

# LIBRI & DOCUMENTI

XL-XLI  
2014-2015

TOMO 2



ARCHIVIO STORICO CIVICO E BIBLIOTECA TRIVULZIANA  
CASTELLO SFORZESCO  
MILANO

LIBRI & DOCUMENTI

XL-XLI  
2014-2015

TOMO 2



# LIBRI & DOCUMENTI

XL-XLI  
2014-2015

TOMO 2



ARCHIVIO STORICO CIVICO E BIBLIOTECA TRIVULZIANA  
CASTELLO SPORZESCO  
MILANO



Milano

Rivista annuale

Direzione, redazione e amministrazione  
Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana  
Castello Sforzesco, 20121 Milano

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 374 del 20 novembre 1974

Direttore responsabile · Claudio Salsi  
Coordinatore editoriale · Isabella Fiorentini  
Comitato di redazione · Isabella Fiorentini, Loredana Minenna, Marzia Pontone  
Editing · Loredana Minenna  
Traduzione e revisione degli *abstract* · Promoest Srl – Ufficio Traduzioni Milano

ISSN 0390-1009

Gli autori sono invitati ad attenersi alle Norme pubblicate al termine del fascicolo.  
Degli articoli firmati sono responsabili gli autori.  
I testi non pubblicati non saranno restituiti.

È vietata la riproduzione, totale o parziale, degli articoli pubblicati  
senza citarne la fonte.

Per le immagini, qualora non altrimenti indicato,  
il titolare dei diritti è il Comune di Milano.  
La rivista è a disposizione degli eventuali detentori di diritti  
che non sia stato possibile rintracciare.

La rivista è pubblicata anche in rete all'indirizzo  
<https://trivulziana.milanocastello.it/it/content/libri-documenti>.

Gli articoli relativi ai manoscritti medievali  
sono recensiti nel *Bulletin codicologique* di *Scriptorium*.

CASTELLO  SFORZESCO

## SOMMARIO

### TOMO 2

#### TRADIZIONE MANOSCRITTA E PROBLEMI ECDOTICI DELLA *COMMEDIA*

ENRICO MALATO, <i>La tradizione del testo della Commedia</i>	143
ANGELO EUGENIO MECCA, <i>La tradizione manoscritta della Commedia. Un percorso nella Biblioteca Trivulziana, con un'appendice sulla tradizione lombardo-veneta</i> (σ)	153
ATTILIO CICHELLA, <i>Appunti sul codice Trivulziano 1079</i>	177
ALBERTO CASADEI, « <i>Dilatasti</i> » o « <i>Delectasti</i> »? <i>Osservazioni su Purg. xxviii 80</i>	187
EDOARDO FUMAGALLI, <i>La Povertà in su la croce. Riflessioni intorno a un verso di Dante</i>	193

## DENTRO E OLTRE IL TESTO DELLA *COMMEDIA*

GIOVANNA FROSINI, *Inventare una lingua. Note sulla lingua della Commedia* 205

MARIA GABRIELLA RICCOBONO, *Dante nella Commedia. Un poeta-profeta davanti ai lettori* 225

## DANTE E LE ARTI NELLA *COMMEDIA*

ALESSIO MONCIATTI, «*Figurando il Paradiso*». *Appunti per le arti del visibile e Dante* 249

FRANCESCA PASUT, *Nell'antica vulgata fiorentina. Due varianti miniate della Commedia dantesca* 261

ANGELA DILLON BUSSI, *Muovendo dal codice Trivulziano 1048: novità su Zanobi Strozzi e proposte per gli inizi di Francesco d'Antonio del Chierico* 275

## L'ESEGESI SUL TESTO DELLA *COMMEDIA*

MIRKO VOLPI, *Iacomo della Lana e il primo commento integrale alla Commedia* 287

MARISA BOSCHI ROTIROTI, *Paolo di Duccio Tosi. Un copista dantesco e non solo* 301

MASSIMILIANO CORRADO, *Niccolò Lelio Cosmico e le chiose dantesche del codice Trivulziano 1083* 315

LA *COMMEDIA* NEGLI ESEMPLARI TRIVULZIANI DELLE PRIME  
EDIZIONI A STAMPA

- GIANCARLO PETRELLA, *Gli incunaboli Trivulziani della Commedia. Razioni di un primato e qualche appunto per il collezionismo di Dante in casa Trivulzio a margine di una proposta di catalogo* 329
- ALESSANDRO LEDDA, LUCA RIVALI, *Il Dante di Federico de' Conti. Storia di una contesa bibliografica irrisolta* 349





TRADIZIONE MANOSCRITTA E PROBLEMI ECDOTICI  
DELLA *COMMEDIA*



ENRICO MALATO

## LA TRADIZIONE DEL TESTO DELLA *COMMEDIA*

La prima attestazione del titolo *Commedia* (o, alla greca, *Comedia*), in riferimento al poema di Dante, è in una chiosa di Francesco da Barberino (in Val d'Elisa), il quale in una postilla ai suoi *Documenti d'Amore*, nel manoscritto idiografo e parzialmente autografo oggi conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV, Barber. 4076), scrive (naturalmente in latino, alla c. 63v): «Questo Virgilio, Dante Alighieri in una sua opera che s'intitola *Commedia* e tratta, fra molte altre, di cose infernali, presenta come proprio maestro [...]». È la prima testimonianza nota – databile tra la fine del 1313 e gl'inizi del 1314 – di una conoscenza presso il grande pubblico del poema di Dante, o almeno dell'*Inferno*; cui ne seguirono altre in rapida successione: una serie di riprese, fra l'altro di una sequenza rimica del *Purgatorio* nella *Maestà* di Simone Martini, a Siena, della primavera del 1315 (o poco dopo); echi dell'*Inferno* e del *Purgatorio* nel volgarizzamento dell'*Eneide* di Ciampolo degli Ugurgieri e di Andrea Lancia del 1316; al 1317 risalgono le prime citazioni di versi dell'una e dell'altra cantica, memorizzati dai notai bolognesi, che ne riempivano gli spazi bianchi dei loro atti; e via dicendo. Nel giro di pochi anni, fra il 1313 e il '17, '18, '19, si moltiplicano i riferimenti all'*Inferno* e al *Purgatorio* (mentre il *Paradiso* è ancora in corso di scrittura), distribuiti in varie aree dell'Italia mediana, tra Siena, Firenze, Padova, Mantova, Bologna: indizio certo dell'avvenuta 'pubblicazione' delle prime due cantiche (previa ultima revisione dell'Autore, è da presumere), con le procedure del tempo: trascrizione integrale del testo, a cura di lettori interessati o di copisti professionisti, in appositi manoscritti, cartacei oppure – per i lettori più esigenti e facoltosi – pergamenei, che consentivano all'opera di circolare e diffondersi liberamente.

Va detto che, secondo l'uso dei manoscritti antichi, ai quali è ignota la pratica moderna del frontespizio, in cui il lettore trova subito il nome dell'autore e il titolo dell'opera, il testo al più è preceduto (ma non sempre) da un *Incipit* (inizia) e chiuso da un *Explicit* (finisce) che – talvolta in volgare: *Incomincia*, *Comincia*, *finisce* – danno indicazione del contenuto del manoscritto, generalmente definito *Commedia* o *Comedia* di Dante Alighieri. Titolo in qualche modo garantito dallo stesso Autore, che ben due volte allude al suo poema con questa formula: «per le note / di questa comedia, lector, ti giuro» (*Inf.* XVI 128), «altro parlando / che la mia comedia cantar non cura» (*Inf.* XXI 2); ripreso e confermato nell'*Epistola a Cangrande* (*Epist.* XIII), dove esplicitamente designa l'opera con quella formula:

«Il titolo del libro è: ‘Comincia la *Commedia* di Dante Alaghieri, fiorentino di nascita, non di costumi’» (par. 28; l’*Epistola* sarà databile tra la metà-fine del 1319 e forse gl’inizi del 1320: oggi trovano scarsi consensi gli antichi dubbi sulla paternità dantesca della lettera, che resta comunque testimone importante della comune imputazione del titolo). Il quale viene mantenuto in tutte le 15 stampe incunabole quattrocentesche (dal 1472 al 1497), ma comincia a oscillare nelle nuove edizioni del poema fin dall’inizio del ’500: *Le terze rime* (Venezia, Aldo Manuzio, 1502, ripreso da Balthazar de Gabiano e Barthelemy Troth, Lione 1502, poi ancora Venezia, forse Gregorio de’ Gregori, dopo il 1515); quindi, dopo saltuarie riprese di *Commedia* (Firenze, Giunti, 1506; Venezia, Zani, 1507, ecc.), semplicemente *Dante col sito et forma dell’Inferno* (Venezia, Manuzio, 1515; ivi, A. Paganini, 1516; ancora Paganini, 1527/1533, ecc.), poi *Il Dante con argomenti e dichiarazione de molti luoghi* (Lyon, Jean de Tournes, 1547), *Lo Inferno e ’l Purgatorio e ’l Paradiso di Dante Alaghieri* (Venezia, Al segno della Speranza, 1550), *Dante con nuove et utili ispositioni* (Lyon, Rouillé, 1551 e 1552, poi 1571, 1575), ecc.; e finalmente *La Divina Commedia di Dante di nuovo alla sua vera lettione ridotta con lo aiuto di molti antichissimi esemplari* (Venezia, Giolito de’ Ferrari, 1555), in cui per la prima volta veniva assunta l’aggettivazione *Divina*: ripresa forse dal *Cesano* di Claudio Tolomei, suggerita a lui dal *Trattatello in laude di Dante* di Boccaccio, il quale parla del supposto ritrovamento, dopo la morte del poeta, degli ultimi canti del *Paradiso* che si temevano perduti: «li tredici canti, li quali alla divina *Comedia* mancavano» (*Trattatello*, 1<sup>a</sup> redaz.)<sup>1</sup>. Boccaccio allude probabilmente alla cantica che tratta delle cose divine, il *Paradiso*, ma l’aggettivo venne acquisito al titolo *Commedia*, stabilmente a partire dalla metà del ’700, assunto con evidente valore ambiguo: in riferimento sia alla materia, che tratta delle cose relative al Regno di Dio, sia all’altezza poetica dell’opera. Che da allora univocamente si intitola non più *Commedia*, ma *La Divina Commedia*.

Più complessa (e problematica) è la storia del testo del poema, della sua trasmissione attraverso i secoli, che rende tuttora ardua la lettura dell’opera in una lezione che si vorrebbe conforme all’ultima volontà dell’Autore. In realtà, perduto ogni autografo dantesco (della *Commedia* come di ogni altro suo scritto) – di cui per altro non c’è traccia, neanche come testimonianza di qualcuno che ne abbia mai avuto conoscenza diretta –, l’opera è leggibile solo attraverso le copie manoscritte che furono prodotte negli anni e sono pervenute fino a noi: poco più di 800 (residuo di una produzione che si calcola sia stata di un paio di migliaia di esemplari), ma molte lacunose o frammentarie, cui vanno però aggiunte altre, testimoniate da antiche stampe fondate su manoscritti antichi poi perduti. Un numero di molte centinaia, comunque, che offrono un quadro definito ormai, dalla più matura filologia dantesca, disperante. Perché la grande fortuna che su-

1. G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di P.G. Ricci, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, III, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1974, p. 485 par. 185.

bito arrise all'opera e la grande richiesta che ne venne dal mercato, in tutta Italia, indusse alla rapida moltiplicazione delle copie, con esiti perversi. È credibile che alla notizia della morte dell'Autore, molti che si erano procurata una copia delle prime due cantiche intorno al 1313-'14-'15, all'atto della 'pubblicazione', o subito dopo, cercarono l'integrazione della terza cantica, che probabilmente venne diffusa negli anni seguenti e andò ad aggiungersi alle prime due già diffuse. Non è possibile dire se venne mai realizzata una nuova 'pubblicazione' integrale dell'opera, completa delle prime due e della terza cantica, in una nuova lezione riveduta (a cura dei figli? ma sembra davvero improbabile). È certo comunque che l'intensa attività di copia che si sviluppò in varie parti d'Italia e lo sforzo dei copisti, professionali o 'per passione', impegnati a rappresentare fedelmente la lezione di Dante – che nessuno però era in grado di certificare –, produsse effetti devastanti.

Non esiste copista che copi senza commettere errori, per svista meccanica – perché legge male, o memorizza male quello che ha letto, ripete mentalmente in modo erroneo il passo da trascrivere, sbaglia nel trasferire quel passo sul foglio che sta scrivendo (*lapsus calami*) –; oppure perché non capisce, in specie nei passi difficili, ritiene di riconoscere un errore e cerca di correggere quello che invece è corretto, introducendo una nuova lezione erronea. E naturalmente ciò che di erroneo viene fermato sulla carta è ripreso dal copista successivo, che aggiunge gli errori propri a quelli del collega da cui copia, salvo che riconosca errori veri o presunti e cerchi di correggere per congettura, introducendo nuove varianti erronee. È un processo ordinario di inquinamento dei testi di tradizione manoscritta, ben noto ai filologi, che dalla presenza o assenza degli errori riescono a ricostruire la trafila di trasmissione del testo e in qualche modo a rimediare ai processi corruttivi. Nel caso della *Commedia* la situazione è resa estremamente più complicata da una serie di fattori concomitanti: la precocità e l'estensione dell'attività di copia, che incide fin dalle prime battute del processo di trasmissione del testo; l'esigenza profondamente sentita da gran parte dei copisti di essere fedeli al dettato dantesco, che tuttavia nessuno conosce nella sua autenticità, per cui molti sono indotti a interrogare diversi esemplari di copia, attingendo lezioni diverse da diverse fonti, che si vanno intrecciando nel tempo confondendo le linee della tradizione; l'iniziativa emendatoria di molti, che nello sforzo di recupero della presunta lezione corretta si inducono a operare *emendationes ope ingenii*, correzioni per congettura, che si risolvono spesso in ulteriore inquinamento del testo; la *contaminatio mnemonica*, dovuta al fatto che molti copisti, eseguendo diverse copie, ne memorizzano passi che vanno poi a interferire nella scrittura di altri passi simili; cui si aggiunga la reciproca influenza fra testo e note, nei molti manoscritti in cui il testo poetico è accompagnato da un testo esegetico, che può citare passi danteschi in lezione diversa da quella del testo accolto nel manoscritto, quando le tradizioni siano diverse, e il copista può essere indotto ad adattare l'uno all'altro.

Nella tradizione della *Commedia* si opera insomma – precocissimamente e in misura massiccia – quella che in termine tecnico si chiama *contaminatio*, cioè

una confusione nelle linee di trasmissione del testo, così estesa e così intrecciata (qualcuno ha detto 'a tela di ragno') da rendere impossibile una ricostruzione dei rapporti di derivazione di un manoscritto dall'altro, e di conseguenza sostanzialmente impossibile una rappresentazione stemmatica della tradizione e una ricostruzione di tipo lachmanniano del testo (né sarà un caso se ogni tentativo in tal senso, da circa duecento anni a questa parte, è di fatto fallito). La complessità (e la precocità) della situazione estremamente problematica è testimoniata dalla vicenda del cosiddetto codice Mart: un manoscritto oggi perduto, di cui possediamo le varianti, trascritte nel 1548 in margine a una edizione Aldina del 1515 dall'erudito Luca Martini, in vista di un' *editio variorum* che poi non fu realizzata (l'esemplare è oggi alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, Aldina AP XVI 25). Il codice era stato esemplato da un copista dilettante identificato in Forese Donati, pievano di S. Stefano di Botèna, che registrando le date, fra l'ottobre 1330 e il gennaio 1331, aveva trascritto l'intero poema, aggiungendo in chiusura una sua nota giustificativa, trascritta da Luca Martini: «Io, Forese, scrissi questo libro di mia mano, gratis, per soddisfare le preghiere di Giovanni Bonaccorsi, amico carissimo fiorentino». Scusandosi quindi con il lettore, perché non imputasse a difetto di diligenza le oscurità o incertezze che suo malgrado fossero rimaste nel testo, ne imputava la responsabilità alla insufficienza e all'imperizia degli 'scrittori volgari', che avevano gravemente alterato il testo; aggiungendo: «Io invero, attingendo a diversi altri codici, respingendo le lezioni false e accogliendo quelle 'vere' o che sembravano di senso appropriato, con la massima prudenza possibile in questo libro fedelmente le trascrissi».

Siamo ad appena nove anni dalla morte di Dante, e già la situazione testuale della *Commedia* è gravemente compromessa, come appare chiaro da questa ingenua dichiarazione del copista di Botèna. Perché egli può solo registrare le differenze nelle testimonianze dei diversi manoscritti, ma non ha alcuno strumento per distinguere le lezioni 'false' dalle 'vere', se non il suo giudizio nel considerarle 'di senso appropriato' (o 'non appropriato'), estremamente rischioso in un'opera nuova, dal dettato 'difficile', ricca di parole 'nuove' a volte di senso oscuro, come la *Commedia* (perciò, nella prassi della filologia, la *lectio difficilior*, 'la più difficile' tra due lezioni alternative, è quella che ha maggiore probabilità di essere quella autentica). E se ciò accadeva a Firenze, a breve distanza dalla morte di Dante, si può immaginare quanto può essere accaduto, nella stessa Firenze e altrove, fuori dell'area linguistica fiorentina, prima e dopo l'esperienza di Forese. I modi della contaminazione sono i più vari: il copista ha spesso davanti a sé, o presenti in bottega, due o più esemplari di copia (non di rado portatori ciascuno di lezioni plurime), attingendo secondo il suo criterio all'uno o all'altro; cerca altrove lezioni alternative a quelle che lo lasciano insoddisfatto, e a volte addirittura lascia spazi bianchi da riempire successivamente con forme diverse da quelle che gli offrono i codici che ha sottomano; altre volte il copista effettua successivamente riscontri localizzati, e allora raschia ciò che ha scritto, principalmente nei manoscritti pergamenei, e riscrive sopra (è macroscopicamente il caso di La, il co-

siddetto codice Landiano, ms. 190 della Biblioteca Comunale Passerini Landi di Piacenza, datato 1336, per cui addirittura si distingue, e non è il solo, una duplice testimonianza, designata come La<sub>1</sub> e La<sub>2</sub>, quando è possibile con gli strumenti endoscopici leggere la scrittura primaria, sottostante la nuova); oppure cancella e scrive il nuovo testo in uno spazio disponibile, sul margine, nell'infrarigo, o ancora riscrive sopra il già scritto, modificando o aggiungendo o togliendo singole lettere; e via dicendo.

In questo quadro così complesso, che ha imposto di fatto la rinuncia ad ogni realistica aspirazione a una edizione critica in senso lachmanniano della *Commedia*, è stato altrimenti possibile mettere a fuoco linee di tradizione distinte del poema dantesco, connotate soprattutto sul piano linguistico, meno esposto di quello testuale ai fattori inquinanti cui si è accennato. Lo scriba che è attento al dettato del testo e scrupolosamente cerca quella che egli crede la lezione migliore, la supposta lezione d'autore da recuperare in luogo di quella ritenuta spuria, è poi più corrivo su quelle che sono le forme dell'uso linguistico, più o meno simili ma più o meno fortemente marcate da connotati regionali (si pensi, per es., all'alternanza *senza/sanza*, *denari/danari*, *senese/sanese*, *diritto/dritto*, *opera/opra*, e simili, tra uso fiorentino e uso di altre regioni): il copista attento a recuperare la supposta lezione d'autore, sarà in genere meno attento, o del tutto disattento, al rispetto delle forme linguistiche del suo esemplare di copia, lasciando invece largo margine al proprio uso linguistico. Del resto, è ormai acquisito che ogni copista è portatore di quello che è stato definito un proprio diasistema linguistico, distinto da quello dell'autore del testo (e da quello del copista da cui copia), che può offrire una traccia della linea di trasmissione, con indicazioni utili alla messa a fuoco almeno della *facies* linguistico-stilistica del testo tramandato. Così, se non la diretta linea di trasmissione testuale, appannata dalla *contaminatio*, è possibile ricostruire una linea (o più linee) di successione dei codici, connotati dalla (involontaria) marcatura regionale dei copisti. Nella tradizione del testo della *Commedia*, da tempo sono ormai riconosciuti due filoni fondamentali di trasmissione, contraddistinti come ramo  $\alpha$ , di tradizione toscana, molto più nutrito, e ramo  $\beta$ , di tradizione settentrionale, più esiguo. Che hanno indotto qualche studioso a ipotizzare due linee parallele di tradizione, alternative l'una all'altra, che in realtà non portano ad alcun risultato utile alla costituzione del testo (ma possono giovare alla ricostruzione della lingua della *Commedia*; per altro anch'essa problematica, perché se è indubbio che la base della lingua di Dante sia il volgare fiorentino, è altrettanto certo che la lunga permanenza del poeta nelle regioni del Nord Italia lo avrà indotto ad assumere forme e vocaboli esterni al fiorentino, non imputabili perciò necessariamente ai copisti).

Il quadro è reso ancora più complesso dal fatto che siano andati perduti, inspiegabilmente, insieme con gli autografi danteschi, tutti i manoscritti testimoni della prima circolazione del poema: dai primi che hanno diffuso l'*Inferno* e il *Purgatorio*, a partire presumibilmente, si è detto, dal 1313-'14, fino alla fine del



terzo decennio del secolo e oltre. Il codice più antico di cui si abbia notizia – per altro anch'esso perduto – è quello, appena ricordato, esemplato da Forese Donati, che espone le date d'inizio e di fine del lavoro di copiatura tra l'ottobre 1330 e il gennaio 1331. Più tardi sono tutti i più antichi manoscritti conservati con datazione certa, perché apposta sul manoscritto stesso<sup>2</sup>: i primi risalgono al 1336 (il ricordato La, Landiano, firmato dal copista marchigiano Antonio da Firimo, cioè da Fermo), al 1337 (Triv: ms. 1080 dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano, opera del copista Francesco di ser Nardo da Barberino – successivamente organizzatore della cosiddetta officina del Cento, che avrebbe prodotto circa un centinaio di manoscritti del poema –, trascrittore in proprio anche di Ga, il Gaddiano Plut. 90 sup. 125 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, datato 1347, e di altri importanti codici conservati), al 1347 (Ga, appena citato, e Ham: Hamilton 203 della Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz di Berlino, firmato da Tommaso di Pietro Benetti). Altri manoscritti recano una data che va oltre la metà del secolo: 30 agosto 1351 (Pa: Italien 538 della Bibliothèque nationale de France, firmato da Bettino de Pili, forse padovano, copista, più tardi, di almeno altri due manoscritti del poema), 16 marzo 1352 (Urb: Urbinate 366 della Biblioteca Apostolica Vaticana, BAV, redatto in area emiliano-romagnola), 10 novembre 1354 (Mad: ms. 10186 della Biblioteca Nacional di Madrid, vergato probabilmente in area ligure, che reca la più antica traduzione in lingua spagnola della *Commedia*, eseguita nella prima metà del Quattrocento da Enrique de Villena per incarico del possessore *pro tempore*, Iñigo López de Mendoza marchese di Santillana), ecc.

E tuttavia inattendibile risulta in qualche caso la data esibita: come il 1335 di Ash (Ashburnhamiano 828 della Biblioteca Medicea Laurenziana), messo da alcuni in dubbio, e clamorosamente nel caso di Gv (già nella Biblioteca Ginori Venturi, 46, ora nella Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna, 3, che contiene il solo *Paradiso* con l'*Ottimo Commento* disposto a cornice): un codice con data 1337 stile fiorentino, corrispondente al 1338, che risulta tuttavia erronea, perché o ripresa dall'esemplare di copia, oppure alterata, forse per caduta di una *L* nella datazione romana *MCCCLXXXVII*. La datazione di altri codici più antichi è collocabile genericamente, in base all'esame codicologico-paleografico, e talvolta delle miniature, al secondo quarto avanzato o alla metà del secolo XIV, in genere piuttosto a ridosso del secondo limite. È il caso per es. di Cha, il ms. 597 del Musée Condé di Chantilly, di Parm, il Parmense 3285 della Biblioteca Palatina di Parma, di Po, cosiddetto Codice Poggiali (dal nome di un antico possessore), Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze; e ancora di Pr, l'Italien 539 della Bibliothèque nationale di Parigi, di Rb, cosiddetto Riccardiano-Braidense, importante codice firmato da un Maestro

2. Si segue la siglatura adottata in G. PETROCCHI, *L'antica tradizione manoscritta della Commedia*, «Studi danteschi», 34 (1957), pp. 7-126, a pp. 35-36, ripresa in ID., *Introduzione a DANTE ALIGHIERI, La Commedia secondo l'antica vulgata*, I, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966 (*Edizione nazionale delle opere di Dante*, 7), pp. 57-91.

Galvano bolognese contenente il commento di Iacomo della Lana, oggi smembrato tra la Biblioteca Riccardiana di Firenze (ms. 1005, che accoglie l'*Inferno* fino a xxxiii 2 e il *Purgatorio*) e la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (AG XII 2, contenente il *Paradiso*: ora ricomposto in unità nel facsimile Roma, Salerno Editrice, 2007), ecc.

Altri manoscritti, precedentemente accreditati di notevole antichità, sono stati poi meglio focalizzati nella loro cronologia più tarda: oltre ai già visti Ash, forse, e Gv, addirittura datati, è il caso per esempio del ms. 88 della Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona (siglato Co), collocato da Petrocchi «se non proprio intorno al 1330 come riteneva il Lorini, certo prima della metà del secolo», spostato invece «con buone probabilità nell'ultimo quarto del Trecento insieme ad altre due *Commedie* copiate dallo stesso scriba», il già incontrato Romolo Lodovici<sup>3</sup>; mentre pur mantenendosi sul limite della metà del secolo, è probabilmente abbastanza inoltrato nella seconda metà il codice cosiddetto Filippino, oggi CF 2 16 presso la Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli (siglato Fi), portatore anche di importanti glosse di varie mani e di varia datazione e di un importante corredo iconografico.

Per contro, sono stati recuperati a una fascia cronologica anteriore a questo termine altri codici già ritenuti più tardi, oltre il limite della cosiddetta antica vulgata, fissata da Petrocchi intorno al 1355: la data oltre la quale l'iniziativa scrittoria di Boccaccio, copista di proprio pugno di almeno tre esemplari conservati della *Commedia* (To, ms. 104 6 della Biblioteca del Cabildo di Toledo; Ri, ms. 1035 della Biblioteca Riccardiana di Firenze; Chig, ms. L VI 213 della BAV), ritenuti esemplati su Vat (ms. Vat. lat. 3199 della medesima BAV, identificato con l'esemplare della *Commedia* che Boccaccio inviò in dono a Petrarca fra l'estate del 1351 e il maggio del 1353) o su un suo affine, avrebbe introdotto una forte turbativa nella tradizione del poema dantesco, per cui i manoscritti posteriori sarebbero complessivamente meno affidabili dei precedenti<sup>4</sup>.

Ma il problema del testo critico della *Commedia* va ben al di là della datazione dei manoscritti antichi che lo hanno tramandato, come appare evidente da quanto sopra esposto, e al di là della difficoltà di datazione certa di ciascun testimone. E al di là, anche, della possibilità (teorica, ma non inverosimile) che nel ginepraio della tradizione della *Commedia* ci possa essere uno o qualche codice *recentior non deterior*, manoscritto copiato anche molto tardi che abbia attinto a un codice antico – magari a un autografo dantesco –, poi perduto, lezioni genuine che siano rimaste escluse dalla grande tradizione. Sono problemi sui quali la filologia dantesca si affanna da secoli, con particolare impegno dai primi dell'Ottocento, quando si cominciò a disporre di nuovi e più raffinati strumenti ecdotici, che

3. *Ibid.*, pp. 62-63 e M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antiva vulgata*, Roma, Viella, 2004, pp. 16-17.

4. Per tutta la problematica relativa vd. E. MALATO, *Per una nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2004, in particolare pp. 106 e sgg.

condussero il tedesco Karl Witte a proporre, poco oltre la metà del secolo, quella che è da ritenere «la prima edizione critica [della *Commedia*] fondata unicamente sulla tradizione manoscritta con l'applicazione metodica e fruttuosissima del criterio della *lectio difficilior*»<sup>5</sup>. In un'età in cui ancora non era stata condotta l'ampia esplorazione comparativa dei codici conservati della *Commedia*, che ha portato ad accertare la devastata situazione sopra descritta, quando non esistevano strumenti di riproduzione fotografica che consentissero una comparazione tra codici distanti fra loro, Witte aveva selezionato quattro testimoni, piuttosto tardi ma ritenuti affidabili, sui quali aveva condotto la sua opera di ricostruzione testuale: LauSC (Laurenziano Santa Croce, Plut. 26 sin. 1 della Biblioteca Medicea Laurenziana, autografo di Filippo Villani, di fine '300); il ricordato Vat; Rodd (Ital. 136 della Staatsbibliothek di Berlino, databile alla prima metà del '400, denominato dal libraio inglese Thomas Rodd), e Cae (un codice senza segnatura della Biblioteca della Fondazione Camillo Caetani di Roma, databile agli inizi del '400, scomparso durante l'ultima guerra). L'edizione fu pubblicata a Berlino, da «Ridolfo Decker Stampatore del Re», nel 1862.

Fu un evento. Ma solo l'inizio di un lungo e tormentato cammino tuttora non concluso. Si aprì un ampio dibattito nel quale intervennero studiosi italiani e stranieri, da Adolfo Mussafia a Francesco Selmi, a Nicola Zingarelli, a Ernesto Monaci, da Karl Täuber, un allievo zurighese di Adolfo Bartoli e di Pio Rajna, a Vittorio Rossi, a Carlo Negrone, fino, più tardi, a Michele Barbi e agli studiosi raccolti intorno alla neonata (1888) Società Dantesca Italiana. Nel 1874-1882 vide la luce, elaborata in Svizzera, l'edizione de *La Divina Commedia* «riveduta nel testo e commentata» da Giovanni Andrea Scartazzini (Leipzig, Brokhaus, in tre volumi); nel 1894 fu la volta dell'inglese Edward Moore, che pubblicò *Tutte le Opere di Dante* (London, Oxford Univ. Press) e per la *Commedia*, riprendendo e portando avanti l'iniziativa di Witte, dichiarava la impossibilità di disegnare una genealogia complessiva della tradizione, a causa della estesa e precoce contaminazione che l'attraversa tutta. Nel 1921 vide la luce l'edizione curata da Giuseppe Vandelli, nell'ambito dell'iniziativa per celebrare il sesto centenario della morte di Dante, che approdò alla cosiddetta «Edizione del Centenario» de *Le Opere di Dante*: in cui la *Divina Commedia* e le altre opere dantesche sono state proposte in testi accreditati dal prestigio dei curatori, Michele Barbi che ne era stato il mentore e lo stesso Vandelli, ma non sostenute da adeguata documentazione scientifica. Nel 1966-1968, per il settimo centenario della nascita di Dante, è uscita poi la ricordata edizione Petrocchi, che è in assoluto la prima (e unica) edizione ad oggi pubblicata con ampio corredo illustrativo e apparato di varianti, e tuttavia si propone non come 'edizione critica', bensì come *La Commedia secondo l'antica vulgata*: un testo, dunque, provvisorio, ricostruito con il contributo di una rosa di soli 27 testimoni, ritenuti rappresentativi della realtà testuale ante-

5. G. FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi (20-27 aprile 1965)*, I, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 1-78, alle pp. 69-70.

riore al 1355, nella implicita presunzione che dopo questa data nulla fosse recuperabile di utile per la costituzione del testo. Ciò che non ha soddisfatto – e non poteva soddisfare – la filologia dantesca, tuttora in moto verso altri lidi. Tanto più che, pur nei limiti cronologici e testimoniali indicati, la ricostruzione di Petrocchi, che ha provato a delineare un disegno dei rapporti stemmatici fra i testimoni considerati, non ha potuto affidarsi a procedure rigorosamente lachmanniane, in ragione della precarietà del suo stemma, ma ha dovuto fare ampio ricorso agli strumenti accessori della *lectio difficilior* e dell'*usus scribendi*. Né altre proposte avanzate successivamente hanno riscosso il consenso della comunità scientifica ai fini del testo critico della *Divina Commedia*.

Che resta tuttavia l'obiettivo primario e ineludibile della filologia dantesca. Sul quale si stanno concentrando gli sforzi di molti, in vista della imminente scadenza del settimo centenario della morte di Dante, che cadrà nel 2021<sup>6</sup>.

ENRICO MALATO

6. Per cui vd. MALATO, *Per una nuova edizione*, cit. n. 4, pp. 115 e sgg., 128-148.



ANGELO EUGENIO MECCA

## LA TRADIZIONE MANOSCRITTA DELLA *COMMEDIA*

*Un percorso nella Biblioteca Trivulziana,  
con un'appendice sulla tradizione lombardo-veneta (σ)*

Può essere operazione utile ricapitolare la tradizione manoscritta della *Commedia* partendo dall'analisi – necessariamente breve – dei testimoni a penna del poema dantesco conservati nella Biblioteca Trivulziana, alcuni dei quali esposti in occasione della mostra *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio* (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 4 agosto – 18 ottobre 2015).

A seguito dell'edizione di Giorgio Petrocchi secondo l'antica vulgata<sup>1</sup>, sono due le famiglie (o subarchetipi se si preferisce) riconosciute nella tradizione manoscritta della *Commedia*: la famiglia toscana  $\alpha$ , quantitativamente molto consistente e distinta nei tre sottogruppi *a*, *b* e *c*; e la famiglia settentrionale  $\beta$ , numericamente minoritaria. Nella Biblioteca Trivulziana si conservano oggi 24 testimoni della *Commedia*: 23 nel fondo Trivulziano e uno nel fondo Nuove Acquisizioni (N.A. B 153, in passato indicato anche come N.A. 9). Alla fine dell'Ottocento le raccolte private di casa Trivulzio annoveravano due ulteriori esemplari, attualmente *deperditi* (Triv. 1072 e Triv. 1075)<sup>2</sup>. Diciamo subito che il microcosmo della Trivulziana rispecchia fedelmente i rapporti di forza del macrocosmo della tradizione della *Commedia*: diciannove codici infatti (circa i 4/5 del totale) sono da includere – sebbene a diverso titolo – nella variegata costellazione della famiglia toscana  $\alpha$ ; mentre sono solo cinque i manoscritti da essa indipendenti<sup>3</sup>.

Il gruppo *a* di  $\alpha$  rappresenta la tradizione fiorentina antica del poema dantesco, ed è costituito – nello stemma dell'edizione Petrocchi – da due testimoni: il Trivulziano 1080 (Triv) e un'Aldina (Mart: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Aldina AP XVI 25) appartenuta all'umanista fiorentino Luca Martini, frutto della collazione di un antico codice, datato fra il 1330 e il 1331, e oggi purtroppo perduto.

Il Trivulziano 1080 è senza alcun dubbio il pezzo più pregiato della Biblioteca

1. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I-IV, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994<sup>2</sup> (*Edizione nazionale delle opere di Dante*, 7).

2. Il catalogo di riferimento è M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.

3. Quadro completo (limitatamente alla tradizione del *Purgatorio*) in A.E. MECCA, *Appunti per una nuova edizione critica della Commedia*, «Rivista di studi danteschi», 13 (2013), pp. 267-333, in particolare, per i codici Trivulziani, pp. 325-326.

Trivulziana: redatto a Firenze nel 1337 da Francesco di ser Nardo da Barberino, Triv è uno dei codici più antichi della *Commedia* giunti fino a noi. Il rapporto testuale che lega Triv a Mart è fra i più saldi della tradizione ed è stato dimostrato da Petrocchi – oltre che in precedenza già da Vandelli<sup>4</sup> – con un elenco di innovazioni comuni lungo ben dieci pagine<sup>5</sup>. Tuttavia, la lezione tramandata da Triv – o meglio da *a* –, nonostante la sua preziosità a causa della indubbia vetustà, non è sempre fra le più sicure: al di là dell'indole contaminatoria e compromissoria denunciata da Forese Donati, estensore del codice del 1330/1331 collazionato dal Martini (contaminazione da attribuire, in via dubitativa, al solo Mart e non *tout court* a tutto il gruppo *a*), pesa comunque su *a* una spiccata tendenza alla glossa se non all'innovazione personale – si legga *ope ingenii* –, in misura sensibilmente superiore alla media<sup>6</sup>.

Se il gruppo *b* di  $\alpha$  rappresenta un'area periferica e laterale nella tradizione della *Commedia*, quella toscoccidentale (Lucca e soprattutto Pisa), che peraltro non sembra abbia avuto alcuna discendenza seriore degna di rilievo<sup>7</sup>, il gruppo *c*, invece, rappresenta la famiglia destinata a imporsi a metà Trecento come la vulgata toscana per antonomasia, o meglio fiorentina, del poema dantesco, in particolare con il cosiddetto gruppo del Cento prima e con l'officina vaticana (allargata a Boccaccio) poi<sup>8</sup>. Una relazione fra gruppo *a* e gruppo *c* (Cento) è indubbia, ed è stata dimostrata già da Barbi dal punto di vista testuale<sup>9</sup>, mentre più recente è la sottolineatura di comuni elementi di natura codicologica (tipologia grafica su base cancelleresca, impaginazione su due colonne, elementi decorativi ecc.), al punto da indurre molti a parlare genericamente di 'tipologia tipo Cento' anche per manufatti quali Triv<sup>10</sup>. Al riguardo, peraltro, non mi pare che sia stato dovutamente messo in rilievo un dato storico di sicuro valore, ossia il fatto che il già menzionato Francesco di ser Nardo da Barberino sia al contempo copista tanto di Triv, quanto, a distanza di qualche anno (precisamente nel 1348), di Ga (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup. 125), oltre che di un altro frammento (Mo, diviso tra l'Archivio di Stato e la Biblioteca Estense Universitaria di Modena), entrambi da includere a pieno titolo nella tradizione testuale del Cento: una certa consanguineità fra *a* e Cento è dunque

4. G. VANDELLI, *Il più antico testo critico della Divina Commedia*, Firenze, Sansoni, 1922, ora in Id., *Per il testo della Divina Commedia*, a cura di R. Abardo, Firenze, Le Lettere, 1989, pp. 111-144.

5. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit. n. 1, I, pp. 267-278.

6. Si vedano A.E. MECCA, *Un nuovo canone di loci per la tradizione della Commedia? A proposito di uno studio di Luigi Spagnolo*, «Studi danteschi», 77 (2012), pp. 359-387; Id., *Appunti*, cit. n. 3, p. 292 n. 82, p. 303.

7. *Ibid.*, pp. 303-304.

8. Id., *L'amico del Boccaccio e l'allestimento testuale dell'Officina Vaticana*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 15 (2012), pp. 57-76.

9. M. BARBI, *Per il testo della Divina Commedia*, Roma, Trevisini, 1891, pp. 34-37 e n. 1.

10. Da ultimo per esempio M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.

storicamente incarnata nella figura del noto copista<sup>11</sup>.

All'interno del gruppo del Cento, a causa della sua estrema varietà dovuta all'enorme moltiplicazione in serie delle copie, è parso opportuno distinguere almeno tre rivioli di tradizione principali: la prima legata alla 'mano principale' del gruppo – cui si devono in tutto una ventina di manufatti –, che viene indicata con la sigla cento\*\*<sup>12</sup>; la seconda che comprende anche il copista di Lau (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. 40.16), indicata con la sigla cento\*<sup>13</sup>; e l'ultima, che include Ga e affini, indicata semplicemente come cento<sup>12</sup>.

Questi i codici danteschi della Trivulziana riconducibili, a diverso titolo, al gruppo in questione:

Triv. 1045, datato 1425, di mano unica;

Triv. 1048, fra il 1451 e il 1476, di mano unica; pagine miniate della bottega fiorentina di Francesco di Antonio del Chierico (*Ingresso di Dante e Virgilio nell'Inferno, Dante e Virgilio tra i barattieri, Commiato di Virgilio alle soglie del Paradiso*);

Triv. 1049, sec. XV ultimo quarto, di mano unica;

Triv. 1054, sec. XV *ineunte*, di due mani principali; una terza mano appone le glosse. Contiene solo *Purgatorio* e *Paradiso* con il commento di Benvenuto da Imola;

Triv. 1056, datato 1460, di mano del fiorentino Iacopo di Giovanni di Neri di Vanni Ottavanti;

Triv. 1073, trascritto nel 1405 da Ghirardo da Coreza. Contiene la *Commedia* con i *Prologhi* di Alberico da Rosciate, Iacomo della Lana e Graziolo Bambaglioli; i *Capitoli* di Bosone da Gubbio e di Iacopo Alighieri;

Triv. 1074, sec. XV ultimo quarto, di mano unica. Contiene la *Commedia* con il commento di Giovanni da Serravalle e una *Dedica* del Nidobeato per la sua edizione del poema dantesco (Milano 1477)<sup>13</sup>;

Triv. 1077, sec. XIV metà, di unica mano con iniziali di cantica miniate

11. Sul quale si vedano ora S. BERTELLI, *I codici di Francesco di ser Nardo da Barberino*, «Rivista di studi danteschi», 3 (2003), pp. 408-421; ID., *Dentro l'officina di Francesco di ser Nardo da Barberino*, «L'Alighieri», 28 (2006), pp. 77-90.

12. Indagine sulla famiglia, e sulle copie di cento\*\* in modo particolare, in G. POMARO, *Ricerche d'archivio per il «copista di Parm» e la mano principale del Cento*. (In margine ai Frammenti di un discorso dantesco), in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Cesati, 2007, pp. 243-279. La stessa Pomaro ha indagato i rivioli di tradizione più antica all'interno del Cento, nella fattispecie nelle figure del copista di Ashb (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 829; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Borgh. 365 + Frammenti di Nonantola), e nel copista di App (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Appendice dantesca 1); per il primo EAD., *Frammenti di un discorso dantesco*, Modena, Comune di Nonantola-Poligrafico Mucchi, 1994; EAD., *I copisti e il testo. Quattro esempi dalla Biblioteca Riccardiana*, in *La Società Dantesca Italiana 1888-1988*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 24-26 novembre 1988), a cura di R. Abardo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. 497-536, alle pp. 507-509.

13. Sulla stampa del Nidobeato, in particolare sul suo ruolo nella tradizione a stampa della *Commedia*, si veda A.E. MECCA, *La tradizione a stampa della Commedia: gli incunaboli*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 13 (2010), pp. 33-77, alle pp. 50-55.



attribuite al fiorentino Pacino di Buonaguida. Testo base dell'edizione Petrocchi (sigla Tz);

Triv. 1078, sec. XV metà, di unica mano. «Iste liber est monasterii sancti Hyeronimi de Quarto quem [...] Iohannes Baptista Sistus largitus fuit fratri Benedicto de Rapallo anno 1496 die XVIII februarii» (c. 87v);

Triv. 1079, sec. XIV ultimo quarto, di mano di «Gaveli[nus] d[e...]ollo» (o *osso*);

Triv. 1081, sec. XV prima metà; scritto da più mani coeve, mutilo a *Par.* xxxiii 114. Provenienza: Convento dei Carmelitani di Asti;

Triv. 1083, 1471-1480 circa. Di quattro mani diverse, di cui una principale. Contiene la *Commedia* con chiose diverse tratte dal Lana, da Benvenuto da Imola e da Niccolò Lelio Cosmico;

Triv. 1084, della prima metà del sec. XV; di due mani di cui una principale;

Triv. 1086, sec. XV seconda metà, di mano unica di area toscana. Contiene solo l'*Inferno* e il *Purgatorio* fino a xv 34;

Triv. 2263, datato 1405 per mano di Paolo di Duccio Tosi di Pisa. Iniziali di cantica miniate in stile fiorentino tardo trecentesco della Scuola di Santa Maria degli Angeli; miniature attribuibili a Gherardo Starnina. Contiene la *Commedia* con il commento di Iacomo della Lana, insieme ai *Capitoli* di Bosone da Gubbio e di Iacopo Alighieri;

N.A. B 153, 1461-1490 circa; di una mano principale. Provenienza: Famiglia Cavriani di Mantova. Contiene la *Commedia* con la *Divisione* di Iacopo Alighieri e il *Prologo* latino del Lana.

A seguire le varianti tipiche del gruppo del Cento<sup>14</sup>.

#### TAVOLA I

#### Errori del gruppo del Cento (cento/cento\*/cento\*\*)

*Inf.* I 28 (B) *Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso* (P)] *Com'io posato cento\** (- Ricc (+ a Pa.) + Triv. 1048, Triv. 1077, Triv. 1084; *quand'io ei posato* La<sub>2</sub> Franc + Triv. 1045 (il dileguo del verbo *èi* pregiudica il senso del periodo, mentre *quando* pare una chiosa)

*Inf.* v 41 (B) nel freddo tempo a schiera *larga e piena* (P)] *lunga e piena* Lo Ricc (+ Laur) + Triv. 1074, Triv. 1086, Triv. 2263; *lunga e piana* Lau Tz + Triv. 1048 (errore di anticipo del v. 47: «faccendo in aere di sé lunga riga»; la variante di Lau Tz in più rompe la rima)

*Inf.* v 126 (B) dirò come *colui* che piange e dice (P)] *colei* La<sub>2</sub> Franc + Triv. 1045, Triv. 1073 (il femminile del pronome è correzione sulla base del soggetto parlante, Francesca)

*Inf.* vii 125 Quest'inno *si* gorgoglian ne la strozza (P)] [*si*] La cento\* (+ Co Pa) + Triv. 1045, Triv. 1049, Triv. 1074, Triv. 1077, Triv. 1079, Triv. 2263 (ipometria)

*Inf.* ix 53 (B) *dicevan* tutte riguardando in giuso (P)] *gridavan* La cento\* (+ a Co Laur Pr) + Triv. 1045, Triv. 1048, Triv. 1049, Triv. 1074, Triv. 1077, Triv. 1079, Triv. 1084, Triv.

14. A sinistra della parentesi quadra indico la lezione a testo Petrocchi; se il luogo è accompagnato dalla sigla (B) si intende che rientra fra i *loci selecti* del Barbi.

1086, Triv. 2263 (eco dell'adiacente v. 51: «gridavan sì alto»)

*Inf.* XI 106 (B) da queste *due* se tu ti rechi a mente (P)] *cose* La cento\* (+ Eg Laur Fi Ham Pa Parm Pr) + Triv. 1045, Triv. 1048, Triv. 1049, Triv. 1073, Triv. 1074, Triv. 1077, Triv. 1078, Triv. 1079, Triv. 1081, Triv. 1083, Triv. 1084, Triv. 1086, Triv. 2263, N.A. B 153 (il soggetto del discorso è costituito dalla Filosofia e dalla Fisica aristotelica, e risulta riduttivo – oltre che improprio – definirle ‘cose’)

*Inf.* XII 134 (B) quell'*Attila* che fu flagello in terra (P)] *totile* Ga + Triv. 1048, Triv. 1056 («cattiva lettura da un *quellatila* dove il secondo *l* appariva quasi un *t*, e il primo *a* un *o*», vd. Petrocchi, *ad loc.*)

*Inf.* XIII 63 (B) tanto ch'ì ne perde' *li sonni e' polsi* (P)] *le vene* Lo (+ Vat) + Triv. 1086 (eco a distanza di *Inf.* I 90: «ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi»)

*Inf.* XVI 45 (B) la *fiera* moglie più ch'altro mi nuoce (P)] *mala* Lau<sub>2</sub> La<sub>2</sub> Franc (+ Ash<sub>2</sub> Parm) + Triv. 1074 (non chiaramente erronea ma a diffusione limitata nella tradizione)

*Inf.* XVII 95 (B) *ad altro forse* tosto ch'ì montai (P)] *ad alti forte* La cento (- Lau) (+ Pa Pr) + Triv. 1045, Triv. 1048, Triv. 1049, Triv. 1077, Triv. 1078, Triv. 1079, Triv. 1081, Triv. 1086, Triv. 2263 (nella grande diffrazione, dovuta alla facilità del passaggio *alto* > *altro* e *forse* > *forte*, la lezione è caratteristica ed esclusiva del gruppo)

*Inf.* XXI 106 (B) Poi disse *a noi* più oltre andar per questo (P)] *a me* Ga cento\*\* + Triv. 1048, Triv. 1077, Triv. 1081, Triv. 1086, Triv. 2263 (la variante coinvolge indebitamente Dante in prima persona nel dialogo fra i diavoli e Virgilio)

*Inf.* XXIII 132 (B) che vegnan d'esto *fondo* a dipartirci (P)] *mondo* Lo + Triv. 1086 (i diavoli hanno il potere di allontanare i pellegrini dalla bolgia, *fondo*, non già dall'inferno nel suo complesso, *mondo*)

*Inf.* XXIV 104 (B) *la polver* si raccolse per sé stessa (P)] *la cener* La<sub>2</sub> cento Mo (+ Pr) + Triv. 1048, Triv. 1074, Triv. 1077, Triv. 1083, Triv. 1084, Triv. 1086, Triv. 2263 (eco del v. 101: «com'el s'accese e arse, e cener tutto»)

*Inf.* XXVII 4 (B) quand'un'altra che dietro *a lei* venìa (P)] *a noi* La cento (+ Pr) + Triv. 1045, Triv. 1049, Triv. 1073, Triv. 1074, Triv. 1077, Triv. 1079, Triv. 1083, Triv. 1084, Triv. 2263 (la fiamma di Guido da Montefeltro segue quella di Ulisse non già i due poeti)

*Inf.* XXIX 55 (B) giù ver' lo fondo là 've la *ministra* (P)] *sinistra* Ga cento\*\* + Triv. 1077, Triv. 2263 (eco dell'adiacente v. 53: «pur da man sinistra», che genera un nonsenso)

*Inf.* XXX 18 (B) *e del suo Polidoro* in su la riva (P)] *e 'l bel suo Polidoro* cento (+ Parm Pr) + Triv. 1056, Triv. 1074, Triv. 1077, Triv. 1083, Triv. 1084, Triv. 2263 (aberrazione singolare e tipica del gruppo con sintassi del periodo compromessa: viene meno il complemento oggetto)

*Inf.* XXXIII 26 (B) *più lune* già quand'io feci 'l mal sonno (P)] *più lieve* già La cento (+ Cha Eg Pa Parm Po Pr) + Triv. 1049, Triv. 1056, Triv. 1074, Triv. 1077, Triv. 1081, Triv. 2263; *più levie* La Po + Triv. 1045, Triv. 1048, N.A. B 153 (senso del passo destituito del tutto; trafile paleografica dell'errore *lune* > *lume* > *lieue*)

*Purg.* I 86 (B) mentre ch'ì fu' *di là* diss'elli allora (P)] [*di là*] La<sub>1</sub> cento\* + Triv. 1049, Triv. 1056, Triv. 1073, Triv. 1078, Triv. 1081, Triv. 1083, Triv. 2263, *mentre ch'io vissi disse* Triv. 1074 (ipometria, sanata in Triv. 1074 con una chiosa)

*Purg.* I 88 (B) or che di là *dal mal fiume* dimora (P)] *dal mal fo* dimora Lau<sub>1</sub> + Triv. 1048,

Triv. 1073, Triv. 1083<sub>1</sub>; *dal mal foco* dimora Triv. 1078; *dal mar fo* dimora cento\*\* + Triv. 1056, Triv. 2263, *dal mar fa* dimora Triv. 1084; *dal fiume fo* dimora Triv. 1078 (diffrazione per incomprendimento del nesso *mal fiume* = Acheronte)

*Purg.* II 107 (B) *memoria o uso* a l'amoroso canto (P)] *innamoroso* a l'amoroso canto Fi La<sub>1</sub> cento (- Lo) (+ Parm Po Pr) + Triv. 1048, Triv. 1049, Triv. 1073, Triv. 1074, Triv. 1078 (*memoroso*), Triv. 1079, Triv. 2263, *innamorato* Triv. 1056 (lezione palesemente aberrante e fra le più note caratterizzanti la sezione)

*Purg.* II 124 (B) *Come quando cogliendo* biado o loglio (P)] *Et come ricogliendo* Ga Lo Ricc + Triv. 1083, Triv. 1084<sub>1</sub>, Triv. 1086, Triv. 2263; *Si come cogliendo* Triv. 1054; [*quando*] Lau Tz (+ Ash<sub>1</sub> Po) + Triv. 1048, Triv. 1074, Triv. 1079, Triv. 1081, N.A. B 153 (tentativi diversi di rabberciamento a seguito della caduta di *quando*, evidentemente percepito come ridondante in unione col *come* iniziale)

*Purg.* XI 132 (B) *come fu la venuta lui largita* (P)] *sua* cento\* (+ Laur) + Triv. 1056, Triv. 1083, Triv. 1084, Triv. 2263 (soluzione equivalente ma limitata a questo settore specifico della tradizione)

*Purg.* XIII 3 (B) *lo monte* che salendo altrui dismala (P)] *lo nome* La<sub>1</sub> cento\* (+ Ash Eg<sub>2</sub> Fi Parm) + Triv. 1048, Triv. 1049, Triv. 1054, Triv. 1074, Triv. 1078, Triv. 1079, Triv. 1081 (variante destituita di senso)

*Purg.* XIV 136 (B) *come da lei l'udir nostro* ebbe triegua (P)] *mio* cento\* (+ Parm) + Triv. 1048, Triv. 1056, Triv. 1074, Triv. 1083, Triv. 1084, Triv. 1086, Triv. 2263 (poco probabile in considerazione del discorso al plurale dei vv. 127-130)

*Purg.* XX 67 (B) Carlo venne in Italia e per *ammenda* (P)] *vicenda* cento\*\* (- Tz) (+ a Co Mad) + Triv. 1084, Triv. 2263 (lettura equivalente e parimenti accettabile ma limitata a un settore preciso della tradizione)

*Purg.* XXIII 44 (B) *ma ne la voce sua mi fu palese* (P)] *faccia* cento\*\* (+ Co) + Triv. 1045, Triv. 1078, Triv. 1079, Triv. 2263, N.A. B 153 (i golosi, scavati nel volto dal lungo digiuno, sono irriconoscibili al volto, v. 43: «mai non l'avrei riconosciuto al viso»)

*Purg.* XXIII 97 (B) *o dolce frate* che vuo' tu ch'io dica (P)] *padre* cento\*\* (+ Po) + Triv. 1048, Triv. 1083<sub>1</sub>(?), Triv. 2263 (*padre* riecheggia gli appellativi che Dante rivolge a Virgilio e non avrebbe senso se riferito all'amico e coetaneo Forese)

*Purg.* XXV 31 (B) *se la veduta* eterna li dislego (P)] *vendetta* cento\* (- Lo) + Triv. 1084, Triv. 2263 (la variante «è indubbiamente inaccettabile [...] giacché Stazio non ha da sciogliere a Dante i misteri della giustizia di Dio, bensì della provvidenza», vd. Petrocchi, *ad loc.*)

*Purg.* XXVIII 140 (B) *l'età de l'oro* e suo stato felice (P)] *l'età del brolo* cento\* (+ Co Parm) + Triv. 1048, Triv. 1049, Triv. 1074, Triv. 1078, Triv. 1079, Triv. 1081, Triv. 2263 (variante non palesemente erronea, 'orto, giardino fiorito', quindi il Paradiso terrestre, ma probabile errore di anticipo di *Purg.* XXIX 147: «non facean brolo»)

*Par.* IX 19 (B) *deh metti al mio voler* tosto compenso (P)] *disio* cento\*\* (- Tz) (+ Ash Laur Pr) + Triv. 1048, Triv. 1054, Triv. 1081, Triv. 1084 (eco del verso precedente: «al mio disio certificato fermi»)

*Par.* XII 40 (B) *quando lo'imperador* che *sempre* regna (P)] *lassù* cento\*\* (- Tz) (+ Pr) + Triv. 1048, Triv. 1084<sub>2</sub> (eco a distanza di *Inf.* I 124: «ché quello imperador che là sù regna»)

Par. XIV 49 (B) onde la *vision* crescer convene (P)] *condition* cento\*\* (- Tz) (+ Pr) + Triv. 1048, Triv. 1084, Triv. 2263 (variante tipica del gruppo per effetto del verso precedente: «ne condiziona»)

Par. XIV 72 (B) sì che la *vista* pare e non par vera (P)] *cosa* Gv Lau (+ Vat) + Triv. 1056, Triv. 1074 («a *parvenze* [v. 71] si accorda *vista*, non *cosa*», vd. Petrocchi, *ad loc.*)

Par. XIV 102 (B) che fan *giunture* di quadranti in tondo (P)] *virtute* Lo (+ Pr) + Triv. 1048 (eco del v. 82: «ripreser li occhi miei *virtute*», di nessun senso nel contesto)

Par. XIV 113 (B) veloci e tarde *rinovando* vista (P)] *innovando* Gv + Triv. 1074 (lezione equipollente ma esclusiva di Gv e di non grande diffusione)

Par. XVII 56 (B) più *caramente* e questo è quello strale (P)] *pienamente* cento\*\* + Triv. 1077, Triv. 2263 (eco a distanza di *Inf.* XXXII 4-5: «io premerei di mio concetto il suco / più pienamente»)

Par. XX 117 (B) *fu* degna di venire a questo gioco (P)] *la* degna Gv + Triv. 1074 (variante non del tutto destituita di senso ma costruito profondamente alterato: la «morte seconda» del verso precedente dovrebbe divenire soggetto leggendo *che la*)

Par. XXI 103 (B) sì mi *prescrisser* le parole sue (P)] *spronaron* Lo + Triv. 2263 (ripresa letterale di *Purg.* IV 49: «sì mi spronaron le parole sue», ma il contesto è diverso)

Par. XXIII 114 (B) *ne l'alito* di Dio e nei costumi (P)] *via nell'alito* La + Triv. 1045, Triv. 1049 (la variante è correzione ipermetra di *via ne l'atto*, ben attestata)

Par. XXX 148 (B) e farà quel d'Alagna *intrar* più giusto (P)] *esser* La (+ Pa Parm Vat) + Triv. 1045 (lezione ammissibile ma limitata a un settore specifico della tradizione).

Dalla *Tavola* traspare – per l'*Inferno* – un'affinità di Triv. 1049, Triv. 1079, Triv. 1084 al cento\* (IX 53); ascrivibile al cento\*\*, e in particolare a Triv. 1077 (Tz), è Triv. 1048 (I 28, v 41); da cento\*\* senza specificazioni ulteriori derivano Triv. 1081 (XXI 106) e Triv. 2263 (XXIX 55); a cento\*\*, forse a Lo, è affine Triv. 1086 (almeno v 41, XIII 63, XXIII 132); a Ga sembra ricollegabile Triv. 1056 (XII 134); mentre affini a La<sub>2</sub> (quindi genericamente cento) e a Franc (Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ausst. 33) appaiono essere Triv. 1045 (I 28, v 126), Triv. 1073 (v 126) e Triv. 1074 (XVI 45). Non meglio specificati, e quindi generalmente al cento, Triv. 1078 (XI 106, XVII 95), Triv. 1081 (XVII 95, XXXIII 26), Triv. 1083 (almeno XXIV 104, XXVII 4, XXX 18), N.A. B 153 (XI 106, XXXIII 26).

Nel *Purgatorio* derivano dalla tradizione cento\*\*: Triv. 1048 (XXIII 97), Triv. 1045, Triv. 1078 e Triv. 1079 (tutti e tre XXIII 44), Triv. 1083 (II 124), Triv. 1084 (XX 67, XXV 31), Triv. 1086 (II 124), Triv. 2263 (XX 67, XXIII 44, XXIII 97, XXV 31), N.A. B 153 (XXIII 44); e ancora più nel particolare (si veda II 124) discendono da Lo Ricc: Triv. 1083, Triv. 1084, Triv. 1086, Triv. 2263; da Tz: Triv. 1048, Triv. 1079, N.A. B 153. Dalla tradizione cento\* invece (= Lau): Triv. 1049 (I 86, XIII 3, XXVIII 140), Triv. 1054 (XIII 3), Triv. 1056 (I 86, XI 132, XIV 136), Triv. 1073 (I 86, I 88), Triv. 1074 (II 124, XIII 3, XIV 136, XXVIII 140), Triv. 1081 (I 86, II 124, XIII 3, XXVIII 140).

Nel *Paradiso* si confermano legati alla tradizione cento\*\* i testimoni: Triv. 1048 (IX 19, XII 40, XIV 49), Triv. 1054 (IX 19), Triv. 1081 (IX 19), Triv. 1084

(IX 19, XII 40, XIV 49), Triv. 2263 (XIV 49, XVII 56); in particolare Triv. 1048 si avvicina alla tradizione di Lo (XIV 102) e così anche Triv. 2263 (XXI 103). Alla tradizione di Lau o Gv (cento\*) sembra invece far riferimento Triv. 1056 (XIV 72), e sicuramente a Gv si accosta Triv. 1074 (XIV 113 e XX 117); infine, Triv. 1083 si colloca genericamente nel gruppo cento; mentre a La (XXIII 114) afferiscono Triv. 1045 (anche XXX 148) e Triv. 1049. Il penultimo codice, Triv. 1045, nel complesso sembra molto vicino – soprattutto nelle prime due cantiche – a un gruppo di affini di La<sub>2</sub> Franc, costituito da una decina circa di testimoni, i più noti dei quali sono Barb. 4116, Temp. 1 e Bart (codice Bartoliniano = Udine, Biblioteca Bartoliniana, ms. 50)<sup>15</sup>; mentre Triv. 1054 ha un gemello nel Laur. Acq. 220, con il quale condivide tutte le lezioni caratteristiche oltre ad avere molti elementi in comune di carattere codicologico e contenutistico (per esempio rubriche in latino e glosse marginali desunte da Benvenuto).

Tutti i codici risultano più o meno alterati, e tale contaminazione si può forse meglio precisare.

## TAVOLA 2

## Linee di contaminazione dei testimoni del Cento

*Inf.* I 11 tant'era pien di sonno a quel punto (P)] *in su* quel punto Cha Vat (= vat) (+ Co Eg) + Triv. 1048, Triv. 1086 («si giustifica come resistenza alla dialefe e banalizzazione metrica», vd. Petrocchi, *ad loc.*)

*Inf.* I 115 ove udirai le *disperate* strida (P)] *dispietate* Cha + Triv. 1048 (circostrita a un settore ridotto della famiglia vaticana, poi trapassata nel commento del Boccaccio)

*Inf.* IV 23 (B) così *si mise* e così mi fé intrare (P)] *si mosse* Laur + Triv. 1045 (banalizzazione *facilior* del *difficilior* «si mise»)

*Inf.* IV 83 (B) vidi quattro *grand'ombre a noi* venire (P)] quattro *ombre verso noi* venire Eg Parm Urb + N.A. B 153 (la caduta dell'aggettivo è supplita con l'allungamento sillabico di *a in verso*)

*Inf.* V 28 (B) io venni in *loco* d'ogne luce muto (P)] *parte a* Co Pr + Triv. 1045, Triv. 1079 (eco a breve distanza di *Inf.* IV 151: «e vegno in parte ove non è che luca»)

*Inf.* X 136 (B) che 'nfin là sù faceva *spiacer* suo lezzo (P)] *spicciar a* Parm + N.A. B 153 (senso «contorto» e «aberrante», vd. Petrocchi, *ad loc.*)

*Inf.* XVI 45 (B) la fiera moglie più ch'altro *mi nuoce* (P)] *mi cuoce* Co + Triv. 1084 (variante di limitata e scarsa diffusione)

*Purg.* I 27 (B) poi che privato se' di *mirar* quelle (P)] *veder a* Laur Rb + Triv. 1054, Triv. 1056 (variante adiafora ma statisticamente più frequente in testimoni di area settentrionale)

15. Altri testimoni del gruppo (almeno per il *Purgatorio*) sono: Brescia, Biblioteca Civica Queriana, B I 9; Holkham Hall, Library of the Earl of Leicester, ms. 516; London, British Library, Add. 19587 e 22780; Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 959; Oxford, Bodleian Library, Canon. Ital. 108; Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Cors. 607; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 429.

*Purg.* IV 32 (B) e d'ogne lato ne stringea lo stremo (P)] *parte* Mad + Triv. 1074, Triv. 1083, Triv. 2263 (apparentemente equivalente ma in realtà effetto della ripetizione a breve distanza del termine *parte*: v. 24 «partine», v. 82 «si parte», v. 84 «calda parte»)

*Purg.* V 74 (B) ond'uscì 'l sangue in sul quale io sedeo (P)] *che in me for facti* La<sub>1</sub> Laur Urb + Triv. 1049 (*che mi fu fato*) (errore d'anticipo del verso successivo: «fatti mi fuoro», isola nella tradizione un numero ristretto di testimoni affini o comunque imparentati con Urb)<sup>16</sup>

*Purg.* VI 124 (B) ché le città d'Italia tutte piene (P)] *le terre* Vat + Triv. 1054 (variante in sé ammissibile ma chiusa al settore vaticano, e da qui a Boccaccio)

*Purg.* XII 14 (B) buon ti sarà *per tranquillar* la via (P)] *per alleggiar* Pr Vat + Triv. 1054<sub>1</sub> (ammissibile ma di circolazione esclusiva al settore vaticano)

*Purg.* XIII 105 (B) fammiti *conto* o per luogo o per nome (P)] *noto* Co Vat + Triv. 1086 (variante equipollente ma limitata nella tradizione alla famiglia vaticana)

*Purg.* XV 15 (B) *che* del soverchio visibile lima (P)] [*che*] Fi<sub>1</sub> La<sub>1</sub> + N.A. B 153 (ipometria)

*Purg.* XVIII 76 (B) la luna *quasi a mezza* notte tarda (P)] *quasi a terça* notte Eg Laur Rb + Triv. 1045, Triv. 1056, *qui a terça* notte Fi + N.A. B 153 (errore per eco di *Inf.* XXXIV 96: «e già il sole a mezza terza riede», mentre *qui* per *quasi* per mancato scioglimento del *titulus*)

*Purg.* XXII 97 (B) dimmi dov'è Terrenzio nostro *antico* (P)] *amico* Laur Mad Po + Triv. 1049, Triv. 1074, Triv. 1079 (la variante *amico* «non significa nulla in bocca a Stazio e in un discorso diretto a Virgilio», vd. Petrocchi, *ad loc.*; statisticamente è più diffusa in testimoni di area settentrionale)

*Purg.* XXIV 58 (B) io veggio ben come le *vostre* penne (P)] *nove* Fi Vat + N.A. B 153 (*nuove*) (effetto del precedente v. 57: «stil novo»)

*Purg.* XXVII 88 (B) *poco parer potea* lì del di fori (P)] *pocho pareo* qui del giorno fori Eg Laur + Triv. 1073 (esito del fraintendimento di *di* preposizione con *di* 'giorno'; l'errore critico è limitato, in tutta la tradizione manoscritta, a questi tre testimoni più il codice di Cagliari, strettamente affine di Laur)

*Par.* V 125 (B) nel *proprio* lume e che de li occhi il traggi (P)] *primo* Laur + Triv. 1045 (da errato scioglimento di un *titulus*, la soluzione non è accettabile: lo spirito si avvolge nella propria luce)

*Par.* XI 96 *meglio* in gloria del ciel si canterebbe (P)] [*meglio*] Urb + Triv. 1078 (ipometria)

*Par.* XIV 27 (B) lo refrigerio de *l'eterna* ploia (P)] *la santa* Triv Urb + Triv. 1054, Triv. 1078 (lezione sostanzialmente equivalente ma forse eco del v. 23: «li santi cerchi»)

*Par.* XVII 81 (B) son queste *rote* intorno di lui torte (P)] *volte* Co Ham Parm + Triv. 1073, Triv. 1081 (rottura della rima)

*Par.* XX 117 (B) fu degna di venire a questo *gioco* (P)] *loco* Urb + Triv. 1078 (frutto di un intermediario *ioco*)

*Par.* XXVIII 136 (B) e se *tanto secreto* ver proferse (P)] e se *cotanto severo* a Co Rb + Triv. 1073, e se *cantando severo* Triv. 1081 (+ Fior. Pal. 317) (la prima variante è ipometria, la

16. Si vedano F. SANGUINETI, *Postilla sul subarchetipo* β, «Studi danteschi», 74 (2009), pp. 299-305; MECCA, *Appunti*, cit. n. 3, p. 299.



seconda è correzione o equivoco della prima: *cota[n]to > ca[n]ta[n]do*).

Dalla *Tavola* si può ipotizzare per l'*Inferno* una linea di contaminazione di Triv. 1048 e Triv. 1086 dalla famiglia vaticana<sup>17</sup>, il primo in particolare da Cha (I 11, I 115); di Triv. 1045 da Laur (IV 23, ma anche *Purg.* XVIII 76 e *Par.* V 125); presumibilmente di Triv. 1079 da Pr (V 28); di Triv. 1084 da Co (XVI 45); di N.A. B 153 da Parm (IV 83).

Per il *Purgatorio* indubbia la contaminazione di N.A. B 153 con Fi (XV 15, XVIII 76, XXIV 58); così come di Triv. 1073 con Eg Laur (almeno XXVII 88), oltre che di Triv. 1056 (I 27, XVIII 76); di Triv. 1054, e forse Triv. 1086, con la famiglia vaticana/Pr (VI 124, XII 14, XIII 105); di Triv. 1049 presumibilmente con Laur (V 74, XXII 97); con Mad di Triv. 1074 (IV 32, XXII 97): quest'ultimo ha un codice affine, con medesima *facies* testuale – almeno per il *Purgatorio* – nel Rehd. 227 (Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Rehdiger 227).

Tanto Triv. 1079 quanto N.A. B 153 rifuggono anch'essi nel *Paradiso* dagli errori indicativi del gruppo del Cento, ma si collocano in un'area intermedia di famiglie strettamente imparentate, quali sono Cento/Parm (per esempio XXIV 119 con la tua mente la *bocca t'aperse*] *voce* Eg La Parm Po + Triv. 1079 + N.A. B 153; XXIII 111 facean sonare il *nome* di Maria] *lume* Parm Vat + N.A. B 153; XXVI 18 *mi legge* amore o lievemente o forte] *miglior* Parm Pr + Triv. 1079).

Triv. 1081 nel complesso sembra mostrare singolari punti di contatto (su tutti *Par.* XXVIII 136) con Fior. Pal. 317 (sul quale si vedano *infra* le *Tavole 6 e 7*). Con Urb, invece, importanti affinità nel *Paradiso* da parte di Triv. 1078 (almeno XI 96, XIV 27, XX 117), su una base comunque dal cento\*\*.

Altri manoscritti denunciano una diversa affiliazione: Triv. 1056 ha evidenti e interessanti punti di contatto con Fior. II I 30, e in seconda battuta con *Par.* 76 e *Bodm.* 56, un gruppo che nel complesso pare mischiare fonti del Cento con fonti settentrionali, nella fattispecie dal gruppo Eg Laur (che sono a loro volta codici che miscidano tradizione toscana e tradizione settentrionale)<sup>18</sup>.

#### TAVOLA 3

#### Errori congiuntivi Triv. 1056 + Fior. II I 30, *Bodm.* 56, *Par.* 76

*Inf.* I 116 (B) *vedrai li antichi spiriti dolenti* (P)] *di quelli* antichi spiriti dolenti Eg Laur + Triv. 1056 + *Bodm.* 56, Fior. II I 30, *Par.* 76 (lezione di per sé ammissibile ma statisticamente rilevata in codici di area settentrionale)

*Inf.* VI 9 regola e qualità *mai non l'è nova* *Bodm.* 56 (P)] *mai nolle truova* Triv. 1056 + Fior. II I 30, *Par.* 76 (la variante del gruppo è destituita di qualsivoglia significato e pare

17. Secondo P. TROVATO, E. TONELLO, *Contaminazione di lezioni e contaminazione per giustapposizione di esemplari nella tradizione della Commedia*, «Filologia italiana», 8 (2011), pp. 17-32, una sezione interna di Triv. 1086, e in particolare da *Inf.* XX a *Purg.* III, avrebbe come modello Canon. 98, codice affine alla tradizione del Buti (si veda *infra*), che nasce appunto da una base vaticana o meglio boccacciana.

18. MECCA, *Appunti*, cit. n. 3, p. 310.

limitata a pochissime attestazioni in tutta la tradizione manoscritta)

*Inf.* VII 60 qual ella sia *parole non ci appulcro* Bodm. 56 (P)] *pero non te la pulcro* Triv. 1056 + Fior. II I 30, Par. 76 (variante di nessun senso e anch'essa limitata a pochissime attestazioni in tutta la tradizione manoscritta)

*Inf.* X 136 (B) che 'nfin là sù faceva *spiacer* suo lezzo (P)] *sparger* Triv. 1056 + Bodm. 56<sub>1</sub>(?), Fior. II I 30, Par. 76 (variante esclusiva di testimoni di area settentrionale)

*Inf.* XVI 26 (B) drizzava a me *sì che 'n contraro* il collo Bodm. 56 (P)] *si che fermando* il collo Triv. 1056 + Fior. II I 30, Par. 76 (chiosa al testo di scarsissima attestazione nella tradizione)

*Purg.* II 124 (B) *come quando* cogliendo biado o loglio Bodm. 56 (P)] *come cogliendo esca* Triv. 1056 + Fior. II I 30, Par. 76 (sono queste le uniche attestazioni della variante in tutta la tradizione superstita del *Purgatorio*, 511 testimoni)

*Purg.* XXVII 16 (B) in su le man commesse *mi protesi* Fior. II I 30, Par. 76 (P)] *mi distesi* Triv. 1056 + Bodm. 56 (la variante del gruppo ha riscontro nella tradizione soltanto nei due testimoni, e in revisione nell'*Ashb.* App. 8)

*Purg.* XXIX 45 (B) del mezzo *ch'era ancor* tra noi e loro Fior. II I 30, Par. 76 (P)] del mezzo *a terra amor* Triv. 1056 + Bodm. 56 (la variante in questione non ha nessun altro riscontro nella tradizione manoscritta del *Purgatorio*).

Per il *Paradiso* si veda la *Tavola 5*.

Esattamente come il gruppo di Bodm. 56, altro codice che parte da una medesima base Eg Laur è Triv. 1073 (*Inf.* I 116 *di quelli antichi spiriti dolenti* Eg Laur + Triv. 1073: vedi *Tavola 3*; *Inf.* XI 56 (B) *lo nemico* Eg Laur [+ La<sub>1</sub>(?) Po] + Triv. 1073: ipermetria; *Purg.* XXVII 88 *poco pareva qui del giorno fori* Eg Laur + Triv. 1073: vedi *Tavola 2*). Triv. 1073, però, nell'*Inferno* complica ulteriormente le sue fonti con escursioni dalla famiglia vaticana, in particolare da Cha (almeno *Inf.* I 115 *dispietate* Cha + Triv. 1073: vedi *Tavola 2*; *Inf.* VIII 101 (B) e se 'l *passar* più oltre ci è negato (P)] *l'andar* vat [+ a Co] + Triv. 1073). Il codice in questione nel *Paradiso* accentua ulteriormente la componente Eg Laur, al punto che le lezioni dal Cento si diradano quasi del tutto a vantaggio di modelli genericamente settentrionali: come succede in testimoni ad elevato tasso di contaminazione, determinare il verso e la direzione della stessa è arduo, per cui il quadro che se ne può trarre è tanto quello di un testimone Cento fittamente miscidato con un modello Eg Laur, quanto il contrario. Nella terza cantica l'ultima opzione pare la più probabile.

Triv. 1078, invece, nel *Purgatorio* appare strettamente affine a Fior. II I 36 (codice della stessa zona cento\*/cento\*\*), con il quale condivide la singolare correzione a I 88, evidentemente *ope ingenii, mal foco dimora* (senza altre attestazioni nella tradizione manoscritta), da una lettura nell'antigrafo *mal fo dimora*.

Triv. 1048 sembra molto vicino al modello di Fior. II I 36 (come Triv. 1078 ma per il *Purgatorio*), della stessa zona cento\*\*: basti su tutti la lezione di *Par.* IX 4 *disse guarda* invece di «ma *disse taci* e lascia volger li anni», che è variante del tutto isolata in seno alla tradizione manoscritta.



Triv. 1084, infine, nel *Paradiso* segue il modello di Bud (Budapest, Biblioteca Universitaria, Ital. 1), codice dell'area cento, certamente della zona di La<sub>2</sub> Franc<sup>19</sup>; si vedano almeno le singolarissime innovazioni: *Par.* xviii 123 (B) che si murò *di segni* e di martiri] *dinegni* Triv. 1084 + Bud (*dinçigni*); *Par.* xxiv 60 (B) faccia li miei concetti bene *espressi*] *apressi* Triv. 1084 + Bud (*apresi*); *Par.* xxvi 24 (B) che drizzò *l'arco tuo* a tal bersaglio] *l'ochio tuo a* Ash Co + Triv. 1084 + Bud; *Par.* xxviii 86 (B) la donna mia del suo *risponder* chiaro] *splendor* Triv. 1084 + Bud; *Par.* xxx 124 (B) *nel giallo* de la rosa sempiterna] *negli ochi* Triv. 1084 + Bud; *Par.* xxx 148 (B) e farà quel d'Alagna *intrar più giusto*] *esser più giusto* Triv. 1084 + Bud (con rottura della rima).

Nel medesimo gruppo *c*, ma questa volta afferenti al gruppo vaticano-Boccaccio (il più influente nella tradizione a stampa della *Commedia*)<sup>20</sup>, sono da ascrivere invece Triv. 1057 e Triv. 1055; quest'ultimo, contenente il solo *Paradiso*, rientra nel cosiddetto gruppo del Buti, di base testuale vaticana, o meglio dalla costola della tradizione Boccaccio, ma aperto a fonti settentrionali<sup>21</sup>:

Triv. 1055, sec. XV *ineunte*, di mano unica con note marginali. Contiene il *Paradiso* con il commento del Buti;

Triv. 1057, sec. XV terzo quarto, di mano unica. Provenienza: Monastero del SS. Sacramento di Venezia. Contiene la *Commedia* con la *Divisione* di Iacopo Alighieri.

A seguire gli errori indicativi del gruppo (Triv. 1055 ha il solo *Paradiso*).

#### TAVOLA 4

#### Errori del Gruppo vaticano (Triv. 1057)

*Inf.* xiii 43 (B) *sì de la scheggia rotta* usciva insieme (P)] *così di quella scheggia* usciva vat + Triv. 1057 (la caduta di *quando* ha prodotto la zeppa, esclusiva del gruppo vaticano)

*Inf.* xiii 63 (B) tanto ch'ì ne perde' *li sonni e' polsi* (P)] *le vene* Vat (+ Lo) + Triv. 1057 (eco a distanza di *Inf.* i 90: «ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi»)

*Inf.* xxx 87 (B) e *men* d'un mezzo di traverso non ci ha (P)] *più* vat + Triv. 1057 («undici miglia di lunghezza della bolgia, e di larghezza, *di traverso*, non *men* di mezzo miglio, e quindi qualche cosa, o molto, di più; con la variante vaticana la larghezza sarebbe segnata al massimo, e *più*, in mezzo miglio», vd. Petrocchi, *ad loc.*)

*Inf.* xxxiii 128 (B) *così 'l sovran li denti a l'altro pose* (P)] *così l'un sovra l'altro i denti pose* vat + Triv. 1057 (la variante vaticana parrebbe presupporre un reciproco addentarsi il cranio da parte dei due peccatori)

19. G. INGLESE, *Per lo stemma della Commedia dantesca. Tentativo di statistica degli errori significativi*, «Filologia italiana», 4 (2007), pp. 51-72, in particolare pp. 70-71; MECCA, *Appunti*, cit. n. 3, p. 349 n. 149.

20. Si veda ID., *La tradizione a stampa della Commedia: dall'aldina del Bembo (1502) all'edizione della Crusca (1595)*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 16 (2013), pp. 9-59.

21. ID., *Appunti*, cit. n. 3, pp. 309-310.

*Inf.* XXXIII 43 (B) già *eran desti* e l'ora s'appressava (P)] *era desto* vat + Triv. 1057 (eco del v. 37: «quando fui desto»)

*Purg.* XIII 105 (B) fammiti *conto* o per luogo o per nome (P)] *noto* Vat + Triv. 1057 (variante equipollente ma limitata nella tradizione alla famiglia vaticana)

*Purg.* XVI 145 (B) così *tornò* e più non volle udirmi (P)] *parlò* Vat (+ Ash Pr) + Triv. 1057 (lezione ammissibile ma circoscritta nella tradizione)

*Par.* XXIV 60 (B) faccia li miei concetti *bene* espressi (P)] *essere* espressi La Pa Parm Pr Vat + Triv. 1055 + Triv. 1057 (lezione ammissibile ma al solito ristretta a un settore limitato della tradizione).

La fisionomia testuale vaticana di Triv. 1057 risulta però profondamente anacquata in direzione di due modelli principali: cento\*\*/Laur (soprattutto in *Inferno* e *Purgatorio*) e Triv. 1049 (solo nell'*Inferno*). Per il modello cento\*\*, almeno: *Purg.* IV 54 (B) *che* suole a riguardar giovare altrui (P)] *per che* suole Fi La cento + Triv. 1057 (ipometria); *Purg.* XVI 12 (B) in cosa che 'l molesti o forse ancida (P)] *o ver* cento (- Lo) Parm Pr + Triv. 1057; *Purg.* XXIV 36 (B) che più pareo di me *aver contezza* (P)] *veder conteçça* Lo Ricc Eg + Triv. 1057; *Purg.* XXV 31 (B) se la *veduta* eterna li dislego (P)] *vendetta* cento\* (- Lo) + Triv. 1057. Per Laur: *Inf.* XI 56 (B) *pur lo vinco* d'amor che fa natura (P)] [*pur*] *lo nemicho* Laur + Triv. 1057 (la variante *nemico*, ipermetra, è attestata anche in Eg Po, e forse in La, ma solo in Laur c'è la contemporanea caduta di *pur* proprio per sanare l'avvenuta ipermetria); *Inf.* XIV 75 (B) ma sempre al bosco *tien li piedi* stretti (P)] ma sempre al bosco *li mantieni* stretti Laur + Triv. 1057 (zeppa per sanare la caduta del termine *piedi*); *Purg.* XVIII 76 (B) la luna quasi a *mezza* notte tarda (P)] *terça* Fi Eg Laur Rb + Triv. 1057 (eco di *Inf.* XXXIV 96: «e già il sole a mezza terza riede»); *Purg.* XXII 97 (B) dimmi dov'è Terrenzio nostro *antico* (P)] *amico* Laur Mad Po + Triv. 1057 (vedi *Tavole* 2 e 6). Per quanto riguarda infine il rapporto Triv. 1057 + Triv. 1049: *Inf.* IV 29 ch'avean le turbe *ch'eran* molte e grandi (P)] [*ch'eran*] Triv. 1049 + Triv. 1057 (ipometria); *Inf.* VII 48 in cui usa avarizia il *suo* soperchio (P)] [*suo*] Triv. 1049 + Triv. 1057 (ipometria); *Inf.* XI 66 qualunque *trade* in eterno è consunto (P)] *tardi* Triv. 1049 + Triv. 1057 (variante priva di senso e limitata a pochi testimoni nella tradizione manoscritta).

Da ultimo, le varianti peculiari della tradizione del Buti che isolano Triv. 1055 (e i codici affini) da Triv. 1057 e, in genere, dal gruppo vaticano. Indico con la sigla 'buti' l'accordo dei seguenti codici, particolarmente esemplificativi del gruppo: Fior. II I 29, Laur. 42.18, Nap. XIII C 1, Ricc. 1008, Oxford, Taylor Institution Library, 8 it. 3 (quest'ultimo contiene solo il *Paradiso*)<sup>22</sup>.

22. *Ibid.*, per l'elenco completo di tutti i codici del *Purgatorio* afferenti alla tradizione del Buti.

## TAVOLA 5

Errori di buti (= Fior. II I 29, Laur. 42.18, Nap. XIII C 1, Ricc. 1008, Taylor Inst. 8 it.3) per il *Paradiso*

*Par.* v 36 (B) che par contra *lo ver* ch'i' t'ho scoperto (P)] *dover* buti (- Nap. XIII C 1) + Triv. 1055 + Bodm. 56, Triv. 1056 (di nessun senso nel contesto specifico)

*Par.* vii 4 così volgendosi a la *nota* sua (P)] *rota a* + buti + Triv. 1055 + Bodm. 56 (lezione ammissibile ma limitata a un settore chiuso della tradizione)

*Par.* x 135 gravi a morir li parve *venir* tardo (P)] *esser* buti (- Ricc. 1008) + Triv. 1055 + Bodm. 56, Triv. 1056 (errore di anticipo di *Par.* xi 81: «e correndo li parve *esser* tardo»)

*Par.* xi 26 (B) e là u' dissì non *nacque* il secondo (P)] *surse* Ash Co + buti + Triv. 1055 + Bodm. 56, Triv. 1056 + *Par.* 76 (variante non destituita di valore ma forse non appropriata al contesto, vd. Petrocchi, *Introduzione*, p. 232)

*Par.* xv 48 (B) che nel mio *seme* se' tanto cortese (P)] *sangue* Co + buti + Triv. 1055 + Bodm. 56, Triv. 1056 (vedi *Tavola 6*)

*Par.* xvii 81 (B) son queste *rote* intorno di lui torte (P)] *stelle* Pa Vat + buti + Triv. 1055 + Bodm. 56, Triv. 1056 (eco del v. 77: «da questa stella forte»)

*Par.* xviii 18 (B) mi contentava col *secondo* aspetto (P)] *sereno* Pr + buti + Triv. 1055 + Bodm. 56, Triv. 1056 (eco di *Purg.* i 14: «che s'accoglieva nel sereno aspetto»)

*Par.* xix 71 (B) *de l'Indo* e quivi non è chi ragioni (P)] *del nilo a* Co + buti + Triv. 1055 + Bodm. 56, Triv. 1056 («non ha probabilità, ché a Dante non doveva essere ignoto che di Cristo si ragionava e leggeva e scriveva in Egitto sin dal tempo della Chiesa alessandrina, ed egli aveva già ricordato la missione di San Francesco presso il sultano Al-Kamil», vd. Petrocchi, *ad loc.*)

*Par.* xxiii 114 (B) *ne l'alito* di Dio e ne' costumi (P)] *ne l'abito* Pr + buti + Triv. 1055 (variante in sé accettabile)

*Par.* xxvii 140 (B) *pensa* che 'n terra non è chi governi (P)] *sappi* Pr + buti + Triv. 1055 (eco di una formula dantesca molto diffusa, per esempio *Inf.* xiii 17, *Inf.* xvii 68, ecc.)

*Par.* xxix 100 (B) *e mente* ché la luce si nascose (P)] *et altre* buti (- Ricc. 1008) + Triv. 1055; *et altri* Ricc. 1008 + Bodm. 56, Triv. 1056 (*altri* è lezione difendibile, si veda Vandellichi nel commento scartazziniano; non così *altre* che non si lega al contesto ed è esclusiva del gruppo del Buti).

Appare evidente il nesso che lega tradizione del Buti e Pr, che è a sua volta una costola dell'officina vaticana (mischiata con fonti del cento\*\*) <sup>23</sup>. Inoltre la quasi pressoché costante presenza, accanto al gruppo del Buti e a Triv. 1055, del gruppo costituito da Triv. 1056 + Bodm. 56 (non da Fior. II I 30 + *Par.* 76, il cui gruppo quindi si spacca), indica che quest'ultimo, nel *Paradiso*, vira decisamente verso tale tradizione.

23. *Ibid.*, p. 305.

Di contro alla strabordante massa di manoscritti di tradizione toscana ( $\alpha$ ), i testimoni di tradizione settentrionale ( $\beta$  Petrocchi) sono merce rara, da qui la loro preziosità testuale. Affiancare all'Urbinate dei testimoni affini è pertanto operazione di somma importanza in sede di *constitutio textus*. Sono due i codici della Biblioteca Trivulziana che possono aspirare al ruolo di collaterali di Urb:

Triv. 1047, datato 1372, di mano unica. Contiene la *Commedia* con i *Capitoli* di Bosone da Gubbio e Iacopo Alighieri;

Triv. 1082, sec. XV dal secondo al terzo quarto. Scrittura umanistica di tre mani diverse che si alternano sul testo.

Entrambi i testimoni sono inclusi da Paolo Trovato in una famiglia *p* facente parte di un subarchetipo  $\gamma$  collaterale di  $\beta$ <sup>24</sup>; oppure, a detta di altri, da considerare invece stretti collaterali dell'Urbinate sotto un unico subarchetipo comune<sup>25</sup>. Per ciò che concerne le lezioni caratteristiche del gruppo rinvio a quanto già edito in altra sede<sup>26</sup>; mentre per quanto riguarda la strutturazione interna del gruppo, Trovato inserisce Triv. 1047 in una sezione  $q_0$ , collaterale di Ars. 8530, e strettamente affine a una sezione  $q$  costituita dalla coppia Laur. 40.1 e Pad. 67; Triv. 1082, invece, in una sezione  $s$ , affine di vari testimoni, i cui più noti sono Ph (Austin, University of Texas, già Phillipps 8881) e Stocc (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. fol. 19).

Una recente novità nel panorama della filologia dantesca è stata la proposta di scindere in due il ramo settentrionale della tradizione della *Commedia* ( $\beta$  Petrocchi), distinguendo una famiglia di area propriamente emiliano-romagnola (Urb e affini: nuova sigla  $\epsilon$ ), da una famiglia di area lombardo-veneta (nuova sigla  $\sigma$ )<sup>27</sup>.

Allo stato attuale delle ricerche, sulla base per lo più della tradizione del *Purgatorio*, il gruppo  $\sigma$  pare essenzialmente articolato in tre sezioni (più due-tre gruppi dalla *facies* testuale contaminata): *g*, ossia Mad Rb (e affini); *l* costituito da Bol. Un. 589 (conosciuto anche come codice Lambertino = Bol)<sup>28</sup> e affini; *h*, nuova sigla che adopero qui per la prima volta a indicare la cosiddetta *Ashburnham Combination*<sup>29</sup>.

Fra i testimoni della Biblioteca Trivulziana ascrivibili alla famiglia  $\sigma$ , troviamo

24. P. TROVATO, *Fuori dall'antica vulgata. Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia*, in *Nuove prospettive*, cit. n. 13, pp. 669-715; ID., *Nuovi dati sulla famiglia p*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Seconda serie (2008-2013)*, a cura di E. Tonello, P. Trovato, Padova, LibreriaUniversitaria.it, 2013, pp. 183-205.

25. MECCA, *Appunti*, cit. n. 3, pp. 298-301.

26. TROVATO, *Nuovi dati*, cit. n. 24; MECCA, *Appunti*, cit. n. 3, pp. 298-301.

27. *Ibid.*, pp. 301-302.

28. Il codice è edito integralmente da L. SCARABELLI, *Esemplare della Divina Comedia donato da papa (Benedetto XIV) Lambertini con tutti i suoi libri allo Studio di Bologna [...]*, I-III, Bologna, Regia Tipografia, 1870-1873.

29. E. MOORE, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia [...]*, Cambridge, University Press, 1889, p. 705 (*Appendix II, Table III*). I codici più noti del gruppo sono: Ashb. 406, Ashb. 830, Ashb. 834, Ashb. App. 5, Barb. 4112, Madr. 23.1, Vat. 3200 (il loro accordo = *h*).

tre codici, tutti del sottogruppo *l*:

Triv. 1046, sec. XV prima metà, di mani diverse. Contiene la *Commedia* con il *Capitolo* e la *Divisione* di Bosone da Gubbio;

Triv. 1076, sec. XIV *exeunte* / XV *ineunte*. Di mani diverse, con apparato decorativo attribuito dal Toesca ai decoratori dei romanzi cavallereschi, alla bottega del Maestro del *De natura deorum* secondo Cadei<sup>30</sup>. Le miniature illustrano *Dante che esce dalla selva oscura*, *Dante e i lussuriosi*, *Paolo e Francesca*, *Incontro con Cerbero*, *Incontro con Ciaccio*. Contiene solo l'*Inferno* e il *Purgatorio*;

Triv. 1085, datato 1435, di mano unica con glosse marginali. Il codice è sottoscritto da tale «Lodovicus quondam Iohannis Matei de Franceschis de Imola [...] Imole in domo mee proprie habitationis in sala decte domus». Contiene la *Commedia* con glosse desunte dal commento di Benvenuto da Imola.

Di seguito, affianco alle lezioni caratteristiche dei tre codici Trivulziani, quelle di *l*, i cui testimoni più puri mi sembrano, allo stato attuale, oltre a Bol: Fior. Pal. 317, Im. 31 (Imola, Biblioteca Comunale, ms. 31), Laur. Strozz. 155, Ol (Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 38), Par. 533 (Paris, Bibliothèque nationale de France, It. 533)<sup>31</sup>.

#### TAVOLA 6

Errori di *l* (= Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + Bol + Fior. Pal. 317, Im. 31, Laur. Strozz. 155, Ol, Par. 533)

*Inf.* II 53 (B) e donna mi chiamò *beata* e bella Triv. 1076 + Ol, Par. 533 + Mad + *h* (P)] *cortese* La Vat + Triv. 1046 + Bol, Fior. Pal. 317, Im. 31, Laur. Strozz. 155; *cortese e piana* Rb; manc. Triv. 1085 (anticipo del v. 58: «o anima cortese mantoana», ma anche dei vv. 17 e 134)

*Inf.* III 116 (B) *gittansi* di quel lito ad una ad una Laur. Strozz. 155, Ol, Par. 533 + *g* + *h*<sup>32</sup> (P)] *gittandosi* Triv. 1046, Triv. 1076 + Bol, Fior. Pal. 317, Im. 31; manc. Triv. 1085 (l'errore evidente genera ipermetria, da cui il tentativo di sanare da parte di Triv. 1046,

30. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, Hoepli, 1912, pp. 389-390; A. CADEI, *Ricognizioni nella Historia Plantarum della Biblioteca Casanatense di Roma*, in *Yetwart Arslan. Una scuola di storici dell'arte*. Atti della giornata di studi (Venezia, 25 marzo 1983), Venezia, Tipo-Litografia Armena, 1985, pp. 27-38.

31. Molto buoni ed estremamente indicativi della famiglia mi sembrano pure un codice oggi a Dresda (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Ob.25), che però è estremamente danneggiato e in gran parte illeggibile nelle prime due cantiche; e i codici Baratta (Chiavari, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, s.s.) e Harl. 3488 (London, British Library), entrambi molto lacunosi (il primo contiene la *Commedia* con ampi stralci; il secondo, in misura molto parziale, solo *Inferno* e *Purgatorio*). Di conseguenza preferisco per il momento non prendere in considerazione nessuno di essi.

32. Ashb. 406, Ashb. App. 5, Madr. 23.1 e forse (lettura originale raschiata) Vat. 3200 leggono nella seconda parte del verso «di quel loco».

o del suo antifrasto, correggendo anche la seconda parte del verso, che muta da *di quel lito* a *quinentro*)

*Inf.* v 84 (B) vegnon per l'aere dal *voler* portate Triv. 1046, Triv. 1085 + Fior. Pal. 317, Laur. Strozz. 155, Ol, Par. 533 + *g* + *b* (- Ashb. 830) (P)] *disio* Urb + Triv. 1076 + Bol, Im. 31 + Ashb. 830 (eco del precedente v. 82: «quali colombe dal disio chiamate»)

*Inf.* vi 63 *per che l'ha tanta discordia assalita* Laur. Strozz. 155, Ol, Par. 533 + *g* + *b* (P)] *per ch'ella in tanta discordia è salita* Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Laur. Strozz. 155, Ol, Par. 533) (banalizzazione *facilior* da *assalita* a *è salita*)

*Inf.* vi 69 con la forza *di tal* che testé piaggia Triv. 1046 + Fior. Pal. 317, Ol + *g* + *b* (P)] *del qual* Triv. 1076 + Bol + Im. 31, Laur. Strozz. 155, Par. 5331, *di quel* Triv. 1085 (la lezione di Triv. 1085 è un'evidente correzione *ope ingenii* di Bol che appariva – ed è – priva di un senso accettabile)

*Inf.* vi 105 o fier minori o saran *sì* cocenti Fior. Pal. 317, Ol + *g* + *b* (P)] *più* Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317, Ol) (tentativo iperbolico di appesantire le pene dei dannati dopo il Giudizio)

*Inf.* vii 48 in cui *usa* avarizia il suo soperchio Rb + Fior. Pal. 317, Ol + Ashb. 830, Madr. 23.1 (P)] *usò* a Ham Mad + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317, Ol) + *h* (- Ashb. 830, Madr. 23.1) (l'uso del verbo al passato pare un tentativo di uniformare il testo al discorso di Virgilio in *Inf.* vii 46: «Questi fuor cherchi [...].»)

*Inf.* ix 64 (B) e già venia *su* per le torbide onde Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + Fior. Pal. 317, Ol + *g* + *h*<sup>33</sup> (P)] *sotto* Bol, Im. 31, Laur. Strozz. 155, Par. 533 (errore polare ma genera ipermetria)

*Inf.* x 20 (B) a te *mio cuor* se non per dicer poco Fior. Pal. 317, Ol + *g* + *b* (P)] *nel cuor* Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317, Ol) (errore evidente che genera nonsenso venendo a mancare il complemento oggetto della frase)

*Inf.* x 136 (B) che 'nfin là sù faceva *spiacer* suo lezzo Laur. Strozz. 155 + *g* + *h* (- Ashb. App. 5) (P)] *spicciar* a Parm + Triv. 1076, Triv. 1085 + Bol, Im. 31 + Ashb. App. 5; *spander* Triv. 1046 + Fior. Pal. 317 (*spicciar*, pure se *difficilior*, darebbe un senso non facile al passo; non così *spander*, in Vienn. 2600 e altri affini di Urb, che è chiosa banalizzante)

*Inf.* xxix 46 qual dolor *fora se de* li spedali *h* (- Ashb. 830) (P)] *fora esce de* Laur + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317, Ol) + *g* + Ashb. 830 (l'errore è di natura paleografica, dovuto alla *scriptio continua*, e genera ipermetria)

*Inf.* xxxiv 99 ch'avea mal *suolo* e di lume disagio Triv. 1046 + Fior. Pal. 317, Laur. Strozz. 155, Ol + *g* + Ashb. 830, Ashb. 834 (P)] *sole* Triv. 1076, Triv. 1085 + Bol, Im. 31, Par. 533 + *h* (- Ashb. 830, Ashb. 834)<sup>34</sup> (per attrazione dell'adiacente *lume*)

*Purg.* i 86 (B) mentre ch'i' fui *di là* diss'elli allora Laur. Strozz. 155 + Mad + *h* (- Ashb. 406, Madr. 23.1) (P)] *di qua* Eg Rb<sub>2</sub> + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Laur. Strozz. 155) + Ashb. 406, Madr. 23.1 (più che errore poligenetico di natura polare, si tratta qui di un chiaro tentativo di riflessione sul testo, intendendo *di qua* 'sulla terra', nell'ottica del lettore, per chiarire un passo testualmente molto vessato)

33. Mad + Ashb. App. 5 e Var. 3200 leggono «*sucide* onde», come a Pa<sub>2</sub>.

34. La maggior parte di *h*, insieme a Triv. 1076, legge precisamente: «ch'avea *di sole* e di lume disagio».



*Purg.* II 54 come *colui* che nove cose assaggia *g* + Ashb. 830 (P)] *colei b* + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* + *b* (- Ashb. 830) (la similitudine dantesca, di taglio universale, è qui adattata al soggetto femminile: la «turba», v. 52)

*Purg.* VIII 121 (B) *Oh diss'io lui* per li vostri paesi *g* (P)] *Certo diss'io a Laur Po* + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* + *b* (l'esclamazione iniziale è stata generalmente male intesa e ha creato nella tradizione rabberciamenti vari: *E diss'io lui*, *Or diss'io lui*, ecc.)

*Purg.* IX 42 come fa l'uom che spaventato *agghiaccia* Ol + Rb + *b* (P)] *abbraccia* Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + Bol, Im. 31, Laur. Strozz. 155; *acaccia* Mad + Fior. Pal. 317, Par. 533 (*abbraccia* è evidente aberrazione di nessun senso nel contesto specifico; *acaccia* invece è banale trascorso, eventualmente di origine fonetica)

*Purg.* XI 69 ha ella tratti seco *nel* malanno *g* + *b* (P)] *col* Co Po Urb + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (il significato del passo, così alterato, risulta incerto sebbene non del tutto destituito di senso)

*Purg.* XI 100 non è *il mondan romore* altro ch'un fiato *g* + *b* (P)] *l'uman rumore* Laur Po (*l'umano amore*) + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (chiosa al testo banalizzante)

*Purg.* XII 82 (B) di reverenza il viso e *li atti* addorna Triv. 1076, Triv. 1085 + Bol, Fior. Pal. 317, Im. 31, Ol + *g* + *b* (P)] *gli altri* Triv. 1046 + Laur. Strozz. 155, Par. 533 (sebbene il passaggio *atti* > *altri* sia facile, il senso del passo ne è sconvolto)

*Purg.* XIII 154 (B) ma più *vi perderanno* li ammiragli *g* + *b* (P)] *li perderanno* Po + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (forse da intendere come locativo *lì*, Siena)

*Purg.* XIV 40 ond'hanno sì mutata *lor natura* Fior. Pal. 317, Ol + *g* + *b* (P)] *la natura* Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317, Ol) (non propriamente erronea, ma il senso perde la sua specificità)

*Purg.* XIV 54 che non temono ingegno che *le occupi* Ol + *g* + *b* (P)] *che occupi* Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Ol); *che omo occupi* Fior. Pal. 317 (la mancanza del complemento oggetto inficia il senso del periodo oltre a ingenerare una forzatura metrica a causa della quale Fior. Pal. 317 è costretto a correggere)

*Purg.* XV 36 (B) ad un scaleo *vie men* che li altri eretto *g* (P)] *già men a* + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Par. 533) + *b*; [*vie*] *men* Par. 533 (chiosa *facilior* esplicativa al testo; Par. 533, nell'imbarazzo, omette)

*Purg.* XVIII 10 (B) Ond'io maestro il mio *veder s'avviva* *g* + *b* (P)] *voler* Co Ham + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (eco del precedente v. 8: «del timido *voler* che non s'apriva»)

*Purg.* XVIII 76 (B) La luna, quasi a *mezza* notte tarda Mad + Ashb. App. 5 (P)] *terza* Fi Eg Laur Rb + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317) + *b* (- Ashb. App. 5) (probabile eco a distanza di *Inf.* XXXIV 96: «e già il sole a *mezza terza* riede»)

*Purg.* XVIII 106 O gente in cui *fervore* aguto adesso *g* + Madr. 23.1 (P)] *furore* Po + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* + *b* (- Madr. 23.1) (probabile banalizzazione *facilior* nel parlare della corsa degli accidiosi)

*Purg.* XIX 33 *quel mi svegliò col puçço chindi usciva* Ashb. 834, Barb. 4112; *quel mi svegliò col puzzo che n'uscia* (P)] *Che mi svegliò col puçço ch'indi usciva* Po + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317) + *b* (- Ashb. 834, Barb. 4112); *Che mi svegliò col puçço che nusciva* Fior. Pal. 317 + *g* (senso accettabile se non *difficilior*)

*Purg.* XIX 55 E io con tanta *sospeccion* fa irmi Fior. Pal. 317 + *g* (P)] *sospensione* Triv. 1046,

Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317) + *h* (senso del passo indifferente ma caratterizzante la sezione)

*Purg.* XIX 118 Sì come l'occhio *nostro* non s'aderse Mad + *h* (P)] *tosto* Rb + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (senso accettabile)

*Purg.* XXII 58 (B) per quello *che Clìo* teco lì tasta Mad + Triv. 1046, Triv. 1085 + Fior. Pal. 317 (*Crio*) + *h* (P)] *che dio* Rb + Triv. 1076 + *l* (- Triv. 1046, Triv. 1085 + Fior. Pal. 317) (errore di origine paleografica per fusione della *c* con l'asta della *l* in *clio*)

*Purg.* XXII 97 (B) dimmi dov'è Terrenzio nostro *antico* Rb + Fior. Pal. 317 (P)] *amico* Laur Po Mad + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317) + *h* (si veda la *Tavola 2*)

*Purg.* XXVI 23 al sol pur come tu *non* fossi ancora Fior. Pal. 317 + *g* (Mad: *se tu*) + *h* (P)] [*non*] Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317) (ipometria e senso del passo compromesso)

*Purg.* XXVII 88 (B) *poco parer potea* lì del di fori Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 + Laur. Strozz. 155, Par. 533 + *g* + *h* (P)] *poco pareva linci* del di fori Bo, Im. 31, Ol; *poco pareva* lì del di fori Fior. Pal. 317 (la variante di Bol e affini è evidentemente *ope ingenii* per tentare di correggere)

*Purg.* XXIX 67 l'acqua *imprendeà* dal sinistro fianco Triv. 1046<sub>1</sub> + Par. 533 + *h* (P)] *splende-va* Laur + Bol, Im. 31, Ol; *mi prendeva a b* Eg + Triv. 1076; *prendeva* Rb + Laur. Strozz. 155; Ga Pr; *pendea* Mad + Triv. 1085 (nella grande diffrazione spicca la variante di Bol e affini che non ha molto seguito nella tradizione)

*Purg.* XXXII 32 colpa di quella ch'al *serpente* crese Triv. 1046, Triv. 1076 + Laur. Strozz. 155, Par. 533 + *g* + *h* (P)] *presente b* Eg<sub>2</sub> Ga Lau Parm Pr Vat + Triv. 1085 + Bol, Fior. Pal. 317, Im. 31, Ol (probabile errore per erroneo scioglimento di un *titulus*, ma senso del passo sconvolto. Questo errore, e il successivo, sembrano indicare un cedimento della sotto-sezione ad  $\alpha$ )

*Purg.* XXXII 102 (B) di quella *Roma* onde Cristo è romano *g* + *h* + *l* (- Bol, Im. 31, Ol) (P)] *torma b* Eg Laur Fi La cento Parm Pr Vat + Triv. 1085 + Bol, Im. 31, Ol (una delle più singolari aberrazioni della tradizione, tipiche dell'area di *b* e *c* da cui poi si diffonde a macchia d'olio)

*Par.* II 36 *raggio di luce* permanendo unita Triv. 1046 + Fior. Pal. 317, Laur. Strozz. 155, Par. 533 + *g* + *h* (P)] *raggio di sole* Vat + Triv. 1085 + Bol, Im. 31, Ol (chiosa al testo di facile generazione)

*Par.* II 125 per questo *loco* al vero che disiri Triv. 1046 + Laur. Strozz. 155 (ma forse corr.), Par. 533 + Ashb. 406 (forse), Ashb. 834 (forse) (P)] *laco b* cento (- Ricc Tz) Eg + Triv. 1085 + Bol, Fior. Pal. 317 (*lago*), Im. 31, Ol + *g* + *h* (- Ashb. 406, Ashb. 834) (variante difendibile e in alcuni codici di lettura incerta stante l'equivocità del nesso)

*Par.* IV 55 e forse sua *sentenza* è d'altra guisa Triv. 1085 + Bol, Fior. Pal. 317, Im. 31, Ol, Par. 533 + Rb + *h* (P)] *intentione* Co Triv Mad Urb + Triv. 1046 + Laur. Strozz. 155 (errore d'anticipo del v. 57: «con intenzion da non esser derisa»)

*Par.* V 125 (B) nel *proprio* lume e che de li occhi Triv. 1046 + Fior. Pal. 317, Laur. Strozz. 155 + *g* + Ashb. 834 (P)] *primo* Laur + Triv. 1085 + Bol, Im. 31, Ol, Par. 533 + *h* (- Ashb. 834) (l'anima si raccoglie in se stessa e nella propria luce)

*Par.* IX 92 Bugge *siede* e la terra ond'io fui Triv. 1085 + Bol, Fior. Pal. 317, Im. 31, Ol,



Par. 533 + *g* + *h* (P)] *se vede* Fi Ham Urb + Triv. 1046 + Laur. Strozz. 155 (lezione in sé ammissibile, ma di scarsa diffusione nella tradizione)

Par. x 98 *frate e maestro* fummi ed esso Alberto Triv. 1046 + Fior. Pal. 317, Laur. Strozz. 155, Ol + *g* + *h* (P)] *padre et maestro* Triv. 1085 + Bol, Im. 31, Par. 533 (scambio frequente e comunque di scarsa attestazione nella tradizione)

Par. xv 30 *bis unquam* celi ianua reclusa Fior. Pal. 317 + Barb. 4112 (P)] *bis numquam* b Co Gv Eg Laur Po + Triv. 1046, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317) + *g* + *h* (- Barb. 4112) («per accettarla occorrerebbe rendere affermativo il periodo», vd. Petrocchi, *ad loc.*)

Par. xv 48 (B) che nel mio *seme se'* tanto cortese Triv. 1046 + Fior. Pal. 317, Laur. Strozz. 155 + *g* (P)] mio *sangue* Co La<sub>2</sub> + Triv. 1085 + Bol, Im. 31, Ol, Par. 533 + *h* (accettabile ma caratterizzante un settore specifico della tradizione)

Par. xvi 144 *la prima volta* ch'a città venisti Triv. 1085 + Bol, Fior. Pal. 317, Im. 31, Ol, Par. 533 + *g* + *h* (P)] *il primo giorno a* + Triv. 1046 + Laur. Strozz. 155 (variante non palesemente erronea, ma esclusiva e caratterizzante la sezione *a*)

Par. xvii 78 che *notabili* fier l'opere sue Triv. 1085 + Bol, Fior. Pal. 317, Im. 31, Ol, Par. 533 + *g* + *h* (P)] *mirabili* Fi Urb + Triv. 1046 + Laur. Strozz. 155 (variante in sé ammissibile)

Par. xxi 5 *mi cominciò* tu ti faresti quale Fior. Pal. 317 + *g* + *h* (P)] *mi disse a* Ash Co Laur + Triv. 1046, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317) (ipometria, sanata in Triv. 1085 con aggiunta di un *alor* dopo «disse»)

Par. xxi 37 poi *altre* vanno via senza ritorno Fior. Pal. 317, Ol + *g* + *h* (P)] *oltre* Ash Laur + Triv. 1046, Triv. 1085 + *l* (- Fior. Pal. 317, Ol) (la sostituzione, apparentemente di facile genesi, priva però il periodo del suo soggetto)

Par. xxvii 136 così si fa la pelle *bianca nera g* + Ashb. App. 5, Barb. 4112 (P)] *bianca et nera a* Co Fi Ga Eg Laur + Triv. 1046, Triv. 1085 + *l* + *h* (- Ashb. App. 5, Barb. 4112) («l'inserzione della copulativa è senza dubbio illegittima: per quanto la terzina resti di senso oscuro [...] è sicura l'immagine della pelle che da bianca si fa nera», vd. Petrocchi, *ad loc.*).

Gli errori comuni sono isolati nella tradizione – almeno quella nota dell'antica vulgata –, oppure, nel caso di innovazioni cognitive, la direzione del modello è verso una fonte settentrionale (Eg Laur Po + Mad Rb + Urb).

Per quanto riguarda la strutturazione interna di *l*, e dei manufatti Trivulziani in modo particolare, un saldo rapporto lega certamente Triv. 1085 con Bol e Im. 31 per tutte e tre le cantiche; nell'*Inferno* a questo gruppo si aggiungono talvolta Triv. 1076 insieme a Laur. Strozz. 155 e Par. 533 (*Inf.* vi 64, ix 64, x 20, xxxiv 99). Triv. 1046, invece, sembra oscillare fra gruppo di Triv. 1085 (almeno *Inf.* ii 53 e x 20) e aderenza a Fior. Pal. 317 (*Inf.* x 136); il codice Oliveriano, infine, mostra invece una grande indipendenza dal gruppo di riferimento. Nel *Purgatorio* al gruppo Triv. 1085 + Bol, Im. 31 si aggiunge in maniera organica Ol (almeno *Purg.* xxvii 88, xxix 67, xxxii 102), cui si sommano, talvolta, Triv. 1076 e Fior. Pal. 317 (*Purg.* xxxii 32); Triv. 1046 mostra i primi segni di un rapporto molto stretto con Laur. Strozz. 155 cui si unisce sporadicamente Par. 533 (*Purg.* xii 82). Nel *Paradiso*, infine, Laur. Strozz. 155 e Triv. 1046 diventano solidali sotto ogni aspetto, Fior. Pal. 317 mostra un elevato grado di indipendenza, di-

mostrando di essere il testimone più contaminato del gruppo, mentre Par. 533 va ad aggiungersi al gruppo Triv. 1085, Bol, Im. 31 (*Par.* v 125, xv 48). Questi ultimi due codici sono pressoché identici per tutta l'estensione del poema, anche in particolari minimi, e in considerazione dell'età che li divide, si può pacificamente considerare Im. 31 come *descriptus* di Bol, *latu sensu* com'è d'obbligo nella tradizione della *Commedia*.

In conclusione un corollario. Fedele alla nuova proposta di canone editoriale, la lezione  $\sigma$  sarà da preferire – o comunque da vagliare attentamente – qualora essa concordi con quella di uno dei due rami concorrenti, e in particolare con *a* (Mart Triv) di  $\alpha$  o con Urb per  $\beta$ <sup>35</sup>. Alla luce di ciò molte lezioni ammissibili o predicabili di esserlo possono aspirare al ruolo di lezioni genuine, emendando il testo Petrocchi. A seguire un modesto saggio.

## TAVOLA 7

Possibili correzioni all'edizione Petrocchi ( $a + \sigma / Urb + \sigma$ )

*Inf.* vi 18 graffia li spirti *ed iscoia* ed isquatra Barb. 4112 (P)] *et ingoia a* Ham Co Fi La<sub>1</sub> cento Parm Pr vat Pa Eg Po Urb (*incuoia*) + Triv. 1046 (*unguia*), Triv. 1076, Triv. 1085 +  $l + g + h$  (- Barb. 4112) (stabilita la piena ammissibilità della lezione, da ultimo Sanguineti<sup>36</sup>, a norma di stemma l'accordo  $a + Urb + \sigma$  [ $g + l + h$ ] non lascia spazio a discussioni) *Inf.* XIII 35 ricominciò *a dir* perché mi scerpi (P)] *a gridar* Ash Fi La cento Pa Parm Pr vat Eg Laur Po Urb + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 +  $l + g + h$  (nell'assoluta sinonimia dei due termini prevale l'accordo Urb +  $\sigma$  [ $g + l + h$ ])

*Purg.* II 81 *e tante mi tornai con esse* al petto (P)] *e tanto mi tornar con nulla* al petto *b* Co Urb + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 +  $l + g + h$  (- Ashb. 830) (le soluzioni di fatto sono equivalenti e parimenti accettabili, e prevale pertanto l'accordo Urb +  $\sigma$  [ $g + l + h$ ])

*Purg.* XIV 105 Ugolin d'Azzo che *vivette* nosco (P)] che *vivetter a* Eg Laur Po Urb + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 +  $l$  (- Fior. Pal. 317, Ol) +  $g + h$  (il verbo al plurale concorda con l'elenco complessivo dei versi precedenti e vale 'che vissero con noi, ai nostri tempi'; è lezione accolta nell'edizione del 1921 e difesa con dovizia di argomentazioni dal Vandelli nel commento scartazziniano, cui si rimanda)

*Purg.* XIX 38 de l'alto di i giron del *sacro* monte  $g$  + Ashb. 834 (P)] *santo a* Po + Triv. 1046, Triv. 1076, Triv. 1085 +  $l + h$  (- Ashb. 834) (variante del tutto sinonimica con l'aggravante che Urb non ha *sacro* ma *alto* per eco interna al verso. Bisognerà delineare i rapporti interni a  $\sigma$  per verificare o meno la superiorità di  $l + h$  contro  $g$ )

*Par.* x 9 dove l'un moto *e l'altro* si percuote  $Rb + h$  (P)] *a l'altro a* Mad Vat + Triv. 1046, Triv. 1085 +  $l$  (- Fior. Pal. 317, Ol) (variante adottata in molte edizioni fino alla Crusca del 1837, «non è priva di rilievo: 'il moto diurno si percuote' [*si* mediale] 'nel moto

35. «Il canone editoriale cui attenersi nella nuova edizione sarà il criterio della maggioranza fra i tre subarchetipi. Risulta pertanto decisivo, nell'opposizione tradizionale fra  $\alpha$  e  $\beta$  [...] il subarchetipo genericamente settentrionale  $\sigma$ » (MECCA, *Appunti*, cit. n. 3, p. 313).

36. *Dantis Alagherii Comedia. Appendice bibliografica 1988-2000*, a cura di F. Sanguineti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, *ad loc.*

annuo'», vd. Petrocchi, *ad loc.* Per una valutazione definitiva si dovrà però attendere il delinearmento degli esatti rapporti interni a  $\sigma$ )

Par. x 37 È Beatrice quella che si scorge (P)] *O Beatrice a b* Co Fi La Gv cento Pa Parm Pr Vat Eg Urb + Triv. 1046, Triv. 1085 + *l*(- Fior. Pal. 317) + *g* + *h* (la variante con l'esclamativa iniziale imporrebbe una differente interpunzione della terzina che non pare eccessivamente gravosa, quale del resto si trova nella maggior parte delle edizioni fino al Vandelli escluso; ma la tradizione manoscritta [*a* + Urb], con l'aggiunta di  $\sigma$  [*g* + *l* + *h*], qui non ammette repliche)

Par. xv 36 *de la mia gloria* e del mio paradiso (P)] *de la mia gratia a b* Gv La cento Pa Parm Pr Vat Eg + Triv. 1046, Triv. 1085 + *l* + *g* + *h*<sup>37</sup> (lezione che vede compatto  $\sigma$  [*g* + *l* + *h*] + quasi tutto  $\alpha$ , e adottata da tutte le edizioni precedenti il Petrocchi, Vandelli e Casella compresi)

Par. xxi 48 contra 'l disio fo ben *ch'io* non dimando *g* + Barb. 4112 (P)] *s'io a* Ash Eg La + Triv. 1046, Triv. 1085 + *l*(- Fior. Pal. 317) + *h*(- Barb. 4112) (equivalente nel significato, prevarrà la testimonianza, in mancanza di *g*, di *a* +  $\sigma$  [*l* + *h*])

Par. xxvii 144 *raggeran* sì questi cerchi superni (P)] *ruggeran a b* Fi Ga La cento Pa Pr Vat Eg + Triv. 1046, Triv. 1085 + *l* + *g* + *h* (*ruggieran*) (*ruggeran* è immagine biblica e nella fattispecie appartenente al linguaggio profetico: «bene appropriata a questo luogo, ove Dante insiste sulla venuta non remota del veltro liberatore», Casini citato da Petrocchi, *Introduzione*, pp. 247-248. Nella pari validità delle due lezioni contrapposte vale pertanto l'allineamento *a* +  $\sigma$  [*g* + *l*]).

A cinquant'anni dall'edizione Petrocchi, e in prospettiva del settecentenario dalla morte del sommo poeta (1321-2021), un nuovo sentiero si apre dunque per stabilire il testo critico della *Commedia*, e in tale operazione un ruolo importante possono giocare tre manufatti Trivulziani, di tradizione testuale lombardo(-veneta). Se infatti Triv. 1085 risulta scritto a Imola da un imolese («Ludovicus quondam Iohannis Matei de Franceschis de Imola [...] Imole in domo mee proprie habitationis»), non così Triv. 1046 e Triv. 1076, che appaiono entrambi come sicuri prodotti lombardi: oltre che per il dato testuale, infatti, anche da un punto di vista iconografico le miniature di Triv. 1076 sono state attribuite dagli esperti senz'altro a una scuola lombarda<sup>38</sup>. Un caso felice, dunque, di perfetto accordo fra storia dell'arte e filologia.

ANGELO EUGENIO MECCA  
aemecca@gmail.com

37. Ashb. 834 legge *de la mia gra*, con segno di abbreviazione sulla *a*, da cui l'origine dell'equivoco – per dubbio scioglimento del *titulus* – *gratia/gloria*.

38. P. TOESCA, *Monumenti e studi per la storia della miniatura italiana. La collezione di Ulrico Hoepli*, Milano, Hoepli, 1930, p. 390 nr. 1; P. BRIEGER, M. MEISS, CH.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, I-II, Princeton, Princeton University Press, 1969, I, p. 280; e altri. Da ultimo la conferma di Giliola Barbero nella descrizione del codice per *Manus OnLine* all'indirizzo: <http://manus.iccu.sbn.it/opac\_SchedaScheda.php?ID=50139>.

## APPENDICE

TABELLA RIASSUNTIVA  
DEI CODICI TRIVULZIANI DELLA *COMMEDIA*

	<i>Inferno</i>	<i>Purgatorio</i>	<i>Paradiso</i>	<i>altro</i>
Triv. 1045	cento (La <sub>2</sub> Franc) + Laur	cento** + Laur	cento (La) + Laur	Gruppo Barb. 4116
Triv. 1046	$\sigma$ ( <i>l</i> )	$\sigma$ ( <i>l</i> )	$\sigma$ ( <i>l</i> )	affine di Laur. Stroz. 155 ( <i>Purg e Par</i> )
Triv. 1047	$\varepsilon$ ( <i>p</i> )	$\varepsilon$ ( <i>p</i> )	$\varepsilon$ ( <i>p</i> )	affine Ars. 8530
Triv. 1048	cento** (Tz) + Cha	cento** (Tz)	cento** (Lo)	affine Fior. II I 36 (solo <i>Par</i> )
Triv. 1049	cento* + vat	cento* (Lau) + Laur	cento (La)	affine di Triv. 1057 (solo <i>Inf</i> )
Triv. 1054	-	cento* + vat / Pr	cento**	gemello di Laur. Acq. 220
Triv. 1055	-	-	vat (bocc) + sett.	Gruppo Buti
Triv. 1056	cento (Ga) + Eg Laur	cento* (Lau) + Eg Laur	cento* (Lau) + buti	Gruppo Bodm. 56 - Fior. II I 30 – Par. 76
Triv. 1057	vat + Laur	vat + Laur	vat + Laur	affine di Triv. 1049 (solo <i>Inf</i> )
Triv. 1073	cento (La <sub>2</sub> ) + Laur + vat	cento* (Lau) + Eg Laur	Eg Laur	contatti con Gruppo Bodm. 56
Triv. 1074	cento (La <sub>2</sub> )	cento* (Lau) + Mad	cento* (Lau/ Gv)	affine di Rehd. 227 ( <i>Purg</i> )
Triv. 1076	$\sigma$ ( <i>l</i> )	$\sigma$ ( <i>l</i> )	$\sigma$ ( <i>l</i> )	
Triv. 1077	cento**	cento**	cento**	Tz di Petrocchi
Triv. 1078	cento + Pr	cento**	cento** + Urb	affine Fior. II I 36 ( <i>Purg</i> )
Triv. 1079	cento* + Pr	cento** (Tz)	cento/Parm	
Triv. 1080	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	Triv di Petrocchi
Triv. 1081	cento** + Laur (?)	cento* (Lau) + Laur	cento**	contamina con Fior. Pal. 317
Triv. 1082	$\varepsilon$ ( <i>p</i> )	$\varepsilon$ ( <i>p</i> )	$\varepsilon$ ( <i>p</i> )	affine Ph e Stoc

Triv. 1083	cento	cento** (Lo Ricc)	cento	
Triv. 1084	cento* + Co	cento** (Lo Ricc)	cento**	affine di Bud (solo <i>Par</i> )
Triv. 1085	$\sigma$ ( <i>l</i> )	$\sigma$ ( <i>l</i> )	$\sigma$ ( <i>l</i> )	affine Bol, Im. 31
Triv. 1086	cento** (Lo) + vat	cento** (Lo Ricc) + vat	-	
Triv. 2263	cento** (Tz)	cento** (Lo Ricc)	cento** (Lo)	
Triv. N.A. B 153 (già N.A. 9)	cento + Parm	cento** (Tz) + Fi	cento/Parm	

APPUNTI SUL CODICE TRIVULZIANO 1079

Nel congedare l'*Introduzione* de *La nuova filologia*, Michele Barbi ricordava agli studiosi il noto adagio secondo il quale «a tela ordita, Dio manda il filo»<sup>1</sup>, con un invito a intraprendere con coraggio sentieri inesplorati, o ancora poco battuti. Tra i codici esposti in occasione della mostra *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio* (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Sala del Tesoro, 4 agosto – 18 ottobre 2015), il Trivulziano 1079 (Tz<sub>1</sub>)<sup>2</sup> offre la possibilità di esaminare un testimone della tradizione recenziere della *Commedia*, spesso trascurata dagli studi danteschi perché successiva alla cosiddetta antica vulgata<sup>3</sup>, da cui, per motivi cronologici, Tz<sub>1</sub> andrà escluso. Eppure, il concetto di antica vulgata, posto in relazione alla presunta corruzione testuale imputata da Petrocchi a Giovanni Boccaccio<sup>4</sup>, parrebbe oggi del tutto insufficiente, ai fini

1. M. BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938.

2. Per la descrizione del manoscritto, e la relativa bibliografia, rimando a *I manoscritti datati dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano*, a cura di M. Pontone, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011 (*Manoscritti datati d'Italia*, 22), p. 65; si veda, inoltre, M. BOSCHI ROTIROTI, *Codologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 133 nr. 197. Il Trivulziano 1079 è da me siglato Tz<sub>1</sub> per la prima volta. Gli altri manoscritti sono invece citati come in DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I-IV, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967 (*Edizione nazionale delle opere di Dante*, 7), I, pp. XIII-XIX.

3. Per antica vulgata s'intende, *more* Petrocchi, la produzione manoscritta della *Commedia* antecedente al 1355, anno intorno al quale Giovanni Boccaccio aveva già esemplato ben tre copie del poema dantesco tradite dai testimoni To Ri Chig, affini a Vat e ai codici della cosiddetta officina vaticana. Cfr. A.E. MECCA, *Giovanni Boccaccio editore e commentatore di Dante*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, a cura di S. Bertelli, D. Cappi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014, pp. 163-185, a p. 165; e ancora ID., *L'«amico del Boccaccio» e l'allestimento testuale dell'Officina Vaticana*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 15 (2012) pp. 57-76; si veda anche P. TROVATO, *Intorno agli stemmi della Commedia (1924-2001)*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Cesati, 2007, pp. 611-649, in cui si trova, come lo stesso Angelo Eugenio Mecca ricorda nel suo articolo *L'«amico del Boccaccio»* (cit. *supra*, p. 57 n. 1) un «giudizio complessivo sull'edizione Petrocchi – proposte e limiti»; a questo volume si aggiunga il recente *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Seconda serie (2008-2013)*, a cura di E. Tonello, P. Trovato, Padova, LibreriaUniversitaria.it, 2013. Entrambi i tomi raccolgono i risultati delle ricerche sulla *Commedia*, ecdotiche e linguistiche, portate avanti negli ultimi anni dallo stesso Trovato e da una *équipe* di studiosi da lui coordinata.

4. Sull'argomento si veda il recente contributo di A.E. MECCA, *L'influenza del Boccaccio nella tradizione recenziere della Commedia: postilla critica*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Con-

ecdotici, per individuare una marcata linea di confine nell'alveo del magmatico testimoniale dell'opera.

Le premesse epistemologiche dello studioso alla sua edizione della *Commedia* sono note: Giovanni Boccaccio, copista e interprete dell'opera di Dante, introdusse alcune innovazioni, qualitativamente e quantitativamente tali da modificare l'originario dettato del poema, inquinando così la tradizione seriore; il Certaldese, del resto, lungi dall'essere un copista di professione, era soprattutto un *auctor* e come tale doveva comportarsi anche nell'eccezionale veste di amanuense. Di recente, Angelo Eugenio Mecca ha però dimostrato come «le varianti di una certa sostanza imputabili presumibilmente a Boccaccio e caratterizzanti in maniera specifica la sua *editio* dantesca»<sup>5</sup> siano poco più di un centinaio, variamente distribuite tra le cantiche del poema, tali da determinare l'indipendenza reciproca dell'edizione boccacciana da Vat, cui filologicamente afferisce. Nel complesso, osserva Mecca, Boccaccio «non stravolge né altera in maniera selvaggia il dettato dantesco, almeno non più di altri [copisti]»; ciò, dunque, non può che minare «dalle fondamenta l'edificio petrocchiano»<sup>6</sup>. L'espressione antica vulgata, svuotata del presupposto di base, può quindi assumere una valenza meramente cronologica, con possibili ricadute ecdotiche, previo uno studio sistematico della tradizione più recente a oggi trascurata<sup>7</sup>.

Tz<sub>1</sub>, toscano, è cronologicamente collocabile nell'ultimo quarto del secolo XIV. Sebbene il manufatto sia stato confezionato quasi mezzo secolo più tardi rispetto ai primi testimoni a noi noti della *Commedia*, confrontando le sue caratteristiche con i risultati degli studi codicologici e paleografici di Marisa Boschi Rotiroti, è possibile situarlo sulla scia dei codici più antichi. Il manoscritto, infatti, si ricollega dritto filo alla prima produzione trecentesca del poema a partire dal materiale scrittorio, membranaceo, che può «essere visto, almeno provvisoriamente, come un'indicazione della qualità e dell'ambizione del progetto editoriale e, di riflesso, del valore riconosciuto della *Commedia*»<sup>8</sup>. Tz<sub>1</sub> mantiene tali promesse solo in parte: le decorazioni, infatti, si arrestano a un livello medio, caratterizzato, all'inizio delle tre cantiche, «da iniziali maggiori in rosa su fondo oro, con motivi vegetali in rosso, blu e oro, abitate dalla figura del poeta»; le iniziali minori, anch'esse filigranate, sono rese «in blu e rosso, con filigrana rossa (per l'iniziale blu) e viola

vegno internazionale (Roma, 28-30 ottobre 2013), in collaborazione con la Casa di Dante in Roma, a cura di L. Azzetta, A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 223-253.

5. *Ibid.*, *Giovanni Boccaccio editore e commentatore di Dante*, cit. n. 3, p. 183.

6. *Ibid.*, pp. 184 e 185.

7. Per Riccardo Viel, inoltre, «la distinzione tra *antica vulgata* e *post vulgata* introdotta da Petrocchi può essere messa in discussione sia in linea di principio, perché contrasta con la norma *recentiores non deteriores*, sia in linea di fatto, giacché molti nuovi problemi di datazione dei codici sono stati avanzati da recenti studi», come quello già citato di Marisa Boschi Rotiroti. Cfr. R. VIEL, *Ecdotica e Commedia: le costellazioni della tradizione nell'Inferno e nel Paradiso dantesco*, in *Culture, livelli di culture e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del IX Convegno della Società italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009), a cura di F. Benozzo *et al.*, Bologna, Aracne, 2012, pp. 991-1022, a p. 977.

8. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit. n. 2, p. 23.



(per l'iniziale rossa)»<sup>9</sup>; in rosso, le rubriche. A differenza dei codici membranacei più lussuosi, Tz<sub>1</sub>, privo di commento, non è istoriato, fatta eccezione per la c. 1r dove è possibile ammirare ciò che resta di una miniatura raffigurante l'incontro di Dante con le tre fiere. Le dimensioni, mm 340 × 248, risultano di poco inferiori a quelle dei codici di taglia medio-grande, tipica dei manoscritti dell'antica vulgata, con i quali condivide però la divisione testuale su due colonne. Tali peculiarità avvicinano esteriormente il codice al cosiddetto gruppo del Cento<sup>10</sup>, sebbene la scrittura, una bastarda su base cancelleresca, sia valutata dalla Boschi Rotiroti tipologicamente simile a quella di Vat. lat. 3199 (Vat) e affini. Per quanto riguarda la fascicolazione, Tz<sub>1</sub> si discosta parzialmente dalla tendenza generale dei copisti «a fare iniziare la trascrizione di ogni cantica con un nuovo fascicolo»<sup>11</sup>; il codice, infatti, mostra forti segni di cesura soltanto tra il *Purgatorio*, che termina a c. 48v, e il *Paradiso*, il cui *incipit* è esemplato in un nuovo fascicolo, a c. 49r. Tra la prima e la seconda cantica, a c. 24v (cfr. Tav. 12), si registra invece un semplice cambio di colonna, con le due unità narrative che si susseguono in rapida successione, quasi a formare un blocco unico, sebbene il *Purgatorio* sia chiaramente distinguibile per la rubrica e per l'iniziale di cantica miniata. Il dato è tuttavia significativo se si considera che la stessa c. 24v è l'ultima di fascicolo, il terzo; il quarto risulta quindi inaugurato direttamente dal v. 50 di *Purg.* 1, «e con parole e con mani e con cenni», endecasillabo mediano della terzina composta dai vv. 49-51. Tale aspetto è invero singolare, perché non parrebbero esservi motivi materiali dietro questa ripartizione. L'estensore di Tz<sub>1</sub>, infatti, nel congedare la seconda cantica, a c. 48v, di cui occupa solo sei righe, lascia un ampio spazio vuoto, più che sufficiente per ospitare una colonna testuale pari a quella dei primi 49 versi del *Purgatorio* scritti, come accennato, di seguito all'*explicit* dell'*Inferno*. Il copista, insomma, avrebbe avuto la possibilità di esemplare l'inizio del *Purgatorio* in un nuovo fascicolo e garantire in tal modo una cesura forte anche tra prima e seconda cantica.

Il motivo di tale divisione potrebbe imputarsi a un'errata valutazione del copista nel calcolare lo spazio necessario per ricopiare l'intera opera; egli avrebbe cioè deciso di non tenere conto dell'imminente cambio di fascicolo, cosa che invece ha potuto o voluto fare iniziando a trascrivere il *Paradiso*. Eppure, dietro questa scelta – se di scelta si tratta – potrebbero anche esservi motivazioni culturali, riflesso dell'iniziale ricezione del poema. Riccardo Viel ha recentemente ribadito che si è ormai «sicuri che *Inferno* e *Purgatorio* avessero goduto di una loro diffusione almeno a partire dal 1315, dunque ben prima che fosse stato scritto l'*incipit* del *Paradiso*»; in tal modo lo studioso ipotizza che dalle prime due cantiche, verosimilmente esemplate da Dante stesso a partire dai suoi autografi, si sia «originato il primo rivolo della tradizione, che chiameremo “tradizione in vita”»; Dante compose quindi il *Paradiso*, diffuso a partire dalla sua morte, nel 1321, da

9. *I manoscritti datati dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana*, cit. n. 2, p. 65.

10. Per questo gruppo di testimoni rimando all'articolo di E. MALATO, *La tradizione del testo della Commedia* (cfr. *supra*, pp. 143-151, in particolare p. 148).

11. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit. n. 2, p. 40.



suo figlio Iacopo, che diede così impulso alla cosiddetta «tradizione postuma»<sup>12</sup>. L'*Inferno*, affiancato poi dal *Purgatorio*, almeno in un primo momento circolò come un blocco narrativo autonomo, slegato dal resto dell'opera, al punto che alcuni studiosi «hanno ritenuto di dovere riservare il titolo *Commedia* alla sola prima cantica, poiché nella terza si parla di *poema sacro* o *sacrato poema* (cfr. *Par.* XXIII 62 e XXV 1)»<sup>13</sup>. Non è tuttavia da escludersi la possibilità di una tradizione addirittura triplice<sup>14</sup>, sviluppatasi autonomamente a partire da ciascuna cantica; anche in questo caso, qualora risultasse possibile districarsi con successo tra i fenomeni di contaminazione, potrebbe valere il principio della doppia tradizione: 'in vita', per *Inferno* e *Purgatorio*, anche se originati indipendentemente l'uno dall'altro, e 'postuma', per il *Paradiso*. Ancora Viel, razionalizzando il lavoro di Petrocchi, ha verificato la possibilità di dimostrare, a partire dalle precedenti considerazioni, come «vi siano differenze, e sostanziali, tra l'albero scaturente dalla *collatio* del *Paradiso* e quello scaturente dalla *collatio* dell'*Inferno*»<sup>15</sup>, confermando la validità della teoria della «tradizione in vita» e della «tradizione postuma», almeno per la prima e per l'ultima cantica. Lo studioso si muove ancora nella trama concettuale petrocchiana, cui riconosce un indubbio valore euristico, ricordando che se «alcuni errori significativi raggruppano o separano i testimoni dell'antica vulgata, tali rapporti non possono essere negati da altri testimoni, che a loro volta saranno raggruppati o separati da quelli già considerati»<sup>16</sup>, confermando in tal modo il principio filologico secondo il quale *recentiores non deteriores*. Viel, isolando dall'apparato critico dell'edizione Petrocchi gli errori certi, individua preliminarmente, nell'alveo della tradizione dell'*Inferno*, una serie di parentele e affinità tra i codici più antichi, raggruppati per la maggior parte in un macro insieme denominato  $\gamma$ . Questo raggruppamento comprende l'intera tradizione analizzata da Petrocchi, quella toscana ( $\alpha$ ), e quella settentrionale ( $\beta$ ), con l'eccezione di Urb, che diviene così testimone unico del ramo  $\beta$  ovvero non- $\gamma$ . Con-

12. VIEL, *Ecdotica e Commedia*, cit. n. 7, p. 994.

13. Sulle principali problematiche relative al titolo della *Commedia* si veda almeno, per un quadro complessivo, S. BELLOMO, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, Editrice La Scuola, 2012, p. 160.

14. La situazione potrebbe essere complessivamente ancor più intricata nel caso in cui venisse confermata l'ipotesi, non certo peregrina, di una diffusione della *Commedia* per gruppi di canti, come sarebbe verosimile per i primi sette canti dell'*Inferno*. Sull'argomento si veda il contributo di G. PADOAN, *Il lungo cammino del poema sacro. Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993.

15. VIEL, *Ecdotica e Commedia*, cit. n. 7, p. 998. Queste le premesse metodologiche di Viel: «Procederò, dunque, alla razionalizzazione dei rapporti genetici del *Paradiso* e dell'*Inferno* attenendomi all'apparato critico dell'edizione di Petrocchi. [...] A tale scopo sarebbe d'uopo una nuova collazione dei codici considerati; tuttavia ritengo che, per l'obiettivo che qui ci si pone, i *loci* del Barbi e gli errori monogenetici indicati da Petrocchi possano essere un campione sufficientemente nutrito e rappresentativo. Tali varianti ed errori vanno però riconsiderati oggettivamente uno ad uno, al fine di rideterminarne una tassonomia severa. Si deve tener conto, infatti, che il metodo di classificazione delle varianti alla base dell'edizione di Petrocchi accoglie, all'interno della categoria di "errori monogenetici", molti travisamenti poligenetici e alcune mere varianti; così pure, sebbene in misura minore, i *loci* barbiani spesso contengono alte probabilità di poligenesi. [...] Applicando questo principio l'esito è stato un non pingue ma bastevole manipolo di errori sicuri» (*ibid.*, pp. 998-999).

16. *Ibid.*, p. 997.

frontando i *loci critici* barbiani e petrocchiani<sup>17</sup>, usati da Viel per determinare  $\gamma$ , con i rispettivi segmenti testuali traditi da Tz<sub>1</sub>, è possibile includere il codice nello stesso raggruppamento, con il quale condivide i seguenti errori:

B18) *Inf.* IV 141 *Tulio e Lino* e Seneca morale] *tul(l)io e alino* Ash Cha Fi Lau Laur Mad Mart Parm Po Pr Rb Ricc Triv Tz Vat; *alano* Eg; *t. alino* Ham Lo Pa Tz<sub>1</sub>; *t. almo* La  
 P21) *Inf.* XI 37 *onde omicide*] *odii omicidi* Ash Cha Co Eg Fi Ham La Lau Lo Mart Pa Po Pr Ricc Triv Tz Laur Tz<sub>1</sub>.

In particolare Tz<sub>1</sub> parrebbe afferire, almeno per l'*Inferno*, alla famiglia in qualche modo affine, secondo gli studi di Viel, al gruppo del Cento<sup>18</sup>, denominata *b* da Petrocchi:

B42) *Inf.* XI 106 *da queste due*] *da queste cose* Eg Fi Ham La Lau Laur Lo Pa Parm Pr Ricc Tz Tz<sub>1</sub>; *di questo corso* Co  
 B38) *Inf.* XI 56 *pur lo vinco d'amor*] *pur lo nemicho* Eg Laur Po Tz<sub>1</sub>; *pur lamico* Ham.

Sebbene da confermare con prove filologicamente certe, si può notare, limitatamente all'*Inferno*, come Tz<sub>1</sub> tenda al Plut. 40.22 della Biblioteca Medicea Laurenziana (Laur), pur non essendone strettamente imparentato, condividendo i rapporti che questo intesse con alcuni codici dell'antica vulgata, a partire da alcune varianti significative:

B12) *Inf.* III 72 *per ch'io dissi: «Maestro, or mi concedi*] *per ch'io maestro mio* Parm Laur Po Pr Tz<sub>1</sub>; *dissi maestro* La  
 B30) *Inf.* IX 53 *dicevan tutte*] *gridavan* Co La Lau Laur Lo Mart Pr Ricc Triv Tz Tz<sub>1</sub>  
 B58) *Inf.* XVI 14-15 *volve 'l viso ver me, e "Or aspetta"*] *volsesi a me e disse ora t'aspetta* Ham; *volve 'l viso ver me e disse aspetta* Mad Mart Triv Cento Co Eg Laur Tz<sub>1</sub> Pa Pr; *volve 'l viso ver me disse ora m'aspetta* Po; *volve 'l viso ver me e disse or aspetta* Rb Ash Eg La Pa Parm  
 B60) *Inf.* XVI 26 *sì che 'ncontrario*] *sì che tra loro* Co Eg Laur Mad Mart Triv Pr Ga Lau Lo Pa Ricc Tz Parm Tz<sub>1</sub>.

Paolo Trovato ha recentemente evidenziato come alcuni studi condotti «su un campione pari a un terzo della *Commedia*» abbiano rivelato che Laur, con Eg,

17. Data l'impossibilità di uno studio integrale dello sterminato testimoniale della *Commedia*, nel 1891 il filologo Michele Barbi individuò 396 *loci* critici del poema che, per la loro complessità, si rivelarono particolarmente soggetti a errori da parte dei copisti e quindi utili per determinare i rapporti tra i codici; il canone barbiano, con il progredire degli studi, è stato più volte ampliato o parzialmente corretto, e continua tuttora a essere integrato. Negli esempi qui riportati con B + nr. si fa riferimento al canone di Barbi; con P + nr. ai *loci* individuati in aggiunta da Petrocchi. Per la descrizione e la classificazione dei codici usati da Petrocchi, qui solo siglati, rimando ad ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit. n. 2, *ad loc.* Il testo degli esempi, citato da Viel dall'edizione Petrocchi, è stato da me ricontrollato.

18. Il gruppo dei Cento viene incluso da Petrocchi nella sottofamiglia *c*.

discenda «indipendentemente da un antografo ubicato nei piani alti di  $\alpha$ , non lontano dalla sottofamiglia  $b$ »<sup>19</sup>. Eppure Tz<sub>1</sub>, che a Laur parrebbe tendere, non condivide gli errori congiuntivi caratterizzanti il gruppo  $\alpha$  petrocchiano, nel cui alveo  $b$  è incluso. Il dato non deve sembrare contraddittorio, dal momento che quegli stessi errori parrebbero dubbi, o comunque fortemente sospetti di poligenesi, non costituendo un subarchetipo *stricto sensu*, ma per lo più caratterizzanti un ampio raggruppamento di testimoni<sup>20</sup>.

Rilevante è invece l'innovazione condivisa da Tz<sub>1</sub> e Laur con il ms. 10186 della Biblioteca Nacional de España a Madrid (Mad), incluso nel ramo  $\beta$  dello stemma Petrocchi, nella famiglia  $e$ , perché costituisce prova «dei turbamenti orizzontali»<sup>21</sup>, ossia dei fenomeni di contaminazione tra diversi rami della tradizione della *Commedia*, verificatisi sin dalle prime fasi della sua diffusione; questo dato va in ogni caso a rinsaldare, mediatamente, l'affinità tendenziale tra Tz<sub>1</sub> e  $b$  (Laur):

B99) *Inf.* XXIX 46 qual dolor *fora se* de li spedali] *fora escie* Mad Laur; *foraise* Tz<sub>1</sub><sup>22</sup>.

Per il *Purgatorio*, non sondato da Viel, ma studiato di recente da Mecca<sup>23</sup>, si registra, in via preliminare, una serie di corrispondenze ancora tra  $b$  (Laur) e Tz<sub>1</sub>, comuni tuttavia a un discreto numero di altri codici per lo più rappresentativi della sottofamiglia  $c$  petrocchiana. In particolare, Tz<sub>1</sub> parrebbe tendere al gruppo del Cento  $e$ , con minor frequenza, anche a Vat e affini:

P173) *Purg.* II 26 mentre che i primi bianchi *apparver* ali] *aperser* Fi Ga Ham La Lau Laur

19. TROVATO, *Intorno agli stemmi della Commedia*, cit. n. 3, p. 617.

20. Cfr. VIEL, *Ecdotica e Commedia*, cit. n. 7, p. 1002.

21. *Ibid.*, p. 1005.

22. Da notare il lessema verbale *foraise* 'fuoriesce', attestato una sola volta nella banca dati del corpus TLIO, al participio passato, nella *Expositione sopra l'Inferno di Dante* di Guglielmo Maramauro, nella chiosa in versi a *Inf.* x 85-93, con riferimento ai «*forainsiti* ghibellini». Sebbene l'esempio sia tratto da un autore napoletano, la forma parrebbe essere diffusa soprattutto nei dialetti veneti, o comunque settentrionali, dato che parrebbe poter essere confermato da altri fenomeni, come la sonorizzazione dell'occlusiva velare, per esempio in «fuogo» (*Inf.* I 119); il copista di Tz<sub>1</sub>, del resto, che pur rispetta con fedeltà il proprio antografo, linguisticamente toscano-fiorentino, lascia trasparire, in filigrana, una patina settentrionale, come dimostra la discreta attestazione, non esclusiva, delle forme scempie: «abandonai» (*Inf.* I 12), «afanata» (*Inf.* I 22), «ochi» (*Inf.* I 62), «cità» (*Inf.* I 126), «combatuto» (*Inf.* V 30), «fredo» (*Inf.* V 41), «atende» (*Inf.* V 107), «boca» (*Inf.* V 30), «fiabelle» (*Purg.* I 25), «scritura» (*Purg.* V 34), «somo» 'sommo' (*Purg.* VIII 114), «matina» (*Purg.* IX 14), «soligismi» con metatesi vocalica *-o- > -i-* (*Par.* I 2). Questi dati dovranno naturalmente essere confermati con uno spoglio integrale del codice. Cfr. TLIO, s.v., *fuoriuscito*. L'esempio è tratto da G. MARAMAURO, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*, a cura di P. G. Pisoni, S. Bellomo, Padova, Antenore, 1998, cap. X, vv. 85-93. Sull'autore si veda A. TERZI, *Maramaldo (Maramauro), Guglielmo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, pp. 401-404. Sul fiorentino dantesco, di cui il copista di Tz<sub>1</sub> condivide ampi tratti, dimostrando così di esercitare un controllo sui settentrionalismi cui parrebbe tendere, si veda il recente contributo di P. MANNI, *La situazione linguistica. Profilo del fiorentino del Duecento*, in *La lingua di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 19-26.

23. A.E. MECCA, *Appunti per una nuova edizione critica della Commedia*, «Rivista per studi danteschi», 13 (2013), pp. 267-333, alle pp. 315-333.

Lo Mart Parm Po Pr Ricc Tz Vat Tz<sub>1</sub>

B269) *Purg.* XIX 35 *voci t'ho messe, dicea, surgi e vieni*] *voci come se dicesse surgi* Ash; *surge* Ga La Lau Lo Mad Ricc Tz; *voci come dicesse surgi (surge)* Eg Ham Laur Parm Pr Tz<sub>1</sub>; *voci come sse dicea surgi* Vat

B290) *Purg.* XXII 105 *che sempre ha le nutrice nostre seco*] *mitrie* A Ga Ham (*mictia*) Lau Laur Po Pr Ricc Tz Vat La Fi Tz<sub>1</sub>; *mitritia* Parm

B360) *Purg.* XXXII 102 *di quella Roma onde Cristo è Romano*] *torma (turma)* Ash Eg Fi Ham La Lau Laur Lo Parm Pr Ricc Tz Vat Tz<sub>1</sub>.

Nel complesso, Tz<sub>1</sub> parrebbe tendere prevalentemente al gruppo del Cento, come è possibile dimostrare in base ad almeno tre errori certi:

B180) *Purg.* II 180 *memoria o uso a l'amoroso canto*] *innamoroso a l'amoroso* Fi Ga La Pr Ricc Tz Po Tz<sub>1</sub>; *memoria usa l'amoroso* Laur

P316) *Purg.* XXV 82 *l'altre potenze tutte quante mute*] *quasi* Fi La Lau Lo Mart Po Rb Ricc Sa Triv Tz Tz<sub>1</sub>

B338) *Purg.* XXVIII 140 *l'età de l'oro e del suo stato felice*] *del brolo* Lau Lo Parm Ricc Tz Tz<sub>1</sub>.

Questi dati parrebbero confermare i risultati delle indagini dello stesso Mecca; lo studioso, infatti, prendendo le mosse dagli studi petrocchiani, e da quelli più recenti di Inglese, Sanguineti e Trovato, sottolinea come il gruppo del Cento e la famiglia vaticana risultino caratterizzati, con Parm e affini, «da strettissime correlazioni testuali»<sup>24</sup>. Per Mecca, Tz<sub>1</sub>, contaminato in vario modo dal resto della tradizione, in particolare dalla famiglia vaticana, parrebbe afferire, per il *Purgatorio*, al gruppo siglato cento\*\*\*, composto da Lo Ricc Tz Pr + altri, sebbene avverta che «per i codici afferenti al gruppo del Cento non sempre è possibile distinguere nettamente le sottosezioni [...] per cui un margine di oscillazione in tal senso è inevitabile»<sup>25</sup>.

Alcuni errori parrebbero confermare l'analogia tra l'andamento di Tz<sub>1</sub> e quello complessivo di Cento + Vat e affini:

B243) *Purg.* XIII 144 *di là per te ancor li mortai piedi*] *in parte* Eg Fi Ga Ham La Lau Parm Pr Ricc Tz Vat Tz<sub>1</sub>

B277) *Purg.* XX 104 *cui traditore e ladro e paricida*] *cui traditore e l'altro* Eg Fi Ga La Parm Vat Tz<sub>1</sub>; *l'un traditore e l'altro* Ash Ham Laur; *cui traditore ladro* Lau Lo Mad Ricc Tz Urb

B317) *Purg.* XXV 88 *tosto che loco li la circunscrive*] *certo scrive* Ash Eg Ham La Lo Parm Ricc Sa Tz Vat Tz<sub>1</sub>; *largito scrive* Fi

B335) *Purg.* XXXII 32 *colpa di quella ch'al serpente crese*] *presente orese* Ash Eg Ga La Lau Parm Pr Vat Tz<sub>1</sub>; *serpente orese* Ham; *serpente attese* Laur; *serpente cressie* Mad.

24. *Ibid.*, p. 304.

25. *Ibid.*, p. 315 (nota in calce).

Il *Paradiso* torna a far registrare ancora fenomeni di contaminazione comuni a *b* (Laur) e Tz<sub>1</sub>, ma in una prospettiva più ampia:

P309) *Par.* VII 19 Secondo mio *infallibile* avviso] *ineffabile* Ga Gv Ham La Lau Laur Lo Mad Parm Po Ricc Tz Pa Tz<sub>1</sub>

P347) *Par.* XXIV 19 di quella ch'io notai di più *carezza*] *bellezza* Ga Gv La Laur Lo Mad Pa Parm Po Pr Ricc Vat Tz<sub>1</sub>.

Del resto, mentre Laur assume, nella terza cantica, «una posizione indefinita»<sup>26</sup>, collocandosi in modo ambiguo nel folto ramo che Viel sigla δ, Tz<sub>1</sub> parrebbe sì afferire allo stesso δ, ma per altra via:

P306) *Par.* VI 109 Molte fiate già *pianser* li figli] *punser* Ash Co Fi Ga Gv Ham La Lau Lo Po Ricc Tz Tz<sub>1</sub>

P371) *Par.* XXIX 4 quanto è dal punto *che 'l cenit* inlibra] *che li tiene* Eg Ga Gv Ham La Lau Lo Po Parm Pr Ricc Tz Vat Tz<sub>1</sub>.

In particolare Tz<sub>1</sub> sembra tendere al sottogruppo λ, condividendo gli errori di Vat, «qui affine a Parm Po La e Pa»<sup>27</sup>:

P372) *Par.* XXIX 72 è tal, che 'ntende e si *ricorda* e vole] *ritorna* La Parm Po Vat Tz<sub>1</sub>

P364) *Par.* XXVIII 48 sazio *m'avrebbe* ciò che m'è proposto] *sarebbe* La Pa Parm Pr Vat Tz<sub>1</sub>.

L'andamento parrebbe confermato anche dalla condivisione di alcune varianti significative:

B349) *Par.* XXIV 60 faccia li miei concetti *bene* espressi] li miei concetti *essere* espressi La Pa Parm Pr Vat Tz<sub>1</sub>

B382) *Par.* XXXI 24 sì che nulla le puote essere *ostante*] *davante* Ga La Lo Pa Parm Pr Vat Tz<sub>1</sub>.

A conferma della affinità di Tz<sub>1</sub> con Vat (+ Parm Po La e Pa) si elenca una serie di errori significativi, che mostrano alcune «interferenze tra il gruppo del *cento*», cui Laur (+ Tz<sub>1</sub>) tende per l'*Inferno*, e il sottogruppo λ, «che potrebbero essere ascritte a un capostipite di *cento* + λ»<sup>28</sup>:

26. VIEL, *Ecdotica e Commedia*, cit. n. 7, p. 1013. L'indipendenza dei due codici, per il *Paradiso*, parrebbe confermata dall'unico errore per cui Laur afferisce, in modo non limpido, a δ, assente in Tz<sub>1</sub>: B288) *Par.* V 111 *di più sapere* angosciosa carizia] *di piu odir* Ash Ham; *di piu udire* Eg Fi Ga Gv La Lau Pa Po Ricc Tz; *di piu pensare* Laur.

27. *Ibid.*, p. 1009. Anche in questo caso Laur tende a λ grazie a un errore che, però, lo separa da Tz<sub>1</sub> (e da Vat): B289) *Par.* V 120 di noi chiarirti, *a tuo piacer* ti sazia] *a tuo voler* Laur Lo Pr.

28. *Ibid.*, p. 1010.

- B339) *Par.* XXII 152 volgendom?i' con li et(t)erni Gemelli] con lei Ga La Lo Parm Po Pr Ricc Tz Vat Tz<sub>1</sub>  
 B348) *Par.* XXIV 35 a cui Nostro Signor lasciò le chiavi] figliuol La Parm Po Vat Tz<sub>1</sub>  
 B369) *Par.* XXVIII 90 che bolle, come i cerchi sfavillaro] come li occhi La Pa Parm Po Pr Vat Tz<sub>1</sub>  
 P341) *Par.* XXII 130 sì che 'l tuo cor, quantunque po' giocondo] sì che 'l tuo cor, quantunque [po'] giocondo Ga La Lo Parm Po Pr Tz Vat Tz<sub>1</sub>  
 B371) *Par.* XXIX 47 fuoron creati e come: sì che spenti] eletti Ga La Lo Parm Po Pr Vat Tz<sub>1</sub>  
 B388) *Par.* XXXII 89 piover, portata nelle menti sante] seco Ga Gv La Lo Pa Parm Pr Ricc Vat Tz<sub>1</sub>.

Alla luce dei dati fin qui raccolti, Tz<sub>1</sub> risulta caratterizzato da una tradizione evidentemente mobile, compresa nel folto ramo  $\alpha$  petrocchiano, che ha il suo rivolo iniziale, per l'*Inferno*, nella sottofamiglia *b*; per il *Purgatorio* a risaltare è la convergenza di Tz<sub>1</sub> verso *c*, in particolare verso il gruppo del Cento, con un graduale avvicinamento a Vat, al quale Tz<sub>1</sub> effettivamente afferisce in modo più chiaro per il *Paradiso*. Tali dati, nel complesso, risultano in qualche modo coerenti con i più recenti studi di Sanguineti e Inglese, per i quali, ricorda Mecca, le famiglie *b* + *c* petrocchiane risulterebbero riconducibili a «un medesimo subarchetipo (*z*)», sebbene Trovato tenga distinto *b* da *c*<sup>29</sup>.

Nel complesso, la collazione, parziale, parrebbe invece confermare la sostanziale antinomia tra la tradizione dell'*Inferno* e quella del *Paradiso*, con il *Purgatorio* che, in questo caso, pur differendo, tende ad avvicinarsi da un punto di vista testuale proprio alla terza cantica. La ripartizione della materia caratteristica di Tz<sub>1</sub>, *Inferno* + *Purgatorio* / *Paradiso*, andrà pertanto letta soprattutto come un fatto sovrastrutturale e, verosimilmente, culturale.

Avviandoci alla conclusione, si ricorderà come per gli aspetti materiali Tz<sub>1</sub> segua proprio i «caratteri che definiscono il gruppo di codici nello stile del Cento»<sup>30</sup> – supporto membranaceo, impaginazione su due colonne, decorazioni di livello medio e cesura tra le cantiche, pur con la particolarità di cui si è discusso – mentre per la scrittura il codice adotta una «varietà particolare di lettera bastarda», caratteristica di un gruppo di 21 manoscritti, per i quali «si può pensare a una produzione organizzata, sebbene numericamente molto meno rilevante»<sup>31</sup>, il cui copista più celebre è quello di Vat<sup>32</sup>. Tz<sub>1</sub> si colloca dunque ai margini dell'antica vulgata da un punto di vista non solo codicologico, ma anche filologico. Del resto, sottolinea Mecca, il gruppo del Cento prima, in particolare la «sottosezione *cento\*\**», e la famiglia vaticana poi, «finiranno per rappresentare l'ultima moda, per così dire, in fatto di *Commedie*»; per tal motivo questo vasto raggruppamento influenzerà la successiva tradizione manoscritta, di cui Tz<sub>1</sub> fa parte, e quella a

29. Inoltre Trovato accomuna «in un ascendente  $x3 a + c$ , isolando *b*»: MECCA, *Appunti*, cit. n. 23, p. 288.

30. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit. n. 2, p. 78.

31. *Ibid.*, p. 88.

32. *Ibid.*, p. 89.

stampa, «al punto da imporre una vera e propria vulgata che dominerà incontrastata fino all'edizione Petrocchi (esclusa)»<sup>33</sup>.

È ancora possibile osservare, infine, come alle premesse codicologiche e paleografiche seguano, con suggestive corrispondenze, i risultati dell'indagine filologica.

ATTILIO CICHELLA

Università del Piemonte Orientale Amedeo Avogadro

*attilio.cicchella@gmail.com*

33. MECCA, *Appunti*, cit. n. 23, pp. 304-305.

ALBERTO CASADEI

«DILATASTI» O «DELECTASTI»?

*Osservazioni su Purg. xxviii 80*

La *Commedia* di Dante è stata trasmessa fino a noi da un altissimo numero di testimoni manoscritti, nessuno dei quali però autografo<sup>1</sup>. Questo ha determinato necessariamente che i diversi editori che si sono succeduti nella restituzione del dettato dantesco abbiano talvolta effettuato scelte testuali differenti, a seconda delle ricostruzioni stemmatiche proposte o delle specifiche valutazioni di ordine stilistico e contenutistico. Un caso emblematico è rappresentato dal verso 80 del canto xxviii del *Purgatorio*. Dante è ormai giunto nella foresta dell'Eden, sulla riva del fiume Lete. Una donna, Matelda, si rivolge proprio a lui, che la guarda dall'altra riva insieme a Virgilio e a Stazio, per spiegare le ragioni del suo riso, che forse può suscitare meraviglia. Ma la spiegazione della sua gioia è contenuta in un salmo che può illuminare le loro menti. Proprio in relazione a questo passo, la tradizione manoscritta della *Commedia* cela un importante problema testuale, che fra l'altro implica una serie di riflessioni riguardo alle correzioni che si possono proporre, su basi esegetiche, anche rispetto al testo stabilito a norma di stemma.

Nella sua edizione critica, in *Purg. xxviii 80* Federico Sanguineti ha portato a testo la seguente lezione: «ma luce rende il salmo 'Dilatasti'». Il problema riguarda solo l'indicazione del salmo in questione, che potrebbe essere quello che nella *Vulgata* è indicato come 4, dove al versetto 2 si legge: «[Cum invocarem exaudivit me Deus iustitiae meae] in tribulatione *dilatasti* mihi [*variante: me*]»<sup>2</sup>. Il testo

1. Per il testo critico del poema dantesco si fa riferimento a DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I-IV, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967 (*Edizione nazionale delle opere di Dante*, 7) e a *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica a cura di F. Sanguineti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001. Per i rimandi a testi latini, e in particolare alla *Vulgata* e alla patristica, si è fatto riferimento alle banche dati *Library of Latin Texts* – Serie A e B (2015), nonché a quella della *Vetus Latina*, consultate *online* dal sito dell'editore Brepols, così come i principali vocabolari dal latino (Forcellini, Du Cange, Blaise patristico e medievale), a eccezione del *Thesaurus Linguae Latinae*, consultato dal sito dell'editore De Gruyter. Quanto ai commenti antichi al poema, si rinvia ai siti Dartmouth Dante Project e Biblioteca Italiana. Fra i commenti più recenti, propone varie osservazioni puntuali sul verso (*Purg. xxviii 80*) quello a cura di Giorgio Inglese (DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Purgatorio*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 343).

2. Poco probabile un riferimento al salmo 17 (al versetto 37 si legge: «Dilatasti gressus meos subter me») oppure al 118 (al versetto 32 si legge: «viam mandatorum tuorum curram quoniam dilatasti cor meum»), entrambi senza varianti significative nella *Vetus Latina*. In questi casi, *dilatasti* compare in punti molto lontani dagli *incipit* e non particolarmente rilevati. Cfr. *infra* n. 4.



stabilito da Petrocchi portava invece l'indicazione *Delectasti*, con un riferimento a Ps 91, 5: «quia *delectasti* me, Domine, in factura tua, et in operibus manuum tuarum delectabo»<sup>3</sup>. La variante *Dilatasti*, già presa in considerazione da Benvenuto da Imola nel suo commento, è stata in genere rigettata perché gli argomenti del salmo 91 apparivano ben più adeguati al contesto purgatoriale; così sintetizzava la situazione Vincent Truijen nella voce *Delectasti* dell'*Enciclopedia dantesca*:

In Pg XXVIII 80 *luce rende il salmo 'Delectasti'*, D. si riferisce a Ps. 91, 5 che ben s'attaglia al passo in cui si parla della gioia generata dalla bellezza del creato. Giacché né il salmo, né il versetto del salmo inizia con tali parole, bisogna forse pensare a un canto liturgico che esordiva con questa parola del salmo<sup>4</sup>.

In effetti, il salmo 91 della *Vulgata* è considerato un tipico esempio di inno di ringraziamento, sin dall'antichità cantato nelle lodi mattutine della liturgia delle ore, e addirittura all'arrivo del sabato in ambito ebraico ('carne sabbatico'); viceversa, il salmo 4 è un salmo di supplica e di invocazione, adatto a un'atmosfera serale o notturna, con accenni alla condizione di difficoltà dell'orante<sup>5</sup>.

Tuttavia, a norma dello stemma da lui proposto, Sanguineti pone a testo *Dilatasti* che risulta attestato sia nel ramo  $\beta$ , grazie al codice Urbinato 366 (U), sia nel più variegato ramo  $\alpha$ , in particolare nel Laurenziano di Santa Croce (LauSc ovvero L): l'accordo dei due rami renderebbe senz'altro verosimile la scelta dell'editore, anche se la sua proposta stemmatica è tuttora sottoposta a un'attenta revisione<sup>6</sup>. A supporto della sua scelta è intervenuto nel 2008 Carlo Ossola, che

3. La *Vetus Latina* porta alcune varianti minime (*quoniam* al posto di *quia*) o più significative (*laetasti* o *iocundasti* al posto di *delectasti*, comunque largamente maggioritario). Non significativa l'occorrenza di *delectasti* in Ps 29, 2: «Exaltabo te Domine quoniam suscepisti me nec *delectasti* inimicos meos super me».

4. Cfr. *Enciclopedia dantesca*, I-VI, diretta da U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, II, p. 346. La breve scheda così continua: «Il Quaglio (*Il canto XXVIII del Purgatorio*, in *Lect. Scaligera* 1057-1058) ha richiamato l'attenzione sopra una chiosa di Benvenuto che ammette, accanto a *Delectasti*, la variante *Dilatasti*, oggi documentata in alcuni codici antichi (cfr. Petrocchi, *ad loc.*), con riferimento a Ps. 17.37 "Dilatasti gressus meos ... / et non sunt infirmata vestigia mea". Tuttavia il riferimento a questo salmo non potrebbe essere relativo al passo dantesco in questione, poiché in Ps. 17.37 è descritta l'azione di Dio che trasforma un uomo perseguitato in un guerriero coraggioso e rapido nella corsa».

5. Per una disamina, si veda soprattutto G. RAVASI, *Il libro dei Salmi*, I-III, Bologna, Edb, 1981-1984, in particolare I, pp. 124-127 e II, pp. 921-933. A p. 925 vengono sottolineati gli espliciti riferimenti cosmici del versetto 5, mentre a pp. 926 e 931 si dà conto della sua importanza in quanto avvio della parte essenziale o *corpus* dell'inno. Si veda anche, dello stesso autore, *I Salmi della Divina Commedia*, Roma, Salerno Editrice, 2013, peraltro privo di considerazioni specifiche sul verso in esame.

6. Si veda *Dantis Alagherii Comedia*, cit. n. 1, p. 345 (*ad loc.*) e anche p. LXV (per lo stemma). Si veda poi *Dantis Alagherii Comedia. Appendice bibliografica 1988-2000*, a cura di F. Sanguineti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 293 (per una brevissima discussione della bibliografia pregressa sul passo). Nelle ulteriori indagini per la costituzione del testo (in particolare prodotte da Giorgio Inglese e Paolo Trovato), è stata fortemente posta in dubbio la posizione del manoscritto Laurenziano di Santa Croce, il che impedirebbe di procedere a norma di stemma. Aggiungiamo che, oltre alla lezione *delectasti* presente in altri testimoni del ramo  $\alpha$ , compreso il Trivulziano 1080 (c. 63v), sono attestate

ha sottolineato i motivi di plausibilità del riferimento ai salmi che, nella *Vulgata*, portano occorrenze di *Dilatasti*: in particolare, il salmo 4 (ma anche il 17) rimanderebbero al cammino di Dante-personaggio, che dalla tribolazione sarebbe passato alla 'dilatazione' dell'anima, offerta da Dio ai suoi fedeli e necessaria per arrivare a una più intima vicinanza al creatore, secondo quanto attestato in vari Padri della Chiesa e teologi, compreso san Tommaso che oppone *delectare* e *dilatare* nella *Summa*<sup>7</sup>.

A questo punto si pongono però alcuni problemi. Innanzitutto, mentre è facilmente spiegabile una banalizzazione *delectasti* > *dilatasti*, specie se, come è attestato nell'edizione Sanguineti (*ad loc.*, p. 345), si partiva da una lezione *dilectasti*, il percorso inverso appare più complesso da giustificare (soprattutto per il reintegro della grafia latina colta), anche se non impossibile da ipotizzare. Ma il punto davvero discriminante è la rappresentatività dei due verbi in questione, perché, come già accennato, né *delectasti* né *dilatasti* compaiono negli *incipit* dei salmi che li testimoniano. Tuttavia, scorrendo le citazioni di Ps 91, 5 nei Padri della Chiesa, notiamo che spesso esso viene commentato come versetto significativo o addirittura identificativo del salmo che lo contiene. Ecco alcuni esempi:

Possent [le cose create] et delectationem nonnullam homini afferre, secundum sensuum diuersitatem, cum ex cantu auditum mulcerent, uel ex pulcritudine forme uisum oblectarent, uel odoris suauitate olfactum reficerent; uel quibuscumque modis diuerse ipsorum nature diligenter cognite in amorem et laudem creatoris nos amplius excitarent, iuxta quod ad eum psalmista dicit: *Delectasti me, domine, in factura tua* (Petrus Abaelardus, *Expositio in Hexameron*, § 275; riscontro già citato in vari commenti);

Et haec utinam ego tam possem subtiliter perspicere, tam competenter enarrare, quam possum ardentem diligere! Delectat enim me, quia ualde dulce et iocundum

forme chiaramente connesse a questa (magari per banalizzazione), come *deletasti*, *dilectasti*, *dilectasti* e *diletasti* (quest'ultima anche nel Trivulziano 1077, c. 55r). Almeno per il regesto, si veda ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit. n. 1, III, p. 485. Ringrazio la dott.ssa Marzia Pontone per i controlli sui codici Trivulziani.

7. Cfr. C. OSSOLA, «Ma luce rende il salmo Dilatasti». *Una lectio meno facilior per Purgatorio*, *xxviii*, 80 e un poco di umanesimo medievale, «Lettere italiane», 60 (2008), pp. 309-322, in particolare p. 313 e sgg. Si veda anche M. MOCAN, *L'arca della mente. Riccardo di San Vittore nella Commedia di Dante*, Firenze, Olschki, 2012, in particolare p. 233 e sgg., con numerosi rinvii al *Benjamin maior*. Si noti, di passaggio, che i riferimenti vittorini vengono a volte segnalati come ulteriori prove della congruità dell'*Epistola a Cangrande* con il tessuto individuato nel poema: ma si tratta spesso di elementi del tutto interdiscorsivi nella teologia cristiana, e oltretutto citati da Dante come 'sigilli' della sua visione ultraterrena, non in quanto voce diretta di un'esperienza mistica. Questa precisazione riguardo all'uso letterario di termini della teologia e della mistica, senza con ciò inficiare l'autenticità della fede di Dante, va fatta per evitare slittamenti semantici ingiustificati, come accade in alcune recenti esegesi: esempio significativo, anche per alcuni addentellati con il tema qui affrontato, il saggio di M. ARIANI, *Metafore assolute: emanazionismo e sinestesia della luce fluente*, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, Olschki, 2009, in particolare pp. 204-210.

est de his rebus frequenter agere ubi simul et ratione eruditur sensus, et suavitate delectatur animus, et emulatione excitatur affectus, ita ut cum psalmista stupentes et admirantes clamemus: Quam magnificata sunt opera tua, Domine! omnia in sapientia fecisti; *delectasti me, Domine, in factura tua* (Hugo de Sancto Uictore, *De tribus diebus*, p. 8);

Si igitur creaturarum bonitas, pulchritudo et suavitas sic animos hominum allicit, ipsius Dei fontana bonitas, rivulis bonitatum in singulis creaturis repertis diligenter comparata, animas hominum inflammatas totaliter ad se trahet. Unde in Psalmo dicitur: *delectasti me, domine, in factura tua* (Thomas de Aquino, *Summa contra Gentiles*, II 2 4, 8).

In casi come questi, è evidente che il contesto di magnificazione dell'opera del Signore, specie nella fase della creazione (lo sfondo primigenio in cui si colloca Matelda), richiama con immediatezza il salmo 91, ma in particolare il versetto 5, che identifica anche la pienezza della gioia, percepita dall'uomo attraverso tutti i sensi come ricorda Abelardo.

Ma addirittura fondamentali appaiono le riflessioni di Bonaventura nel capitolo conclusivo (15) del primo libro dell'*Itinerarium mentis in Deum*:

Qui igitur tanti rerum creaturarum splendoribus non illustratur caecus est.

Qui tantis clamoribus non evigilat surdus est.

Qui ex omnibus his effectibus deum non laudat mutus est.

Qui ex tantis indiciis primum principium non advertit stultus est.

Aperi igitur oculos aures spirituales admove labia tua solve et cor tuum appone ut in omnibus creaturis deum tuum videas audias laudes diligas et colas magnifices et honores ne forte totus contra te orbis terrarum consurgat.

Nam ob hoc pugnabit orbis terrarum contra insensatos et e contra sensatis erit materia gloriae qui secundum prophetam possunt dicere: *delectasti me domine in factura tua et in operibus manuum tuarum exultabo*<sup>8</sup>.

8. Si cita da *Doctoris Seraphici S. Bonaventurae [...] Opera omnia [...]*, V, Ad Claras Aquas (Quaracchi), ex typographia Collegii s. Bonaventurae, 1891, p. 299. Per comodità, riportiamo anche la traduzione di Letterio Mauro: «Cieco è, pertanto, chi non viene illuminato dagli innumerevoli splendori delle realtà create; sordo chi non viene destato da voci tanto numerose; muto chi non è spinto a lodare Dio dalla considerazione di tutti questi suoi effetti; stolto chi, da tanti segni, non riconosce il primo Principio. Apri, dunque, i tuoi occhi, tendi le orecchie del tuo spirito, apri le tue labbra e disponi il tuo cuore in modo da poter vedere, sentire, lodare, amare e adorare, giudicare e onorare il tuo Dio in tutte le creature, affinché l'universo intero non insorga contro di te. A motivo di ciò, infatti, "l'universo si scaglierà contro gli stolti" [Sap 5, 21] e, al contrario, sarà motivo di gloria per quei saggi che possono affermare, secondo la parola del profeta, "Mi hai allietato, o Signore, con le tue opere ed esulterò per l'opera delle tue mani" [...]: cfr. BONAVENTURA DA BAGNOREGIO, *Itinerario dell'anima a Dio*, a cura di L. Mauro, Milano, Rusconi, 1996, pp. 47 e 151 (edizione assai utile anche per l'introduzione e l'apparato di note).

Questo passo di Bonaventura è particolarmente adeguato alla possibile esegesi del salmo, che diventa un ringraziamento *dopo* che l'uomo ha ri-compreso la magnificenza del creato. Ciò giustifica anche il semplice riferimento a una parola-guida del testo, come appunto *Delectasti*, che costituisce infatti l'attacco del *corpus* centrale dell'inno (cfr. n. 5).

Niente di analogo si riscontra per il termine *Dilatasti*, cui non viene mai assegnata una funzione identificativa dei salmi in cui compare. In particolare, il versetto di Ps 4, 2 viene in genere collegato all'aiuto che il Signore offre a chi è nelle tribolazioni. Certo, questo può comportare un pieno riscatto e una nuova *latitudo*, un ampliamento della forza d'animo, che però non coinvolge in alcun modo il creato, come avviene in *Purg.* XXVIII 76-81. Si veda, a mero titolo di esempio (oltre a quelli offerti da Ossola nell'articolo citato), un commento al versetto predisposto da Pietro Lombardo:

In tribulatione dilatasti mihi, id est ab angustiis tristitiae in latitudinem gaudii deduxisti me, quod gaudium est de pura conscientia, et de spe vitae aeternae (Petrus Lombardus, *Commentarium in Psalmos, Psalmus 4 versus 1* = PL, CXCI, col. 84).

Il nuovo gaudio è dovuto al superamento di una situazione negativa, ma non riguarda in alcun modo il rapporto con la creazione, bensì un processo psicologico-spirituale del tutto personale.

In sintesi, non solo è evidente la maggiore appropriatezza di Ps 91, 5 al contesto del canto purgatoriale, ma è sicura la sua riconoscibilità anche solo attraverso il vocabolo *Delectasti*, se consideriamo i modi abbreviati delle citazioni reperibili nei Padri della Chiesa e nei teologi sino al basso Medioevo. Ciò non è riscontrabile nel caso di *Dilatasti*, e pare quindi inevitabile accordare la preferenza alla prima lezione, che induce peraltro a una linea interpretativa assai diversa rispetto alla seconda.

ALBERTO CASADEI

Università degli Studi di Pisa  
alberto.casadei@unipi.it



EDOARDO FUMAGALLI

LA POVERTÀ IN SU LA CROCE  
*Riflessioni intorno a un verso di Dante*

Nell'episodio di *Paradiso* XI che mette in scena l'elogio di Francesco d'Assisi da parte di Tommaso d'Aquino c'è un verso sul quale di recente si è tornati a discutere; rileggiamo secondo l'edizione Petrocchi le tre terzine, vv. 64-72, per soffermarci sul verso finale:

Questa, privata del primo marito,  
millecent'anni e più dispetta e scura  
fino a costui si stette senza invito;  
né valse udir che la trovò sicura  
con Amiclate, al suon de la sua voce,  
colui ch'a tutto 'l mondo fé paura;  
né valse esser costante né feroce,  
sì che, dove Maria rimase giusto,  
ella con Cristo pianse in su la croce.

Come è ben noto, la discussione verte intorno al verbo del v. 72: la Povertà *pianse* in su la croce con Cristo o vi *salse*? La nota filologica di Giorgio Petrocchi è netta, naturalmente a favore della lezione *pianse* da lui messa a testo, ed è bene riprodurla per intero:

Contro tutta la tradizione antica e la grandissima maggioranza della più tarda sta la lez. *salse* prescelta dall'Aldina, poi dalla Crusca, e che ha avuto il suffragio del Daniello, infine del Foscolo, della '37, del Del Lungo, del Torraca ecc.; recentemente è stata ripresa da AUERBACH *St. Francis*, poi in «Lecture dantesche. Paradiso» 235 (cfr. SD XXVIII 301), da PÉZARD *Dante*, e più decisamente dal Chimenz, fondato e sull'autorità di alcuni antichi commentatori e soprattutto sul parallelismo *rimase* – *salse*, come anche *in su* – *giuso*; ma l'argomento è sforzato oltre ogni legittimo limite, poiché il parallelismo è già ottenuto implicitamente con la diversità tra la posizione della Madonna ai piedi della croce e quella della Povertà accanto a Cristo, e *pianse* (qui forse per 'soffrì', 'patì', come a *Par.* XXIII 134 *piangendo*) vivifica e

Queste pagine sono state lette da Francesco Bruni, cui va tutta la gratitudine dell'autore per l'aiuto e l'incoraggiamento.

colorisce l'immagine. Da segnalare il Lana: «sì come rimase nostra donna dietro al suo figliuolo *piangendolo* e vedendolo suso»<sup>1</sup>.

Queste righe sono, a modo loro, esemplari: non c'è una sola parola che non sia vera, e tuttavia il quadro complessivo che ne risulta è singolarmente tendenzioso. Il lettore inevitabilmente trae la conclusione che la tradizione manoscritta antica abbia compattamente *pianse* e che *salse* sia variante tarda, benché in realtà la si dica, a ragione, fondata «sull'autorità di alcuni antichi commentatori»: ma l'elemento dei commenti trecenteschi viene solo accennato, quasi di sfuggita, e subito affiancato da un altro, che non attiene alla tradizione ma all'interpretazione, e al quale viene affidato peso molto maggiore, cioè dal parallelismo *rimase / salse* e in subordine da quello *in su / giuso*. Sarà anche da osservare che, mentre si offrono alcuni nomi di studiosi che hanno accolto *salse*, tutta la parte antica, precedente l'edizione aldina curata nel 1502 dal Bembo, viene avvolta nella formula evasiva «alcuni antichi commentatori», senza che dallo sfondo comune si stacchino le individualità degli interpreti e le rispettive ragioni; per la verità un commento antico viene citato per nome: ma si tratta di quello del Lana, l'unico favorevole alla scelta di Petrocchi.

Converrà dunque riprendere la questione, non tanto con la speranza di sciogliere il nodo, quanto allo scopo di mettere in fila i dati, che si incasellano in due categorie: da un lato ci sono gli elementi legati alla tradizione del testo, dall'altro quelli che un po' genericamente si possono etichettare come legati all'interpretazione.

Petrocchi aveva ragione di osservare che i manoscritti sono sostanzialmente concordi nel leggere *pianse* e non *salse*: sulla medesima linea si pongono i codici ora conservati presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, con un'eccezione, del resto parziale, costituita dal Trivulziano 1055, sul quale si ritornerà tra breve. Ma questa è la situazione della tradizione diretta, perché la tradizione indiretta offre un quadro notevolmente diverso: dei commenti trecenteschi al *Paradiso*, solo il più antico, quello di Iacomo della Lana ricordato da Petrocchi, mostra di avere letto *pianse*, anche se la sua frase, mescolando il comportamento della Povertà e di Maria, è molto meno chiara di quanto si desidererebbe («Mo' soggiunge l'autore ch'essa povertade è rimasa per vestigia di Cristo, sí come rimase dietro Nostra Donna al suo figliuolo piangendolo e vedendolo suso lo legno della croce essere passionato»)<sup>2</sup>, e solo gli si può aggiungere il corredo di chiose che vanno sotto il nome di *Codice cassinese*, le quali tuttavia derivano, modificandolo, dal commento di Pietro Alighieri.

Più folto, e anzi formidabile, è il manipolo degli interpreti che sembrano commentare *salse*: benché siano tutti notissimi, è opportuno elencarli.

1. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I-IV, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967 (*Edizione nazionale delle opere di Dante*, 7), IV, p. 181.

2. IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, I-IV, a cura di M. Volpi, con la collaborazione di A. Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009 (*Edizione nazionale dei commenti danteschi*, 3), III, p. 2033.



Si incomincia con l'*Ottimo*:

quivi pruova per manifesto fatto, che quantunque sia chiaro che Cristo nella sua nativitate, nel suo vivere, e nel suo morire l'amò così teneramente, ed ella lui tanto, che *infino in sulla croce salì con lui*, dove sua madre santa Maria rimase di sotto a piangerlo, *ella montò in sul legno a piangere con Cristo*; elli che la lasciava, ed essa che rimaneva privata del vero sposo<sup>3</sup>,

si prosegue con Pietro Alighieri nella terza redazione:

ubi mater eius Maria in terra iuxta crucem viva remansit, ipsa paupertas simul cum Christo denudato *in cruce elevata est et passa* et mortua cum ipso<sup>4</sup>

e con Benvenuto:

Unde dicit: *sì che ella*, scilicet, domina paupertas, *salse con Cristo in su la croce*, quia semper associavit Christum, *dove Maria rimase giuso*, in monte Calvario, *da lui*, idest, postquam, scilicet plangens ad pedes Domini<sup>5</sup>,

per finire con Francesco da Buti:

*Ella*; cioè la povertà, *con Cristo*; nostro Salvatore, *salse*, cioè sallite, *in su la Croce*: imperò che Cristo nudo fu posto in su la croce nudo, se non che la madre li fece ponere lo suo velo a coprire le parti vergognose; ecco che la povertà accompagnò Cristo suo primo sposo in su la croce e mai non si partì da lui, mentre che vi stette<sup>6</sup>.

E sarebbe bello ascoltare anche la testimonianza di Andrea Lancia, che scrisse all'inizio del quinto decennio del secolo XIV, ma una lacuna – forse provocata dall'identità dell'attacco nelle due terzine contigue vv. 67-72 «Né valse [...]» – ci ha privato sia del testo autografo del notaio fiorentino sia della sua chiosa<sup>7</sup>.

3. *L'Ottimo Commento della Divina Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca*, III, Pisa, Niccolò Capurro, 1829, p. 274.

4. P. ALIGHIERI, *Comentum super poema Comedie Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's Commentary on Dante's The Divine Comedy*, edited by M. Chiamenti, Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002, p. 597.

5. BENVENUTO RAMBALDI DA IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in luce editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon curante Jacobo Philippo Lacaita*, V, Florentiae, Typis G. Barbèra, 1887, p. 60.

6. *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, pubblicato per cura di C. Giannini, III, Pisa, Fratelli Nistri, 1862, pp. 343-344.

7. A. LANCIA, *Chiose alla Commedia*, I-II, a cura di L. Azzetta, Roma, Salerno Editrice, 2012 (*Edizione nazionale dei commenti danteschi*, 9), II, pp. 992 e 997-998 (naturalmente *in absentia*); è da notare che anche il manoscritto Laurenziano Plut. 26 sin. 1, c. 155v, presenta la medesima lacuna, in seguito sanata nel margine inferiore.

Non sono sopravvissuti, per quello che si può dire oggi, i manoscritti usati dai quattro commentatori; ma almeno tre di loro – l'*Ottimo*, Benvenuto e il Buti – leggevano una forma del verbo *salire*, e anzi gli ultimi due certamente *salse*, che citano, mentre il primo presenta *salì* che sarà da intendere come forma concorrente, a meno che si accetti un endecasillabo 'dattilico', con forte accentazione di prima, quarta e settima sillaba. Meno chiara è la situazione di Pietro Alighieri, il quale del resto nella prima redazione del suo commento, quando scriveva: «Item nec valuit mundum vidisse ipsam paupertatem constantem in Maria, donec in mundo fuit, nec ferocem in Christo usque in finem dum obiit in cruce»<sup>8</sup>, mostrava di non prendere posizione sul punto che ora interessa, o perché non sapesse cosa scegliere o perché neppure si ponesse il problema, e offriva invece un'interpretazione sorprendente della coppia aggettivale *costante-feroce*: «Item nec valuit mundum vidisse ipsam paupertatem *constantem in Maria*, donec in mundo fuit, nec *ferocem in Christo* usque in finem dum obiit in cruce»; l'espressione «in cruce elevata est et passa et mortua» con Cristo lascia infatti aperta ogni strada, dal momento che il passivo *elevata est* contrasta – forse più sul piano teologico che su quello effettuale – con l'attivo *salse*, ma indica pur sempre un movimento verso l'alto, e d'altra parte *passa* allude a qualcosa di molto vicino a *pianse*, se a quest'ultimo verbo si assegna il significato di 'soffrì', 'patì' suggerito anche da Petrocchi. Sarà da aggiungere, e si tornerà a ricordarlo tra breve, che il moto ascensionale, implicito in *elevata est*, è incluso anche nella specificazione dantesca «in su la croce».

Dunque accanto alla tradizione diretta che documenta *pianse*, quella indiretta di alcuni commenti trecenteschi porta esplicitamente a *salse* o a forma analoga; ma i medesimi commentatori sembrano prospettare una situazione ancora più complessa, quando accanto al verbo della salita due di loro collocano quello del pianto o del lamento.

Solo il Buti, infatti, trasmette un'idea semplice e chiara, «salse, cioè sallitte», mentre né l'*Ottimo* né Benvenuto si accontentano del salire, ma vi aggiungono altro: «ella *montò* in sul legno a *pianger* con Cristo» dice l'*Ottimo* riferendosi alla Povertà, «*plangens* ad pedes Domini» chiosa Benvenuto a proposito di Maria ma con ovvio riverbero anche sulla Povertà medesima. Questo significa probabilmente che l'alternanza tra le due lezioni concorrenti, *salse* e *pianse*, incominciò presto, se già alcuni tra i primi commentatori, pur parafrasando il passo con un verbo di salita, scelsero di diffondersi in spiegazioni che aggiungevano anche l'idea del lamento. Poi, come è naturale, le due idee finirono per influenzarsi reciprocamente, così che per esempio il codice Trivulziano 1055 degli inizi del secolo XV, già ricordato, che a c. 110r aveva a testo «piansen su la croce», fu ritoccato da un lettore che, influenzato dal commento marginale del Buti: «salse, cioè sallitte»,

8. *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium nunc primum in lucem editum consilio et sumptibus G. J. Bar. Vernon curante Vincentio Nannucci*, Florentiae, apud Guilielmum Piatti, 1845, pp. 628-629.

accanto alla lezione originaria annotò «aſ salsen»<sup>9</sup>.

In tale situazione è illusorio pensare di poter recuperare per via stemmatica la lezione autentica: alle difficoltà che investono l'insieme della *Comedia* si aggiunge qui l'assenza dei testimoni utilizzati da alcuni dei primi commentatori, che tuttavia certamente leggevano *salse*. Ma c'è anche da domandarsi se la via stemmatica sia l'unica in grado di recare qualche lume<sup>10</sup>.

In via preliminare sarà da chiarire, caso mai se ne sentisse il bisogno, che sul piano linguistico entrambe le forme, *salse* e *pianse*, sono pienamente legittime e abbondantemente testimoniate: il rilievo è certo superfluo per *pianse*, ma forse non del tutto irrilevante per *salse*, che, *hapax* in Dante, è usato anche da Petrarca nei *Trionfi*, sempre in rima<sup>11</sup>. L'analisi dovrà però investire due poli: da un lato il significato del passo dantesco, a seconda che si esamini l'una o l'altra delle due lezioni concorrenti; dall'altro lato la maggiore o minore congruenza di *salse* e di *pianse* al contesto.

Sul primo punto, c'è da fare subito un'osservazione: la lezione *pianse* ingloba l'azione espressa da *salse*, mentre quest'ultima non comprende, per sé, l'azione dell'altra. Se si ammette «dove Maria rimase giusto, / ella con Cristo pianse in su la croce», è evidente che la Povertà salì sulla croce, dove pianse con Cristo (e Maria,

9. Una descrizione del codice Trivulziano 1055 a cura di Marzia Pontone è disponibile *online* all'indirizzo: <[http://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=50116](http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=50116)> (qui e altrove ultima consultazione dicembre 2016). La contaminazione si accentuò, come era inevitabile, nell'età della stampa e per la sua prima epoca è facilmente studiabile presso la Trivulziana che, unica biblioteca, possiede un esemplare di ogni incunabolo: così il testo del 1481, approntato da Cristoforo Landino – fautore deciso della lezione *salse* –, ha, senza sorpresa, *salse*, chiosato: «Ma rimanendo Maria in terra ep̄sa salì con Christo in su la croce», e il commento riportato a margine agisce sul verso in alcune edizioni successive che, senza di esso, certamente avrebbero letto *pianse*. Si tratta peraltro di un fenomeno ben noto, e causa di contaminazione fra testo e chiose. Si veda anche C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, I-IV, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001 (*Edizione nazionale dei commenti danteschi*, 28), IV, pp. 1728-1729.

10. C'è da riflettere su quanto scritto, proprio a proposito della variante che qui si discute, da C. BOLOGNA, *Compassio Virginis*, «La parola del testo», 10 (2006), pp. 219-289: «Ogni singola lezione non va accolta immediatamente in quanto tale, accogliendo meccanicamente l'esito imposto dallo *stemma codicum*: essa va valutata e capita nel suo essere *storicamente faciliior* o *difficiliior*. Si intenda: *faciliior* o *difficiliior* per il copista, prima ancora che per il filologo; per l'età che l'ha generata magari al fine di risolvere un'ambiguità al tempo ben chiara, più che per la nostra che nell'entropia della *traditio* ha perduto quantità elevate d'informazione. Ecco allora che anche varianti che appaiono sulle prime 'strane' acquistano un fondamento nella storia delle idee e delle parole, e mostrano di celare il loro senso originario (che è sempre un 'senso': non immediatamente un 'errore', meno 'sensato' o perfino 'insensato') sotto la marea oceanica della tradizione, come l'iceberg la cui vera consistenza è tutta subacquea» (p. 257). Questo fondamentale contributo andrebbe analizzato e discusso pagina per pagina, per molti motivi e anche perché segnala, in prospettiva dantesca, il tema spirituale e iconografico di Maria che sale, anche lei, la croce; la differenza che sembra separare la raffigurazione della Povertà, se si accetta la lezione *salse* in luogo di *pianse*, è che la Madre agisce «durante la deposizione» (p. 244), dunque quando Gesù è già morto, mentre la Povertà, sia che salga sia che pianga, agisce mentre egli è ancora vivo.

11. Il rinvio è naturalmente alle banche dati dell'*Istituto dell'Opera del Vocabolario Italiano* (OVI): <<http://www.ovi.cnr.it/index.php?page=banchedati>>. Si intende che occorre distinguere *salse* verbo di *Par.* XI 72 dal sostantivo (le *pungenti salse* di Venedico Caccianemico) di *Inf.* XVIII 51.

verosimilmente, è vista non solo ai piedi della croce, ma anche piangente); se si opta per «dove Maria rimase giuso, / ella con Cristo salse in su la croce», si accetta solo che la Povertà salì sulla croce, senza accennare al suo pianto (e nemmeno a quello di Maria). Non c'è dubbio che la prima soluzione offra un significato a un tempo molto concentrato, addirittura ellittico, e molto ricco, mentre la seconda è più lineare e anche meno densa.

Il secondo passo dell'analisi consiste nell'interrogarsi sulla struttura grammaticale delle due frasi che si ottengono adottando l'uno o l'altro dei verbi in lizza; in particolare, c'è da domandarsi quale sia il complemento realizzato dalla preposizione *con* se si sceglie «con Cristo pianse» e quale se si sceglie «con Cristo salse»: complemento di unione o complemento comitativo? In altri termini: ci troviamo di fronte alla Povertà che *pianse* accanto a Cristo o che *pianse* come anche Cristo *pianse*? E, nell'altro caso, alla Povertà che *salse* e si collocò accanto a Cristo o che *salse* come anche Cristo *salse*? Posta in questi termini, la domanda a prima vista sembrerebbe ammettere, per quanto riguarda *pianse*, solo il complemento di unione, dal momento che, mentre è vero che lungo la strada per il Calvario alcune donne «*plangebant et lamentabantur eum*» (Lc 23, 27) e che «*Stabat mater dolorosa / iuxta crucem lacrimosa*» con quel che si legge nei versi immediatamente successivi del grande inno pseudo-iacoponico, un Cristo piangente in croce comporterebbe, per usare l'espressione di Petrocchi, una forzatura del testo evangelico oltre ogni legittimo limite. I due primi sinottici, nel silenzio di Giovanni sull'argomento, descrivono gli ultimi istanti della vita di Gesù crocifisso quasi con le medesime parole<sup>12</sup>:

Et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna, dicens: Eli, Eli, lamma sabachthani? hoc est: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? (Mt 27, 46; cfr. il salmo 21 [22], 2);

Et hora nona exclamavit Iesus voce magna, dicens: Eloi, eloi, lamma sabachthani? quod est interpretatum: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? (Mc 15, 34).

Luca ha invece un racconto un po' diverso:

Et clamans voce magna Iesus ait: Pater, in manus tuas commendo spiritum meum» (Lc 23, 46).

In tutti i sinottici si trova il verbo *clamare* (*exclamare* in Marco), e in Matteo e Marco si ha il grido del *derelictus*: mai, tuttavia, si parla di pianto, ed è per questo,

12. Tutte le citazioni scritturali sono tratte da *Biblia Sacra Vulgatae Editionis, Sixti V Pontificis Maximi iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita, logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado professoribus Sacrae Scripturae in P. Universitate eccl. Salmaticensi*, Cinisello Balsamo, Edizioni San Paolo, 1995.

probabilmente, che i sostenitori della lezione *pianse* nel passo dantesco attribuiscono al verbo non già il valore di *versare lacrime* ma quello, del resto pienamente legittimo, di *patire, soffrire*, «come a *Par.* XXIII 134 *piangendo*»<sup>13</sup>.

La questione, che parrebbe risolta qui, è però ancora più complessa e la scelta di *pianse* può valersi di un sostegno robusto nella letteratura neotestamentaria: non nei vangeli, tuttavia, e nei racconti della passione, ma nell'epistola agli Ebrei, beninteso attribuita a Paolo all'epoca di Dante e ancora fino a tempi relativamente recenti, e in particolare in quel capitolo 5 che tratta del sacerdozio di Cristo «secundum ordinem Melchisedech» (5, 6), con citazione esplicita e letterale del salmo 109, 4. In Ebrei 5, 7-10 si legge, con riferimento a Cristo:

<sup>7</sup>Qui in diebus carnis suae preces, supplicationesque ad eum qui possit illum salvum facere a morte *cum clamore valido, et lachrymis offerens*, exauditus est pro sua reverentia: <sup>8</sup>Et quidem cum esset Filius Dei, didicit ex iis, quae passus est, obedientiam: <sup>9</sup>et consummatus, factus est omnibus obtemperantibus sibi, causa salutis aeternae, <sup>10</sup>appellatus a Deo pontifex iuxta ordinem Melchisedech.

Si è discusso, e tuttora si discute, se il versetto 7 si riferisca alla morte in croce o all'agonia nel Getsemani («Et assumpto Petro, et duobus filiis Zebedaei, coepit contristari et maestus esse. Tunc ait illis: Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic, et vigilate mecum»: Mt 26, 37-38) o a entrambe<sup>14</sup>; resta tuttavia che il passo dell'epistola presenta Cristo in pianto, e non su Gerusalemme («videns civitatem flevit super illam»: Lc 19, 41) né sulla morte, già sopraggiunta, di un amico quale Lazzaro («Et lacrymatus est Iesus»: Io 11, 35) ma sulla propria, imminente. Che poi questo elemento, pochissimo presente nella discussione dei Padri della Chiesa e assente per esempio in Agostino e nella tradizione che ne discende, possa veramente essere stato utilizzato da Dante, è un altro aspetto del problema, da tenere distinto: qui per il momento interessa raccogliere i dati utili, in vista di una loro valutazione.

Resta da interrogarsi, sulla medesima linea di ricerca utilizzata per la lezione *pianse*, sulla possibilità che anche *salse* sia compatibile con il complemento comitativo, e dunque se la Povertà sia salita sulla croce non già per collocarsi accanto a Cristo, ma *con lui*, cioè compiendo la medesima azione di lui: il che naturalmente trascina con sé l'idea che Cristo sia salito in croce.

Di primo acchito l'idea di un Gesù che sale sulla croce non appare accettabile, come hanno bene avvertito i pittori di infinite *Viae Crucis* – che è però pratica successiva –, i quali giunti alla stazione VI «Iesus cruci affigitur» hanno scelto di solito di rappresentare la croce a terra e Cristo che, a terra, vi viene inchiodato. Converterà osservare che gli scritti neotestamentari tacciono, comprensibilmente,

13. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit. n. 1, IV, p. 181.

14. Per un quadro complessivo si può vedere l'ampia trattazione che ne ha dato C. SPICQ, *L'épître aux Hébreux*, I-II, Paris, Gabalda, 1952-1953, in particolare II, pp. 112-119.

poiché nel I secolo d.C. e ancora a lungo in seguito, fino alla riforma di Costantino all'inizio del secolo IV, la pena era così diffusa e nota che non si avvertiva la necessità di illustrarla; gli evangelisti, in particolare, non descrivono come la crocifissione sia avvenuta ma si limitano a dire che essa ebbe luogo, e sarà sufficiente una rapida rassegna:

Et postquam illuserunt ei, exuerunt eum clamyde et induerunt eum vestimentis eius et duxerunt eum ut crucifigerent. [...] Postquam autem crucifixerunt eum, diviserunt vestimenta eius sortem mittentes (Mt 27, 31 e 35);

Et postquam illuserunt ei, exuerunt illum purpura et induerunt eum vestimentis suis et educunt illum ut crucifigerent eum. [...] Et crucifigentes eum diviserunt vestimenta eius, mittentes sortem super eis, quis quid tolleret. Erat autem hora tertia, et crucifixerunt eum (Mc 15, 20 e 24-25);

Ducebantur autem et alii duo nequam cum eo ut interficerentur. Et postquam venerunt in locum qui vocatur Calvariae, ibi crucifixerunt eum et latrones, unum a dextris et alterum a sinistris (Lc 23, 32-33);

Tunc ergo tradidit [*scil.* Pilato] eis illum ut crucifigeretur. Susceperunt autem Iesum et eduxerunt. Et baiulans sibi crucem exivit in eum qui dicitur Calvariae locum, Hebraice autem Golgota, ubi crucifixerunt eum et cum eo alios duos hinc et hinc, medium autem Iesum (Io 19, 16-18).

Nei quattro passi compaiono alcune varianti, ma c'è un verbo che unisce tutte le versioni del racconto: *crucifixerunt*. Il soggetto non è specificato, e tuttavia l'impersonalità non introduce alcun elemento di incertezza; non è specificato neppure il luogo preciso, nel senso che non viene detto se Gesù sia stato crocifisso prima o dopo che la croce fosse piantata in terra: ma non ce ne era bisogno, perché – si chiederebbe chiunque – come si fa a inchiodare qualcuno su una croce già conficcata? Eppure, una volta ancora, la situazione, apparentemente chiara, non lo è affatto, e, per sincerarsene, basta considerare un tema ben noto tra gli storici dell'arte, studiato per esempio da Anna Eörsi e da Anne Derbes: quello di Cristo che sale, servendosi di una scala, sulla croce<sup>15</sup>. Di questo soggetto si danno più versioni, a seconda che Cristo si limiti, per dire così, a salire in croce, o che

15. A. EÖRSI, *Haec scala significat ascensum virtutum. Remarks on the Iconography of Christ Mounting the Cross on a Ladder*, «Arte cristiana», 85 (1977), pp. 151-166; A. DERBES, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1996. Di recente ha affrontato l'argomento K. Ichikawa con la comunicazione *The Iconography of Christ Mounting the Cross in the East and the West*, presentata nel maggio 2015 al Courtauld Institute of Art di Londra nell'ambito del Convegno *A Severed Bond? Exploring Fourteenth-Century Art Across the Eastern and Western Christian World*, di cui si aspettano gli atti. In generale sul tema: CH. HECK, *L'échelle céleste dans l'art du Moyen Âge: une image de la quête du ciel*, Paris, Flammarion, 1997, soprattutto il capitolo XII (*L'ascension exemplaire: le Christ*), pp. 169-183.

si prepari addirittura a fare uso del martello per conficcarsi da solo i chiodi che lo fisseranno al legno. Il primo tipo può essere esemplificato dall'affresco del monastero ferrarese di Sant'Antonio in Polesine, attribuito al secondo decennio del secolo XIV e dunque agli anni in cui Dante componeva il *Paradiso*<sup>16</sup>; il secondo da una miniatura di Pacino di Bonaguida<sup>17</sup>. È evidente a tutti che siamo all'opposto di una narrazione realistica, data l'impossibilità, per chiunque, di portare a termine l'operazione suggerita dai dipinti, sia dell'uno sia ancor di più dell'altro genere; anche è chiaro che l'intenzione dei pittori non era di ricordare i fatti così come essi avvennero, quanto piuttosto di rappresentarne il significato, cioè la tesi, teologicamente fondamentale, secondo cui Cristo non ha subito la morte, ma l'ha scelta e voluta, per la redenzione degli uomini.

Il secondo aspetto da considerare è la congruenza delle due lezioni alternative, *salse* e *pianse*, rispetto al contesto in cui si trovano inserite. Sulla coerenza della lezione *salse* non paiono esserci dubbi, in virtù soprattutto della contrapposizione tra Maria e la Povertà – un tema su cui si è insistito da parte di tutti gli studiosi che l'hanno sostenuta – e tra i verbi che le qualificano, «*rimase* giusto» / «*salse* in su la croce»; e si potrà forse arricchire il *dossier*, recuperando un breve ma denso articolo di Auerbach che, per essere stato giudicato di scarso interesse dal curatore, non è entrato nella raccolta degli *Studi su Dante* e ha finito per venire un po' trascurato in Italia<sup>18</sup>.

Sulla coerenza della lezione *pianse*, la situazione è meno patente. Sembra senza dubbio problematico ammettere che la Povertà *pianse*, versò lacrime, quando due versi prima lei stessa era stata definita *costante e feroce*: un aggettivo, quest'ultimo, che, come scriveva Luciano Graziuso nella voce dell'*Enciclopedia dantesca*, «in senso buono, positivo, s'incontra solo una volta», appunto in questo passo, anche se il suo significato preciso è discusso; che esso sia da interpretare come *fiera*, del resto, in una o in altra delle sfumature possibili, non è però da mettere in dubbio: da qui deriva un contrasto netto con l'azione del piangere, e da qui anche, come

16. S. NOVELLI, *Prima dei fasti dell'Officina Ferrarese per gli estensi. Gli affreschi trecenteschi nella chiesa del monastero di Sant'Antonio in Polesine*, in *Courts and Courty Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages*. Atti del Convegno (Lausanne, 6<sup>th</sup> – 8<sup>th</sup> November 2013), edited by S. Albonico, S. Romano, Roma, Viella, 2016, pp. 359-385.

17. New York, Pierpont Morgan Library, MS 643, c. 12v (la riproduzione digitale della miniatura di Pacino di Bonaguida è disponibile *online* all'indirizzo <<http://ica.themorgan.org/manuscript/page/23/141641>>); M. BOSKOVITS, *Un'opera probabile di Giovanni di Bartolomeo Cristiani e l'iconografia della Preparazione alla Crocifissione*, «Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae», 11 (1965), pp. 69-94, in particolare p. 84. Spero che Francesca Pasut, specialista di Pacino – a lei si deve, tra molto altro, la voce nel *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, p. 159 con rimando alla scheda *online* all'indirizzo: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/pacino-di-bonaguida>> –, avrà presto il tempo di tornare su questa straordinaria immagine, di cui si è occupato anche BOLOGNA, *Compassio Virginis*, cit. n. 10, p. 246: importante per molti motivi e anche perché essa è opera di un artista che, da solo o con l'aiuto di allievi, giunse a miniare addirittura venticinque esemplari della *Comedia*.

18. E. AUERBACH, *Rising to Christ on the Cross* (Paradiso, XI, 70-72), «Modern Language Notes», 64 (1949), pp. 166-168.



conseguenza necessaria, l'interpretazione di *pianse* non già come *versò lacrime* ma come *patì, soffrì*. In questo modo la congruenza dell'insieme viene preservata, perché la sofferenza non contraddice la fierezza, che anzi nella sofferenza si manifesta più pienamente.

In definitiva, dopo che si siano analizzate e soppesate le diverse possibilità, una risposta netta non sembra possibile. Sul piano strettamente filologico, la lezione *pianse* è sostenuta massicciamente dalla tradizione diretta, ma *salse* è ben documentato in quella indiretta; dal punto di vista dei significati entrambe le lezioni, accettabili senza difficoltà se «con Cristo» viene inteso come complemento di unione, ammettono anche il complemento comitativo, e anzi *salse* consentirebbe di mettere in relazione, in termini non del tutto ovvi, il passo dantesco con la cultura figurativa del tempo ravvisabile anche in un miniatore quale Pacino di Bonaguida; per quanto riguarda la congruenza nel contesto, *salse* non è esposto a difficoltà di sorta, ma anche *pianse* è accettabile, se gli si conferisce il significato di *patì*.

La lieve propensione dell'estensore di questa nota, vagliati i *pro* e i *contra*, per *salse*, è probabilmente da ricondurre a un giudizio di gusto, ed è come tale del tutto privata e personale.

EDOARDO FUMAGALLI

Université de Fribourg

*edoardo.fumagalli@unifr.ch*

DENTRO E OLTRE IL TESTO DELLA *COMMEDIA*



GIOVANNA FROSINI

INVENTARE UNA LINGUA  
*Note sulla lingua della Commedia*

Una straordinaria inventiva e libertà linguistica; la creazione di una lingua che crea e definisce la realtà: questa è la lingua italiana della *Commedia*. La scelta rivoluzionaria del volgare nasce in primo luogo in Dante (il Dante «della realtà», come lo chiamava Gianfranco Contini sulla scia di Erich Auerbach)<sup>1</sup> dall'esigenza del reale, che fa adottare la «locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant» (come si legge nell'*Epistola* XIII 31)<sup>2</sup>: una scelta che a Dante fu rimproverata, ma che di fatto decise le sorti del poema; una scelta che ha implicato la nascita di una nuova lingua, l'italiano, portato d'un colpo ai vertici della creazione letteraria e insieme diventato maturo e pronto per dar voce ad ogni realtà. Quando la *Commedia* irrompe sulla scena linguistica e culturale italiana il mondo della scrittura è ancora dominato dal latino: il latino è la lingua della cultura, della comunicazione dotta, dell'insegnamento; il latino è ancora, largamente, la lingua che si scrive. Con la *Commedia* Dante estende enormemente il campo del poetabile grazie a una lingua enciclopedica che si rivela in grado di rappresentare tutte le sfumature del reale: il poema mostrò, nella concretezza della sua grande poesia, che la nuova lingua – la «luce nuova», il «nuovo sole» del *Convivio* (I 13, 12)<sup>3</sup> – aveva potenzialità illimitate, così da poter dare la prova della propria raggiunta maturità, della propria perfezione e duttilità.

Una qualunque considerazione della lingua di Dante non può però prescindere dal ricordare *in limine* la particolarità della situazione in cui ci si muove: di Dante non abbiamo autografi (nemmeno una firma), fatto solo in parte collegabile con le vicende dell'esilio, alle quali si dovrà invece con probabilità maggiore imputare la dispersione della biblioteca del poeta. Inoltre, tutti i manoscritti della *Commedia* che abbiamo (fatta eccezione per brevi e sparsi frammenti) sono posteriori alla sua morte (e non di pochissimo). Questo rende estremamente difficile l'accertamento della lezione, e in particolare della veste linguistica delle opere dantesche;

1. G. CONTINI, *Un'interpretazione di Dante* (1965), in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 69-111, a p. 110.

2. DANTE ALIGHIERI, *Epistole - Egloghe - Questio de aqua et terra*, a cura di M. Baglio et al., introduzione di A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016 (*NECOD: Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, 5).

3. ID., *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, a cura di G. Fioravanti et al., in ID., *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, II, Milano, Mondadori, 2014, p. 186.

per la *Commedia*, date le vicende della trasmissione e la diffusa contaminazione, si può parlare solo di approssimazioni a una fonte già maculata. Tutto ciò che leggiamo di Dante lo leggiamo dunque senza poter avere la completa certezza, anche là dove la lezione sostanziale è sicura, della paternità dantesca quanto alla veste linguistica. Manca infatti qualsiasi autografo che ci possa orientare, seppure indirettamente, manca qualsiasi elemento di raffronto per la questione della grafia e delle forme, e si è per contro messi davanti all'estrema variabilità e perfino contraddittorietà della tradizione manoscritta, così come all'instabilità dello stesso uso contemporaneo al poeta. Come a più riprese hanno ribadito storici della lingua e filologi, la questione della veste linguistica della *Commedia* – ossia di come ha 'veramente' scritto Dante – rimane uno scoglio non superabile, un problema senza soluzione<sup>4</sup>.

Le osservazioni che seguono sono basate sul testo che ancora si pone come riferimento significativo, ossia l'edizione secondo l'antica vulgata allestita da Giorgio Petrocchi ormai cinquant'anni fa<sup>5</sup>: non un testo critico in senso proprio, ma la proposta di individuare una forma della *Commedia* storicamente esistita e circolante fra il 1322 e il 1355, dunque 'vulgata' (e si ammette già contaminata) in una determinata fase storica, a Dante più prossima, e anteriore all'intervento di Giovanni Boccaccio, oltre il quale la già presente contaminazione si rivela non più dominabile. Per la veste linguistica, Petrocchi si è ampiamente fondato sul manoscritto Trivulziano 1080 (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana), esemplato nel 1337 da Francesco di ser Nardo da Barberino, testimone fiorentino e fondamentalmente vicino – per cronologia, per collocazione geografica – all'autore. L'attendibilità linguistica del manoscritto Trivulziano, complessivamente ribadita ora da Luca Serianni<sup>6</sup>, era stata difesa da Petrocchi, che così scriveva nell'*Introduzione* alla sua edizione:

Questo manoscritto rispecchia, nonostante le inevitabili contraddizioni ed eccezioni, quello che dovrà essere fondamentalmente l'abito linguistico dantesco: profondamente radicato nella cultura e nel gusto espressivo della Toscana letteraria, e pure aperto ad accogliere suggerimenti e modi da altri ambienti e da altre parlate<sup>7</sup>.

4. Cfr. D'A.S. AVALLE, [Recensione a] DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I-IV, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, «Strumenti critici», 1 (1967), pp. 199-202; P.V. MENGALDO, *Una nuova edizione della Commedia*, «La parola del testo», 5 (2001), pp. 279-289; A. STUSSI, *Gli studi sulla lingua di Dante*, 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), I-II, Roma, Salerno Editrice, 2001, I, pp. 229-245, in particolare p. 231.

5. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I-IV, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994<sup>2</sup> (*Edizione nazionale delle opere di Dante*, 7). Da questa edizione sono tratte le citazioni della *Commedia* presenti in questo articolo.

6. L. SERIANNI, *Sul colorito linguistico della Commedia*, «Letteratura italiana antica», 8 (2007), pp. 141-150.

7. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit. n. 5, I, p. 414.

## LE STRUTTURE DEL VOLGARE DI DANTE

Proprio negli anni intorno alla nascita di Dante, Firenze tende a farsi centro notevole di produzione scritta e letteraria in volgare. Il volgare è intensamente praticato a tutti i livelli, i problemi del volgare sono vivamente sentiti: dai *Frammenti dei banchieri* del 1211<sup>8</sup> alla grande espansione della seconda metà del Duecento, l'affermazione di Firenze è verificabile non solo al livello delle scritture 'pratiche' e quotidiane, ma anche per il rispetto letterario, con il definirsi di una vivacissima letteratura prosastica e di un'importante esperienza lirica, di cui lo stesso Dante giovane fu protagonista<sup>9</sup>. È questa l'*humus* che alimenta lo straordinario innalzamento di livello che si verifica con la *Commedia*, un vero laboratorio in cui sperimentare le immense potenzialità della nuova lingua, facendovi confluire le più disparate suggestioni culturali e espressive, un universo linguistico, in cui tutte le lingue sono presenti: le lingue del passato (il latino, i sicilianismi), le lingue 'altre' (i francesismi, i provenzalismi), la lingua del presente (il fiorentino in tutta la sua varietà), la lingua del futuro (i neologismi conati da Dante), le lingue speciali e settoriali (le lingue della scienza, della filosofia, della teologia). Il risultato è un'altra voce di poeta, di cui Dante era naturalmente ben consapevole:

Se mai continga che 'l poema sacro  
al quale ha posto mano e cielo e terra,  
sì che m'ha fatto per molti anni macro,  
vinca la crudeltà che fuor mi serra  
del bello ovile ov'io dormi' agnello,  
nimico ai lupi che li danno guerra;  
con altra voce omai, con altro vello  
ritornerò poeta, e in sul fonte  
del mio battesimo prenderò 'l cappello;  
Par. xxv 1-9

## 1.1 Dante e la lingua di Firenze

Sulla fiorentinità fondamentale della *Commedia* difficilmente possono esserci dei dubbi, dal momento che è «ragionevole supposizione che i perduti autografi [...] fossero distesi da Dante nel suo volgare nativo, cioè nel fiorentino urbano

8. Si tratta del più antico documento scritto in volgare fiorentino di cui si abbia notizia: cfr. A. CASTELLANI, *Frammenti d'un libro di conti di banchieri fiorentini del 1211. Nuova edizione e commento linguistico*, in ID., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, I-III, Roma, Salerno Editrice, 1980, II, pp. 73-140.

9. Cfr. I. BALDELLI, *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, in *Enciclopedia dantesca*, I-VI, diretta da U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, VI. *Appendice*, pp. 57-112; ID., *Dai siciliani a Dante*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni, P. Trifone, I. *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 581-609.

quale ci è attestato [...] nei documenti di fine Duecento e inizio Trecento»<sup>10</sup>. Non per nulla, la fiorentinità della lingua viene ripetutamente dichiarata e addirittura proclamata: lungo tutto il poema (*Inf.* x 22-27: *O Tosco*; *Inf.* xvi 8-9; *Inf.* xxii 99; *Inf.* xxiii 76, 91-92; *Inf.* xxxiii 11-12: *ma fiorentino*; ecc.), Dante afferma il suo essere toscano, e fiorentino, tanto che l'insistenza su questa dichiarazione ha fatto pensare a un recupero del fiorentino anche sul piano teorico<sup>11</sup>.

La lingua di Dante nelle sue componenti fondamentali è sostanzialmente vicina all'uso fiorentino del tempo, quale possiamo leggere nei testi documentari. Come ha scritto Ignazio Baldelli, la «congruenza media fra le strutture fonetiche e grammaticali della lingua documentaria fiorentina [...] e quelle della lingua di Dante appare essere assai forte, e tenderà ad aumentare dalla lirica giovanile alle opere in prosa e alla *Commedia*»<sup>12</sup>, la 'più fiorentina' tra le opere dantesche, saldamente ancorata nella struttura fonetica, morfologica e sintattica e nel lessico basilare alla realtà linguistica della Firenze della fine del Duecento e dei primissimi anni del Trecento.

Fra i tratti che mostrano la sostanziale aderenza della *Commedia* al fiorentino si possono ricordare: l'esito *an* in *sanza*; la *-e* finale in *dimane*, *stamane*; il comune esito toscano /ggj/ di *-GL-* latino in *teggia*, *Teggiaio*, *muggiare*, *Feggine*; il mantenimento di *e* tonica in iato nelle forme del congiuntivo *dea*, *stea* (ma *dieno*, *stieno* alla 3<sup>a</sup> persona plurale); la desinenza in *-a* dell'imperfetto indicativo 1<sup>a</sup> persona singolare; la 2<sup>a</sup> persona singolare del presente indicativo di 'essere' *sè*.

## 1.2 *La lingua nel tempo: fiorentino arcaico e fiorentino antico*

Ma, ricordato questo, è altrettanto importante dire subito che il fiorentino della *Commedia* non è una lingua statica, ma una lingua in movimento; esso non appare con una fisionomia unitaria, ma articolata ed evolutiva, secondo un processo anzitutto sperimentale: la messa a frutto di tutte le risorse linguistiche disponibili. Il primo elemento di questa dinamica è la variabile diacronica, ossia la compresenza nella *Commedia* di diverse fasi storiche del fiorentino.

Il consolidamento della crescita di Firenze alla fine del secolo XIII, la situazione di grande vivacità e dinamismo della vita cittadina, «il rapido sviluppo economico e la prosperità diffusa, [che], come ha stimolato il massiccio trasferimento di popolazione dal contado alla città, così ha provocato un rinnovamento profondo della vita cittadina»<sup>13</sup>: tutto questo ha riflessi anche sul piano dell'evoluzione linguistica, così che il dialetto fiorentino – anche per la forte attrazione immigratoria che esercitava – si trova ad attraversare una fase di recettività e di

10. DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Purgatorio*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 408.

11. BALDELLI, *Dai siciliani a Dante*, cit. n. 9; ID., *Dante e la lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 1996.

12. *Ibid.*, p. 8.

13. E. MALATO, *Dante*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, I. *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 773-1052, in particolare p. 774.



assestamento strutturale<sup>14</sup>. Il sistema del fiorentino vede distinguersi una fase più arcaica (testimoniata a partire dai già ricordati *Frammenti* del 1211) da una fase antica, la cui differenza si manifesta intorno all'ultimo quarto del Duecento, e si definisce e si assesta poi all'inizio del Trecento. Sono dunque le generazioni nate intorno al 1275 – ossia proprio la generazione di Dante – a vivere questo momento intensamente evolutivo della lingua<sup>15</sup>.

Già da Parodi e da Migliorini<sup>16</sup> era stata notata la presenza di forme arcaiche in Dante, forme disusate o rarefatte, che permettevano di attingere in «quel moderato arcaismo nobiltà e solennità di linguaggio». Oggi, basandoci sugli studi di dialettologia fiorentina medievale di Schiaffini e di Castellani<sup>17</sup>, possiamo provare a tracciare un quadro riassuntivo di alcuni di questi fenomeni evolutivi, che qui di seguito si presenta<sup>18</sup>.

TRATTO ARCAICO (DUECENTESCO)	TRATTO ANTICO (TRECENTESCO)	DANTE, <i>COMMEDIA</i> (CON RISCONTRI DA ALTRE OPERE)
Futuro e condizionale in <i>-er-: serò, serei ecc.</i>	Passaggio <i>-er- &gt; -ar-: serò &gt; sarò, serei &gt; sarei ecc.:</i> il fiorentino è l'unico dialetto toscano in cui alla fine del secolo XIII le forme <i>sarò, sarai ecc.</i> abbiano soppiantato quelle originarie.	Gli esiti sono stati uniformati nell'ediz. Petrocchi in: <i>sarò, sarei, saremo, saranno</i> <sup>19</sup> . C'è oscillazione <i>sarà/serà</i> nel <i>Fiore</i> , con larga prevalenza di <i>sarà</i> <sup>20</sup> ( <i>serà</i> si trova anche come variante a <i>Purg.</i> XXXIII 37 nei codd. Ashburnham 828 [Ash] e Filippino 4 20 [Fi]).

14. Cfr. G. NENCIONI, *Il contributo dell'esilio alla lingua di Dante*, in *Dante e le città dell'esilio*. Atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna, 11-13 settembre 1987), Ravenna, Longo, 1989, pp. 177-198, in particolare p. 192.

15. A. CASTELLANI, *La prosa italiana delle origini* I/1. *Testi toscani di carattere pratico. Trascrizioni*, Bologna, Pàtron, 1982, p. XIII.

16. E.G. PARODI, *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, «Bullettino della Società Dantesca», 3 (1896), pp. 81-156 (la citazione che segue subito dopo è da p. 126); B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1978<sup>5</sup> [1960].

17. Cfr. *Testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento*, con introduzione, annotazioni linguistiche e glossario a cura di A. Schiaffini, Firenze, Sansoni, 1926; *Nuovi testi fiorentini del Duecento*, I-II, con introduzione, trattazione linguistica e glossario a cura di A. Castellani, Firenze, Sansoni, 1952. Si veda anche P. MANNI, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2003.

18. G. FROSINI, *Firenze*, in *Città italiane, storie di lingue e culture*, a cura di P. Trifone, Roma, Carocci, 2015, pp. 203-246, in particolare pp. 214-216.

19. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit. n. 5.

20. I rilevamenti sulla distribuzione delle forme sono resi possibili dall'interrogazione del *corpus OVI*

OMNEM > <i>ogne</i>	Passaggio <i>ogne</i> > <i>ogni</i>	Nei manoscritti si ha oscillazione fra i due tipi, peraltro mai attestati in rima, ma prevale <i>ogne</i> .
Presenza del dittongo nelle forme <i>iera</i> , <i>ierano</i> .	Scomparsa del dittongo: <i>iera</i> > <i>era</i> , <i>ierano</i> > <i>erano</i> .	<i>Iera</i> ha 3 occorrenze nel <i>Fiore</i> , a fronte di oltre 540 casi di <i>era</i> ; sempre <i>erano</i> , mai <i>ierano</i> .
Forma non sincopata nei futuri e condizionali della 2ª classe: <i>averò</i> , <i>averei</i> .	Si ha la sincope della vocale: <i>averò</i> > <i>avrò</i> , <i>averei</i> > <i>avrei</i> (ma le forme sincopate non diventano esclusive).	<i>Averò</i> ha un esempio nel <i>Convivio</i> , <i>averei</i> un esempio nella <i>Vita nuova</i> e uno nella <i>Commedia</i> ( <i>Inf.</i> III 56); per il resto, sempre <i>avrò</i> , <i>avrei</i> .
Desinenze di 1ª pl. del pres. ind. dei verbi della 2ª e 3ª classe: <i>-emo</i> , <i>-imo</i> : <i>avemo</i> , <i>perdemo</i> , <i>sentimo</i> . <i>-iamo</i> è costante per la 1ª classe fin dalle prime attestazioni reperibili (non anteriori peraltro al terzultimo decennio del Duecento).	Desinenza unica <i>-iamo</i> per analogia col congiuntivo: <i>avemo</i> > <i>abbiamo</i> , <i>perdemo</i> > <i>perdiamo</i> , <i>sentimo</i> > <i>sentiamo</i> (importantissima innovazione fiorentina della fine del Duecento).	Alternanza <i>-emo</i> ( <i>solemo Purg.</i> XXII 123r [la lettera r indica i casi in rima], <i>vedemo Par.</i> XX 134r, <i>volemo Par.</i> XX 138r) e <i>-iamo</i> ( <i>conosciamo Par.</i> XX 135, <i>diciamo Par.</i> IV 114, <i>repetiam Purg.</i> XX 103) ( <i>-iamo</i> è desinenza meno frequente, e non assicurata dalla rima).
Desinenze di 3ª sing. del perf. indic. di tipo debole nelle classi diverse dalla 1ª: <i>-eo</i> , <i>-io</i> : <i>perdeo</i> , <i>sentio</i> .	Sostituzione con le desinenze <i>-é</i> , <i>-ì</i> : <i>perdeo</i> > <i>perdé</i> , <i>sentio</i> > <i>sentì</i> (e anche la desinenza <i>-ette</i> , soprattutto per il vb. <i>ricevere</i> ).	<i>-eo</i> , <i>-io</i> allato a <i>-é</i> , <i>-ì</i> ( <i>poteo Purg.</i> XX 138r, <i>apparío Purg.</i> II 22r) ( <i>poté Inf.</i> XXXIII 75, <i>apparì Purg.</i> III 58); si trovano anche forme in <i>-ette</i> .

(consultabile all'indirizzo: <<http://www.ovi.cnr.it/index.php/it>>, qui e altrove ultima consultazione dicembre 2016), la banca dati allestita dall'Istituto del C.N.R. «Opera del Vocabolario Italiano» di Firenze, su cui si basa la redazione del *Tesoro della Lingua italiana delle Origini (TLIO)*. Le edizioni delle opere di Dante lì utilizzate sono le seguenti: *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1984 (*Edizione nazionale delle opere di Dante*, 8); DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, I-II, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995 (*Edizione nazionale delle opere di Dante*, 3); *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, edizione critica per cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad, 1932.

<p>Desinenze di 3<sup>a</sup> pl. del perf. indic. di tipo debole: <i>-aro, -ero, -iro: amaro, perdere, sentiro; e fuoro.</i></p>	<p>Si affiancano le desinenze <i>-arono, -erono, -irono: amarono, perderono, sentirono</i> (per analogia col pres. indic.); <i>fuorono, furono</i> (ma le forme primitive si protraggono un po' di più nel sec. XIV).</p>	<p><i>-aro, -ero, -iro</i> accanto ai più rari <i>-arono, -irono</i> (sempre fuori rima <i>-aron, -iron</i>): <i>addrizzaro Par. XXXIII 43r, potero Inf. XXII 128, saliro Par. XXV 128r; ammiraron Par. II 17, udiron Inf. XXIX 99</i>; si ha alternanza nelle forme del perfetto di <i>essere</i>: emblematico <i>Inf. III 38-39</i>: «che non <i>furon</i> ribelli / né <i>fur</i> fedeli a Dio, ma per sé <i>fuoro</i>».</p>
<p>Desinenza di 2<sup>a</sup> sing. del pres. indic. dei verbi della 1<sup>a</sup> classe: <i>-e (&lt; -AS): tu ame</i>; e desinenza di 2<sup>a</sup> sing. del pres. cong. dei verbi della 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> classe <i>-e: che tu abbie, che tu facce, che tu parte.</i></p>	<p>Passaggio alla desinenza <i>-i</i> per assimilazione alle altre classi: <i>tu ame &gt; tu ami; che tu abbie &gt; che tu abbi, che tu facce &gt; che tu facci, che tu parte &gt; che tu parti</i>; per il pres. cong. si trova anche la desinenza <i>-a.</i></p>	<p>Pres. indic.: <i>-e</i> alterna con <i>-i</i>, con documentazione in rima (<i>pense Inf. v 111r; pensi Inf. XII 31r</i>) ecc.; pres. cong.: <i>-e</i> accanto a <i>-i</i> (<i>diche Inf. XXV 6r, credi Inf. VII 117r</i>), e anche <i>-a</i> (<i>goda Inf. VIII 57r</i>).</p>
<p>Desinenza di 1<sup>a</sup> sing. dell'imperf. cong.: <i>-e (&lt; -EM): che io potesse.</i></p>	<p>Passaggio alla desinenza <i>-i</i>, in analogia con la 2<sup>a</sup> sing.: <i>che io potesse &gt; che io potessi.</i></p>	<p>Si trova <i>-e</i> allato a <i>-i</i> (<i>io fosse Purg. XVII 46r; io udissi Purg. XVII 79r</i>). L'importanza delle forme in <i>-e</i> era già sottolineata da Parodi<sup>21</sup>.</p>
<p>Forma <i>dipo</i> (&lt; DE POST) accanto a <i>dopo, doppio</i> (forse &lt; *(MO)DO POST).</p>	<p>Scomparsa della forma <i>dipo</i>, sostituita da <i>dopo</i> (<i>doppo</i> resta come forma popolare).</p>	<p>Nessun esempio di <i>dipo</i>: sempre <i>dopo</i> come normalizzazione dell'editore (<i>Purg. XVIII 89r, XXVI 17r</i>). <i>Dipo</i> in <i>Inf. VIII 58</i> è recuperato dal ms. Urbinate lat. 366 nell'ediz. di Sanguineti<sup>22</sup>; è attestato dai codici dell'antica vulgata per esempio in <i>Purg. VII 115</i>.</p>

21. Cfr. PARODI, *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, cit. n. 16.

22. *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica a cura di F. Sanguineti, Firenze, SISMEL-Edizioni del

Tipo <i>diece</i>	Tipo <i>dieci</i> (che si afferma alla metà del secolo).	Alcuni casi di <i>diece</i> , comprovati dalla sede rimica ( <i>Inf.</i> xxv 33, xxix 118, <i>Par.</i> vi 138) nell'ediz. Petrocchi <sup>23</sup> (ma altrove l'editore uniforma le oscillazioni dei mss. in <i>dieci</i> ); l'ediz. di Sanguineti riflette <i>diece</i> del cod. Urbinate lat. 366 <sup>24</sup> .
Preposizioni articolate: tipo <i>dell'oro</i> , ma <i>dela casa, del'amico</i> secondo la 'legge Castellani' <sup>25</sup> .	Generalizzazione del tipo con <i>ll:</i> <i>dell'oro, della casa, dell'amico</i> .	La 'legge Castellani' è verificabile in due casi in rima: <i>ne la / via (:vela :cela)</i> <i>Purg.</i> xvii 5, <i>ne lo / punto (:cielo :candelo)</i> <i>Par.</i> xi 13.

Si possono notare in particolare i casi delle desinenze verbali, che testimoniano una aperta propensione di Dante verso elementi di retroguardia: agli inizi del Trecento il primo tipo di ciascuna coppia aveva lasciato il posto al secondo, o era ormai in pieno regresso. Questo scarto così netto (e in un settore decisivo e complesso come la morfologia verbale) sarà da attribuire alla cronologia della *Commedia*, e al fatto che Dante ha lasciato Firenze proprio all'inizio del nuovo secolo: in altre parole, il fiorentino vivo con cui Dante aveva dimestichezza era il fiorentino del Duecento, non il fiorentino del Trecento; dunque, egli ne registra con grandissima sensibilità la variazione interna, ma propendendo sempre a favore della soluzione più antica, che è quella con la quale è cresciuto.

Da un punto di vista strettamente linguistico, l'esilio del 1301 andrà perciò considerato come lo spartiacque nei contatti diretti di Dante col fiorentino parlato. Questo induce a ripensare al concetto stesso di 'arcaismo' nella *Commedia*: arcaismo si potrà usare in senso oggettivo, ma forse molto meno soggettivo, intendendo che i fenomeni che troviamo nella *Commedia* e che noi imputiamo di arcaismo sono in effetti i fenomeni a cui Dante era abituato nell'uso vivo della lingua. Nel suo insieme, la lingua della *Commedia*, nella sua fondamentale componente fiorentina, va riproiettata all'indietro, sull'ultimo scorcio del Duecento.

Galluzzo, 2001.

23. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit. n. 5.

24. *Dantis Alagherii Comedia*, cit. n. 22.

25. Cfr. A. CASTELLANI, *I più antichi ricordi del primo libro di memorie dei Frati di Penitenza di Firenze, 1281-7*, in *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, I-II, a cura di V. Della Valle *et al.*, Roma, Salerno Editrice, 2009, II, pp. 924-948, alle pp. 932-933.

Più in generale, il problema dell'arcaismo della lingua di Dante mi pare di grande importanza, tanto più ora che recenti ricerche hanno difeso e restituito una veste assai arcaica anche alla *Vita nuova*, recuperando il valore delle forme sospettate (fin da Barbi) di demoticità, e che sono invece risultate – sul fondamento degli studi di Castellani e col riscontro del *corpus OVI* dei testi dell'italiano antico<sup>26</sup> – ben attestate in testi pratici e letterari del tardo Duecento-inizio Trecento; arcaismi, dunque, non demotismi. E molte di queste forme si ritrovano appunto nella *Commedia* – almeno, nella *Commedia* secondo la testimonianza del codice Trivulziano 1080<sup>27</sup>.

### 1.3 *La libertà linguistica di Dante*

La compresenza di elementi arcaici e di elementi più moderni è uno degli aspetti della polimorfia del fiorentino impiegato nella *Commedia*. È tratto fondamentale la libertà di Dante di fronte alle strutture del fiorentino del suo tempo e di fronte al lessico, che egli sceglie e adatta come vuole, in relazione al suo programmatico sperimentalismo e alle esigenze poetiche. Un primo aspetto di questa libertà linguistica è dato dalla ricchezza degli allotropi e dalla variabilità dei registri. L'uso dantesco è infatti estremamente ricco di dopponi, di varianti attinte dalla tradizione o per via libresca, e largamente sfruttate per ragioni di contenuto o di metro. Già Migliorini riconobbe con chiarezza che «partendo da fondamenti grammaticali e lessicali senza alcun dubbio fiorentini, [Dante] si vale liberamente di tutte le risorse linguistiche che abbiano già avuto una consacrazione letteraria»<sup>28</sup>.

Il dialetto fiorentino è assunto nel suo registro più ampio e meno selettivo, che accanto alle forme elevate e auliche accoglie voci dell'uso colloquiale e popolare, e infine basse e gergali. Nell'assumere tutta intera la lingua della sua città, nel forgiarla secondo la propria volontà, Dante trova la libertà che la materia nuova richiede. È dunque uno degli aspetti più evidenti della *Commedia* la varietà delle soluzioni formali, in stretto rapporto con la varietà dei temi, delle situazioni, dei personaggi (come si diceva, «il Dante della realtà»).

26. Per i lavori di Arrigo Castellani, che disegnano magistralmente la storia linguistica medievale, rimando alle due grandi raccolte dei *Saggi*, cit. n. 8 e dei *Nuovi saggi*, cit. n. 25, nonché alla sua *Grammatica storica della lingua italiana I. Introduzione*, Bologna, Il Mulino, 2000. Il *corpus OVI* è citato a n. 20.

27. Cfr. S. CARRAI, *Quale lingua per la Vita nova? La restituzione formale di un testo paradigmatico*, «Filologia italiana», 4 (2007), pp. 39-49; R. REA, *La Vita nova: questioni di ecdotica*, «Critica del testo», 14, 1 (2011), pp. 233-277; G. DE DOMINICIS, *Il manoscritto Chigiano L VIII 305 della letteratura delle origini: edizione e studio*, tesi di dottorato di ricerca in Letteratura, Storia della lingua e Filologia italiana, ciclo XXVII, Università per Stranieri di Siena, 2015 (relatore: G. Frosini); D. PIROVANO, *Il manoscritto Chigiano L VIII 305 della Biblioteca Apostolica Vaticana e la Vita nuova*, «Carte Romanze», 3, 1 (2015), pp. 157-221; G. FROSINI, *Antologie guittoniane*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale (Roma, 27-29 ottobre 2014), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 55-80, alle pp. 68-72.

28. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, cit. n. 16, p. 188.

Un esempio minimo è la scansione di tre allotropi in relazione al progredire stilistico delle tre cantiche: *vecchio* è Caronte (*Inf.* III 83), con termine ordinario; *un veglio solo* è Catone (*Purg.* I 31), con più nobile gallicismo (*vegljo* < ant. fr. *vieil*, prov. *velh*, *vielhs*); infine, Bernardo è *un sene* (*Par.* XXXI 59), con aulico e solenne latinismo, usato due sole volte nel poema, e sempre in riferimento a questo personaggio. I tre sinonimi *vecchio/vegljo/sene* realizzano una progressione di dignità linguistica che accompagna perfettamente lo scandirsi delle tre cantiche, e sono segno della continua ricerca di arricchimento e diversificazione del lessico.

Alle diverse situazioni corrispondono – in rapporto mimetico – diversi livelli di espressione: alle situazioni di più marcato realismo presenti specificamente (ma non esclusivamente) nella prima cantica corrisponde un registro linguistico basso ('comico-elegiaco' secondo la scansione retorica medievale), come accade per esempio nei canti di Malebolge; al polo opposto, nella terza cantica Dante fa ricorso a una terminologia elevata, fortemente arricchita di latinismi e termini aulici ('tragici'). Ma ciò che più colpisce è l'incrocio di queste varietà, la suprema libertà con cui Dante usa la lingua secondo le situazioni, i personaggi, gli stati d'animo. Così, in *Inf.* v Francesca e Paolo sono introdotti con una similitudine soave, che illumina la loro gentilezza: «Quali colombe dal disio chiamate» (v. 82); in *Purg.* xxv si adopera un preciso linguaggio tecnico-scientifico: *Sangue perfetto* (v. 37), *virtute informativa* (v. 41), *digesto* (v. 43), *natural vasello* (v. 45), *coagulando* (v. 50), *l'articular del cerebro* (v. 69) ecc.; e sono poi notevoli le intromissioni di termini realistici nel *Paradiso*, come nei casi seguenti: *Par.* xvii 129 («e lascia pur *grattar dov'è la rognà*»). L'espressione proverbiale e plebea è in apparente contrasto coi toni alti e nobili tenuti fin qui da Cacciaguida; ma essa risponde a una precisa volontà stilistica, in quanto un simile linguaggio era proprio dello stile profetico, e si ritrova infatti nel *Paradiso* in circostanze analoghe, come quella di xxvii 25-27: «fatt'ha del cimitero mio *cloaca / del sangue e de la puzza*; onde 'l perverso / che cadde di qua su, là giù si placa». Pietro denuncia in due potenti terzine l'usurpazione della sede di Cristo da parte di Bonifacio VIII, soprattutto per l'indegnità del suo comportamento: *del sangue*, in riferimento a quello versato nelle lotte intestine scatenate dalla cupidigia del papa; *de la puzza*, ossia del fetore che si leva dai vizi. Le parole *cloaca*, *puzza* (in stridente contrasto con *luogo mio* che precede in triplice anafora e con *cimitero mio*) sono tra le più forti tra quelle proprie del linguaggio profetico biblico che Dante riprende qui, e su di esse si accende lo sdegno di Pietro e di tutto il cielo. E si veda ancora *Par.* xxxiii 82-84: «Oh abbondante grazia ond'io presunsi / *ficcar lo viso per la luce eterna / tanto che la veduta vi consunsi!*», dove, per descrivere l'atto supremo dell'inoltrarsi nella visione di Dio, si dà luogo a un audace accostamento di *ficcare*, verbo espressivo e realistico, al puro latinismo *viso* (< VISUS), che dice l'intensità dello sguardo.

1.4 *Gli altri volgari*

Fra gli apporti di altri sistemi linguistici alla *Commedia* sono da considerare in primo luogo quelli dei dialetti dell'area italiana, toscani (non fiorentini) e non toscani. Si tratta di influssi piuttosto contenuti ma molto esibiti, e ben riconducibili a esigenze espressive, narrative, mimetiche, secondo i principi della dialettalità riflessa. Proprio il fatto che siano forme così esposte ne marca il rilievo stilistico e la loro individuabile straniatura rispetto al contesto linguistico del poema.

Nella *Commedia* si può dunque attingere ad altri dialetti: si usano, si derivano e si costruiscono forme con libero riferimento ad ambiti linguistici geograficamente più ampi di quello fiorentino<sup>29</sup>. Si hanno alcune vere e proprie citazioni dialettali, che Giovanni Nencioni<sup>30</sup> ha classificato come dialettalismi evocativi, ossia parole che evocano i luoghi e gli ambienti dell'esilio. Si tratta di forme lucchesi (*Purg.* XXIV 55: *issa*), forme lombarde (*Inf.* XXVII 21: *istra*), forme bolognesi (*Inf.* XVIII 61: *sipa*), forme sarde, come *donno* 'signore', 'persona munita di poteri di governo' in *Inf.* XXII 83, usata da Ciampòlo di Navarra in relazione a frate Gomita di Gallura: «Ed ei rispuose: "Fu frate Gomita, / quel di Gallura, vassel d'ogne froda, / ch'ebbe i nemici di *suo donno* in mano"» (dove il *suo donno* è Nino Visconti); ancora, subito dopo al v. 88: «Usa con esso *donno Michel Zanche* / di Logodoro [...]», con riferimento beffardo al barattiere; e ha certamente lo stesso valore connotativo in *Inf.* XXXIII 28: «questi pareva a me *maestro e donno*» 'guida e capo' di una battuta di caccia, detto in riferimento all'arcivescovo Ruggieri dal conte Ugolino, la cui famiglia dominava su parte del giudicato di Cagliari.

Vediamo più da vicino gli esempi citati, iniziando da *Purg.* XXIV 55-57: «O frate, *issa* vegg'io», diss'elli, "il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!". È qui citata come voce lucchese *issa* 'ora' (< IPSA HORA), nella sua qualità di spia idiomantica, identificativa del personaggio, Bonagiunta da Lucca. In *Inf.* XXIII 7-9 *issa* compare in coppia sinonimica con *mo*, con valore di campione metalinguistico proverbiale: «ché più non si pareggia 'mo' e 'issa' / che l'un con l'altro fa, se ben s'accoppia / principio e fine con la mente fissa» ('non c'è maggiore uguaglianza fra le due parole *mo* e *issa* di quanto fa l'uno con l'altro, se si mettono accanto, per confrontarli, principio e fine delle due storie, quella della favola del topo e della rana da un lato, e della zuffa fra Alichino e Calcabrina dall'altro'). Dal *corpus OVI*<sup>31</sup> risulta che *issa* ha pochi esempi; si tratta di una voce di origine settentrionale, quindi documentata nella Toscana occidentale, secondo un processo di diffusione ben noto. Più complesso pare invece il caso di *mo*. A commento di *Inf.* XXIII 7-9 prima citato si hanno varie dichiarazioni linguistiche negli antichi commentatori; così Iacomo della Lana: «*Mo* si è vocabolo romagnolo [...], *issa* si è vocabolo lombardo»; Pietro Alighieri:

29. Cfr. BALDELLI, *Dante e la lingua italiana*, cit. n. 11.

30. NENCIONI, *Il contributo dell'esilio alla lingua di Dante*, cit. n. 14, pp. 178-180.

31. *Corpus OVI*, cit. n. 20.



«*mo* vulgare est Lombardorum [...], *issa* est vulgare Lucensium»; Francesco da Buti: «questo *mo* è vocabolo lombardo»<sup>32</sup>. *Mo* (< MODO) è forma non fiorentina, documentata un po' ovunque, in area settentrionale ma anche mediana; è rilevata in epoca medievale nella Toscana orientale, ad Arezzo, Borgo San Sepolcro, Cortona, ed è attestata nella lirica guittoniana<sup>33</sup>. È probabile che Dante la recepisca proprio dalla tradizione poetica. In *Inf.* XXVII 20 è usata da Guido da Montefeltro, e qui sembra avere più il carattere di un ammicco d'intesa linguistica; ma è anche dell'uso di Dante, cioè messa in bocca a Dante, come in *Inf.* X 21: «e tu m'hai non pur *mo* a ciò disposto», subito prima dell'attacco di Farinata: «O Tosco», con la sua agnizione linguistica, e vedi ancora *Par.* XXIII 55: «Se *mo* sonasser tutte quelle lingue», ecc. Insomma, la forma *mo* ha una connotazione dialettale meno definita, e sembra non essere sentita come tale da Dante; è probabile anche che i contatti con gli altri dialetti la facessero avvertire al poeta come non estranea a un suo uso spontaneo, e utilizzabile al di fuori di ogni fine evocativo. Interessante il confronto con i versi di *Inf.* XXVII 19-24: «O tu a cu' io drizzo / la voce e che parlavi *mo* lombardo, / dicendo "Istra ten va, più non t'adizzo", / perch'io sia giunto forse alquanto tardo, / non t'incresca restare a parlar meco; / vedi che non incresce a me, e ardo!». Parla qui Guido da Montefeltro, e riconosce in Virgilio un lombardo, cioè un italiano del Settentrione, come già aveva fatto Ciampolo in *Inf.* XXII 99; la ripetizione della frase di Virgilio da parte di Guido mira a precisare che il dialetto era proprio un lombardo moderno; a Guido, 'latino' di Romagna, l'accento di Virgilio è parso dunque venato di «lombardo». Qui la parlata settentrionale è sottolineata con una voce tipica: *istra* 'ora, adesso' equivalente a *issa*, perché è un lombardo che chiede a un altro lombardo di parlargli della Romagna (come già, per una terra diversa, aveva fatto Farinata con Dante). Dunque: *istra* è dato come settentrionalismo in bocca di Virgilio da Guido da Montefeltro; nel *corpus OVI* la forma ha poche occorrenze, e tutte legate al luogo di Dante. Si veda ora *Inf.* XVIII 58-61: «È non pur io qui piango bolognese; / anzi n'è questo loco tanto pieno, / che tante lingue non son ora apprese / a dicer 'sipa' tra Sàvena e Reno», dove parla Venedico dei Caccianemici di Bologna, potente famiglia guelfa. *Sipa* per *sia*, congiuntivo presente di 'essere', è voce dell'antico dialetto bolognese, usata come particella affermativa; *dicer sipa* vale dunque 'parlare bolognese', secondo il costume di distinguere le lingue dalle loro affermazioni (lingua *di sì*, lingua *d'oc*, lingua *d'oil* ecc.). La forma è certificata dalla chiosa dell'emiliano Benvenuto da Imola, per quanto mostri di avere nel *corpus OVI* pochi esempi, e tutti relativi al passo di Dante.

Spiccano, spesso collocati in rima, i non frequenti casi di sicura eccezione fon-morfologica al fiorentino<sup>34</sup>. Si tratta per lo più di tratti dei dialetti toscani oc-

32. I commenti alla *Commedia* sono consultabili sul sito <<https://dante.dartmouth.edu>> nell'ambito del progetto *Dartmouth Dante Project*.

33. Cfr. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, cit. n. 26, I, pp. 415 e 431.

34. Si vedano I. BALDELLI, *Lingua e poesia in Dante: il caso delle terze plurali non fiorentine*, «Studi linguistici italiani», 20 (1994), pp. 157-160; L. TOMASIN, *Dante e l'idea di lingua italiana*, in *Dante e la*

cidentali: per esempio, la 3<sup>a</sup> persona plurale del presente indicativo formata con la 3<sup>a</sup> persona singolare + *-no*: *enno* in *Inf.* v 38 (non determinato da alcuna necessità mensurale, appare un segnale linguistico-stilistico di forte rilievo, attestato nella Toscana non centrale, ma anche nel Settentrione, e presente nella tradizione poetica), e *Par.* XIII 97 in rima (in un contesto di rime fortemente latineggianti e rare); *ponno* in *Inf.* XXI 10 (nella similitudine dell'*arzanà* dei Veneziani, e dunque qui probabilmente convocato anche per il suo carattere non fiorentino, in un testo ricco di numerosi venezianismi, a cominciare proprio da *arzanà*), e in *Inf.* XXXIII 30 in rima (:*sonno* :*donno*); il tipo *abbo* di *Inf.* XXXII 5 in rima (:*gabbo* :*babbo*), unico caso, emblematicamente nella definizione delle rime aspre e chiocce, è pisano e lucchese, ma anche aretino e senese. Certamente bisogna considerare la significatività della collocazione in rima, spesso in rime uniche o molto rare nella *Commedia* e nel Dante lirico, o in contesti di particolare ricercatezza o elevatezza. Sempre sul piano fonetico, credo sia sensato proporre il recupero a *Purg.* XIII 106 di *senese* in bocca a Sapia (contro *sanese* del testo Petrocchi)<sup>35</sup>, come forma mimetica del suo dialetto: si veda l'edizione di Federico Sanguineti<sup>36</sup>, che si basa su quanto è stato rilevato da Luca Serianni, ossia che a Siena nel Duecento e nella prima metà del Trecento si trova solo la forma *senese*<sup>37</sup>, ed è confermato dalle risultanze del *corpus OVI*. *Senese* è d'altronde la forma attestata da un antico testimone della *Commedia* tramandata attraverso la collazione di Luca Martini (Mart), in questo luogo e altrove: perché non darle credito?

### 1.5 Oltre il fiorentino

Rispetto alle citazioni dialettali con valore connotativo, è più difficile distinguere e isolare i dialettalismi irriflessi, cioè quelle forme non fiorentine che potevano per vari motivi essere entrate nell'uso di Dante, e insomma non essere sentite come elementi estranei al proprio sistema linguistico. C'è indubbiamente nella *Commedia* una quota di plurilinguismo inerziale, una sorta di lascito idiomatico non fiorentino acquisito forse a causa dei numerosi spostamenti di Dante, forse per contiguità di alcuni elementi del fiorentino ai volgari di là dall'Appennino. È il caso di alcune forme imputabili di settentrionalismo, ma anche rintracciabili in aree toscane, come *co* 'capo' di *Inf.* XX 76 (:*può* :*Po*), prima usato da Virgilio nella descrizione della zona dove fu fondata Mantova, e poi presente altrove, cristallizzato in alcuni sintagmi di ambito topografico (*dell'in co del ponte*), e tuttora presente nella toponomastica settentrionale (*Inf.* XXI 64, *Purg.* III 128, *Par.* III 96; ma bisogna tener presente che *co* era vivo in alcune aree toscane periferiche, ed era già attestato a Firenze da Rustico Filippi); e *ca*

*lingua italiana*, a cura di M. Tavoni, Ravenna, Longo, 2013, pp. 29-46.

35. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit. n. 5, *ad loc.*

36. *Dantis Alagherii Comedia*, cit. n. 22, *ad loc.* e a p. LXXV.

37. Cfr. S. BARGAGLI, *Il Turamino ovvero del parlare e dello scriver sanese*, a cura di L. Serianni, Roma, Salerno Editrice, 1976, p. 225.

‘casa’ di *Inf.* xv 54, con valore profondamente familiare, detto da Dante a Brunetto: «e riducemi a *ca* per questo calle». Così è anche per il già citato «*arzanà de’ Viniziani*» di *Inf.* xxi 7 (che si contrappone agli allotropi toscani *darsana*, *tersanà*, *tersanaia*), che alcuni propongono di leggere come un toponimo, e che è accompagnato da una nomenclatura tecnica navale certamente non fiorentina, corrispondente a quel settore del lessico marinaresco che ad alcuni studiosi è apparso orientato piuttosto verso l’Adriatico che verso il Tirreno; in questo ambito di «un precoce venetismo dantesco di origine autoptica e autoacustica»<sup>38</sup> potrebbero rientrare forse *burchi* di *Inf.* xvii 19 e più probabilmente *scola* di *Purg.* xxxi 96 (< *scaula* veneto e ravennate ‘barca a fondo piatto’), che non potrà che derivare dai luoghi abitati e frequentati da Dante.

Certo, l’attenzione per questa componente linguistica non andrà taciuta, perché non si può dimenticare che Dante negli anni di composizione della *Commedia* è stato immerso in contesti sempre non fiorentini, e per parte considerevole settentrionali<sup>39</sup>; il poema è opera dell’esilio, si muove perciò in un sistema fondamentale fiorentino – il fiorentino della giovinezza di Dante – ma si proietta sull’Italia settentrionale, che fra *Lombardia* (in senso medievale) e *Romandiola* ospitò il poeta durante la maggior parte del lavoro di composizione, e che fu dopo la sua morte il primo centro di diffusione<sup>40</sup>. L’importanza della questione dunque non sfugge, nel momento in cui ci si chiede non solo quanto i copisti di là dell’Appennino abbiano interferito col tessuto linguistico del poema e si indaga su quale sia il peso e il valore del ramo ‘settentrionale’ della trasmissione del testo<sup>41</sup>, ma anche ci si interroga su quanto di settentrionale ci poteva già essere negli originali (negli autografi) danteschi, e probabilmente non solo al livello del lessico, ma persino di alcune strutture fono-morfologiche. Ci sono per esempio casi sospettabili insieme di latinismo e settentrionalismo, come *ditto* (il verso in questione è: «lo di c’han detto a’ dolci amici addio» *Purg.* viii 3, dove la forma *ditto* – ben testimoniata nella tradizione – otterrebbe anche l’effetto di rafforzare l’allitterazione); d’altra parte l’assenza di alcuni tratti molto diffusi nel fiorentino (alcuni fenomeni di metatesi: per esempio *isquatra* è solo in rima [:*latra* :*atra*] in un contesto di particolare espressività quale è *Inf.* vi 13-18; alcune forme di morfologia verbale, come *méttoro* ‘mettono’) è stata addebitata da Nencioni proprio al venir meno del contatto diretto con la città d’origine<sup>42</sup>. Vale dunque la pena di porsi ancora, e progressivamente di più, il problema: di quali e quante

38. NENCIONI, *Il contributo dell’esilio alla lingua di Dante*, cit. n. 14, p. 182.

39. Cfr. STUSSI, *Gli studi sulla lingua di Dante*, cit. n. 4; MENGALDO, *Una nuova edizione della Commedia*, cit. n. 4, pp. 279-289.

40. U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, I-II, Firenze, Polistampa, 2004.

41. Si vedano F. SANGUINETI, *Per l’edizione critica della Comedia di Dante*, «Rivista di letteratura italiana», 12, 2-3 (1994), pp. 277-292; *Dantis Alagherii Comedia*, cit. n. 22; *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Cesati, 2007; *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Seconda serie (2008-2013)*, a cura di E. Tonello, P. Trovato, Padova, LibreriaUniversitaria.it, 2013.

42. NENCIONI, *Il contributo dell’esilio alla lingua di Dante*, cit. n. 14, p. 195.

tracce dirette nella lingua di Dante possa aver lasciato il lungo soggiorno fuori Firenze e in buona parte nell'Italia settentrionale. La lingua è la materia che plasma il mondo di Dante e perciò non può non portare impressi i segni della sua lunga e difficile esperienza di pellegrino: un pellegrino all'inizio fortemente nomade (*Conv.* I 3, 4: «per le parti quasi tutte alle quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato») <sup>43</sup>, poi via via più stabilmente ancorato ad alcune realtà ospitali, da Verona a Ravenna; un intellettuale che viene in contatto con lingue diverse e con differenziate soluzioni letterarie, che è alla continua ricerca del suo linguaggio, e di un linguaggio perennemente nuovo (il *De vulgari eloquentia* è il primo documento di questa ricerca), fino a riattingere una vera riscoperta e un recupero – storicamente e ideologicamente motivato – del fiorentino, ma di un fiorentino arricchito, vario e articolato, disposto, in consonanza con quella che a Nencioni apparve una capacità di ricezione larghissima e persino spregiudicata, acquisita durante l'esilio, su una parabola di forte complessità strutturale <sup>44</sup>.

## LA RICCHEZZA DEL VOLGARE DI DANTE

### 2.1 *La presenza del latino*

Il vocabolario latino è fonte preziosa per il lessico della *Commedia*. Sono stati calcolati <sup>45</sup> in circa cinquecento complessivamente i latinismi presenti nel poema, con un notevole infittirsi nel *Paradiso* (come già aveva visto benissimo Machiavelli nel *Discorso intorno alla nostra lingua*); si tratta di latinismi in parte già entrati nella lingua dotta del tempo ad opera dei volgarizzatori, in parte significativa introdotti da Dante. Si può dire con Migliorini che progressiva, fino a diventare «amplissima, quasi [...] illimitata, è l'apertura verso i vocaboli latini, classici, tardi e medievali» <sup>46</sup>, dal momento che la loro presenza davvero cospicua è uno degli elementi che più differenzia la lingua della *Commedia* dalla lingua delle liriche dantesche nel loro complesso. E con una differenza sostanziale: mentre nelle liriche dantesche più di uno dei poco numerosi latinismi risale alla tradizione lirica, nella *Commedia* il latinismo è spesso di prima mano. Si avverte in questo il contributo dell'esperienza della prosa, sia della prosa della *Vita nuova* sia della prosa del *Convivio*, che ha dilatato e approfondito l'esperienza linguistica di Dante. I latinismi sono attinti dai classici (Virgilio, Stazio, Ovidio, Lucano), dalle Sacre Scritture, dai testi della filosofia agostiniana e tomistica, dalle opere della scienza

43. ALIGHIERI, *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, cit. n. 3, p. 118.

44. NENCIONI, *Il contributo dell'esilio alla lingua di Dante*, cit. n. 14, pp. 190-192. Sulla parabola del fiorentino in Dante alcune riflessioni anche in G. FROSINI, «Luce nuova, sole nuovo» (con qualche nota su *Malebolge*), in «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2015, pp. 439-454.

45. MALATO, *Dante*, cit. n. 13, p. 1024 e bibliografia citata.

46. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, cit. n. 16, p. 192.

medievale; e il sentimento profondo, di intima compenetrazione, con il latino fa sì che moltissimi siano i casi in cui il linguaggio scritturale è simbioticamente congiunto con la reminiscenza dei classici.

Latinismi di prima mano si trovano in tutta la *Commedia*, ma particolarmente – come si diceva – nella terza cantica, dove tendono a formare serie rimiche compatte (per esempio in *Par.* II 35-39: *recepte* : *concepe* : *repe* [*< REPĒRE* ‘strisciare’] e *Par.* XXIX 137-141: *recepte* : *concepe* : *tepe* [*< TEPĒRE* ‘essere tiepido’]), e tutti ricordiamo i fitti cultismi che punteggiano il discorso di Giustiniano nel canto VI del *Paradiso*. Alcuni di questi latinismi ignoti alla tradizione volgare precedente si sono imposti proprio grazie a Dante: così *facile* giunge a noi attraverso di lui, sostituendo *agevole*, che è la parola comune nel fiorentino antico. Si intrecciano spesso suggestioni diverse, ma sempre potentemente reinvestite dalla creatività di Dante, si veda *Par.* XXXIII 88-89: «sustanze e accidenti e lor costume / quasi *conflati* insieme», dove *conflati* vale ‘soffiati insieme’, ‘amalgamati, fusi’: il verbo, riferito in origine ai metalli fusi e forgiati nel fuoco, indica qui potentemente la fusione dei vari elementi dell’universo, forgiati in un unico oggetto dal soffio divino. Il verbo viene a Dante forse dal libro di *Isaias* 3, 4 («conflabunt gladios suos in vomeros»), ma nella traduzione Gerolamo sembra a sua volta dipendere da Virgilio, *Georgiche* I 508 («et curvae rigidum falces conflantur in ensem») <sup>47</sup>.

Il latino è il serbatoio del linguaggio scientifico e tecnico di Dante, da quello della geometria (*Par.* XXXIII 137-138: «come si convenne / *l’imago* al cerchio», e si veda la similitudine del *geomètra* che conclude il poema, ancora insistendo sulla figura del cerchio; e poi: «ben *tetragono* ai colpi di ventura» di *Par.* XVII 24 [‘saldo, incrollabile’], che costruisce una metafora geometrica ancora viva, espressa con uno dei rari grecismi assunti da fonti latine con valore di preziosità), a quello di altri ambiti: «Quale ne’ *plenilunii* sereni» di *Par.* XXIII 25 (‘come nelle notti serene di plenilunio’), che ruota su un termine del linguaggio astronomico, ricavato dal latino postaugusteo (Plinio?) e introdotto nel volgare paradisiaco a superare la popolana *luna tonda* di *Inf.* XX 127, è solo un esempio minimo del lessico astronomico, il più largamente impiegato fra i lessici scientifici nel poema, perché l’astronomia è la scienza che più delle altre contribuisce a determinare lo spazio fisico e temporale del viaggio.

Non mancano nella *Commedia* inserti di latino integrale: come la terzina di Cacciaguida a Dante, nel momento di massima solennità dell’incontro col trisavolo: «O sanguis meus, o superinfusa / gratia Dei, sicut tibi cui / bis unquam celi ianua reclusa?» (*Par.* XV 28-30). La terzina, intessuta di ricordi insieme virgiliani e biblici (come sempre Dante fa nei momenti davvero importanti), apre con solennità unica nel poema la scena dell’incontro. Con totale naturalezza Dante piega nell’endecasillabo italiano la struttura e il lessico della lingua latina: come nella terzina dell’*Osanna* cantato da Giustiniano (*Par.* VII 1-3), che mescola al latino termini ebraici (*sabaòth* ‘degli eserciti’, *malacòth* ‘dei regni’); come in *Purg.* XXX 19-21,

47. Si veda DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, III. *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1997, *ad loc.*

dove le parole latine inserite nel tessuto del volgare sono introdotte dalle citazioni dei vv. 11: «Veni, sponsa, de Libano» (*Canticum Canticorum* 4, 8) e 17: «ad vocem tanti senis», e numerosi latinismi (*novissimo* / *alleluiando* / *basterna*) marcano la solennità del ritorno di Beatrice: «Tutti dicean: ‘*Benedictus qui venis!*, / e fior git-tando e di sopra e dintorno, / ‘*Manibus*,’ oh, ‘*date lilia plenis*’». I versi sono esempio mirabile di utilizzazione contestuale della latinità classica e di quella biblica, nel saldare la citazione evangelica di *Iohannes* 12, 13 e quella classica di *Aeneis* VI 883.

Proprio nel sentimento della ‘totalità latina’ che abbiamo visto dispiegarsi potrebbe trovarsi in ultima analisi il modello stesso del plurilinguismo, col quale Dante modifica radicalmente ogni modello di lingua poetica.

## 2.2 *Da altre lingue: dal francese, dal provenzale*

Meno sistematica della presenza dei latinismi, è comunque rilevante la presenza dei forestierismi, francesismi e provenzalismi.

In Dante si trovano non pochi gallicismi; bisogna tuttavia osservare che fin dalle poesie stilnoviste si opera una prima forte scrematura degli astratti in *-anza*, che sono sì presenti, ma in misura assai minore rispetto ai poeti della tradizione (Bonagiunta, Guittone), già indicando dunque la via che sarà di Petrarca. Il provenzalismo insistito, come il sicilianismo, viene attenuato, in favore di una lingua che Baldelli ha definito «più unitaria e fusa»<sup>48</sup>, e che persegue, con l’attentissima scelta lessicale, la fluidità e l’armonia della sintassi.

Nella *Commedia* sono stati numerati 23 sostantivi provenzaleggianti in *-anza* in sede di rima: di questi, 17 sono nel *Paradiso*, e solo due nell’*Inferno*, in rima fra di loro (*onranza: nominanza Inf.* IV 74, 76), e poi 41 casi di *-enza*, 23 dei quali nel *Paradiso*: dunque nella terza cantica, nel mirare a forme di forte letterarietà, si ha una riespansione di questi forestierismi. Frequentemente il gallicismo (specie se tecnico o settoriale) è avvicinato a un neologismo o a un’altra presenza d’intensa impronta culturale. Così accade in *Purg.* XI 81: «quell’arte / ch’*alluminar* chiamata è in Parisi», dove il verbo *alluminar* si accompagna a *pennelleggia* (v. 83), neoformazione (‘colora col pennello’), in un contesto di squisite allusioni tecnico-artistiche.

Il punto culminante dell’impiego dei gallicismi è dato – com’è noto – dalle terzine interamente provenzali di Arnaut Daniel, in *Purg.* XXVI 140-147:

Tan m’abellis vostre cortes deman,  
qu’ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.  
Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;  
    consiros vei la passada folor,  
e vei jausen lo joi qu’esper, denan.  
Ara vos prec, per aquella valor

48. BALDELLI, *Dante e la lingua italiana*, cit. n. 11, p. 10 e ID., *Dai siciliani a Dante*, cit. n. 9, *passim*.



que vos guida al som de l'escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor!<sup>49</sup>

Questo brano di quasi tre terzine, che presenta non poche difficoltà testuali (molto tormentato è per esempio il v. 146), è l'unico inserto alloglotto del poema; più tratti di questo discorso riecheggiano testi dello stesso Arnaut o di altri trovatori, come se qui prendesse voce, in compendio, la maggiore poesia provenzale: *Tan m'abellis* è l'incipit di una canzone di Folchetto celebrata nel *De vulgari eloquentia*, e sembra anche riecheggiare l'avvio di Chiaro Davanzati *Sì m'abelisce vostro parlamento*; *Ieu sui Arnaut* è l'attacco di un congedo di Arnaut: *Eu soi Arnaus c'amas l'aura*, una sorta di firma o di sottoscrizione di autenticità, intriso da Dante con uno stilema quanto mai suo, il *plor e cantan* che è il 'parlare e lacrimare'<sup>50</sup>.

### 2.3 Come inventare una lingua

Un'altra via notevole di arricchimento del patrimonio linguistico, espressione della libertà e dello sperimentalismo di Dante, è costituita dalle sue invenzioni lessicali, i cosiddetti 'dantismi': neologismi, neoformazioni con adattamenti semantici di voci dell'uso o della tradizione letteraria. Dante non rinuncia a forgiare in proprio i materiali linguistici, creando fra l'altro: composti verbali con *in-*, come *inmiarsi*, *intuarsi*, *inluiarsi* («Già non attendere' io tua dimanda, / *s'io m'intuassi, come tu r'inmii*» *Par.* IX 80-81), *inmillarsi* ('moltiplicarsi per mille': «più che 'l doppiar degli scacchi *s'inmilla*» *Par.* XXVIII 93), o ancora, *indovarsi* (*s'indova* *Par.* XXXIII 138 'trovar luogo', da *dove*); composti con altri prefissi, come *appulcrare*, *trasumanare*, *disigillarsi*: «parole non ci *appulcro*» ('non ci abbellisco') di *Inf.* VII 60 è coniato sul provenzalismo *abbellare*; «*Trasumanar significar per verba* / non si poria» *Par.* I 70-71; «Così la neve al sol *si disigilla*» *Par.* XXXIII 64; e ancora, nell'*Inferno*, con esiti di violento e immediato realismo, neoformazioni quali *arruncigliare* 'prendere col runciglio' (sul modello di *arraffare*, *addentare*, ecc.) in XXI 75, XXII 35; *acceffare* 'afferrare col ceffo, addentare' XXIII 18; *rinfarciare* 'riempire e gonfiare' XXX 126. E l'elenco – ricchissimo – potrebbe continuare.

Non è solo la quantità, ma la qualità del contributo dantesco che ha inciso in maniera determinante nella storia della lingua: lo sforzo onomaturgico di Dante ha avuto successo, se è vero che il 15% del lessico dell'italiano contemporaneo è costituito da vocaboli immessi nell'uso da Dante, proprio nella *Commedia*<sup>51</sup>. In realtà, il dato può essere innalzato, e anche notevolmente, perché molte parole

49. 'Tanto mi è gradita la vostra cortese domanda, che io non mi posso né voglio nascondere a voi. Io sono Arnaldo, che piango e vo cantando [l'inno di cui a xxv 121]; guardo pensoso [*consiros vei* 'vedo, guardo considerante, pensoso'] la passata follia, e guardo con gioia [*jausen* 'godendo'], davanti a me, la felicità [celeste] che spero. Ora vi prego, in nome di quella virtù che vi guida al sommo della scala, vi sovvenga a tempo debito [cioè davanti a Dio] del mio dolore!'

50. Si può tenere come riferimento ALIGHIERI, *Commedia. Purgatorio*, cit. n. 10, *ad loc.*

51. T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 220.



già attestate nel Duecento (equivalenti al 56% del lessico contemporaneo) sono state effettivamente immesse nell'uso solo da Dante<sup>52</sup>, ed è questo il passaggio che appare rilevante: pensiamo a una parola come *bolgia* (< fr. *bolge, bouge* 'sacco' < \*BULGIA), il cui significato originario è quello di 'borsa', 'sacco di cuoio', che è sì sparsamente attestata con questo valore nell'italiano antico, ma che in realtà è nota nel senso traslato usato da Dante (che ha anche inventato il toponimo *Malebolge*, *Inf.* XVIII 1, sul modello di *Malebranche*, *Inf.* XXI 37, *Malacoda*, *Inf.* XXI 76), che è l'unico rimasto nell'italiano moderno, scivolando anzi ancora di più da 'fossa infernale' a 'luogo di confusione', 'confusione'.

Due sono i principi fondamentali che tengono la lingua di Dante: in primo luogo, il principio della varietà, una complessa ricchezza delle parole, dai latinismi delle scienze ai vocaboli delle esperienze più quotidiane e più concrete, in una alta compenetrazione stilistica e poetica; il tutto alimenterà la nostra lingua letteraria e la nostra lingua senz'altro, dando ad essa una straordinaria polifonicità<sup>53</sup>; quindi, il principio della mediazione: il comportamento di Dante fu sempre quello di «mediare, con un profondo senso e rispetto della propria lingua, fra strutture indigene tradizionali e strutture innovative prementi dall'interno e dall'esterno, tenendo costantemente presente, come sovrastruttura di governo, il paradigma latino»<sup>54</sup>.

Il balzo che Dante fa compiere al fiorentino (una lingua ancora veramente giovane al suo tempo) è quello stesso balzo con cui Boccaccio raffigurava nel *Decameron* Cavalcanti (VI 9), il gesto tanto caro al Calvino delle *Lezioni americane*: con quella stessa forza, con quella stessa leggerezza la nuova lingua forgiata da Dante entra nel nuovo secolo, segnando per i secoli successivi in Italia le sorti della lingua e della cultura.

GIOVANNA FROSINI

Università per Stranieri di Siena  
*frosini@unistrasi.it*

52. MALATO, *Dante*, cit. n. 13, p. 1026.

53. BALDELLI, *Dante e la lingua italiana*, cit. n. 11, p. 19.



MARIA GABRIELLA RICCOBONO

DANTE NELLA *COMMEDIA*  
*Un poeta-profeta davanti ai lettori*

LE TRE FIGURE DI DANTE  
PROIETTATE ALL'INTERNO DELLA *COMMEDIA*

Gli studiosi della *Commedia* sogliono distinguere all'interno del poema due figure di Dante<sup>1</sup>: l'*auctor*, colui che, dopo il viaggio, essendo questo definitivamente concluso, si colloca nel presente della scrittura e svolge una funzione di commento soprattutto morale e dunque di ammaestramento, e l'*agens*, il personaggio, colui che si è smarrito nella selva oscura e che, per mettersi in salvo, compie l'arduo attraversamento dei tre regni dell'aldilà. Questa distinzione, che in qualche modo risale alla controversa lettera a Cangrande, è un dogma ormai venerabile. Resta il fatto che Dante *auctor* non è il responsabile della narrazione e che neppure Dante *agens* lo è. Comprendere chi sia effettivamente il responsabile del resoconto è un problema nulla di meno che fondamentale per chi voglia scrutare i modi del profetismo dantesco. Mi conviene dunque partire dalla detta difficoltà. Chi ben guardi, all'interno del 'poema sacro' si distinguono tre diverse immagini di Dante e non due soltanto, cioè tre proiezioni della sua persona poetica reale. Tutte e tre sono poeti, dicono 'io' e corrispondono dunque, secondo il lessico della narratologia in voga fino ad anni recentissimi, a tre 'istanze' diverse. Una delle tre istanze, cioè una delle tre figure che esprimono, all'interno del poema, il punto di vista di Dante, è il personaggio, il peccatore poi *viator*, il quale dice io soltanto all'interno dei dialoghi (discorso mimetico). Le altre persone sono riconducibili entrambe all'io del poeta che, nella finzione, scrive. L'una – se ci si attiene alla metafora di ascendenza biblica del libro della memoria, cara all'Alighieri, – è presente come copista-storico-estensore del resoconto, il quale riferisce la 'visione' custodita dalla mente (diegesi). La visione abbraccia gli eventi

1. I riferimenti alla *Commedia* sono tratti dalla edizione critica Petrocchi: DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I-IV, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967 (*Edizione nazionale delle opere di Dante*, 7), disponibile anche *online* sul sito della Società Dantesca Italiana <[www.danteonline.it](http://www.danteonline.it)>. Non si è appesantito il presente lavoro con eccessivi riferimenti bibliografici. Ognuno degli argomenti qui trattati è stato ed è oggetto di studi numerosi, per informarsi sui quali si può ricorrere alla costantemente aggiornata bibliografia generale su Dante offerta dal sito della Società Dantesca Italiana <<http://www.dantesca.it>> e all'ancora fondamentale *Enciclopedia dantesca*, I-VI, diretta da U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978.

contemplati o vissuti diversi anni prima dal peccatore/*viator*. Si rileggano i versi 1-3 di *Inf.* I. Un io narrante collocato nel presente della scrittura parla di un passato non più attuale, lontano, del tutto chiuso. Questo passato concerne casi occorsi al se stesso di un tempo, cioè al peccatore poi pellegrino. Benché si trovi nel presente della scrittura, l'amanuense, l'estensore del resoconto, è sempre rivolto al passato. Egli estrae dal libro della memoria i ricordi degni di essere sintetizzati e riprodotti, prende vivissima parte ai casi del pellegrino e alle emozioni da questo provate allora, sembra riviverli mentre li racconta, istituisce a tratti una sorta di simbiosi con il personaggio e pare all'oscuro di tutto quel che accadrà dopo l'*hic et nunc* via via messo a tema nella dettagliata relazione: «Io pensava così: "Questi per noi / sono scherniti con danno e con beffa / sí fatta, ch'assai credo che lor nõi. / Se l'ira sovra 'l mal voler s'agguetta [...]". / Già mi sentía tutti arricciar li peli / de la paura e stava in dietro intento» (*Inf.* XXIII 13-20); «Io stava come quei che 'n sé repreme / la punta del disio, e non s'attenta / di domandar, sí del troppo si teme» (*Par.* XXII 25-27).

Questa situazione ha fatto sì che il copista e il personaggio fossero confusi l'uno con l'altro, laddove l'amanuense-scriba-storico parla di un se stesso che oggi, nel tempo corrispondente al presente della scrittura, non c'è più; questo 'se stesso' è un pellegrino o *viator* «raccontato»<sup>2</sup>. Forse è utile spendere sull'argomento qualche parola in più: Dante personaggio-peccatore e poi personaggio-pellegrino dice io in quanto *viator*, in quanto protagonista dell'azione nel momento in cui l'azione si svolge, solo all'interno di proposizioni in discorso diretto, come nella risposta alla domanda di Brunetto Latini:

«Là sù di sopra, in la vita serena»,  
rispuos'io lui, «mi smarrì' in una valle,  
avanti che l'età mia fosse piena.  
Pur ier mattina *le volsi* le spalle:  
questi *m'apparve*, *tornand'io* in quella,  
e *reduce*mi a ca per questo calle».

*Inf.* XV 49-54 (corsivi miei)

Tutti i verbi contenuti nelle espressioni chiuse tra virgolette sono retti dall'io, sottinteso o espresso, del pellegrino. L'io dell'espressione «rispuos'io» è invece quello della voce narrante. Il fatto che le sensazioni e i sentimenti provati nel

2. Nell'errore di cui ho scritto sono incorsi anche sommi critici e filologi danteschi come Charles Singleton e Gianfranco Contini che pareggiano l'*auctor*, rispettivamente, a un «everyman» e a un «io trascendentale»: CH.S. SINGLETON, *Dante Studies*, I-II, Cambridge, Harvard University Press, 1954-1958 (egualmente importanti le due sezioni *Elements of Structure* e *Journey to Beatrice*) e G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia* (1957-1958), in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-62. Mi permetto di rinviare al primo capitolo (*Dante poeta-profeta. Lo scriba, l'autore e il personaggio*) del mio volumetto *Dante poeta profeta, pellegrino, autore. Strutturazione espressiva della Commedia e visione escatologica dantesca*, Roma, Aracne, 2013, pp. 11-39.

corso del pellegrinaggio non vengano rielaborati dalla voce narrante, parrebbe, alla luce del presente, ha fatto sì che questo 'scriba-storico-autore del diario' venisse identificato con il pellegrino, con colui che compie il viaggio nell'atto in cui attraversa l'aldilà. Si leggano, a prova di ciò, le considerazioni espresse in tempi ancora recenti da un dantista illustre:

«Io non so s'ì mi fui qui troppo folle, / ch'ì pur rispuosi lui a questo metro». Assistiamo qui a uno sdoppiamento fra l'io dell'*agens* e l'io dell'*auctor* che è normale nel poema – è presente, infatti, fin nel 1° canto («io non so ben ridir com'ì v'intrai») – ma sempre fuori del campo delle invettive, dominate, invece, dalla voce 'fuori campo' dell'autore<sup>3</sup>.

Lo studioso ritiene che l'io soggetto di «non so» sia quello dell'*auctor*, mentre l'altro io, soggetto dei verbi al passato remoto, sarebbe quello dell'*agens* (del personaggio). Parlando rigorosamente, invece, l'io soggetto dei verbi al passato remoto è quello di Dante scriba, il quale si trova nel presente della scrittura ma pare immedesimarsi con il personaggio.

L'autore del resoconto, quando riproduce i dialoghi, perde qualsiasi funzione attiva, quale è quella del riassumere: egli è puro scriba fedele, professionale e vigile solo nel senso di trascrivere esattamente ogni parola. L'Alighieri medesimo agguaglia o quasi, per bocca dell'*auctor*, lo scriba che trascrive i dialoghi alla penna che copia: «quando mi volsi al suon del nome mio, / che di necessità qui si registra, / vidi la donna che pria m'appario» (*Purg.* xxx 62-64; corsivo mio); e ancora: «Così Beatrice a me com'io scrivo» (*Par.* v 85). Alla regola or ora enunciata non mancano eccezioni o momenti di crisi, ma non è il caso di parlarne qui.

La terza immagine di Dante è collocata essa pure nel presente della scrittura, ma non è responsabile del resoconto. Essa commenta quel che è stato narrato, impartisce ammaestramenti morali ai lettori e fornisce loro informazioni necessarie alla piena comprensione del resoconto. Si tratta di Dante autore, il quale, dal presente della scrittura, interrompe il resoconto del copista e inserisce digressioni metatestuali, cioè, metaforicamente, chiude il sipario e accorre sul proscenio. Da tutto ciò nasce la struttura a due tempi del poema: il presente della scrittura e il passato chiuso e compiuto del viaggio. I principali procedimenti retorici cui sono affidati gli interventi dell'*auctor* sono gli *officia* esordiali della poesia epica, gli appelli al lettore e le celebri apostrofi dantesche (che includono le allocuzioni, le invettive, le maledizioni). Ve ne sono però altri numerosi: le chiose d'autore, che commentano i casi occorsi al pellegrino; le protasi secondarie, poste talvolta a presentare una zona vasta e definita di uno dei tre regni e altre volte all'inizio o nel cuore di un canto<sup>4</sup>; le invocazioni alle divinità pagane e al dio cristiano affinché

3. E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 154 (nel capitolo intitolato *Fra invettive e profezie*).

4. L'esordio più noto tra quelli di secondo grado, comprensivo di protasi e di invocazione alle muse, si legge in *Inf.* xxx 1-12. Anche le apostrofi o le invettive aggiungono qualche volta al fine morale un

concedano al poeta la virtù espressiva, sparse in zone che non hanno carattere proemiale<sup>5</sup>; le esclamazioni che non sono apostrofi; gli incisi di varia indole; le lode di Dio e del suo operato e le invocazioni a Dio affinché intervenga; le digressioni informative, indispensabili affinché il lettore-uditore veda con gli occhi della propria mente ciò che il pellegrino ha visto, e si orienti nell'ardua materia<sup>6</sup>. Vi sono poi pronomi, aggettivi e avverbi dietro ai quali non sta il pellegrino ma l'autore, che coinvolge nel viaggio tutta la cristianità.

All'Alighieri le due figure insite nell'io del poeta che scrive sembrano un'unica persona. Tuttavia le distingue di fatto. In modo conforme a un atteggiamento suo che ha radici lontane, riconducibili alla *Vita nuova*, l'*auctor*, fin dai versi esordiali di *Inf.* II, aveva scritto che l'altro se stesso (l'amanuense responsabile del resoconto) doveva porsi al servizio della sua memoria, quasi questa fosse un libro nel quale era già impressa tutta la visione<sup>7</sup>. Una celebre e sorridente allocuzione ai lettori della terza cantica è stata quasi sempre interpretata per un verso come *topos* di modestia, atteggiamento di umiltà per cui Dante si proclama scriba, non dottore, delle verità e della dottrina che impartisce; e per altro verso come se, in quanto autore del «poema sacro» (*Par.* XXV 1, e «sacrato poema», *Par.* XXIII 62), in cui sono riprodotti aspetti del mondo terreno, realtà soprannaturali che hanno sede nella terra e realtà puramente metafisica, celestiale, Dante, al quale è conces-

non secondario carattere di protasi (di terzo grado, nello specifico): «O Simon mago, o miseri seguaci / che le cose di Dio, che di bontate / deon essere spose, e voi rapaci / per oro e per argento avolterate, / or convien che per voi suoni la tromba, / però che ne la terza bolgia state» (*Inf.* XIX 1-6).

5. Siffatte invocazioni sono fittissime soprattutto nella terza cantica, ove assumono carattere tipico indipendentemente dall'ovvio legame con il *topos* di modestia e con quello della *recusatio*. La *recusatio*, la protesta della propria modestia e limitatezza di forze, era abituale nei poeti augustei (cfr. E. PARATORE, *Il canto I del Paradiso*, in *Nuove Letture Dantesche*, V, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 273). Essa assume però in Dante diverso significato: è lo sgomento del poeta dinanzi alla sua materia; è l'affermazione della insufficienza dell'umano ingegno rispetto all'altezza del tema da rappresentare. In *Par.* I, il *viator* sente che si sta innalzando oltre i limiti dell'umano. L'autore chiosa subito, evitando la *excusatio* e l'affettazione del *topos* di modestia: «Trasumanar significar *per verba* / non si poria; però l'esempio basti / a cui esperienza grazia serba» (vv. 70-72).

6. L'autore fornisce descrizioni topografiche anche lunghe e complesse. La più nota è la descrizione dell'ottavo cerchio infernale in *Inf.* XVIII 1-18, ma cfr. anche, per esempio, l'aspetto della cornice degli invidiosi in *Purg.* XIII 4-9.

7. «o mente che scrivesti ciò ch'io vidi, / qui si parrà la tua nobilitate» (*Inf.* II 8-9). In modo simile il poeta si era espresso nelle proposizioni iniziali del paragrafo I della *Vita nuova*: «In quella parte del libro della mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la qual dice: *Incipit Vita nova*. Sotto la qual rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza», vd. DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova - Rime*, I-II, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, introduzione di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2015 (*NECOD: Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, 1), I, pp. 77-78. Come Dante copista della *Vita nuova* anche lo scriba della *Commedia* talvolta riassume e concentra, con ciò stesso filtrando la materia. L'autore avverte che talvolta parti della visione interessanti per il lettore-uditore sono state omesse dal resoconto vuoi perché collaterali rispetto al fine edificante del viaggio vuoi perché alcuni personaggi chiedono al pellegrino di non raccontare tutto quel che ha appreso da loro dopo che sarà rientrato nella vita terrena o, più frequentemente, perché alcune delle esperienze percepite o vissute dal personaggio sono ineffabili, inespriabili.

so di descrivere il paradiso, sia *scriba Dei*:

Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,  
dietro pensando a ciò che si preliba,  
s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.

*Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba;  
ché a sé torce tutta la mia cura  
quella materia ond'io son fatto scriba.*

*Par. x 22-27 (corsivi miei)*

In via subordinata si sprigionano dall'allocuzione tutti i significati sopra ricordati. Ma il senso principale è che Dante *auctor* riconosce, come può, l'esistenza delle due figure distinte insite nell'io del poeta che scrive: l'autore, il quale si rivolge apertamente al pubblico, e lo scriba, che ha il compito di raccontare fedelmente la visione.

SMARRIMENTO E VIAGGIO SALVIFICO:  
VICENDA PERSONALE, SOCIALE, UNIVERSALE

Dante scriba enuncia indirettamente, fin dal primo verso della *Commedia*, che i fatti occorsi a lui, e dai quali sorge la necessità del viaggio, coinvolgono ogni essere umano: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita» (*Inf.* I 1-3); «nostra vita», scrive. Se avesse scritto 'de la mia vita' l'endecasillabo sarebbe stato ugualmente perfetto. Mediante il possessivo di solidarietà tra gli uomini il poeta accomuna la propria esperienza a quella dell'umanità intera, che porta tutta con sé, la cristianità in particolare, nel viaggio salvifico verso una rinnovata riconciliazione con Dio. Sul fatto che l'Alighieri ritenesse di essere ispirato, sul fatto che si sentisse chiamato a essere profeta nel suo tempo: su ciò non vi è dubbio<sup>8</sup>. È da notare anzitutto che non avrebbe mai potuto recare a compimento un poema grandioso – grandioso non per dimensioni, ma per potenza espressiva e sovrumana visione escatologica – quale è la *Commedia*, se non fosse stato certo che Dio stesso gli aveva affidato questa missione.

Si riducano a mente le difficilissime condizioni in cui compose l'opera: da esule, ospite degli Scaligeri in Verona, o della contessa di Battifolle a Sarzana o dei da Polenta a Ravenna, e di certo soggiornò anche a Treviso, a Padova, a Lucca e in altri luoghi. Coloro al cui servizio lavorava probabilmente saranno stati generosi, avranno avuto stima di lui, saranno stati fieri, perfino, di ospitare e di avere alle proprie dipendenze un poeta e uomo di cultura insigne. Ciononostante egli restava un esule, privo di dimora fissa, un mendicante illustre, un subalterno, forse,

8. La *Commedia* rivela ciò fin dal primo verso, citazione dal lamento del re Ezechia all'annuncio che la sua malattia è mortale: «ego dixi *in dimidio dierum meorum vadam ad portas inferi*» (Is 38, 10; corsivo mio).



rispetto agli stessi cortigiani e ad altri reputati uomini di cultura che attorniavano i grandi signori dai quali il poeta riceveva asilo e, *pro tempore*, incarichi diplomatici e di alta segreteria<sup>9</sup>. Su questa sua condizione disperata egli si sofferma più volte. Fa sì che gliela predica a chiare lettere il trisavolo Cacciaguida nel cielo di Marte (l'incontro è esemplato su quello di Enea e Anchise nell'*Eneide*): «Tu lascerai ogni cosa diletta / più caramente; e questo è quello strale / che l'arco de lo essilio pria saetta» (*Par.* XVII 55-57). Il poeta apre il suo cuore ai lettori nei primi versi di *Par.* XXV, suscitando in loro commozione partecipe. Scrive che egli spera di ritornare a Firenze, a casa, nella sua patria, indossando sulla propria attuale canizie il cappello che erano tenuti a portare a quel tempo i rimpatriati usciti di bando; egli spera di ritornare senza dover sottostare a condizioni umilianti e anzi grazie ai meriti e alla gloria che gli ha acquistato la sua poesia:

Se mai continga che 'l poema sacro  
al quale ha posto mano e cielo e terra,  
sì che m'ha fatto per molti anni macro,  
vinca la crudeltà che fuor mi serra  
del bello ovile ov'io dormi' agnello,  
nimico ai lupi che li danno guerra;  
con altra voce omai, con altro vello  
ritornerò poeta, e in sul fonte  
del mio battesimo prenderò 'l cappello;  
*Par.* XXV 1-9

Quando l'Alighieri compose i versi di *Par.* XXV le due prime cantiche erano certamente già state pubblicate<sup>10</sup>.

La seconda ragione per la quale siamo certi che Dante ritenesse di essere ispirato è che egli medesimo ce lo dice con bella chiarezza e a più riprese. La fortunata espressione *scriba Dei*, coniata dai critici e dai commentatori di Dante, e usata spesso senza reale discernimento, significa anzitutto che Dante è scrittore ispirato. In via subordinata, quell'espressione può designare sia l'amanuense soltanto sia l'io del poeta che scrive, cioè lo scriba e l'autore riuniti in una sola persona. Occorre procedere con ordine. Si riducano a mente i fatti essenziali e personali occorsi a Dante smarritosi nella selva. Da essa già in *Inf.* 1 egli riesce, non sa come, a uscire. È l'alba, ma l'ascesa al diletto colle dalle spalle illuminate dal sole gli viene sbarrata da tre belve – una lonza, un leone e soprattutto una terribile lupa –, le quali lo rispingono verso la selva. La selva e le belve sono allegorie, semplici

9. La più documentata biografia recente di Dante è quella di U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, I-II, Firenze, Polistampa, 2004. Cfr. anche M. SANTAGATA, *Dante: il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2013<sup>2</sup>.

10. Cfr. A. CASADEI, *Questioni di cronologia dantesca: da Paradiso XVIII a Purgatorio XXXIII*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», n.s., 38 (2011), pp. 123-141 (rist. in ID., *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013).

a capirsi, del male, del peccato, della lontananza assoluta da Dio. Dante, sull'orlo della dannazione (selva), aveva cercato di mettersi in salvo con le proprie forze. Invano: senza il soccorso della grazia non vi è salvezza. Nelle suddette belve sono allegorizzati tre peccati capitali nefasti: la lussuria, la superbia, l'avarizia. Con straordinaria e preveggenza intuizione, Dante pareggia l'avarizia a quella che noi post-nietzscheani chiamiamo cupidigia-volontà di potenza.

Mentre le belve incalzano feroci e Dante arretra precipitosamente verso la selva-dannazione, compare Virgilio<sup>11</sup>. Questi si offre a Dante come sua guida per i primi due regni dell'aldilà, soggiunge che altri gli sarà guida nell'attraversamento del terzo regno e afferma che non vi sono altre vie di scampo. Dante accetta e i due si mettono in viaggio. *Inf.* II si apre al crepuscolo; i due poeti sono ancora sulla terra, hanno certo camminato parecchie ore, ma Dante è stato frattempo assalito da dubbi, da ansia, da paura. L'antico saggio e poeta spiega allora al discepolo riottoso di avere accettato di mettersi al servizio di tre donne celesti, Maria madre di Dio misericordiosa – ai desideri della quale Dio è sempre condiscendente, se non si vuol dire ubbidiente (*Inf.* II 96) –, santa Lucia e Beatrice, le quali vogliono salvare Dante<sup>12</sup>. Le tre donne celesti sono antitesi delle tre belve del canto I. Dante apprende così che il suo viaggio, e con esso la sua salvezza, sono voluti dalla Provvidenza. Egli scenderà agli inferi come Enea, per mezzo del quale furono fondati Roma, destinata a diventare la sede dei successori di Pietro, e l'impero, entità geografico-politica destinata a ospitare un giorno la cristianità (*Inf.* II 13-27). Poi egli vedrà il paradiso, come Paolo apostolo, «lo Vas d'elezione», rapito al terzo cielo «per recarne conforto a quella fede / ch'è principio a la via di salvazione» (*Inf.* II 28 e 29-30; le parole tra virgolette sono del peccatore)<sup>13</sup>.

A Dante, proprio come a Saulo, persecutore dei cristiani e percosso sulla via di Damasco, è stata accordata la grazia speciale di compiere una missione salvifica dal carattere universale oltre che personale. L'Alighieri, com'è risaputo, attribuisce al numero tre, l'espressione trinitaria, somma importanza nella strutturazione espressiva della *Commedia*. Spesso però, a dire il vero, egli non riesce a suggellare bene con questo numero simbolico la materia da lui plasmata. In *Inf.* I non sono presenti tre vizi capitali bensì quattro. Quello che a Dante sembra il peggiore, dopo la cupidigia-volontà di potenza, è l'invidia. Virgilio spiega a Dante che la lupa è emanazione diretta del demonio. Essa è stata mandata sulla terra, e tra le città italiane, a soggiogare con ferocia, a spargere il terrore, a sterminare, dalla «nvidia prima» (*Inf.* I 111), cioè da Lucifero.

Dal piano personale, dalla vicenda umana del singolo peccatore Dante, si scorre al piano sociale, allo sconvolgimento portato dalle belve, in particolare

11. Virgilio racconta a Dante che Beatrice, su istanza di santa Lucia, a colei inviata dalla Vergine, è testé scesa nel limbo per pregare il poeta latino di recarsi in aiuto del suo «amico» che sta per perdersi definitivamente e al quale, forse, il soccorso arriverà troppo tardi (*Inf.* II 61-66).

12. In *Par.* XXIII 88-90 Dante rivela che ogni mattina e ogni sera dice le proprie devozioni alla Vergine.

13. Paolo scrive: «sive in corpore nescio; sive extra corpus nescio: Deus scit» (II *Cor* 12, 2).

dalla lupa, alla vita associata degli uomini, alle città, all'Italia, straziate al loro interno. È Virgilio a condurci a percepire questo doloroso e sciagurato disordine sociale. Egli dice autorevolmente a Dante in *Inf.* I che solo un rettificatore, una figura messianica – della quale non rivela l'identità e che viene circondata da un alone di mistero –, potrà dare l'assalto alla lupa, scacciarla da ogni città e costringerla a rientrare all'inferno (*Inf.* I 91-111). Dunque le tentazioni, i vizi nefasti che spingevano Dante a perdersi di nuovo nella selva, sono anche mali delle aggregazioni umane; essi insidiano e corrompono alla radice le compagini sociali del mondo cristiano.

Nella prima cantica sono frustate in particolare le iniquità delle città italiane; nel *Purgatorio* sono esecrate e maledette, con grandioso progressivo ampliamento dell'orizzonte di Dante, le iniquità, e specialmente la cupidigia-volontà di potenza, che presentemente turbano i rapporti tra l'entità storico-geografica chiamata Italia, la chiesa apostolica romana (e i suoi più alti prelati), gli imperatori tedeschi – nei quali si perpetua l'istituto imperiale romano da Dio preposto a reggere la cristianità nel mondo terreno – e le città italiane straziate da discordie intestine, in particolare Firenze. Nella seconda parte della cantica diviene sferzante la polemica contro la casa reale di Francia, principale alleata dei nemici dell'impero. Nella terza cantica la visione politico-morale di Dante si universalizza; egli si scaglia contro la corruzione di tutta l'Europa cristiana, e l'accento suo batte in particolare sulle responsabilità degli ordini religiosi, degli uomini di chiesa e dei successori di Pietro. La tonalità polemica ispirata che qualifica la visione dantesca nella terza cantica ha potuto qualche volta far sorgere il dubbio che Dante assuma nel *Paradiso* il ruolo del veltro preconizzato in *Inf.* I<sup>14</sup>.

Nei canti finali del *Purgatorio*, com'è ormai ammesso da tutti gli studiosi, al rettificatore politico-morale che è ascetico uomo d'azione, all'indefinito veltro di *Inf.* I, il poeta dona identità e volto precisi, quelli dell'imperatore Arrigo VII del Lussemburgo. Questi però muore nel 1313, durante la discesa in Italia. Le speranze di Dante restano irrimediabilmente tronche, ancorché, non senza ragioni encomiastiche, le sembianze del veltro si attaglieranno poi vagamente al dedicatario della terza cantica, il ghibellino Cangrande della Scala (cfr. *Par.* XVII 70-93).

Su prescrizione di Beatrice, da lei formulata con durezza e con rinfacci (*Purg.* XXX 55-145 e XXXI 1-30 e 37-63), Dante personaggio, nel paradiso terrestre, confessa di essere stato gran peccatore (*Purg.* XXXI 1-36). Dopo la confessione e dopo aver provato dolore, rimorso, vergogna per i peccati compiuti, come si richiede ad ogni confessione sincera e valida, egli attraversa il fiume Letè, ne beve l'acqua, e viene da quel momento in poi eguagliato alle anime del paradiso.

14. Per primo in Ruggiero della Torre nel 1887. Su ciò si veda l'ancora fondamentale voce di A. BUFANO, CH. T. DAVIS, *Veltro*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 1, V, pp. 908-912.

CONSACRAZIONE PROFETICA DEL PERSONAGGIO  
E CARATTERE ISPIRATO DEL POEMA

Divenuto degno di ascendere alla comunione dei santi e a Dio, il pellegrino riceve tre formali investiture profetiche: la prima da Beatrice, in due momenti distinti del loro colloquio nel paradiso terrestre; l'ultima da san Pietro, dopo essere stato esaminato da tre grandi apostoli, e Pietro tra essi, sulle virtù teologali; la seconda, quella più solenne e più esplicita, dal trisavolo Cacciaguida nel cuore della terza cantica:

Ma nondimen, rimossa ogni menzogna,  
*tutta tua vision fa manifesta;*  
[...].

Ché se la voce tua sarà molesta  
nel primo gusto, vital nodrimento  
lascerà poi, quando sarà digesta.

*Questo tuo grido farà come vento,*  
che le più alte cime più percuote

*Par. xvii 127-134 (corsivi miei)*<sup>15</sup>

E tuttavia il grido profetico era risuonato anche nelle profondità infernali, con invettive durissime contro le città italiane, degne di castighi tremendi, e contro l'umanità o cristianità traviata: «Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi / d'incenerarti sí che più non duri, / poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?» (*Inf.* xxv 10-12, dopo l'atto blasfemo compiuto dal sanguinario ladro pistoiese Vanni Fucci); «Ahi Pisa, vituperio de le genti / del bel paese là dove 'l sí suona, / poi che i vicini a te punir son lenti, / muovasi la Capraia e la Gorgona, / e faccian siepe ad Arno in su la foce, / sí ch'elli annieghi in te ogni persona!» (*Inf.* xxxiii 79-84, dopo avere appreso che gli innocenti figli e nipoti di Ugolino erano stati posti allo stesso supplizio del conte); «Ahi Genovesi, uomini diversi / d'ogni costume e pien d'ogni magagna / perché non siete voi del mondo spersi?» (*Inf.* xxxiii 151-153). Ma come osa quest'uomo farsi profeta e fustigatore dei vizi, della corruzione dei costumi, delle lacerazioni del tessuto sociale prima di aver completato l'ascesa alla sommità del purgatorio? Prima, cioè, di essersi purificato dai suoi peccati? Soprattutto, prima di avere ricevuto

15. Beatrice: «Però, in pro del mondo che mal vive, / al carro tieni or li occhi e quel che vedi, / ritornato di là, fa che tu scrivi» (*Purg.* xxxii 103-105) e «Tu nota; e sí come da me son porte, / così queste parole segna a' vivi / del viver ch'è un correre a la morte; / e aggi a mente, quando tu le scrivi, / di non celar qual hai vista la pianta / ch'è or due volte dirubata quivi» (*Purg.* xxxiii 52-57); san Pietro: «E tu, figliuol, che per lo mortal pondo / ancor giú tornerai, apri la bocca, / e non asconder quel ch'io non ascondo» (*Par.* xvii 64-66). Superfluo indicare l'importanza del numero tre. Giova notare, invece, che l'Alighieri ha cura di attribuire al proprio antenato la purezza e la virtù di un grande santo. Questi, raccontando al pronipote della sua morte come crociato, conclude dicendo che la sua anima giunse direttamente in paradiso, senza passare dal purgatorio: «[...] / e venni dal martiro a questa pace» (*Par.* xv 148).

le investiture che lo autorizzano e gli prescrivono di parlare da persona ispirata?

Chi frequenta assiduamente la *Commedia* sa che la parola profetica viene gridata in due modi: dai personaggi che fungono da portavoce di Dante e da Dante autore. I dannati non possono parlare in nome di Dio, però distinguono il bene dal male e collaborano sia alla punizione di altri dannati sia a gettare discredito, meritato, su persone che ancora sono nella prima vita: i dannati ciò fanno, beninteso, per cattiveria, per il piacere di arrecare altrui dolore o danno<sup>16</sup>. Anche il *viator* prende su di sé a più riprese questo ruolo. È vero che nei confronti di alcuni tra coloro che eternamente saranno nemici di Dio egli mostra atteggiamento simpatetico e/o rispettoso<sup>17</sup>; ma via via che scende più in basso, Dante si fa talora duro e perfino aggressivo, verbalmente e fisicamente, nei confronti di altri dannati, collaborando al loro castigo eterno<sup>18</sup>. Virgilio non condanna mai e certe volte loda tali atti del discepolo.

Nondimeno questo Dante che coopera alla punizione dei dannati, al loro eterno dolore, è persona lontana da sentimenti buoni e virtuosi: e infatti è sembrato spesso una sorta di mero e vendicativo giustiziere. Il messo celeste sceso dal paradiso per confondere e sbaragliare le potenze infernali della città di Dite, le quali ostacolavano il cammino dei due poeti, non compie operazioni che rechino violenza neppur minima nei confronti degli esseri infernalizzati (*Inf.* IX 64-103). Tali operazioni sono invece compiute dai diavoli e dalle potenze infernali, essi sì vendicativi giustizieri preposti da Dio al compito di tormentare i dannati, e dannati, eternamente nemici di Dio, essi pure. L'Alighieri ha però avuto cura di immettere nell'*Inferno* elementi allusivi atti a distinguere da quelli il se stesso personaggio, che, come Saulo, ha ricevuto da Dio la grazia ed è destinato a un compito da rettificatore e da scrittore sacro<sup>19</sup>.

16. Cfr. *Inf.* VIII 58-60; XVII 64-73; XXIV 142-151; XXVIII 91-99; XXX 100-129; XXXII 40-51, 55-69, 112-123, 127-132 e XXXIII 76-78.

17. Tra questi vi sono Francesca (*Inf.* V 109-120 e 139-142), forse Cavalcante (*Inf.* X 109-114), Pier della Vigna (*Inf.* XIII 46-54 e 79-84), Brunetto (*Inf.* XV 43-45 e 79-87) e gli altri tre sodomiti fiorentini insigni per virtù civili, Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi, Iacopo Rusticucci (*Inf.* XVI 46-51 e 58-60), Ugolino (*Inf.* XXXII 133-139).

18. Verbalmente: Filippo Argenti (*Inf.* VIII 34-39 e 52-60), Venedico Caccianemico e Alessio Interminelli (*Inf.* XVIII 46-57 e 120-123), Niccolò III (*Inf.* XIX 90-114 e 118-120), Vanni Fucci (*Inf.* XXV 4-9), Mosca Lambertini (*Inf.* XXVIII 103-111); infliggendo dolore fisico: in certo qual modo l'Argenti e il Fucci, poi Bocca degli Abati (*Inf.* XXXII 79-111) e frate Alberigo (*Inf.* XXXIII 148-150, con questo commento ad uso del lettore «e cortesia fu lui esser villano» al v. 150).

19. Molto efficaci, per esempio, le citazioni bibliche che collegano *Inf.* X a *Inf.* XXXIII. L'espressione evangelica «loquela tua manifestum te facit» (cfr. Mt 26, 73) – che, dopo l'arresto di Gesù, viene rivolta a Pietro, affinché ammetta di essere uno dei discepoli – è posta in bocca a Farinata quando si rivolge a Dante per dirgli di aver capito che anch'egli è fiorentino: «La tua loquela ti fa manifesto / di quella nobil patria natio, / a la qual forse fui troppo molesto» (*Inf.* X 25-27). Analoga espressione viene profferita da Ugolino prima di iniziare il racconto degli ultimi giorni di vita suoi e dei figli e nipoti imprigionati con lui: «ma fiorentino / mi sembri veramente quand'io t'odo» (*Inf.* XXXIII 11-12). Nelle parole dei due dannati vi è un sovrasenso, o senso riposto, il quale allude al fatto che Dante, tradendo Dio, ha compiuto assai gravi peccati, dei quali non si è ancora veramente pentito (diversamente non sarebbe stato necessario ch'egli compisse il viaggio e in particolare che visitasse l'inferno). In *Inf.* X però, a Cavalcante, con-

Nell'inferno Ciacco e Brunetto Latini asseriscono che Firenze è città corrottissima, perché vi imperversano la superbia, l'invidia e la cupidigia (*Inf.* VI 64-75 e XV 61-78). Brunetto congiunge la condanna di questo presente disordine sociale e morale al caso personale dell'antico discepolo, predicendogli che i suoi concittadini, per lo più «bestie fiesolane», lo perseguiteranno a causa del suo «ben far» (*Inf.* XV 73 e 64). Anche il *viator*, almeno una volta, denuncia con durezza, in prima persona, dunque in discorso diretto, la corruzione di Firenze, dovuta in particolare alla cupidigia<sup>20</sup>. Nessuna di queste requisitorie ha però carattere di grido profetico: non vi si dice apertamente che i corrotti, o la città corrotta, incorreranno nell'ira tremenda di Dio; non si prevede né si auspica ch'essi ed essa vengano colpiti da severi castighi o da sciagure<sup>21</sup>.

I principali portavoce di Dante nel *Purgatorio* sono Marco Lombardo, Ugo Capeto e, sulla vetta del monte, Beatrice<sup>22</sup>: tutti e tre si pongono in relazione allo strazio che gli uomini di chiesa, le città italiane e la casa reale di Francia hanno compiuto dell'ordine politico istituito da Dio per il ben vivere dei cristiani sulla terra. Hanno intenso carattere profetico-apocalittico sia le durissime accuse rivolte da Ugo ai suoi discendenti, mossi da sfrenata cupidigia-volontà di potenza («Io fui radice de la mala pianta / che la terra cristiana tutta aduggia, / sì che buon frutto rado se ne

vinto che Dante vada per l'aldilà come esito o riconoscimento conseguito per la sua eccellenza artistica, il poeta risponde che non è venuto per iniziativa e capacità proprie, ma perché la grazia divina lo ha affidato a una guida che lo condurrà a Beatrice: «*da me stesso non vegno: / colui ch'attende là, per qui mi mena / forse cui Guido vostro ebbe a disdegno*» (*Inf.* X 61-63; corsivo mio). Parlando con severità e durezza ai Giudei che si volevano progenie di Abramo e figli di Dio, Gesù li definisce progenie del diavolo, aliena dal prestare fede alla verità e dall'ascoltare la parola di Dio, portata appunto da Gesù: «*si Deus pater vester esset diligeretis utique me ego enim ex Deo processi et veni neque enim a me ipso veni sed ille me misit*» (Io 8, 42). Mettendo sulle labbra del se stesso personaggio le parole di Gesù «*neque enim a me ipso veni*», Dante lascia intendere che il suo viaggio nell'aldilà, anche l'attraversamento dell'inferno, fanno parte di un disegno salvifico voluto da Dio. Si tenga presente che il pubblico del tempo di Dante aveva familiarità con le Sacre Scritture ed era in grado di cogliere a sufficienza i significati ulteriori che si sono illustrati.

20. Si rechino a mente le parole di Dante, celeberrime: «La gente nuova e i sùbiti guadagni / orgoglio e dismisura han generate, / Fiorenza, in te, sí che tu già ten piagni.» Così gridai con la faccia levata; / e i tre, che ciò inteser per risposta, / guardar l'un l'altro com'al ver si guata» (*Inf.* XVI 73-78). L'apostrofe è la risposta elargita dal pellegrino a domande sulla patria municipale che gli erano state poste dai tre fiorentini illustri per virtù civili ma dannati per sodomia.

21. Non possiamo più considerare coevo alla stesura della prima cantica il canto XIX dell'*Inferno*, nel quale il pellegrino, con accenti apocalittici e appellandosi ai vangeli, rimprovera con estrema asprezza e severità il papa simoniaco Niccolò III Orsini. La riprovazione investe apertamente anche due dei successori di questo, Bonifacio VIII e Clemente V (il guascone Bertrand de Got). Oggi sappiamo che *Inf.* XIX fu riscritto nel periodo in cui Dante componeva la seconda parte del *Purgatorio*. Il gusto esplicitamente profetico e apocalittico che connota le accuse, intrise di richiami ai vangeli, gridate dal personaggio ai papi simoniaci in *Inf.* XIX, corrispondono a forme espressive proprie della ricordata zona finale della seconda cantica. Il rifacimento di *Inf.* XIX, specie la dannazione predetta a Clemente V, aveva lo scopo di favorire l'impresa di Arrigo VII in Italia, analogamente alle grandiose visioni escatologiche della zona tra *Purg.* XXVII e *Purg.* XXXII e alle rivelazioni oscure di Beatrice in *Purg.* XXXIII.

22. Si può aggiungere Guido del Duca, per la dura rampogna contro le città toscane e per l'elogio di tanti esponenti di casate appenniniche o romagnole che vissero all'insegna di «amore e cortesia» (*Purg.* XIV 110), valori estinti.

schianta»: *Purg.* xx 43-45), e la chiusa del suo discorso («O Segnor mio, quando sarò io lieto / a veder la vendetta che, nascosa, / fa dolce l'ira tua nel tuo secreto?»: *Purg.* xx 94-96) sia le rivelazioni enigmatiche di Beatrice sulla vetta del monte:

Non sarà tutto tempo senza reda  
l'aguglia che lasciò le penne al carro,  
per che divenne mostro e poscia preda;  
ch'io veggio certamente, e però il narro,  
a darne tempo già stelle propinque,  
secure d'ogn'intoppo e d'ogne sbarro,  
nel quale un cinquecento diece e cinque,  
messo di Dio, anciderà la fuia  
con quel gigante che con lei delinque.

*Purg.* xxxiii 37-45

I principali portavoce di Dante nel *Paradiso* sono, oltre a Beatrice, Cacciaguida e san Pietro; si ascolti l'apostolo:

[...] «se io mi trascoloro,  
non ti maravigliar, ché, dicend'io,  
vedrai trascolorar tutti costoro.  
Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio,  
il luogo mio, il luogo mio, che vaca  
ne la presenza del Figliuol di Dio,  
fatt'ha del cimitero mio cloaca  
del sangue e de la puzza; onde 'l perverso  
che cadde di qua su, là giù si placa».

*Par.* xxvii 19-27

Tuttavia, pur avendo escluso che Dante personaggio abbia assunto nell'*Inferno* rango profetico, e pur avendo escluso altresì che profetismo vi fosse nei dannati che fungono da portavoce del poeta, si è dianzi constatato che il grido profetico si leva fin dalla prima cantica, fustigando sia i peccatori sia le città italiane corrotte: predicando o augurando loro durissimi castighi<sup>23</sup>. La invettiva scagliata dal poeta

23. I profeti veterotestamentari, ai quali il profetismo dantesco si riallaccia, non dispensano oscure predizioni del futuro che divengono oggetto di divinazione. Essi sono il tramite della parola di Dio, i suoi messaggeri fedeli, e per questo introducono il loro messaggio con formule come «oracolo del Signore». Rare volte essi predicano casi a venire inerenti una precisa persona, in genere il re; anche questi casi, però, si trovano in relazione, indiretta o diretta, agli eventi che prefigurano i tempi messianici. Beatrice, predicando l'arrivo del DXV, del rettificatore Arrigo VII, usa espressioni al contempo enigmatiche e ben comprensibili. Nell'*Antico Testamento*, nei libri dei re e in quelli dei profeti, il profeta è adombrato come figura al contempo istituzionale e indipendente. Egli fustiga la corruzione e la infedeltà a Dio del popolo e del re, minaccia, predicando al popolo e al re che l'ira di Dio si abatterà su di essi, e non di rado conforta il popolo o la nazione duramente provati. Il profeta Elia si contrappone frontalmente e



contro l'Italia in *Purg.* VI, poi, occupa l'intera seconda metà del canto (vv. 76-151), e colpisce molti tra coloro che l'Alighieri riteneva responsabili del presente disordine sociale, politico e morale. Colpisce, con rispettosa cautela, anche Dio, nella persona del Figlio:

E se licito m'è, o sommo Giove  
 che fosti in terra per noi crocifisso,  
 son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?  
 O è preparazion che ne l'abisso  
 del tuo consiglio fai per alcun bene  
 in tutto de l'accorger nostro scisso?

*Purg.* VI 118-123

Non vi sono contraddizioni nella ricostruzione che si è fornita. Noi lettori avevamo appreso fin da *Inf.* I e da *Inf.* II, insieme a Dante personaggio-peccatore, che la mente di questo sarebbe stata illuminata subito e costantemente dalla luce del vero Dio. Nell'opera poetica insigne di Virgilio, pagano, le verità profonde che preludono a quelle cristiane sono riconoscibili solo attraverso il filtro tipologico della esegesi, della interpretazione fornita nei secoli dai dotti commentatori cristiani del poema epico e degli altri scritti virgiliani. Virgilio, pagano privo di colpe, aveva detto di essere escluso eternamente dalla comunione con Dio, mentre l'altro, responsabile di peccati gravissimi, verrà ammesso, con il suo corpo, alla presenza di Dio nell'Empireo. Nessuno mai, però, nemmeno Virgilio, agguaglia apertamente nell'*Inferno* Dante personaggio a un profeta.

Conviene fare un passo indietro. Il maestro, sul margine esterno del paradiso terrestre, prescrive al discepolo di seguire d'indi innanzi le proprie inclinazioni perché la sua volontà, libera finalmente da ogni tendenza peccaminosa, è ora conforme a quella di Dio (*Purg.* XXVII 130-142). Dante si aggira così a suo piacere nella zona esterna del paradiso terrestre, gioisce per il fascino della natura che lo circonda e conversa con Matelda, la bella custode del luogo, la quale sta nella parte interna del sito (cfr. *Purg.* XXVIII 37-148 e XXIX 1-15); a dividere le due parti c'è il fiume Letè. Il momento opportuno per manifestare primamente in modo aperto il carattere ispirato del poema e per pareggiare se stesso agli scrittori sacri giunge quando Dante vede approssimarsi la grandiosa processione trionfale che conduce a lui Beatrice. Egli equipara allora esplicitamente se stesso agli scrittori sacri e quasi esercita il ruolo di attivo sodale e competitore rispetto ad essi. Quale

duramente al re Acab e alla regina Gezabele sua moglie, idolatri. Il profeta Natan, il quale promette a Davide la persistenza della sua dinastia, è anche colui che gli rimprovera con veemenza il suo peccato con Betsabea. I cosiddetti 'profeti scrittori' o profeti canonici – cioè i quattro 'maggiori' (Isaia, Geremia, Ezechiele, Daniele) e i dodici 'minori' (tra i quali Amos, Osea, Michea, Sofonia), a ciascuno dei quali è attribuito un libro accolto nel canone biblico – sono tutti ripieni di un'acutissima e dolorosa coscienza del peccato, annunziano in vario modo la venuta del Messia. Tutti i profeti hanno paura, spesso evidenti, sia quelli dei quali si narra nei libri dei Re (Elia, Eliseo) sia i canonici.



Dante fa ciò? Sarebbe davvero curioso che tale rango se lo attribuisca il pellegrino, il quale riceverà dalla sua donna, che è anche personificazione della scienza delle cose celesti, rampogne aspre tra i canti XXIX e XXXIII del *Purgatorio*, e poi, tra *Purg.* XXXIII e nei primi trenta canti del *Paradiso*, alati insegnamenti. Colui che, nella «divina foresta», descrivendo gli animali pennuti di sei ali, dalle penne piene di occhi, accosta la propria visione a quella di Ezechiele e all'*Apocalisse* di Giovanni, con ciò informando apertamente i lettori che le sue parole sono ispirate e pareggiandosi infine agli scrittori sacri, è Dante autore:

A descriver lor forme più non spargo  
rime, lettor; ch'altra spesa mi strigne,  
tanto ch'a questa non posso esser largo;  
ma leggi Ezechiel, che li dipigne  
come li vide da la fredda parte  
venir con vento e con nube e con igne;  
e quali i troverai ne le sue carte,  
tali eran quivi, salvo ch'a le penne  
Giovanni è meco e da lui si diparte.

*Purg.* XXIX 97-105

La medesima figura scaglia le invettive contro le città nell'*Inferno* ed espone il suo struggente desiderio ad apertura di *Par.* XXV.

Si riduca a mente il citato appello ai lettori di *Par.* x 22-27 e soprattutto i due versi finali di esso: «*che a sé torce tutta la mia cura / quella materia ond'io son fatto scriba*» (corsivo mio). Lo *scriba Dei*, lo scrittore ispirato cui è conferito crisma profetico, non è un interprete della parola di Dio, ne è anzi un tramite, cioè la proclama. Durante l'ascesa all'Empireo le due figure, l'amanuense e l'autore, svolgeranno con sempre crescente intensità visionaria la loro missione di scrittore, designato da Dio, del «poema sacro». La dottrina impartita si sostanzia in notevole misura nel senso ulteriore, o senso riposto, di cui è 'gravido' il livello istoriale. Questa dottrina è dunque oggettivata dalla penna dello scriba, che esprime attraverso lo strumento verbale i contenuti essenziali della visione. La restante dottrina contenuta nel poema era stata illustrata al *viator* soprattutto dalle sue prime due guide, Virgilio e Beatrice – ma anche da altri portavoce (Marco Lombardo, Stazio, Pier Damiani) –, e anch'essa viene riferita fedelmente ai lettori dall'estensore del resoconto. Si tratta, in entrambi i casi, di dottrina appresa dal personaggio 'allora', nel passato, durante l'attraversamento dei tre regni dell'al dilà. Il commento morale e gli ammaestramenti di qualsivoglia genere forniti dal presente della scrittura, spesso come chiose ad aspetti del resoconto (anche le apostrofi cruciate costituiscono una sorta di commento), sono di pertinenza dell'*auctor*, il quale li pensa, e li elabora in modo argomentato, mentre scrive: essi non appartengono, a rigore, al libro della memoria e dunque neppure alla visione esperita in un passato più o meno lontano, nel quale si costituì il germe di alcu-

ni o di parecchi tra essi (in particolare delle apostrofi, invettive e maledizioni). Dal momento in cui vengono inseriti nelle tre cantiche, però, tutti gli interventi dell'autore si saldano alla visione e il lettore ha sempre la sensazione che la visione sia un tutto organico che include ogni intrusione dell'*auctor*.

*Repetita iuvant* e dunque mi provo a ricapitolare: l'Alighieri mette in campo Dante autore fin dai primi versi della *Commedia*. Di questo è l'esclamazione: «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!» (*Inf.* I 4-6). Lo scriba e l'autore, però, vengono dissimulati alquanto, nel senso che, dopo l'inizio del viaggio ultraterreno, e fino all'arrivo sul ciglio del paradiso terrestre, non si parla mai scopertamente della personale missione profetica di Dante. Il sommo poeta ha scelto questa strategia narrativa, credo, perché sia egli medesimo sia i lettori-uditori del tempo suo sentivano assai maggiore osmosi tra il personaggio e il successivo se stesso che scrive il poema rispetto a quella che sentiamo noi lettori del terzo millennio. L'Alighieri riteneva forse inopportuno, rispetto ai fini edificanti da lui perseguiti, il mettere in scena simultaneamente un se stesso personaggio che attraversa l'inferno e che è ancora lontano dalle virtù cristiane e un se stesso che, dal presente della scrittura, proclama l'autorevolezza consacrata della visione tratta dal libro della memoria<sup>24</sup>.

Nondimeno l'autore, che, nella finzione, è da qualche tempo ritornato nella prima vita, e che sa di essere scrittore ispirato, si comporta spesso come tale anche nella prima cantica, e, a maggior ragione, durante il percorso espiatorio che compie nella seconda. Nel *Paradiso* il personaggio viene da ultimo pareggiato *in toto* alle anime beate e per un istante, alla fine, entra a far parte del corpo mistico: «ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / sí come rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle» (*Par.* XXXIII 143-145). Sono le ultime parole del poema, di penna dello scriba, e invitano, allettando delicatamente, ogni uomo ad accettare la chiamata a questo destino.

#### DANTE E IL SUO PUBBLICO

Chi scrive, quando ha fornito esempi del modo come Dante autore svolge la sua missione profetica, ha presentato quasi sempre apostrofi e invettive. Ne è venuto fuori un Dante giustiziere burbero, crucciato, poco amabile, lontano dalle sofferenze, dalle tribolazioni, dalle difficoltà che contrassegnano non solo la vita sua ma, in modi diversi, quella del comune degli uomini. Forse un tale atteggiamento non è lontano da quello di grandi profeti come Elia ed Eliseo, ma il Cristo ha sempre mostrato, in ogni sua parola e operazione, di saper capire con profonda empatia le debolezze degli uomini, di voler essere loro amico, di saperli aiutare, incoraggiare, di volerli trarre fuori dalla malattia e dalla morte.

Sono stati chiamati *Anrede an den Leser* (appelli al lettore) dai grandi studiosi

24. Quando giunge sulla spiaggia del purgatorio Dante vede (e gode) anzitutto il colore del cielo e la luce del pianeta Venere; subito dopo «[...] quattro stelle / non viste mai fuor ch'a la prima gente» (*Purg.* I 23-24), facile allegoria delle virtù cardinali.

tedeschi dell'Alighieri appartenenti alla generazione tra le due guerre le allocuzioni in cui Dante autore specificamente si rivolge a chi legge la sua opera o a chi ascolta persone che la leggono ad alta voce. Nel Medioevo si leggeva a voce alta, anche quando si leggeva singolarmente, per se stessi, tanto che un'infreddatura e un abbassamento della voce potevano comportare l'astensione dalla lettura per più giorni. A questo proposito si suole citare l'appello di *Inf.* xxii 118: «O tu che leggi, udirai nuovo ludo»; vi vuole però cautela. È vero che il verso si rivolge al lettore-uditore, però esso contiene palesemente tracce di sottotesti orali di tipo giullaresco, forme espressive popolari adeguate alla beffa che i diavoli stanno per subire ad opera di un dannato. Dante *auctor* usa anche il verbo udire (oltre a leggere), perché il «ludo» inconsueto che sta per essere narrato rispecchia la sensibilità ricettiva degli spettatori del giullare di piazza, che non sanno leggere. I giullari chiedevano essi pure l'attenzione del pubblico prima di momenti importanti<sup>25</sup>.

Tutti gli appelli, e non essi soltanto, segnalano che si è in prossimità di luoghi cruciali, specie dal punto di vista morale. Negli appelli al lettore, nelle allocuzioni in cui compare il vocativo lettore, o ascoltatore, oppure una loro trasparente perifrasi, ivi Dante è sempre gentile, premuroso e perfino paterno o spiritoso nei confronti dei suoi lettori-uditori<sup>26</sup>.

In *Inf.* viii 94-96 egli cerca quasi la solidarietà e la comprensione dei lettori-uditori, che hanno appreso dell'ostilità delle potenze infernali che presidiano la città di Dite: «Pensa, lector, se io mi sconfortai / nel suon de le parole maladette, / ché non credetti ritornarci mai [nella prima vita]». Sentimenti analoghi impregnano *Inf.* xx 19-25, ma sono ancora più intensi, perché vi è piena reciprocità: Dante chiede solidale comprensione e a sua volta auspica che dalla sua esperienza il lettore, quasi un fratello nella fede e nella umana debolezza, tragga nutrimento spirituale («Se Dio ti lasci, lector, prender frutto / di tua lezione, or pensa per te stesso / com'io potea tener lo viso asciutto»).

Negli appelli di *Inf.* ix 61-63 e di *Purg.* viii 19-21 – per spiegare il significato esatto del quale sono stati prodigati nel corso dei secoli tesori di sottigliezze e anche astruserie – egli sollecita il pubblico a prestare molta attenzione al senso allegorico e morale di quel che sta per essere narrato, andando oltre il significato istoriale<sup>27</sup>. Dante vuole assicurare i lettori 'fedeli', dicendo loro che questa ope-

25. Per informazioni bibliografiche circa la discussione sugli appelli ('sottoclasse' delle apostrofi), oltre al ricordato sito della Società Dantesca Italiana, cit. n. 1, cfr. il mio volumetto *Dante poeta profeta*, cit. n. 2, p. 148 n. 76. Dalla discussione in oggetto ho tratto molto frutto.

26. Cfr. H. GMELIN, *Die Anrede an den Leser*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 29-30 (1951), pp. 130-140; E. AUERBACH, *Gli appelli di Dante al lettore*, in ID., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2008<sup>3</sup>, pp. 309-323; L. SPITZER, *Gli appelli al lettore nella Commedia*, (1955), in ID., *Studi italiani*, Milano, Vita e Pensiero, 1976, pp. 213-239. Ecco le perifrasi più note e discusse (perché alcuni studiosi negano ch'esse siano appelli al lettore veri e propri): «O voi ch'avete l'intelletti sani / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani» (*Inf.* ix 61-63); «Imagini chi bene intender cupe / quel ch'ì or vidi – e ritegna l' image, / mentre ch'io dico, come ferma rupe –» (*Par.* xiii 1-24). Sono da aggiungere i versi 1-15 di *Par.* ii, di cui si parlerà a suo luogo.

27. Per *Inf.* ix cfr. nota precedente. *Purg.* viii 19-21: «Aguzza qui, lector, ben li occhi al vero, / ché 'l

razione sarà semplice, perché il senso allegorico è velato in modo lieve e il lettore, se appena aguzzerà gli occhi della mente, la propria intelligenza, lo coglierà. Intesi così, gli appelli del *Purgatorio* sono rivolti a un pubblico di lettori e uditori esteso tanto quanto quello dell'*Inferno*. Dante, davanti alla porta del purgatorio, nota che la materia d'indi innanzi sarà più ardua, e che egli deve alzare in modo conforme lo stile: «Lettor, tu vedi ben com'io innalzo / la mia matera, e però con più arte / non ti maravigliar s'io la rincalzo» (*Purg.* IX 70-72). Siffatti avvertimenti al pubblico erano una consuetudine retorica diffusa; nello specifico, mentre rende moralmente partecipi e consapevoli tutti i lettori-uditori, l'autore avverte i più semplici che sarà richiesto loro uno sforzo maggiore.

Si può trarre una prima conclusione. Il pubblico immaginato o creato da Dante per la *Commedia* attraverso gli appelli e le più tradizionali apostrofi è formato da tre serie differenti di destinatari, che includono tutto il pubblico cui si era rivolta la sua produzione antecedente, edita e inedita, e lo ampliano in misura notevolissima. La prima serie di 'lettori affezionati' riunisce tre gruppi non omogenei, che l'autore medesimo distingue: il pubblico comunale-cittadino centro-italiano dell'aristocrazia, della borghesia magnatizia, e in parte del popolo minuto, anche quello dei borghi; quest'ultima fascia di lettori-uditori, non dotta e in parte analfabeta, è convocata per la prima volta proprio dalla *Commedia*, specie dalle prime due cantiche. Alle menzionate articolazioni sociali – che Dante conosceva tutte fin dagli anni antecedenti l'esilio (si pensi al soggiorno in Bologna) – sono da aggiungere i nobili, uomini e donne, dei feudi appenninici tosco-emiliano e tosco-romagnolo (incontrati soprattutto nei primi anni dell'esilio), le élites nobiliari e i reggimenti signorili dell'Italia padana, con cui il poeta ebbe contatti, e perfino consuetudine, in anni avanzati della vita da esule: costoro sono assimilabili, come livello culturale (non per la mentalità professata), al pubblico aristocratico e alto-borghese comunale<sup>28</sup>. Questo assai variegato primo gruppo era in grado di comprendere, in maniera parziale, testi non troppo impegnativi dal punto di vista intellettuale. Tra i componenti di esso alcuni erano ricchi abbastanza da procurarsi il libro. La seconda serie abbraccia il gruppo degli uomini appartenenti all'alta cultura. A queste due serie appartengono i 'lettori affezionati'; tra esse due, una sorta di articolazione intermedia è costituita dal clero (specie l'alto clero) dedito o non dedito in via privilegiata agli studi: Roma fu tra i luoghi in cui Dante poté conoscere e farsi conoscere prima dell'esilio.

Non vi è ragione di credere che l'appello di *Purg.* XXIX 97-105, in cui l'autore esprime la sua dipendenza dalle immagini di Ezechiele e di *Apocalisse*, al contempo immettendosi nella cerchia degli scrittori sacri, e l'altro appello semischerzoso e un pochino stiracchiato che precede i versi conclusivi della seconda cantica

velo è ora ben tanto sottile, / certo che 'l trapassar dentro è leggero».

28. Cfr. M. TAVONI, Convivio e De vulgari eloquentia: *Dante esule, filosofo laico e teorico del volgare*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 17 (2014), pp. 11-54 (in particolare a p. 42 e sgg.), ampliato e rifiuto in ID., *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015, specie pp. 25-50 e 105-138.

siano indirizzati a un pubblico più ristretto rispetto a quello delineato sopra<sup>29</sup>. La terza serie di destinatari, più lontana rispetto ai 'lettori affezionati', è la cristianità intera. Nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* l'autore si rivolge a tutti in modo indifferenziato. Di contro, anche la cantica più popolaresca, scritta in stile comico, contiene apostrofi solenni, il destinatario principale delle quali è la fascia più colta del pubblico<sup>30</sup>.

Assai diverso, senza dubbio, è il pubblico convocato a leggere la terza cantica. I versi di *Par.* II 1-15 contengono una sorta di seconda protasi dell'autore, il quale pronunzia dal presente della scrittura due allocuzioni distinte, perché rivolte a due diverse fasce di pubblico, e segnatamente la prima agli aspiranti (lettori)-uditori inesperti, i quali però, verosimilmente, hanno potuto leggere e/o ascoltare le due prime cantiche, e l'altra alla ristretta cerchia di lettori che posseggono sufficienti cognizioni nell'ambito della scienza delle cose divine:

O voi che siete in piccoletta barca,  
*desiderosi d'ascoltar*, seguiti  
 dietro al mio legno che cantando varca,  
 tornate a riveder li vostri liti:  
 non vi mettete in pelago, ché, forse,  
 perdendo me, rimarreste smarriti.  
 L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;  
 Minerva spira, e conducemi Appollo,  
 e nove Muse mi dimostran l'Orse.  
 Voialtri pochi che drizzaste il collo  
 per tempo al pan de li angeli, del quale  
 vivesi qui ma non sen vien satollo,  
 metter potete ben per l'alto sale  
 vostro navigio, servando mio solco  
 dinanzi a l'acqua che ritorna equale.

*Par.* II 1-15 (corsivo mio)

29. Trattasi di uno dei numerosi luoghi in cui l'autore enuncia e giustifica il carattere di riassunto concentrato, rispetto alla visione da lui esperita, proprio del resoconto che scrive il se medesimo-scriba: «S'io avessi, lector, più lungo spazio / da scrivere, i' pur cantere' in parte / lo dolce ber che mai non m'avria sazio; / ma perché piene son tutte le carte / ordite a questa cantica seconda, / non mi lascia più ir lo fren de l'arte» (*Purg.* XXXIII 136-141).

30. Nell'apostrofe solenne di *Inf.* XXV 94-102 Dante annuncia la sfida e la certezza della propria vittoria in una sorta di certame poetico con i grandi *auctores* latini inerente l'invenzione e la rappresentazione di metamorfosi. Nella sfida si sostanzia il *topos* del sopravanzamento, caratteristico del Medioevo. Non è da credere che il fatto di concentrare ogni energia creativa in un atto artistico-espressivo implichi una pausa, quasi un momento di riposo e quindi di oblio rispetto al carattere didascalico-religioso del poema, e anche della prima cantica. La conquista della eccellente forma poetica, in modo subordinato rispetto ai contenuti della visione, concorre alla fama del «sacrato poema» o del «poema sacro», alla sua diffusione e alla sua perenne efficacia.

L'espressione «desiderosi d'ascoltar» credo vada intesa con la massima precisione e pregnanza possibili. A tutti coloro che oggi chiamiamo analfabeti e in genere a tutti coloro che non hanno dimestichezza quotidiana e professionale né con la lettura, né con la scrittura, né, tantomeno, con l'alta cultura, sarà impossibile gustare e capire il *Paradiso*. Tentare egualmente l'impresa, cioè ascoltare qualcuno che legga la cantica o porzioni di essa a voce alta potrebbe essere controproducente, potrebbe comportare lo «smarrimento». Come non pensare alla «via» da Dante un tempo «smarrita»? Lo «smarrimento» significa che l'astrusità dei concetti propri della visione paradisiaca e anche la difficoltà e l'altezza sublime dello stile, del tessuto figurativo, potrebbero generare disamore nei confronti del poema tutto, talché gli illetterati e tutti i non dotti potrebbero perdere il frutto, il beneficio morale acquistato ascoltando i canti dell'*Inferno* e del *Purgatorio*. Non vi è alcun disprezzo, e vi è anzi una particolare forma di sollecitudine benevola, nella esclusione di quella che dianzi è stata definita la prima serie di lettori affezionati.

Solo ai lettori più colti è concesso di seguire la nave che si accinge a varcare un mare altissimo e inesplorato. L'*auctor* sembra in *Par.* II sentirli simili a sé, quasi dei colleghi, perché sulla terra hanno rivolto il loro giusto desiderio alla sapienza di cui si nutrono le intelligenze celesti, pane spirituale del quale non è possibile saziarsi. Gli altri appelli del *Paradiso*, però, dimostrano che anche il pubblico esiguo dei lettori colti è composto di discenti che l'autore, in ossequio alle investiture profetiche ricevute da Beatrice, Cacciaguida e san Pietro, può e deve ammaestrare. Egli li considera al modo di coloro che ascoltavano, nelle chiese di Santa Maria Novella e Santa Croce, l'altissimo insegnamento dei teologi francescani e domenicani, ma anche al modo di studenti universitari ai quali il maestro e dottore parli *ex cathedra*. È stato peraltro dimostrato in modo convincente che già nel *Convivio*, e segnatamente nel trattato quarto, vi fu una concreta assimilazione del linguaggio e dei metodi della cultura universitaria da parte del poeta, il quale, contemporaneamente, polemizzava con la professionalizzazione e monetizzazione di quella cultura, attuata in particolare dai medici e dai giurisperiti. Tracce di questa polemica si trovano anche nella zona esordiale di un canto del *Paradiso*, che non è un appello bensì un'allocuzione alla umanità peccatrice<sup>31</sup>.

31. Cfr. G. FIORAVANTI, *La prima trattazione «sottile» della nobiltà*. *Convivio*, Trattato quarto, «Rivista di filosofia Neo-Scolastica», 1 (2013), pp. 97-104 e ID., *Il Convivio e il suo pubblico*, «Le forme e la storia», n.s., 7, 2 (2014), pp. 13-21. Riferisco i versi di *Par.* XI 1-12 (i corsivi sono miei): «O insensata cura de' mortali, / quanto son difettivi silogismi / quei che ti fanno in basso batter l'ali! / Chi dietro a tura e chi ad amforismi / sen giva, e chi seguendo sacerdozio, / e chi regnar per forza o per sofismi, / e chi rubare e chi civil negozio, / [...], / quando, da tutte queste cose sciolto, / con Bèatrice m'era suso in cielo / cotanto gloriosamente accolto»; al v. 4 è espressa la mercificazione delle professioni esercitate dai giurisperiti e dai filosofi universitari; in filigrana traspare anche, specie ai vv. 6-7, quella convinzione dantesca che il fiorino stia mercificando – e qui, nella fattispecie, abbia già mercificato – tutti i valori sociali, convinzione lumeggiata, in un volume fortunato, da CARPI, *La nobiltà di Dante*, cit. n. 9. La detta convinzione è a parer mio da inquadrare nell'ambito della maledizione dantesca della lupa (e dei lupi), che intride l'intero poema.

Alla cristianità tralignante, cui Dante, che la fustiga, sa di appartenere, sono indirizzate apostrofi severe come questa di *Purg.* x 121-126:

O superbi cristian, miseri lassi,  
che, de la vista de la mente infermi,  
fidanza avete ne' retrosi passi,  
non v'accorgete voi che noi siam vermi  
nati a formar l'angelica farfalla,  
che vola a la giustizia senza schermi?

Ad analogo pubblico sono indirizzate le apostrofi di *Par.* ix 10-12 e xi 1-3<sup>32</sup>. Da questa cerchia però, certo la più ampia, son da distinguere coloro che Dante trae direttamente seco, i 'suoi' 'lettori affezionati'. Nel medesimo canto, *Purg.* x, in cui si legge la dura rampogna contro i superbi (ai quali Dante si ascrive per bocca del se stesso personaggio: *Purg.* xiii 136-138), si manifesta nel modo più vivo il senso di comunione (la formula è di Spitzer) tra la persona reale del poeta, la figura di lui corrispondente all'autore, e il lettore<sup>33</sup>. Nell'appello ai vv. 106-111 l'autore previene, con la tenerezza di un genitore vicino e partecipe, il possibile scoraggiamento del lettore:

Non vo' però, lettor, che tu ti smaghi  
di buon proponimento per udire  
come Dio vuol che 'l debito si paghi.  
Non attender la forma del martire:  
pensa la succession; pensa ch'al peggio  
oltre la gran sentenza non può ire.

*Purg.* x 106-111

La maggioranza di coloro che compongono il pubblico non leggeranno mai il poema. Tuttavia molti lo ascolteranno in parte o almeno ne sentiranno parlare, talché l'efficacia benefica di esso si spanderà sui cristiani non solo per forza propria ma anche grazie all'aiuto della Provvidenza. Dio farà in modo che le parole del poeta-profeta non vadano perdute e raggiungano cerchie di cristiani sempre più larghe. Lo proclama Cacciaguida chiarendo quel che precisamente comporta l'investitura profetica data al pronipote in *Par.* xvii 133-142 (corsivi miei):

Questo tuo grido farà come vento,  
che le più alte cime più percuote;  
e ciò non fa d'onor poco argomento.

32. *Par.* ix 10-12: «Ahi anime ingannate e fatture empie, / che da sí fatto ben torcete i cori, / drizzando in vanità le vostre tempie!»; per i vv. di *Par.* xi cfr. n. 31.

33. SPITZER, *Gli appelli al lettore nella Commedia*, cit. n. 26, p. 219.



Però ti son mostrate in queste rote,  
nel monte e ne la valle dolorosa  
pur l'anime che son di fama note,  
che l'animo *di quel ch'ode*, non posa  
né ferma fede per essempro ch'ايا  
la sua radice incognita e ascosa,  
né per altro argomento che non paia.

Ancora una volta il sommo poeta prende a cuore i più numerosi, coloro che possono ascoltare ma non sono uomini di cultura.

MARIA GABRIELLA RICCOBONO  
Università degli Studi di Milano  
*maria.riccobono@unimi.it*



DANTE E LE ARTI NELLA *COMMEDIA*



ALESSIO MONCIATTI

«FIGURANDO IL PARADISO»  
*Appunti per le arti del visibile e Dante*

Sul foglio incipitario del *Paradiso* della *Commedia* dantesca nel codice Trivulziano 1080 (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, c. 70r, cfr. Tav. 9), redatto da Francesco di ser Nardo da Barberino nel 1337 e miniato dal Maestro delle Effigi Domenicane, l'*Incoronazione della Vergine* in trono, circondato da angeli devoti, reggicortina e musicanti, istoria l'iniziale *L*. Con «La gloria di colui che tutto move», si legge nella rubrica, «comincia la terza cantica de la Commedia di Dante Alaghieri de Fiorenza: nela quale si tratta dei Beati et della celestiale Gloria et de meriti et premii de santi. [...] Nel quale canto [primo] l'autore promette di trattare delle cose divine invocando la scienza poetica», come suggella l'incoronazione del poeta nel *bas de page*. Le pagine incipitarie delle altre due cantiche ospitano miniature paragonabili, che descrivono per l'*Inferno*, nell'iniziale *N* (c. 1r), l'incontro con le tre fiere e con Virgilio, che guida Dante, e per il *Purgatorio*, nell'iniziale *P* (c. 36r), l'approdo nel nuovo regno, con Dante e Virgilio nella «navicella» che «alza le vele», e in calce la descrizione paesaggistica e l'illustrazione della contemplazione del cielo e degli altri gesti che precedono l'incontro con Catone<sup>1</sup>.

In particolare questi due ultimi fogli fanno del codice Trivulziano un testimone precoce di un allestimento decorativo tendente a diventare stereotipo<sup>2</sup>. D'al-

1. Sul manoscritto, oltre a F. PASUT, *Nell'antica vulgata fiorentina. Due varianti miniate della Commedia dantesca* (cfr. *infra*, pp. 261-273), cfr. *Florence at the Dawn of the Renaissance. Painting and Illumination, 1300-1350* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 13<sup>th</sup> November 2012 – 10<sup>th</sup> February 2013; Toronto, Canada, Art Gallery of Ontario, 16<sup>th</sup> March – 16<sup>th</sup> June 2013), edited by Ch. Sciacca, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2012, pp. 206-209 nr. 42 (scheda di F. PASUT con rinvi). Sulle scelte iconografiche ci si sofferma in G.Z. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della Commedia*, in *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 109-148, in particolare pp. 140-141.

2. Cfr. F. PASUT, *Codici miniati della Commedia a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, «Rivista di studi danteschi», 6 (2006), pp. 379-409, in particolare pp. 380-381, con rinvii, per la sua presunta vicinanza a «una sorta di archetipo grafico forse direttamente riconducibile all'autografia del poeta». Per lo studio dell'illustrazione dei manoscritti della *Commedia* è ancora di riferimento P. BRIEGER, M. MEISS, CH.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, I, Princeton, Princeton University Press, 1969; più di recente, L. MIGLIO, *Dante Alighieri. Manoscritti miniati*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I-XII, diretta da A.M. Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-2002, V, pp. 627-635. In particolare per Firenze vd. anche F. PASUT, *Florentine Illuminations for Dante's Divine Comedy: A Critical Assessment*, in *Florence at the Dawn of the Renaissance*, cit. n. 1,

tronde però, se in tutte e tre le pagine incipitarie di cantica le due colonne di testo sono incorniciate, solo in avvio del *Paradiso* le figurazioni sui quattro lati del foglio concorrono alla definizione del programma iconografico. In 19 polilobi cuspidati, scanditi da fioroni a quattro petali e doppio cespo estroflesso, i nove cori angelici sono disposti simmetricamente al Cristo benedicente in alto al centro, come nella cuspidi di una croce dipinta. «Figurando il paradiso» (*Par.* XXIII 61)<sup>3</sup> non si illustra, in questo caso, il contenuto del primo canto, ma si allestisce una rappresentazione memorabile, ancorché non fortunata, della ‘Celestiale gloria’. La Madonna incoronata ne è emblematica sintesi, mentre le gerarchie angeliche ignorano la disposizione in cerchi concentrici per «ciò che pare in quel volume» (*Par.* XXVIII 14) e non seguono la successione di Dionigi che Dante adotta nella *Commedia*<sup>4</sup>.

Considerata di per sé, la decorazione rivela riferimenti formali agevolmente individuabili. *L’Incoronazione della Vergine*, tema di ben note origini gotico-transalpina, si diffuse nell’Italia tardo duecentesca e aveva già conosciuto speciale considerazione nella tradizione fiorentina, dalla lunetta della controfacciata di Santa Maria del Fiore alla pala per la Cappella Baroncelli in Santa Croce, firmata come «opus magistri locti» e databile intorno al 1330<sup>5</sup>. La tavola giottesca in particolare offre puntuali suggestioni per gli angeli musicanti e per i loro strumenti, l’organo portatile dalla *domus organaria* traforata o la viola, vista da sotto in su come nel flessuoso angelo in primo piano a destra del trono.

I debiti iconografici e morfologici sono ancor più evidenti per le gerarchie angeliche. Già Cimabue ne aveva iscritte le mezze figure entro quadrilobi nell’archivolto della lunetta di testata del transetto meridionale della chiesa superiore di San Francesco di Assisi, inserendole fra le due cornici che componevano la

pp. 155-169, mentre da ultimo C. PONCHIA, *Frammenti dell’Aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015 e *Visualizzazioni dantesche nei manoscritti laurenziani della Commedia (secc. XIV-XVI)* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ottobre 2015 – gennaio 2016), Firenze, Mandragora, 2015.

3. I passi della *Commedia* sono citati da DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, testo critico stabilito da G. Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975.

4. In *Par.* XXVIII 98-139; cfr. in merito A. MELLONE, *Gerarchia angelica*, in *Enciclopedia dantesca*, I-VI, diretta da U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, III, pp. 12-124 e E. MALATO, *La visione del «vero in che si queta ogni intelletto». Lettura del canto XXVIII del Paradiso*, in ID., *Studi su Dante. Lecturae Dantis, chiose e altre note dantesche*, Cittadella, Bertonecello Artigrafiche, 2006, pp. 299-349. Nel *Convivio* (II 5, 5-11) Dante seguiva invece l’ordine dei *Moralium libri* di san Gregorio; DANTE ALIGHIERI, *Opere minori* II/1. *Convivio*, a cura di C. Vasoli, D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. 159-163. Per la successione seguita nelle miniature, che invece deriva da *XL homelie in Evangelia* di san Gregorio, cfr. *infra* nel testo e n. 7. Che «quelle dell’ultima cantica» non «fossero figure allusive alle cose dette nel primo capitolo», diversamente dalle altre, era stato osservato in G. PORRO, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, Fratelli Bocca, 1884, pp. 106-107.

5. Per le due opere cfr. rispettivamente A. MONCIATTI, *L’Incoronazione della Vergine nella controfacciata della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, e altri mosaici monumentali in Toscana*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 43 (1999), pp. 15-48 e J. GARDNER, *Il polittico Baroncelli per Santa Croce. Gli ultimi anni a Firenze*, in *Giotto, l’Italia* (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), a cura di S. Romano, P. Pietraroia, Milano, Electa, 2015, pp. 140-153.

forma<sup>6</sup>. Precisi debiti iconografici evidenziano lo studio della chiusura della cupola del Battistero di Firenze, che sarebbe rimasta un riferimento costante. Nei decenni successivi la rappresentazione delle gerarchie angeliche avrebbe infatti conosciuto grande fortuna nella pittura monumentale, e la disposizione concentrica delle figure nel *Giudizio Universale* della controfacciata della Cappella degli Scrovegni di Padova offre le suggestioni più forti per la descrizione dantesca. La specificità dell'allestimento del codice Trivulziano trova invece eloquenti riscontri nelle cornici che inquadrano le *Allegorie francescane* delle 'Vele' nella chiesa inferiore di Assisi, per la successione dei cori, che segue quella stabilita da Bonaventura da Bagnoregio, e per l'inserimento in perimetri geometrici, degradanti simmetricamente dall'alto<sup>7</sup>. Il confronto delle singole figure evidenzia la comune matrice culturale, ma esclude una derivazione diretta. Nelle *Virtù*, vicino agli *Ar-cangeli* e non fra le *Dominazioni* e le *Potestà* come nella *Commedia* e nella cupola del Battistero, la disposizione di profilo e il gesto di estrarre lo spirito maligno dall'indemoniato nella foglia interna evidenziano l'aggiornamento del modello musivo sulla riflessione giottesca. Il riferimento al Battistero appare invece più prossimo per i *Troni*. Come 'rispecchiatori' di Amore e Giustizia divina verso le schiere più basse, questi portano uno specchio che riprende la forma a mandorla e le fasce cromatiche concentriche: la morfologia era tanto individuante da essere combinata da Cimabue, nelle finte loggette sopra il triforio, a una più eloquente forma di trono, che, alato, avrebbe rimpiazzato la figura umana nelle cornici delle *Allegorie francescane*.

Il particolare iconografico ha dunque una tradizione propria che, come è stato riconosciuto, sottostà anche alla specificazione dantesca di *Par.* IX 61-63: «Sù sono specchi, voi dicete Troni, / onde refulge a noi Dio giudicante; / sì che questi parlar ne paion buoni»<sup>8</sup>. Per il codice Trivulziano si può discutere se la scelta dell'attributo, che si discosta dal modello iconografico più prossimo, sia da spiegare per derivazione testuale oppure con l'efficacia ancora attuale di esempi figurativi anteriori. Più in generale si deve invece osservare, per un verso, come anche l'illustrazione dei manoscritti della *Commedia* si può intendere solo alla luce della tradizione delle testimonianze storico-figurative, per l'altro, come solo un'analisi specifica possa far identificare la rilevanza profonda delle arti del visibile per la

6. Cfr. A. MONCIATTI, schede in *La Basilica di San Francesco di Assisi*, I-IV, a cura di G. Bonsanti, Modena, Franco Cosimo Panini, 2002, II, pp. 554-559 e *passim*.

7. Cfr. in merito Y. CHRISTE, R. BONVIN, *Les neuf choeurs angéliques; une création tardive de l'iconographie chrétienne*, «Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 15 (1984), pp. 67-99, in particolare 81-84 e in generale anche B. BRUDERER EICHBERG, *Les neuf choeurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Age*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1998. Per i partimenti assisiati rinvio ad A. MONCIATTI, «Le facciate di sopra dalle bande dell'altar maggiore». *Riflessioni per le Vele giottesche di Assisi*, «Studi di storia dell'arte», 26 (2015), pp. 37-50.

8. Cfr. C. BOLOGNA, *Gli angeli di Dante e di Giotto che «vident per speculum in aenigmate»*, in *Roma e il papato nel Medioevo. Studi in onore di Massimo Miglio II. Primi e tardi umanesimi. Uomini, immagini, testi*, a cura di A. Modigliani, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012, pp. 3-29, in particolare pp. 19-22.



poesia e il mondo dantesco. Ne siano riprova «quei fuochi pii / che di sei ali facen la coculla» (*Par.* IX 77-78), immagini angeliche figurate sulla scorta dell'iconografia dei *Serafini*, esemplificata anche dalla pagina trivulziana.

Il rapporto di Dante con le arti conosce un doppio versante:

'le arti in Dante', ossia 'Dante di fronte alle arti', oppure 'Dante nell'arte', ossia 'le arti di fronte a Dante' [...] Nel primo caso si tratta di indagare, nel testo, le impronte dell'esperienza figurativa, artistica, urbanistica di Dante [...]; o ancora di afferrare le possibili sintonie tra l'immaginario dantesco e l'estetica, o le estetiche, del Medioevo. Nel secondo caso è in gioco l'immensa fortuna del poeta e del poema nel mondo dell'immagine<sup>9</sup>.

Il problema e la definizione della duplice prospettiva storico-critica è ben noto, eppure, tanto è avanzato il censimento delle illustrazioni dei codici della *Commedia*<sup>10</sup>, quanto, a partire da una conoscenza storico-artistica propria, è ancora da approfondire il ruolo delle arti per Dante. La perimetrazione e la declinazione del tema sono difficoltose e complesse. Lo evidenzia anche una rassegna sommaria dei non molti studi dedicati<sup>11</sup> a fronte della patente potenza figurativa della poesia dantesca, non riducibile a questioni o luoghi topici, quali per esempio il primo girone del *Purgatorio*.

L'esatta collocazione delle arti nella visione poetica dantesca è segnata dall'*ekphrasis* e dai riferimenti proprî dei canti X-XII. Nella 'trilogia della Superbia' da essi costituita, la trattazione delle arti è esplicita e si inverte nell'incontro e nelle citazioni degli artisti. Eppure anche passi celeberrimi, come la terzina: «Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura» (*Purg.* XI 94-96), possono soltanto introdurre al tema del ruolo giuocato dalle arti del visibile per la poesia di Dante. I commenti specifici bastano per illustrare gli approcci diversi, e non di rado sbilanciati, che la questione ha conosciuto<sup>12</sup>. Per un verso, si è arrivati a considerare Dante un pittore *tout-*

9. M.M. DONATO, *Dante nell'arte civica toscana. Parole, temi, ritratti*, in *Dante e le arti visive*, cit. n. 1, pp. 9-47, in particolare p. 9 per la citazione.

10. Cfr. *supra* n. 2.

11. Fra gli studi recenti più rappresentativi, e per i rinvii a contributi specifici, si segnalano: L. BATTAGLIA RICCI, *Descrivere l'Aldilà: il contributo della tradizione figurativa*, «Studi medievali e moderni», 1 (2003), pp. 39-70; *Dante e le arti visive*, cit. n. 1; C. BALBARINI, *Dante e le arti figurative: un bilancio degli studi*, «L'Alighieri», 30 (2007), pp. 153-159; M. COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, in *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, a cura di M. Collareta, Firenze, Edifir, 2013, pp. 345-357 e L. BATTAGLIA RICCI, *Immagini di senso. Varianti d'autore: Dante e l'immaginario visivo*, in «Per beneficio e concordia di studio». *Saggi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella, Bertinello Artigrafiche, 2015, pp. 113-115.

12. Per la citazione e l'eco della terzina specialmente nella fortuna di Giotto, cfr. almeno M. BONICATTI, *Giotto*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 4, III, pp. 176-178, E.T. FALASCHI, *Giotto. The Literary Legend*, «Italian Studies», 27 (1972), pp. 1-27 e G. HAJNÓCZI, *Il mito di Giotto. La fortuna di un luogo dantesco nella critica d'arte*, «Verbum. Analecta Neolatina», 3 (2001), pp. 85-100. Sulla funzione dei canti nell'economia della *Commedia*, vd. L. BATTAGLIA RICCI, «Come le tombe terragne portan segnato».

*court*, forzando l'evidenza del riscontro di «Dante di Alighieri degli Alighieri, poeta fiorentino» nella trascrizione quattrocentesca delle più antiche matricole dell'Arte dei Medici e Speziali<sup>13</sup> oppure enfatizzando il «disegnare figure d'angeli», «in quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna» (*Vita nuova* XXXIV, 3 e 1)<sup>14</sup>. Per l'altro, è altrettanto poco cogente il diffuso, e comodo, ripiegamento sulla considerazione di un Dante che solo indirettamente conoscesse e partecipasse del panorama delle arti e dell'opera degli artisti che cita<sup>15</sup>. La verifica puntuale delle conoscenze del poeta supera un'artificiosa separazione del mondo delle lettere da quello delle arti ed evidenzia come il loro uso non possa prescindere dalla consapevolezza di un lucido giudizio storico-critico, che, sia detto con chiarezza, non equivale a un rispecchiamento nelle scelte poetiche.

Quali opere d'arte Dante conoscesse è la domanda più ricorrente negli studi e resta il principale canale di accesso al tema. La trattazione dell'illustrazione delle gerarchie angeliche è stata sufficiente per rappresentare la complessità possibile dei rapporti con le immagini. Questi non sono riducibili alle memorie periegetiche, perlopiù già individuate<sup>16</sup>. Mi limito qui a evocare le analogie nei supplizi inferti ai dannati, dalla «tasca» che pende al collo degli usurai (*Inf.* XVII 55) alla nudità dei ruffiani e seduttori frustati dai diavoli nelle fosse di pietra delle Mablebolge (*Inf.* XVIII), dai simoniaci a testa in giù in fori che «non mi parean men ampi né maggiori / che que' che son nel mio bel San Giovanni» (*Inf.* XIX 13-30, in part. 16-17), al «Giuda Scariotto, / che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena» (*Inf.* XXXIV 62-63), che trovano puntuale riscontro per esempio nell'*Inferno* della controfacciata della Cappella degli Scrovegni di Padova e già appunto in quello

*Letture del XII canto del Purgatorio*, in *Ecfraisi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, I-II, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, Roma, Bulzoni, 2004, I, pp. 33-63 e M. PICONE, *Il cimento delle arti nella Commedia. Dante nel girone dei superbi (Purgatorio X-XII)*, in *Dante e le arti visive*, cit. n. 1, pp. 81-107.

13. Firenze, Archivio di Stato, Arte dei Medici e Speziali, ms. 7, Matricole 1297-1445, c. 47; cfr. R. CIASCA, *Dante e l'Arte dei Medici e Speziali*, «Archivio storico italiano», s. VII, 15 (1931), pp. 59-97.

14. DANTE ALIGHIERI, *Opere minori* I/1. *Vita Nuova. Rime*, a cura di D. De Robertis, G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. 213 e da ultimo ID., *Vita nuova - Rime*, I-II, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, introduzione di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2015 (*NECOD: Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, 1), I, pp. 1-289, in particolare pp. 252-253; sul passo, cfr. D.S. CERVIGNI, «[...] Ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette» (VN 34. 1): realtà disegno allegoria nella Vita nuova, in *Dante e l'arte*, a cura di C. Giuliani, Ravenna, Longo, 2007, pp. 19-34. «Dante era pittore» per G. INGLESE, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015, in particolare p. 50, mentre una rassegna degli accenni alle capacità figurative di Dante sta in U.M. MILIZIA, *La pittura di Dante. La concezione delle arti figurative in Dante*, «Quaderni di letteratura, storia e arte», 1 (1996), pp. 7-44 (riedito, Roma, Artecocom, 2000).

15. Sono in particolare rimarchevoli le sintesi enciclopediche di F. BELLONZI, *Arti figurative*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 4, I, pp. 400-403 e di G. PETROCCHI, *Dante Alighieri*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, cit. n. 2, V, pp. 625-627.

16. Fra i contributi più recenti, in generale e per gli esempi che seguono, vd. L. BATTAGLIA RICCI, *Viaggio e visione: tra immaginario visivo e invenzione letteraria*, in *Dante. Da Firenze all'Aldilà*. Atti del terzo seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000), a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 15-73 e COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, cit. n. 11.

musivo del Battistero. Fra i personaggi descritti si può ricordare «la fiera con la coda aguzza», Gerione, «La faccia sua era faccia d'uom giusto, / tanto benigna avea di fuor la pelle, / e d'un serpente tutto l'altro fusto; / due branche avea pilose insin l'ascelle» (*Inf.* XVII 1-27, in part. 1 e 10-13). La descrizione di questi dettagli fa riferimento a modelli figurativi, a cui rinviava già Boccaccio chiosando le «due branche, cioè due piedi artigliati, come veggiamo che a' draghi si dipingono»<sup>17</sup>. Le «tre facce a la sua [di Lucifero] testa» sono di per sé identificanti i riferimenti figurativi, padovani e ancora soprattutto fiorentini<sup>18</sup>.

«La tradizione figurativa» costituisce un «fondo ampio, ed ampiamente condiviso» della «biblioteca al contempo immensa e sfuggente» servito «per costruire la sua Commedia»<sup>19</sup>. Dante fa un uso di questa «biblioteca visiva» che ha indubitabili analogie con quello che ne facevano i predicatori, come *imagines agentes*, ovvero strumento dell'arte della memoria<sup>20</sup>. Le immagini sono 'piene di senso' e lo sono in base alla loro realtà storica, alla produzione e alla fruizione contemporanea. Pertanto, la loro 'potenza' e la loro efficacia dovranno essere indagate a partire dalle caratteristiche figurative proprie e solo con tale consapevolezza potranno essere valorizzate in funzione del testo. Gli storici dell'arte d'altronde devono valutare la conoscenza delle arti di Dante di per sé, perché essa non è «tutta interna all'esperienza verbale»<sup>21</sup>: non a caso più forte si sente la mancanza della comprensione storica specifica delle opere d'arte laddove queste sono chiamate in causa a buon titolo. Non si dovrà inoltre qui dimenticare come Dante consideri paritariamente letterati ed artisti. In *Purg.* XI si rivela in confidenza con Oderisi da Gubbio, che lo chiama «frate» (v. 82), e di epocale eloquenza è il parallelismo fra il binomio artistico Cimabue-Giotto e quello letterario fra i due Guido e «chi l'uno e l'altro cacerà del nido» (v. 99)<sup>22</sup>.

Peraltro, la rilevanza dell'esperienza visiva nel processo conoscitivo dantesco è indubitabile ed esplicitata nel nesso «vidi e conobbi» (*Inf.* III 59). Ancorché nello specifico testuale evochi formulazioni virgiliane e «conoscere» possa anche valere «ravvisare per precedente conoscenza personale»<sup>23</sup>, i prodotti delle arti hanno un

17. *Opere volgari di Giovanni Boccaccio corrette sui testi a penna XII/3. Il Comento sopra la Commedia di Dante Alighieri*, Firenze, Moutier, 1832, p. 258. Cfr. anche M. CORRADO, *Il Gerione dantesco fra tradizione mitografica e illustrativa*, «Rivista di studi danteschi», 13 (2013), pp. 422-433.

18. Riconosciuti questi ultimi già in R. LONGHI, *Giudizio sul Duecento*, «Proporzioni», 2 (1948), pp. 5-54, in particolare p. 7, i riferimenti citati sono censiti da ultimo in L. BATTAGLIA RICCI, *Immaginare l'aldilà: Dante e l'arte figurativa medievale*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, I-II, a cura di M. Ariani et al., Firenze, Olschki, 2011, I, pp. 87-97.

19. EAD., *Descrivere l'Aldilà*, cit. n. 11, p. 39.

20. Cfr. EAD., *Per una lettura dell'Inferno. Strutture narrative e arte della memoria*, «Rivista di studi danteschi», 3 (2003), pp. 227-252 e EAD., *Una biblioteca 'visiva'*, in *Leggere Dante*, a cura di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 191-215.

21. Cfr. COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, cit. n. 11, p. 345.

22. «Lasciamo stare il peso sociale del passo, dove, per la prima volta, nomi di artisti figurativi son citati alla pari accanto a nomi di grandi poeti»: R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», 1 (1950), pp. 5-19, a p. 7. Cfr. DONATO, *Dante nell'arte civica toscana*, cit. n. 9, in particolare p. 23.

23. Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, «Vidi e conobbi l'ombra di colui». *Identificare le ombre*, in *Dante e le arti*

ruolo qualificato e imprescindibile nella comprensione e nella restituzione dei mondi danteschi. «Si vid'io lì [nelle "tombe terragne [...] quel ch'elli eran pria"], ma di miglior sembianza / secondo l'artificio, figurato / quanto per via di fuor del monte avanza» (*Purg.* XII 22-24)<sup>24</sup>. L'io *agens* alimenta la verità della poesia di Dante *auctor* anche con le sue esperienze visive e artistiche, nella loro storicità e nella loro interpretazione personale. E che non si tratti di meri *topoi*, ce lo ricordano gli elementi precipui che il testo trasuda, per esempio i colori nominati con proprietà<sup>25</sup>, l'evocazione della percezione dello smalto traslucido o della tecnica delle vetrate e del conio<sup>26</sup>, il riferimento a precisi motivi iconografici. La scena dell'*Annunciazione*, non a caso, è usata esplicitamente per individuare Nazareth come: «là dove Gabriello aperse l'ali» (*Par.* IX 138) oppure per indicare lo stesso arcangelo come: «[...] quelli che portò la palma / giuso a Maria, quando 'l Figliuol di Dio / carcar si volse de la nostra salma» (*Par.* XXXII 112-114). Questi esempi escludono una tradizione solo testuale o trattatistica ed illustrano come della conoscenza diretta delle immagini, ovvero della loro evocazione nel lettore, Dante faccia un uso connotante, caricato di un significato intrinseco<sup>27</sup>.

In tutta la sua opera poetica la terminologia attinge con proprietà al mondo delle arti in genere e le scelte ne illustrano un utilizzo strumentale volto a un'ulteriore coloritura semantica o simbolica. Già in *Com più vi fere Amor co' suo' vincastri*, si legge per esempio: «Dunque ormai lastri / vostro cor lo cammin per seguitare / lo suo sommo poder, [...] e non vi disviate da lui punto» (*Rime* LXII, 8-10 e 12)<sup>28</sup>. La rarità del verbo *lastrare* è stata ripetutamente notata dai commentatori e anche Contini propendeva per un conio dantesco<sup>29</sup>. Del vocabolo è

*visive*, cit. n. 1, pp. 49-80, in particolare pp. 56-58 e 54, per il censimento dei luoghi classici e per la citazione. È eloquente della polisemia relativa al vedere, ma anche della sua valenza intellettuale, il variegato impiego del sostantivo *occhio*, fra l'altro come 'senso dell'intelletto': cfr. F. TOLLEMACHE, *Occhio*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 4, IV, pp. 117-121. Del resto tale funzione è congruente con le conoscenze di ottica e la teoria dell'immagine, il loro utilizzo e l'evoluzione nel corso del poema: cfr. G. WOLF, *Dante's Eyes and the Abysses of Seeing. Poetical Optics and Concepts of Images in the Divine Comedy*, in *Vision and Its Instruments. Arts, Science, and Technology in Early Modern Europe*, edited by A. Payne, University Park, Pennsylvania University Press, 2015, pp. 122-137.

24. Sugli *exempla* e sul loro significato, cfr. J.A. SCOTT, *Canto XII*, in *Lectura Dantis Turicensis II. Purgatorio*, a cura di G. Güntert, M. Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 173-197 e A. TARTARO, *La pedagogia di Virgilio e i segni della superbia [Purgatorio, XII]*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, I-II, a cura di G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2002, I, pp. 115-130, in particolare pp. 122-123 con rinvii; sul passo vd. PICONE, *Il cemento delle arti*, cit. n. 12, in particolare pp. 92-94.

25. Cfr. in merito soprattutto M. ROTILI, *Miniatura*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 4, III, pp. 960-961.

26. Per esempio in «quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille, / non sí profonde che i fondi sien persi» (*Par.* III 10-12), oppure in «di piombato vetro» (*Inf.* XXIII 25) e ne «la lega suggellata del Batista» (*Inf.* XXX 74); cfr. COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, cit. n. 11.

27. Cfr. BATTAGLIA RICCI, *Una biblioteca 'visiva'*, cit. n. 20.

28. DANTE ALIGHIERI, *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, introduzione di M. Santagata, in ID., *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 211-215.

29. Cfr. ID., *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1995 [1939], pp. 52-53 n. 16.

ora censita la forma sostantivata *lastraiuolo* nel significato di «operaio addetto al rivestimento di edifici con lastre di pietra»<sup>30</sup>, ma ancor meglio altre attestazioni tecniche ne chiariscono l'uso dantesco. Nei documenti della Cappella della Sacra Cintola di Prato, per esempio, si menziona «Giovanni, lastrau[o]lo daffirenze, [in particolare] per [...] pagamento delle dette cornici»<sup>31</sup>. In quel contesto infatti il *lastraiuolo* allestiva le cornici, litiche o dipinte, della parete e così circoscriveva l'opera dei pittori che sarebbero intervenuti di lì a poco (sotto la guida di Agnolo Gaddi): ovverosia, orientava e rendeva più agevole «lo cammin per seguitare»<sup>32</sup>. Del resto già nel 1289 il selciato intorno al San Giovanni era «ad lastricandum et reparandum»<sup>33</sup>, e l'impiego del vocabolo nello specifico ambito tecnico doveva essere ben noto a Dante che poco prima dell'esilio prese parte a uno dei comitati che sovrintendevano alla ristrutturazione di piazza Santo Spirito<sup>34</sup>, con «passeggiati marmi» come avrebbe detto in *Inf.* XVII 6.

Non rare sono le scelte lessicali che non si qualificano come recupero erudito ma nascono da esperienze aggiornate e consapevoli. La proprietà lessicale dell'«alluminar» di *Purg.* XI 81 interrompe la tradizione testuale ed è storicizzata e concretizzata dalla contestuale localizzazione a Parigi, e quindi a Bologna, dei principali centri della produzione miniata contemporanea<sup>35</sup>. La descrizione tecnica e l'uso connotante sono aggiornati e veri per l'*agens*. Lo stesso uso di «grido», e la metafora conseguente, può certo essere anche connesso alle accezioni di *clamor*, eppure diventa precipuamente eloquente qualora se ne riconoscano le radici semantiche nel mondo delle arti, e in particolare nella pratica dei cantieri che individuava la preminenza dell'architetto nella sua facoltà di esprimersi a parole<sup>36</sup>.

30. La prima attestazione risalirebbe al 1336-1340 (da *Il Libro giallo della compagnia dei Covoni*, a cura di A. Saporì, Milano, Istituto Editoriale Cisalpino, 1970, p. 167): cfr. la banca dati TLIO (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* <<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>; ultima consultazione dicembre 2016), s.v. *Lastraiuolo*.

31. G. POGGI, *La cappella del sacro Cingolo nel Duomo di Prato e gli affreschi di Agnolo Gaddi*, «Rivista d'arte», 14 (1932), pp. 356-376, p. 360 n. 23 per la citazione.

32. Cfr. anche la voce *Lastrare*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 4, III, p. 577. Analogο impiego metaforico del termine è attestato fino a Machiavelli, cfr. il commento di Claudio Giunta in ALIGHIERI, *Rime, Vita Nova, De Vulgari Eloquentia*, cit. n. 28, pp. 211-215, in particolare p. 214.

33. Il 19 aprile 1289 fu accordato un pagamento a un «magistro Cambio condan Iohannis, deputato pro dicto Comuni ad lastricandum et reparandum [...] quandam viam que vocatur via nova civitatis Florentie, pro [...] complemento ipsius operis»: Firenze, Archivio di Stato, Provvisioni, Registri 1, c. 110v, citato in A. GROTE, *L'Opera del Duomo di Firenze 1285-1370*, Firenze, Olschki, 2009 [ed. orig. 1959], p. 11. A San Gimignano sono attestati «provisores lastrichi» già nel 1255; cfr. W. BRAUNFELS, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin, Mann, 1953, p. 97.

34. Cfr. GROTE, *L'Opera del Duomo*, cit. n. 33, p. 12.

35. Cfr. S. PRANDI, *Teologia come pittura. Alain de Lille e Dante (Purg. X-XII)*, in *La parola e l'immagine*, cit. n. 18, I, pp. 99-116, in particolare pp. 99-100. Per la conoscenza della miniatura è solo suggestivo il passo della *Cronica* di Giovanni Villani secondo cui Dante «fue cacciato e sbandito di Firenze, e andossene a lo studio a Bologna [dove certo era già stato], e poi a Parigi in più parti del mondo»: G. VILLANI, *Nuova Cronica*, I-III, edizione critica a cura di G. Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda Editore, 1990-1991, II, p. 336.

36. Più diffusamente per l'interpretazione del passo, cfr. A. MONCIATTI, *L'arte nel Duecento*, Torino, Einaudi, 2013, in particolare pp. 227-229. D'altronde, che Dante conoscesse la realtà dei cantieri

Nell'Italia del 1300 l'evocazione per Giotto di prerogative intellettuali analoghe a quelle dell'architetto connota la consapevolezza delle novità intrinseche alla pittura contemporanea, e di Giotto in particolare. Perciò «ora ha Giotto il grido, / sí che la fama di colui è scura», ancorché non esente dalla «vana gloria de l'umane posse!» (*Purg.* XI 95-96 e 91). Già nell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla si parlava di «arte nova» o «pictor novus», oppure di «naturaque vincitur arte»<sup>37</sup>, ma solo con Dante la modernità di Giotto si inverte nella consapevolezza della specifica novità della sua pittura, che è l'elemento imprescindibile per renderla semanticamente connotante.

La figurazione è divenuta uno strumento conoscitivo per l'intrinseca e moderna capacità di 'fingere', ovvero per la disponibilità di un sistema retorico formale che tende a restituire l'esperienza del visibile costruendo un mondo artificiale, proprio dell'arte, vero in quanto «che non pur Policeto, / ma la natura lí avrebbe scorno» (*Purg.* X 32-33). Il «fabbro loro» (v. 99) è Dio stesso<sup>38</sup>, eppure la valenza conoscitiva è intrinseca al sistema delle arti se la descrizione degli esempi di superbia punita, istoriati nel pavimento, permette a Dante di osservare: «Morti li morti e i vivi parean vivi: / non vide mei di me chi vide il vero, / quant'io calcai, fin che chinato givi» (*Purg.* XII 67-69). L'ingegno sottile esorbita da solo dalla manualità della tradizione artistica e non si limita alla notazione naturalistica<sup>39</sup>. Da acuto interprete del 'pensiero figurante giottesco', Boccaccio osserverà analogamente che «niuna cosa dà la natura [...] che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipingesse sí simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse»<sup>40</sup>. Giotto è storicamente, e per precoce consapevolezza, il pittore che

risulta dalla vivida descrizione dell'episodio della Torre di Babele nel *De vulgari eloquentia* (I 7, 6-7): cfr. in merito S. LOMARTIRE, *Mobilità/stanzialità dei cantieri artistici nel Medioevo italiano e trasmissione delle competenze*, in *Circolazione di uomini e scambi culturali tra città (secoli XII-XIV)*. Atti del XXIII Convegno internazionale di studi (Pistoia, 13-16 maggio 2011), Roma, Viella, 2013, pp. 367-431, in particolare p. 374.

37. Il riscontro testuale è analizzato in PRANDI, *Teologia come pittura*, cit. n. 35, in particolare pp. 111-116.

38. In merito, cfr. M. COLLARETA, *Visibile parlare*, «Prospettiva», 86 (1997), pp. 102-104. Più in generale sui rilievi, D. ISELLA, *Gli exempla del canto X del Purgatorio*, «Studi danteschi», 45 (1968), pp. 147-156.

39. Cfr. invece L. BELLOSI, *Nota introduttiva*, in ID., «I vivi parean vivi». *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, «Prospettiva», 121-124 (2006), pp. 11-13, in particolare pp. 11-12. Né soddisfa una lettura in chiave neoplatonica (vd. BATTAGLIA RICCI, «Come le tombe terragne portan segnato», cit. n. 12, in particolare p. 58). L'uso in Dante delle facoltà della 'figura' è individuato già in E. AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 218 e, di recente, in COLLARETA, *Dante e le arti del suo tempo*, cit. n. 11, soprattutto p. 351.

40. G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, p. 737. Per Boccaccio interprete di Giotto, vd. P.D. STEWART, *Giotto e la rinascita della pittura: Decameron, VI, 5*, «Yearbook of Italian Studies», 5 (1983), pp. 22-34, C.L. GILBERT, *Boccaccio's Devotion to Artists and Art*, in ID., *Poets Seeing Artists' Work. Instances in the Italian Renaissance*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 49-65 e A. MONCIATTI, *Giotto: la realtà della pittura*, in *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, a cura di E. Castelnovo, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 147-156. L'espressione è tratta da BOLOGNA, *Gli angeli di Dante*, cit. n. 8, p. 27.



incarna questa moderna facoltà delle arti, che si era sviluppata in ambito gotico a partire dall'architettura e aveva garantito un'eccellente considerazione per l'architetto. Solo Dio, già «*elegans architectus*»<sup>41</sup>, è propriamente il creatore, e tuttavia Dante dimostra di conoscere la specifica eccellenza di quella realtà pittorica e usa tale consapevolezza storico-critica per riconoscere a Giotto la 'gloria' dell'arte, che unanimemente è vera proprio in quanto storica.

È celebre l'evocazione dantesca del lavoro del pittore per figurare il sopraggiungere del sonno: «S'io potessi ritrar come assonnaro / li occhi spietati udendo di Siringa, / li occhi a cui vegghiar costò sí caro; / come pintor che con essempro pinga, / disegnerei com'io m'addormentai» (*Purg.* xxxii 64-68). «Quando Dante vuol descrivere il sonno durante il quale sprofonda verso la montagna del purgatorio, gli si presenta alla mente come modello il sonno degli apostoli sul monte Oliveto»<sup>42</sup> e ci richiama l'immagine della *Pregghiera nell'Orto*. Nella navata destra di San Marco a Venezia, per esempio, la scena era stata ampiamente illustrata nel suo più noto allestimento iconografico, che, qualificato proprio dall'insistenza sul tema del sonno degli apostoli, era ancora impiegato all'inizio del Trecento (per esempio nel retro della *Maestà* di Duccio per il Duomo di Siena), nonché variamente attestato nei repertori di immagini e di *exempla*<sup>43</sup>. Il pittore, che opera seguendo un modello, illustra un tipico processo medievale e tuttavia la precisazione «ma qual vuol sia che l'assonnar ben finga» (*Purg.* xxxii 69) evidenzia che l'arte figurativa ha assunto facoltà e valenza ulteriori, non più derivate o restitutive, ma capaci di *fungere*, ovvero costruire, una realtà propria. Si noterà inoltre che l'uso del verbo *disegnare* non è neutro, per la consapevolezza che sottende e per il tradizionale valore identificativo di tali novità<sup>44</sup>.

In continuità e dentro ai riferimenti artistici medievali Dante segna dunque una svolta, frutto di una consapevolezza storico critica dei fenomeni contempo-

41. ALANO DI LILLA, *De planctu naturae*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, a cura di J.-P. Migne, CCX, Paris, Migne, 1855, coll. 429-482, 453; sull'architetto, le fonti e la sua considerazione in particolare in epoca gotica, cfr. almeno N. PEVSNER, *Terms of Architectural Planning in the Middle Ages*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 5 (1942), pp. 232-237 e Id., *The Term 'Architect' in the Middle Ages*, «Speculum», 17 (1942), pp. 549-562, oppure da ultimo E. CASTELNUOVO, «*Parum discrepans a Dedalo*»: i molti volti dell'architetto medievale, in *L'architetto: ruolo, volto, mito*, a cura di G. Beltramini, H. Burns, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 35-48.

42. J. VON SCHLOSSER, *L'arte del Medioevo*, Torino, Einaudi, 1961, p. 84.

43. Cfr. O. DEMUS, *L'arte bizantina e l'occidente*, a cura di F. Crivello, Torino, Einaudi, 2008 [1970], in particolare pp. 41-44 e 249-251. Per la scena marciata, MONCIATTI, *L'arte nel Duecento*, cit. n. 36, scheda nr. 11 [pagina non numerata]; per la *Maestà* di Duccio, G. RAGIONIERI, *Duccio di Buoninsegna. Maestà*, in *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, a cura di A. Bagnoli et al., Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 212-253.

44. Mi limito a osservare come Andrea Lancia chiuda la chiosa con l'endiadi artistica di *Purg.* xi 94-96 sottolineando che «Giotto dopo Cimabue fiorì in quella arte [...] contemporaneo de l'autore e amico. E l'autore sentié di quella parte del figurare che si chiama disegnare»: A. LANCIA, *Chiose alla Commedia*, I-II, a cura di L. Azzetta, Roma, Salerno Editrice, 2012 (*Edizione nazionale dei commenti danteschi*, 9), I, p. 607. Per la valenza e la novità del disegno nell'arte di Giotto, cfr. A. MONCIATTI, *Giotto e i disegni*, in *Medioevo: le officine*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2010, pp. 599-608.



ranei analoga a quella dimostrata per le lettere e con l'uso del volgare, «un'altra [lira] adatta alle orecchie dei moderni»<sup>45</sup>. Julius von Schlosser osservava che «la *Commedia* di Dante [...] contiene in germe l'inizio della moderna storiografia dell'arte», ma solo con Roberto Longhi il superamento del «confronto puramente morale e non [...] estetico»<sup>46</sup> corrispondeva all'aver «issofatto fondato anche la critica, e perciò [con un ulteriore e meno saldo scarto] la storia, dell'arte italiana»<sup>47</sup>. È necessario recuperare Dante come conoscitore e fruitore consapevole del mondo delle arti, tenendo ben a mente che ciò, per un verso, non induce a ritenerlo «schierato [neppure] dalla parte di una ipotetica corrente critica più avanzata»<sup>48</sup>, e, per l'altro, oltrepassa la ricostruzione di alcuni, ancorché rilevanti, temi della sua biblioteca o l'individuazione delle 'occasioni figurative'. La possibilità di approfondimento di precipui aspetti dell'opera letteraria che ne discende corre parallela alla sua eccellenza come fonte per la storia dell'arte.

ALESSIO MONCIATTI

Università degli Studi del Molise  
*alessio.monciatti@unimol.it*

45. Dall'epistola di un frate Ilaro a Ugucione della Faggiola nella traduzione di INGLESE, *Vita di Dante*, cit. n. 14, in particolare pp. 122-124 (p. 124 per la citazione), a cui si rimanda anche per la tradizione del documento trascritto da Boccaccio.

46. J. VON SCHLOSSER, *Poesia e arti figurative nel Trecento*, «La Critica d'Arte», 3 (1938), pp. 81-90, a p. 83.

47. R. LONGHI, *Apertura sugli umbri*, «Paragone. Arte», 191 (1966), pp. 3-17; riedito in ID., *Edizione delle opere complete* VII. 'Giudizio sul Duecento' e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 147-158 (p. 147 per la citazione).

48. BELLONZI, *Arti figurative*, cit. n. 15, p. 400.



FRANCESCA PASUT

NELL'ANTICA VULGATA FIORENTINA  
*Due varianti miniate della Commedia dantesca*

Firenze, 1337: il copista Francesco di ser Nardo da Barberino, scriba dalla mano educatissima e dalla carriera versatile come le ultime proposte attributive inducono a pensare<sup>1</sup>, licenzia, e lo dichiara espressamente nel *colophon* (c. 103v), la trascrizione di un pregevole testimone della *Commedia* dantesca, l'attuale Trivulziano 1080 (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana), autorevole e per più di una ragione<sup>2</sup>. La prima è che ad oggi è l'unico manoscritto di lusso del poema, nella fitta produzione di copie del capolavoro di Dante che assorbì quasi d'impeto le botteghe librerie fiorentine nel secondo quarto del Trecento, a fornire un appiglio cronologico esplicito e dunque inconfutabile<sup>3</sup>. Una sorta di punta di diamante, se così si può dire, cui siamo di continuo sollecitati a fare riferimento in un panorama che storicamente perdura ad essere vago e frammentario e dove alla puntigliosa conoscenza oggi acquisita sui vari aspetti testuali o materiali dei manufatti non corrispondono analoghe evidenze sulle datazioni da attribuire ai singoli codici<sup>4</sup>.

1. S. BERTELLI, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo I. I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, presentazione di P. Trovato, Firenze, Olschki, 2011, pp. 59-62 (con bibliografia precedente), da integrare con F. GEYMONAT, *Sulla lingua di Francesco di ser Nardo*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Cesati, 2007, pp. 331-386.

2. Esattamente la sottoscrizione recita: «Ser Franciscus ser Nardi de Barberino Vallis / Pese curie Summe Fontis scripsit hunc / librum sub anno Domini M<sup>o</sup>CCC<sup>o</sup>XXX<sup>o</sup>VII<sup>o</sup>». Sebbene il luogo di copia non sia qui dichiarato espressamente, l'intera opera del copista si ricollega all'ambito fiorentino e allo stesso contesto riconducono ulteriori aspetti del manoscritto, come costantemente riconosciuto dalla critica dantesca e storico-artistica.

3. Assoluto il rilievo attribuitogli da Petrocchi in DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, I-IV, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967 (*Edizione nazionale delle opere di Dante*, 7), I, pp. 85-86. Schede aggiornate e con bibliografia completa sul codice sono consultabili in: M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, pp. 189-190 nr. 451; *I manoscritti datati dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano*, a cura di M. Pontone, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011 (*Manoscritti datati d'Italia*, 22), pp. 65-67 nr. 71. Inoltre, si veda la scheda disponibile sul sito *Manus OnLine*: <[http://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=50142](http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=50142)> (scheda di M. PONTONE; qui e altrove ultima consultazione dicembre 2016).

4. Per un quadro generale: M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004; V. GUIDI, *I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva* e P. TROVATO, *Tavola sinottica dei manoscritti trecenteschi della Commedia*.

Il secondo motivo che dà lustro al Dante Trivulziano 1080 discende dalla veste assai curata della decorazione miniata, che ne fa percepire di primo acchito la natura di oggetto raffinato e costoso<sup>5</sup>. Delle miniature sono da sempre celebrate la finezza della tecnica pittorica e le scelte tematiche originali e profonde: furono eseguite da un prolifico artista fiorentino attivo in pittura e nell'illustrazione libraria nella prima metà del Trecento, il cosiddetto Maestro delle Effigi Domenicane<sup>6</sup>.

Impossibile, a partire dall'analisi autoptica del manoscritto, individuare per quale committente sia stato approntato in antico il volume. Sicuramente un personaggio altolocato, poiché sul margine inferiore di c. 70r, prima pagina del *Paradiso*, rimangono nitidamente visibili le impronte sulla pergamena di due scudi araldici<sup>7</sup>. L'accurata azione di erasione ha cancellato ogni minima traccia (anche in trasparenza o con la lampada a raggi ultravioletti non è visibile alcunché), ma la disposizione ben calcolata degli stemmi in rapporto allo sviluppo del fregio dà la sensazione che l'inserimento delle due insegne in quel determinato punto rispetti il progetto originario. Poco significativi sono gli spunti offerti dalla storia collezionistica del codice fino al 1812, quando è già sugli scaffali della biblioteca del marchese Gian Giacomo Trivulzio<sup>8</sup>.

Nel panorama della produzione fiorentina dantesca della fine degli anni Trenta del Trecento, ove con dantesca il riferimento è prettamente al testo della *Commedia*, il manoscritto ora conservato nella biblioteca milanese non si qualifica come un esemplare dalla carica realmente rivoluzionaria, almeno per ciò che concerne gli elementi codicologici esteriori principali. Il volume ripropone alla perfezione e con una qualità estetica rigorosa un'impostazione editoriale da giudicare senza ombra di dubbio all'avanguardia, ma già collaudata nella città toscana per tramandare l'opera di Dante da più di un lustro, vale a dire a partire dallo scorcio del terzo decennio del XIV secolo.

Che la diffusione primo trecentesca della *Commedia* nel contesto fiorentino

*Datazione e area linguistica*, in *Nuove prospettive*, cit. n. 1, pp. 215-228 e pp. 229-241; BERTELLI, *La tradizione della Commedia*, cit. n. 1, pp. 27-47.

5. Del codice esistono due edizioni in facsimile: *Il codice Trivulziano 1080 della Divina Commedia riprodotto in eliocromia*, sotto gli auspici della sezione milanese della Società Dantesca Italiana nel sesto centenario della morte del poeta, con cenni storici di L. Rocca, Milano, Hoepli, 1921; DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia secondo l'edizione diplomatica del Codice Trivulziano 1080 [a. 1337]*, I-II, a cura di A.R. Natale, Gorle (Bergamo), Velar, 2000. Ora il manoscritto è anche consultabile integralmente nella riproduzione digitale disponibile all'indirizzo: <<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+1080,+piatto+anteriore>>.

6. Da ultimo: *Florence at the Dawn of the Renaissance. Painting and Illumination, 1300-1350* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 13<sup>th</sup> November 2012 – 10<sup>th</sup> February 2013; Toronto, Canada, Art Gallery of Ontario, 16<sup>th</sup> March – 16<sup>th</sup> June 2013), edited by Ch. Sciacca, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2012, pp. 206-209 nr. 42 (scheda di F. PASUT).

7. Non escluderei che analoghi stemmi comparissero anche a c. 1r in corrispondenza dell'estesa lacuna che purtroppo ha danneggiato il margine superiore della pagina.

8. Su questi aspetti si faccia riferimento a *I manoscritti datati dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana*, cit. n. 3.

inneschi un fenomeno dalla portata notevole è un dato critico allo stato attuale delle ricerche di chiarezza assoluta, per investigare il quale tuttavia ci si deve ancora in prevalenza attenere a ciò che trasmettono gli stessi manoscritti rimasti, moltissimi e significativi da tanti punti di vista, essendo il quadro storico-culturale sfortunatamente carente di dati e informazioni illuminanti su tale fronte<sup>9</sup>. Il numero dei volumi membranacei con il testo completo della *Commedia* copiati nelle botteghe librerie locali – non meno di una sessantina nell'arco di un trentennio – e spesso decorati da miniatori di buon livello è di per sé la spia del precoce sbocciare e del progressivo radicarsi di un culto di Dante, e in particolare del poema, tra le fila dei suoi concittadini<sup>10</sup>.

Firenze non fu ovviamente protagonista isolata di tali dinamiche, e in date abbastanza alte (entro il 1330-1340 circa) anche in altre zone centrali d'Italia (da Bologna a Padova, da Pisa a Napoli), dove il settore della produzione del libro poteva contare su una tradizione solida, si pose il problema su quale tipologia di manoscritto fosse la più adeguata per dare forma concreta a quest'opera letteraria, di genere artistico assolutamente unico e totalmente sfuggente alle categorie consuete all'epoca, e su quale fosse la migliore visualizzazione dei contenuti del poema attraverso immagini dipinte<sup>11</sup>. I tentativi furono diversi, tutti apparentemente slegati l'uno dall'altro e contraddistinti da un seducente e per noi talvolta nebuloso spirito di sperimentazione, soprattutto nel caso di splendidi esempi di manoscritti illustrati della *Commedia*<sup>12</sup>. Ma la sensazione è che a Firenze, per una

9. Oltre ai testi citati *supra* a n. 4, per una riconsiderazione complessiva dell'ardua problematica: P. TROVATO, *Intorno agli stemmi della Commedia (1924-2001)*, in *Nuove prospettive*, cit. n. 1, pp. 611-649. E, per ciò che riguarda nello specifico l'attività dei copisti, le recenti osservazioni di G. POMARO, *Ricerche d'archivio per il «copista di Parm» e la mano principale del Cento. (In margine ai Frammenti di un discorso dantesco)*, *ibid.*, pp. 243-279.

10. Spunti importanti potranno provenire dalla nuova edizione del codice diplomatico dantesco in *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi III. Codice diplomatico dantesco*, a cura di T. De Robertis *et al.*, Roma, Salerno Editrice, 2016 (*NECOD: Nuova edizione commentata delle opere di Dante*, 7). Sui riflessi del culto di Dante nella pittura monumentale fiorentina degli anni Trenta del Trecento: E. NERI LUSANNA, *Dante non-Dante: osservazioni sul presunto ritratto giottesco della Cappella del Podestà a Firenze*, «Paragone. Arte», s. III, 114-115 (2014), pp. 34-53.

11. In generale: M. MEISS, *The Smiling Pages*, in P. BRIEGER, M. MEISS, CH.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, I-II, Princeton, Princeton University Press, 1969, I, pp. 31-80; M. ROTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1972; M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, «Narrar Dante» attraverso le immagini: le prime illustrazioni della *Commedia*, in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer* (Foligno, Oratorio del Gonfalone, 11 marzo – 28 maggio 1989; Ravenna, Biblioteca Classense, 8 luglio – 16 ottobre 1989), a cura di R. Rusconi, Perugia, Electa-Editori Umbri Associati, 1989, pp. 81-102; L. MIGLIO, *Dante Alighieri. Manoscritti miniati*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I-XII, diretta da A.M. Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-2002, V, pp. 627-635. Da ultimo vedi C. PONCHIA, *Frammenti dell'Aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015.

12. Si vedano gli esiti di recenti ricerche incentrate sull'analisi minuziosa di alcuni di essi: L. BATTAGLIA RICCI, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, in IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, I-IV, a cura di M. Volpi, con la collaborazione di A. Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009 (*Edizione nazionale dei commenti danteschi*, 3), IV, pp. 2719-2737; C. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 2011; A. PEGO-

serie di ragioni che sfuggono a una nitida messa a fuoco, si siano attuate scelte dall'impatto più radicale e dal valore in un certo senso risolutivo e programmatico.

Nella prima metà del Trecento il 'codice-tipo' fiorentino della *Commedia* si identifica in un modello ben caratterizzato di libro, che presenta precise peculiarità costantemente seguite da copisti, cartolai e miniatori e che appare come un'invenzione inedita, creata *ad hoc* in questo appassionato frangente: taglia medio-grande, testo su due colonne scritto nella cosiddetta bastarda cancelleresca, una decorazione miniata molto ricorrente e organizzata secondo schemi ripetuti<sup>13</sup>. La formula si rivelò, si potrebbe affermare retrospettivamente, fortunata e vincente, tanto che altri tipi di soluzioni editoriali comunque adottate per la *Commedia*, con il testo in *littera textualis* distribuito su un'unica colonna<sup>14</sup>, oppure con il testo incorniciato dal commento e un ciclo cospicuo di immagini, alla maniera del libro universitario<sup>15</sup>, risultano subordinate ed eccentriche rispetto al prevalere dell'altra impostazione.

In definitiva il mercato fiorentino parrebbe avere accolto favorevolmente questi prodotti e, forse, l'ulteriore e persistente richiesta di versioni così concepite del capolavoro di Dante non fece che decretare il successo dell'operazione.

Non stupisce allora che nel tardo Cinquecento, ispirandosi a una sfuggente e moderna annotazione leggibile su due manoscritti trecenteschi reperiti in biblioteche fiorentine<sup>16</sup>, Vincenzo Borghini immaginasse in modo colorito l'esistenza di un amanuense costretto a copiare cento copie della *Commedia* per ottenere i soldi necessari alla dote per le sue figlie. Dall'immaginoso racconto la critica ha tratto la calzante definizione di Danti del gruppo del Cento, etichetta di comodo servita a isolare il gruppo più compatto di copie del poema (testualmente e

RETTI, *Indagine su un codice dantesco: la Commedia Egerton 943 della British Library*, Ghezzano (Pisa), Felici Editore, 2014.

13. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit. n. 4, *passim*. Per un quadro complessivo sui codici miniati: F. PASUT, *Codici miniati della Commedia a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, «Rivista di studi danteschi», 6 (2006), pp. 379-409; EAD., *Florentine Illuminations for Dante's Divine Comedy: A Critical Assessment*, in *Florence at the Dawn of the Renaissance*, cit. n. 6, pp. 155-169; EAD., *I miniatori fiorentini e la Commedia dantesca nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*. Atti del Convegno internazionale (Barcellona, 20-22 maggio 2015), in corso di pubblicazione.

14. Cfr. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Reh diger 227 (=Dep. Breslau 7), miniato dal Maestro delle Effigi Domenicane, oppure Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4117, illustrato da Pacino di Bonaguida: F. PASUT, *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia: un percorso tra codici poco noti*, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 20-21 maggio 2005), a cura di F. Pasut, J. Tripps, Firenze, Giunti, 2008, pp. 41-62; EAD., *Florentine Illuminations for Dante's Divine Comedy*, cit. n. 13, in particolare pp. 160-161. Vedi inoltre BERTELLI, *La tradizione della Commedia*, cit. n. 1, pp. 28-30.

15. Notorio il codice Poggiali della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino 313: *Florence at the Dawn of the Renaissance*, cit. n. 6, pp. 210-213 nr. 43 (scheda di F. PASUT, con bibliografia pressa).

16. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.16; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. II IV 245.

materialmente) nell'ambito di questa dilatata e coerente esperienza germogliata a Firenze nel corso del secondo quarto del Trecento<sup>17</sup>.

Può darsi che i primi tentativi di pensare secondo tali logiche la 'messa in codice' della *Commedia* siano addirittura molto precoci, come farebbe supporre il ritrovamento di un frammento (all'interno del manoscritto conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr. H 8 1012) databile entro il 1330<sup>18</sup>. Già nel primo lustro degli anni Trenta gli esemplari in circolazione non erano esigui, con risultati anche piuttosto ambiziosi dal punto di vista artistico<sup>19</sup>, e gli stessi *standard* rimasero in auge fino agli inoltrati anni Quaranta del Trecento<sup>20</sup>, quando si esaurì la fase cosiddetta dell'antica vulgata, in coincidenza – o almeno così si reputa – con l' incisivo intervento editoriale di Giovanni Boccaccio e l'evento traumatico della peste nera del 1348<sup>21</sup>.

Nella vicenda, qui restituita in estrema sintesi, il Dante Trivulziano 1080, estraneo peraltro al gruppo del Cento dal punto di vista testuale, gioca dunque un ruolo chiave, tenendo conto anche della centrale e illuminante posizione cronologica e della sontuosa decorazione miniata, in buono stato di conservazione. Come nella gran parte dei codici fiorentini risalenti allo stesso torno di tempo, l'ornamentazione compare solo sulle pagine iniziali di ciascuna cantica (cc. 1r, 36r, 70r), con un effetto di estrema ma efficace concentrazione e fungendo da lampante segnale della tripartizione interna dell'opera. E anche i soggetti delle miniature si accordano ovviamente al contenuto delle singole sezioni, nel caso specifico con grande intelligenza comunicativa<sup>22</sup>. I motivi figurati che occupano

17. G. PETROCCHI, *Cento (Danti del Cento)*, in *Enciclopedia dantesca*, I-VI, diretta da U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, I, p. 910; M. BOSCHI ROTIROTI, *Accertamenti paleografici su un gruppo di manoscritti danteschi*, «Medioevo e Rinascimento», n.s., 11 (2000), pp. 119-128; EAD., *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit. n. 4, pp. 77-88; POMARO, *Ricerche d'archivio*, cit. n. 9, pp. 269-279.

18. T. DE ROBERTIS, *Rivalutazione di un frammento dantesco*, «Studi danteschi», 66 (2001), pp. 263-274.

19. Lo dimostra l'aulico codice di Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 3285, con miniature del Maestro delle Effigi Domenicane: G.Z. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della Commedia*, in *Dante e le arti visive*, Milano, Unicopli, 2006, pp. 109-148, in particolare pp. 130-139.

20. Penso in prima istanza al frammento vergato da Francesco di ser Nardo da Barberino nel 1347-1348 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup. 125<sup>11</sup>, cc. 7-101): BERTELLI, *La tradizione della Commedia*, cit. n. 1, pp. 339-342 nr. 9. In secondo luogo a una serie di manoscritti miniati da Pacino di Bonaguida: PASUT, *Florentine Illuminations for Dante's Divine Comedy*, cit. n. 13, in particolare pp. 160, 169 n. 31 e *Florence at the Dawn of the Renaissance*, cit. n. 6, pp. 213-215 nr. 44 (scheda di F. PASUT).

21. G. BRESCHI, *Boccaccio editore della Commedia*, in *Boccaccio autore e copista* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013 – 11 gennaio 2014), a cura di T. De Robertis et al., Firenze, Mandragora, 2013, pp. 247-253.

22. R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting III. The Fourteenth Century II/1 Elder Contemporaries of Bernardo Daddi*, nuova ed. a cura di M. Boskovits, Firenze, Giunti Barbèra, 1987<sup>2</sup>, pp. 20, 21, 271 n. 1, 320-325 e Pls. CXXXV-CXXXVII; *Biblioteca Trivulziana del Comune di Milano*, a cura di A. Dillon Bussi, G.M. Piazza, Fiesole, Nardini, 1995, p. 50 e tav. XVII (scheda di A. DE MARCHI); ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit. n. 19, pp. 139-141.



il campo interno della prima iniziale sono lo snodo di un ricco racconto in immagini, che con immediata disinvoltura si impadronisce dell'ampio spazio sui margini dei fogli amplificando sensibilmente la narrazione.

Protagonisti dell'iniziale *N* dell'*Inferno* (c. 1r), sono Dante e Virgilio nella selva, tra i cui alberi i poeti si aggirano a larghi passi. Il momento descritto è perfettamente individuabile nell'ultimo versetto del primo canto (*Inf.* 1 137), dove si dice che Virgilio riprende il cammino seguito da Dante («Allor si mosse, e io li tenni dietro»), ed il suo compito di guida (*Inf.* 1 113) è esplicitato nel gesto di avvolgere in modo paternalistico un braccio attorno alle spalle di Dante, che infatti sta in una posizione spazialmente subordinata. Dal profilo dell'iniziale si stacca una falda di roccia, frastagliata come in natura, che invade il margine sinistro e senza soluzione di continuità si ridistende nel bordo inferiore della pagina, disegnando il terreno su cui le figure si muovono. Quasi assistendo a una forma di anacoluto, per recuperare il filo del discorso secondo l'ordine esatto del testo, l'osservatore è costretto a spostare l'occhio in basso a destra. Qui è mostrato Dante «pien di sonno» disteso ai piedi di un boschetto con quattro alberi, che simboleggiano la selva oscura (*Inf.* 1 10-12): la posa sdraiata (tra l'altro non priva di una vaga suggestione classica) è tipica del *Dante sognatore* («somniator»), un tema denso di implicazioni e speso con generosità nella prima metà del XIV secolo nell'illustrare la carta al principio dell'*Inferno*<sup>23</sup>, se non fosse che Dante ha gli occhi aperti e gesticola, come ad accompagnare il suo eloquio. E del tutto illogicamente si rivolge già alla figura di Virgilio, che gli tende la mano dalla cima del colle (descritto in *Inf.* 1 13), mentre l'incontro tra i due in realtà è successivo nel testo all'impatto con le fiere (*Inf.* 1 61-69). Proprio l'irto sperone di roccia divide la scena in due momenti: a sinistra prende il via la visione incalzante di Dante terrorizzato, che si imbatte nella lonza e che poi procedendo dal basso verso l'alto della pagina arranca sulle balze del fregio e affronta il leone e la lupa (*Inf.* 1 31-60).

La pagina di apertura del *Purgatorio* (c. 36r) è forse meno movimentata e stravagante nel ritmo espositivo, ma più ricca in verità di trovate insolite ed estratte dal testo con talento raro<sup>24</sup>. Nella lettera, come spesso accade nei codici miniati a Firenze in questa epoca, il senso della metafora iniziale dedicata all'arte della poesia («per correr miglior acque alza le vele / ormai la navicella del mio ingegno / che lascia dietro a sé mar sì crudele»: *Purg.* 1 1-3) è restituito con una scena prettamente realistica, in cui Dante e Virgilio solcano le onde del mare a bordo di una piccola imbarcazione a vela. Virgilio parla con foga a Dante, che medita raccolto in se stesso con il viso poggiato sulla mano, dando l'idea che la terzina d'*incipit* sia la traduzione in parole del suo pensiero.

Nel margine inferiore si torna invece a raffigurazioni impostate secondo una

23. Cfr. almeno L. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine di apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 23-49, in particolare pp. 34-43.

24. Di queste non esistono altri esempi consimili nemmeno tra i codici fiorentini, all'inizio del Trecento.



logica narrativa della rappresentazione. L'artista si cimenta in una sintesi dei passi eclatanti del primo canto, che tuttavia presenta violando l'esatta dinamica degli episodi riferiti nel racconto in versi. Procedendo nell'ordine della lettura, da sinistra verso destra, si inizia dalla presentazione di Dante all'anziano Catone da parte di Virgilio: Dante è inginocchiato e si inchina su istigazione di Virgilio (*Purg.* I 49-51), che infatti gli preme la mano sulla schiena («con parole e con mani e con cenni / reverenti mi fé le gambe e 'l ciglio»), davanti a lui è Catone, con barba e capelli bianchi e lunghi (*Purg.* I 31-36). Segue l'azione compiuta alla fine del canto da Virgilio, che cinge i fianchi di Dante con un giunco sradicato dalla spiaggia, così come richiesto da Catone (*Purg.* I 133-136). Al centro si torna improvvisamente ai primi momenti descritti nel canto (*Purg.* I 21-27): Dante, uscito dall'inferno e rivoltosi in direzione dell'emisfero antartico, contempla in alto le quattro stelle, che simboleggiano le quattro virtù cardinali e furono viste solo da Adamo ed Eva. L'idea di includere le stelle in un clipeo dipinto al centro del margine superiore rende la composizione articolata e dinamica. Il resoconto termina infine con Virgilio che lava con la rugiada raccolta dall'erba «con ambo le mani» il viso di Dante dalle lacrime e dalla caligine dell'inferno (*Purg.* I 121-129), momento rituale culminante nel testo con il già citato gesto compiuto con i giunchi.

Per il *Paradiso* (c. 70r, cfr. Tav. 9) l'artista elabora una scenografia dai caratteri complessi, una vera e propria allegoria, la cui interpretazione è in questa sede approfondita da Alessio Monciatti<sup>25</sup>, ed è questa la miniatura in assoluto più preziosa per la presenza diffusa dell'oro. Nell'iniziale *L* è l'*Incoronazione della Vergine*, con Cristo e Maria assisi su un trono monumentale, circondato da una folla di angeli che reggono cortine, adoranti e musicanti. Il clima è di intensa festosità paradisiaca. Ma l'idea di Empireo domina l'intera cornice, satura di motivi figurativi disseminati sui quattro margini e dedicata alla visualizzazione delle gerarchie angeliche. Una sorta di sintesi degli argomenti teologici trattati nei canti XXVIII-XXIX del *Paradiso*. È composta da diciannove grandi compassi mistilinei, che accolgono i mezzi busti delle entità di angeli e sono intervallati da eleganti e ricche composizioni floreali. In alto nel mezzo, Dio Padre benedicente tra due coppie di *Serafini* (di colore rosso) e *Cherubini* (di colore azzurro), una per parte. Sui due lati la presentazione delle figure è speculare e studiata con grande ordine: una di fronte all'altra, dall'alto verso il basso si riconoscono *Troni*, *Dominazioni*, *Potestà*, *Principati*, *Virtù*, *Arcangeli* e *Angeli*<sup>26</sup>. Questi ultimi occupano il margine inferiore e fiancheggiano la curiosa messa in scena centrale. Tra due montagnole è Dante orante, rivolto verso una figura che proviene dalle sfere celesti (parrebbe Beatrice) e che gli pone una corona d'alloro sul capo; nel cielo brillano tre stelle, probabilmente le tre virtù teologali, alle quali gli angeli rivolgono la preghiera.

25. A. MONCIATTI, «Figurando il Paradiso». *Appunti per le arti del visibile e Dante*, pp. 249-259.

26. L'iconografia è la stessa dei mosaici duecenteschi nella cupola del Battistero di Firenze (M. BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting I/III. The Mosaics of the Baptistery of Florence*, Firenze, Giunti, 2007, pp. 158-262).

L'incoronazione del poeta fa così da *pendant* all'incoronazione di Maria, lanciando al lettore un messaggio audace e forte.

Nell'architettura decorativa della pagina, molto meno ariosa delle precedenti, le proporzioni assunte dalla cornice appaiono invadenti rispetto al testo, che ne resta quasi soffocato. L'artista si trovò chiaramente obbligato a sfruttare tutto lo spazio riservatogli dal copista, non sufficiente per accogliere con agio una composizione tanto ricca. La pittura fu evidentemente eseguita dopo che la trascrizione del testo era stata ultimata, poiché vi sono punti in cui la figurazione si interrompe per non interferire con la scrittura (vedi il secondo polilobo in alto a sinistra) o punti in cui si sovrappone ad essa.

Le immagini appena descritte non hanno ancora oggi perso nulla del loro potere comunicativo e visionario, indipendentemente dalla fantasiosa carrellata di iconografie anticonvenzionali, grazie alle qualità purissime che permeano lo stile del Maestro delle Effigi Domenicane. Attivo all'incirca dal 1325/1330 al 1350 anche come pittore, tanto che lo pseudonimo con il quale si è soliti indicarlo – essendo ignota la sua vera identità – deriva da una tavola dipinta con *Maria e Cristo in trono e le effigi dei santi domenicani* del 1336 circa (Firenze, Museo e Chiostri Monumentali del Convento di Santa Maria Novella), fu un miniatore molto prolifico, esponente della fronda più moderna e incline alla sperimentazione<sup>27</sup>. La sua carriera si svolse integralmente nel contesto di Firenze e contado e la fase giovanile si ritiene che sia rappresentata dalle opere che un tempo la critica aveva accorpato sotto il nome di Maestro del Biadaio<sup>28</sup>. Il Dante della Biblioteca Trivulziana, con la data sicura del 1337, valevole senz'altro per lo stesso progetto della decorazione, viene a cadere nel momento più intenso dell'attività del maestro e sancisce la decisa maturazione della sua arte in senso più incisivo e raffinato.

Tipica strategia dell'artista è quella di rompere l'equilibrio della pagina e di lasciare fluire sui margini le narrazioni con energia quasi istintiva (esemplare il dettaglio del mezzo busto di Dante fluttuante nervosamente tra le rocce nell'incontro con leone e lupa)<sup>29</sup>. Eleganza ed espressività si integrano alla perfezione, eppure talvolta l'una cede il testimone all'altra e il disegno meticoloso e inquieto indaga con acribia la mimica. Pertanto Dante nella selva manifesta apertamente il suo sgomento e la gestualità dei personaggi del primo canto del *Purgatorio* è

27. Selezionando tra i molteplici studi, cfr. ID., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* III. *The Fourteenth Century* IX. *The Painters of the Miniaturist Tendency*, Firenze, Giunti Barbèra, 1984, pp. 53-57; L.B. KANTER, *Master of the Dominican Effigies*, in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450* (New York, Metropolitan Museum of Art, 17<sup>th</sup> November 1994 – 26<sup>th</sup> February 1995), edited by L.B. Kanter *et al.*, New York, Abrams, 1994, pp. 56-57, pp. 58-83 (schede di B. DRAKE BOEHM e di L.B. KANTER); ID., *Maestro delle Effigi Domenicane*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Bonnard, 2004, pp. 560-562.

28. R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting* III. *The Fourteenth Century* VII. *The Biadaio Illuminator*, New York, The Institute of Fine Arts-New York University, 1957.

29. M.G. CIARDI DUPRÈ DAL POGGETTO, *La miniatura gotica in Toscana*, in *Civiltà delle arti minori in Toscana*. Atti del I Convegno sulle arti minori in Toscana (Arezzo, 11-15 maggio 1971), Firenze, Edam, 1973, pp. 53-64, ma vedi pp. 58-59.

oggettivamente variata con precisione. Del puntuale spirito di osservazione del maestro fiorentino si potrebbero portare numerosi esempi: dalla descrizione della vela e dei dettagli marinareschi nell'iniziale del *Purgatorio* all'intera sequenza dispiegata sul margine inferiore della stessa pagina, dove il declivio del terreno e la fila di giunchi flessuosi in primo piano, il cui disegno si sovrappone alle figure retrostanti, sono un'interessante intuizione delle logiche reali dello spazio. E lo stesso si riscontra nell'idea proposta per l'*Incoronazione della Vergine* (c. 70r), agile per la profondità della composizione e dove l'animazione degli angeli e il disegno particolareggiato degli strumenti musicali (organo portatile, viella) sembrano tenere conto del famoso modello del Polittico Baroncelli in Santa Croce a Firenze di Giotto (1330 circa)<sup>30</sup>.

La densità del paratesto figurato creato dal Maestro delle Effigi Domenicane per il Dante Trivulziano 1080 apre anche ad altre più generali considerazioni sul rapporto testo-immagine, che sono state sviluppate a fondo da Giuseppa Zanichelli<sup>31</sup>. Essenzialmente simile nei caratteri librari alla maggior parte delle copie della *Commedia* allestite a Firenze tra il 1330-1340, il manoscritto vergato da Francesco di ser Nardo da Barberino non è affatto un'opera seriale, bensì un raffinato manufatto prodotto *ad personam*. Non è solo l'antica presenza delle insegne araldiche scomparse a dichiararlo. Lo è in primo luogo l'ingegnoso e colto apparato di immagini pensate a corredo del poema dantesco, che da un lato rivelano una buona conoscenza di prima mano del testo e un'aderenza ad esso, dall'altro la libertà di allontanarsene per costruire figurazioni altamente simboliche, nelle quali forse si colgono ambizioni di altro genere, la tensione cioè di comunicare tramite una rappresentazione scenica – e non servendosi di un commento scritto – un'idea del poema.

Quanto possa essere vigoroso lo stimolo esegetico derivante dalle miniature dipinte sulle pagine di apertura di alcuni manoscritti della *Commedia* dell'inizio del Trecento è stato argomentato in varie occasioni da Lucia Battaglia Ricci<sup>32</sup>. Un atteggiamento così acuto pare essere un tratto distintivo del Maestro delle Effigi Domenicane e non è escluso che l'inclinazione dipenda dalla cerchia culturalmente elevata dei suoi committenti. Delle altre quattro versioni della *Commedia* illustrate dall'artista, due sono codici in linea con un tipo di produzione ordinaria<sup>33</sup>, ma due gareggiano con il manoscritto della Biblioteca Trivulziana per

30. J. GARDNER, *Il Polittico Baroncelli per Santa Croce. Gli ultimi anni a Firenze*, in *Giotto, l'Italia* (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015 – 10 gennaio 2016), a cura di S. Romano, P. Pietrarola, Milano, Electa, 2015, pp. 140-153.

31. ZANICHELLI, *L'immagine come glossa*, cit. n. 19, pp. 109-143; EAD., *Racconti incrociati: La Divina Commedia ms. Parm 3285 della Biblioteca Palatina di Parma*, relazione letta al convegno internazionale di studi *Dante visualizzato*, cit. n. 13.

32. BATTAGLIA RICCI, *Testo e immagini*, cit. n. 23, pp. 23-49; EAD., *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), I-II, Roma, Salerno Editrice, 2001, I, pp. 601-639, soprattutto pp. 606-624.

33. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.12 (dove sue sono solo le iniziali di *Inferno* e

lo spessore concettuale delle raffigurazioni miniate sulle pagine di apertura, che in qualche caso sono l'unico esempio finora noto di iconografie rare e mai più replicate nello stesso contesto fiorentino<sup>34</sup>.

Di tutt'altro genere è il secondo manoscritto miniato della *Commedia* proveniente dall'ambito fiorentino del secondo quarto del Trecento posseduto in casa Trivulzio: il Trivulziano 1077<sup>35</sup>. Acquistato il 13 febbraio del 1818 dal marchese Gian Giacomo Trivulzio, prima di allora era appartenuto al pittore Giuseppe Bossi, morto nel 1815, cui peraltro fu donato a Firenze nel 1810 da Giovanni Alessandri, presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, che vi aveva apposto una nota di possesso nel 1796<sup>36</sup>.

Normalmente citato nei contributi che trattano dell'antica vulgata fiorentina a partire dalla metà dell'Ottocento ed esemplificazione ottima di quel genere un po' seriale di codice dantesco che confluisce nel gruppo dei Danti del Cento<sup>37</sup>, il manoscritto ha miniate le tre pagine al principio delle cantiche (cc. 1r, 31r, 61r; FIGG. 1-3 e Tav. 10), con un'iniziale figurata e una semplice bordura ornamentale, abbastanza ben conservate<sup>38</sup>.

*Purgatorio*) e Plut. 40.13: PASUT, *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit. n. 14, pp. 50-51; *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"* (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo – 29 giugno 2009), a cura di A. Tomei, Milano, Skira, 2009, p. 292 nr. 129 (scheda di F. PASUT).

34. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Rehdiger 227 (= Dep. Breslau 7), databile al 1325-1330 circa; Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 3285, forse del 1330-1333. In aggiunta alla bibliografia citata a n. 14, cfr. anche PASUT, *Codici miniati della Commedia*, cit. n. 13, pp. 405-409; EAD., *Florentine Illuminations for Dante's Divine Comedy*, cit. n. 13, in particolare pp. 165-168, nonché il contributo ZANICHELLI, *Racconti incrociati*, cit. n. 31, in corso di pubblicazione.

35. G. PORRO, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, Fratelli Bocca, 1884, p. 113; RODDEWIG, *Dante Alighieri*, cit. n. 3, p. 188 nr. 448; *Biblioteca Trivulziana*, cit. n. 22, p. 56 e tav. XXI (scheda di G.M. PIAZZA); BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia*, cit. n. 4, pp. 18 e n. 47, 44, 78 e n. 22, 82, 84, 133 nr. 195, 161. Una scheda descrittiva è inoltre consultabile sul sito *Manus OnLine*: <[http://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=50140](http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=50140)> (scheda di G. BARBERO). Un terzo codice proveniente dalla stessa area, ma con gli spazi riservati per le miniature rimaste in sospenso, è il Trivulziano 1078.

36. Sul passaggio di proprietà: P. PEDRETTI, *La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi a Gian Giacomo Trivulzio*, in G. FRASSO, M. RODELLA, *Pietro Mazzucchelli studioso di Dante. Sondaggi e proposte*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, pp. 351-390.

37. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit. n. 3, I, pp. 87, 534; BOSCHI ROTIROTI, *Accertamenti paleografici*, cit. n. 17, p. 123; POMARO, *Ricerche d'archivio*, cit. n. 9, p. 274.

38. Il manoscritto si può sfogliare integralmente grazie alla riproduzione digitale disponibile in rete all'indirizzo: <<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/immagine/Cod.+Triv.+1077,+piatto+anteriore>>.



FIG. 1 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1077, c. 1r (particolare).



FIG. 2 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1077, c. 31r (particolare).



FIG. 3 - Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1077, c. 61r (particolare).

L'*Inferno* è introdotto dalla coppia di Dante e Virgilio che si apprestano a varcare l'antro roccioso posto a soglia dell'Oltretomba; la seconda cantica dall'immagine della *Navicella* simbolica, con a bordo i due poeti in atto di conversare; l'ultima da Dante in mite adorazione di Beatrice, che lo sovrasta e punta il dito verso le sfere celesti, introducendo il poeta alla conoscenza della realtà suprema. Si tratta di soggetti che, insieme a varianti tematiche di spessore identico, ebbero nella Firenze del tempo una diffusione impressionante per l'estrema chiarezza delle idee e la semplicità nell'ottica della loro riproduzione continua. Un repertorio che proprio nella decorazione miniata dei Danti del Cento sembra acquisire quasi la forza di un canone<sup>39</sup>. Quando poi i codici sono prodotti nel medesimo ambito pittorico, alle analogie iconografiche si aggiungono quelle strettamente compositive e formali. È quanto si registra nelle molte versioni del poema miniate tra quarto e quinto decennio del Trecento da Pacino di Bonaguida, cui da tempo sono state riconosciute le illustrazioni del Trivulziano 1077<sup>40</sup>.

Pacino fu attivo a Firenze dai primi anni del XIV secolo al 1347 circa come pittore e miniatore; contemporaneo quindi del Maestro delle Effigi Domenicane, non fu meno fecondo di lui ma incarnò ideali divergenti, pur sopravvivendo opere eseguite dai due artisti in collaborazione<sup>41</sup>.

I codici della *Commedia* che si riescono ad attribuire a Pacino sono ventisei, un dato che lo qualifica in assoluto come il massimo esponente in questo settore, anche se non si tratta di un *corpus* interamente autografo<sup>42</sup>. Molte redazioni di qualità ambigua sembrano spettare a collaboratori, essendo questa la prassi verosimilmente seguita da Pacino nel coordinare la propria bottega. Le tre iniziali del Trivulziano 1077 sono state agilmente messe a confronto dalla critica con altre similari, isolate nel folto catalogo dantesco di Pacino ed *entourage*. Tra i codici

39. Cfr. per le iconografie maggiormente divulgate in questo contesto: R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting III. The Fourteenth Century VI. Close Following of the St. Cecilia Master*, New York, The Institute of Fine Arts-New York University, 1956, p. 244.

40. *Ibid.*, p. 261 e Pl. LXXIIIId; C. SANTORO, *I codici miniati della Biblioteca Trivulziana*, Milano, Comune di Milano, 1958, p. 72 nr. 75; *I codici medioevali della Biblioteca Trivulziana. Catalogo*, a cura di C. Santoro, Milano, Biblioteca Trivulziana, 1965, pp. 263-264 nr. 398; A. LABRIOLA, *Pacino di Bonaguida*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, cit. n. 27, pp. 841-843, a p. 842.

41. Della folta bibliografia dedicata a Pacino mi limito a menzionare: M. BOSKOVITS, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting III. The Fourteenth Century IX. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Firenze, Giunti Barbèra, 1984, pp. 48-53; L.B. KANTER, *Pacino di Bonaguida*, in *Painting and Illumination*, cit. n. 27, pp. 44-45, 46-55 (schede di L.B. KANTER e di B. DRAKE BOEHM), pp. 58-80 (schede di B. DRAKE BOEHM); C. SCIACCA, *Pacino di Bonaguida and His Workshop*, in *Florence at the Dawn of the Renaissance*, cit. n. 6, pp. 285-303; F. PASUT, *Pacino di Bonaguida*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, p. 159 con rimando alla scheda *online* all'indirizzo: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/pacino-di-bonaguida>>. Per le collaborazioni tra Pacino e il Maestro delle Effigi Domenicane, cfr. infine EAD., *La Bibbia Trivulziana di Pacino di Bonaguida. La decorazione miniata del codice Trivulziano 2139: una impresa di équipe*, «Libri & Documenti», 39 (2013), pp. 27-50, particolarmente pp. 35-50.

42. Recenti bilanci in: EAD., *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit. n. 14, pp. 41-50; EAD., *Florentine Illuminations for Dante's Divine Comedy*, cit. n. 13, pp. 155-169, *passim*; EAD., *I miniatori fiorentini*, cit. n. 13, *passim*.



citati troviamo: il manoscritto AC XIII 41 della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, che ha però una decorazione dall'impronta maggiormente naturalistica<sup>43</sup>, il Riccardiano 1010 (Firenze, Biblioteca Riccardiana)<sup>44</sup>, il manoscritto It. Z, 51 (= 4777) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e il Dante II I 32 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze<sup>45</sup>. Tutti codici che è difficile datare, se non con grande approssimazione, per l'assenza di punti di riferimento inequivocabili e per la marcata uniformità estetica tipica di questi volumi. Dove tuttavia lo stile delle miniature appare ancora arcaizzante e tendente a un'equilibrata sintesi espressiva si sarebbe tentati di suggerire una prudente datazione tra il 1325 e il 1335, dove invece le scene includono osservazioni più vivide, con un disegno ricercato e i fregi possiedono ricchezza ornamentale e cromatica si sarebbe tentati di legare la cronologia al decennio successivo.

In quest'ottica il Trivulziano 1077 sembra trovarsi sul discrimine tra le due fasi. Le bordure decorative presentano uno sviluppo rigido, elementare, sono composte da strette e lunghe foglie, che si distendono lungo un asse; la tavolozza dei colori è armonizzata su poche e delicate tinte. Le tre iniziali miniate includono personaggi posti in primo piano, contro ambientazioni sommarie e suggerite da pochi riferimenti; non vi è l'attenzione per circostanziare le descrizioni, restando indefiniti i particolari. Tutta la tensione del dettato dantesco viene smorzata, attraverso figure graziose e immediate: Virgilio che esorta Dante e lo afferra spontaneamente per la mano (c. 1r), Beatrice che mostra una candida perentorietà nei confronti del poeta suplice (c. 61r).

L'intelligenza del linguaggio pittorico di Pacino di Bonaguida è in siffatte scelte, che mettono a proprio agio il lettore, lo incuriosiscono, lo diletano: seppure agli antipodi rispetto all'approccio intellettuale incarnato dal Maestro delle Effigi Domenicane, la formula pacinesca fu comunque fortunata all'epoca e costituì l'altra faccia della medaglia della riflessione sull'impegnativo poema di Dante condotta dagli artisti fiorentini del secondo quarto del Trecento.

FRANCESCA PASUT

Associazione del Corpus of Florentine Painting, Firenze  
*francescarosa.pasut@mkgandhi.gov.it*

43. *Miniature a Brena, 1100-1422. Manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private* (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Sala Teresiana, 11 febbraio – 23 aprile 1997), a cura di M. Boskovits, con G. Valagussa e M. Bollati, Milano, Motta, 1997, pp. 190-193 nr. 28, a p. 193 (scheda di L.P. GNACCOLINI).

44. OFFNER, *Close Following of the St. Cecilia Master*, cit. n. 39, p. 259.

45. PASUT, *Pacino di Bonaguida e le miniature della Divina Commedia*, cit. n. 14, p. 49.





ANGELA DILLON BUSSI

MUOVENDO DAL CODICE TRIVULZIANO 1048:  
NOVITÀ SU ZANOBI STROZZI  
E PROPOSTE PER GLI INIZI  
DI FRANCESCO D'ANTONIO DEL CHIERICO

Il rilevante esame del manoscritto Trivulziano 1048 (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana) dovuto a Sandro Bertelli<sup>1</sup> ha anche il pregio di essere recente e, quindi, di offrirci una serie di informazioni aggiornate.

Guardando la tabella in cui il codice è elencato con gli altri settantanove manoscritti quattrocenteschi della *Commedia* trascelti<sup>2</sup>, a colpo d'occhio, in un tempo brevissimo, si ricava che il suo formato medio, la distribuzione del testo a piena pagina, l'unicità del copista, la grande ricchezza della materia decorativa esplicitamente collegata dall'autore alla presenza dell'oro in foglia e la fascicolazione a quinterni sono tutti elementi che lo accomunano a molti altri, indicandolo come uno dei tipi di maggior diffusione.

In un'ottica di perspicuità e immediatezza informativa, va rilevato che, nella colonna della tabella in cui si susseguono le date certe o solo presumibili dei codici, l'indicazione «XV<sup>1</sup>(1400-1450)» che accompagna il Trivulziano 1048 è da sostituire, a parere di chi scrive, con quella di «XV *med.* (1441-1460)», che è, ugualmente, periodo di raggruppamento previsto nello schema predisposto da Bertelli al fine della sua schedatura. Volgendo infatti l'attenzione a un elemento costitutivo del libro considerato, la sua illustrazione, è possibile una maggiore approssimazione rispetto alla data d'origine solo timidamente proposta da Bertelli<sup>3</sup>, ma non definitivamente scelta. Elementi decorativi in senso stretto (i famosi bianchi girali) e, anche più vistosamente, quelli figurativi (il figurato) presentano caratteri incompatibili stilisticamente con una cronologia troppo arretrata, spingendo al contrario ad avanzare piuttosto verso la fine del quinto decennio, cioè la metà secolo.

Né diverse sembrano le conclusioni che si possono trarre dall'esame della legatura, originale e con un grado di conservazione alto, che vede il mantenimento della cucitura e del capitello, non troppo sfigurati, se mai solo appesantiti da interventi restaurativi. Ultima delle operazioni necessarie a portare a compimento il libro, l'esecuzione della legatura può essere quasi contemporanea, cioè immediatamente successiva all'opera dei due principali protagonisti della produzione

1. S. BERTELLI, *La Commedia all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007.

2. *Ibid.*, p. 18 nr. 44. Nell'*Appendice*, pp. 262-264, sono stati aggiunti altri sei codici.

3. *Ibid.*, p. 58: Bertelli specifica che il Trivulziano fa parte di un gruppo di manoscritti «difficilmente ascrivibili prima del terzo decennio».

libreria, il copista e l'illustratore. Ma, come antichi registri di spesa dimostrano, può, non raramente, venire differita per una caduta di interesse nei confronti del volume (quale che ne sia la causa) o per la mancanza di mezzi economici. Tuttavia, nel caso qui considerato, l'appello principe per ogni puntualizzazione di tipo storico-artistico, cioè il richiamo allo stile, permette di assegnare la legatura a un periodo non dissimile da quello già indicato, quindi poco prima o intorno alla metà del secolo, dietro al quale non sembra si possa ragionevolmente andare quando si prenda in esame il codice dal punto di vista della sua illustrazione e che, anche per il lavoro del copista, è dato come possibile, se pure non valicabile<sup>4</sup>.

Tradotta in più concreti termini, la convergenza dei dati prospettata configura la situazione più normale nell'attività produttiva che concerne i manoscritti e il Trivulziano 1048 sembra dividerla dal momento che non reca i segni di incidenti di percorso per quanto riguarda copia e confezione. Pure qualcosa dovette fraporsi al suo completamento, dal momento che delle tre miniature a piena pagina che precedono l'inizio delle altrettante cantiche (cc. 3v, 84v, 165v), solo quella centrale è finita, mentre le altre due appaiono abbandonate a diversi livelli di esecuzione: la prima semi completata, non è del tutto campita dalle tempere; l'ultima presenta il solo sbizzo a inchiostro del disegno e, regolarmente applicata (cornice e aureole dei santi), tutta la foglia d'oro prevista dal miniatore in fase progettuale<sup>5</sup>, mentre è priva di ogni intervento di pennello. Va sottolineato che tale palese incompletezza non impedì che, senza badare a spesa, si commissio-nasse la legatura, che è certamente fra quelle più costose che il mercato potesse offrire, essendo ricca di molta decorazione e quindi eseguita in tempi non brevi.

L'interruzione esecutiva delle tavole non è il solo motivo di dubbio che le riguarda. A creare ulteriori perplessità sono i loro contenuti che, se non si possono dire infedeli al dettato dantesco, mancano tuttavia di quella corrispondenza che di norma il linguaggio visivo presenta a fronte di quello testuale, così da replicarlo, traducendolo in immagine. Per quanto riguarda la prima (*Entrata di Dante e Virgilio nell'Inferno*) e la terza delle tavole (*Virgilio lascia Dante alle porte del Paradiso*), la collocazione immediatamente davanti agli *incipit* dell'*Inferno* e del *Paradiso* compensa l'allentamento del legame tradizionale fra narrazione per parole e per immagini. Si tratta pur sempre di scene di ingresso ai due mondi, non mancano quindi di pertinenza, né possono dirsi inadeguate, ma hanno ad evidenza un'intonazione un po' generica e svelano una certa superficialità d'intenti da parte di chi ha scelto i soggetti: l'illustratore in autonomia, oppure il committente del codice<sup>6</sup>. Diverso è il caso della storia premessa al *Purgatorio*, nor-

4. Ringrazio Rosanna Miriello che ha gentilmente confermato la mia datazione e rinvio al suo *Al primo sguardo... Legature riccardiane*, a cura di R. Miriello, Firenze, Polistampa, 2008, dove un buon termine di confronto è visibile a p. 261.

5. Si sottolinea che questo è un altro elemento di normalità presentato dal codice: come è noto, infatti, l'applicazione dell'oro in foglia precedeva la colorazione a tempera. L'assenza di oro nelle altre due scene è dovuta al mondo che rappresentano, quello infernale, cioè delle tenebre eterne.

6. In questo senso anche L. VOLKMANN, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della*

malmente identificata come *Dante e Virgilio tra i barattieri*<sup>7</sup>, puniti nella quinta bolgia dell'ottavo cerchio dell'*Inferno*. La descrizione che ne fornisce il poeta (*Inf.* XXI 41 e XXII 87) non ha che poco riscontro con quanto si offre ai nostri occhi: l'unico punto comune è infatti da vedersi nella presenza di tre diavoli che con il forcone spingono altrettanti dannati nelle fosse infuocate da cui emergono a gruppi. Ogni altro elemento – il loro essere in piedi e sporgenti più che a mezzo busto, invece che coperti dalla pece in cui sono stati affondati; le braccia legate dietro alla schiena di alcuni; la presenza di donne, all'epoca non ammesse a quegli uffici pubblici che i barattieri avevano tradito per denaro<sup>8</sup> – esclude infatti che si possa trattare di questi peccatori e allontana dalla soluzione fino ad oggi accettata, senza peraltro fornire indicazioni omogenee fra loro, tali da identificare un'altra categoria di dannati<sup>9</sup>. Accanto a questo quesito un altro se ne pone, non meno importante, ed è quello dell'incongruità di questa scena, ancora certamente infernale (diavoli e fiamme la connotano), come introduttiva al secondo mondo ultraterreno dantesco. Che si tratti di un fatto intenzionale non è tuttavia dato di dubitare, perché le tre tavole sono dipinte su fogli appartenenti ai fascicoli del codice e non inserite fra essi dopo un precedente stato autonomo di carte sciolte e illustrate a parte. Tentando la via dell'interpretazione il più possibile aderente ai dati visivi per raggiungere il pensiero del miniatore, si potrebbe forse azzardare l'ipotesi di una libera fantasia sua – o del suo suggeritore – e credere che abbia immaginato una specie di saluto di addio dei dannati a Dante e Virgilio, nel momento in cui lasciano l'*Inferno*. La scena rappresentata sembrerebbe isolata, dacché in alcuni dei più noti repertori e atlanti iconografici danteschi oggi disponibili non trova riscontro<sup>10</sup>. Viene spontaneo chiedersi se proprio in questa macroscopica deviazione dal testo non sia da vedersi la causa di una interruzione del lavoro illustrativo, che appare anomala in un codice costruito con attenzione ed eleganza in tutti gli altri suoi elementi.

A proseguire la storicizzazione del Trivulziano 1048, mostratosi già ricco di elementi che ne consentono una definizione parziale, si offre il quesito della committenza.

Fra i soggetti le cui volontà si uniscono per la realizzazione di un libro manoscritto può esserci chi ne ordina l'esecuzione. La sua partecipazione rappresenta la norma, anche se i librai fiorentini nel periodo di maggior richiesta di codici umanistici, quale è pienamente quello qui indicato, produssero copie degli autori più richiesti mettendole in vendita con lo spazio vuoto, ma predisposto per

Commedia, ed. it. a cura di G. Locella, Firenze-Venezia, Olschki, 1898, pp. 19-20.

7. Cfr. BERTELLI, *La Commedia all'antica*, cit. n. 1, che riferisce la bibliografia precedente.

8. Questa osservazione è di Massimo Seriacopi, che ringrazio.

9. Volkmann, che certo ha visto il codice, non dà alcuna interpretazione della scena.

10. Cfr. P. BRIEGER, M. MEISS, CH.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, I-II, Princeton, Princeton University Press, 1969; A. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525. Un primo censimento*, I-II, Firenze, Giunta regionale Toscana – Scandicci, La Nuova Italia, 1985; L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015.

inserirvi le armi non più di un committente, ma di un acquirente. Lo stemma che compare in basso al centro della pagina dove ha inizio la *Commedia* è stato identificato con quello della famiglia fiorentina Boninsegni<sup>11</sup>. Solo se le tempere con cui è eseguito si riveleranno, attraverso esami principalmente di tipo chimico e fisico, compatibili con quelle usate per la coloritura del codice, il margine di incertezza relativo all'effettivo autore dell'ordinazione di questo libro sarà notevolmente diminuito.

Rimane ora da affrontare l'ultimo quesito, cioè quello della paternità della decorazione del manoscritto. Il luogo della ricerca non può essere che Firenze: i tipici bianchi girali, inventati nelle botteghe dei librai cittadini, sempre in interessato colloquio con gli umanisti e pronti a coglierne e a realizzarne gli eruditi suggerimenti per un nuovo codice<sup>12</sup>, sono presenti nel manoscritto Trivulziano in una forma perfetta e ormai assestata, destinata a durare a lungo nel XV secolo. Il risalto delle tre cornici (cc. 4r, 85r, 166r) è quasi tutto affidato al loro svolgersi sinuoso ed elegante; solo un piccolo daino e tre uccelli di fantasia si annidano fra gli avvolgimenti capricciosi della prima, la più importante, che si estende su tre margini della pagina; mentre le altre due si limitano ad affiancare il testo lungo il solo margine interno. La gerarchia decorativa regola la quantità degli interventi illustrativi in *diminuendo*, man mano che il libro si avvicina alla fine: la farfalla della seconda cornice è l'elemento in più rispetto alla terza, fatta di soli avvolgimenti di tipo vegetale. Al centro in basso della cornice principale, quella di apertura della *Commedia* (c. 4r), due immancabili putti reggono lo stemma del proprietario del codice. Credo che sia stata basata soprattutto sulla loro presenza l'attribuzione corrente della miniatura a Francesco d'Antonio del Chierico (Firenze, 1433-1484), uno dei migliori illustratori del libro fiorentino del Quattrocento, autore ricco di invenzione come solo è dato ai veri artisti, caratterizzato da una velocità esecutiva, da un tratto nervoso che, nel suo caso, sono il risultato immancabile di un incalzare creativo. I putti di Francesco sono sempre esuberanti: di allegria e di vitalità. La loro leggerezza ed elasticità non è affatto impedita dai fianchi ipersviluppati in modo tanto tipico da costituire un elemento di connotazione del miniatore. Segnaletici per noi, lo dovettero essere anche per i contemporanei: per quanto manchino notizie di una bottega di questo miniatore, presumerla è corretto, a sostegno di una produzione così vasta da postulare l'aiuto di garzoni<sup>13</sup>. Per costoro il canone di base dell'apprendimento

11. Stemma trinciato d'oro e d'azzurro, a tre stelle a 8 (6, 5) punte ordinate in banda dell'uno nell'altro.

12. L'affermazione è resa possibile e credibile dalla ben nota e straordinaria vicenda umana di Vespasiano da Bisticci, 'principe dei librai e libraio di principi'.

13. A questo proposito colgo l'occasione per rinviare a un mio scritto: *L'omaggio di Bartolomeo della Gatta a papa Sisto IV (e un'ipotesi del suo apprendistato di miniatore)*, «Rara volumina», 1 (1996), pp. 31-48, che ad anni di distanza mi sembra ancora meritevole di attenzione, in cui formulai, sulla base di considerazioni stilistiche, l'ipotesi di un apprendistato presso Francesco da parte di Bartolomeo della Gatta; cfr. C. MARTELLI, *Bartolomeo della Gatta, pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino*, Firenze, Centro Di, 2013, che non discute la proposta critica.

era, come del resto per qualsiasi mestiere, l'imitazione; ne derivava la fedeltà grafica al maestro, quindi la ripetizione pedissequa del suo stile e dei suoi stilemi. Il caso preso in esame potrebbe quindi stimarsi la realizzazione di un aiuto. Ma il ricorso all'ultima importante indagine critica sulla miniatura fiorentina del periodo, quella condotta da Annarosa Garzelli con la determinante collaborazione di Albinia C. de la Mare<sup>14</sup>, mette in campo, come possibile autore, anche Filippo di Matteo Torelli (Firenze, 1408/1410-1468). Il confronto più convincente è quello con i putti dei suoi lavori commissionati dall'Opera del Duomo di Firenze che presentano, al primo sguardo, analoghe giocose ipertrofie<sup>15</sup>. L'ipotesi di una sua paternità autoriale si rafforza quando si considerino opere giovanili di Francesco, certe per datazione o databilità, che danno indicazioni sullo stile dei suoi esordi di miniatore compiuto, ormai affrancato dalla bottega: si tratta, per esempio, delle bellissime pagine che aprono i tre volumi di un Livio preparato per Alfonso d'Aragona (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, B.R. 34-36)<sup>16</sup>. Il suo procedere appare ancora molto controllato e solo incamminato sulla strada di una forma finale che poi lo renderà inconfondibile; in particolare si mostra poco propenso a quella libertà disegnativa che, al contrario, diventa ben presto la sua costante e vistosa caratteristica. I tre volumi del Tito Livio, qui proposti come opera di Francesco, opinione già espressa da Ames-Lewis<sup>17</sup>, indussero la Garzelli<sup>18</sup> ad ipotizzare al suo fianco un artista che da questi stessi codici denominò Maestro delle Deche di Alfonso d'Aragona; ma proporrei almeno per ora di accantonare l'attribuzione<sup>19</sup>, in nome del più ampio operare in questi manoscritti riconducibile a Francesco che, i corali del Duomo lo provano<sup>20</sup>, a differenza di Zanobi Strozzi, affrontò con lo stesso entusiastico piglio ogni fatto figurativo destinato ad abbellire la pagina del libro, senza valutazioni discriminatorie. La correttezza di questa ipotesi, che lo vede spesso applicato al decorativo con non minore cura e intenzione di quella usata per il figurativo, suggerisce la possibilità di arretrare nella

14. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento*, cit. n. 10, I.

15. *Ibid.*, II, figg. 34-37.

16. Cito, per utilità degli studiosi, qui di seguito alcune opere giovanili di Francesco, tutte datate: London, British Library, Harl. 2593 (1454-1455), riprod. *ibid.*, II, fig. 594; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 66.22 (1455); Paris, Bibliothèque nationale de France, It. 545 (1456), riprod. *ibid.*, II, figg. 261-269; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 51.7 (1456), riprod. *ibid.*, II, fig. 363; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 82.3 (1458), riprod. *ibid.*, II, figg. 386-388. Tutti i codici citati sono reperibili *online*, con riproduzioni a colori delle miniature, tranne il codice Parigino.

17. Cfr. F. AMES-LEWIS, *The Library and Manuscripts of Piero di Cosimo de' Medici*, New York-London, Garland, 1984, p. 147.

18. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento*, cit. n. 10, I, pp. 163-164.

19. Diversamente da quanto ritenevo in passato: cfr. A. DILLON BUSSI, *Giannozzo Manetti, in Il parato di Niccolò V per il Giubileo del 1450*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, Firenze, Museo Nazionale del Bargello-S.P.E.S., 2000, pp. 69-73 (scheda del Plut. 66.22 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze).

20. Cfr. EAD., *Zanobi Strozzi «istoriatore» e non «miniaturista» (Indagine nel mondo della miniatura, muovendo dai quattro più importanti corali quattrocenteschi fiorentini)*, «Rara volumina», 1 (2006), pp. 15-25. Le cornici eseguite di mano di Francesco nei corali del Duomo (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edili 149-151) furono quasi certamente il risultato dell'incalzante urgenza della loro conclusione.

sua vita artistica fino a chiedersi se sia possibile riconoscerlo come l'autore delle cornici dei *Trionfi* di Battista di Niccolò da Padova (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, B.R. 327) databili intorno al 1450, non dopo il 1452, anno della morte dello stesso Battista<sup>21</sup>. A suggerire questa proposta critica stanno principalmente due considerazioni: una, più generale, che fa capo all'eccezionale padronanza ed eleganza esecutiva dei tralci e dei loro capricciosi avvolgimenti, sia nelle cornici dei *Trionfi* sia in quelle del Livio, e sono base decorativa comune alle due realizzazioni, che, pur diverse, risultano tra loro assonanti, stilisticamente imparentate; l'altra che guarda agli uccelli che numerosi popolano i bianchi girali in ambedue i casi e, per identità di forma, potrebbero migrare da una cornice all'altra senza modificarle. A favore di questo tentativo di affiancare Francesco a Battista, in attesa di un ineludibile, ampio studio per stabilirne l'attendibilità, mi pare da segnalare una possibile derivazione da Maestro Battista in uno dei primi *Trionfi della morte* petrarcheschi di Francesco (Paris, Bibliothèque nationale de France, It. 545, c. 25v, con datazione del manoscritto 1456), in particolare per la bellissima figura femminile in nero (una vedova?)<sup>22</sup>. Si prospetterebbero per la prima volta possibili legami di Francesco con un miniatore ancora fino a pochi anni fa pressoché sconosciuto per una sua erronea identificazione<sup>23</sup>, la cui bravura doveva essere nota, dacché gli valse, al suo arrivo a Firenze, nonostante la provenienza veneta, una commissione cittadina fra le più prestigiose.

A chiusura di questa lunga digressione, tornando al Dante Trivulziano, per una prima messa a punto conclusiva, darei per acquisita la mano di Filippo di Matteo Torelli come autore delle cornici, escludendo per le ragioni esposte, cioè il diverso stile giovanile, l'intervento di Francesco o, meglio, quello dei suoi aiuti<sup>24</sup>. Ugualmente non appartiene a quest'ultimo, grande miniatore fiorentino, il figurato delle tre tavole. Nell'unica, completa, e quindi meglio leggibile, la seconda (c. 84v, cfr. Tav. 20), è a mio parere riconoscibile la mano, autografa, di Zanobi Strozzi (Firenze, 1412-1468), la cui vicenda artistica documentata si svolse accanto al Beato Angelico (Vicchio di Mugello, ca. 1395 – Roma, 1455) e, meno, a Battista di Biagio Sanguigni (Firenze, 1393-1451), con il quale per altro convisse alcuni anni<sup>25</sup>. Pittore per elezione, come testimonia Vasari, Zanobi

21. Cfr. EAD., *Battista di Niccolò da Padova*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Bonnard, 2004, pp. 72-74.

22. Per la riproduzione si veda GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento*, cit. n. 10, II, fig. 263.

23. Fino al 1997 quasi tutto il *corpus* delle opere di Battista era assegnato a Giovanni Varnucci. Cfr: A. DILLON BUSSI, *La miniatura quattrocentesca per il Duomo di Firenze. Prime indagini e alcune novità*, in *I libri del Duomo di Firenze. Codici liturgici e biblioteca di Santa Maria del Fiore (secoli XI-XVI)*, a cura di L. Fabbri, M. Tacconi, Firenze, Centro Di, 1997, pp. 79-96.

24. Anche per Filippo di Matteo Torelli mancano approfondimenti diretti, per esempio, ad accertare la cronologia dei suoi putti rigonfi, che potrebbero essere anteriori a quelli di Francesco. Ma a giustificarne qui la scelta come autore delle cornici, oltre alle ragioni esposte, sta la considerazione che egli raggiunse autonomia di maestro, e non fu puro epigono.

25. Per Battista di Biagio Sanguigni, oltre a L.B. KANTER, *Battista di Biagio Sanguigni*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, cit. n. 21 (con bibliografia aggiornata al 2002), si veda *Miniatura del '400 a San Marco. Dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico* (Firenze, Museo di San Marco,



si mantenne fedele a questa scelta anche nell'illustrazione libraria, dove non fu, in senso proprio e specifico, miniatore<sup>26</sup>. I suoi interventi sui manoscritti si attuarono quasi tutti nel genere liturgico e spesso, va ricordato, gli furono delegati dall'Angelico. Annarosa Garzelli elenca due sole eccezioni a lei note, di cui una è l'esemplare delle *Decretali clementine*, conservato nella Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca di Cortona (ms. 77); tralasciando, nella già minima serie, la cornice dell'*incipit* del famoso codice di Silio Italico della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (Lat. XII, 68), che pure in altro luogo del libro gli riconosce, mantenendo fede all'attribuzione corrente che, a parere di chi scrive, non appare ancora sufficientemente fondata<sup>27</sup>.

L'aggiunta del Trivulziano 1048 non si traduce quindi in un semplice accrescimento del *corpus* delle opere di Zanobi, ma ne testimonia un altro scarto dal campo di applicazione abituale, quello liturgico: un comportamento che appare extravagante, inconsueto, anche per il fatto di separarlo dall'Angelico, altrimenti suo costante punto di riferimento.

Non è forse casuale che le tre scene dantesche qui considerate e finora in cerca del loro autore trovino particolare corrispondenza stilistica proprio in una miniatura, quella dell'*Offerta dell'opera da parte dell'autore* nelle *Decretali* (Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, ms. 77, c. 1r)<sup>28</sup>, che allo stesso modo non appartiene al genere quasi costantemente praticato dall'artista<sup>29</sup>, ma che è uno fra i testimoni più significativi e liberi, cioè non condizionati, della mano di Zanobi all'interno di un codice. I punti di contatto più rilevanti tra tali scene sono da vedersi nei confronti fra le tipologie facciali, l'atteggiarsi dei protagonisti e delle loro mani, le composizioni ben spaziate nel loro insieme, così da incoraggiare l'ipotesi di una loro vicinanza cronologica, fino ad affermare che la data che accompagna il lavoro di copia del codice Cortonese, il 1448, conviene anche a quello Trivulziano, come termine non certo tassativo, ma di orientamento e senza allontanarsene troppo. La metà del secolo, già sopra proposta come datazione del codice milanese, si è per altre vie presentata, fornendo, anzi aggiun-

1° aprile – 30 giugno 2003), a cura di M. Scudieri, G. Rasario, Firenze-Milano, Giunti – Firenze, Firenze Musei, 2003. A tale artista appartiene certamente la *Madonna con il Bambino* di un codice parmense (Parma, Biblioteca Palatina, Pal. 127, c. 14), riprodotta nell'eccellente articolo di C. ZAMBRELLI, *Zanobi Strozzi e Mariano del Buono nelle ore della Palatina di Parma. Nuove attribuzioni*, «Rara volumina», 2 (1994), pp. 13-22. La sua attribuzione a Zanobi Strozzi fu conseguenza di un'erronea identificazione di Mirella Levi D'Ancona (cfr. M. LEVI D'ANCONA, *Miniatura e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo. Documenti per la storia della miniatura*, con una premessa di M. Salmi, Firenze, Olschki, 1962, p. 264 e tav. 39), recentemente corretta da M. Scudieri (cfr. *infra* n. 44).

26. Cfr. DILLON BUSSI, *Zanobi Strozzi «istoriatore» e non «miniato»*, cit. n. 20.

27. GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento*, cit. n. 10, I, pp. 12, 21-22, II, figg. 27 e 30; *Bagliori dorati. Il gotico internazionale a Firenze, 1375-1440* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno – 4 novembre 2012), a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, Firenze-Milano, Giunti – Firenze, Firenze Musei, 2012, pp. 266-267 nr. 84 (scheda di S. MARCON, con riproduzione a colori).

28. Riproduzione in GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento*, cit. n. 10, II, fig. 27.

29. *Decretali di Clemente V con glosse di Giovanni d'Andrea*, datato, dal copista Gerolamo canonico pistoiese a conclusione del suo lavoro, 11 ottobre 1448.

gendo, una preziosa conferma.

Per quanto riguarda la sua attività di miniatore (la sola che qui si prende in considerazione e che, torniamo a sottolineare, dovette essere secondaria per lo Strozzi, desideroso di essere considerato un pittore, tanto che Vasari non la menziona parlando di lui, diversamente da quanto fa per l'Angelico), si continua ad asserire che Zanobi fu indifferentemente autore di miniatura decorativa e figurativa<sup>30</sup>, mentre esistono documenti numerosi che lo vedono affiancato da Filippo di Matteo Torelli, in una spartizione dei compiti illustrativi che appare certa e costante e vede Zanobi come autore del solo figurato. Il fatto che ciò avvenga dal 1437, data che ho potuto assegnare all'*Assunzione di San Pancrazio* della Fondazione Gulbenkian<sup>31</sup> (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, inv. M 33) in luogo dell'arbitrario 1457 di Mirella Levi D'Ancona<sup>32</sup>, facendone così l'attuale miniatura più antica di Zanobi, parla di un rapporto che si instaurò prestissimo e si ripeté nei decenni successivi fino pressoché alla morte di ambedue, avvenuta nello stesso anno (1468). La loro collaborazione, dunque, nel Dante Trivulziano, lungi dall'apparire un fatto nuovo, ribadisce e conferma quel sodalizio artistico che li unì per oltre trent'anni<sup>33</sup>.

In contrasto con quanto qui affermato, in particolare per quanto riguarda l'asserito impegno esclusivo di Zanobi per il figurato, la critica oggi è d'accordo nel riconoscerli un gruppo di libri d'ore, quattro dei quali appartenenti al decennio 1445-1455, di cui avrebbe eseguito l'illustrazione, senza distinguere tra generi – quindi l'ornato come il figurato. I piccoli libri liturgici cui ci si riferisce sono: il Ricc. 457 della Biblioteca Riccardiana di Firenze<sup>34</sup>, il codice W 767 della Walters Art Gallery di Baltimora<sup>35</sup>, il manoscritto della collezione privata di Alexandre Rosenberg<sup>36</sup>, il codice Cassaf. 3.8 della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo<sup>37</sup>

30. Così nettamente Francesca Pasut in *Benozzo Gozzoli, allievo a Roma, maestro in Umbria* (Montefalco, Chiesa-Museo di San Francesco, 2 giugno – 31 agosto 2002), a cura di B. Toscano, G. Capitelli, Milano, Silvana Editoriale, 2002, pp. 146-149 nr. 2.

31. Cfr. A. DILLON BUSSI, *Una Glorificazione di San Pancrazio di Zanobi Strozzi*, «Paragone. Arte», s. III, 69 (2006), pp. 3-19.

32. LEVI D'ANCONA, *Miniatura e miniatori a Firenze*, cit. n. 25, p. 266.

33. Tappe documentate del comune lavoro sono due *Salteri* per il Duomo di Firenze (1439-1446/1447), parte dei *Corali* per San Marco (1446-1454), parte dei *Corali* ugualmente per il Duomo (1445-1463; 1463-1467). Cfr. DILLON BUSSI, *Zanobi Strozzi «istoriatore» e non «miniaturista»*, cit. n. 20; EAD., *La miniatura quattrocentesca per il Duomo di Firenze*, cit. n. 23.

34. Cfr. *Miniatura del '400 a San Marco*, cit. n. 25, pp. 199-200 (scheda di G. LAZZI, con due riproduzioni a colori).

35. Cfr. *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450* (New York, Metropolitan Museum of Art, 17<sup>th</sup> November 1994 – 26<sup>th</sup> February 1995), edited by L.B. Kanter *et al.*, New York, Abrams, 1994, pp. 352-356 nr. 53 (scheda di C.B. STREHLKE, con sei riproduzioni di cui quattro a colori). L'autore data al 1445 circa il libro d'ore.

36. Cfr. *ibid.*, pp. 356-358 nr. 54 (scheda di C.B. STREHLKE, con due riproduzioni di cui una a colori). Annarosa Garzelli data al 1450-1455 circa il libro d'ore (cfr. A. GARZELLI, *Zanobi Strozzi, Francesco di Antonio del Chierico e un raro tema astrologico nel libro d'ore*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, I-II, edited by A. Morrogh *et al.*, Firenze, Giunti Barbèra, 1985, I, pp. 237-253).

37. *Tesori miniati. Codici e incunaboli dei fondi antichi di Bergamo e Brescia*, a cura di M.L. Gatti

e il Vat. lat. 6259 della Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>38</sup>. Un primo confronto tra loro evidenzia generali affinità di linguaggio figurativo, ma non quell'identità che sarebbe logico aspettarsi; le divergenze più immediate riguardano, ma non solo, gli ornati, spesso di qualità alta, ma non sempre uguali da volume a volume. I più importanti per ricchezza ideativa sono quelli dell'esemplare di Baltimora, certamente dovuti, quasi tutti, alla stessa mano che, in questo caso, è anche autrice del figurato. Sulla base delle riproduzioni allora a me note<sup>39</sup>, in particolare su quella dell'importante pagina dell'*incipit* dell'ufficio della croce<sup>40</sup>, nel 1997<sup>41</sup>, trattando brevemente di Ricciardo di Nanni, avevo formulato l'ipotesi di una sua possibile paternità di quasi tutta l'illustrazione del bellissimo libro d'ore. Nel ribadire la mia proposta a vent'anni di distanza<sup>42</sup> e ricordando che essa ha basi solo afferenti allo stile, allo stesso modo di quelle che sorreggono l'ipotesi attributiva a Zanobi, sottolineo che, se si mostrasse vera, lo Strozzi riuscirebbe debitore a Ricciardo della bella invenzione della *Prova della vera croce*<sup>43</sup>.

A conclusione di questo breve *excursus* mirante a dare coerenza al profilo dello Strozzi, non si può tralasciare il recente, importante ritrovamento, dovuto a Magnolia Scudieri<sup>44</sup>, di un'opera giovanile assegnabile per via documentaria al 1447-1448, cioè la *Santa Caterina* di uno di quei corali per il convento fiorentino di San Gaggio che permisero di conoscere con certezza la mano di Battista di Biagio Sanguigni<sup>45</sup>. La dolcezza del volto della santa trova, nella evidente, totale devozione e fedeltà all'Angelico di quegli anni, sufficiente giustificazione per essergli riconosciuta, come del resto è della grande scena della Gulbenkian, accostabile, con profitto, a un'opera pittorica ritenuta da sempre di Zanobi, la *Madonna con il Bambino in trono e quattro angeli*<sup>46</sup>. Diverso mi pare il caso delle miniature del 1452 per un perduto salterio destinato a papa Niccolò V, di cui oggi sono noti i due frammenti di Chantilly e i tre di Berlino<sup>47</sup>. Scrivendo dei

Perer, M. Marubbi, Milano, Silvana Editoriale, 1995, pp. 220-221 nr. 93 (scheda di A. ROVETTA, con due riproduzioni a colori). L'autore data l'esemplare *ante* 1463.

38. Benozzo Gozzoli, cit. n. 30, pp. 146-149 nr. 2 (scheda di F. PASUT, con una riproduzione a colori). L'autrice data l'esemplare al 1450-1455 circa.

39. Il cui numero si è arricchito grazie a quelle a corredo della scheda di Strehlke, cit. n. 35.

40. Riproduzione in GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento*, cit. n. 10, II, fig. 24.

41. DILLON BUSSI, *La miniatura quattrocentesca per il Duomo di Firenze*, cit. n. 23.

42. Per le argomentazioni, vd. *ibid.*

43. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Edili 151, c. 23r (riprodotta a colori in *Miniatura del '400 a San Marco*, cit. n. 25, p. 197). Diversamente GARZELLI, *Miniatura fiorentina del Rinascimento*, cit. n. 10, I, pp. 19-20.

44. Cfr. M. SCUDIERI, *Sanguigni, Beato Angelico, Zanobi Strozzi: attività parallele o intersecanti?*, in *Miniatura del '400 a San Marco*, cit. n. 25, pp. 33-43, in particolare pp. 40-41 con riproduzione a colori.

45. Firenze, Collezione privata (provenienza Corsini), Graduale S, c. 166r (riprodotta a colori *ibid.*, p. 40).

46. Firenze, Museo di San Marco, Inv. 1890, n. 3204, documentata intorno al 1435; *ibid.*, pp. 125-127 (scheda di M. SCUDIERI).

47. A. LABRIOLA, *Alcune proposte per Zanobi Strozzi e Francesco di Antonio del Chierico*, «Paragone. Arte», s. III, 83 (2009), pp. 3-22.

primi<sup>48</sup> avevo già evidenziato come uno dei due non mi sembrasse opera di Zanobi, per l'insita raffinatezza di intenti e di esecuzione che tutto il documentato (escluso l'attribuito) che conosciamo di lui mostrano essergli quasi sempre poco congeniali. In particolare avevo richiamato l'attenzione sui fiori naturalistici della cornice, che sono ugualmente delicatissimo episodio in alcuni dei libri d'ore summenzionati. Zanobi, a mio parere, parla un linguaggio che nella misura in cui acquistò autonomia, affrancandosi da quello angelichiano, appare piuttosto incline ad esprimere prevalentemente energia, determinazione, riuscendo non raramente a rendere ruvidi i propri personaggi. L'indugio, richiesto dalla dolcezza perseguita nei primi anni, per il suo maggior coinvolgimento e condizionamento di stretto seguace angelichiano, dopo la *Santa Caterina* sembra destinato a sparire. L'assegnazione dei libri d'ore chiede di riconoscergli una parentesi stilistica che sembra armonizzarsi poco con un percorso artistico quale è quello che non pochi documenti archivistici hanno permesso di tracciare, fornendogli appoggi saldi.

A chiusura dell'esame del Trivulziano 1048 resta da dire che fra i motivi di interesse presentati, specialmente per quanto riguarda i passaggi esecutivi dell'illustrazione, va da ultimo sottolineata la possibilità, grazie alla sospensione del lavoro, di apprezzare la mano di Zanobi nel disegno, facendo tuttavia salva l'avvertenza che la sua approssimatività non è solo dovuta al personale modo di procedere dell'artista, ma piuttosto è frutto di una convenzione propria della miniatura, che affida al colore e alla stesura delle tempere la definizione completa dell'opera che, una volta ideata, di norma è poi solo sbazzata, come se si trattasse di annotare un veloce appunto a favore della memoria.

ANGELA DILLON BUSSI

48. A. DILLON BUSSI, *Miniatura, miniature e miniatori: dalla Mostra di Chantilly al Maestro degli Studioli (Giuliano Amadei)*, «Rara volumina», 1-2 (2002), pp. 65-72.

L'ESEGESI SUL TESTO DELLA *COMMEDIA*



MIRKO VOLPI

IACOMO DELLA LANA  
E IL PRIMO COMMENTO INTEGRALE ALLA *COMMEDIA*

Il commento del bolognese Iacomo della Lana, il primo esteso a commentare integralmente e in volgare la *Commedia* (1324-1328), incontrò una rapida, vasta e ininterrotta fortuna, i cui riflessi si evidenziano in più direzioni<sup>1</sup>. Anzitutto si pensi alla ricchezza della tradizione che conta oltre un centinaio di codici, se si considerano gli integrali (che recano cioè tutte e tre le cantiche), i parziali (almeno una 'parte'), i frammentari (sia con poche glosse sparse sia con più o meno corposi gruppi di canti) e gli interpolati con altri commenti o sistemi esegetici<sup>2</sup>; e che annovera anche traduzioni in latino, come quella del giureconsulto bergamasco Alberico da Rosciate<sup>3</sup>, o quella di Guglielmo Bernardi<sup>4</sup>, approntate già prima della metà del secolo XIV.

1. Per contributi d'insieme sulla figura del Lana sia lecito rimandare in prima istanza a M. VOLPI, *Iacomo della Lana*, in *Censimento dei commenti danteschi 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, I-II, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, I, pp. 290-315 e a IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, I-IV, a cura di M. Volpi, con la collaborazione di A. Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009 (*Edizione nazionale dei commenti danteschi*, 3), I, pp. 17-56. Esclusi i saggi appena citati (che riprendo in questa sede con alcune modifiche), segnalo soltanto alcuni precedenti contributi, ossia: F. MAZZONI, *Lana, Iacopo della*, in *Enciclopedia dantesca*, I-VI, diretta da U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, III, pp. 563-565; G. CASNATI, *Della Lana, Iacopo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 79-81 e, particolarmente degno di nota, soprattutto per l'attenzione al problema filologico, il capitolo *Lana, Iacopo della*, in S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 281-303, con il regesto dei codici e delle stampe (anche parziali) del Lana e una bibliografia molto ricca. Ma ancora fondamentale resta l'ormai classico lavoro di L. ROCCA, *Di alcuni commenti della Divina Commedia composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze, Sansoni, 1891.

2. Come si può agevolmente rilevare scorrendo i vari regesti di codici in BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit. n. 1, *passim*, e soprattutto nel *Censimento dei commenti danteschi 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, cit. n. 1, soltanto la tradizione di Benvenuto da Imola (peraltro composta da diverse redazioni e *recollectae*) riesce a competere quantitativamente con quella lanèa.

3. Su cui si vedano almeno M. PETOLETTI, «*Ad utilitatem volentium studere in ipsa Comedia*»: il commento dantesco di Alberico da Rosciate, «*Italia medioevale e umanistica*», 38 (1995), pp. 141-216 e ID., *Alberico da Rosciate lettore della Commedia*, in *Maestri e traduttori bergamaschi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di C. Villa, F. Lo Monaco, Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, 1998, pp. 51-80.

4. Si tratta della traduzione del solo *Inferno*, testimoniata da due manoscritti, Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 449 e Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1073 (Bernardi, come già segnalava ROCCA, *Di alcuni commenti della Divina Commedia*, cit. n. 1, pp. 134-135, firma il codice Oxoniense e lo data al 1348). Un elenco di otto manoscritti con traduzioni del Lana lo



In secondo luogo, per la sensibile influenza che ebbe sui commenti successivi (primo fra tutti, quello fiorentino e anonimo dell'*Ottimo*, steso nel 1334), il commento lanèo risulta ampiamente citato (per lo più in modo non esplicito), quando non letteralmente saccheggiato dall'esegesi trecentesca, benché figurì nella tradizione manoscritta e addirittura a stampa quasi sempre adespoto e in taluni casi con false attribuzioni: a Petrarca o a Benvenuto da Imola, o persino all'arcivescovo di Milano Giovanni Visconti, che ne avrebbe commissionato la stesura a sei personalità, come si legge nell'*explicit* dei codici Laurenziano Plut. 90 sup. 115/1-3 (da cui si trascrive) e Corsiniano 44 F 3 – preziosa testimonianza, al netto della non veridicità dell'assunto, di una probabile, precoce circolazione milanese del commento, nonché di un'attenzione a Dante che si manifesterà con maggior evidenza solo nel secolo XV con le chiose volgari di Guiniforte Barzizza, stese attorno al 1438 dietro incarico di Filippo Maria Visconti<sup>5</sup>:

La soprascripta exposicione, chiose overo postille, fuorono facte et conposte per dui excellentissimi maestri in theologia et per dui valentissimi filosofi et per dui fiorentini, et fuoro facte fare per lo excellentissimo in Christo patre misser Iohanni per la Dio gratia arcivescovo de Milano nelli anni Domini mccccl nella città de Milano, li nomi de li quali exponitori sono dipinti et storiati nella cancellaria del magnifico signiore misser Bernabò, le quali exposicioni fuorono extracte et cavate dello libro del dicto misser l'arcevescovo, lo quale libro è nella decta cancellaria incatenato con catene d'argento, con moltissimi altri autori et volumi, le quali per loro secondo che parve a li predicti exponitori foro facti secondo lo intellecto dell'autore.

Va infine ricordato il primato di stampa sugli antichi esegeti danteschi grazie all'incunabolo realizzato a Venezia nel 1477 per Vindelino da Spira, a cura di Cristoforo Berardi da Pesaro, e falsamente attribuito a Benvenuto da Imola<sup>6</sup>, cui fece seguito l'edizione milanese di Martino Paolo Nibia detto il Nidobeato (1477-1478), con la collaborazione di Guido da Terzago (edizione che si configura di fatto come un commento autonomo)<sup>7</sup>.

Oggi invece, dopo quella ottocentesca, e del tutto inaffidabile, di Luciano Sca-

foriva già P. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca, ossia catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e comenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografì di lui. Traduzione italiana fatta sul manoscritto francese dell'autore*, I-II, Prato, Tipografia Aldina, 1845-1846, I, pp. 610-618 (rist. anast. Roma, Salerno Editrice, 2008).

5. Sul Barzizza si veda C. CALENDÀ, *Guiniforte Barzizza, in Censimento dei commenti danteschi 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, cit. n. 1, I, pp. 283-289.

6. Cfr. C.F. GOFFIS, *Berardi, Cristoforo*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 1, I, pp. 596-597.

7. Rimando solo a G. RESTA, *Nibia, Martino Paolo (Nibbia)*, *ibid.*, IV, p. 44; L.C. ROSSI, *Per il commento di Martino Paolo Nibia alla Commedia*, in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, I-III, a cura di V. Fera, G. Ferrá, Padova, Antenore, 1997, III, pp. 1677-1716; e, per una puntuale analisi sul rapporto tra il commento del Lana e l'incunabolo del Nibia, nonché per ampi ragguagli bibliografici, a S. INVERNIZZI, *Il Commento di Martino Paolo Nibia alla Commedia. 1. L'Inferno*, «Rivista di studi danteschi», 8 (2008), pp. 168-192.

rabelli<sup>8</sup>, e dopo le decisive messe a punto filologiche di alcuni studiosi tedeschi a inizio Novecento<sup>9</sup>, disponiamo di un'edizione critica che ponendo a testo il più antico e importante codice della tradizione, il Riccardiano 1005-Braidense AG XII 2, in sigla Rb (con una versione sinottica toscana, fornita da un solido testimone primo quattrocentesco, il Trivulziano 2263), restituisce al commento la sua originaria veste linguistica bolognese e una esatta collocazione storico-culturale per il monumentale lavoro esegetico del Lana<sup>10</sup>.

Se indubbia è la paternità del commento, scarse sono ancora le notizie biografiche sull'autore e non del tutto certe le identificazioni tentate per via archivistica dagli studiosi: ma è comunque possibile abbozzare una parziale ricostruzione della sua figura e del suo quadro familiare. In base alle scoperte di Angelo Gualandi, integrate e corrette da Luigi Rocca e Giovanni Livi<sup>11</sup>, sappiamo che nacque a Bologna probabilmente non prima del 1278, da un Uguccione (Cione, Zone o Çone), membro della Società dei Toschi nel 1293 e figlio di un fra Filippo, anch'egli della Società dei Toschi (attestazione del 1263) e terziario di san Bernardo. L'albero genealogico (ricostruito da Livi) riceve conferma dal citato manoscritto Rb, nel quale il copista – il noto miniatore bolognese maestro Galvano, che così sottoscrive alla fine del *Paradiso*, a c. 100r della porzione Braidense: «Maestro Galvano scrisse 'l testo e la ghiosa / Mercé de quella vergene gloriosa» –, per riempire righe rimaste bianche a fine colonna, più volte scrive (ciò che non capita mai in altri testimoni): «Iacomo de Çone del fra Philippo da la Lana», «Iacomo de Çone del fra Philippo lanarolo», «Iacomo de Çone del fra Filipo dalla Lana bononiensis» e simili. Le ragioni di queste scritzioni (che tra l'altro hanno permesso il ripristino della forma più genuinamente autoctona *Iacomo* sul fiorentinizzato *Iacopo*) potrebbero rinvenirsi nella volontà di Galvano di imprimere una

8. A una prima stampa in un solo volume (Milano, Civelli, 1865), seguì di lì a poco quella definitiva: *Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo della Lana bolognese*, I-III, a cura di L. Scaramelli, Bologna, Tipografia Regia, 1866-1867.

9. Si vedano: F. SCHMIDT-KNATZ, *Der älteste Commediatext: Arci-ß der Frankfurter Stadt-Bibliothek*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 10 (1928), pp. 76-93; ID., *Jacopo della Lana und sein Commedia-Kommentar*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 12 (1930), pp. 1-40; ID., *L'antichissimo codice arcì-ß della Commedia col commento lanò scritto a Bologna tra il 1328 e il 1336*, «L'Archiginnasio», 27 (1932), pp. 57-77; e in special modo H. SCHRÖDER, *Das Problem einer Neubearbeitung des Lana-Kommentars*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 17 (1935), pp. 77-101.

10. Mi riferisco ovviamente a IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, cit. n. 1. Per Rb, e relativa bibliografia, rinvio in particolare alla *Nota al testo* (*ibid.*, I, pp. 65-103, *passim*) e ai due saggi che accompagnano l'edizione, rispettivamente, di G. POMARO, *Il manoscritto Riccardiano-Braidense della Commedia di Dante Alighieri*, *ibid.*, IV, pp. 2705-2718 e di L. BATTAGLIA RICCI, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, *ibid.*, IV, pp. 2719-2789.

11. Vedi A. GUALANDI, *Giacomo della Lana bolognese primo commentatore della Divina Commedia di Dante Alighieri. Notizie biografiche con documenti*, Bologna, Fava e Garagnani, 1865; ROCCA, *Di alcuni commenti della Divina Commedia*, cit. n. 1, *passim*; G. LIVI, *Dante, suoi primi cultori, sua gente in Bologna*, Bologna, Cappelli, 1918, pp. 50-64 e *passim*; ID., *Dante e Bologna. Nuovi studi e documenti*, Bologna, Zanichelli, 1921, pp. 36-43, 106; ID., *Dante e Bologna*, in *Dante. La vita, le opere, le grandi città dantesche. Dante e l'Europa*, Milano, Treves, 1921, pp. 139-143.

garanzia di autenticità alla propria trascrizione, avvenuta non si sa se a Bologna, tra la metà degli anni Trenta e il decennio successivo, oppure a Padova, nei pieni anni Quaranta<sup>12</sup>.

Del padre di Iacomo, Uguccione, e dei fratelli Bartolomeo e Oliviero, si trovano tracce nel 1323 a Venezia, dove è possibile che li abbia seguiti anche lo stesso Iacomo, mentre la presenza della famiglia a Bologna non viene più documentata già a partire dal 1308. Incerte altre notizie successive: Gualandi credette di poter individuare il futuro commentatore in uno degli 'ingegneri' e *magistri lignaminis* attivi a Bologna nel 1323, ma certo più verisimile appare l'indicazione di Alberico da Rosciate che lo definisce *licentiatu in artibus et theologia* dello Studio bolognese, come esige la sapienza teologica e filosofica del commento lanèo. Vivo sicuramente fino al 1328, comunque, si ignora quando e dove Iacomo sia morto, e dove abbia atteso alla sua opera: molto probabilmente, come io ritengo su basi storiche e storico-linguistiche e culturali, a Venezia (e non, come proponeva Francesco Mazzoni, a Bologna).

È nella naturalezza di una breve glossa a *Par.* XXIX 103: «Non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi», già segnalata anche da Rocca<sup>13</sup>, che quasi si intravedono i segni di questa sorta di 'doppia cittadinanza'. Citando Dante due prenomi antonomasticamente fiorentini, Iacomo, nell'intento di dare esemplificazione altrettanto localizzante, ricorre a una (per lui) evidentemente usuale onomastica veneziana e bolognese: «*Lapo e Bindi*. Sun nummi fiorentini sì come a Venesia Marco e Marino, et a Bologna Muçolo e Nanne, etcetera»<sup>14</sup>. Porterebbero d'altra parte a Venezia per un verso venature linguistiche veneziane presenti, pur in misura molto varia, in alcuni dei testimoni più significativi del commento (ma questo pertiene più alla storia della tradizione manoscritta, che da lì ebbe verisimilmente inizio), dall'altro l'approfondita conoscenza della storia e della geografia veneta, confermata per esempio nella glossa – segnalata ancora da Rocca<sup>15</sup> – a *Inf.* XXI 7: «Quale ne l'arzanà de' Viniziani», che documenterebbe una sicura conoscenza dei tecnicismi della marineria locale (con riferimento, tuttavia, a uno dei passi della *Commedia* più citati per dimostrare che Dante conosceva la città lagunare):

*Quale ne l'arçanà.* Qui dà exempio al buglire della pegola. Circa lo quale exempio si è da sapere ch'i Viniciani si hano un logo lo quale appellano Arçanà, in lo quale tutti 'navillii in inverno quando no navegano sì se repono et aloganse lì; e se ad alcuno fa mestero de mutar fundo o da i ladi alcuno cuncero, sì là i fanno, poe gle calcano

12. Per un ragguglio bibliografico su maestro Galvano e Rb, basti rimandare a IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, cit. n. 1, I, p. 24 e a BATTAGLIA RICCI, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, cit. n. 10.

13. ROCCA, *Di alcuni commenti della Divina Commedia*, cit. n. 1, p. 225.

14. Salvo diversa indicazione, i brani citati provengono dalla ricordata, recente edizione del Lana, cit. n. 1, ovviamente nella versione bolognese di Rb.

15. ROCCA, *Di alcuni commenti della Divina Commedia*, cit. n. 1, p. 224.

de stoppa e de pegola, sì che quando vene lo tempo novo sono cunci et aparechiati de navegare. E fannose etiamde li navillii novi in quel logo, e fannose remi da galee e vele d'onne rasone, çoè artimoni, terçaroi, canevaci, veleselle; favisi sarcia d'onne rasone, como morganalì, orçe, soste, a<sup>n</sup>çoli, proderi e multi altri nummi de sarcia li quai sanno quî c'hano a bacecarsi con essi [...].

Ma sono indubitabili rinvenimenti lessicali tipicamente veneto-veneziani, che emergono (concordemente attestati dalla tradizione manoscritta) in svariati altri passi del commento, a spostare decisamente verso Venezia il luogo di composizione dell'opera. Dunque Iacomo, colto immigrato in Laguna, avrebbe sfruttato volentieri il vocabolario locale, ora, ed è il caso più frequente, ricorrendo alla sfera materiale – come nella sopracitata nomenclatura delle funi da bastimento: *morganalì, orçe, soste, a<sup>n</sup>çoli, proderi*; o in zoonimi come *cocalli* 'gabbiani' (proemio a *Inf.* XX) e *cesano* 'cigno' (*Purg.* IV 123); ecc. –, ora forse utilizzando fonti scritte, come è il caso del venetismo *paisa* 'esca, cibo', anche nel sintagma *andare in paisa* e nel denominale *paisare* 'cacciare': se si osservano i punti di emersione di queste forme, notiamo come in genere si trovino all'interno di narrazioni di episodi mitologici, come se il Lana si fosse talora servito di compilazioni prodotte in area veneta, di repertori o raccolte di *exempla* che circolavano lì, cui egli avrebbe facilmente attinto trovandosi a Venezia.

Ma c'è altro ancora: un documento presso l'Archivio di Stato di Venezia (Procuratori di S. Marco, Misti, busta 6), citato cursoriamente da Luigi Ferrari<sup>16</sup> e mai più ripreso dalla critica<sup>17</sup>, dove si legge che gli esecutori testamentari di un «ser Belemo da Pesaro», morto in Laguna tra la fine del 1331 e l'inizio del 1332, registrano, in data 9 luglio, la considerevole spesa di «grossos 19 pro incantu unius Dantis glosati». E quale Dante 'glossato', cioè la *Commedia* di Dante, si deve supporre, interamente chiosata, poteva esistere – a Venezia, ma non solo – nel 1331 se non quello predisposto dal Lana? Inoltre, sempre Rocca, a convinto sostegno dell'ipotesi veneziana, cita un altro brano dal proemio al canto VI del *Paradiso*<sup>18</sup>, dove rileva il noto orientamento filoghbellino di Iacomo, difficilmente manifestabile nella guelfa Bologna degli anni Venti; e il passo che qui si trascrive tradisce con nettezza questo accordo politico del Lana con Dante (di cui conosceva e citava nel commento la *Monarchia* e l'*Epistola a Cangrande*), anche nelle critiche ai sostenitori della parte ghibellina e nell'accenno all'avvelenamento dell'imperatore, assente in tutta la restante tradizione manoscritta:

16. L. FERRARI, *Il nuovo codice dantesco marciano*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», 94 (1934-1935), pp. 407-424, a p. 408.

17. Tolto un fugace ma importante cenno di P. TROVATO, *Fuori dall'antica vulgata. Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologica-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Cesati, 2007, pp. 669-715, a p. 710.

18. ROCCA, *Di alcuni commenti della Divina Commedia*, cit. n. 1, pp. 225-226.

Al quale [*papa Clemente V*] fo molto contraditto per lo re Oberto de Pugla e per la parte guelfa d'Ytalia, e po' infine fo atosegado in Toscana. Or è da sapere che da po' ch'i pasturi se miseno in core che lla sedia imperiale vacasse, tutte quelle conditioni de persone ch'hano voglú essere contra l'imperio, si hano recolte e quelle hano favoreçade; e s'el s'è trová alcuno traditor della corona, incontinenti l'hano benedetto e ditto: «Quest' è de parte de Chesia», et hano tanto multiplicado per la fragilità humana soa parte che quasi omne ytaliano ne sente. Lo qual modo no è cença peccado: in prima, a partire la congregatione d'i fidí christiani e far parte de quel pane cotidiano che per li fidí è domandado a quel che tale oratione instituí, çoè Christo, *Matei*: «Panem nostrum cotidianum da nobis hodie», etcetera; secondo, a meschiare in la sancta fe' catholica apetiti inordenadi come per soperchiare lo proximo, far della fe' tra i fidí parte; terço, a vedare la dritta monarchia, sì com'è dicto, per li grandi miraculli che Deo ha facto per lo segno de l'imperio, se pò cognoscere tal sedia essere de rasone, la qual parte de Chesia *nomine non re*, asonse po' nome guelfa. Or d'i suditi de l'imperio si è partí po' un samme, li qua' vinti da dexordenado apetito simele a i guelfi per voler soperchiare soi nimisi s'hano posto nome parte d'imperio, lo qual po', si cum' nui diremo nel preditto capitulo ça inanci, se chiamavano ghibilini. Li quai no fano cença peccá lor parte [...]. Onde mal fano li guelfi ad oporse a l'imperio et a i soi prosimi, e ad impaçare la sanctità della Chesia cum parte; e mal fano li ghibilini ad impaçare l'imperio de parte a odiare lo proximo, e ad esser presentuusi et inreverenti a i pasturi ecchiesiastici.

E proprio nelle glosse al canto VI, precisamente al v. 106, ci si imbatte in quella che a tutta prima sembra essere una postilla polemica di Galvano (o perlomeno trascritta da Galvano) nei confronti dell'atteggiamento scopertamente partigiano di Iacomo; caso unico non solo in Rb, ma anche negli altri testimoni del commento. Dunque, nel mezzo della breve chiosa al v. 106, maestro Galvano rivolge a Iacomo questo ammonimento (si trascrive in corsivo tra parentesi quadre; anche nel testo viene graficamente isolato con un segno simile a una parentesi a inizio frase e lasciando uno spazio bianco alla fine):

*e no lo abatta. Çoè no sia presentuusi quí Carli de Pugla contra l'aguia, che, com' è ditto, ella ha tridadi maori de loro [troppo te descrovi autore che passi l'intentione del testo: grande animo de parte te porta, etc.], tutto che illi abiano in compagnia parte guelfa.*

Rocca ricorda inoltre la presenza in quegli anni a Bologna del legato pontificio, il cardinale Bertrando del Poggetto (uno dei più accesi nemici di Dante, che ordinò fra l'altro di bruciarne la *Monarchia* perché sospetta di eresia), a conferma della difficoltà di circolazione di voci antiguelfe in città: situazione incompatibile con l'insistenza del copista nel ricordare che l'autore del commento, evocato pervicacemente – e anche con vanto orgogliosamente municipale – nelle citate scrizioni, sia il ghibellino Iacomo della Lana. E tuttavia – tenuto conto che «l'uso di brevi testi di riempimento» serviva «per gli spazi rimasti bianchi a causa di calcoli

errati» nell'impostazione della pagina<sup>19</sup> – tale situazione potrebbe anche essere assunta come indizio circa la data di trascrizione di Rb. Il cardinale rimase infatti a Bologna fino al 1334, e dopo la sua cacciata gli studi sull'Alighieri ripresero vigore, tanto che questo rinnovato interesse «dovette creare a B[ologna] condizioni idonee al sorgere di un vero e proprio culto per Dante»<sup>20</sup> (speculare la sorte del guelfo Graziolo Bambaglioli, proprio in quell'anno costretto all'esilio). Tali osservazioni mentre da un lato indurrebbero a credere che Galvano abbia trascritto il commento lanèo non prima di quell'anno (ma solo accettando l'ipotesi che lo abbia realizzato a Bologna, e non a Padova), dall'altro spingono a non escludere che Iacomo vi abbia atteso lontano dalla Garisenda: il cardinale giunge in città proprio nel 1328, *terminus ante quem* dell'opera, come si dirà.

Ciò che infatti appare sicuro è la data di composizione del commento, che già nella seconda metà dell'Ottocento è stata fissata da Karl Witte<sup>21</sup>, su dati interni, in un arco di tempo che si colloca tra il 1323 e il 1328, quindi poco dopo la morte di Dante. Il *terminus post quem* è rintracciabile nel proemio al decimo del *Paradiso*, dove è fatto esplicito riferimento a «lo venerabelle maestro paresino e sancto canonizzato per la santa Ecclesia fra Thomaxe d'Aquino», la cui canonizzazione data appunto al 1323. Tale indicazione trova convalida nelle parole che chiudono il commento all'*Inferno*:

Molte altre pene hanno [*scil.* i demoni], e però chi vol savere de quelle studi nella prima parte de fra Tomaxo, in la lxiij questione, dove per la declaratione de quello sancto benedicto s'avrà intieramente la veritade<sup>22</sup>.

Il più sicuro *terminus ante quem* si ricava invece dalla nota a *Inf.* xx 94, che dice ancora vivo e regnante Passerino da Mantova (Rinaldo Bonacolsi, detto Passerino, nipote di Pinamonte Bonacolsi), assassinato nell'agosto del 1328: «[...] a presente non è in Mantoa se non miser Passarino».

Come fin dall'Ottocento è stato concordemente rimarcato da tutti i critici, il commento presenta un'evidente impostazione di tipo scolastico, che alla tradizionale (quella che diverrà poi la tradizionale) interpretazione esegetica preferisce una lettura del poema come di «un'opera dottrinale, un'enciclopedia didascalica

19. M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 100.

20. A. VASINA, *Bologna*, in *Enciclopedia dantesca*, cit. n. 1, I, pp. 660-663, a p. 663.

21. K. WITTE, *Die beiden ältesten Commentare von Dante's 'Göttlicher Komödie'*, in ID., *Dante-Forschungen: altes und neues*, I-II, Heilbronn, Henninger, 1869-1879, I, p. 382 e sgg.; ID., *Cenni sopra un codice della Divina Commedia e del commento di Jacopo della Lana asservato [sic] a Francoforte sul Meno*, *ibid.*, II, pp. 428-441; ID., *Commentare zur Divina Commedia*, *ibid.*, II, pp. 401-427 (par. *Iacopo della Lana*: pp. 406-427); ID., *Notizia sopra un frammento del Laneo*, *ibid.*, II, pp. 442-454.

22. Essendo Rb privo dell'ultimo canto della prima cantica, per caduta di alcune carte, si dà la lezione del codice Vaticano Ott. lat. 2358, di mano emiliana (quindi linguisticamente prossimo a Rb) e tra i più antichi e corretti della tradizione.



da esporre e illustrare»<sup>23</sup>. Il Lana affianca alla spiegazione letterale dei passi danteschi – la parafrasi, come avviene in tutti gli altri commentatori – l'esplicazione allegorica, che si aggiunge a uno spiccato interesse di tipo filosofico (frequentissime le citazioni da Aristotele) e soprattutto teologico. Di qui l'impegno, nelle glosse, per un'esposizione quanto più chiara possibile dei problemi dottrinari, con ricorso – se non sistematico, almeno predominante – all'autorità di san Tommaso d'Aquino; tanto che molti dei numerosi rinvii alle Sacre Scritture, ad altri Padri della Chiesa (Agostino, per lo più, ma sporadicamente anche Ambrogio, Gregorio Magno, ecc.) e in special modo ad Aristotele, risultano mediati proprio dalle opere dell'Aquinate (*Summa Theologiae* e *Summa contra Gentiles*, su tutte). Tra le fonti classiche direttamente riconoscibili, e dichiarate, si contano le frequenti citazioni dall'Ovidio delle *Metamorfosi* e da Lucano, mentre soltanto rimandi generici vengono dedicati agli storici Livio e Sallustio.

È stato osservato che il commento «segna l'incontro della *Commedia* con la cultura dello Studio bolognese», e se ne spiegherebbe il successo grazie «anche all'impianto didascalico a livelli diversi, che accontentava un pubblico di medio-cultura senza trascurare però nemmeno le esigenze dei colti»<sup>24</sup>. E può essere interessante notare come il Lana si rivolga più volte al fruitore del commento chiamandolo «studente», ciò che da un lato tradisce l'ottica 'scolastica' del commentatore, dall'altro la probabile sua considerazione della *Commedia* come un testo di alta sapienza, da 'studiare'. Si veda, per esempio, a *Inf.* XIII 25 («Cred'io ch'ei credette ch'io credesse»): «Credo c'el credette. Qui bistiça per indure delecto al studente»; e nello stesso canto, v. 151 e ultimo («Io fei gibetto a me de le mie case»): «Io fei çubetto a mi. [...] E perché li exempli èno posti in la presente *Commedia* ad intelligentia del studente quello exempio che gl'è più notorio si è da tore açò ch'el possa più perfettamente prendere l'intecion del poema; perçò li dà largheça ch'el toglia per exempio de quî che 'l predicto studente sae»; a *Par.* I 136 («Non dei più ammirar, se bene stimo»): «Et açò che le fabule introdotte no agenerasseno nell'animo del studente alcuna oscurità, si è da parlare le soe alegorie»; ecc. Un'opera 'accademica', dunque, ma – ed ecco il dato più dirompente – stesa in volgare, anziché in latino: per gli studenti, sì, ma nel senso più ampio, etimologico, cioè per coloro che, desiderosi di sapere e di cultura, attendono – fuori e dentro le aule – allo studio del poema dantesco.

La *Commedia*, ha osservato Bruno Sandkühler<sup>25</sup>, dà al Lana la possibilità di offrire una sintesi delle proprie conoscenze, di mostrare (in volgare, ribadiamo, e dove opportuno con disegni) il bagaglio culturale della Scolastica e dell'enciclopedismo scientifico: soprattutto astronomia e astrologia, ma anche corografia, medicina, meteorologia, ecc. (si aggiungano per esempio, alle fonti già citate,

23. MAZZONI, *Lana, Iacopo della*, cit. n. 1, p. 563.

24. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit. n. 1, pp. 282-283.

25. Si veda B. SANDKÜHLER, *Systematische volkssprachliche Kommentare*, in ID., *Die frühen Dante-kommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München, Hueber, 1967, pp. 192-206 (par. *Jacopo della Lana*).



il *Tractatus de sphaera* di Giovanni da Sacrobosco, il *Computus* di Campano di Novara, le opere di Tolomeo, o ancora la *Summa Britonis*, Papia, Isidoro, ecc.). All'esposizione organica dei problemi dottrinari, filosofici o allegorici che si affacciano di canto in canto viene in genere riservata l'introduzione ai capitoli, il proemio (che, assente nei primi cinque canti dell'*Inferno*, nel corso del poema si fa via via sempre più ampio, salvo poche eccezioni, fino alle estesissime dimensioni di alcuni proemi paradisiaci, come nel VI, dove Iacomo tratteggia una storia universale dell'umanità e dell'Impero), in modo da affidare il più delle volte alle glosse vere e proprie solo la spiegazione puntuale dei singoli versi o dei singoli lemmi: un'importante novità strutturale e di organizzazione della materia che avrà non pochi riflessi sulla tradizione esegetica posteriore.

Infatti, «con il Lana per la prima volta gli strumenti della cultura universitaria sono sfruttati per la lettura di Dante»<sup>26</sup>, una lettura che vede nel poema un'alta opera dottrinale, degna quanto un testo classico di essere commentata per intero e secondo i dettami della miglior cultura accademica. E se, come detto, decisiva è in particolare la presenza di Tommaso, alle cui opere Iacomo ricorre estesamente per sviluppare trattazioni suggerite (spesso anche solo blandamente) dalle terzine dantesche, è assai importante notare anche che il Lana interpreta le frequenti domande che Dante rivolge a Virgilio in questo modo: «in tutti i luoghi ove Dante mostra ammirazione, si è dubio o titolo de questione» (*Inf.* III 31), cioè proprio come se fossero i tioletti che aprono le *quaestiones* in cui è suddivisa la *Summa theologiae* o che appunto individuano le dispute accademiche condotte secondo il metodo scolastico. Si veda al riguardo pure la glossa a *Inf.* X 97: «Qui fa sua dimanda per modo de questione, et è cossì fato 'l titolo [...]. Circa lo qual titollo di questione si è da notare ch'el receve distintione perché son due questione insieme». Come se la *Commedia* fosse a tutti gli effetti una sorta di trattato enciclopedico (da affrontare come fanno «li expositori in le scientie»: così nel proemio all'*Inferno*) e costituisse (anche) essa stessa una *summa* di questioni da presentare e dimostrare, che il commentatore quindi illustra e delucida ricorrendo automaticamente all'Aquinate.

Qui allora emerge con forza tutta la centralità del ruolo di Bologna e del suo *Studium* nell'impresa esegetica del Lana, rappresentata al meglio dal suo testimone più importante, Rb, a prescindere da dove sia stato composto: foss'anche Padova la sede dello *scriptorium* di Galvano in quel momento, per la «cultura libraria e grafica implicata»<sup>27</sup> si tratta comunque di un manoscritto interamente e squisitamente bolognese e, non a caso, in virtù della caratteristica tipologia di impaginazione a cornice, di un codice a tutti gli effetti universitario, di quelli – in particolare – in uso in campo giuridico. Galvano struttura dunque testo e commento analogamente a come si faceva per i grandi testi di diritto o, su altri versanti, per i classici latini e la Bibbia: con il testo al centro e le glosse attorno,

26. IACOMO DELLA LANA, *Commento alla Commedia*, cit. n. 1, I, pp. 31-42, a p. 31.

27. BATTAGLIA RICCI, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, cit. n. 10, p. 2736.

secondo modalità compositive ben in voga presso le botteghe che fornivano i libri per maestri e studenti dello *Studium* bolognese.

Il commento si può allora descrivere come una sorta di compendio enciclopedico della più alta cultura, scientifica e teologico-filosofica, dell'epoca: un insieme non soltanto di conoscenze, ma anche di metodi logico-dialettici, nonché retorico-linguistici, messi al servizio dell'esegesi dantesca, che si potevano attingere unicamente a Bologna. Un'opera 'accademica', dunque, ma – ed ecco l'aspetto più dirompente – stesa in volgare, anziché in latino<sup>28</sup>.

Il dato è cruciale. Come per primo notava Saverio Bellomo<sup>29</sup>, gli antichi esegeti danteschi del Nord Italia scrivono, per esigenze di lingua, i loro commenti in latino, mentre in Toscana si opta più naturalmente per il volgare: l'unica luminosa eccezione è quella del bolognese Iacomo della Lana. Il cui commento alla *Commedia* andrà pertanto collocato – per pregio intrinseco, ampiezza, ruolo storico e fascino linguistico – tra i più importanti testi in prosa di pieno Trecento realizzati in Italia settentrionale in volgare.

Di speciale rilievo risulta poi la peculiare prospettiva esegetica secondo la quale il Lana interpreta il viaggio dantesco come viaggio della scrittura e di accrescimento artistico e intellettuale, per cui risulta straordinariamente illuminante al riguardo le glossa a *Inf.* x 58, dove Iacomo così interpreta lo scambio tra Cavalcante Cavalcanti e Dante: «Quasi a dire: Guido mio figlo, come no fae anch'ello *Comedia?*», stabilendo appunto la perfetta corrispondenza tra viaggio e poema; e al v. 61: «Qui mostra com'è de Vergillio questa *Comedia* e che Guido preditto non seppe Virgilio, però non la può far».

E soprattutto l'*itinerarium* dantesco viene letto come percorso verso il pieno raggiungimento della scienza di teologia, dal forte valore didattico ed esemplare a beneficio – un'altra volta – degli studenti. Per cui si veda, tra i molti esempi, come il Lana chiosi il «glorioso porto» che Brunetto (*Inf.* xv 55) profetizza all'Alighieri: «Qui dixè ser Brunetto che s'ello siegue soa constellatione, per quel ch'el vide per astrologia al mondo, convene arivare al *glorioso porto*, çoè sentifico», ossia a quella pienezza intellettuale da raggiungere attraverso gli strumenti scientifici della filosofia naturale. O ancora, al v. 65, dice: «[...] perché Dante era persona saça e scientifica»; e al v. 67: «ceco, çoè grosso e non sentifico»; ecc.

Vanno poi rimarcati nel commento altri due elementistici di grande rilievo: il primo consiste nell'interesse per gli aspetti retorici e anche grammaticali della scrittura dantesca, tanto che nel proemio generale, modellato sull'*Epistola a Cangrande*, Iacomo scrive (si trascrive ancora dal Vaticano Ott. lat. 2358, essendo Rb mutilo):

28. Su questo aspetto mi permetto di rinviare a M. VOLPI, *Iacomo in cattedra e la centralità del manoscritto Riccardiano Braidense*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti I: XIV secolo*. Atti del Convegno internazionale (Barcellona, 20-22 maggio 2015), in corso di pubblicazione.

29. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit. n. 1, p. 21.

La quarta et ultima cosa ch'è da notare si è la finale caxone della ditta *Comedia*, zoè a che fine et intentione ella fu facta, la quale se pòe considerare in tre modi: lo primo per manifestare polida parladura; secondo per narare molte novelle le quali tornano molto a dextro ad adure per exemplo alcuna fiada; terzo et ultimo per remove le persone che sono al mondo dal vivere misero et in peccado et produrli a vertudioso et graciosio stado, et in quanto tracta de modo de costumi et vita mondana si è sottoposta a filosofia morale la quale ha per so subiecto li acti humani.

L'attenzione al dato strettamente poetico viene ripetutamente sottolineata da espressioni come: *per adornare so poema, per adornare la poetria, adornamento del poema, per belleça del poema*, ecc., oppure da osservazioni come questa che sigilla la glossa ai vv. 124-29 di *Purg.* XX, dove Dante, lasciato Ugo Capeto, viene assalito dal terrore per il terremoto causato da Stazio: «Altro no hano a significare queste parole se no per belleça del poema». E in questa direzione merita senz'altro una menzione la glossa a *Par.* XXIX 100 («e mente, ché la luce si nascose»), l'unica in cui il Lana esprima un giudizio negativo sulla fattura di un verso, probabilmente perché ingannato dall'errore di lettura (peraltro condiviso anche dai codici più corretti della tradizione): «*e mentre ché*. Queste sono parole mal composte, ma hano aparentia de voler dire qualche cosa».

Invece, sul versante più propriamente linguistico, come ha già messo in luce Matteo Motolese<sup>30</sup>, Iacomo indulge assai di frequente a interessanti notazioni sulla formazione delle parole, in particolare rilevando i numerosi verbi parasincretici creati da Dante, come per esempio nella glossa a *Par.* X 148: «*s'insempra*. Si è verbo informativo *temporis*, lo quale se deriva da questo averbio *temporis semper*»; e in svariati altri luoghi, soprattutto del *Paradiso*<sup>31</sup>. Oppure chiarendo etimi e parti del discorso col ricorso a una notevole nomenclatura grammaticale, come a *Purg.* XX 69b (esempio utile al netto dell'errata valutazione interpretativa: il dantesco e triplicato *ammenda* vale ovviamente 'risarcimento'):

Et è da savere ch'ello nasse da questo verbo *amendo*, *amendas*, *amendat* ch'è verbo che significa 'agere in altri ira, turbacione e furiositate', unde *amens* ch'è 'l so participio significa l'animo turbado, irado over furioso; unde se segue *amendus*, *amendi*, *amendum* aglativo de l'animo, çoè animo torbado over irado *vel* furioso<sup>32</sup>.

30. M. MOTOLESE, *Appunti su lingua poetica e prima esegesi della Commedia*, in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. Della Valle, P. Trifone, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 401-419, a p. 407.

31. L'aggettivo *informativo*, che in accezione grammaticale (lo nota ancora Motolese, *ibid.*, p. 407 n. 18) non risulta più attestato se non nei prelievi operati dall'*Ottimo*, sarà stato certo mutuato dal Lana dal lessico della Scolastica, per analogia con espressioni come 'virtù informativa', 'cagione informativa', ecc.

32. Si noterà inoltre che siamo in presenza di due significative retrodazioni lanèe, e cioè *participio* e *aglativo* per 'aggettivo' (presente anche nelle più perspicue forme al plurale *adiettivi* e *aietivi*: cfr. le occorrenze nel *Glossario* dell'edizione di riferimento), la cui prima attestazione del lemma, finora, veniva assegnata al Boccaccio (cfr. *TLIO, Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, consultabile in rete all'indirizzo: <<http://tlio.oiv.cnr.it>>; ultima consultazione dicembre 2016). Sul lessico, e più in generale la lingua, del commento e di Rb, si veda M. VOLPI, «*Per manifestare polida parladura*». *La lingua del*

E ancora, la piena consapevolezza della distanza che separa la lingua materna dell'esegeta (o forse proprio il più ampio sistema geolinguistico emiliano-veneto) e quella del testo dantesco emerge con nettezza in più punti del commento, come per esempio: «Macingno in lengua fiorentina si è a dire stancarolo, çoè inganno e sutilitade» (*Inf.* xv 64); «Çeffo in lengua toscana si è 'muso'» (*Inf.* xvii 46); «lilii se sovro colona, o modeglone se sotto solaro; in lengua toscana, mensola» (*Purg.* x 130). Medesimo atteggiamento di chiarificazione geosinonimica, pur in assenza dell'emblematica indicazione oppositiva «in lengua fiorentina/toscana», si riscontra in numerosi altri brani. Si vedano le glosse a *Inf.* xxv 80b: «*sepe*. Çoè cedde over sieve de campi o de vigne»; *Inf.* xxxii 49: «*Spranga* si è quella paredana che tene in seme duì ligni per essere confitta in çascuno»; *Inf.* xxxii 129: «*nuca*. Si è la paladina»; ecc.

L'altro elemento riguarda invece la propensione novellistica e aneddótica abbondantemente sviluppata nelle chiose: frequenti e dettagliati sono infatti i racconti (mitologici, biblici, di storia antica e moderna) che il Lana inserisce volentieri nel commento, a corredo o a integrazione delle parafrasi interpretative. È in particolare Rocca a soffermarsi su questo aspetto («Considerando l'abbondanza delle narrazioni nel commento Laneo e il carattere loro, si direbbe che il nostro Jacopo pensasse più all'opera propria che al poema dantesco»)³³ e a sottolineare errori e fraintendimenti che affollano le glosse alle tre cantiche. Anche clamorosi, come a *Par.* iv 84 (tra i moltissimi citabili), laddove Muzio Scevola viene collocato nel primo secolo a.C., diventando: «uno nome Muço, lo qual proferse d'ancidere Cesare per pacificare la soa terra», cioè Giulio Cesare, il quale, fallito il tentato omicidio, gli risparmiò la vita:

Cesare comandò che ello no fosse morto, e fé costui esaminare per savere soa intentione. Respose: «Eo vel diròe, se vuy me fati una gratia». E Cesare la i promise, e custu' disse: «Eo te voleva ancidere a posta d'i Romani, e perçò era qui vignudo; la gratia ch'eo te demando si è questa, che tu me lassi far vendetta della mia man dextra che fallò, ch'e' no te dèi del coltello». Cesar disse: «Fa' quello che te piase». Custui fé adure fogo, e tanto li tenne la mane entro ch'ello se bruxò la mane e 'l braço fino al gombedo.

Un ulteriore aspetto da porre in rilievo riguarda invece il rapporto dialettico che Iacomo sembra talora instaurare con il testo dantesco, o meglio, con la *varia lectio* di una già copiosa tradizione che l'esegeta bolognese dà prova di conoscere e saper interpretare. Due sono i casi emblematici. Nel primo, Iacomo, dopo aver chiosato una lezione che coincide con quella della vulgata, dà conto di una variante alternativa, diremmo una *difficilior*, a suo giudizio plausibile come la prima (*Purg.* vii 15: «et abraciòl là ove 'l minor s'apiglia»):

*Commento lanèo alla Commedia nel ms. Riccardiano-Braidense*, Roma, Salerno Editrice, 2010.

33. ROCCA, *Di alcuni commenti della Divina Commedia*, cit. n. 1, pp. 183-202; la citazione è a p. 183.

*là ove 'l menor.* Çoè che se chinò ad abraçar Virgilio fino a quel logo dove açungeno li minori, çoè li fandisini, vol dire alle cose; un altro testo dixè cussì: *dove 'l nutrir s'apigla*, çoè 'l beligolo per lo quale li fandisini se nudrisseno nel ventre della madre. Or se togla qual vole de quisti dui modi, pur l'autor vol mostrar che Sordello l'abraçò reverentemente.

Il secondo passo è tratto dalla parte finale del proemio a *Purg.* XXVII, ma il Lana fa riferimento all'ultimo verso del canto, il 142 («per ch'io te sovra te coronò e mitrio»); anche qui entrambe le possibili letture vengono interpretate distintamente, ma ora Iacomo esprime la propria preferenza per una delle due (che non coincide con la lezione critica):

Ancora è da notare che la littera del testo in l'ultimo verso de questo capitulo si trova diversa. L'una dixè: *perch'eo de sopra te coronò*; quasi a dire: eo te licentio e do te convento che tu munti sopra tie, çoè sovra consideratione naturale, et acedi a scientia ch'è sovra li limiti humani. L'altra littera sì dixè: *perch'io te sopra me coronò*; quasi a dire: tu recivi omai de quel che tu scrivi ne la presente poetria convento e honore sovra me, imperçò ch'eo no atingo cum mia scientia tanto suso quanto tu muntarai, e cussì se segue che l'autore se fa più eccellente poeta de Virgilio. Delle qua' doe letterature eo do più fe' a la seconda<sup>34</sup>.

Andrà infine segnalato un breve testo in terzine (34 endecasillabi, talora ipometri e ipermetri), cioè una «Professione di fede», che in alcuni codici chiude il commento e la cui paternità viene generalmente assegnata a Iacomo (così anche lo Scarabelli, che lo trascrive al termine della sua edizione<sup>35</sup>; mentre il Rocca non ne fa menzione): noto col nome di *Credo piccolo* o *Credo di Dante* (e, anche per questo, spesso erroneamente confuso coi capitoli di Iacopo Alighieri, Bosone da Gubbio e Antonio da Ferrara), il componimento si legge alla fine di tredici dei testimoni lanèi, tra cui, oltre a Rb e a Triv. 2263, anche un paio di esemplari con la traduzione del Rosciate.

MIRKO VOLPI

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

34. Per questo specifico argomento, si può far riferimento a VOLPI, «*Per manifestare polida parladura*», cit. n. 32, pp. 57-75.

35. *Comedia di Dante degli Allagherii*, cit. n. 8, III, p. 515.



MARISA BOSCHI ROTIROTI

PAOLO DI DUCCIO TOSI

*Un copista dantesco e non solo*

Il Trivulziano 2263 (cfr. Tav. 16) contiene la *Commedia* di Dante col commento di Iacomo della Lana copiato e sottoscritto da Paolo di Duccio Tosi di Pisa.

Questo copista di professione, di cui purtroppo non abbiamo notizie biografiche a parte la sua origine pisana, si sottoscrive in altri cinque manoscritti. A questi poi, secondo un suggerimento di Armando Petrucci<sup>1</sup>, ripreso da Marco Corsi<sup>2</sup>, si dovrebbe aggiungere il codice Tempi 1 della Laurenziana di Firenze, datato 1398, che però non riporta nessuna indicazione circa l'identità del copista<sup>3</sup>.

I manoscritti con la sottoscrizione di Paolo di Duccio, in ordine cronologico di copia, sono elencati di seguito:

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Castiglioni 12 (*Colophons* V, 15045). Contiene il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti; datato 1398: «Scripto per me, Paolo di Duccio Tosi da Pisa, nel MCCCLXXXVIII, adì VIII di giugno. Deo gratias» (c. 215r)<sup>4</sup>;

Paris, Bibliothèque nationale de France, It. 73 (*Colophons* V, 15046). Contiene la *Commedia* di Dante col commento di Iacomo della Lana; è datato 1403: «Scripto per mano di me Paolo di Duccio Tosi di Pisa. Negli anni Domini MCCCIII a di XXX ottobre. Et è il decto libro del nobile huomo Francesco di Bartolomeo de Petruccii da Siena. Nel tempo ch'egli era onorevole executore della città di Pisa lo fece scrivere (c. 248r)»;

Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (*Colophons* V, 15047). Contiene la *Commedia* di Dante col commento di Iacomo della Lana; datato 1405: «Scripto per mano di me Paolo di Duccio Tosi di Pisa. Negli anni Domini MCCCIV ad [sic] XXV d'aprile. Deo gratias»

1. A. PETRUCCI, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, II/2. *Letà moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 1193-1292, p. 1244.

2. M. CURSI, *Un'antica carta di prova del Decameron (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Cod. Castiglioni 12)*, «Studi sul Boccaccio», 37 (2009), pp. 105-125, p. 123 n. 72.

3. Una descrizione recente, che non tiene conto dell'attribuzione a Paolo di Duccio si trova in *I manoscritti datati del fondo Acquisti e doni e dei fondi minori della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, a cura di L. Fratini, S. Zamponi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004 (*Manoscritti datati d'Italia*, 12), pp. 85-86 nr. 106.

4. *I manoscritti datati della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano*, a cura di M.L. Grossi Turchetti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004 (*Manoscritti datati d'Italia*, 10), p. 36 nr. 52 e tav. 8.



(c. 333vB)<sup>5</sup>;

New York, Kraus, Phillipps 247, perduto (*Colophons* V, 15048). Contiene la *Commedia*, il *Credo di Dante* e i *Capitoli* di Iacopo e Bosone; datato 1412: «Scripto per mano di me Paulo di Duccio Tosi di Pisa. Negli anni Domini MCCCCXII. A di XI di Gennaio. Deo gratias»<sup>6</sup>;

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI, 36 (= 6846). Contiene la *Vita di Dante* del Boccaccio, la *Canzone alla Vergine* di Petrarca e la *Lettera a Pino de' Rossi* sempre del Boccaccio; datato 1420<sup>7</sup>: «Scripto per mano di me Paulo di Duccio Tosi di Pisa. Negli anni Domini MCCCCXX adì XIII<sup>o</sup> d'aprile. Deo Gratias Amen» (c. 35v);

Riccardiano 1046, perduto (*Colophons* V, 15049 e 15050). Contiene la *Commedia* col *Brieve raccoglimento* di Giovanni Boccaccio. Il manoscritto, che consta di 218 carte, è datato 1419 o 1429.

I codici copiati da Paolo di Duccio Tosi testimoniano di una attività di copia prolungata nel tempo che si estende per almeno vent'anni, trenta se si prende per buona la datazione 1429 del perduto Riccardiano 1046. Si tratta, nella maggior parte, di manoscritti della *Commedia*. Solo due contengono testi diversi: il codice conservato alla Biblioteca Nazionale Braidense (Castiglioni 12), che è il più antico prodotto di Paolo di Duccio, reca il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, mentre il Marciano It. XI, 36 contiene la *Vita di Dante* del Boccaccio insieme alla *Canzone alla Vergine* di Petrarca e all'*Epistola consolatoria a Pino de' Rossi* del Boccaccio.

Le quattro copie della *Commedia* eseguite da Paolo sono testimoni piuttosto diversi tra loro, nell'impaginazione, nella scelta del corredo illustrativo e nel contenuto stesso.

Il Parigino It. 73 e il Trivulziano 2263 contengono entrambi la *Commedia* col commento di Iacopo della Lana, ma nel Parigino il testo del poema è impaginato su una colonna con commento a cornice, mentre nel Trivulziano testo e commento sono alternati, su due colonne: prima il canto, poi il relativo commento. E anche il testo del commento lanèo non è esattamente lo stesso. Saverio Bellomo, nel suo censimento, classifica questi manoscritti come appartenenti a due diversi gruppi testuali: del I gruppo il Parigino, del II gruppo il Trivulziano<sup>8</sup>. Sicuramente Paolo di Duccio si è servito di un differente antigrafo da cui avrà copiato, oltre al testo, anche la *mise en page*. In genere infatti, trovandosi davanti a un testo commentato, i copisti erano portati a operare una ripetizione delle caratteristiche

5. *I manoscritti datati dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano*, a cura di M. Pontone, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011 (*Manoscritti datati d'Italia*, 22), pp. 71-72 nr. 78 e tav. 8.

6. M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, p. 216 nr. 507.

7. A. BETTARINI BRUNI, *Un manoscritto ricostruito della Vita di Dante di Boccaccio e alcune note sulla traduzione*, «Studi di filologia italiana», 57 (1999), pp. 235-255, p. 254.

8. S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 286 nr. 7, 288 nr. 22.

grafiche del modello. Un adeguamento semplificatorio tanto più forte quanto più l'antigrafo presentava delle difficoltà. Inoltre, nel Trivulziano sono contenuti anche i capitoli di Iacopo Alighieri e Bosone da Gubbio che invece mancano nel Parigino, così come in quest'ultimo non ci sono le tavole con le rubriche che invece nel Trivulziano precedono ciascuna cantica. Nel Parigino poi sono miniate le sole iniziali maggiori (cc. 1r, 81r, 161r), attribuite al cosiddetto Maestro delle Rivelazioni di Santa Brigida<sup>9</sup>, mentre nel Trivulziano sono presenti delle vignette nel margine inferiore delle cc. 7v, 9v, 12r, 16r, 18v, 20r, 23v, 25v, 30v per le quali è stato fatto il nome di Gherardo Starnina<sup>10</sup>.

I manoscritti scomparsi, Phillipps 247 e Riccardiano 1046, contengono invece la sola *Commedia* accompagnata nel primo dal *Credo di Dante* di Antonio da Ferrara e dai capitoli in terza rima di Iacopo e Bosone, nel secondo (stando al titolo di mano moderna riportato in un inventario del 1810)<sup>11</sup> dal «breve raccoglimento in terza rima del sunto di ciascuna cantica fatto da M. Gio. Boccaccio».

Purtroppo entrambi i codici risultano irreperibili. Il Riccardiano è scomparso ormai da oltre un secolo e le ultime notizie si hanno grazie all'inventario del 1810, mentre del Phillipps si sono perse le tracce dopo che negli anni Settanta era finito tra le mani dell'antiquario Kraus di New York<sup>12</sup>. Ad ogni modo è noto che nel codice Phillipps il testo è su una colonna ed è corredato di iniziali miniate che erano state assegnate ad ambiente senese per l'*Inferno* e fiorentino per il *Purgatorio* e il *Paradiso*<sup>13</sup>. È probabile che anche il Riccardiano 1046 fosse miniato, ma l'unica informazione che abbiamo sulla decorazione riguarda la presenza di uno stemma mediceo nel margine inferiore di c. 5r.

L'unico elemento comune tra i manoscritti danteschi di Paolo sembra dunque essere la scrittura: una *littera textualis* che ha subito poche variazioni nel corso del tempo.

Vediamo allora più nel dettaglio la scrittura del nostro copista, a partire dal suo primo prodotto, il codice Braidense Castiglioni 12.

9. G. FREULER, *Ancora sulla miniatura senese dei secoli XIII-XV. Postille ad un libro*, «Arte cristiana», 97 (2009), pp. 279-289, 321-332, 330. Ringrazio Francesca Pasut per la segnalazione.

10. *Biblioteca Trivulziana del Comune di Milano*, a cura di A. Dillon Bussi, G.M. Piazza, Fiesole, Nardini, 1995, p. 74 e tavv. XXXIV-XXXV (scheda di A. DE MARCHI).

11. Per una ricostruzione delle vicende del Riccardiano 1046 si rimanda a M. BOSCHI ROTIROTI, *Il manoscritto perduto: Riccardiano 1046* (O.I. 25), «Studi danteschi», 73 (2008), pp. 178-185.

12. H.P. KRAUS, *Monumenta codicum manu scriptorium. An Exhibition Catalogue of Manuscripts of the 6<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> Centuries from the Libraries of the Monasteries of St. Catherine, Mount Sinai, Monte Cassino, Lorsch, Nonantola* [...], New York, H.P. Kraus, 1974, nr. 32; ID., *Catalogue 165. A Catalogue of Important Illuminated and Textual Manuscripts Published in Commemoration of the Sale of the Ludwig Collection*, New York, H.P. Kraus, 1983, nr. 8.

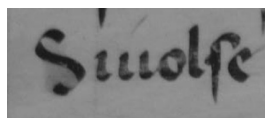
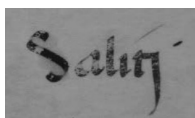
13. P. BRIEGER, M. MEISS, CH.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, I-II, Princeton, Princeton University Press, 1969; L. MIGLIO, *Dante Alighieri. Manoscritti miniati*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, I-XII, diretta da A.M. Romanini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-2002, V, pp. 627-635.

Il testo non è dantesco, ma si tratta comunque di un poema in terzine di endecasillabi, il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, impaginato su una colonna con le iniziali di terzina, maiuscole, sporgenti. Iniziali sporgenti che ritroviamo nel Trivulziano, ma non nel Parigino dove tutte le iniziali dei versi sono maiuscole e allineate.

Come già osservato da Marco Corsi<sup>14</sup>, si tratta di una scrittura caratterizzata «dal modulo ridotto e da un moderato contrasto di tracciato». Una *littera textualis* semplificata che risente dell'influenza della scrittura corsiva nel leggero prolungamento a chiodo delle aste di *s* e *f* sotto il rigo di scrittura o nell'uso della *a* di forma corsiva, ma che per il resto rispetta in pieno la grammatica della *textualis*.

Quello che sembra interessante in questo manoscritto rispetto agli altri copiati successivamente da Paolo è un certo (seppur minimo) grado di innovazione, se così si può definire, che sarà poi quasi del tutto abbandonato nei prodotti successivi. In linea col clima dell'epoca infatti, Paolo di Duccio introduce, all'interno di un sistema grafico moderno, alcuni degli elementi della *littera antiqua*.

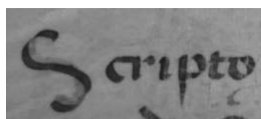
Si vedano in particolare l'uso sporadico di *R* e *S* capitale, quest'ultima nella versione leggermente 'sdraiata' e scendente sotto il rigo di scrittura



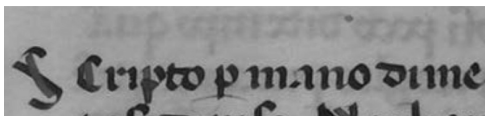
Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Castiglioni 12 (particolari).

Queste e le successive immagini sono pubblicate su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Biblioteca Nazionale Braidense, con divieto di riproduzione.

che tornerà spesso nella sua sottoscrizione,

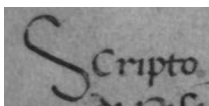


Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Castiglioni 12 (particolare).



Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolare).

14. CURSI, *Un'antica carta di prova del Decameron*, cit. n. 2, p. 121.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI, 36 (particolare).

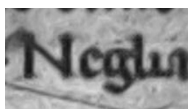
Questa e le successive immagini sono pubblicate su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Biblioteca Nazionale Marciana, con divieto di riproduzione.

ma soprattutto *N* maiuscola in tre diverse varianti, l'ultima delle quali molto particolare, che non verrà più usata nei manoscritti successivi.

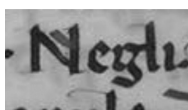


Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Castiglioni 12 (particolari).

La *N* del secondo tipo invece tornerà talvolta nel testo del Parigino e nelle sottoscrizioni dello stesso Parigino e del Trivulziano.

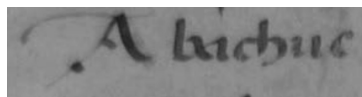


Paris, Bibliothèque nationale de France, It. 73 (particolare).

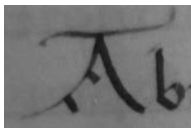


Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolare).

Fa la sua comparsa anche una *A* maiuscola che tornerà di nuovo solo nel manoscritto veneziano, molto più tardi.

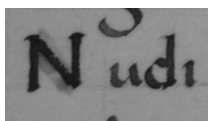


Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Castiglioni 12 (particolare).



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI, 36 (particolare).

La *d* diritta è invece una sorpresa che sembra comparire una sola volta, a c. 188v del Castiglioni 12, per non essere mai più utilizzata.



Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Castiglioni 12 (particolare).

Manca in questo codice la *et* tachigrafica, e la congiunzione *e* è sempre legata alla parola che segue.

Il manoscritto Braidense ha poi una carta di guardia antica, coeva, sul cui *recto* è stato copiato l'inizio del *Decameron*. Nonostante si tratti di una scrittura diversa, una minuscola cancelleresca «dal tracciato ben contrastato, diritta e ariosa, dal *ductus* posato e dalle lettere ben staccate tra loro»<sup>15</sup>, Marco Cursi ha identificato il copista della carta di guardia con Paolo di Duccio. Si tratterebbe, secondo lo studioso, di una carta di prova dello stesso Paolo, forse all'inizio della sua carriera di copista, considerato che il *Dittamondo* Braidense è il più antico codice da lui sottoscritto di cui si abbia notizia<sup>16</sup>.

L'esemplare Paris, Bibliothèque nationale de France, It. 73 si pone a metà strada, sul piano della scrittura, tra il Castiglioni 12 e il Trivulziano 2263. Nel commento infatti la scrittura è più vicina a quella del Castiglioni, mentre nel testo è più simile al Trivulziano. Sono inoltre piuttosto marcate, anche rispetto al successivo Trivulziano, le differenze tra la scrittura del testo e quella del commento.

Nel commento troviamo la *d* con l'asta obliqua, mentre nel testo è meno inclinata e più breve;

la *et* tachigrafica nel commento ha il secondo tratto piuttosto allungato mentre nel testo la *et* è già quella col primo tratto puntiforme e il terzo quasi verticale come nei codici successivi;

nel commento la *a* è di forma corsiva mentre nel testo è di forma onciale (cosa che non avviene nel Trivulziano).

Sia nel testo sia nel commento sono invece presenti i trattini verticali prima

15. *Ibid.*, p. 111.

16. *Ibid.*

della congiunzione sia quando questa è resa in forma abbreviata sia quando è espressa in lettere.

Interessante nel Parigino la presenza pur sporadica di maiuscole di tipo capitale, soprattutto nella prima parte del codice, in particolare *N*, *T*, *R*, *M* e *S* nella forma 'sdraiata'. Col procedere della copia però il copista torna a usare maiuscole gotiche, come se la fretta della scrittura, o la forza dell'abitudine, lo riportasse verso forme più consuete.

La scrittura del Trivulziano 2263 è una *littera textualis* molto uniforme, con un discreto chiaroscuro. All'interno di questa uniformità è però possibile individuare una leggera discrepanza grafica sulla quale la presenza della sottoscrizione del copista ha finora impedito di fermare l'attenzione degli studiosi. D'altronde, è molto difficile distinguere, entro il perimetro di un codice (per di più sottoscritto), tra mani simili, con copisti che operano in una situazione di «mimetismo intenzionale»<sup>17</sup> allo scopo di produrre un risultato uniforme.

L'analisi attenta del Trivulziano ha però lasciato emergere quella che sembra una seconda mano che si alterna a quella di Paolo nella copia.

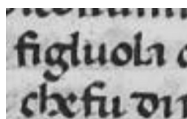
Questa seconda mano subentra a c. 23r e continua fino a terminare la copia dell'*Inferno*. Poi interviene di nuovo Paolo che copia la seconda e la terza cantica. Anche gli elenchi delle rubriche che precedono le cantiche relative sono sempre di mano di Paolo.

Trattandosi di una *littera textualis* eseguita da professionisti è molto difficile individuare le differenze e gli elementi distintivi che generalmente si insinuano nei dettagli secondari.

Nel nostro caso ci sono alcuni elementi che portano a dire che si ha a che fare con due mani diverse.

La lettera *g*.

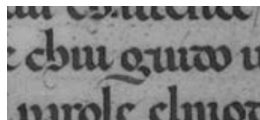
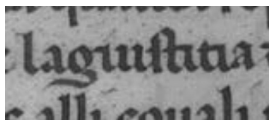
Paolo di Duccio esegue una *g* molto 'normale' in quattro tratti e quattro tempi con una coda contenuta.



Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolare).

17. T. DE ROBERTIS, *Una mano tante scritture. Problemi di metodo nell'identificazione degli autografi*, in *Medieval Autograph Manuscripts*. Proceedings of the XVII Colloquium of the Comité international de Paléographie latine (Ljubljana, 7-10 September 2010), edited by N. Golob, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 17-38, p. 18.

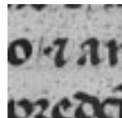
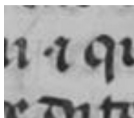
Quella del secondo copista invece ha una coda più svolazzante, eseguita in uno o due tempi e ha il tratto di attacco con la lettera successiva più lungo.



Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolari).

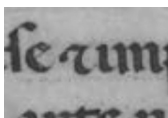
La *et* tachigrafica.

È eseguita da Paolo in tre tratti col primo tratto molto breve e staccato quasi fosse un punto mentre il secondo e il terzo sono attaccati: il secondo breve e orizzontale, il terzo quasi del tutto verticale.



Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolari).

Il secondo copista invece esegue la *et* tachigrafica col secondo tratto più lungo e il terzo che curva molto quasi a formare una *c*.



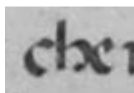
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolare).

Inoltre, Paolo di Duccio traccia quasi sempre, prima della *et* tachigrafia, un sottile trattino a dorso di penna come a volerla separare dalla lettera che la precede, il secondo copista invece tende a usarlo solo quando la congiunzione è espressa in lettera.

La lettera *h*.

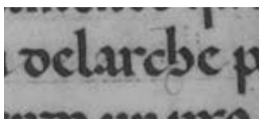
La lettera *h* di Paolo di Duccio è quasi appoggiata sul rigo di scrittura, mentre il secondo tratto si arresta a destra dell'asta verticale lasciando uno spazio.





Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolare).

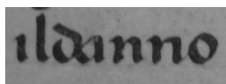
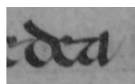
Il secondo copista invece esegue il primo tratto verticale piuttosto sollevato dal rigo di scrittura mentre il secondo tratto curva a sinistra fino quasi sotto il primo tratto.



Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolare).

La lettera *d*.

La lettera *d*, usata sempre nella forma onciale, ha un'inclinazione costante in Paolo, dal codice Castiglioni



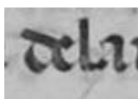
Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Castiglioni 12 (particolari).

al Parigino



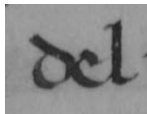
Paris, Bibliothèque nationale de France, It. 73 (particolare).

al Trivulziano



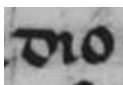
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolare).

fino al codice di Venezia.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI, 36 (particolare).

Solo nel Trivulziano, nella parte finale del codice, esegue delle *d* con l'asta più orizzontale.



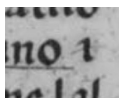
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolare).

Il secondo copista invece esegue sempre la lettera *d* con l'asta molto corta e orizzontale, quasi parallela al rigo di scrittura.



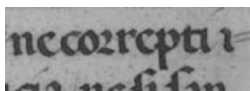
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolari).

Il modo in cui il copista depenna il segno riempitivo di fine riga. Molti copisti di *littera textualis*, quando la fine della parola non arriva esattamente a coincidere col margine destro della colonna di scrittura e lo spazio che resta è troppo poco per iniziare una nuova parola, ricorrono all'espedito di eseguire delle *i*, una, al massimo due, per non dare l'impressione di un'impaginazione che oggi chiamiamo a bandiera. Questi elementi in più vengono poi depennati per non creare confusione nella lettura. Paolo di Duccio usa un solo trattino a dorso di penna per depennare il riempitivo,



Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolare).

mentre il secondo copista ne utilizza due.



Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 (particolare).

Il diavolo si nasconde nei dettagli e, per quanto possa essere elevato il grado di consapevolezza di un copista, ci sono abitudini e tendenze che sfuggono al controllo della coscienza, in particolare tra i fatti perigrafici o ortografici.

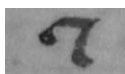
È pur vero che alcune lettere caratteristiche del secondo copista compaiono qua e là in alcune delle carte copiate da Paolo di Duccio, ma ciò che ci fa propendere per l'ipotesi di una mano diversa è lo stacco netto che si può osservare tra c. 22v e c. 23r, e poi tra la fine dell'*Inferno* e l'inizio della sezione successiva. Un'evoluzione della grafia si può spesso riscontrare nell'opera di un copista, che tra l'altro ha una produzione così diluita nel tempo, ma in questo caso la cesura è netta e quella di una seconda mano sembra l'ipotesi più economica.

La domanda che ci si potrebbe porre è se Paolo di Duccio si avvallesse di collaboratori e solo lui, in qualità di 'capo officina', firmasse il prodotto finito (una procedura che è più nota in ambito artistico, ma che non era inconsueta neanche tra i copisti) oppure se sia stato un evento occasionale.

Nel codice Parigino sembra, a tratti, che si possa individuare l'intervento di una seconda mano, ma dalla visione del solo microfilm è difficile stabilire se le differenze riscontrabili nel corso della copia siano dovute a variazioni all'interno della grafia del copista o se invece non si tratti di una seconda mano di supporto alla prima. Qui le differenze sono infatti minime e, più che il piano grafico, potrebbe essere d'aiuto quello linguistico: si veda per esempio il vezzo di scrivere in alcune carte *cognoscenza*, *cognosciuto* che non sembra tornare in altri prodotti di Paolo.

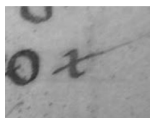
Il manoscritto di Venezia It. XI, 36 è il più tardo dei codici di Paolo in nostro possesso, copiato 22 anni dopo il Castiglioni 12. Datato al 1420, dal punto di vista della *mise en page* e dell'ariosità generale della pagina, sembra pienamente inserito nel gusto dell'Umanesimo grafico: penna tagliata sottile, margini spaziosi, testo a piena pagina anziché sulle due colonne di assetto gotico. La scrittura resta però una *littera textualis*, con l'unica variante della *a* di forma corsiva.

Si possono ritrovare alcune caratteristiche comuni con altri codici come il modo di eseguire la *et* tachigrafica col terzo tratto quasi verticale



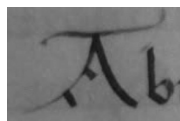
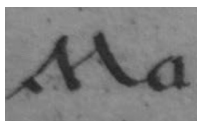
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI, 36 (particolare).

o il modo di depennare il riempitivo di fine riga.



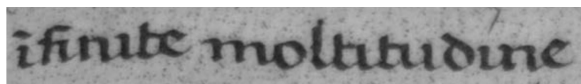
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI, 36 (particolare).

Della *littera antiqua* sono da segnalare soltanto l'uso sporadico di *M* e *A* maiuscole.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI, 36 (particolari).

In questo codice la presenza di due mani diverse è evidente: Paolo si sottoscrive a c. 35v, al termine della *Vita di Dante* del Boccaccio, ma anche la *Canzone alla Vergine* di Petrarca (cc. 36r-38v) è di sua mano, mentre l'*Epistola consolatoria a Pino de' Rossi* del Boccaccio è di una mano più incerta, meno regolare, con rapporti spaziali diversi che fatica a tenere diritta la linea di scrittura.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. XI, 36 (particolare).

È una mano che cerca di imitare quella precedente, ma che non ha l'abilità per farlo.

Il Laurenziano Tempi 1, invece, non sembra sia da attribuire al nostro copista. Dal confronto con il Trivulziano 2263 (quello che poteva forse sembrare più simile) non sembra infatti che ci sia identità di mano. Nonostante alcuni elementi comuni, dovuti al rispetto delle regole stesse della *littera textualis*, come la fusione delle curve contrapposte o l'uso di *r* rotonda dopo lettera convessa a destra, molti di più sono gli elementi che differenziano le due mani a partire dal testo stesso, dal momento che in generale il Tempiano è molto scorretto contrariamente al Trivulziano.

Il Trivulziano ha poi il vezzo di tracciare un sottile filetto separatorio prima di

*et* tachigrafica, cosa che Tempi non fa (ma questa potrebbe essere un'abitudine che Paolo ha acquisito col tempo essendo trascorsi sette anni da un manoscritto all'altro).

Il punto a fine frase nel Trivulziano è a mezz'altezza, mentre in Tempi 1 è quasi poggiato sul rigo di scrittura e comunque c'è uno scarso utilizzo, da parte del Tempiano, sia del punto sia dell'apice sopra *i* che invece sono frequenti nel Trivulziano.

E infine la forma delle lettere:

la lettera *g* in Tempi 1 è molto 'spezzata', in 5 tempi, con un tratto sottile a dorso di penna a chiudere l'occhiello della coda;

il tratto di base dell'occhiello di *p* in Tempi 1 attacca a ridosso dell'asta verticale, mentre nel Trivulziano ha il suo punto di attacco leggermente a sinistra dell'asta stessa;

la lettera *t* ha il primo tratto eseguito in due tempi.

Anche senza il manoscritto Tempiano, la produzione di Paolo di Duccio è comunque ampia e testimonia dell'attività di un professionista che si è formato in ambito grafico moderno e che, al contrario di altri suoi contemporanei, non si è allontanato dalla propria educazione grafica continuando a utilizzare la *littera textualis* anche nel suo ultimo prodotto, più vicino all'ambito umanistico per forma e *mise en page*. Con lui non si assiste al fenomeno della digrafia, assai diffuso nel periodo in cui è attivo come copista, se non per la carta di guardia del Castiglioni 12 copiata in una cancelleresca che dimostra una notevole perizia grafica. È curioso che nessuno dei suoi codici sia stato copiato in questa scrittura (che Paolo di Duccio dimostra di padroneggiare assai bene), così ampiamente utilizzata fino a pochi decenni prima proprio per la *Commedia*, ma d'altronde il pubblico era ormai cambiato e con lui il gusto estetico e il tipo di ricezione, e le *Commedie* in cancelleresca appartenevano ormai a un mondo che la peste si era lasciata alle spalle.

MARISA BOSCHI ROTIROTI

Società Dantesca Italiana, Firenze



MASSIMILIANO CORRADO

NICCOLÒ LELIO COSMICO  
E LE CHIOSE DANTESCHE DEL CODICE TRIVULZIANO 1083

*Uno che sapia insegnare deve essere philosopho et saper trovar lo modo si richiede, ché uno medesimo modo non è buono per tutti.*

Lettera del Cosmico a Isabella d'Este del 4 dicembre 1496

Umanista *sui generis*, poeta e letterato versatile e dai poliedrici interessi, che lo indussero a commentare anche il testo della *Commedia* dantesca, il padovano Niccolò Lelio (latinizzazione del patronimico Lello), meglio noto con l'appellativo accademico di Cosmico (κοσμικός = *rebus mundanis deditus*), appartenne, secondo la benemerita ricostruzione di Vittorio Rossi, al casato patavino Della Comare, attestato in alcuni documenti della metà del XV secolo<sup>1</sup>. La sua data di nascita è ignota, ma è stata fissata dallo studioso non oltre il 1420 sulla scorta dell'identificazione con il *professor grammaticae* Niccolò de' Lelj, che in un atto catastale redatto a Padova il 26 febbraio 1456 dichiarava di avere una famiglia composta da una moglie e cinque figli (più uno in arrivo), di cui il maggiore era una fanciulla tredicenne; in base a quest'ultima notizia Rossi ipotizzò che la nascita del Cosmico non potesse avvenire più tardi del 1420, presupponendo di conseguenza che il proprio giovanile matrimonio dovesse essere assegnato per lo meno al 1442<sup>2</sup>. Tale ipotesi giustificerebbe pure l'insistenza sulla sua vecchiaia

1. Vd. V. Rossi, *Niccolò Lelio Cosmico poeta padovano del secolo XV*, «Giornale storico della letteratura italiana», 13 (1889), pp. 101-158, a p. 148, con le ulteriori specificazioni fornite da M. RICCIARDI, *Cosmico, Niccolò Lelio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 72-77, a p. 72: «In un documento catastale dell'11 apr. 1443 (Archivio di Stato di Padova, *Estimi*, CXXXI, f. 40), sono registrati i beni immobili che Antonio di Lello, allora settantacinquenne, dichiarava di possedere in località Campodarsego, mentre una analoga denuncia degli stessi beni veniva presentata il 26 febr. 1456 (*ibid.*, CXXXI, f. 38) da Niccolò de Lelj o di Lello “professor grammaticae”».

2. Cfr. Rossi, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, pp. 146-147. In tempi recenti R. SODANO, «Dir presumpsi di te quel che non era...». *Le Cancion del Cosmico o la dialettica del desiderio nella servitù d'amore*, «Giornale storico della letteratura italiana», 181 (2004), pp. 54-85, alle pp. 77-78 n. 24, ha inteso «dissipare un equivoco che si protrae da oltre un secolo relativamente alla biografia del Cosmico», ritenendo destituite di ogni fondamento la sua identificazione con il *professor grammaticae* padovano Niccolò di

In questo contributo confluisce, con opportuni adattamenti e approfondimenti critici, la voce *Niccolò Lelio Cosmico* redatta da chi scrive per il *Censimento dei commenti danteschi 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, I-II, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, I, pp. 365-370.



da parte dell'anonimo estensore di una serie di ventitré feroci sonetti composti contro di lui intorno al 1494, identificato, senza tuttavia argomenti definitivamente probanti, con Antonio Cammelli detto il Pistoia<sup>3</sup>.

Il titolo con cui Cosmico viene designato nel documento padovano del 1456 conferma l'attività professionale di maestro, già nota per altre vie ed esercitata in quasi tutti i luoghi in cui dimorò nel corso della sua lunga vita. Da un componimento in terza rima indirizzato a Cicco Simonetta, segretario ducale di Milano, pare che verso il 1460 fosse al servizio del duca Francesco Sforza, forse quale precettore del figlio Galeazzo Maria, ma dovette abbandonare la corte per aver preso moglie all'insaputa del signore<sup>4</sup>. Dopo un breve soggiorno a Padova, «dove collaborò attivamente al cenacolo dei “poeti maledetti” della città [Tifi Odasi, Antonio Grifo e Marco Businello], definito dai contemporanei “setta maccheronica” non solo in riferimento alle inclinazioni poetiche»<sup>5</sup>, si recò a Roma, frequentando l'Accademia Pomponiana, dal momento che Bartolomeo Platina ambientò nella casa del Cosmico (scelto come interlocutore a discutere con se stesso delle *Elegantiae* di Lorenzo Valla e di altre questioni linguistiche) il *Dialogus de flosculis quibusdam latinae linguae*, databile al 1465-1466; un'ulteriore opera del Platina, il trattato gastronomico *De honesta voluptate et valetudine*, la cui composizione risale a prima dell'estate 1467, lo menziona insieme ad altri sodali di Pomponio Leto<sup>6</sup>.

Lello e la conseguente indicazione del 1420 come *terminus ante quem* per la data di nascita del letterato, che sarebbe invece da spostare più avanti, intorno al 1440, sulla base di alcuni riscontri testuali addotti dalla studiosa.

3. Sul poeta (1436-1502) cfr. D. DE ROBERTIS, *Cammelli, Antonio, detto il Pistoia*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit. n. 1, XVII, 1974, pp. 277-286. I sonetti malèdici contro il Cosmico, accusato di essere ladro, falsario, eretico, sacrilego, sodomita e persino fraticida, sono leggibili in *Rime edite ed inedite di Antonio Cammelli detto il Pistoia*, per cura di A. Cappelli, S. Ferrari, Livorno, Vigo, 1884, pp. 223-245. Sulla questione attributiva si veda la messa a punto di ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, pp. 123-133, incline ad assegnare le invettive in *Cosmicum* al rimatore pistoiense; ma cfr. D. PROVENZAL, *Dei sonetti contro il Cosmico attribuiti al Pistoia*, «Bullettino storico pistoiense», 2 (1900), pp. 146-151, *I sonetti faceti di Antonio Cammelli secondo l'autografo ambrosiano*, editi e illustrati da E. Pèrcopo, Napoli, Jovene, 1908, p. XXVI e E. PÈRCOPO, *Antonio Cammelli e i suoi Sonetti faceti*, Roma, [s.e.], 1913, pp. 174-177 e 527-528, dove si esclude la loro ascrizione al Pistoia, come ribadito anche da DE ROBERTIS, *Cammelli, Antonio*, cit. *supra*, p. 281: «non sono comunque suoi i 23 sonetti contro il Cosmico».

4. Alcuni *excerpta* del capitolo in questione sono riportati da ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, pp. 141-142. Come osserva RICCIARDI, *Cosmico, Niccolò Lelio*, cit. n. 1, p. 72: «Dal momento che nel “divo Sforzia” e nel “glorioso figlio” di lui si devono vedere rispettivamente il duca Francesco, asceso al potere nel 1450 e morto nel 1466, e il figlio Galeazzo Maria, nato nell'anno 1444, queste allusioni del C. ad un matrimonio d'amore che lo costringeva “ne l'esilio infelice ... temendo l'ira di tal rigor” possono apparire in contrasto [...] con la situazione coniugale di Niccolò di Lello del 1456. O non si tratta della stessa persona, o bisogna invece ammettere che il C. sia rimasto vedovo e sia passato a seconde nozze mentre era alla corte dello Sforza».

5. *Ibid.*, p. 73, dove si ricorda peraltro che il poeta vicentino Bartolomeo Pagello dedicò al Cosmico, fra altri componimenti, un'elegia in cui si allude alle gare equestri organizzate nel 1466 a Padova per la festa di sant'Antonio (*De ludis ac spectaculis Patavii celebratis ad Cosmicum*, testo tràdito nel codice Vat. Barb. lat. 1791, c. 28v). Sulla *Macaronea secta*, sviluppatasi a Padova intorno all'ambiente universitario, cfr. G. PADOAN, *Alcune considerazioni sulla 'scuola' maccheronica padovana* (1979), in *Id.*, *La commedia rinascimentale veneta (1433-1565)*, Vicenza, Neri Pozza, 1982, pp. 234-250.

6. Cfr. ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, pp. 101-102.

Alle attività dell'Accademia Romana egli «partecipò specialmente con i suoi atteggiamenti spregiudicati e con le sue poesie latine ed italiane, nelle quali non faceva mistero della libertà che rivendicava nel campo religioso-filosofico e in quello amoroso»; e fu proprio in questo periodo che decise di assumere il soprannome *Cosmicus*, «nella cui ascendenza grecizzante si deve scorgere una dichiarata professione di spregiudicatezza morale e di vita mondana»<sup>7</sup>.

Nel 1469, sfuggito al rigore del pontefice Paolo II che aveva decretato l'anno prima lo scioglimento dell'Accademia Pomponiana e l'incarcerazione dei suoi membri (fra cui lo stesso Plàtina) a séguito di una congiura antipapale, era già rientrato nella città natia, senza subire inquisizioni: un documento dell'archivio episcopale padovano cita infatti «Nicolaus Cosmicus venetus poeta», insieme a Demetrio Calcòndila, quale membro della commissione di giuristi e studiosi che il 28 agosto 1469 conferì la laurea *in utroque iure* a Giovanni Lorenzi, dotto ellenista e futuro bibliotecario della Vaticana<sup>8</sup>.

Nel liberale ambiente di Padova, dove si era formata, a detta dell'estensore dei sonetti malèdici, una vera e propria Accademia «Cosmicana», una «setta iniqua e scelerata» di «gente strana»<sup>9</sup>, egli si fermò, salvo alcune rapide sortite a Venezia, fino al 1475, come attesta una lettera scritta il 5 giugno di quell'anno all'amico Alessandro Strozzi (nipote del più celebre Palla). Nel 1476 si trovava di nuovo a Roma, ospite del collezionista d'arte veronese Agostino Maffei, legato a Pomponio Leto e in corrispondenza con Poliziano; un'altra missiva allo Strozzi (8 aprile 1477), di cui si fece latore il letterato veneziano Antonio Grifo, rivela che il Cosmico restò nell'Urbe almeno fino alla metà del 1477, esercitando con tutta probabilità la consueta professione di maestro di grammatica e di precettore<sup>10</sup>.

Partì quindi per un breve soggiorno nel Veneto, testimoniato da una lettera inviata dal poeta padovano Tifi Odasi allo Strozzi in data 15 ottobre 1477<sup>11</sup>; andò poi a Firenze, dove l'antica amicizia del Calcòndila gli permise di stabilire buoni rapporti con Lorenzo il Magnifico e Marsilio Ficino e di essere introdotto nella cerchia dei poeti e letterati gravitanti intorno alla corte medicea. L'anno dopo si recò molto probabilmente a Venezia (dove apparve l'*editio princeps* dei suoi capi-

7. Le due citazioni a testo sono tratte da RICCIARDI, *Cosmico, Niccolò Lelio*, cit. n. 1, pp. 73 e 72. Il vezzo umanistico, stimolato dalla nuova moda grecizzante, di adottare pseudonimi classici venne stigmatizzato in una satira di Ludovico Ariosto con esplicito riferimento al Cosmico (*Sat.* VI 58-61), a testimonianza che la fama del poeta era abbastanza diffusa, se il suo atteggiamento poteva assumere un valore paradigmatico: «Il nome che di apostolo ti denno / o d'alcun minor santo i padri, quando / cristiano d'acqua, e non d'altro ti fenno, / in Cosmico, in Pomponio vai mutando» (L. ARIOSTO, *Opere minori*, a cura di C. Segre, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, p. 563).

8. Il testo integrale del documento è riprodotto in ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, p. 106.

9. «I' dico prima nella Cosmicana, / che dal tuo nome ancor è nominata / e in Padoa fu academia a gente strana. / Anzi a una setta iniqua e scelerata, / anzi fu d'animal brutti una tana, / fra i quali il primo andai a testa alzata» (*Rime edite ed inedite di Antonio Cammelli*, cit. n. 3, p. 228, VI 9-14).

10. Le due missive ad Alessandro Strozzi sono pubblicate da ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, pp. 150-151.

11. La lettera è leggibile in ID., *Di un poeta maccheronico e di alcune sue rime italiane*, «Giornale storico della letteratura italiana», 11 (1888), pp. 1-40, a p. 9.

tolì ternari, pubblicata per i tipi di Bernardino Celeri da Lovere il 10 aprile 1478) e poi ancora a Padova.

Nel dicembre 1479 il Cosmico era per la terza volta a Roma, sotto la protezione del cardinale Francesco Gonzaga, conosciuto attraverso Francesco Maffei, fratello di Agostino e in stretti rapporti con il porporato, che gli affidò un incarico di consulenza per la sistemazione dei graffiti che dovevano decorare le pareti del giardino cardinalizio<sup>12</sup>. La sua permanenza in città è documentata anche da una lettera del 16 novembre 1480, inviata dal cardinale Giovanni d'Aragona alla sorella Leonora, moglie del duca di Ferrara Ercole I d'Este, con la quale si invitava a far restituire al letterato duecento scudi d'oro, che gli erano stati proditoriamente sottratti da un certo Pietro da Verona, nel frattempo arrestato a Ferrara<sup>13</sup>.

Dopo la scomparsa del Gonzaga, avvenuta il 21 ottobre 1483, il Cosmico si trasferì a Mantova, al servizio del fratello del cardinale, il marchese Federico, alla cui morte (14 luglio 1484) fece ancora ritorno a Roma, come certifica un'epistola del Calcòndila del 26 novembre 1484<sup>14</sup>. I legami con la famiglia Gonzaga lo ricondussero nuovamente a Mantova, dove soggiornò senza interruzioni fino al 1489, quando rischiò un processo da parte dell'Inquisizione perché sospettato di incredulità e di eresia. Già da una sua lettera, inviata da Roma il 4 giugno 1476 all'amico Alessandro Strozzi, risultavano chiare la propria dottrina deterministica, negante il libero arbitrio («ogni cosa, che fa l'huomo, è fatale et non sua opera»), e la credenza filosofico-pagana in «divine intelligentie» preposte al governo dei destini umani<sup>15</sup>; né, d'altra parte, furono ininfluenti ai fini dell'accusa la giovanile appartenenza alla *Macaronea secta* patavina, «il suo gusto paganeggiante contratto fin dalle frequentazioni della Accademia romana, e l'atteggiamento mondano e libertino che traspariva dal suo stesso pseudonimo *kosmikòs*»<sup>16</sup>.

Ulteriori tracce del suo non celato agnosticismo emergono altresì dai sonetti polemici in *Cosmicum*, che lo ritraggono come ben poco credente «in la fede di Piero», pronosticandogli il supplizio infernale di Farinata «perché dilegia la fede di Dio» e chiamando il suo cuore «nido» dell'«eresia»<sup>17</sup>. Il Cosmico poté avvalersi dell'influente intervento del vescovo Ludovico Gonzaga, il quale prese le sue difese, riuscendo a convincere l'inquisitore fra Ambrogino che l'accusa era «cosa de niuno momento», dovuta all'invidia «de qualche persona ignobile et di puocha existimatione», ma nondimeno dovette poco dopo abbandonare Mantova<sup>18</sup>.

12. Cfr. ID., *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, pp. 110-111.

13. L'epistola del cardinale, in cui Cosmico viene definito «nostro familiare dilecto», è trascritta da G. BERTONI, *Niccolò Lelio Cosmico*, «Giornale storico della letteratura italiana», 77 (1921), pp. 370-371, a p. 370.

14. Cfr. ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, pp. 112-115.

15. La missiva è pubblicata da F. PATETTA, *Una lettera inedita di Niccolò Lelio Cosmico*, «Giornale storico della letteratura italiana», 23 (1894), pp. 461-463, a p. 463.

16. S. BELLOMO, *Cosmico, Niccolò Lelio*, in ID., *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 237-242, a p. 238.

17. *Rime edite ed inedite di Antonio Cammelli*, cit. n. 3, pp. 241 (XIX 12), 223 (I 11), 229 (VII 10-11).

18. La citazione è tratta da una lettera inviata il 15 aprile 1489 da Ludovico Gonzaga alla cognata

Si recò così a Ferrara, dove fu stipendiato con una certa regolarità a partire almeno dal 1490, intrattenendo stretti legami con Isabella d'Este, che nel 1496 gli chiese di procurarle un nuovo precettore per l'apprendimento del latino in sostituzione di Giovan Battista Pio, nonché, due anni dopo (gennaio 1498), di approntare una riduzione teatrale del *Trinummus*, del *Poenulus* e di altre commedie di Plauto e di Terenzio<sup>19</sup>; in questa città, al culmine della fama come poeta cortigiano e *professor grammaticae*, conobbe Antonio Cammelli detto il Pistoia (nel quale, come detto, si è voluto riconoscere l'autore dei violenti sonetti malèdici *in Cosmicum patavinum*), che lo celebrerà quale «bono autore», «miglior di tutta Lombardia», e il giovane Ludovico Ariosto (che lo ricorderà esplicitamente in un sonetto e nella già citata satira)<sup>20</sup>.

Una prova della sua permanenza a Ferrara si ricava anche dall'opuscolo *De morbo gallico* (1497) del medico Sebastiano Aquilano, nella cui prefazione si avverte che esso fu dedicato al vescovo Ludovico Gonzaga «ab admonitione Cosmici nostri»<sup>21</sup>. Ormai anziano, lasciò definitivamente la corte estense, nei cui registri ducali tracce del Cosmico sono attestate ancora nel 1497, e si trasferì in campagna a Teòlo, presso Padova, dove il figlio Marco possedeva una proprietà<sup>22</sup>; qui morì il 28 giugno 1500, suscitando il compianto di molti letterati coevi (Andrea Stagi, Giacomo Filippo Pellenegra, Filippo Oriolo da Bassano, Cassio da Narni, Paride Ceresara, lo stesso Ariosto, che gli dedicò un *epitaphium* per deplorare la scomparsa «patris elegantiarum, Romanae patris eruditionis», ecc.)<sup>23</sup>.

Il Cosmico fu un rimatore molto prolifico, che seppe abilmente cimentarsi sia nell'ambito volgare sia in quello latino, ottenendo una significativa fama nel Quattrocento come «poeta singular, che d'ora in ora / fassi immortale con virtù

Antonia del Balzo, edita da ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, p. 152. Una missiva diretta dal Gonzaga al Cosmico il 16 aprile 1491 (riprodotta ivi, p. 116 n. 4) conferma che a quella data il letterato non si trovava più in città.

19. Le tre missive del Cosmico a Isabella d'Este sull'insegnamento del latino, datate rispettivamente 25 novembre, 4 e 23 dicembre 1496, sono pubblicate in *I sonetti del Pistoia giusta l'apografo Trivulziano*, a cura di R. Renier, Torino, Loescher, 1888, pp. XXXVII-XXXIX (una sintesi in ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, pp. 116-118).

20. Cfr. *Rime edite ed inedite di Antonio Cammelli*, cit. n. 3, p. 52 (vi 9-10) e ARIOSTO, *Opere minori*, cit. n. 7, pp. 151 e 563.

21. Cfr. M. GEDDA, *Di Niccolò Lelio Cosmico e di Lodovico Gonzaga vescovo di Mantova*, «Giornale storico della letteratura italiana», 92 (1928), pp. 267-270.

22. Cfr. BERTONI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 13, p. 371 e ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, pp. 147-148 n. 3.

23. *Ibid.*, pp. 134-135. L'*Epitaphium Cosmici*, di cui sono citati a testo i vv. 3-4, è leggibile in ARIOSTO, *Opere minori*, cit. n. 7, pp. 42-44 (a p. 44 è anche riprodotta la sua prima stesura). La data di morte del Cosmico, riportata in una nota del manoscritto I 408 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (c. 5v: «domenica del 28 giugno del 1500»), appare in contrasto con la sua citazione come ancora vivente nelle *Prose della volgar lingua* di Bembo (cfr. *infra*), ambientate fittiziamente nel 1502; tale contraddizione andrà molto probabilmente intesa quale «una delle incongruenze cronologiche che si trovano nel dialogo, steso, come è noto, più di due decenni dopo» (BELLOMO, *Cosmico, Niccolò Lelio*, cit. n. 16, p. 239).

decora»<sup>24</sup>. La sua produzione latina, molto apprezzata dai contemporanei anche se di non facile reperibilità<sup>25</sup>, consta di tre libri di elegie esemplate sul modello properziano ed è ancora oggi conservata in forma manoscritta, risultando quasi del tutto inedita<sup>26</sup>. Vittorio Rossi provvide a pubblicare un epigramma e tre epistole metriche in distici elegiaci<sup>27</sup>; fra esse spicca soprattutto quella dedicata, nel solco della lirica pederotica classica, ad Adrasto, un giovinetto moro (*fuscus puer*) che aveva al suo servizio, per il quale il poeta, nonostante la tarda età (cfr. v. 103: «Quid iuga detrectas decimo redeuntia lustrò?»), dichiara con accenti assai espliciti la propria irrefrenabile passione. Le tendenze omosessuali apertamente confessate nel componimento in questione, nonché in un'altra epistola dedicata *Ad Ianum* (che esordisce con queste eloquenti parole: «Iane, meum certe vix excusabile crimen / tot tecum noctes, tot iacuisse dies»), sembrerebbero peraltro confermare le accuse di cui fu investita la sua intima amicizia con il concittadino e sodale Tifi Odasi<sup>28</sup>. I

24. La citazione è tratta dai vv. 6-7 di un sonetto in lode del Cosmico e dello stampatore (*Chi mai gustò dil fonte ove cantando*), riportato nella carta finale dell'*editio princeps* delle sue *Cancion* (Venezia, Bernardino Celeri da Lovere, 10 aprile 1478). Una rassegna di giudizi laudativi espressi da vari letterati quattrocenteschi (Lilio Gregorio Giraldi, il Platina, Marcantonio Sabellico, Antonio Grifo, ecc.) è offerta da ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, pp. 118-122.

25. Si veda, al riguardo, la testimonianza di Lilio Gregorio Giraldi nei *Dialogi de poetis nostrorum temporum*, che da ragazzo lo aveva visto nella corte ferrarese anteposto «fere omnibus», descrivendolo «argutus [...] et mordax impatiensque alienae laudis»: «Mihī certe eius [*scil.* Cosmici] Latina pauca legisse adhuc contigit; vidi tamen eius epistolarum volumen carmine conscriptum sed non editum apud amicum meum August(inum) Mustium; vidi et quaedam eius epigrammata dura illa quidem sed arguta» (L.G. GIRALDI DA FERRARA, *Due dialoghi sui poeti dei nostri tempi*, a cura di C. Pandolfi, presentazione di W. Moretti, Ferrara, Corbo, 1999, p. 76). Una valutazione assai lusinghiera delle aspettative suscitate dal poeta padovano in tutta Italia fu formulata da Marcantonio Sabellico, membro dell'Accademia Pomponiana, nel dialogo *De Latinae linguae reparatione*, dove il Cosmico è incluso nel novero di coloro che avevano contribuito alla rinascita della poesia latina: «Quid Cosmicus? nunquid sine piaculo illius musa praeteriri potest silentio, quae totam Italiam in sui expectationem erexit? Sed quia ex illa officina nihil depromptum vidi, ne quid temere dicam, alii verius de eo ferent testimonium» (M. SABELLICO, *De Latinae linguae reparatione*, a cura di G. Bottari, Messina, Università degli Studi di Messina-Centro interdipartimentale di Studi Umanistici, 1999, p. 164).

26. L'esemplare più ricco nell'ambito della produzione latina del Cosmico è rappresentato dal codice CM 830 della Biblioteca Civica di Padova, che riporta un canzoniere amoroso in tre libri, preceduti da un'elegia indirizzata all'amico e allievo Paride Ceresara (1466-1532), poeta di nobile famiglia mantovana, in auge presso la cerchia gonzaghesca di Isabella d'Este per la sua competenza nelle lingue classiche, autore peraltro di una silloge lirica in volgare recentemente riscoperta (cfr. P. CERESARA, *Rime*, edizione critica e commento a cura di A. Comboni, Firenze, Olschki, 2004); sugli stretti rapporti intercorsi fra i due letterati cfr. *ibid.*, in particolare pp. 29-32.

27. Cfr. ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, pp. 153-158.

28. Questa familiarità è maliziosamente attestata da un epigramma adespoto *Ad Typhim*, trådito nel codice Lat. XII, 210 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (c. 98v), pubblicato in ID., *Di un poeta maccheronico*, cit. n. 11, p. 13: «Dic, ego te, Typhis, quociens Simplegadas intrat / Cosmicus, instabile[m] qua regis arte ratem? / Vella cadunt, agimur remis, ego pronus et herens / clavo insto: puppis fluctibus icta salit». Un'indiretta accusa al Cosmico di sodomia (nonché di libertinaggio sacrilego, ateismo e rapporti incestuosi) traspare parimenti da un sonetto ariostesco contro il fattore ducale di Ferrara Alfonso Trotti: «Da Cosmico imparasti d'esser giotto / di monache e non creder sopra il tetto, / l'abominoso incesto, e quel difetto / pel qual fu arsa la città di Lotto» (ARIOSTO, *Opere minori*, cit. n. 7, p. 151, XXXIX 5-8). Anche l'anonimo estensore dei *Carmina maledica* denuncia più volte le inclinazioni sodomitiche del letterato

versi latini del Cosmico, per quanto talora viziati da una sintassi non molto perspicua e da alcune improprietà e scorrettezze linguistiche, non mancano però di una certa gradevolezza.

L'umanista padovano ebbe un notevole successo anche nella produzione lirica in volgare, come dimostra il celebre giudizio espresso da Pietro Bembo nel primo libro delle *Prose della volgar lingua* (1525), che gli riconobbe il merito di essersi «dal suo natìo parlare più che mezzanamente discostato», poiché, come «tutti gli altri italiani ancora», pure «i viniziani compositori di rime con la fiorentina lingua scrivono, se letti vogliono essere dalle genti»<sup>29</sup>; il Cosmico realizzò infatti:

una scrittura poetica di tradizione alta, svincolata [...] dalle esperienze locali, in una soluzione di lingua letteraria, che, superando il momento più ancorato al dialetto o alla *koinè* nativa, rappresenta una fase compiuta nel processo di toscanizzazione linguistica che caratterizza il secondo Quattrocento veneto<sup>30</sup>.

Di questa attività poetica, alla quale, dopo i severi giudizi di Vittorio Rossi («verseggiatore da strapazzo senza ispirazione e senz'arte») e di Vittorio Cian («noioso pappagallo del Petrarca») <sup>31</sup>, oggi si tende a riconoscere un maggiore valore, sono noti soprattutto diciotto capitoli in terza rima, di argomento per la quasi totalità amoroso (eccentrici appaiono gli ultimi due, di contenuto politico, indirizzati rispettivamente a Cicco Simonetta ed Ercole I d'Este), stampati per ben quattro volte fra il 1478 e il 1492 con l'improprio titolo (forse non d'autore) di *Cancion* o *Canzonete*, dove l'adesione a un lessico e a una tessitura retorico-sintattica di chiara ascendenza petrarchesca si associa a frequenti prelievi danteschi. A questi testi vanno poi aggiunti numerosi altri componimenti in varie forme metriche (sonetti, madrigali, sestine, canzoni, strambotti, ecc., compresa

padovano (cfr. *Rime edite ed inedite di Antonio Cammelli*, cit. n. 3, pp. 223, 226, 229, 232, 240).

29. Vd. *Trattatisti del Cinquecento*, I, a cura di M. Pozzi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 97-99 (i 15).

30. I. PACCAGNELLA, *La canzone «Tempo fu ch'io credei nel dolce foco» di Niccolò Lelio Cosmico (fine XV secolo)*, in *L'italiano nelle regioni II. Testi e documenti*, a cura di F. Bruni, Torino, UTET, 1994, pp. 272-276, a p. 273.

31. Le due citazioni a testo sono tratte da ROSSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, p. 136 e V. CIAN, *La satira*, I-II, Milano, Vallardi, 1945<sup>2</sup>, I, p. 386. Sull'attività poetica del Cosmico, oltre al pionieristico B.C. CESTARO, *Rimatori padovani del sec. XV*, Venezia, Callegari, 1914, pp. 83-99, 161-172, si vedano i recenti contributi di B. BARTOLOMEO, *Un manoscritto quattrocentesco di rime di Niccolò Lelio Cosmico. Il ms. Marciano It. IX 152*, «Lettere italiane», 49 (1997), pp. 600-623; D. CHIODO, *L'amico, l'ancella e il petrarchismo (?) di Niccolò Lelio Cosmico*, «Giornale storico della letteratura italiana», 180 (2003), pp. 260-265; SODANO, «*Dir presumpsi di te quel che non era...*», cit. n. 2; S. ALGA, «*Fauno, amator de fugitive Nimphes: un inedito di Niccolò Lelio Cosmico*», in «*E 'n guisa d'eco i detti e le parole*». *Studi in onore di Giorgio Bárberi Squarotti*, I-III, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, I, pp. 75-90; B. BARTOLOMEO, *Il commento per l'edizione delle Rime di Niccolò Lelio Cosmico. Note sui proemi*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, II, a cura di F. Calitti, R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 135-149; EAD., *Petrarca e i rimatori padovani del Quattrocento: trafile tematiche*, «Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», 120 (2007-2008), pp. 319-346, alle pp. 342-346.



una lunga satira e un'ode saffica in metro barbaro)<sup>32</sup>. La raccolta più cospicua di liriche cosmicane è contenuta nel manoscritto It. IX, 151 della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, che reca il pretenzioso titolo di *Cosmici poete excellentissimi rerum vulgarium fragmenta*, significativamente modellato su quello del Petrarca; un'ulteriore silloge, con ogni probabilità seriore, è tramandata dal codice miscellaneo I 408 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara<sup>33</sup>. Risulta invece perduta una non meglio precisata «Opera heroica» ricordata da Bernardo Mazzoni in un'epistola del 7 agosto 1501 a Isabella d'Este, che ricercava tutte le opere del maestro padovano appena scomparso<sup>34</sup>.

Un influsso notevole nella produzione letteraria del Cosmico esercitò il modello della *Commedia*, già palese nel frequente utilizzo della terza rima e negli stilemi danteschi presenti nelle sue liriche<sup>35</sup>, nonché esplicitamente richiamato dall'estensore dei sonetti malèdici: «Cosmico, l'aver visto e letto Dante / ti farà bon servizio e gran vantaggio, / che avendo a far all'inferno passaggio / tu saprai quelle bolgie tutte quante»<sup>36</sup>. L'interesse dell'umanista per il poeta fiorentino e il suo poema trova ulteriore conferma dalla presenza di alcune chiose in volgare a lui attribuibili nel codice 1083 della Biblioteca Trivulziana di Milano (TAVV. 18-19).

Il manoscritto in questione è un volume cartaceo in folio di 103 carte, databile

32. I diciotto capitoli ternari sono leggibili in NICCOLÒ LELIO COSMICO, *Le Cancion*, a cura di S. Alga, prefazione di G. Bárberi Squarotti, Torino, Res, 2003 (dove si riprende il testo dell'*editio princeps* veneziana del 1478, per i tipi di Bernardino Celeri); per una descrizione degli esemplari a stampa del XV secolo cfr. M. BORDIN, *Di un best-seller quattrocentesco. I capitoli amorosi in terza rima di Niccolò Lelio Cosmico*, «Quaderni veneti», 12 (1990), pp. 191-225, alle pp. 199-202. L'edizione critica del testo di tre capitoli, corredata anche da un puntuale apparato esegetico, è ora offerta da C. DE NARDIN, *I Capitoli ternari di Niccolò Lelio Cosmico. Edizione critica e commento*, tesi di laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari, a.a. 2014-2015 (relatore: S. Bellomo). Un ampio capitolo in terza rima in onore del nobile veneziano Tommaso Mocenigo fu pubblicato da V. CIAN, *Una satira di N. L. Cosmico*, Pisa, Nistri, 1903 (ed. di 62 esemplari numerati), che vi riconobbe quasi una «consacrazione o battesimo definitivo assegnato al capitolo ternario morale satireggiante, che viveva da più decenni nella nostra tradizione letteraria toscana» (ID., *La satira*, cit. n. 31, p. 387); sull'ode saffica cfr. B. BARTOLOMEO, *I primi esperimenti di metrica barbara nel Quattrocento. La saffica volgare di Niccolò Lelio Cosmico*, «Stilistica e metrica italiana», 1 (2001), pp. 113-158.

33. Una puntuale descrizione di questi due testimoni è leggibile in *Petrarca e il suo tempo* (Padova, Musei Civici, 8 maggio – 31 luglio 2004), Milano, Skira, 2006, rispettivamente pp. 499-501 (*Niccolò Lelio Cosmico. Rerum vulgarium fragmenta*) e 501-503 (*Niccolò Lelio Cosmico. Rime diverse*) (schede di B. BARTOLOMEO). Sulla tradizione manoscritta delle oltre trecentocinquanta – stando all'attuale stadio di ricognizione testimoniale – liriche in volgare cfr. B. BARTOLOMEO, *Le Rime di Niccolò Lelio Cosmico. Edizione critica*, tesi di dottorato di ricerca in Italianistica, ciclo VIII, Università degli Studi di Venezia Ca' Foscari, 1998 (relatore: A. Balduino). Alcuni estratti dei *Rerum vulgarium fragmenta* del Cosmico sono riprodotti in *Rimatori veneti del Quattrocento*, a cura di A. Balduino, Padova, Clesp, 1980, pp. 104-113, alle pp. 106-113.

34. La lettera del Mazzoni è pubblicata in *I sonetti del Pistoia*, cit. n. 19, p. XL.

35. Un elenco di reminiscenze dantesche presenti in filigrana nei versi del Cosmico è offerto da ROSI, *Niccolò Lelio Cosmico*, cit. n. 1, p. 140; cfr. anche CIAN, *La satira*, cit. n. 31, p. 389, per un'ulteriore ripresa nel capitolo ternario in lode di Tommaso Mocenigo, e soprattutto BORDIN, *Di un best-seller quattrocentesco*, cit. n. 32, pp. 214-219.

36. *Rime edite ed inedite di Antonio Cammelli*, cit. n. 3, p. 227 (v 1-4).

su base paleografica e codicologica all'ottavo decennio del XV secolo, che riporta la *Commedia* (cc. 1r-90r), seppur con lacune, seguita da una breve «professione di fede» in terzine (*Credo in una santa Trinitate*), nota col nome di *Credo piccolo* (c. 90r), dagli epitaffi *Iura Monarchie* e *Inclita fama* (c. 90r), dai capitoli ternari di Bosone Novello da Gubbio (cc. 91r-92r) e di Iacopo Alighieri (cc. 92r-93r) e dai sunti in volgare dei vari canti del poema (fino a *Par. x*), con materiale tratto dal commento di Iacomo della Lana (cc. 93r-101v). Il testo dantesco, disposto in forma bicolonnare, è vergato in corsiva umanistica da due mani tardo quattrocentesche, che nelle carte iniziali si alternano senza soluzione di continuità: alla prima, maggiormente corsiva, vanno ricondotte le cc. 1r-v e 6rB-93r, mentre alla seconda, dal *ductus* più posato, sono da assegnare le cc. 2r-6rB.

L'elemento più caratteristico del codice è però costituito dalla straordinaria stratificazione di interventi grafici e figurativi volti a illustrare il poema, che configurano il manufatto come una copia di lettura e di studio fittamente annotata. La *Commedia* è infatti completamente attorniata da numerosissime chiose latine e volgari, marginali e interlineari, trascritte da altri due distinti copisti (il primo dei quali, Arnesto Pidi, che si firma alle cc. 31r e 86r, inserì anche dei foglietti aggiuntivi, incollati lungo il margine interno delle cc. 2r, 11r, 24r, 28r, 34r, 37r, 40r, 43r, 45r, 48r, 65r) sulla base dei commenti trecenteschi di Iacomo della Lana e di Benvenuto da Imola.

Accanto a questo materiale esegetico, contraddistinto rispettivamente dalle sigle *Y* e *B*, nel manoscritto si registrano altre trentanove chiose in volgare (nel dettaglio: una nota introduttiva, tre relative all'*Inferno*, ventuno al *Purgatorio* e quattordici al *Paradiso*), a cui è di solito preposta (ma talora anche posposta o affiancata) la sigla *COS*, nella quale Maria Paola Mossi ha suggerito, con validi argomenti, di riconoscere il soprannome accademico del letterato padovano<sup>37</sup>.

I pochi tratti distintivi desumibili dall'esiguità dell'apparato notulare sembrano avallare tale ipotesi attributiva. Lo rivelano, in primo luogo, gli interessi del chiosatore per i contenuti di carattere astronomico, geografico, scientifico e storico-mitologico, congruenti con la cultura di un umanista quale il Cosmico. Si vedano, a puro titolo esemplificativo, le seguenti note:

Çoè che nel luogo dove el se atrovava era l'alba, la qual alba veniva a esser sera a Jerusalem, perché quel orizonte dove era el poeta si è oposito a l'orizonte de Jerusalem. Si che quelli che vuol inferir per questo che Jerusalem sia nel mezo de la terra habitabile

37. Vd. M.P. MOSSI, *Frammenti del commento alla Commedia di Niccolò Lelio Cosmico*, «Studi danteschi», 53 (1981), pp. 129-165; il testo delle glosse è pubblicato alle pp. 151-159. Sul manoscritto cfr. EAD., *Prima notizia sul codice Trivulziano 1083 della Divina Commedia*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche», 106 (1972), pp. 714-725 e EAD., *Nuova notizia particolareggiata del codice Trivulziano 1083*, «Memorie dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche», 36 (1979), pp. 235-276. Una dettagliata descrizione codicologica è ora disponibile sul sito *Manus OnLine* <[http://manus.iccu.sbn.it/opac\\_SchedaScheda.php?ID=50145](http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=50145)> (scheda di M. PONTONE; ultima consultazione dicembre 2016).



è in grande error, perché le dite parole possono convegnir a questo, fosse dove se volesse Jerusalem (chiosa a *Purg.* II 1: «Già era 'l sole a l'orizzonte giunto», c. 31v);

Questo non è vero, che mai Ulixè si volgesse dal suo proposto per el canto de le sirene. Anci, per non le udir se piombò le horechie (chiosa a *Purg.* XIX 22: «Io volsi Ulisse del suo cammin vago», c. 46v);

Libano, Antilibano, due monti apresso Damasco, e sonno l'uno a l'incontro di l'altro (chiosa a *Purg.* XXX 11: «'Veni, sponsa, de Libano' cantando», c. 56v);

Nota che li astrologi hanno diviso le stelle in diverse magnitudine, e quelle che sonno di la prima magnitudine sonno XV; e però dice l'autor: Imaginati XV stelle, zoè quelle XV di la prima magnitudine (chiosa a *Par.* XIII 4: «quindici stelle che 'n diverse plage», c. 71v);

Nota che, essendo da levante in ponente VIII<sup>m</sup> miglia vel circa, facilmente si puol computar essere da Italia in levante VI<sup>m</sup> miglia vel circa, perché da Italia a l'ultimo occidente si computa circa II<sup>m</sup> miglia. E però dice l'autor: circa VI<sup>m</sup> da lontano comincia l'houra sexta quando il mezo dil ciel comincia a chiarirsi; intendando però che l'houra sexta vien a essere a l'alba secondo cristiani e secondo gentili che tengono el principio dil dì a mezanote, e questi fanno el dì de XII hore e la notte de XII, ma secondo le stagion mazor e minor (chiosa a *Par.* XXX 1: «Forse semilia miglia di lontano», c. 86v).

Un ulteriore elemento volto a corroborare l'ascrizione delle glosse al letterato padovano è la loro dipendenza da Benvenuto da Imola, proprio quel commentatore dantesco a cui l'anonimo detrattore dei sonetti in *Cosmicum* lo accusava di dedicarsi assiduamente, senza però trarne effettivo profitto («Se ben te alliego così spesso Dante, / non creder che da te abbia imparato, [...] / Miser, che tutti i giorni, tutte quante / le notte, tutto il tempo hai consumato / intorno a Benvenuto, e offuscato / più che prima te trovi e più ignorante!»)<sup>38</sup>; né, infine, va trascurata la compatibilità sul piano formale delle chiose in volgare tràdite dal codice Trivulziano 1083 con le peculiarità linguistiche del *Cosmico*, oscillanti, su una base toscaneggiante, tra schiette forme venete e latinismi.

È ragionevole supporre che le glosse in questione derivino da un completo e organico commento alla *Commedia*, andato perduto, anche se non è da escludere a priori che esse possano riflettere semplici appunti personali, senza pretese di esaustività e non destinati alla pubblicazione, circolanti tra amici e uditori dell'umanista<sup>39</sup>;

38. *Rime edite ed inedite di Antonio Cammelli*, cit. n. 3, p. 226 (IV 1-2, 5-8).

39. In questa prospettiva, è sintomatica l'affermazione del già ricordato sonetto IV, dove potrebbe scorgersi un possibile riferimento a una lettura della *Commedia* tenuta dal *Cosmico* presso la sua scuola (vv. 9-10, 15-17): «Tu pur tra li fanciulli e gente grossa / spargi le inepte tue scioche parole. [...] Se pur

in assenza di espliciti riferimenti cronologici interni, la loro stesura andrà giocoforza riportata anteriormente all'allestimento del Trivulziano 1083 (ottavo decennio del XV secolo)<sup>40</sup>.

MASSIMILIANO CORRADO

Università degli Studi di Napoli Federico II  
*massimiliano.corrado@unina.it*

vòi tener scole, / tienle per sodomiti e baratieri, / e lassa stare il mio Dante Allegieri» (*ibid.*, p. 226).

40. Come ulteriore spia del dantismo del Cosmico, andrà ricordato che Pietro Bembo, in uno dei più celebri capitoli delle *Prose della volgar lingua* (II 20), richiamò il contenuto di «uno de' suoi sonetti» (finora ignoto), nel quale sarebbe stato assegnato «al Petrarca il secondo luogo [...] nella volgar poesia», poiché «il Cosmico molto pareva che si fondasse sopra la magnificenza e ampiezza del soggetto [...] e sopra lo aver Dante molto più dottrina e molte più scienze per lo suo poema sparse, che non ha messer Francesco» (*Trattatisti del Cinquecento*, cit. n. 29, p. 161). A questa valutazione, importante per ricostruire il giudizio bembiano sulla poesia di Dante, replicò con grande acutezza Vincenzio Borghini nella sua *Comparazione del Petrarca con Dante*: «Ma quanto a quello che de' difetti di Dante notò in quel luogo il Bembo, et della virtù che gli attribuisce, o per sua opinione o per quella del Cosmico, io dubito di non havere a essere differente dalla sua opinione, il che io non vorrei [...]. Ma *homines sumus*, ogni un ha il suo gusto, et questo ci fa anche talvolta errare mentre quel solo reputiamo buono che al gusto piace. [...] Et se il Cosmico non vide altro nel poema di Dante, che quel che e' dice, e' lo gustò molto poco et me' faceva di spendere il tempo suo in legger altri che Dante, se non ne seppe cavar altro. Et qui direi a monsignor Bembo [...] che gl'havea dato un avvocato da poco ch'el difendesse in una sua causa, che il Cosmico vadia pur da quelli che offendon Dante, et lo lasci solo, che da sé, o per man d'altri, si difenda [...]. Et chi prepone Dante al Petrarca, lasciamo star del Cosmico, che dovette haver il suo gusto et non il comune di tutti gli altri, lo fa, perché insomma e' non pare che parli di poeta, che attenga alla invention, concetto et arte, che non sia grandissima in lui et, perdonimi il Bembo, più eccellente che nel Petrarca» (V. BORGHINI, *Scritti su Dante*, a cura di G. Chiecchi, Roma-Padova, Antenore, 2009, pp. 77-79).



LA *COMMEDIA* NEGLI ESEMPLARI TRIVULZIANI  
DELLE PRIME EDIZIONI A STAMPA



GIANCARLO PETRELLA

## GLI INCUNABOLI TRIVULZIANI DELLA *COMMEDIA*

*Ragioni di un primato e qualche appunto per il collezionismo di Dante in casa Trivulzio a margine di una proposta di catalogo*

*In limine* al catalogo delle edizioni quattrocentesche della *Commedia* possedute dalla Biblioteca Trivulziana di Milano mi si consentano alcune rapide riflessioni, al fine di meglio circoscrivere le ragioni di un primato bibliografico. È infatti risaputo che la Trivulziana vanta l'unica collezione completa di tutte le quindici edizioni quattrocentesche della *Commedia*. Lo scarto con le raccolte rivali è minimo e si gioca sul filo delle due rarissime edizioni napoletane: Napoli, [tipografo del Dante], 12 aprile 1477; [Napoli, Francesco del Tuppy, ca. 1478]<sup>1</sup>. In virtù di quattordici edizioni ciascuna, sul secondo gradino del podio si attestano, *ex aequo*, la British Library, la John Rylands Library di Manchester e la Biblioteca della Casa di Dante di Roma, nata dalla donazione della collezione dantesca di Sidney Sonnino e ospitata dal 1921 nel Palazzo degli Anguillara a Trastevere<sup>2</sup>. Alla British manca soltanto l'edizione priva di paternità tipografica, ma con esplicita sottoscrizione topica Napoli 12 aprile 1477<sup>3</sup>, di cui ISTC censisce quattordici esemplari<sup>4</sup>. La Rylands e la Casa di Dante sono invece sprovviste dell'ancora più rara edizione *sine notis* già assegnata a Sixtus Riessinger e ora [Napoli, Francesco del Tuppy, ca. 1478] di cui la British Library e la Trivulziana conservano, assieme alla Württembergische Landesbibliothek di Stoccarda, gli unici esemplari noti<sup>5</sup>. Sul terzo gradino possono ragionevolmente salire la Bodleian Library e la Bibliothèque nationale de France<sup>6</sup>, che denunciano l'indisponibilità di tre edizioni:

1. Qui nrr. 4 e 7 del catalogo.

2. M. RASCAGLIA, *Casa di Dante. Biblioteca*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, XIII. *La ricerca bibliografica. Le istituzioni culturali*, coordinato da S. Ricci, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 953-954.

3. *Short-Title Catalogue of Books Printed in Italy and of Italian Books Printed in Other Countries from 1465 to 1600 Now in the British Museum*, London, Trustees of the British Museum, 1958, p. 209.

4. IGI 355; ISTC id00025000.

5. IGI 356; ISTC id00025500.

6. *A Catalogue of Books Printed in the Fifteenth Century Now in the Bodleian Library*, I-VI, edited by A. Coates *et al.*, Oxford, University Press, 2005, III, pp. 912-919: D007-D018; BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, *Catalogue des incunables*, I/3, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2006, pp. 621-625: D8-D18 (il catalogo degli incunaboli non registra però l'edizione Venezia, Bernardino Benali e Matteo Codecà, 3 marzo 1491 di cui ISTC censisce invece un esemplare alla Bibliothèque nationale

Ringrazio la dott.ssa Isabella Fiorentini, la dott.ssa Loredana Minenna e la dott.ssa Marzia Pontone per i suggerimenti e la costante attenzione prestata durante la fase di ricerca e la revisione del contributo.

rispettivamente, due del 1472 e quella attribuita a Francesco del Tупpo; e [Venezia] 1472, Venezia, Filippo di Pietro, 1478, oltre ovviamente alla napoletana. Fuori dal podio rimangono la pur blasonata Pierpont Morgan<sup>7</sup>, che sostanzialmente rispecchia il livello di disponibilità dantesca del collezionista eponimo, e la Vaticana<sup>8</sup>, le cui dotazioni di incunaboli della *Commedia* si arrestano rispettivamente a undici e dieci edizioni (alla Vaticana mancano all'appello già due delle tre edizioni del 1472, che invece la Morgan può orgogliosamente esibire al completo). Nel gioco delle parti il numero di dieci edizioni del Quattrocento appare invece quasi sorprendente per la più defilata Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna. Ancora più distanziata la pur nutrita Biblioteca della Fondazione Marco Besso di Roma, ferma a 'sole' 8 edizioni su 15. Interrompo qui la competizione, e di conseguenza anche tale speciale classifica, che, a rigore, dovrebbe però essere aperta anche alle collezioni private. Ben più di una menzione meriterebbe infatti la collezione privata Livio Ambrogio di Torino che conserva 11 delle 15 edizioni incunabile della *Commedia*, alcune delle quali in più esemplari, tra cui una copia con varianti dell'edizione illustrata Brescia, Bonino Bonini, 1487<sup>9</sup>.

Il primato Trivulziano è frutto, come sempre accade nelle vicende collezionistiche, in pari dose di casualità e circostanze favorevoli. Le circostanze favorevoli rispondono al nome della famiglia Trivulzio che fin da antica data praticò con devozione il collezionismo librario, riservando particolari cure proprio alle edizioni dantesche<sup>10</sup>. Indiscusso protagonista della formazione della raccolta incunabo-

de France, Réserve des livres rares, Rés. Yd. 104-106).

7. GOFF D22-D24, D27-D28, D29-D34.

8. *Bibliothecae Apostolicae Vaticanae Incunabula*, II, edited by W.J. Sheehan, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1997, pp. 434-438: D7-D16.

9. *Dante poeta e italiano legato con amore in un volume. Mostra di manoscritti e stampe antiche della Raccolta di Livio Ambrogio* (Roma, Palazzo Incontro, 21 giugno – 31 luglio 2011), Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 32-42.

10. Sul collezionismo librario della famiglia Trivulzio, tema che reclama ancora uno studio di ampia prospettiva, si vedano E. MOTTA, *Libri di casa Trivulzio nel secolo XV. Con notizie di altre librerie milanesi del Trecento e del Quattrocento*, Como, Franchi, 1890; F. Petrarca e la Lombardia. *Miscellanea di studi storici e ricerche critico-bibliografiche raccolta per cura della Società Storica Lombarda ricorrendo il sesto centenario della nascita del poeta*, Milano, Società Storica Lombarda, 1904 (in particolare E. MOTTA, *Il Petrarca e la Trivulziana. Spigolature bibliografiche*, pp. 253-262; *I codici petrarcheschi delle biblioteche milanesi pubbliche e private*, pp. 263-341; *Catalogo di tutte le opere petrarchesche a stampa esistenti nelle biblioteche Melziana e Trivulziana*, pp. 342-365); G.M. PIAZZA, *Profilo storico*, in *Biblioteca Trivulziana del Comune di Milano*, a cura di A. Dillon Bussi, G.M. Piazza, Fiesole, Nardini, 1995, pp. 11-27; E. BARBIERI, *Francesco Petrarca alla Biblioteca Trivulziana*, in *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, a cura di G. Petrella, Milano, Vita e Pensiero, 2006, pp. XVII-XXIV; P. PEDRETTI, *Spigolature da un carteggio ottocentesco: lettere di Giulio Bernardino Tomitano a Gian Giacomo Trivulzio (Triv. 2032)*, «Libri & Documenti», 34-35 (2008-2009), pp. 121-157; ID., *La vendita della biblioteca di Giovanni Battista Baldelli Boni a Gian Giacomo Trivulzio*, «Libri & Documenti», 39 (2013), pp. 151-178; ID., *La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi a Gian Giacomo Trivulzio*, in G. FRASSO, M. RODELLA, *Pietro Mazzucchelli studioso di Dante. Sondaggi e proposte*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, pp. 351-390. Sul collezionismo di incunaboli in casa Trivulzio mi permetto ora di rimandare a un più ampio contributo: G. PETRELLA, *Collezioni e*



listica dantesca fu il marchese Gian Giacomo (1774-1831) che nel 1817 poté approfittare, per accrescere con maggior lena il numero delle edizioni quattrocentesche già in suo possesso, della vendita dell'intera raccolta appartenuta al pittore e bibliofilo Giuseppe Bossi. Fu in quest'occasione che fecero il loro ingresso in casa Trivulzio le edizioni Venezia, Vindelinus de Spira, 1477; Milano, Ludovicus e Albertus Pedemontani per Guido Terzagus, 1477-1478; Firenze, Niccolò di Lorenzo, 30 agosto 1481; Venezia, Pietro Piasi, 18 novembre 1491. È possibile che anche l'esemplare Trivulziano dell'edizione Venezia, Pietro Quarenghi, 11 ottobre 1497 vada identificato con la copia già Bossi, mentre almeno nel caso dell'edizione Brescia, Bonino Bonini, 1487 sembra che il marchese abbia declinato l'offerta poiché, delle tre copie bossiane, «una [era] mancante, e le altre due maltenute»<sup>11</sup>. Con ragionevole sicurezza, come meglio si dichiarerà nelle relative schede del catalogo, possono invece ascriversi al nipote omonimo Gian Giacomo di Giorgio Teodoro (1839-1902) l'acquisto di tre edizioni, evidentemente ancora mancanti: la rarissima *sine notis* ma [Napoli, Francesco del Tупpo, ca. 1478], forse proveniente da raffinatissima collezione d'Oltrematica battuta all'asta nel 1881; l'edizione Venezia, Ottaviano Scoto, 23 marzo 1484, intercettata presso il libraio Leo Samuel Olschki nel 1893; infine, l'edizione Venezia, Bernardino Benali e Matteo Codecà, 3 marzo 1491, dalla dismessa biblioteca del milanese Ercole Silva. A inizio Novecento, una trentina d'anni prima che le collezioni di casa Trivulzio fossero cedute al Comune di Milano, la raccolta delle edizioni quattrocentesche della *Commedia* non poteva ancora dirsi completa. Forse fu proprio l'ultima tessera, necessaria a raggiungere il primato di cui la Trivulziana oggi si fregia, quella collocata nel 1904 da Luigi Alberico (1868-1938), come rivendica l'appunto allegato alla copia dell'edizione (bibliograficamente tutt'altro che rara) Venezia, Matteo Codecà, 29 novembre 1493: «Dante, Divina Comedia, Venezia, Codecà da Parma, 1493. Esemplare mancante della carta CCXV e del registro. Acquistato da S. S. il Principe nel febbraio 1904, dal libraio-antiquario Battistelli in Milano».

Tracce della presenza, o meno, di edizioni incunabole dantesche in casa Trivulzio denunciano alcuni non trascurabili *excerpta* di natura bibliografico-documentaria riaffioranti da ciò che rimane oggi in Trivulziana dell'antico archivio della famiglia Trivulzio. Ancora nessun incunabolo della *Commedia* si affaccia da un settecentesco «Elenco delle più rare edizioni che si conservano nel Museo Trivulzio» non assegnabile con assoluta certezza alla mano di don Carlo<sup>12</sup>, ma

*collezionisti di incunaboli nella Milano del Sei-Settecento. II. Incunaboli in casa Trivulzio*, «La Bibliofilia», 118 (2016), pp. 123-203.

11. PEDRETTI, *La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi*, cit. n. 10, p. 365 n. 40.

12. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana (d'ora in avanti ASCMiBT), Fondo Trivulzio 5.2.251r-5.2.254v. L'intestazione sull'involucro esterno (5.2.235r), di mano probabilmente del bibliotecario Emilio Motta (1855-1920), recita: «Elenco delle più rare edizioni, che si conservano nel Museo Trivulzio (di don Carlo Trivulzio, s'intenda) † 1789». Sono di mano posteriore le voci dell'inventario antico dal numero 77 al numero 85. PETRELLA, *Collezioni e collezionisti di incunaboli nella Milano del Sei-Settecento. II. Incunaboli in casa Trivulzio*, cit. n. 10, pp. 147-163.

che dà conto di un'ottantina di edizioni quattrocentesche (le ultime registrate da una mano più tarda) già presso i Trivulzio nel XVIII secolo. Al nr. 63 compare già invece – mi si consenta aggiungere un tassello al discorso sul collezionismo petrarchesco avviato una dozzina d'anni fa – l'edizione petrarchesca Padova, Bartolomeo Valdezoco e Martinus de Septem Arboribus, 6 novembre 1472. Altro discorso è se la copia qui troppo succintamente registrata («Petrarca Rime in fol. 1472 Padova») vada identificata con il prestigiosissimo esemplare oggi in Trivulziana (Triv. Inc. Petrarca 2) accompagnato da miniature assegnabili al cosiddetto Maestro dei Putti e con ex libris di Gian Giacomo<sup>13</sup>, o se invece si tratti di un esemplare più modesto di cui ci si liberò pertanto in un secondo momento.

Da un analogo strumento di accertamento bibliografico-patrimoniale di mano sconosciuta, forse tardo settecentesco o già proto-ottocentesco<sup>14</sup>, che registra 135 edizioni quattrocentesche sotto l'esplicita intestazione «catalogo di incunaboli diversi della Biblioteca», si accerta invece la disponibilità già di due edizioni: «Dante Comedia e vita composta da Gio. Boccaccio col commento di Benvenuto da Imola in fol. Vendelin 1477» (nr. 32) e «Dante Comedia in fol. Venezia 1491 Petro Cremonese» (nr. 101). Nel primo caso l'esemplare qui registrato non può affatto identificarsi con quello oggi in Trivulziana (Triv. Inc. Dante 12). È certo infatti che quest'ultimo, con note di possesso e provenienza dal bibliofilo d'Oltralpe Paul Girardot de Préfond, fu infatti acquistato dagli eredi di Giuseppe Bossi solo nel 1817. Anche dell'edizione Venezia, Pietro Piasi, 18 novembre 1491 sappiamo che Gian Giacomo intercettò una seconda copia alla vendita bossiana. In entrambi i casi l'acquisto di una seconda copia dagli eredi Bossi si giustifica con la perdita, nel frattempo avvenuta, degli esemplari già registrati nell'inventario settecentesco o con la loro scarsa qualità.

Sul fronte petrarchesco, il medesimo inventario fornisce alcune informazioni di assoluto interesse per il collezionismo Trivulziano. Consente infatti di accertare la presenza in casa Trivulzio, a quest'altezza cronologica, sia dell'edizione del *Canzoniere* e dei *Trionfi* Milano, Uldericus Scinzenzeler, 26 marzo 1494 (nr. 122), di cui ancora oggi si conservano in Trivulziana due esemplari<sup>15</sup> (uno dei quali, come ragionevole, dovrebbe identificarsi con quello citato nell'inventario), sia di due altre edizioni di cui la Trivulziana è malauguratamente sprovvista: quella del Petrarca volgare Venezia, Pietro Quarenghi, 1494 (nr. 118) e quella del *De remediis*, Cremona, Bernardino Misinta, 1492 (nr. 103)<sup>16</sup>.

Se si presta fede a un'interessante lista, non datata, ma avviata da don Carlo (dunque *ante* 1789) e proseguita da Gian Giacomo, che trasmette un elenco di «Incunaboli milanesi posseduti da don Carlo Trivulzio e dal marchese Gian

13. *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana*, cit. n. 10, pp. 53-56 (scheda di M.G. BIANCHI e M. ROSSI).

14. ASCMiBT, Fondo Trivulzio 6.2.59r-6.2.62v.

15. ASCMiBT, Triv. Inc. Petrarca 9 e Triv. Inc. Petrarca 9bis, vd. *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana*, cit. n. 10, pp. 68-70 (scheda di A. LEDDA).

16. IGI 7538, 7558, 7578; ISTD ip00390000, ip00409000.

Giacomo e non registrati dal Sassi», non risulterebbe ancora in casa l'edizione della *Commedia*, Milano, Ludovicus e Albertus Pedemontani per Guido Terzagus, 1477-1478<sup>17</sup>. Ciò giustifica l'acquisto fattone da Gian Giacomo nel 1822, ancora approfittando della vendita bossiana. Al contrario, una più tarda «Nota di libri fuor i duplicati esistenti nella libreria Trivulzio scelti dal sig. r Carlo Riva», databile agli anni Quaranta dell'Ottocento<sup>18</sup>, assicura che fra i volumi «ceduti in cambio dal marchese Giorgio Teodoro Trivulzio ai sig. ri Riva e Melzi» figurava anche un esemplare della già incontrata edizione Venezia, Pietro Piasi, 18 novembre 1491, notizia confermata da un altro «Catalogo dei libri duplicati nella biblioteca»<sup>19</sup>, nel quale si riscontra l'edizione veneziana del 1491 con, a margine, l'appunto «s. Riva», cioè ceduto a Carlo Riva. Già si è detto che Gian Giacomo comprò un esemplare di questa edizione dagli eredi di Giuseppe Bossi<sup>20</sup>. A questo punto è verisimile che i Trivulzio disponessero di due copie e che quella ceduta al Riva, qualche anno più tardi, da Giorgio Teodoro (1803-1856), figlio di Gian Giacomo, fosse la copia, di minor pregio, a suo tempo registrata nell'inventario settecentesco.

Ne approfitto per un'altra precisazione petrarchesca, a margine. Segnalo che in quell'occasione il Riva si aggiudicò anche un incunabolo petrarchesco esplicitamente «smarginato»: l'edizione priva di paternità tipografica Venezia, [Gabriele di Pietro], 1473. Giorgio Teodoro conservava per sé una pregevolissima seconda copia con prima carta miniata, legatura in marocchino rosso ed ex libris del padre Gian Giacomo<sup>21</sup>.

Ai Trivulzio doveva rimanere il cruccio di non disporre di alcuna copia stampata su pergamena, vanto di ogni bibliofilo. Nessun esemplare pergamenaceo figura oggi nella collezione di incunaboli danteschi, né in un apposito elenco databile a metà Ottocento con intestazione esplicita «Libri diversi stampati in pergamena allocati nella stanza IV dell'appartamento del marchese don Gio. Giacomo Trivulzio»<sup>22</sup>. Qualche non disprezzabile informazione sulla raccolta di incunaboli danteschi confessa infine anche un foglio sciolto di appunti<sup>23</sup>. Ne risulta, in data 24 febbraio 1854, un pagamento di Giorgio Teodoro a favore della ditta milanese Fratelli Binda legatori, rispettivamente di 60 e 55 lire, per le eseguite legature «in marocchino rosso del levante» e «simile verde» che impreziosiscono l'edizione [Venezia] 1472 (qui ancora registrata come «Iesi 1472») e il Dante di Foligno.

Veniamo ora alle edizioni quattrocentesche della *Commedia* possedute attualmente dall'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, di cui si fornisce una

17. ASCMiBT, Fondo Trivulzio 6.2.52r-6.2.55v.

18. ASCMiBT, Fondo Trivulzio 5.1.2r-v.

19. ASCMiBT, Fondo Trivulzio 5.1.88r-5.1.227v, in particolare 5.1.118r.

20. PEDRETTI, *La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi*, cit. n. 10, p. 366 nr. 10.

21. È l'attuale Triv. Inc. Petrarca 3, vd. *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana*, cit. n. 10, pp. 56-58 (scheda di M.G. BIANCHI).

22. ASCMiBT, Fondo Trivulzio 6.2.137r-6.2.148v.

23. ASCMiBT, Fondo Trivulzio 5.1.14r.

proposta di catalogo con note d'esemplare utili a ricostruire la formazione della raccolta dantesca<sup>24</sup>.

1. Foligno, Johann Neumeister ed Evangelista Angelini, 11 aprile 1472.  
In folio; rom.; cc. [252]; fasc. [a-b<sup>10</sup> c<sup>12</sup> d-f<sup>10</sup> g<sup>12</sup> h<sup>10</sup>] [2a-d<sup>10</sup> e-h<sup>12,10</sup>] [3a<sup>10</sup> b<sup>12</sup> c-d<sup>10</sup> e<sup>12</sup> f-h<sup>10</sup>].

*Dante poeta e italiano*, p. 32 (scheda nr. 19); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 365; ISTC id00022000.

Triv. Inc. Dante 7 (MEI 02007437).

L'esemplare (TAV. 22) presenta un parziale intervento, forse ancora coevo, di rubricatura con iniziali lombarde in rosso e lettere maiuscole toccate di rosso. Proviene dalla raccolta dantesca di casa Trivulzio come attesta il *supralibros* della Biblioteca Trivulzio con motto «NE TE SMAY» ai piatti della legatura ottocentesca in cuoio verde con impressioni a secco e in oro e tagli dorati.

2. Mantova, Georgius de Augusta e Paulus de Butzbach, 1472.  
In folio; rom.; cc. [91]; fasc. [a<sup>12-1</sup> b-f<sup>8</sup> g<sup>10</sup> h-k<sup>8</sup> l<sup>6</sup>].

*Dante poeta e italiano*, p. 33 (scheda nr. 20); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 365; ISTC id00023000.

Triv. Inc. Dante 8 (MEI 02007438).

L'esemplare, oltre che da una costante rubricatura a testo, è impreziosito a c. [a]2r (TAV. 24) da un'elegante decorazione coeva (forse da addebitarsi a personale interno alla tipografia?) che consiste in una cornice policroma a motivi floreali su foglia d'oro desinente, nel *bas de page*, in uno stemma nobile rimasto vuoto. Legatura ottocentesca in cuoio con impressioni a secco e in oro e tagli dorati. La copia proviene dalla collezione dantesca di casa Trivulzio, come da ex libris figurativo con volto umano trifronte e intestazione «BIBLIOTHECA IO. IACOBI TRIVVLTII»

24. La bibliografia per ogni singola edizione è inevitabilmente contenuta e rimanda, per agilità di lettura, al catalogo della mostra romana *Dante poeta e italiano*, cit. n. 9, al recente rapido censimento delle edizioni delle opere di Dante compilato da T. NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante dal 1472 al 2000*, in *Censimento dei commenti danteschi 3. Le «Lecturae Dantis» e le edizioni delle opere di Dante dal 1472 al 2000*, a cura di C. Perna, T. Nocita, Roma, Salerno Editrice, 2012 e alla scheda ISTC che contempla, implicitamente, la bibliografia pregressa. Alla segnatura dell'esemplare Trivulziano segue il rinvio alla scheda descrittiva MEI prodotta nell'ambito del censimento degli incunaboli trivulziani promosso dalla Regione Lombardia e confluito nel progetto MEI-*Material Evidence in Incunabula* consultabile liberamente all'indirizzo: <[http://data.cerl.org/mei/\\_search](http://data.cerl.org/mei/_search)> (qui e altrove ultima consultazione dicembre 2016). Sul progetto MEI mi permetto di rimandare solo alle mie rapide osservazioni raccolte in G. PETRELLA, *MEI: istruzioni per l'uso. Il progetto Material Evidence in Incunabula*, «Charta», 120 (2012), pp. 26-31.

del marchese Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831) al contropiatto anteriore<sup>25</sup>.

3. [Venezia?], Federicus de Comitibus Veronensis, 18 luglio 1472.

In folio e in 4°; rom.; cc. [220]; fasc. [a-y<sup>10</sup>].

NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 365; ISTC id00024000.

Triv. Inc. Dante 9 (MEI 02007439).

L'esemplare, l'unico completo che si conservi in Italia (TAV. 23), tradisce radisimi *notabilia* di lettura cinque-seicenteschi. Proviene dalla raccolta dantesca di casa Trivulzio come attesta il *supralibros* della Biblioteca Trivulzio con motto «NE TE SMAY» ai piatti della legatura ottocentesca in cuoio rosso con impressioni a secco e in oro.

4. Napoli, [tipografo del Dante], 12 aprile 1477.

In folio e in 4°; rom.; cc. [230]; fasc. a-h<sup>8</sup> I<sup>8</sup> l-z<sup>8</sup> aa-ee<sup>8</sup> ff<sup>6</sup> gg<sup>8</sup>.

NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 366; ISTC id00025000.

Triv. Inc. Dante 10 (MEI 02007440).

La copia (priva della carta bianca iniziale e di quella finale) non rivela altro segno di lettura che pochi frettolosi *notabilia* di mano sei-settecentesca all'altezza della prima cantica (c. c6v: «Dante ragiona in persona di farinata»; c. I2v: «Dante ragiona qui di quatro fratelli in persona di adamo da brescia»). Al taglio inferiore *titulus* «Dante» di mano forse coeva. La legatura originale fu sostituita nella prima metà dell'Ottocento da una raffinata legatura in cuoio di genere neogotico con impianto ornamentale in oro ai piatti e risguardi in seta azzurra, assegnabile, come da etichetta al risguardo posteriore, alla Ditta Gregorio Chiari e figli, Cartolai, Legatori di libri, Tipografi e Rigatori, attiva a Firenze nel secondo quarto del secolo XIX. Nessun ex libris o segno di possesso con esplicito rinvio ai Trivulzio.

5. (comm. Iacomo della Lana), [Venezia], Vindelinius de Spira, 1477.

In folio; got.; cc. [376]; fasc. ā ē<sup>8</sup> a-i<sup>10</sup> K<sup>10</sup> l-m<sup>8</sup> n-s<sup>10</sup> t-v<sup>8</sup> x-y<sup>10</sup> aa-gg<sup>10</sup> hh-ii<sup>8</sup> KK-OO<sup>10</sup> pp<sup>12</sup>.

*Dante poeta e italiano*, p. 34 (scheda nr. 21); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 366; ISTC id00027000.

Triv. Inc. Dante 12 (MEI 02007462).

25. E. BRAGAGLIA, *Gli ex libris italiani dalle origini alla fine dell'Ottocento*, III, Milano, Editrice Bibliografica, 1993, nr. 1716. Sui tre ex libris a disposizione del marchese Trivulzio si vedano inoltre le osservazioni di PEDRETTI, *La vendita della biblioteca di Giovanni Battista Baldelli Boni*, cit. n. 10, p. 153.

La copia, pulita e assai marginosa, presenta contenuta decorazione coeva: a c. ā1r iniziale decorata policroma su foglia d'oro e iniziali lombarde in blu e rosso a testo. Alcune note di possesso consentono di seguirne, con una certa attendibilità, vari passaggi di mano. L'esemplare giunse presto in Francia, come lascia intendere la doppia annotazione manoscritta di possesso e di acquisto, datata, al *recto* dell'ultima carta: «Ex biblio(the)ca Io(hannis) Texier doctor(is) Aurel(ianensis) regen(tis) et Regii locuntenen(tis) particular(is) in Ballinatu Aurel(ianensis), comparat(us) de anno 1528 in mense Iunio su(m)ma qui(n)qua(gin)ta solid(orum). I. Texier»; «Sum Jacobi Medici Ambiani». Ritengo che il primo personaggio, che acquistò il volume nel giugno del 1528 per la cifra di 50 soldi, sia da identificarsi con Jean Texier, che risulta infatti *regens grammaticorum* ad Orléans in quegli anni<sup>26</sup>. Lo Iacobus Ambianus – che vergò un'identica nota di possesso anche al *recto* della seconda carta di guardia anteriore – può invece verosimilmente identificarsi con il medico, e grammatico, Jacques Dubois (1478-1555). Il volume era ancora Oltralpe in epoca moderna, come attesta l'ex libris settecentesco al contropiatto anteriore «EX MUSAEI PAULI GIRARDOT DE PREFOND» che consente di ricondurre con sicurezza questo Dante, poi Trivulziano, al mercante e bibliofilo francese Paul Girardot de Préfond († ca. 1800). Questi radunò due straordinarie raccolte librerie, comprensive sia di stampati sia di manoscritti, la prima delle quali andò all'incanto nel 1757, come testimonia il catalogo di vendita *Catalogue des livres du cabinet de Mr. D. G. P.* (Paris, De Bure, 1757) articolato nelle consuete cinque classi per un totale di 488 lotti. I volumi provenienti da questa raccolta sono contraddistinti da un ex libris araldico anonimo. L'ex libris con intestazione «EX MUSAEI PAULI GIRARDOT DE PREFOND» rimanda invece alla seconda raccolta, che comprendeva anche una ricca selezione di edizioni *ad usum Delphini*, acquistata in buona parte nel 1769 dal conte MacCarthy Reagh<sup>27</sup>. A Girardot de Préfond riconducono, fra l'altro, il bellissimo manoscritto quattrocentesco miniato *Breviloquium de virtutibus* ora presso la Public Library di New York (Spencer MS 76)<sup>28</sup> e alcuni cimeli dell'arte tipografica delle origini, tra cui la copia Grenville su pergamena della *Bibbia* di Gutenberg della British Library<sup>29</sup> e la copia, sempre su pergamena, dello *Psalterium* di Magonza (Mainz, Johannes

26. *Joannis Launoii opera omnia*, IV/1, Coloniae Allobrogum, Fabri & Barrillot sumptibus, 1732, p. 479.

27. A.J.V. LE ROUX DE LINCY, *Recherches sur Jean Grolier, sur sa vie et sa bibliothèque; suivies d'un catalogue des livres qui lui ont appartenu*, Paris, L. Potier, 1866, p. 165 (rist. anast. Hildesheim-New York, G. Olms, 1970); C.I. ELTON, M.A. ELTON, *The Great Book-Collectors*, London, Kegan Paul, 1893, pp. 198-199; H. MARTIN, *Histoire de la bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, E. Plon, 1900, p. 306.

28. J.J.G. ALEXANDER, J.H. MARROW, L. FREEMAN SANDLER, *The Splendor of the Word. Medieval and Renaissance Manuscripts at the New York Public Library*, New York, The New York Public Library – London, Harvey Miller Publishers, 2005, pp. 413-416 nr. 97 (scheda di J. MARROW).

29. *Bibliotheca Grenvilliana or Bibliographical Notices of Rare and Curious Books Forming Part of the Library of Thomas Grenville*, I, edited by J.T. Payne, H. Foss, London, W. Nicol, 1842, p. 74; S. DE RICCI, *Catalogue raisonné des premières impressions de Mayence (1445-1467)*, Mainz, Gutenberg Gesellschaft, 1911, p. 28 nr. 1; *Die Gutenbergbibel, in Johannes Gutenbergs zweiundvierzigzeilige Bibel. Ergänzungsband zur Faksimile-Ausgabe*, herausgegeben von P. Schwenke, Leipzig, Insel Verlag, 1923, pp. 14-15 nr. 29.



Fust e Peter Schöffer, [14 VIII] 1457) della Bibliothèque nationale de France<sup>30</sup>. Una quindicina di prestigiosi incunaboli con suo ex libris si individuano presso la Bodleian Library<sup>31</sup>. Segnalo che qualche tessera proveniente dalla collezione Préfond è transitata ancora recentemente sul mercato antiquario, come la rara edizione originale delle *Considerations politiques sur les coups d'état*, Rome [Paris], [Cramoisy?], 1639 di Gabriel Naudé (asta Sotheby's, *Bibliothèque d'un érudit bibliophile. Rome et l'Italie*, 12 ottobre 2010, lotto 182) e Giovanni Mario Verdizotti, *Cento favole morali*, Venezia, Alessandro de' Vecchi, 1599 recentemente battuto per la casa d'aste Minerva Auctions (*Libri, autografi, stampe*, 10 dicembre 2014, lotto 858).

È forse di mano del bibliofilo francese l'appunto vergato al *recto* della terza carta di guardia anteriore del Triv. Inc. Dante 12 riguardante il prestito di due volumi della propria biblioteca a un ecclesiastico della nobile famiglia De Bernage («Auiourdhuy viii<sup>e</sup> Juine J'ay presté a Mons.r De Bernage deux livres scavoir Il tesoro de gli proverbi Italiani, Le Imprese, qu'il m'a promis de me rendre dans un mois»). Potrebbe essere stata realizzata per Girardot de Préfond la superba legatura in marocchino rosso, con cornice di filetti ai piatti, fregi in oro al dorso e tagli dorati, che il volume ancora ostenta. Al dorso, agli scomparti secondo, terzo e quarto, fu impresso in oro: «OPERE DI DANTE VENETIIS VIND. SPIRENSIS 1477 EDITIO PRIMARIA». Dalla dispersione della collezione francese, forse tramite ulteriori passaggi intermedi, l'esemplare giunse al pittore e bibliofilo milanese Giuseppe Bossi (1777-1815), la cui collezione dantesca fu acquistata nel 1817 dal marchese Gian Giacomo Trivulzio, che vi appose, sulla controguardia anteriore, il consueto ex libris con volto umano trifronte («BIBLIOTHECA IO. IACOBI TRIVVLTI»). L'esemplare, che corrisponde alla descrizione fattane nell'inventario peritale compilato dal libraio Carlo Salvi («In folio, legato in marocchino rosso con margine dorato. Bellissimo esemplare»), risulterebbe fuoriuscito dalle collezioni Trivulziane e in seguito riacquistato<sup>32</sup>. Va identificato con la copia registrata nel catalogo dell'*Esposizione dantesca in Firenze. Maggio MDCCCLXV*, Firenze, Tipografia Barbèra, 1865, p. 6 nr. 15 come: «(Trivulziana). Bellissima copia appartenuta a Girardot de Prefond». È allegato al volume un foglietto, di mano verosimilmente del Motta, con il seguente appunto: «Dante D. *Commedia* Venezia, V. da Spira, 1477. Prezzo: lire sterline 90 (£ ital. 2250) (Catalogo n. 303 Quaritch 1910)».

6. (comm. Iacomo della Lana e Martino Paolo Nidobeato), Milano, Ludovicus e Albertus Pedemontani per Guido Terzagus, 1477-1478.  
In folio; rom. e got.; cc. [250]; fasc. [a<sup>6</sup> b<sup>10</sup> c-e<sup>8</sup> f-g<sup>6</sup> h-k<sup>8</sup> l<sup>6</sup>] [2<sup>a</sup> a<sup>4</sup> b-c<sup>8</sup> d-e<sup>6</sup> f-i<sup>8</sup> k<sup>10</sup>]

30. Paris, Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares, Rés. Vélins 223 (CIBN P647).

31. *A Catalogue of Books Printed in the Fifteenth Century Now in the Bodleian Library*, cit. n. 6, VI, p. 2870.

32. PEDRETTI, *La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi*, cit. n. 10, p. 364 nr. 4. Per l'inventario di Carlo Salvi, *ibid.*, p. 351 e n. 1.

[<sup>3</sup>a-f<sup>8</sup> g-h<sup>6</sup> i<sup>8</sup> k-m<sup>6</sup> n<sup>8</sup>].

*Dante poeta e italiano*, p. 37 (scheda nr. 23); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 366; ISTC id00028000.

Triv. Inc. Dante 2 (MEI 02007925).

L'esemplare subì, forse ancora nel secolo XV, un costante intervento rubricatorio e un accenno di decorazione testimoniato dalle iniziali filigranate in blu e rosso in corrispondenza dell'*incipit* della *nuncupatoria* e del I canto dell'*Inferno* (cc. [a]1r e [b]7r). Rimanda ai primi decenni della sua storia anche la legatura antica del XVI secolo in cuoio su piatti in legno con impressioni a secco e tracce di borchie e fermagli. Forse coeva alla legatura è l'annotazione manoscritta al contropiatto posteriore che rimanda a uno dei primi possessori del volume, da identificarsi, almeno topograficamente, con un «paulus» *presbiter* della chiesa milanese di S. Maria Podone («Sancte Marie Pedonis») in Porta Vercellina<sup>33</sup>: «[...] presbiter paulus de sancte marie pedonis». Alla stessa istituzione rimanda almeno anche il manoscritto membranaceo miniato Trivulziano 617, già della riserva di codici liturgici di Carlo Trivulzio, che reca a c. 219r, di mano del copista, la nota:

Millesimo quadrigentesimo sexto die iouis primo mensis aprilis. Quoniam seua vestustas uniuersa solet obducere, idcirco quatenus diuinus cultus inter posteros augetur memori stillo duxi describendum quod Alexander et Andriolus de Crispis fratres dederunt et largiti fuerunt istum librum ecclesie domine Sancte Marie Pedonis Mediolani in remedio animarum suarum et suorum defunctorum, presbitero Francisco de Gallarate ente superstite et rectore ecclesie prelibate.

Sul contropiatto posteriore il codice trasmette un'altra nota di possesso quattrocentesca che rimanda a un «Rugerus» *presbiter* di Santa Maria Podone: «Iste liber est ecclesie Sancte Marie Pedonis. Presbiter Rugerus»<sup>34</sup>.

33. P. MAZZUCHELLI, *Osservazioni intorno al saggio storico-critico sopra il rito ambrosiano*, Milano, G. Pirotta, 1828, p. 371; D. OLIVIERI, *Dizionario di toponomastica lombarda*, Milano, Famiglia Meneghina, 1931 (rist. Milano, Lampi di stampa, 2001), p. 438.

34. Sul manoscritto si vedano G. PORRO, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, Fratelli Bocca, 1884, p. 214; G. SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio e la cultura milanese dell'età sua*, Milano, Hoepli, 1927, p. 100; C. SANTORO, *I codici miniati della Biblioteca Trivulziana*, Milano, Comune di Milano, 1958, p. 11 nr. 6; *I codici medioevali della Biblioteca Trivulziana. Catalogo*, a cura di C. Santoro, Milano, Biblioteca Trivulziana, 1965, p. 128 nr. 208; C. SANTORO, *Biblioteche di enti e bibliofili attraverso i codici della Trivulziana*, «Archivio storico lombardo», s. IX, 95 (1968), pp. 76-109, in particolare p. 81; A. RICAGNI, *Contributo alla storia della miniatura lombarda, manoscritti datati del '300 e del primo '400*, «Arte cristiana», 79 (1991), pp. 341-352, in particolare pp. 343, 346-347, 349-350 nrr. 12-14; G. BAROFFIO, *Iter Liturgicum Ambrosianum*, «Aevum», 74 (2000), pp. 583-603, in particolare p. 587; si vedano inoltre *Manus OnLine* <[http://manus.iccu.sbn.it/opaac\\_SchedaScheda.php?ID=182619](http://manus.iccu.sbn.it/opaac_SchedaScheda.php?ID=182619)> (scheda di M. PANTAROTTO) e la recente scheda in *I manoscritti datati dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano*, a cura di M. Pontone, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011 (*Manoscritti datati d'Italia*, 22), pp. 41-42.



Verosimilmente il Dante non si allontanò mai dalla città in cui fu stampato. Negli anni Venti dell'Ottocento la copia confluì nella collezione dantesca di Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831), di cui conserva il consueto ex libris al contropiatto anteriore<sup>35</sup>, dalla dismissione della collezione di Giuseppe Bossi. Fu consegnato al marchese Trivulzio l'11 aprile 1822<sup>36</sup>.

7. [Napoli, Francesco del Tuppo, ca. 1478].

In folio; rom. e got.; cc. [90]; fasc. [a-c<sup>8</sup> d<sup>6</sup>] [2a<sup>8</sup> b<sup>6</sup> c-d<sup>8</sup>] [3a<sup>8</sup> b<sup>6</sup> c-d<sup>8</sup>].

NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 366; ISTC id00025500.

Triv. Inc. Dante 13 (MEI 02007504).

L'esemplare (mancante della carta bianca iniziale e di quella finale), uno dei tre soli noti, presenta lieve intervento decorativo coevo, circoscritto all'iniziale filigranata a c. [a]1r e alle iniziali lombarde in blu e rosso a testo. Non coeva invece la legatura in pelle marrone chiara con impressioni in oro, risguardi in carta marmorizzata pettine e tagli dorati, da ricondursi ai gusti del collezionismo sette-ottocentesco. Al contropiatto anteriore ostenta, forse impropriamente, il consueto ex libris ovale con volto umano trifronte e intestazione «BIBLIOTHECA IO. IACOBI TRIVVLTI» del marchese Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831). È probabile infatti che l'ex libris sia stato incollato molto dopo la morte del marchese e dunque l'ingresso di questa edizione nella raccolta dantesca Trivulziana non vada affatto assegnato a Gian Giacomo. Pare accertato che non provenga dalla dismessa collezione dantesca di Giuseppe Bossi. Un appunto di mano del bibliotecario Emilio Motta vergato su un foglietto allegato al volume mette forse sulla pista giusta: «Dante del Tuppo acquistato alla vendita Sunderland, 1881». L'annotazione del Motta sembra a prima vista suggerire un acquisto tardo ottocentesco, assegnabile pertanto a Gian Giacomo di Giorgio Teodoro (1839-1902), nipote del marchese omonimo, dalla dismessa collezione di Charles Spencer Earl of Sunderland (1674-1722). La *Sunderlandiana* andò infatti all'incanto in cinque tornate tra il dicembre 1881 e il marzo 1883<sup>37</sup>. Dal catalogo di vendita si accerta che in quell'asta fu effettivamente battuto un esemplare dell'edizione attribuita al Tuppo (lotto 3686). La descrizione della legatura sembra confermare l'ipotesi identificativa con l'esemplare Trivulziano: «old yellow morocco with ornamental gilt borders». Perplexità suscita invece un secondo rapido appunto, attribuibili-

35. BRAGAGLIA, *Gli ex libris italiani*, cit. n. 25, nr. 1716.

36. PEDRETTI, *La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi*, cit. n. 10, p. 365 nr. 6.

37. *Bibliotheca Sunderlandiana. Sale Catalogue of the Truly Important and Very Extensive Library of Printed Books Known as the Sunderland or Blenheim Library* [...], I-V, London, [stampa, G. Norman and Son], 1881-1883; S. DE RICCI, *English Collectors of Books and Manuscripts (1530-1930)*, London, The Holland Press, 1960, pp. 38-40; K. SWIFT, *Bibliotheca Sunderlandiana: The Making of an Eighteenth-century Library*, in *Bibliophily*, edited by R. Myers, M. Harris, Cambridge, Chadwyck-Healey, 1986, pp. 63-89.

le con sufficiente sicurezza ancora al Motta, rintracciato in quel *mare magnum* bibliografico-documentario rappresentato dalle cartelle 4-6 del Fondo Trivulzio, che recita: «Dante, del Tuppo, acquistato alla vendita Ashburnham [cassato e a matita di mano chiaramente posteriore corretto in: Hamilton]»<sup>38</sup>. La nota è compatibile con quella trasmessa dal foglietto allegato al volume e sembra confermare comunque l'ipotesi di una provenienza d'Oltremarica. A differenza dell'appunto precedente qui il Motta (forse correggendosi?) rimanda però alla vendita Ashburnham e non Sunderland. Confonde ancor più le carte l'indicazione anonima a matita di mano chiaramente novecentesca che sostituisce Hamilton ad Ashburnham, ipotizzando dunque una terza possibile provenienza. La copia però non presenta alcun *bookplate* (forse asportato?) che certifichi l'originaria biblioteca di appartenenza. Prestando fede a questo secondo appunto, andrebbe ricondotta alla straripante collezione di Lord Bertram Ashburnham (1797-1878), andata all'incanto sullo scorcio dell'Ottocento in «a series of memorables sales». Ma nel relativo catalogo d'asta non se ne trova traccia alcuna, a differenza di altre edizioni quattrocentesche della *Commedia* (Foligno 1472; Venezia 1477; Milano 1478; Firenze 1481; Venezia 1484; Brescia 1487; entrambe le edizioni Venezia 1491; Venezia 1493)<sup>39</sup>. Non è però neppure da scartarsi l'ipotesi suggerita dall'appunto posteriore a matita che l'incunabolo facesse parte della straordinaria collezione di manoscritti e stampati allestita da Alexander Douglas duca di Hamilton (1767-1852), che andò dispersa per Sotheby in quattro tornate tra il 1882 e il 1884<sup>40</sup>. In definitiva, pare destinato a rimanere in sospenso se il Dante del Tuppo Trivulziano sia la copia Sunderland, Ashburnham o Hamilton.

8. Venezia, Filippo di Pietro, [ante 6 maggio] 1478.

In folio; rom.; cc. [102]; fasc. a<sup>10</sup> b-h<sup>8</sup> i-m<sup>6.8</sup> n<sup>8</sup>.

NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 367; ISTC id00026000.

38. ASCMiBT, Fondo Trivulzio 4.2.232r.

39. *Catalogue of the Magnificent Collection of Printed Books, the Property of the Rt. Hon. the Earl of Ashburnham [...]. Sold by Auction, by Messrs. Sotheby, Wilkinson & Hodge*, London, Dryden press, J. Davy and sons, 1897-1898; RICCI, *English Collectors*, cit. n. 37, pp. 131-135. Accerto che gli esemplari Ashburnham delle edizioni Foligno 1472 e Venezia, Pietro di Piasi, 1491 defluirono alla collezione di Richard Bennett (1844-1900) e infine Oltreoceano al magnate Pierpont Morgan (sono gli attuali New York, Pierpont Morgan Library, ChL 1027; ChL 882).

40. *Catalogue of the First [-Fourth] Portion of the Beckford Library Removed from Hamilton Palace. Sotheby, Wilkinson & Hodge, 30<sup>th</sup> June, 1882 - 27<sup>th</sup> November 1883*, London, J. Davy and sons, [1882]; *Catalogue of the Hamilton Library. Sotheby, Wilkinson & Hodge, 1<sup>st</sup> May, 1884*, London, J. Davy and sons, [1884]; *Catalogue of Valuable Books Returned from the Sales of the Beckford & Hamilton Libraries Having Been Found Imperfect. Sotheby, Wilkinson & Hodge, July 8<sup>th</sup>, 1884*, London, J. Davy and sons, [1884]. Sulla collezione si veda RICCI, *English Collectors*, cit. n. 37, pp. 86-87, cui si aggiunga la rapida voce a cura di Berta Maracchi Biagiarelli in *Dante. Enciclopedia Dantesca*, I-VI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1996, III, pp. 340-341. La copia Hamilton dell'edizione Firenze, Nicolò di Lorenzo, 1481 giunse alcuni decenni più tardi Oltreoceano al bibliofilo Pierpont Morgan (è l'attuale New York, Pierpont Morgan Library, ChL 1104).

Triv. Inc. Dante 6 (MEI 02007436).

Esemplare (privo della carta bianca iniziale) con ex libris di Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831) al contropiatto anteriore: «BIBLIOTHECA IO. IACOBI TRIVVLTI». Anche la legatura, non originale, rimanda ai canoni estetici del collezionismo sette-ottocentesco: in cuoio su piatti di carta, con filettatura a secco e fregi in oro al dorso e tagli dorati, risguardi in carta floreale. Pressoché coeve anche le tre rapide annotazioni bibliografiche in francese (De Bure, Cailleau, Fournier) vergate al *verso* del foglio di guardia anteriore. Non giunse ai Trivulzio dalla vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi.

9. (comm. Christophorus Landinus), Firenze, Niccolò di Lorenzo, 30 agosto 1481.

In folio; rom.; cc. [372]; fasc. [ $\pi^8$   $2\pi^6$ ] a<sup>10</sup> b<sup>8</sup> c-e<sup>10</sup> f<sup>8</sup> g<sup>10</sup> h-i<sup>8</sup> l<sup>10</sup> m-n<sup>8</sup> o-r<sup>10</sup> s<sup>6</sup> aa-gg<sup>10</sup> hh<sup>12</sup> ll-mm<sup>10</sup> oo<sup>6</sup> aaa<sup>8</sup> B-H<sup>10</sup> I<sup>6</sup> L<sup>12</sup>; incisioni su rame.

*Dante poeta e italiano*, p. 38 (scheda nr. 24); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 367; ISTC id00029000.

Triv. Inc. Dante 1 (MEI 02007303).

È probabile che il marchese Trivulzio non fosse molto soddisfatto dell'esemplare a sua disposizione (privo di cinque carte bianche) e meditasse all'occorrenza di trovarne uno di maggior pregio. Il motivo è facilmente intuibile: la copia è infatti assai carente dal punto di vista iconografico e presenta solo i primi due dei diciannove rami incisi da Baccio Baldini previsti per l'edizione fiorentina del 1481 e testimoniati da un numero risicatissimo di esemplari superstiti<sup>41</sup>. Un forte interesse in questo senso è testimoniato dal foglietto manoscritto, di mano del bibliotecario Emilio Motta, incollato al *recto* della prima carta di guardia anteriore contenente alcuni interessanti appunti sulle incisioni del Baldini e sull'introduzione dell'incisione in rame nella tipografia fiorentina:

L'incisione in rame si riscontra per la prima volta nel volume *El monte sancto de Dio* di Antonio Bettini da Siena stampato a Firenze da Nicolò di Lorenzo nel 1477; ha 3 incisioni che vengono attribuite a Sandro Boticello per il disegno e a Baccio Baldini per la incisione. Ai medesimi artisti sono attribuibili i disegni del dante stampato a Firenze nel 1481 dallo stesso Nicolò di Lorenzo. Le incisioni di questo volume devono essere 19 più una duplicata pel canto VI dell'Inferno, due sole però vennero tirate col testo, le altre 17 invece si stamparono a parte e dovevano venire

41. Sull'edizione fiorentina si vedano C. LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, I-IV, a cura di P. Proccaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001 (*Edizione nazionale dei commenti danteschi*, 28), I, pp. 169-173 e la bibliografia raccolta in G. PETRELLA, *Iconografia dantesca ed elementi paratestuali nell'edizione della Commedia Brescia, Bonino Bonini, 1487*, «Paratesto», 10 (2013), pp. 9-36, in particolare p. 10 n. 1.

incollate negli spazi all'uopo lasciati in bianco. È successo però che queste incisioni andarono per la maggior parte smarrite e non si conosca che l'esemplare di Lord Spencer che abbia colle 19 incisioni anche la duplicata sul canto VI dell'inferno. La Magliabechiana di Firenze, la Nazionale di Parigi e il British Museum di Londra hanno esemplari colle 19 incisioni, si conoscono ancora altre copie con 17, 11 e 9 incisioni [...].

Venendo ora all'esemplare Trivulziano, presenta ponderosa legatura coeva, pur semistaccata, in mezza pelle su assi di legno con borchie e cantonali, fermagli e legacci in pelle. Al contropiatto anteriore è incollato un lacerto manoscritto in scrittura gotica del XIV secolo che tramanda la glossa alle *Decretali* di Gregorio IX (Libro II, Titoli IV-V) di Bernardo da Parma. Al *recto* dell'ultima carta è presente, di mano del XVI secolo, una «Ricetta pronta contro al morbo aprovata da Marsilio Ficino Teologo et philosopho»; al *verso* una cronaca in italiano presumibilmente ancora cinquecentesca. Denuncia numerosi *marginalia* manoscritti (*notabilia*, commenti) di almeno due mani diverse, unitamente a segni di lettura a testo (sottolineature e *maniculae*). Il primo lettore, probabilmente quattrocincquecentesco, verga *notabilia* in corrispondenza del proemio e del commento landiniano. Ne offro alcuni rapidi assaggi: «l'effigia di Dante e in Santa Croce di mano di Giotto che fu suo coetaneo»; «Dante fu guelfo la donna fu de Donati di nobile stirpe [...]»; «Lomo diogene fu visitato da alexandro magno / de Anaxagora filosofo diceua essere nato per contemplare el cielo [...]». Più fitti nella prima parte, vanno poi vistosamente degradando. L'esemplare entrò a far parte della collezione dantesca di casa Trivulzio nel 1817 a seguito della vendita della biblioteca di Giuseppe Bossi. Fu acquistato dal marchese Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831), che vi appose il proprio ex libris figurativo con testa di Gerione al contropiatto anteriore, per lire 50, in ragione, appunto, delle lacune iconografiche: «In folio, con due sole figure, esemplare di poca conservazione, ma però con postille marginali di qualche interesse. £ 50»<sup>42</sup>.

10. (comm. Christophorus Landinus), Venezia, Ottaviano Scoto, 23 marzo 1484.

In folio; rom.; cc. [270]; fasc. a<sup>10</sup> b-z<sup>8</sup> &<sup>8</sup> A-H<sup>8</sup> I-K<sup>6</sup>; iniziali silografiche.

*Dante poeta e italiano*, p. 39 (scheda nr. 25); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 367; ISTC id00030000.

Triv. Inc. Dante 14 (MEI 02007505).

L'esemplare (piuttosto rifilato, corto in testa e con la c. a1 tagliata e incollata su una di restauro) presenta non più di qualche rado segno di lettura e postilla marginale alle prime carte, probabilmente di mano ancora cinquecentesca. Non con-

42. PEDRETTI, *La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi*, cit. n. 10, p. 365 nr. 5.

serva invece la coperta originale, sostituita in pieno Settecento da una legatura in pergamena rigida (di fattura veneta) con impressioni in oro e ovale con leone di san Marco ai piatti e tagli colorati di rosso. Al dorso doppio tassello in marocchino rosso e verde con *titulus* e dati tipografici: «DANTE COMEDIA COL COMMENTO DI C. LANDINO» «VINEGIA SCOTO M.CCCC.LXXXIII». Non risulta fra gli stampati danteschi acquistati dalla vendita della collezione Bossi nel 1817. Utile ai fini della sua storia collezionistica e del probabile ingresso nella raccolta di casa Trivulzio (cui non rimanda alcun segno di possesso esplicito) è un allegato foglietto, verosimilmente di mano di Emilio Motta, conservatore della biblioteca di casa Trivulzio, che reca la seguente nota d'acquisto manoscritta: «6 marzo 1893. Acquistato dal libraio Olschhy [*sic*] in Venezia per L. 126». Se ne ricava, pertanto, che l'esemplare fu acquistato nel 1893, presso la libreria veneziana di Leo Samuel Olschki<sup>43</sup>, probabilmente da Gian Giacomo (1839-1902), quartogenito di Giorgio Teodoro e nipote del marchese omonimo, cui si deve il completamento della serie degli incunaboli della *Commedia*<sup>44</sup>.

11. (comm. Christophorus Landinus), Brescia, Bonino Bonini, 31 maggio 1487.

In folio; rom.; cc. [310]; fasc. &<sup>8</sup> a-i<sup>8</sup> k<sup>6</sup> l-r<sup>8</sup> aa-mm<sup>8</sup> nn<sup>4</sup> A<sup>6</sup> B<sup>8</sup> C-L<sup>6</sup>; illustrazioni silografiche a piena pagina.

*Dante poeta e italiano*, p. 39 (scheda nr. 26); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 367; G. PETRELLA, *Dante in tipografia. Errori, omissioni e varianti nell'edizione Brescia, Bonino Bonini, 1487*, «La Bibliofilia», 115 (2013), pp. 167-195; ID., *Iconografia dantesca ed elementi paratestuali*, cit. n. 41, pp. 9-36; ISTC id00031000.

Triv. Inc. Dante 3 (MEI 02007926).

L'esemplare, privo di ex libris che rimandino esplicitamente alla riserva dantesca dei Trivulzio, è assai avaro di informazioni sulla propria storia individuale, a eccezione di un timbro circolare, con triangolo inscritto e intestazione non meglio identificabile, al *recto* della prima carta (c. &1r). Anche l'anonima legatura novecentesca di restauro in cuoio su piatti in carta non offre indicazioni utili a circoscrivere eventuali passaggi di proprietà. Non è da escludere che possibili segni di possesso e provenienza (presumo l'ex libris Trivulzio al risguardo) siano andati persi assieme alla legatura originale. L'esemplare non proviene di sicuro dalla vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi, nella quale figuravano ben tre copie di quest'edizione, «una mancante, e le altre due maltenute», che furono acquistate nel 1826 per la cifra ribassata di lire 42 dal libraio Paolo Antonio Tosi<sup>45</sup>. La Trivulziana possedeva altre due copie di questa edizione (con segnatura

43. Per il quale si veda la recente voce a cura di Mauro Guerrini nel *Dizionario biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 290-293.

44. PIAZZA, *Profilo storico*, cit. n. 10, p. 20.

45. PEDRETTI, *La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi*, cit. n. 10, p. 365 nrr. 7-9 e n. 40.

rispettivamente Triv. Inc. Dante 4 e Triv. Inc. Dante 11) che furono vendute nella seconda metà del Novecento in ragione di una politica di cessione dei doppi diffusa in quegli anni.

12. (comm. Christophorus Landinus), Venezia, Bernardino Benali e Matteo Codecà, 3 marzo 1491.

In folio; rom.; cc. [10], CCLXXXI, [1]; fasc. [I-V]<sup>10</sup> a-z<sup>8</sup> & z<sup>8</sup> [cum]<sup>8</sup> [rum]<sup>8</sup> A<sup>8</sup> B<sup>6</sup> C-I<sup>8</sup> K<sup>6</sup> L<sup>8</sup>; iniziali silografiche e illustrazioni silografiche a piena pagina e a testo. *Dante poeta e italiano*, p. 40 (scheda nr. 27); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 368; ISTC id00032000.

Triv. Inc. Dante 16 (MEI 02007507).

Nell'esemplare Trivulziano il bifolio H<sub>1,8</sub> per errore è stato rilegato in coda al fascicoletto e non in apertura, alterando la corretta successione testuale. Il volume, in legatura ottocentesca in mezza pelle con tagli spruzzati, fregi in oro al dorso e tassello in marocchino rosso con *titulus* («DANTE ALIGHIERI CON LI COMMENTI DI CRISTOF LANDINO» «VEN 1491»), è avaro di informazioni circa la sua storia *ante* XIX secolo. Prima di giungere alla collezione Trivulzio appartenne all'altro celebre collezionista milanese Ercole Silva (1756-1840), come attesta il doppio segno di proprietà: «Ex libris Herculis de Silva» al contropiatto anteriore e il timbro ellissoidale «COM.BS HERCULES SILVA» al *recto* della prima carta<sup>46</sup>. Non è improbabile che sia stato acquistato da Gian Giacomo (1839-1902), nipote dell'avo omonimo, alla vendita parigina di buona parte della collezione Silva: *Catalogue de livres rares et précieux imprimés et manuscrits [...] provenant de la bibliothèque de M. le Comte H. de S\*\*\* de Milano*, Paris, Potier, 1869. Un'ulteriore conferma documentaria circa la provenienza Silva di questo esemplare viene da un appunto di mano del Motta rintracciato nel Fondo Trivulzio: «Biblioteca Silva. Dante, Div. Comedia, Venezia, Benaglia [*sic*], 1491. Segn. 56. 7»<sup>47</sup>.

13. (comm. Christophorus Landinus), Venezia, Pietro Piasi, 18 novembre 1491. In folio; rom.; cc. [10] 11-316 (con errori di cartulazione) [7]; fasc. a<sup>10</sup> B-Z<sup>8</sup> a-q<sup>8</sup> r<sup>6</sup> AA<sup>4</sup>; iniziali silografiche e illustrazioni silografiche a piena pagina e a testo. *Dante poeta e italiano*, p. 41 (scheda nr. 28); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p.

46. Ercole Silva pubblicò un ricco catalogo, stampato a Monza da Luca Corbetta fra il 1810 e il 1813, della propria biblioteca in parte ereditata dallo zio Donato (1690-1779): *Catalogo de' libri della Biblioteca Silva in Cinisello. Descrizione della villa Silva in Cinisello, 1811*, a cura di R. Cassanelli, G. Guerci, C. Nenci, Cinisello Balsamo, Centro di Documentazione Storica, 1996 (in particolare C. NENCI, *La biblioteca di villa Silva*, pp. 9-27); *Ercole Silva (1756-1840) e la cultura del suo tempo*. Atti della giornata di studio (Cinisello Balsamo, 12 settembre 1997), a cura di R. Cassanelli, G. Guerci, Cinisello Balsamo, Comune di Cinisello Balsamo, 1998 (in particolare G. GASPARI, *La biblioteca ritrovata. Aspetti del collezionismo librario di Donato ed Ercole Silva*, pp. 67-72 e M. FERRARI, *In margine al volume Catalogo de' libri della Biblioteca Silva in Cinisello*, pp. 73-78).

47. ASCMiBT, Fondo Trivulzio 4.1.368r.



368; ISTC id00033000.

Triv. Inc. Dante 5 (MEI 02007927).

L'esemplare (nel quale il fascicolo segnato AA contenente la *Tabula* è rilegato dopo il fascicolo segnato a), in legatura ottocentesca in cuoio con filettatura a secco e tassello con *titulus* al dorso, fu letto e annotato da un anonimo lettore cinquecentesco, come rivelano le frequenti fitte postille marginali e i segni di lettura a testo (sottolineature e *maniculae*) distribuiti lungo l'intero volume e riconducibili a un'unica mano. Al centro del risguardo anteriore consueto ex libris figurativo del marchese Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831), che probabilmente lo acquistò nel 1817 dalla vendita bossiana per lire 18<sup>48</sup>.

14. (comm. Christophorus Landinus), Venezia, Matteo Codecà, 29 novembre 1493.

In folio; rom. e got.; cc. [10] CCXCIX [1]; fasc. a<sup>10</sup> 2a-u<sup>8</sup> x<sup>6+1</sup> y-z<sup>8</sup> &<sup>8</sup> A-N<sup>8</sup> O<sup>6</sup>; iniziali silografiche e illustrazioni silografiche a piena pagina e a testo.

*Dante poeta e italiano*, p. 41 (scheda nr. 29); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 368; ISTC id00034000.

Triv. Inc. Dante 17 (MEI 02007508).

L'esemplare, assai rifilato, con prima carta già oggetto di restauro e mutilo di due carte (c. D1 e c. O6), si presenta in modesta legatura pergamenacea sei-settecentesca con *titulus* manoscritto al dorso. Tradisce ai margini radi *notabilia* (anche parzialmente rifilati) e segni di lettura a testo (sottolineature e *maniculae*) di mano cinquecentesca. Circa il suo ingresso nella collezione dantesca Trivulzio, preziose informazioni fornisce un foglietto manoscritto allegato, ancora verosimilmente di mano del Motta, che recita: «Dante, Divina Comedia, Venezia, Codecà da Parma, 1493. Esemplare mancante della carta CCXV e del registro. Acquistato da S. S. il Principe nel febbraio 1904, dal libraio-antiquario Battistelli in Milano». Non furono dunque né l'avo Gian Giacomo né il nipote omonimo a intercettare l'edizione che ancora mancava alla collezione Trivulzio, ma il principe Luigi Alberico (1868-1938)<sup>49</sup>, che l'acquistò presso il libraio Luigi Battistelli con negozio sito in piazza Monforte 1. L'acquisto risale a una trentina d'anni prima della vendita al Comune di Milano di gran parte della biblioteca di famiglia e potrebbe persino trattarsi dell'ultima tessera con cui i Trivulzio completarono la celebre collezione di incunaboli della *Commedia*. Sembra pertanto da escludersi l'ipotesi avanzata da Pedretti che possa identificarsi con la copia bossiana acquistata nel 1817<sup>50</sup>.

48. È di questo parere PEDRETTI, *La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi*, cit. n. 10, p. 366 nr. 10.

49. PIAZZA, *Profilo storico*, cit. n. 10, pp. 22-23.

50. PEDRETTI, *La vendita della collezione dantesca di Giuseppe Bossi*, cit. n. 10, p. 366 nr. 12.



15. (comm. Christophorus Landinus), Venezia, Pietro Quarenghi, 11 ottobre 1497.

In folio; rom. e got.; cc. [12] CCXCVII (con errori di cartulazione) [1]; fasc. a<sup>10</sup> <sup>2</sup>a-z<sup>8</sup> & <sup>8</sup>A-I<sup>8</sup> k<sup>8</sup> L-M<sup>10</sup> N<sup>6</sup>; iniziali silografiche e illustrazioni silografiche a piena pagina e a testo.

*Dante poeta e italiano*, p. 42 (scheda nr. 30); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 368; ISTC id00035000.

Triv. Inc. Dante 15 (MEI 02007506).

L'esemplare presenta radi segni di lettura e postille marginali, probabilmente di mano cinquecentesca, e legatura ottocentesca in mezza pelle con *titulus* «DANTE» «1497» in oro al dorso. Non è chiaro se si tratti della copia acquistata alla vendita bossiana<sup>51</sup> da Gian Giacomo Trivulzio, di cui non presenta l'ex libris.

\*\*

La collezione Trivulziana di incunaboli danteschi comprende anche l'unica edizione quattrocentesca del *Convivio* e almeno un'edizione sicuramente ancora assegnabile al secolo decimoquinto del *Credo* pseudo-dantesco.

16. *Convivio*, Firenze, Francesco Bonaccorsi, 20 settembre 1490.

In 4°; rom.; cc. [90]; fasc. a-k<sup>8</sup> l<sup>10</sup>.

*Dante poeta e italiano*, p. 135 (scheda nr. 172); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, p. 343; ISTC id00036000.

Triv. Inc. Dante 18 (MEI 02007509).

L'esemplare, in legatura ottocentesca in pelle con cornice di filetti a secco ai piatti, impressioni in oro al dorso, tagli spruzzati di rosso e risguardi in carta marmorizzata 'pettine', confessa esplicita provenienza dalla collezione dantesca di Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831), come da ex libris al contropiatto anteriore: «BIBLIOTHECA IO. IACOBI TRIVVLTII».

17. *Credo che Dante fece quando fu accusato per eretico all'inquisitore*, [Firenze, Bartolommeo di Libri, ca. 1484].

In 4°; rom.; cc. [6]; fasc. [π<sup>6</sup>].

ISTC id00036200 censisce solo una seconda copia, oltre a quella della Trivulziana, presso la Bibliothèque nationale de France.

Triv. Inc. C 10 (MEI 02005039).

51. *Ibid.*, p. 366 nr. 13.

L'esemplare confessa esplicita provenienza dalla collezione dantesca di Gian Giacomo Trivulzio (1774-1831), come da ex libris al contropiatto anteriore: «BIBLIOTHECA IO. IACOBI TRIVULTII».

GIANCARLO PETRELLA

Università Cattolica del Sacro Cuore, Sede di Brescia

*giancarlo.petrella@unicatt.it*



ALESSANDRO LEDDA · LUCA RIVALI

IL DANTE DI FEDERICO DE' CONTI  
*Storia di una contesa bibliografica irrisolta*

1. UNA *VEXATA QUAESTIO* E UN TIPOGRAFO VIRTUOSO

Per oltre due secoli il luogo di stampa della *Commedia* sottoscritta dal tipografo veronese Federico de' Conti il 18 luglio 1472 è stato oggetto di un dibattito che ha visto succedersi, con alterna fortuna, le candidature di Jesi, Verona e Venezia. Le differenti argomentazioni hanno avuto spesso una connotazione smaccatamente campanilistica, ma l'ampia partecipazione degli studiosi alla disputa da un lato ha migliorato la conoscenza degli aspetti materiali dell'edizione, dall'altro ha portato alla luce numerosi elementi riguardanti la biografia del suo artefice. Non ha certo però favorito l'analisi la rarità dell'edizione: si consideri, infatti, che della *Commedia* federiciana sopravvivono oggi solo sei esemplari, fra i quali quello della Biblioteca Trivulziana di Milano si distingue per essere uno dei più integri<sup>1</sup>. Si tratta dunque della più rara delle tre edizioni dantesche del 1472.

Per tali ragioni vale la pena ripercorrere questa vicenda a partire dalla biografia

1. Gli altri esemplari si trovano a Londra, British Library; Manchester, John Rylands Library; New York, Pierpont Morgan Library; Ravenna, Centro Dantesco; Roma, Casa di Dante. Ricostruisce la storia dei sei esemplari superstiti S. RAGAZZINI, *Il Liber Dantis di Federico de' Conti di Verona*, in *Liber Dantis. L'edizione 'principe' jesina della Commedia*, a cura di S. Ragazzini, L. Pescasio, Mantova, Editoriale Padus, 1974, pp. VII-XLI, in particolare pp. XIII-XXVI. Sulla copia oggi alla Casa di Dante di Roma, appartenuta a Ugo Foscolo e da lui postillata, vd. G. BIAGI, *Di un esemplare dell'edizione di Jesi della Divina Commedia appartenuto a Ugo Foscolo*, «Rivista delle biblioteche», 18 (1907), pp. 145-149 e S. ZENNARO, *L'edizione jesina della Commedia con note autografe del Foscolo*, «L'Alighieri», 18, 2 (1977), pp. 42-50. Date le dimensioni della pubblicazione e la sua importanza, fattori che avrebbero dovuto favorirne la sopravvivenza, si devono annoverare fra le probabili cause della sua rarità una tiratura modesta e una qualità testuale certo non eccelsa, come già notava G. FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi (20-27 aprile 1965)*, I-II, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Firenze, Sansoni, 1965-1966, I, pp. 1-78.

Pur essendo il presente contributo frutto di un lavoro completamente condiviso, si precisa che i paragrafi 1 e 3 sono dovuti ad Alessandro Ledda, il 2 a Luca Rivali. Gli autori rivolgono un caloroso ringraziamento al personale della Biblioteca Trivulziana e, in particolare, a Isabella Fiorentini e Marzia Pontone per aver incoraggiato e favorito la stesura di queste brevi note. Nelle pagine che seguono si farà ricorso alle più comuni abbreviazioni bibliografiche relative all'incunabolistica.

di Federico de' Conti, con le sue poche certezze: le uniche date sicure si ricavano da un lato da alcune evidenze documentarie, dall'altro dalle poche edizioni da lui sottoscritte e datate. Il tipografo veronese continua dunque a rimanere un personaggio nel complesso poco noto<sup>2</sup>. Nato a Verona probabilmente prima del 1437, nel 1460 risulta già sposato, ebbe in seguito numerosi figli. Il 25 settembre 1472 fece richiesta per ottenere la cittadinanza jesina, ma non si sa con sicurezza per quali vie giunse nelle Marche. Sta di fatto che la richiesta fu accolta dalle autorità locali lo stesso 25 settembre 1472 e, come beneficio connesso, Federico ottenne due appezzamenti di terreno (uno per il grano e uno per la vigna), un'area per la costruzione della casa e l'esenzione decennale da tutte le tasse<sup>3</sup>. Tali privilegi erano previsti nel bando che le autorità cittadine avevano rivolto già nel 1471 ai Lombardi, cioè agli abitanti dell'Italia settentrionale, che avessero voluto trasferirsi a Jesi al fine di ripopolare la città, decimata da pestilenze e incursioni provenienti dall'altra sponda dell'Adriatico. Federico fece domanda solo l'anno seguente e ricevette alloggio e terreni nella zona di Santa Marianuova, dove risiedevano gli altri Lombardi, per lo più contadini. Il fatto che anche a Federico fossero dati terreni potrebbe far pensare, data pure la sua scarsa produzione tipografica, che egli non vivesse di sola stampa<sup>4</sup>.

La prima edizione certamente sottoscritta a Jesi da Federico de' Conti sono le *Constitutiones Marchiae Anconitanae* del 4 ottobre 1473 (ISTC ic00865000), un

2. Su di lui si vedano G. ANNIBALDI, *M.o Federico de' Conti da Verona. Tra primi tipografi italiani. Primo tipografo in Jesi. Monografia con appendice di documenti*, Jesi, Framonti Fazi, 1877; V. SCHOLDERER, *Federico de' Conti and the First Books Printed at Jesi*, «Gutenberg-Jahrbuch», 7 (1932), pp. 110-113 (poi in ID., *Fifty Essays in Fifteenth and Sixteenth Century Bibliography*, edited by D.E. Rhodes, Amsterdam, Hertzberger, 1966, pp. 131-134, da cui si cita); B. MARACCHI BIAGIARELLI, *Conti, Federigo, da Verona*, in *Enciclopedia dantesca*, I-VI, diretta da U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, II, p. 174; P. PROCACCIOLI, *Conti, Federigo de'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 399-400 e da ultimo R. MARCATILLI, *Conti, Federigo de'*, in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, I-III, coordinato da M. Santoro, a cura di R.M. Borraccini, Pisa-Roma, Serra, 2013, I, pp. 299-302 nr. 163, con bibliografia. Qualche nota anche in M. NATALUCCI, *Dante e le Marche. ... quel paese che siede tra Romagna e quel di Carlo*, Bologna, Patron, 1967 e nella voce di F. ALLEVI, *Marche*, in *Enciclopedia dantesca*, I-VI, diretta da U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984<sup>2</sup>, III, pp. 822-824.

3. Jesi, Archivio Municipale, Riform., 1470-1472, c. 115. Documento pubblicato in ANNIBALDI, *M.o Federico de' Conti da Verona*, cit. n. 2, pp. 73-74 (documento III). Sulla stampa a Jesi e nelle Marche si vedano A. GIANANDREA, *Della tipografia Jesina dal suo rinnovamento sullo scorcio del secolo XVI insino alla metà del presente. Note storiche e bibliografiche*, «Il Bibliofilo», 6 (1885), pp. 145-150; 7 (1886), pp. 23-26, 54-55, 111-115; 8 (1887), pp. 69-71 e 84-87; le essenziali note di T. DE MARINIS, *Jesi - Arte della stampa*, in *Enciclopedia italiana*, XVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1933, p. 806 e R. BIGLIARDI PARLAPIANO, *L'arte della stampa nella provincia di Ancona*, in *Collectio thesauri. Dalle Marche tesori nascosti di un collezionismo illustre II. L'arte tipografica dal XV al XIX secolo*, a cura di M. Mei, Firenze, Edifir, 2005, pp. 29-38 e 60-62.

4. Si vedano ANNIBALDI, *M.o Federico de' Conti da Verona*, cit. n. 2, pp. 13-18, il documento è alle pp. 73-74 (documento III), che però spiega la cosa in modo del tutto differente, asserendo che Federico arrivò autonomamente e non con i Lombardi e che l'assegnazione dei terreni in quella zona fu del tutto casuale, e SCHOLDERER, *Federico de' Conti and the First Books Printed at Jesi*, cit. n. 2, p. 131.

anno dopo che la sua richiesta di cittadinanza era stata discussa e accolta dalle autorità comunali. Ne seguirono altre cinque, tutte con una forte connotazione localistica.

È interessante notare che da un documento dell'estate 1476 risulta che Federico fu pagato per aver importato da Fabriano carta destinata alla Cancelleria del Comune, a testimoniare i contatti con uno dei centri cartari più importanti d'Italia, a cui si sarà rivolto anche per l'approvvigionamento di materia prima per la sua attività tipografica<sup>5</sup>. Tuttavia, nonostante l'esclusiva della stampa, l'operare in un ambito commerciale complessivamente ridotto portò a un rapido declino dell'attività editoriale del veronese. Finito in prigione (come tanti tipografi delle origini!) per debiti nel 1477 ed evaso nel luglio di quello stesso anno, Federico risulta già morto il 4 gennaio 1478, allorché le autorità jesine nominarono alcuni tutori per gli eredi<sup>6</sup>.

A Federico de' Conti sono oggi attribuite da ISTC tredici edizioni, delle quali solo quattro direttamente sottoscritte: tutte certamente jesine eccetto la *Commedia* contesa. Il complesso della produzione di Federico è suddivisibile in due gruppi piuttosto ben definiti per quanto riguarda sia gli aspetti bibliologici sia il piano editoriale. Se ne può dedurre un cambiamento deciso nel percorso, del tutto compatibile con un cambio di sede. Al primo gruppo appartengono sei edizioni di sicuro orientamento umanistico e scolastico. Si tratta del *Liber de homine* di Galeotto Marzio (circa 1471, ISTC ig00041000), delle *Elegiae* di Properzio (febbraio 1472, *editio princeps*, ISTC ip01014000), di quelle di Tibullo (circa 1472, ISTC it00366600), delle *Metamorfosi* di Ovidio (circa 1472, ISTC io00177000). Si aggiungono, anche se di più incerta attribuzione a Federico, le *Regulae grammaticales* di Guarino Veronese (5 gennaio 1470, ISTC ig00533700) e la *Lamentatio de crudeli Eurapontinae urbis excidio* di Paolo Marsi (circa 1471, ISTC im00284000). Al secondo gruppo pertengono altre sei edizioni: oltre alle già citate *Constitutiones*, il Baldo degli Ubaldi, *Super secunda parte Digesti veteris* (3 aprile 1475, ISTC iu00025300) e la *Quadriga spiritualis* di Niccolò da Osimo (27 ottobre 1475, ISTC in00055000). Anche in questo caso ci sono poi alcune edizioni di malcerta attribuzione: le *Perdonanze di Terra Santa* di Bartolomeo da Pola (1474-1475, ISTC ib00152700), il cosiddetto *Credo di Dante* (circa 1472-1475, ISTC id00036100) e l'*Esortazione ai Cristiani contro il Turco* (circa 1474, ISTC ie00109070). Lo spartiacque tra questi due gruppi sarebbe proprio la *Commedia*: ultima edizione veneziana, come sembrerebbero indicare i caratteri e la datazione, o prima edizione jesina, come parrebbe suggerito dalla carta impiegata e da alcune tracce nei documenti?

5. Jesi, Archivio Municipale, Camerlengato, luglio-agosto 1476, pubblicato in ANNIBALDI, *M.o Federico de' Conti da Verona*, cit. n. 2, pp. 80-81 (documento XV).

6. Jesi, Archivio Municipale, Riform., 1476-1479, cc. 67 e 87-88, documenti pubblicati *ibid.*, pp. 81-82 (documenti XVII e XVIII).

## 2. UNA CONTESA LUNGA TRE SECOLI

Dal punto di vista strettamente bibliografico, la contesa intorno al luogo di stampa sembra aver origine alla fine del Settecento, con lo *Specimen historico-criticum editionum Italicarum saeculi XV* di Giovanni Battista Audiffredi (1714-1794)<sup>7</sup>. Il Dante di Federico era già noto anni prima come opportunamente segnala il bibliografo, che tuttavia rivendica di essere il primo a inserirlo in una bibliografia dedicata alla stampa del Quattrocento, dato che né Michel Maittaire (1668-1747) né Pellegrino Antonio Orlandi (1660-1727) l'avevano censito<sup>8</sup>. Avendo strutturato il proprio repertorio in senso geografico, Audiffredi fu costretto a porsi il problema della localizzazione, risolvendolo in favore di Jesi dato che altre tre edizioni, le uniche che egli conoscesse di Federico de' Conti, ovvero le *Constitutiones*, il Baldo degli Ubaldi e il Niccolò da Osimo, erano state tutte sottoscritte nella cittadina marchigiana.

Solo due anni dopo, riprendendo il parere dell'Audiffredi, è il tedesco Georg Wolfgang Panzer (1755-1829) ad attribuire a Jesi il Dante, senza peraltro motivare la scelta né aggiungere alcuna edizione al catalogo di Federico e limitandosi a commentare: «Licet nomen civitatis non expressum sit, omnino tamen ad hanc referendam esse hanc editionem rarissimam, ibidem, recte quidem, monetur»<sup>9</sup>. A tale attribuzione si allinearono François-Xavier Laire (1738-1801), che annota di aver visto un esemplare presso i Francescani di San Fermo a Verona<sup>10</sup>, Carlos Antonio de La Serna (1752-1813)<sup>11</sup>, Alexis François Artaud de Montor (1772-1849)<sup>12</sup>,

7. G.B. AUDIFFREDI, *Specimen historico-criticum editionum Italicarum saeculi XV*, Roma, Niccolò Pagliarini per Mariano De Romanis, 1794, p. 3.

8. Il riferimento è, rispettivamente, a M. MAITTAIRE, *Annales typographiques ab artis inventae origine ad annum 1500*, I-IX, Den Haag, Isaac Vaillant, 1719-1741 e a P.A. ORLANDI, *Origine e progressi della stampa, o sia dell'arte impressoria e notizie dell'opere stampate dall'anno 1457 sino all'anno 1500*, Bologna, Costantino Pisarri, 3 ottobre 1722. Si noti che nemmeno il supplemento a Maittaire di Michael Denis (1729-1800) contempla il Dante di Federico de' Conti (*Annalium typographicorum v. cl. Michaelis Maittaire supplementum*, I-II, Wien, Josef Lorenz Kurzböck, 1789), che invece è presente in A. VOLPI, *Catalogo di molte delle principali edizioni che sono state fatte della Divina Commedia di Dante Alighieri*, premesso alla sua edizione della *Commedia* (Padova, Stamperia Cominiana, 1727), dove però il volume viene detto *in folio*; l'indicazione è passata poi in F.S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, IV, Milano, Francesco Agnelli, 1749, p. 249, che però non dà alcuna data topica.

9. G.W. PANZER, *Annales typographiques ab artis inventae origine ab annum MD*, IV, Nürnberg, Michael Josef Schmid a spese di Johann Eberhard Zeh, 1796, p. 291.

10. F.-X. LAIRE, *Index librorum ab inventa typographia usque ad annum 1500, chronologicè dispositus*, I, Sens, Tarbé, 1791, p. 425. L'opera è basata sulla raccolta di incunaboli del cardinale Étienne-Charles de Loménie de Brienne (1727-1794). Si veda, con relativa bibliografia, G. RUFFINI, *La chasse aux livres. Bibliografia e collezionismo nel viaggio in Italia di Étienne-Charles de Loménie de Brienne e François-Xavier Laire (1789-1790)*, Firenze, Firenze University Press, 2012.

11. C.A. DE LA SERNA SANTANDER, *Dictionnaire bibliographique choisi du XV siècle*, I, Bruxelles, Tarte, 1805, pp. 280-281, che tuttavia non sembra aver avuto precisa conoscenza del libro, dal momento che annota che «le nom de l'imprimeur ne s'y trouve pas, mais c'est indubitablement Frédéric de Vérone, que est le seul artiste connu qui y ait exercé l'art de l'imprimerie jusqu'en 1475».

12. A.F. ARTAUD DE MONTOR, *Catalogue de quatre-vingts Éditions du Dante, imprimées en Italie, en France, en Allemagne et en Angleterre*, in DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, traduite par A.F. Artaud



Thomas Frognall Dibdin (1776-1847)<sup>13</sup>, le cui considerazioni si basano sull'esemplare presente nella collezione Spencer, e Friedrich Adolf Ebert (1791-1834)<sup>14</sup>.

Ludwig Hain (1781-1836), alla scheda 5940 del suo *Repertorium bibliographicum*, descriveva l'edizione apponendo in calce, tra parentesi, un timido suggerimento topico: «Aesii»<sup>15</sup>. L'ordinamento alfabetico classico di questa bibliografia della tipografia quattrocentesca che resterà il punto di riferimento per oltre un secolo non imponeva all'autore di prendere posizione o di giustificare le proprie scelte. Né le aggiunte e le correzioni dovute a Walter Copinger (1847-1910) alla fine del secolo apportarono novità riguardo alla localizzazione dell'edizione<sup>16</sup>.

Al partito jesino doveva allinearsi, poco oltre la metà del XIX secolo, l'esule italiano Antonio Panizzi (1797-1879), direttore della biblioteca del British Museum di Londra<sup>17</sup>. Nel 1858, infatti, veniva pubblicata un'edizione comparata delle prime quattro stampe della *Commedia*, con i testi basati sugli esemplari della celebre collezione Vernon, con una prefazione, appunto, di Panizzi<sup>18</sup>. Da tale impresa ben presto celebrata in Italia doveva svilupparsi il prosieguo della storia. Non ci si soffermerà qui sull'ampia recensione che il cesenate Gaspare Finali (1829-1914) dedicò, quasi quarant'anni dopo, al monumentale volume di Lord Vernon, indagandovi, dal punto di vista testuale, le dipendenze tra un'edizione e l'altra della *Commedia* e confermando Jesi come luogo di stampa del Dante federiciano<sup>19</sup>. Pare più interessante considerare altre reazioni a quel lavoro, cronologicamente ad esso più prossime.

In occasione del centenario dantesco del 1865, mentre l'*Enciclopedia Dantesca* del sacerdote Giuseppe Jacopo Ferrazzi (1813-1887) e la grande esposizione

de Montor, III, Paris-Strasbourg, Treuttel et Würtz, 1811, pp. 463-488: 463.

13. T.F. DIBDIN, *Bibliotheca Spencerceria or a Descriptive Catalogue of the Books Printed in the Fifteenth Century and of Many Valuable First Editions in the Library of George John Earl Spencer*, IV, London, printed for the author by W. Bulmer and co. Shakespeare Press, and published by Longman, Hurst & co.; Payne & Foss; White & Cochrane; John Murray and J. & A. Arch., 1815, pp. 103-104 nr. 813.

14. F.A. EBERT, *Allgemeines Bibliographisches Lexikon*, I, Leipzig, Brockhaus, 1821, col. 439 nr. 5682.

15. L. HAIN, *Repertorium bibliographicum. In quo libri omnes ab arte typographica inventa usque ad annum 1500 typis expressi ordine alphabetico vel simpliciter enumerantur vel adcuratius recensentur*, 1/2, Stuttgart, Cotta, 1826 (= Berlin, Altmann, 1925 e Milano, Görlich, 1948), p. 226 nr. 5940.

16. W. COPINGER, *Supplement to Hain's Repertorium Bibliographicum or Collections Towards a New Edition of That Work*, I, London, Sotheran and Co., 1895, p. 185 nr. 5940.

17. Sul Panizzi si vedano le pagine di C. DIONISOTTI, *Panizzi esule*, «Rivista storica italiana», 92 (1980), pp. 384-411 e ID., *Panizzi professore*, «Contributi. Rivista semestrale della Biblioteca 'A. Panizzi' di Reggio Emilia», 3-4 (1979-1980), pp. 5-20 (poi in ID., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 179-226 e, più di recente, in ID., *Un professore a Londra. Studi su Antonio Panizzi*, a cura di G. Anceschi, Novara, Interlinea, 2002, pp. 51-119). Ora anche A.M. TAMMARO, *La "fortuna" di un esule italiano a Londra: Sir Antonio Panizzi*, in *Oltre i confini. Testi e autori dell'esilio, della diaspora, dell'emigrazione*, I, a cura di L. Dolfi, Parma, MUP, 2011, pp. 287-300.

18. A. PANIZZI, *Prefazione*, in *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia letteralmente ristampate*, a cura di G.J. Warren Vernon, London, Boone, 1858, pp. V-XX. Come noto, si tratta, oltre che delle tre edizioni del 1472, di quella di [Napoli, Francesco del Toppo, ca. 1478] (ISTC id00025500), che Panizzi riteneva anteriore all'aprile 1477.

19. G. FINALI, *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia*, «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti», s. IV, 71 (1897), pp. 385-394.

dantesca di Firenze confermavano l'attribuzione marchigiana<sup>20</sup>, la contesa veniva riaperta in ambiente veronese. Stante che l'unica data topica fornita da Federico de' Conti è quella di Jesi, e che ciò avviene solo su tre edizioni, sorse il dubbio che il Dante, l'unica edizione priva di quel dato che all'epoca poteva essere attribuita all'officina del tipografo veronese, potesse essere stato stampato altrove. Pubblicando una *Memoria bibliografica dantesca*, l'erudito sacerdote Giovanni Battista Carlo Giuliani (1810-1892), direttore della Biblioteca Capitolare di Verona, suggerì con ragionevolezza, anche se non senza una punta di campanilismo, che non vi fossero ragioni sufficienti per localizzare il Dante di Federico nelle Marche, ma che il tipografo avrebbe potuto benissimo svolgere il proprio apprendistato nella città natale, da lui stesso esplicitata nella sottoscrizione della *Commedia*, e avervi poi stampato il poema dantesco, prima di trasferirsi a Jesi<sup>21</sup>. Ciò avrebbe spiegato anche l'omissione del luogo di edizione, implicito nella provenienza geografica dello stampatore. A tale osservazione si potrebbe obiettare, però, che proprio perché veronese a Verona, Federico non avrebbe avuto nemmeno bisogno di dirsi «veronensis». Sei anni dopo, Giuliani ribadiva con maggior forza la propria posizione nel suo celebre lavoro dedicato alla storia della stampa nella città scaligera<sup>22</sup>. Il testo è interessante, perché l'autore si dimostra aperto ad altre possibilità attribuzionistiche, qualora venissero avvalorate da prove che oggi definiremmo di carattere bibliologico. È proprio su questo terreno che gli elementi raccolti da Giuliani non paiono giustificare la sua presa di posizione: egli stesso notava, infatti, come i caratteri tipografici impiegati nell'edizione differissero assai da quelli usati dall'unico tipografo che gli risultasse attivo in città nel 1472, ossia Giovanni da Verona, per l'edizione principe del *De re militari* di Valturio (ISTC iv00088000)<sup>23</sup>; inoltre, mentre verificava una certa somiglianza nella pezzatura e nella grammatura della carta, evidenziava però delle discordanze nelle filigrane. In ogni caso, la sua tesi fu immediatamente ripresa da un altro veneto, il veneziano Filippo Scolari (1792-

20. Si tratta rispettivamente di G.J. FERRAZZI, *Enciclopedia Dantesca*, I, Bassano, Sante Pozzato, 1865, p. 730 e di *Esposizione dantesca in Firenze II. Edizioni*, Firenze, Barbera, 1865, pp. 4-5.

21. G.B.C. GIULIARI, *Memoria bibliografica dantesca*, in *Albo dantesco veronese*, Milano, Lombardi, 1865, pp. 285-334, in particolare pp. 295-296. Sull'autore si veda almeno la voce di F. BRANCALEONI, *Giuliani, Giovan Battista Carlo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit. n. 2, LVI, 2001, pp. 786-789.

22. G.B.C. GIULIARI, *Della tipografia veronese. Saggio storico-letterario*, Verona, Antonio Merlo, 1871, pp. 15-19.

23. Sul tipografo si veda, con la bibliografia indicata, D. FATTORI, *Per la storia della tipografia veronese: Giovanni da Verona*, «La Bibliofilia», 92 (1990), pp. 269-281. Sulla celebre edizione di Valturio si vedano E. RODAKIEWICZ, *The editio princeps of Valturio's De re militari in Relation to the Dresden and Munich Manuscripts*, «Maso Finiguerra», 18-19 (1940), pp. 14-82 (ivi anche il saggio di A. CAMPANA, *Felice Feliciano e la prima edizione del Valturio*, pp. 211-222, che ipotizza una collaborazione diretta con dei calligrafi per il completamento dell'edizione); R. WEISS, *The Adventures of a First Edition of Valturio's De re militari*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro De Marinis*, IV, Verona, Valdonega, 1964, pp. 297-304; S. SAMEK LUDOVICI, *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*, Milano, Ares, 1974, pp. 75-76. Chiariscono però alcuni punti della tipografia veronese delle origini G.M. VARANINI, *Per la storia della tipografia veronese nel Quattrocento. Due schede d'archivio*, «Italia medioevale e umanistica», 25 (1982), pp. 407-415 e D. FATTORI, *Nuove ricerche sulla tipografia veronese del Quattrocento*, «La Bibliofilia», 97 (1995), pp. 1-20.

1872), che tuttavia la spinse oltre ogni ragionevolezza, sostenendo che quella di Federico fosse la *princeps* della *Commedia*, scalzando Foligno<sup>24</sup>.

La reazione jesina non si fece attendere: nel 1870 Serafino Palmigiani (1841-1901) pubblicava una dissertazione nella quale l'edizione veniva nuovamente rivendicata alle Marche<sup>25</sup>. Si dovette però attendere un altro centenario, il quattrocentesimo della morte di Federico de' Conti, per una più completa argomentazione a favore di Jesi. Il canonico Giovanni Annibaldi (1828-1904) pubblicava in quell'anno, il 1877, un librettino, oggi rarissimo, con una ricca appendice documentaria in cui ricostruiva per la prima volta una biografia del tipografo veronese in modo del tutto nuovo<sup>26</sup>. Accogliendo la sfida di Giuliani, Annibaldi lavorò su documenti d'archivio e sulle filigrane dell'edizione dantesca, sostenendo che quelle riscontrabili nelle carte del Dante fossero tutte presenti in documenti della Cancelleria jesina. In appendice egli pubblicò una ventina di documenti riguardanti Federico e le vicende dei suoi libri: talvolta si tratta della semplice trascrizione dei *colophones*, ma nella maggior parte dei casi di documenti inediti rinvenuti negli archivi jesini, sulla cui base Annibaldi poté collocare ragionevolmente la nascita di Federico entro il 1437 e, pertanto, ipotizzare che egli avesse appreso l'arte della stampa non già nella città natia, dove Giovanni da Verona iniziò la propria attività dal 1472, e quindi con Federico già trentacinquenne, ma a Roma, o addirittura a Subiaco<sup>27</sup>. Dunque Federico non sarebbe giunto a Jesi dall'Italia settentrionale, ma dal Lazio, forte già di un pluriennale apprendistato. Tale ricostruzione, forse un po' fantasiosa, godette in seguito del sostegno di Angelo Marinelli (1877-1928), che oltre mezzo secolo dopo, sulle pagine del giornale «L'arte della stampa», pubblicò un articolo in cui, passando in rassegna le edizioni incunabile della *Commedia*, appoggiò la ricostruzione dell'Annibaldi collocando la formazione di Federico presso i prototipografi italiani Konrad Sweynheym e Arnold Pannartz<sup>28</sup>.

Tuttavia in conclusione alla propria dimostrazione l'Annibaldi, elencando le copie a lui note del Dante<sup>29</sup>, doveva ammettere:

24. F. SCOLARI, *Intorno alle prime quattro edizioni della Divina Commedia. Lettera critica a [...] Giuliani*, Venezia, Gaspari, 1865. Se ne veda anche la positiva recensione apparsa su «La civiltà cattolica», s. VI, 2 (1865), p. 613. Sullo Scolari si rimanda a L. FERRARI, *Onomasticon. Repertorio bio-bibliografico degli scrittori italiani dal 1501 al 1850*, Milano, Hoepli, 1947, p. 555.

25. S. PALMIGIANI, *L'edizione di Dante giudicata di Jesi, rivendicata a Verona*, «La carità. Rivista religiosa, scientifica, letteraria», 5, 8-9 (1870), pp. 184-196.

26. ANNIBALDI, *M.o Federico de' Conti da Verona*, cit. n. 2.

27. *Ibid.*, pp. 11-15.

28. A. MARINELLI, *La stampa della Divina Commedia nel XV secolo*, «L'Arte della stampa», s. VII, 41 (1911), pubblicato anche come volumetto autonomo: Firenze, Landi, 1911. M. GATTA, *Su Angelo Marinelli*, in ID., *Le Pagine di arte tipografica di Angelo Marinelli*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 7-33.

29. Annibaldi ne conosceva cinque: una presso la collezione del conte Gentile Colleoni di Vicenza, che presentava miniature e su cui si basava l'analisi del Giuliani, un'altra presso il «Commendator della Pace di Udine», probabilmente il nobile goriziano Carlo Maria, che fu commendatore dell'ordine di S. Stefano di Toscana e ciambellano della famiglia imperiale (si veda con minimale bibliografia la voce di R. GORIAN, *Pace (della) Carlo Maria*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani II. L'età veneziana*, a cura di C. Scalon, C. Griggio, U. Rozzo, Udine, Forum, 2009, p. 1877). L'esemplare della Pace

È notevole che tutte queste copie fossero, o siano nel Veneto: sembra che Federico o ne mandasse parecchie alla città natale, ovvero che i suoi primi concittadini, dolenti di averlo perduto, ne volessero almeno possedere le opere tipografiche<sup>30</sup>.

A sostegno delle tesi di Annibaldi intervennero, all'inizio del secolo successivo, lo storico locale Antonio Gianandrea (1842-1898) dalle pagine della neonata rivista di Carlo Lozzi, «Il Bibliofilo», seguito, nella medesima sede ma alcuni anni dopo, da Teodorico Landoni (1819-1886)<sup>31</sup>. Anche Annibaldi, sulla stessa rivista, apportò alcune novità a sostegno della propria attribuzione, pubblicando un nuovo documento inedito già nel 1881<sup>32</sup>.

Sul finire dell'Ottocento, dall'altra parte della Manica, il bibliotecario inglese Robert Proctor (1868-1903), impegnato nella catalogazione degli incunaboli del British Museum, introdusse nel dibattito alcune interessanti novità<sup>33</sup>. Già da di-

era già segnalato da A. BARTOLINI, *Saggio epistolare sopra la tipografia del Friuli nel secolo XV*, Udine, Fratelli Pecile, 1798, pp. 88-89 e in *La Divina Commedia di Dante Alighieri giusta la lezione del codice bartoliniano*, I-III, Udine, Tipografia Pecile per i fratelli Mattiuzzi, 1823-1828, I, p. XLIX. L'esemplare della Pace è quello oggi alla British Library, acquistato da Antonio Panizzi nel 1847 dal libraio Asher. La copia, mutila di alcune carte, fu integrata con tre carte mancanti prelevate da un esemplare altrettanto mutilo acquistato da John Winter Jones (1805-1881), successore di Panizzi, e con tre riproduzioni manoscritte realizzate dal celebre falsario John Harris (1791-1873) sulla base dell'esemplare Spencer (N. HARRIS, *The Ripoli Decameron, Guglielmo Libri and the 'Incomparabile' Harris*, in *The Italian Book 1465-1800. Studies Presented to Dennis E. Rhodes on His 70<sup>th</sup> Birthday*, edited by D.V. Reidy, London, The British Library, 1993, pp. 323-333). Altre due copie note erano a Verona: una nella biblioteca del canonico Giovanni Iacopo Dionisi (1724-1808, su cui si veda la voce curata da Fagioli Vercellone nel *Dizionario biografico degli Italiani*, cit. n. 2, XL, 1991, pp. 208-211), appassionato studioso di Dante e autore degli otto volumetti di tema dantesco della *Serie di aneddoti*, pubblicati a Verona, dall'erede Merlo, dal 1785 al 1806 (il volume V, dedicato ai codici fiorentini, uscì invece per i tipi degli eredi Carattoni, stampatori vescovili). La biblioteca del Dionisi fu donata alla Capitolare di Verona, anche se il Dante non arrivò mai (ma nemmeno gli esemplari delle altre due edizioni 1472), come già notava GIULIARI, *Della tipografia veronese*, cit. n. 22, p. 16. L'esemplare Dionisi risulta oggi irripetibile. L'altra copia veronese era presso i Conventuali di San Fermo Maggiore. Un'ultima copia si trovava al British Museum (ma era in realtà quella della Pace). ANNIBALDI, *M.o Federico de' Conti da Verona*, cit. n. 2, pp. 48-49.

30. *Ibid.*, p. 49.

31. Il riferimento è, rispettivamente, a A. GIANANDREA, *Dell'introduzione della stampa a Jesi per M<sup>o</sup> Federico dei Conti da Verona e della sua edizione quattrocentesca della Divina Commedia*, «Il Bibliofilo», 1 (1880), pp. 167-170 e pp. 182-184 e a T. LANDONI, *Descrizione bibliografica e critica di due edizioni principi della D. C.*, «Il Bibliofilo», 8 (1887), pp. 58-60. Sulla storia della rivista si veda M.I. PALAZZOLO, *«Il Bibliofilo», 1880-1890: un precedente di breve durata*, in *Cento anni di Bibliofilia*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 22-24 aprile 1999), a cura di L. Balsamo, P. Bellettini, A. Olschki, Firenze, Olschki, 2001, pp. 93-104.

32. G. ANNIBALDI, *Un nuovo documento per la storia della tipografia a Jesi*, «Il Bibliofilo», 2 (1881), pp. 92-93.

33. R. PROCTOR, *An Index to the Early Printed Books in the British Museum. From the Invention of Printing to the Year 1500*, London, K. Paul, 1898-1903 (= London, The Holland Press, 1960). Sull'autore si rimanda a A.W. POLLARD, *Robert Proctor*, «The Library», s. II, 5 (1904), pp. 1-34, poi in R. PROCTOR, *Bibliographical Essays*, edited by A.W. Pollard, London, Proctor Memorial Fund, 1905, pp. IX-XL; la voce di S. LEE, *Proctor Robert George Collier*, in *The Dictionary of National Biography. Supplement 1901-1911*, III, Oxford, Oxford University Press, 1958<sup>6</sup>, pp. 140-141, da aggiornare con quella di D.E. Rhodes nell'attuale versione *online* all'indirizzo: <www.oxforddnb.com> (qui e altrove ultima

versi anni in Inghilterra andava maturando e definendosi il lavoro sui paleotipi che sarà alla base delle grandi imprese bibliografiche e catalografiche del XX secolo, di cui Proctor fu uno degli indiscussi protagonisti<sup>34</sup>. Il suo *Index to the Early Printed Books in the British Museum*, basandosi su una scrupolosissima analisi dei caratteri tipografici condotta dall'autore sulla base della propria prodigiosa memoria fotografica e adottando un ordinamento geografico e, in seconda battuta, cronologico, doveva proporre, pur essendo un catalogo con descrizioni bibliografiche non analitiche, una vera e propria storia della tipografia europea del XV secolo, grazie al corposo patrimonio del British Museum. Il metodo di Proctor, poi perfezionato da Konrad Haebler (1857-1946), consisteva nell'attribuzione di edizioni *sine notis* a specifiche officine grazie al confronto sistematico delle polizze dei caratteri impiegate per la stampa. In questo modo, egli inserì la *Commedia* nella produzione di Federico de' Conti, localizzandola a Jesi insieme alle altre solite tre edizioni sottoscritte (*Constitutiones*, Baldo degli Ubaldi e Niccolò da Osimo). Più avanti, però, nell'ambito delle edizioni *sine notis* (*Without place or printer. – I. Groups*), egli collocò anche, raggruppandole insieme, le *Elegie* di Propertio e di Tibullo, il Galeotto Marzio e le *Metamorfosi* di Ovidio, per le quali notò la somiglianza del carattere con quello impiegato nella tipografia veneziana di Adam de Ambergau, sebbene con alcune significative differenze nella forma di alcune lettere e nelle misure complessive della polizza: «[Venezia?-Type 1, very like Venezia, press 5, type 2; but has crosses for stops instead of dots; round instead of 'Valdarfer' h; a different *rum*; and 20 ll. = 110-11, not 113-4 mm.]»<sup>35</sup>. Questo carattere, a sua volta, risultava simile a quello impiegato sempre a Venezia e negli stessi anni da Florenzio da Strasburgo. Cominciavano dunque a comparire i primi indizi che avrebbero poi portato a ipotizzare una primitiva attività di Federico de' Conti a Venezia.

Tuttavia, ancora nel 1905, il bibliografo fiorentino Giuseppe Fumagalli (1863-1939) sosteneva l'attribuzione jesina del Dante, sulla base delle tesi di Annibaldi<sup>36</sup>. Lo stesso Fumagalli tornava sulla questione nelle sue *Giunte e correzioni* del 1939, ribadendo la propria posizione, ma segnalando in calce che, dalla Gran Bretagna, «il dotto conservatore degli stampati al Museo Britannico», Victor Scholderer (1880-1971), assegnava l'edizione a Venezia<sup>37</sup>. In effetti, alcuni anni prima, sul «Gutenberg-Jahrbuch» era apparso un articolo di Scholderer dedicato

consultazione dicembre 2016); B.C. JOHNSON, *Lost in the Alps. A Portrait of Robert Proctor the "Great Bibliographer" and of His Career in the British Museum*, London, [s.e.], 1985; E. BARBIERI, *Haebler contro Haebler. Appunti per una storia dell'incunabolistica novecentesca*, Milano, ISU Università Cattolica, 2008, pp. 25-38; da ultimo *A Critical Edition of the Private Diaries of Robert Proctor. The Life of a Librarian at the British Museum*, edited by J.H. Bowman, Lewiston (N.Y.), Edwin Mellen Press, 2010.

34. BARBIERI, *Haebler contro Haebler*, cit. n. 33.

35. PROCTOR, *An Index to the Early Printed Books*, cit. n. 33, p. 521.

36. G. FUMAGALLI, *Lexicon typographicum Italiae. Dictionnaire géographique d'Italie pour servir à l'histoire de l'imprimerie dans ce pays*, Firenze, Olschki, 1905, pp. 177-178. Sull'autore si rimanda alla voce di G. FAGIOLI VERCELLONE, *Fumagalli, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit. n. 2, L, 1998, pp. 723-726, con bibliografia.

37. G. FUMAGALLI, *Giunte e correzioni al Lexicon typographicum Italiae*, Firenze, Olschki, 1939, p. 574.



proprio a Federico de' Conti e alla sua edizione della *Commedia*<sup>38</sup>. Il conservatore del British Museum, partendo dal gruppo di edizioni *sine notis* isolate da Proctor e dubitativamente attribuite a Venezia, notava che i caratteri tipografici lì impiegati erano assai simili, sebbene in uno stato di usura meno avanzato, a quelli della *Commedia* di Federico. Egli poteva così ricondurre le quattro edizioni a una primitiva officina veneziana del tipografo veronese che a questo punto, più ragionevolmente, avrebbe appreso l'arte della stampa non a Verona, né a Roma, bensì a Venezia da qualcuno dei prototipografi stranieri lì attivi, forse proprio da quell'Adam de Ambergau da cui avrebbe anche acquisito i caratteri tipografici. Il Dante sarebbe così l'ultimo lavoro di Federico in Laguna, prima di trasferirsi a Jesi in cerca, forse, di un ambiente meno competitivo. Qui si sarebbe così affidato a operai locali da lui stesso formati (come si impegnava a fare nel documento del settembre 1472) e avrebbe realizzato una nuova serie di caratteri. Questa serie di passaggi spiegherebbe l'intervallo di oltre un anno intercorso dalla sottoscrizione finale della *Commedia* alla pubblicazione delle *Constitutiones*.

Una tale ricostruzione dovette apparire assolutamente convincente, tanto che fu seguita da tutti i più autorevoli repertori bibliografici successivi a partire dal *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW 7960, pubblicato nel 1938), poi dal BMC, che distingue i due momenti dell'attività di Federico (BMC VII 1135 per la prima officina veneziana e BMC VII 994 per la seconda jesina)<sup>39</sup>, e infine da Goff (D24) per il terzo censimento degli incunaboli delle biblioteche americane (1964). Più incerto il nostrano *Indice Generale degli Incunaboli* (IGI 354), che nel 1943 lasciava aperte entrambe le possibilità.

Anche l'antiquario newyorkese Hans Peter Kraus (1907-1988), ormai all'inizio degli anni Settanta, ripercorse la vicenda nel catalogo 171 della propria libreria e, rifacendosi a Scholderer, assegnò l'edizione a Venezia<sup>40</sup>. Il catalogo testimonia peraltro l'ultimo passaggio sul mercato antiquario di un esemplare del Dante di Federico de' Conti.

Per gettare uno sguardo oltre lo stretto recinto della bibliografia, piace ricordare che anche Carlo Dionisotti (1908-1998) accettò, pur esprimendo un certo 'ramma-

38. SCHOLDERER, *Federico de' Conti and the First Books Printed at Jesi*, cit. n. 2.

39. In realtà si tratta di un'integrazione da parte del catalogo del British Museum perché Federico de' Conti non figura nel volume V dedicato a Venezia, pubblicato prima dell'articolo di Scholderer, nel 1924. Si rese dunque necessario l'inserimento anche della parte veneziana della sua attività nel volume VII, pubblicato nel 1935. L'operazione è ampiamente giustificata nell'introduzione, alle pp. LV-LVI.

40. H.P. KRAUS, *Catalogue 131. Monumenta xylographica et typographica. The Cradle of Printing. Part II*, New York, Kraus, 1971, p. 67. Questo esemplare è quello consultato da Giuliani nella biblioteca Colleoni di Vicenza. Lo si ritrova poi nelle mani del bibliografo veneziano Andrea Tessier (1819-1896), la cui biblioteca fu venduta da Rosenthal a Monaco nel 1900 (J. ROSENTHAL, *Katalog eines grossen Theils der Bibliotheken des verstorbenen Cavaliere Andrea Tessier und des Marchese de \*\*\**, München, Rosenthal, 1900). Il Dante fu acquistato dalla Società Mattia Corvino di Budapest, ma passò ben presto in Svizzera, nella collezione Bodmer, prima di ricomparire a New York da Kraus. Il volume fu infine comperato dal Centro Dantesco di Ravenna, dove tuttora si trova. Si veda RAGAZZINI, *Il Liber Dantis di Federico de' Conti di Verona*, cit. n. 1, p. XVII. Su Kraus si rimanda all'autobiografia: H.P. KRAUS, *A Rare Book Saga. The Autobiography of H. P. Kraus*, New York, Putnam, 1978.

rico storiografico', l'attribuzione a Venezia del Dante federiciano, commentando:

La *Commedia* non fu, né era da aspettarsi che fosse, tra i primi libri stampati in Italia. Ma è significativo che, nel 1472, quando il suo turno venne, sette anni dopo il Lattanzio di Subiaco, essa apparisse in tre luoghi diversi: a Foligno, a Mantova e, probabilmente, a Venezia. Un poco spiace che a Venezia debba essere oggi probabilmente attribuita la stampa che i vecchi bibliografi attribuivano a Jesi, ma tutto sommato è giusto, anche in sede storica, vincere, non stravincere. Foligno e Mantova bastano a dimostrare la pertinenza della *Commedia* a uno strato fondamentale e comune della cultura italiana del Quattrocento, la presenza e vivacità dell'opera fuori dei grandi centri, e insieme la vivacità di quell'Italia provinciale e municipale, così pronta ancora e abile a far da sé<sup>41</sup>.

A questo punto la partita sembrerebbe chiusa, ma oltre alla resistenza locale che continua a rivendicare a Jesi il Dante federiciano<sup>42</sup>, studi importanti, come quelli condotti da padre Severino Ragazzini, hanno tentato di ricondurre l'edizione nelle Marche, basandosi su alcune sottolineature dei documenti rinvenuti e pubblicati dall'Annibaldi e sull'attribuzione delle filigrane a cartiere fabrianesi<sup>43</sup>.

Data l'impossibilità di arrivare a un'attribuzione univoca, in anni più recenti Alessandro Scarsella ha proposto una sintesi differente ancora. Tentando di coniugare le evidenze tipografiche rilevate dalla scuola inglese con la tradizione di studi locali, egli ha suggerito che si possa trattare di un progetto editoriale concepito a Venezia, ma portato a compimento a Jesi a seguito del trasferimento di Federico nelle Marche prima della nota richiesta di cittadinanza<sup>44</sup>. Si tratta di una proposta originale e del tutto ragionevole, ma ancora una volta non completamente soddisfacente.

### 3. TORNARE ALLA BIBLIOLOGIA

In conclusione, sembra utile ribadire che, come è più volte emerso nel corso di questa breve rassegna, il problema della localizzazione del Dante di Federico de' Conti non può prescindere da un'analisi del manufatto che ne metta in luce le ca-

41. C. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, cit. n. 1, I, pp. 333-378 (poi in ID., *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di T. Basile, V. Fera, S. Villari, II, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009, pp. 173-212, in particolare pp. 201-202).

42. Si veda per esempio il sito dell'Assessorato al Turismo del Comune di Jesi: <<http://www.turismojesi.it/default.aspx?pag=0.1.4&lang=it>>.

43. RAGAZZINI, *Il Liber Dantis di Federico de' Conti di Verona*, cit. n. 1, pp. XXVI-XXXV, ma si vedano anche le più essenziali osservazioni di G. CASTAGNARI, *Quali carte per le prime edizioni a stampa della Divina Commedia*, in *Foligno 11 aprile 1472. Editio princeps della Divina Commedia*, Foligno, Cassa di Risparmio di Foligno, 2010, senza numerazione delle pagine.

44. A. SCARSELLA, *Per lo studio della editio princeps jesino-veneta della Commedia*, in *Prima edizione a stampa della Divina Commedia. Studi - III*, diretti da P. Lai, a cura di G. Alessandri, R. Landi, Foligno, Comune di Foligno-Lions Club, 2004, pp. 53-59.



ratteristiche bibliologiche. Per questo, in un futuro approfondimento andrà certamente ripresa in mano la questione della carta, a integrazione del lavoro condotto oltre quarant'anni fa su questo fronte da padre Ragazzini, che rilevò nel Dante federiciano la presenza di filigrane compatibili con quelle presenti in carte fabrianesi<sup>45</sup>. Padre Ragazzini fu però anche l'autore dell'esame più analitico, sotto il profilo testuale, cui siano state sottoposte le sei copie superstiti dell'edizione, i cui risultati egli presentò nel più volte ricordato studio premesso all'edizione anastatica dell'esemplare Trivulziano pubblicata nel 1974. Ragazzini esaminò, infatti, i sei esemplari superstiti della *Commedia* in modo da segnalare, oltre alle lacune meccaniche (caduta di carte) riscontrate in ciascuno di essi, le omissioni o gli spostamenti di versi comuni a tutte le copie e le varianti testuali di ogni singola copia rispetto alle altre. Il tutto richiede naturalmente accurate verifiche autoptiche, per certificare che le varianti dei singoli esemplari corrispondano a una effettiva molteplicità di stati delle forme tipografiche e non siano conseguenti all'errato assemblaggio delle copie o all'intervento – acclarato in alcuni casi dallo stesso Ragazzini – di calligrafi assoldati dai collezionisti per risarcire parti di testo perdute<sup>46</sup>. Ciò premesso, una nuova riflessione su tali peculiarità sarà certamente un buon punto per ripartire nel tentativo di sciogliere, nell'ambito di una prospettiva storico-tipografica, le questioni che questa edizione non finisce di suscitare<sup>47</sup>.

ALESSANDRO LEDDA

Università Cattolica del Sacro Cuore, Sede di Milano  
*alessandro.ledda@unicatt.it*

LUCA RIVALI

Università Cattolica del Sacro Cuore, Sede di Milano  
*luca.rivali@unicatt.it*

45. RAGAZZINI, *Il Liber Dantis di Federico de' Conti di Verona*, cit. n. 1, pp. XIII-XXVI.

46. *Ibid.*, p. XXVI.

47. Un'osservazione circa l'opportunità di considerare le differenze testuali fra gli esemplari inquadrando in una prospettiva tipografica è già in LANDONI, *Descrizione bibliografica e critica*, cit. n. 31, pp. 58-59.

## APPENDICE

DANTE ALIGHIERI

*Commedia*

[Venezia?], Federico de' Conti, 18 luglio 1472.

In-fol. e 4°, cc. [220], [a-y<sup>10</sup>], R114, 33ll.

A c. [a]1r, *incipit* dell' *Inferno*: El mezzo del camin di nostra uita || A c. [h]3v, *incipit* del *Purgatorio*: Er co(r)rer meglior aq(ue) alza leuel || A c. [p]6r, *incipit* del *Paradiso*: A gloria di colui || A c. [y]9v, *colophon*: EXPLICIT. LIBER. DANTIS. IM-//PRES-SUS. A. MAGISTRO. FEDE//RICO. VERONENSI. M.CCCC.//LXXII. QVIN-TODECIMO. A-//LENDAS. AVGVSTI.

BMC VII 1135; Goff D24; GW 7960; HC 5940; ISTC id00024000; Kraus Cat 131 (1971) 17; IGI 354; Proctor 6835.

Esemplari noti: London, British Library; Manchester, John Rylands Library; Milano, Biblioteca Trivulziana; New York, Pierpont Morgan Library; Ravenna, Centro Dan-tesco; Roma, Casa di Dante.





QUESTO FASCICOLO  
COMPOSTO IN CARATTERE ADOBE GARAMOND  
È STATO STAMPATO A PADERNO DUGNANO  
NEL MESE DI APRILE 2017  
PER CONTO DI ARTE GRAFICA COLOR BLACK