peculiari di uno specifico *corpus*» (p. 101). L'A. presenta l'articolazione di un solo settore della scheda, ovvero quello dedicato alla descrizione paleografica (*Hands Part*), concentrato all'illustrazione delle singole mani. Le prime due sezioni, *description* e *instance*, risultano quelle più tradizionali: la prima lascia spazio a informazioni

analitiche come le caratteristiche morfologiche, le singole modalità esecutive, il sistema interpuntivo di una certa tipologia grafica; la modularità del sistema prevede utilmente il fattore *instance* che ricopre quei casi in cui un singolo scrivente risulta poligrafo oppure adopera differenti tipologie o esecuzioni grafiche in base al testo di riferimento. A ciascuno di questi elementi sono collegati eventualmente ulteriori sottocampi depurati al raffinamento della descrizione o alla registrazione di informazioni più specifiche. Se presenti, le sottoscrizioni potranno interagire in una sezione dedicata (*subscriptions*), subito seguite dall'ultimo campo costituito dalla bibliografia del manoscritto (*references*).

Solo geograficamente periferico, ma metodologicamente centrale per la sezione del volume, risultano le pratiche di catalogazione di frammenti danteschi conservati in Svizzera, *Pratiche di catalogazione: frammenti danteschi in Svizzera* (pp. 111-124): Renzo Iacobucci, dal 2020 impegnato nel progetto di catalogazione di frammenti manoscritti medievali di riuso del Canton Ticino, chiamato *Ticiniensia disiecta*, presenta alcuni interessanti casi-studio. In particolare emerge dai frammenti esaminati un istruttivo esame della storia del manufatto ospitante che talvolta contribuisce alla spiegazione della genesi del frammento, specie per i materiali di riuso. Il primo di questi è segnato NI 3:3 della Universitätsbibliothek di Basilea, un frammento del canto XIII del *Purgatorio* databile alla fine del Trecento. Dopo aver fornito una descrizione fisica, chiarendo la corretta dimensione del testimone, 190 mm in luogo di 90, errore vulgato negli studi in lingua italiana originatosi da un refuso di Giorgio Petrocchi, si segnala la presenza di chiose che hanno un esplicito riferimento all'anno 1400. Per l'assenza di materiale testuale sul lato pelo, Iacobucci ipotizza condivisibilmente una successiva raschiatura in fase di riuso del lacerto. Altra questione riguarda il cosiddetto "frammento Moesano", noto con la segnatura San Vittore, Museo Moesano, 69/259, ma dal 2012 conservato a Mesocco presso la Fondazione «Archivio a Marca», ora segnato 121/468. Il copista, responsabile di altri cinque frammenti già noti agli studi, scrive in una cancelleresca dotata di elementi propri della *textualis*. Rispetto al volume ospitante del frammento di Basilea, il frammento Moesano fungeva da coperta di un documento diplomatico del 1568, dato suggerito anche dall'assenza di rimbocchi laterali. Infine il frammento Comites Latentes 136, proveniente dalla collezione privata dello scrittore Sion Segre Amar, attualmente segnato Basel, Universitätsbibliothek, CL 316 (*Comites Latentes*, Depositum des HistorischenMuseums Basel). La cinquecentina ospitante, andata perduta ma ricostruibile grazie al cata-

logo Sotheby's del 1998, si può identificare con un'edizione della *Physica* di Aristotele col commento di Jean de Jaudun del 1598. Erroneamente attribuito alla mano di Francesco di ser Nardo da Barberino, si può adesso collocare tra i prodotti del Copista principale del Cento, probabilmente riutilizzato come coperta di uno dei due piatti del volume ospitante.

A chiusura della terza parte, *Catalogazione e Storia della Tradizione*, Riccardo Montalto si occupa del ms. Ashb. App. Dant. 8 della Biblioteca Medicea Laurenziana, testimone della *Commedia* miniato e dotato, seppure parzialmente, di un proprio apparato esegetico (*Per la storia di un codice miniato della Commedia. Il Laur. Ashb. App. Dant. 8*, pp. 125-132). Si tratta di un codice databile all'ultimo quarto del XIV secolo, per le caratteristiche materiali classificabile come un libro “da banco”, secondo la consueta definizione di Armando Petrucci. L'indagine dell'A. si concentra su una parte poco nota della storia del manoscritto, che può essere approfondita a partire dalla corretta lettura di scritture avventizie sul codice. In particolare, la nota di possesso consente di collocare il libro nella biblioteca di casa Pandolfini, ricca famiglia di mercanti fiorentini già nota per alcuni pezzi della propria biblioteca successivamente confluiti in biblioteche della città. La proprietà di Iacopo di Giannozzo Pandolfini e suo figlio Pandolfo trova inoltre riscontro nei libri di famiglia in cui si parla esplicitamente, insieme ad altri venti codici manoscritti, di un «Dante in pergamena». Non una mera acquisizione storico-libraria, la nota mostra lucidamente come la ricostruzione della storia di un codice possa contribuire alla comprensione di più complesse pratiche storico-culturali, in altre parole può «aprire una breccia in un'antica biblioteca, apprendo svariati e intricati percorsi» (p. 132).

L'ultima sezione del volume è inaugurata dallo studio di Alessandra Forte, *Un'ipotesi per la genesi del corredo iconografico del ms. New York, Morgan Library, M.676* (pp. 135-150), sul celebre codice conservato a New York e latore dell'apparato esegetico ormai noto, grazie agli studi di Ciro Perna, con l'appellativo di Amico dell'Ottimo. La *Commedia* del ms. M.676 della Morgan Library, vergata a Firenze da ser Andrea Lancia tra il 1345 e il 1355, raggiunge Napoli alla fine del Trecento dove con ogni probabilità viene arricchita del notevole corredo iconografico. Quest'ultimo, già analizzato in uno studio di Alessandra Perriccioli del 2019, secondo la studiosa mostra delle consonanze significative con il ms. Strozzi 152 della Biblioteca Medicea Laurenziana, altro codice prodotto a Firenze e approdato a Napoli alla fine del Trecento. Benché sussistano delle differenze connaturate alla realizzazione del singolo miniatore, di

per sé non cogenti per la dimostrazione di una comune parentela, i due codici rivelano una simile «*inventio* sottesa alla loro elaborazione o, in termini operativi, il suggerimento-guida alla base della loro realizzazione materiale» (p. 141). Il tipo di relazione iconografica consiste in particolari scelte illustrate che andranno soppesate di volta in volta, acquisendo valore dimostrativo soprattutto quando si presentano in serie o maniera singolare in testimoni coevi della stessa area meridionale, come il ms. Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 48. È certamente singolare, nota Forte pur ammettendo alcune differenze compositive, la coincidenza di alcuni dettagli come i brandelli dei corpi dei dannati e una testa recisa dalle cagne di *Inf. XIII*, oppure il comune gesto dei sodomiti a *Inf. XV* che sollevano un braccio per portarlo verso il capo, quest'ultimo presente anche nell'Holkham e nell'Additional 19587, ms. della British Library di Londra, molto vicino allo Stroziano quanto alle soluzioni iconografiche. L'ipotetica presenza a monte di indicazioni illustrate comuni potrebbe spiegare anche la discrepanza tra una certa rappresentazione e la rispettiva chiosa del codice: un caso interessante è costituito dai «quattro in umile paruta» di *Purg. XXIX*, che l'Amico dell'Ottimo identifica con i profeti Isaia, Geremia, Ezechiele e Daniele, mentre l'illustrazione, in linea con la maggior parte dell'esegesi trecentesca, figura come i quattro dottori della Chiesa, cioè Gregorio Magno, Agostino, Ambrogio e Girolamo. Casi del genere si mostrano produttivi per indagare le più sfuggenti dinamiche di bottega e le relazioni tra miniatori, specie se si tratta di prodotti librari circoscrivibili a un medesimo ambiente.

Sotto il segno dell'indagine iconografica nasce anche il saggio di Chiara Fusco sul ms. Fonds Italien 78 della Bibliothèque nationale de France, testimone veneto della *Commedia* latore del volgarizzamento di Benvenuto da Imola («*Scripto per amore*». *Singolarità grafiche e iconografiche di un Dante veneziano*, pp. 151-168). Il manoscritto è stato esemplato in un'area compatibile con il Veneto di inizio Quattrocento da Giorgio Zançani che verga anche la singolare sottoscrizione in cui esplicita che «l'à scripto per amore», evidentemente per uso personale. La cultura grafica del copista, radicata in una scrittura di base gotica, che cede di rado ad alcuni elementi cancellereschi, rispecchia un certo gusto per l'antico come può dimostrare l'uso delle maiuscole alla greca. L'apparato iconografico attribuibile a Cristoforo Cortese, che si estende fino a *Inf. XVII*, risulta di ottima fattura, non estraneo peraltro a quelle «infrazioni al canone» che Lucia Battaglia Ricci individua in rappresentazioni meno usuali del testo dantesco che aderiscono anche ad aspetti non letterali. Tra queste

Fusco presenta un'interessante rappresentazione singolare che si trova nell'iniziale di *Inf. II*, in cui tra le molteplici figure trova posto una conversazione tra Dante e Virgilio all'interno di uno studio, con il primo che sembra tentennare nell'atto della scrittura, subito incoraggiato dalla guida a continuare il proprio lavoro: «i dubbi di Dante-personaggio in procinto di attraversare i regni dell'oltretomba si fondono, nella minatura, con le reticenze di Dante-autore nel proseguire la fatica dell'opera (p. 164)». L'A. inoltre offre preziose notizie sull'origine sulla famiglia Zancani, individuando grazie a un'indagine d'archivio un Giorgio Zancani che verosimilmente può essere identificato col copista che sottoscrive il codice, confermando così il dato cronologico proposto da Armando Petrucci. Si tratterebbe dunque di un prodotto librario generato da una cultura umanistica cittadina che però non disdegnavo di coltivare parallelamente la lingua e la letteratura in volgare. Infine le affinità del Pari-gino con la triade oxoniense, Canonici Italiani 105, 106 e 107 della Bodleian Library di Oxford, dalla condivisione dell'apparato esegetico alle illustrazioni fino al testo del poema, può essere allargata anche al ms. Parma, Biblioteca Palatina, 1484. Rispetto all'apparato notulare, la studiosa verifica un'informazione presente nel *Censimento dei commenti danteschi* confrontando fruttuosamente porzioni testuali dei due testimoni con il frammentario parmense, che pure tramanda il medesimo volgarizzamento fino a *Inf. XIII*.

Il volume si chiude con uno studio specifico sul ms. Plut. 40.15 della Biblioteca Medicea Laurenziana, codice composito la cui prima unità codicologica è vergata in gran parte dal cosiddetto copista di Ashb., prima dell'intervento di una mano coeva che si esprime nella medesima tipologia grafica (*Precoci contaminazioni: un "Dante del Cento" miniato da una bottega veneziana?*, pp. 169-188). A dispetto dell'origine fiorentina del celebre gruppo di codici "del Cento", Serena Picarelli solleva una questione che da pochi anni indaga spie geografiche allotrie, specie di natura figurativa, di alcuni di questi prodotti. La prima sezione del Pluteo ospita elementi decorativi inconsueti per un "Dante del Cento", come le *istorie* incastonate nei capilettera incipitari di canto o la precisa gestualità dei personaggi che abitano la prima vignetta. Grazie a un approfondimento su aspetti morfologici e al confronto con apparati illustrativi dei Danti fiorentini della prima metà del XIV secolo, è possibile decentrare il Pluteo verso prodotti veneziani coevi, anche non danteschi: specifici aspetti figurativo-ornamentali, una generale coincidenza dell'assetto della pagina, la compresenza di scritture pseudocufiche denotano una vicinanza stilistica

che impone di riconsiderare l'origine fiorentina del corredo iconografico. Se non è possibile stabilire con certezza il luogo in cui è stata inserita la decorazione, stante la sicura posteriorità rispetto all'allestimento del poema e delle rubriche, è legittimo ora includere il Plut. 40.15 tra quei "Danti del Cento" «che esibiscono una decorazione e un'illustrazione estranee allo stile della capitale toscana, ma anche di registrare un'ulteriore testimonianza della tangenza tra la *Commedia* e la città lagunare, anche se solo dal punto di vista storico-artistico» (pp. 187-88).

ANGELO RAFFAELE CALIENDO
angeloraffaele.caliendo@unina.it
Università degli Studi di Napoli "Federico II"

Fragmenta Recollecta. Atti del Convegno petrarchesco internazionale a trent'anni da I frammenti dell'anima di Marco Santagata. Pisa, 12-14 maggio 2022, a cura di ANTONIO BORRELLI, premessa di STEFANO CARRAI, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2025, XXVIII + 573 pp.

Il volume, accolto dalla prestigiosa collana dell'Ente Nazionale Francesco Petrarca, raccoglie gli atti del convegno internazionale del 2022 svoltosi presso l'Università di Pisa per celebrare un trentennio dalla prima edizione di un'opera capitale per la critica petrarchesca, come i *Frammenti dell'anima* di Marco Santagata, poi riedito nel 2004 e nel 2011. La scelta pisana certo rispecchia il luogo della formazione di Santagata e l'Ateneo dove per molti anni ha espresso il suo magistero. A Stefano Carrai, collega e amico di vecchia data, è affidato il ricordo del maestro attraverso una breve parabola degli interessi maggiori che hanno animato i suoi studi dagli anni ottanta fino agli ultimi anni (pp. IX-XVIII). Dall'esperienza pionieristica dell'*Incipitario Unificato della Poesia Italiana* fino ai primi studi sull'esperienza lirica aragonese del Quattrocento, dalle ricerche, sempre sorrette da un approccio innovativo, intorno al macrotesto della forma canzoniere fino al commento vero e proprio del "canzoniere" per eccellenza, i *Rerum vulgarium Fragmenta* (RVF). La "lunga fedeltà" al poeta di Arezzo comincia con lo studio delle varie forme redazionali del libro di Petrarca, il suo farsi nel tempo, come passaggio preliminare al compimento del lavoro esegetico del 1996 nella pregevole edizione edita nei «Meridiani» di Mondadori. Rispetto al libro di Ernst H. Wilkins, *The making of the Canzoniere*, studio imprescindibile ma ormai da aggiornare con gli studi più recenti di carattere filologico, *I frammenti dell'anima* di Santagata non soltanto proponeva soluzioni originali per l'intreccio tra la pluriredazionalità dei RVF e la biografia intellettuale di Petrarca, ma tentava di farlo tenendo conto del ruolo attivo del lettore, quello che negli anni '90 poteva ancora far parte della categoria del "lettore colto", non necessariamente specialista. Come scrive Carrai:

[...] per Santagata l'occasione di aggiornare il lavoro dello studioso americano equivaleva a una nuova scommessa, quella di rendere fruibile e appetibile al pubblico degli studenti universitari, senza escludere quello delle persone colte e curiose, un argomento solitamente riservato ai filologi di professione: in altre parole alla possibilità di fare una filologia, per così dire, dal volto umano che

si offrisse nelle forme di un racconto critico dall’atteggiamento non sussiegoso bensì cordiale verso il lettore (pp. XIV-XV).

La commemorazione del libro si traduce quindi non soltanto in un mero aggiornamento bibliografico sulla critica petrarchesca degli ultimi trent’anni, e dei molti approcci interpretativi che pure si sono sviluppati proprio grazie al libro di Santagata, ma naturalmente induce a interrogarsi sul significato più ampio quell’approccio critico. Le sessioni del convegno del 2022, che rispecchiano l’articolazione del libro, ricoprono approcci complementari fra di loro, dalla linguistica alla storia, dalla filologia a metodi interpretativi più recenti. Il volume si divide in cinque parti anticipate da una *Premessa* (pp. IX-XVIII) e un’*Introduzione* di Antonio Borrelli (pp. XIX-XXVIII): *Fortuna ed esegesi del Canzoniere in età moderna* (pp. 3-101), *Percorsi tematici nel Canzoniere* (pp. 105-196), *Lingua, stile, modelli* (pp. 200-309), *L’oggetto-Canzoniere. Questioni storico-filologiche attorno ai mss. Vat. Lat. 3195 e 3196* (pp. 313-429), *Il progetto-Canzoniere. Storia, forme, destinatari* (pp. 433-556); infine chiude il lavoro l’*Indice dei luoghi del Canzoniere* (pp. 559-562) e l’*Indice dei nomi* (pp. 563-573).

Dopo il ricordo di Stefano Carrai e la breve introduzione di Antonio Borrelli, la prima sezione si concentra sui vari momenti esegetici che hanno caratterizzato la lettura dei *RVF*, dai commenti quattro-cinquecenteschi, che ne hanno determinato a lungo una lettura più o meno orientata, fino a quelli moderni, certo più attrezzati da un punto di vista storico-filologico. Il contributo di Federica Pich, *I Frammenti dell’anima attraverso i commenti quattro-cinquecenteschi* (pp. 3-28) illustra le prime osservazioni dei lettori e filologi petrarcheschi *ante litteram* del Cinquecento, responsabili di iper-interpretazioni della lettera o un diverso ordinamento dei singoli componimenti che non di rado hanno mutato la ricezione dei *RVF*. L’A. evidenzia specialmente le differenze delle varie letture fra intellettuali del calibro di Alessandro Vellutello, Giovanni Andrea Gesualdo, Berardino Daniello, ciascuno presentando una propria una diversa spiegazione del rapporto tra biografia e poesia nell’opera di Petrarca, aspetto centrale sia per l’esegesi antica dei *RVF* sia per la produzione dei “canzonieri” lungo tutto il XVI secolo. È interessante constatare che la cifra più perspicua dei commenti antichi, non diversamente dall’esegesi dantesca antica ma con tutt’altro significato, è l’individuazione dei vari rapporti con i classici, nel caso di Petrarca in particolare degli elegiaci. Dal Cinquecento provengono anche i vari tentativi di riordinamento dei singoli componimenti su base

cronologico-tematica. Sabrina Stroppa attraversa in *Strade abbandonate dell'esegesi. Strategie di riordinamento nel commento di Alessandro Vellutello (1525)* (pp. 29-46) l'ampio ventaglio di questi testi che, a partire dalla *princeps* di Alessandro Vellutello del 1525, arriva sino al 1895 con Lorenzo Mascetta. In particolare Vellutello, fine studioso del Canzoniere, voleva realizzare una lettura della vicenda amorosa dei *RVF* riordinando i vari momenti della biografia di Petrarca. Benché la nozione di macrotesto applicata alla forma “canzoniere” sia un’acquisizione critica moderna, non sono da sottovalutare le letture cinquecentesche come quella di Vellutello, il quale torna più volte sul commento con modifiche sostanziali. Di diversa natura risulta il tentativo da parte di Antonio Grifo di commento visivo al Petrarca lirico. L’autore veneziano, autore di un apparato illustrativo di un esemplare a stampa della *Commedia* dantesca e forse di un testimone manoscritto dei *Triumphi*, si cimenta nell’illustrazione di un incunabolo: si tratta dell’edizione del 1480 a cura di Vindelino da Spira, oggi conservato con segnatura G.V.15; *IGI* 7517 alla Biblioteca Civica Queriniana di Brescia. Il contributo di Andrea Torre, *Dall’emblema alla sequenza visiva. Su un’esegesi figurata dei Fragmenta* (pp. 47-86) analizza le peculiarità di questo commento “verbovisivo” caratterizzato, oltre che dal numero conspicuo di miniature e postille, da un’aspirazione simbolica dei testi senza precedenti nelle letture petrarchesche. La propensione figurale verso oggetti simbolici, come il libro e la finestra, o veri e propri dispositivi visivi, lo specchio, favorisce una lettura orientata verso il continuo parallelismo intra ed extratestuale. Dall’antica esegesi, verbale e figurativa, si passa al saggio di Paola Vecchi Galli, *Il commento al Canzoniere: uno spartiacque* (pp. 87-101), che discute la portata innovativa del commento di Santagata. Rispetto alle operazioni editoriali che lo avevano preceduto, limitate nella maggior parte dei casi a chiarire il significato della lettera, la proposta mondadoriana cercava di mantenere un equilibrio tra la componente encyclopedica e i chiarimenti letterali. Il commento di Santagata, infatti, costituisce uno spartiacque per la critica petrarchesca e più in generale per il commento a una raccolta di rime. Non bisogna sottovalutare, come giustamente ricorda l’autrice, la portata culturale del libro che si poneva subito come vero *exemplum* per la critica letteraria italiana nel tentativo di rivedere una serie di paradigmi interpretativi sull’opera del poeta, senza tuttavia rinunciare a un’attenzione particolare verso il lettore.

La seconda parte del volume (pp. 105-196) entra nel merito dei contenuti del *Canzoniere* tracciando percorsi tematici che si snodano attraverso precise consonanze letterarie. Il macrotesto può infatti celare delle

microarticolazioni, attraverso rimandi intratestuali e più sottili isotopie, che suggeriscono nuovi percorsi di lettura e contribuiscono ad arricchire il senso di alcuni nuclei interni. Tutto incentrato sul significato metaforico della scrittura, il contributo di Lorenzo Geri, «*Ond'io più carte vergo*». *Il tema della scrittura nei Rerum vulgarium fragmenta* (pp. 106-138), riflette sulla cifra metaletteraria della scrittura nei *RVF*: si può notare un'attenzione particolare rivolta al campo semantico dello scrivere che progressivamente si definisce attraverso le varie redazioni. I lemmi aumentano a partire dalla forma Correggio e il metro privilegiato per le riflessioni metaletterarie risulta la sestina. Attraverso il confronto dantesco con la figura dell'Amore che «ditta dentro» (*Purg.* xxiv 54), può emergere una più elaborata riflessione di Petrarca sul significato della poesia e della scrittura, quest'ultima avvalorata dall'oggetto-libro. A tale proposito, l'A. fornisce un'utile *Appendice* sul lessico della scrittura nei *RVF* (pp. 137-138) che tiene conto anche delle differenti redazioni a partire dalle quali il poeta inserisce componimenti con funzione metaletteraria. Natasia Tonelli offre uno studio su un nucleo specifico di sonetti incentrato sul tema di Apollo (*La malinconia di Apollo. Proposta per i sonetti 41, 42, 43 dei Rerum vulgarium fragmenta*, pp. 139-153). I sonetti 41-43, secondo l'ordinamento dell'ultima redazione, ovvero *Quando dal proprio sito si rimove, Ma poi che 'l dolce riso umile e piano, Il figliuol di Latona avea già nove*, testimoniano l'esistenza di piccoli gruppi di componimenti che, qualora isolati, riescono non soltanto a mostrare una compattezza tematica, ma a restituire orizzonti di senso alla sequenza macrotestuale del libro. Con una nuova chiave di lettura l'A. convoglia il motivo della malattia di Laura dei componimenti 31 e 34 alla triade meteorologica di 41-43, interpretando gli attributi di Apollo, dio della poesia, ma anche delle arti mediche, come risolutivi del pericolo di morte dell'amata. Ne risulta una fusione tra la malinconia di Apollo e il timore di Petrarca per Laura, entrambi i motivi dipendenti ancora una volta dal presentimento dantesco della morte di Beatrice nella *Vita Nuova*. A seguire James F. McMenamin restringe il campo d'analisi a un solo componimento, la celebre canzone *Nel dolce tempo della prima etate*, al fine di rintracciare, grazie alle già note connessioni intertestuali con le *Metamorfosi* di Ovidio, un significato agostiniano (*La canzone delle "Metamorfosi" (Rvf, 23) e le radici poetiche di Petrarca*, pp. 155-175). Ragionando sulla differenza strutturale tra la trasformazione, di ovidiana memoria, e la conversione, un più profondo processo interiore ispirato al filosofo di Ippona, l'A. sostiene che già nella canzone 23 possono essere

individuati chiari riferimenti ad Agostino che solo più tardi, nelle pagine del *Secretum*, Petrarca avrebbe arricchito con un più maturo senso religioso. Philippe Guérin, a chiusura della seconda parte (*Quando Laura parla: un'anti-Beatrice?*, pp. 177-196), ritorna sulle differenze sostanziali, sia sul piano poetico che più strettamente esistenziale, tra Laura e la Beatrice della *Commedia*. Se quest'ultima assume una funzione salvifica nella progressiva ascensione del *viator* nei tre regni ultramondani, a patto di conservare un atteggiamento severo nei confronti di Dante, la Laura petrarchesca, secondo l'A., ha una postura meno sussiegosa, instaurando un dialogo di più stretta intimità col poeta. La ricerca di sintagmi danteschi da parte di Petrarca mostra una ricerca ben costruita di similitudini situazionali tra l'amante e la donna per ricalcarne lo scarto: a differenza di Beatrice, necessario veicolo per la salvezza, la figura di Laura approfondisce il rapporto tra poesia e memoria attraverso un tentativo mai sopito di *consolatio* verso il poeta.

La terza parte (pp. 200-309) sposta l'attenzione sulla lingua e lo stile dell'autore, sottolineando il significato profondo di aspetti spesso sottovalutati dalla critica tematica. Il saggio di Loredana Chines, *Nuovi intarsi ovidiani tra Canzoniere e dintorni* (pp. 199-207), approfondisce i rapporti tra alcuni luoghi specifici dei RVF e le *Metamorfosi* ovidiane, già affrontati in parte dal saggio di James F. McMenamin (pp. 155-175). La presenza di Ovidio sarebbe strutturale nella poetica di Petrarca, più precisamente nelle componenti mitopoietiche del Canzoniere. Tanto più interessante è la volontà di dissimularle a partire da testimonianze di datazione più alta, come alcune delle sue epistole giovanili. È il caso del mito di Atteone, ben presente nella canzone 23 e nel madrigale 52, ma già parte di una più lunga riflessione testimoniata anche da un richiamo dell'*Africa*. Mentre l'approfondimento intertestuale di Chines mira a individuare un preciso modello e le sue convergenze con lo sviluppo della poetica di Petrarca, il contributo di Giulia Ravera, *La visione paradisiaca di Rvf, 362. Un confronto con i modelli della tradizione cortese e italiana* (pp. 209-239), propone un'analisi interdiscorsiva del componimento 362, *Volo con l'ali de' pensieri al cielo*. I motivi del sonetto connettono la poesia lirica petrarchesca con i modelli della poesia cortese e, più in generale, della poesia italiana precedente. La presenza di *topoi* ricorrenti, dittologie sinonimiche standardizzate, ossimori provenienti dalla Scuola siciliana e l'uso metaforico di alcuni sintagmi mostrano il dialogo costante con la tradizione. L'apparente convenzionalità di certi temi viene tuttavia messa in discussione rispetto alla posizione del sonetto rispetto

alla sequenza complessiva, seguito dai componimenti di pentimento: mancano, infatti, i motivi tipici del filone penitenziale che connota l'intermediazione tra l'io lirico e Dio. Questa anomalia rispecchia in realtà, secondo l'A., una pausa ben congegnata dal poeta nel tentativo di indurre il lettore a un senso di speranza, poi subito smentito dai componimenti successivi. Il saggio di Andrea Afribo, *Una «pacata rinuncia agli estremi»?* *Sulla lingua e lo stile dei Fragmenta* (pp. 241-251), prende le mosse dalla definizione di Gianfranco Contini nei celebri *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, «una pacata rinuncia agli estremi», che avrebbe influenzato non di poco il giudizio sullo stile del poeta di Arezzo. L'analisi continiana, basata soprattutto su una concezione linguistico-formale dei *RVF*, mirava a un'opposizione *de facto* tra un pluristilismo dantesco e un monostilismo petrarchesco. Un'indagine di ordine metrico e un più attento esame stilistico, soprattutto in chiave lessicale, permette di attenuare, se non proprio derubricare, la *vulgata* di Contini. La moltiplicazione delle modalità espressive, supportata da una *varietas* ritmica prima sconosciuta, autorizza una rivalutazione della lingua del Petrarca lirico, per anni condizionata negli studi storico-letterari. Sulla scia del precedente, il contributo di Gabriele Baldassari, *Tra «rime aspre et fosche» e «soavi e chiare».* *Alcuni casi di rima e orchestrazione rimica nel libro dei Fragmenta* (pp. 253-274), approfondisce gli aspetti formali della versificazione. Oltre al ritmo e, più in generale allo stile, l'attenzione ricade sulla rima, sia per le implicazioni fonico-timbriche in relazione ad altri testi sia per il valore semantico. È possibile riconoscere nella rima un uso persino strutturale, cioè volto ad isolare certe microsezioni del Canzoniere, così da essere complementare ad altri espedienti stilistici. Se alcune serie rimiche si ripetono in maniera più evidente, come il caso della prima stanza della prima canzone politica e l'ultima stanza dell'ultima canzone politica, l'A. mostra occorrenze e analogie meno scoperte. Talvolta, infatti, rime a più alta concentrazione fonica o di più raro uso nel Canzoniere possono essere la spia di contatti con liriche ben precise, come i richiami rimici di *Era il giorno ch'al sol si scoloraro* rispetto al sonetto di Cavalcanti *Li mie' foll'occhi, che 'n prima sguardaro*, oppure più sofisticate strategie intratestuali, registrate per i sonetti 293, *S'io avesse pensato che sì care*, e 304, *Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi*. Proprio le relazioni intratestuali, sorrette da dispositivi formali, sono l'oggetto di studio del saggio di Arnaldo Soldani, *Canone delle forme e sistema canzoniere. Il ruolo di Marco Santagata negli studi metrici petrarcheschi* (pp. 275-287). A partire dai cappelli metrici dell'edizione dei Meridiani, l'attenzione verso gli aspetti metrici è diventato

centrale per ricostruire i processi di smontaggio cui è sottoposto il Canzoniere. L'A. sottolinea il contributo di Santagata da un punto di vista metodologico in quanto si è mostrato successivamente produttivo per la comprensione strutturale anche dei Canzonieri quattro e cinquecenteschi. Se l'assunto di Amedeo Quondam del petrarchismo come sistema linguistico della ripetizione è stato negli ultimi anni problematizzato alla luce di nuove prospettive critiche, i suggerimenti di Santagata sull'analisi del sistema metrico di un Canzoniere restano dirimenti per inquadrare i meccanismi stilistico-formali che ne sorreggono la forma e il rapporto che si instaura tra innovazione e tradizione. Quest'ultimo binomio risulta particolarmente produttivo nell'analisi di Silvia Chessa al sonetto 310, *Zefiro torna, e 'l bel tempo rimena*, inversione del *topos* troubadorico del ritorno della primavera che coincide con il trionfo amoroso (*Canoni inversi. Zefiro torna a Tindari*, pp. 289-309). La soluzione opposta, ossia il confronto dell'infelicità amorosa con la letizia delle stagioni, pur non sconosciuta alla letteratura occitana, sembra definirsi con questo componimento dei *RVF*. Una lunga scia di imitazioni dirette, con la ripresa volontaria di *Zefiro torna*, e alcuni esempi in cui si può ipotizzare un influsso implicito, mediato cioè da altri autori, dimostrano che il rovesciamento del *topos* sopravvive fino al Novecento. L'A. procede a una più profonda analisi del sonetto riconoscendo la fitta trama di tessere troubadoriche e classiche, evidenziando le modalità con cui Petrarca dialoga con l'antico e come, attraverso quest'ultimo, costruisce orizzonti di senso e significati etico-spirituali che troveranno nel *Secretum* e in alcune epistole una realizzazione complementare.

Incentrata su aspetti storico-filologici e codicologico-paleografici, la quarta sezione (pp. 313-429) indaga la dimensione materiale dei *RVF* che, come ha dimostrato la critica petrarchesca soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, è una parte fondamentale del libro di poesia dell'aretino. Se già Armando Petrucci ha valorizzato la scrittura di Petrarca, grazie a un buon numero di autografi pervenuti, lo studio dei celebri codici Vat. Lat. 3195 e Vat. Lat. 3196 consente di entrare nel laboratorio di scrittura dell'autore. Laura Paolino, peraltro editrice del codice degli abbozzi, riattraversa la bibliografia che solo negli ultimi due decenni ha arricchito le nostre informazioni intorno ad alcune delle postille latine del Vat. Lat. 3196 ancora di incerta lettura (*Letture vecchie e nuove del "codice degli abbozzi"*, pp. 313-335). In particolare l'A. discute un contributo del 2020 di Vincenzo Fera nel quale lo studioso metteva in discussione specifiche letture dell'edizione Paolino. Ragionare sulle abi-

tudini grafiche di Petrarca, in particolare nel rapporto tra le postille latine del codice degli abbozzi e le relazioni di queste ultime con l'approdo alla redazione finale, consente non solo di approfondire il sistema scrittoriale dell'autore, ma soprattutto di proporre soluzioni differenti e interpretazioni antitetiche di annotazioni autografe. Con il medesimo approccio metodologico, il saggio di Michele Feo, «*Ne labatur. Per la canzone delle visioni*» (pp. 337-363), mostra il valore più strettamente interpretativo delle postille latine. In modo particolare la canzone 323, *Standomi un giorno solo a la finestra*, la cosiddetta “canzone delle visioni”, è presente nel codice degli abbozzi col titolo «*Ne labatur*». L'A. mostra che l'espressione non vada intesa sul piano meramente letterale, ma sia consustanziale alla più ampia concezione che Petrarca sviluppa sulla cura filologica dei testi, spingendosi fino alla conservazione materiale di stesure intermedie o di cedole in cui erano vergate soltanto bozze provvisorie o varianti di un certo componimento. Un'ulteriore proposta riguarda l'abbreviazione «*cont.*» presente negli autografi, che l'A. suggerisce di sciogliere in «*continuavi*»: si creerebbe così un'idea di continuità temporale tra gli abbozzi e le varie stesure dei RVF, ma anche di altre opere, intesa da Petrarca come una più alta aspirazione all'eternità. Dopo aver dimostrato in uno studio del 2015 l'incompatibilità tra la figura del copista ravennate Giovanni Malpaghini e il menante della sezione idiografica del Vat. Lat. 3195, interrompendo così una *vulgata* acquisita da tempo, Monica Berté torna sull'argomento con nuovi dati. Il contributo, intitolato appunto *Ancora su Giovanni Malpaghini* (pp. 365-381), dopo aver ribadito le argomentazioni del 2015, restituisce al ravennate l'indubbia centralità nella collaborazione di copista di casa Petrarca, come si apprende da alcune epistole; tuttavia, l'omonimo *scriptor* responsabile, oltre alle sezioni idiografiche del Vat. Lat. 3195, anche di una copia delle *Tuscolane disputationes* e un Omero, non può essere identificato con Malpaghini a causa di dati cronologici inconciliabili con la biografia di quest'ultimo. Oltre a ribadire la sua tesi, l'A. approfondisce il rapporto di Petrarca con la scrittura che è soprattutto un'incessante ricerca di una forma-libro e di un modello di leggibilità ideali. Il saggio di H. Wayne Storey, *Nota sulla mano di Francesco Petrarca. Tra tropo e autenticità* (pp. 383-406), ragiona sul concetto di autografia petrarchesca e soprattutto sull'uso che ne hanno fatto gli editori del XV e XVI secolo per avvalorare una certa disposizione grafico-visuale dei testi e, in particolar modo, per soppesare lezioni ritenute genuine in quanto provenienti da testimoni di mano del poeta. A partire da Bembo, Daniello e altri umanisti del XV

secolo, fino ad arrivare alla più moderna sistemazione di Wilkins, l'A. ripercorre le discussioni intorno al problema dell'autografia di Petrarca e le eventuali ripercussioni che hanno avuto sul piano editoriale. Chiude la penultima sezione il contributo firmato a quattro mani da Silvia Argurio e Carlo Pulsoni, *Protoedizioni mancate dei Rvf* (pp. 407-429). Offrendo inedite fonti documentarie, di carattere non soltanto privato, gli A. attraversano la contesa tra Pierre de Nolhac e Arthur Parkscher sul primato della scoperta dell'autografo petrarchesco. Le tensioni sorte tra i due studiosi esulavano dal carattere propriamente scientifico ed erano animate anche da tentativi di appropriazione nazionalistica dell'opera di Petrarca. La concorrenza peraltro era amplificata da idiosincrasie accademiche che spesso si concretizzavano in rivendicazioni polemiche di una certa scoperta scientifica. Infine la storia ha attribuito a de Nolhac la priorità dello studio, a dispetto di un più modesto riconoscimento al secondo studioso, che pure aveva contribuito in maniera decisiva alle acquisizioni più originali della filologia petrarchesca di inizio Novecento.

L'ultima sezione (pp. 433-556) si apre ad argomenti meno omogenei delle parti precedenti, spostando l'attenzione sulla pluriredazionalità del libro, ai contatti tra i *RVF* e altre opere dell'autore e infine a ricerche sui destinatari reali di taluni componimenti. Tommaso Salvatore, che recentemente ha contribuito al dibattito sulla storia redazionale dell'opera, sottolinea il ruolo decisivo di Santagata nel considerare il *Canzoniere* come un organismo in continuo divenire (*La teoria delle "forme" del Canzoniere da (Wilkins a) Santagata a oggi*, pp. 433-458). A differenza della netta bipartizione in due parti che emergeva dagli studi di Wilkins, e dunque di una lettura che non sempre coglieva sfumature interne garantite dal macrotesto, Santagata ha avuto il merito di accentuare il percorso spirituale di Petrarca verso la conversione. A giudizio dell'A., una rivalutazione della forma Chigi come primigenio assetto consente una lettura diacronica al contempo della storia delle forme e dell'evoluzione del macrotesto. Sempre il confronto tra Wilkins e Santagata è il punto di partenza del saggio di Bernhard Huss, *Finalizzare senza fine. Il problema della sequenza finale dei Rerum vulgarium fragmenta* (pp. 459-479), il quale si concentra sulla parte conclusiva dei *RVF*. Le testimonianze manoscritte dei componimenti finali attestano un rapporto tormentato di Petrarca con l'epilogo del *Canzoniere*: la tipologia di correzioni, il numero degli interventi, il rapporto con le forme precedenti, suggeriscono un rapporto drammatico dell'autore con il senso ultimo dell'opera, vale a dire tra l'esaltazione dell'amore per Laura e un più ragionato pentimento

in chiave agostiniana. L'A. sostiene che si può dedurre una volontaria ambivalenza da parte di Petrarca che, durante gli ultimi anni, ricerca una coesistenza, anche da un punto di vista stilistico, delle due sfere di pertinenza, trasformando così la sequenza dei 31 componimenti finali in una aporia soltanto apparente. Lo studio di Claudia Berra, *Fra Fragmenta e Trionfi. Per la “sinopia” degli anni Sessanta* (pp. 481-509), è incentrato sulle relazioni tra *RVF* e *Trionfi* che ancora una volta a partire da Santagata sono considerate fondamentali per inquadrare la lirica petrarchesca. In particolare lo studioso ha inaugurato un filone critico secondo cui il binomio delle due opere in volgare rispecchierebbe la coppia dantesca *Vita Nuova-Commedia*, per cui i *Trionfi*, più ragionato percorso allegorico sulla cristianizzazione dell'amore per Laura, rappresentano il seguito ideale dei *RVF*. Così come Dante si era promesso di trattare più degna-mente di Beatrice nelle ultime pagine della *Vita Nuova*, dando vita al complesso meccanismo della *Commedia*, Petrarca realizza con i *Trionfi* la ricerca di virtù morali e cristiane che costituiscono il fulcro dell'ultima parte dei *RVF*. Segue il contributo di Luca Marcozzi, *Le poesie del Canzoniere e i loro destinatari (con una nota su «spiritō gentil»)* (pp. 511-529), sui componimenti di corrispondenza del Canzoniere. Il carattere dialogico di molte liriche petrarchesche, spesso sottovalutato rispetto alla lirica, è una delle componenti strutturanti dell'opera. La rete di personaggi reali a cui si rivolge l'*auctor*, oltre a costituire una legittimazione storica alla vicenda amorosa, dispiega una complessa dinamica di relazioni pubbliche finalizzate alla costruzione di una solida personalità letteraria. In perfetta continuità col precedente, chiude il volume il saggio di Paolo Rigo, *Petrarca e i Colonna: oltre il Canzoniere* (pp. 531-556), sul profondo legame tra Petrarca e i Colonna che ha influenzato in maniera decisiva la composizione di alcune opere. La relazione con il potente cardinale Giovanni, che si allarga all'intera famiglia, risulta centrale nell'itinerario intellettuale del poeta. In aggiunta, una conoscenza più approfondita della biografia di Giovanni e Giacomo Colonna, soprattutto le numerose notizie storiche sulla loro capacità amministrativa e il loro indirizzo politico, meglio spiegano le dinamiche cortigiane di Petrarca che impreziosiva il suo impegno letterario anche grazie al patrocinio della potente famiglia.

ANGELO RAFFAELE CALIENDO
angeloraffaele.caliendo@unina.it
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

BOLLETTINO A MARGINE

*L*a divina natura.

Rappresentazioni del paesaggio nella Commedia di Dante

a cura di FEDERICA M. GIALLOMBARDO

La sequenza degli studi contenuti in questo volume, avviati in una stagione che intercetta nell'ambientalismo e nell'ecocritica nuove interpretazioni letterarie, è emblema dell'importante commistione tra esegezi della Commedia dantesca e sua attualizzazione. Il binomio tra poema e paesaggio si rivela un elemento costitutivo della visione dantesca, permeando tanto la realtà fisica e geografica quanto le allegorie e i simbolismi che innervano il testo. Insomma, nell'opera dantesca il paesaggio non è semplice *ornatus*, ma *instrumentum* di una complessa visione del mondo. I saggi raccolti intendono offrire, nella loro caleidoscopica varietà, nuove visioni sul paesaggio nella *Commedia*, inteso nella sua duplice accezione di *locus amoenus* e *locus terribilis*, di spazio interiore ed esteriore, di scenario reale e proiezione metaforica, includendo non solo gli elementi naturali e geografici, ma anche le loro rappresentazioni culturali ed emotive. Il paesaggio quale elemento letterario vivo e pulsante, capace di fare dialogare e di rispecchiare e diffondere le passioni, le paure e le speranze dei protagonisti che circonda.

«Quaderni di Limina», vol. 1

23,90 €

libreriauniversitaria.it Edizioni

<https://edizioni.libreriauniversitaria.it/libro/la-divina-natura/>

libreriauniversitaria.it
edizioni

INDICE DELL'ANNATA

N. II (2025) fascicolo 1

Beatrice Mosca, *Ai limina delle Digital Humanities* 7

I. SAGGI

Fabio Ciotti, *Intelligenze artificiali e mondi immersivi: nuovi paradigmi per le Digital Humanities* 13

Cristina Marras, *Progettazione e modellazione multilineare per edizioni scientifiche digitali* 41

Roberto Rosselli Del Turco, *La TEI e la rappresentazione del testo: alcune riflessioni critiche* 55

Ciro Perna, Elisabetta Tonello, *Work in progress: the palimpsest Comedy of the “Dante Poggiali” (BNCF, ms. Pal. 313)* 65

Serena Malatesta, *Divine (virtual) Reality: un mondo virtuale per immergersi nella Commedia* 68

Elizabeth Coggeshall, Arielle Saiber, *Building and maintaining the crowdsourced archive Dante Today* 83

Paolo Manoni, *Custodire il passato per il futuro: la transizione digitale della Biblioteca Apostolica Vaticana* 97

Arianna Traviglia, *Transforming manuscript studies through technology: methods, challenges and future directions* 107

Gianluca Del Mastro, *Limina from the virtual unwrapping of the Herculaneum Papyri* 115

Angelo Mario Del Grosso, Angela Siciliano, “*Voce dei Margini*”: *le postille di Giorgio Bassani in un’edizione scientifica digitale* 125

II. SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

Lorella Viola, *The Humanities in the Digital: Beyond Critical Digital Humanities*, Cham, Palgrave Macmillan, 2023, XXVI + 173 pp. (Denise Tirone) 155

Julianne Nyhan, Geoffrey Rockwell, Stéfan Sinclair, Alexandra Ortolja-Baird (a cura di), *On Making in the digital humanities: The scholarship of digital humanities development in honour of John Bradley*, London, UCL Press, 2023, XX + 279 pp. (Denise Tirone) 161

N. II (2025) *fascicolo 2*

Francesco Donato, *Unità nella varietà: pratiche di Limina* 7

I. SAGGI

Dario Brancato, *La suocera di Benedetto Varchi: per l'edizione critica* . . . 13

Vito Avarello, Cai Jin, *Ai confini dell'inchiostro: marginalità e memoria nelle lettere di Matteo Ricci* 73

Maria Cristina Cabani, *Testo e commento: le Dichiarazioni di Gasparo Salviani alla Secchia Rapita* 97

Matteo Maselli, *Ai margini del canone: ri-mediazione, adattamento e riscrittura dantesca in Shigeru Mizuki* 111

Concetta Damiani, *Nel segno di Juyō: testimonianze e suggestioni documentarie nei rapporti di trasmissione culturale Italia-Giappone* . . . 151

II. NOTIZIE DAI MANOSCRITTI E DALLE STAMPE

Sandro Bertelli, *La tradizione della Commedia (con qualche novità)* . . . 167

Mirko Volpi, «*Iste liber est Jacobi...*»: una nota di possesso di Iacomo dalla Lana nel ms. Aldini 319 (Pavia, Biblioteca Universitaria) 195

Fara Autiero, *Alcune osservazioni sul Purgatorio del Codex Altonensis: spazio grafico, dispositivi figurativi e prospettive esegetiche* 219

Giliola Barbero, *Limina alle soglie del testo dantesco: percorsi di lettura da Santa Giustina di Padova alla Biblioteca Braidense di Milano* 247

Vita Segreto, Riccardo Montalto, *Ai margini della Vita di Taddeo di Federico Zuccari: note di connoisseurship del disegno e di paleografia artistica* . . . 269

Lorenzo Amato, *Da Bellisario Bulgarini a Padre Baldassare Lombardi: a proposito di un postillato dantesco dell'Università di Tokyo* 309

III. SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

La Commedia di Dante nell'antica tradizione manoscritta. Per uno studio integrato e computazionale dei codici, dei testi e delle immagini, a cura di Gennaro Ferrante, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2024, 206 pp. (Angelo Raffaele Caliendo) 335

Fragmenta Recollecta. Atti del Convegno petrarchesco internazionale a trent'anni da I frammenti dell'anima di Marco Santagata. Pisa, 12-14 maggio 2022, a cura di Antonio Borrelli, premessa di Stefano Carrai, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2025, XXVIII + 573 pp. (Angelo Raffaele Caliendo) . . 345

BOLLETTINO A MARGINE

La divina natura. Rappresentazioni del paesaggio nella Commedia di Dante, a cura di Federica M. Giallombardo, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2025 («Quaderni di Limina», vol. 1) 356

