

Scritture e libri del medioevo

collana diretta da Marco Palma

2

Manoscritti danteschi e d'interesse dantesco

a cura della

SOCIETÀ DANTESCA ITALIANA

Marisa Boschi Rotiroti

Codicologia trecentesca
della *Commedia*

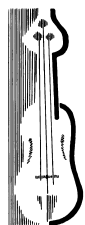
Entro e oltre l'antica vulgata

viella

Copyright © 2004 - Viella s.r.l.
Tutti i diritti riservati
Prima edizione: aprile 2004
ISBN 88-8334-101-5

Un contributo all'opera di stampa del presente volume è stato garantito dall'Università di Firenze, Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento, sul capitolo «Progetto giovani ricercatori».

Si ringraziano la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca Riccardiana di Firenze, la Biblioteca Estense Universitaria di Modena, la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, la Biblioteca comunale degli Intronati - Istituzione del Comune di Siena, la Biblioteca del Seminario Teologico di Trento, la Biblioteca comunale di Treviso, la Biblioteca Apostolica Vaticana e la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia che hanno autorizzato la pubblicazione delle fotografie. Ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo è vietata.



viella
Libreria editrice
via delle Alpi, 32
I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 758
fax 06 85 35 39 60
www.viella.it

Indice

Presentazione, di <i>Giancarlo Savino</i>	7
Ringraziamenti	9
Premessa	11
Criteri di selezione del <i>corpus</i> e di trattamento dei dati	13
Selezione e metodo della raccolta dei dati	20
Analisi codicologica	21
Materia scrittoria	23
Materia scrittoria e presenza della decorazione	24
Materia scrittoria e impaginazione	27
Materia scrittoria e fascicolazione	27
Taglia	29
Taglia e materia scrittoria	31
Proporzione della pagina	33
Proporzione della pagina e taglia	36
Proporzione della pagina e materia scrittoria	36
Proporzione della pagina e tipo di impaginazione	37
Fascicolazione	39
Fascicolazione e cesura	40
Fascicolazione e richiamo	43
L'unità di trascrizione: la terzina	43
Fascicolazione, cesura e impaginazione	44
Codici con testo su due colonne con cesura tra le cantiche	44
Fascicolazione, terzine e dimensioni nei codici a due colonne con cesura tra le cantiche	48
Codici a piena pagina con cesura tra le cantiche	50
Codici con commento e cesura tra le cantiche	52
Codici con cesura parziale o 'falsa'	53
Codici senza cesura tra le cantiche	56
Impaginazione	57
Impaginazione e taglia	59
Proporzione dello specchio di scrittura	60
Proporzione dello specchio di scrittura e proporzione della pagina	61
I margini	61
Analisi paleografica	63
Quadro generale	65
Scrittura e materia scrittoria	66
Scrittura e taglia	66
Scrittura e proporzione della pagina	67

Scrittura e fascicolazione	68
Scrittura e cesura tra le cantiche	69
Scrittura e impaginazione	71
I codici datati e sottoscritti	72
Le scritture bastarde	75
L'officina del Cento	77
Il primo sottogruppo	80
Il secondo sottogruppo	84
Il terzo sottogruppo	87
Il tipo Vat	88
La seconda metà del Trecento: persistenza di un genere e dimensione privata	93
La <i>littera textualis</i>	99
Schede di rilevamento	107
Bibliografia	145
Tavole sinottiche	153
Tavole	167
Indici, <i>a cura di Silvia Marrucci</i>	269
Indice dei manoscritti	271
Indice dei nomi	278
Indice delle tavole	281

Presentazione

Quale sia stata la forma del libro di Dante nel secolo della sua prima e già straordinariamente fortunata divulgazione è l'assunto di questa ricerca, intrapresa rivisitando le più antiche testimonianze superstiti della *Commedia*, degli anni Trenta del Trecento, e quelle prodotte nella seconda metà del secolo sulla scia delle tre copie vergate circa il 1355 dalla mano di Giovanni Boccaccio, su cui gravano le maggiori responsabilità nel processo alterante subito dal testo del poema fino dalle fasi iniziali della sua trasmissione.

La *Bestandsaufnahme* di Marcella Roddewig è stata usufruita, per ciò che riguarda l'aspetto esterno dei lemmi censiti, senza rinunciare al loro esame autoptico se non, col soccorso di facsimili fotografici, nei limitati casi di verificata impraticabilità di accesso ai manoscritti.

Lo scrutinio, esercitato su trecentonovantasette testimoni del poema, ha tenuto come referente primario di controllo e di giudizio quella provincia della tradizione seniore che s'intitola «antica vulgata», così deferendo al canone editoriale stabilito da Giorgio Petrocchi, ma nella giustificata convinzione di poterne rappresentare, entro gli stessi confini, un'aggiornata topografia. Talché un itinerario archeologico ragionato ha consentito di ripercorrere criticamente la divulgazione trecentesca della *Commedia* osservando e commentando la strategia editoriale dei copisti, la varietà delle loro realizzazioni grafiche, la presenza di supplementi decorativi o illustrativi.

Se l'aspetto materiale del libro-*Commedia* è il punto d'elezione verso il quale è stato rivolto il faro di guida a un'indagine rivelatasi alla fine polivalente nei risultati, va detto che questa, pur avvantaggiandosi di un metodo che ha il proprio statuto nella cosiddetta archeologia del libro manoscritto (il percorso si snoda toccando la materia scrittoria, l'impaginazione, la fascicolazione, la scrittura), in nessun caso ha ceduto alle sirene di un'oltranza o superstizione archeologica, viceversa privilegiando comunque il rapporto del codice col testo, «*puisque le texte, même s'il n'est pas l'objet de l'étude, est en fin de compte la raison d'être du livre*», come recita l'epigrafe tratta da un'opera capitale di Albert Derolez e messa in capo al presente lavoro. Ma di questo rapporto, pur senza trascurare la doverosa osservazione di parallelismi e sinergie strutturali, è stato illustrato il fattore dinamico intrinseco alla volontà, alla tecnica, al modo e financo alla moda di dare un'immagine alla parola di Dante.

Ci si domanderà se questo lungo e articolato maneggio di codici abbia una qualche ricaduta sul piano dell'ecdotica. La risposta è sì. Il canone Petrocchi, applicandosi alla proposta di un testo critico della *Commedia* fondato sulla tradizione seniore come quella meno inquinata dal processo eversivo, aveva preso necessariamente l'abbrivo da una preliminare valutazione paleografica, quasi sempre confortata anche dall'autorità di altri eminenti studiosi. Orbene, una nuova attenta verifica della tradizione grafica del poema ha permesso di giudicare alcuni manoscritti passibili di una più alta o più bassa datazione e di riconoscere nel territorio dell'antica vulgata, a fronte dei ventisette testimoni pacificamente accoltivi dal Petrocchi, un diverso e più folto insediamento testimoniale. Tre codici ai quali era stata accordata udienza fra i seniori hanno poi meritato l'espulsione per manifesta incompatibilità codicologica e paleografica col canone, ma altri sessantatré, parte già inadeguatamente valutati, parte sprovvisti di specifica immatricolazione in quanto ascritti genericamente al gruppo del Cento hanno ora dimostrato di possedere i titoli per una sicura riammissione, facendo così risalire la consistenza del canone a più di ottanta individui.

Da questo ripopolamento dell'antica vulgata il canone Petrocchi non può che ricevere nuovo vigore, giovandosi di un'accresciuta riserva di testimonianze cronologicamente compatibili e perciò deputate ad arricchire la formula nonché, traendo beneficio dall'alleanza di codicologia e *recensio*, ad aumentare la funzionalità del progetto editoriale.

Tra la cospicua documentazione raccolta e discussa nelle pagine di questo studio suscitano uno speciale interesse, anche per il ripensamento di un'ipotesi baluginata all'autore della presente noterella, i dati inerenti alla veste grafica indossata dal poema nel tempo della sua prima trasmissione, s'intende quella anteriore alla triplice *editio* del Boccaccio. Il predominio assoluto esibito in questa fase dalla lettera bastarda cancelleresca sulla concorrenza di ogni altra tipologia grafica richiama ovviamente la vivace operosità di Francesco di ser Nardo: l'intatto splendore del Trivulziano 1080, del 1337, e quello mutilato del Laurenziano Gaddiano 90 sup. 125, più giovane di un decennio, originato da un ascendente diverso e presunto capostipite del gruppo del Cento, ai quali vanno aggiunti i sopravvissuti lacerti modenesi.

Questa lunga fedeltà ad un ben distinto modello di libro-*Commedia*, neanche scalfito da un tranquillo eclettismo della lezione del testo, già un'altra volta è stata designata come *pietas* conservativa – nell'impegno personale di Francesco e nell'impegno collettivo dell'officina del Cento –, ovvero memoria storica di un esemplare molto antico, una sorta di archetipo grafico (si rammenti che anche la fonte vetusta delle collazioni cinquecentesche di Luca Martini presentava una scrittura di tradizione corsiva) nel quale si sarebbe potuta fermare l'immagine di quella «lettera magra, lunga et molto corretta» verosimilmente propria dell'autografo. Un'ipotesi che, se non vale a farci raggiungere la mano di Dante, potrebbe comunque rivelarsi una tenue consolazione.

Giancarlo Savino

Ringraziamenti

Il primo e più sentito ringraziamento è per il mio maestro, il prof. Giancarlo Savino, al quale dedico questo lavoro.

Uno studio tanto ampio ha tuttavia necessariamente avuto bisogno dell'aiuto e della disponibilità di molte persone. In particolare desidero ringraziare la prof. Teresa De Robertis la quale mi ha incoraggiata con i suoi preziosi consigli e ha seguito costantemente la stesura di questo lavoro fin dagli anni del dottorato.

Un ringraziamento particolare va alla Società Dantesca Italiana e soprattutto al suo presidente prof. Francesco Mazzoni che ha voluto finanziare la pubblicazione di questo libro, alla dott. Paola Laurella per i suoi consigli editoriali e alle bibliotecarie, le dottoresse Laura Breccia e Barbara Banchi, per la sollecitudine con cui hanno sempre risposto alle mie richieste.

Un grazie speciale alla dott. Silvia Marrucci che mi ha aiutata con la sua lettura attenta e intelligente di tutto il lavoro.

Desidero ringraziare inoltre la prof. Concetta Bianca e il prof. Stefano Zamponi che mi hanno aiutata nella richiesta e nella gestione del finanziamento per "Giovani Ricercatori" concessomi dall'Università di Firenze.

Grazie alle direzioni delle Biblioteche che hanno acconsentito alla pubblicazione delle riproduzioni dei manoscritti da loro conservati. Un grazie anche al personale delle sale manoscritti delle Biblioteche che mi hanno accolto: Medicea Laurenziana, Riccardiana, Moreniana e Nazionale Centrale di Firenze, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio e della Biblioteca Universitaria di Bologna, University Library di Cambridge, Biblioteca Apostolica Vaticana, Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna, British Library di Londra, Archivio di Stato di Lucca, Biblioteche Ambrosiana, Nazionale Braidense e Biblioteca dell'Archivio storico e Trivulziana di Milano, Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Bodleian Library di Oxford, Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Biblioteca Palatina di Parma, Comunale Augusta di Perugia, Forteguerriana di Pistoia, Comunale Rilliana di Poppi, Comunale Classense di Ravenna, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Biblioteca Angelica di Roma, Comunale degli Intronati di Siena, Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Comunale di Verona e la Biblioteca Civica di Vicenza.

Un grazie infine agli studiosi che, a vario titolo mi hanno fornito i loro consigli e la loro collaborazione nella raccolta e nell'analisi dei dati e delle informazioni necessarie al mio studio: Nick Baker (Eton College Libray), Mietta Casagrande (Università di Udine), Marta Gamba (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai), Carla Giunchedi (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense), Ramon González (Toledo, Archivo y Biblioteca Capitular), Leonardo Granata (Università di Firenze), Thomas Haffner (Dresden, Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek), Susan Halpert (Cambridge, MA, Harvard University, Houghton Library), Felix Heinzer (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek), Eric Lupfer (Austin, Texas, Humanities Reserch Center), Marco Palma (Università di Cassino), Erik Petersen (København, Kongelige Bibliotek), Gabriella Pomaro (Università di Firenze), Laura Regnicoli (Università di Firenze), Brigitte Schürmann (Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek), Maurizio Tassani (Forlì, Biblioteca Comunale A. Saffi), William Voelkle (New York, Pierpont Morgan Library), Rafael Weiser (Jerusalem, Jewish National and University Library, Hebrew University).

Premessa

La codicologie, ou archéologie du livre manuscrit, est la discipline historique qui étudie le livre ms. comme objet matériel, ou, mieux, comme objet porteur de texte. Lorsqu'elle entreprend donc, comme nous le ferons ici, des recherches sur des techniques élémentaires liées à la production du ms., elle doit le faire dans une perspective d'histoire culturelle, puisque le texte, même s'il n'est pas l'objet de l'étude, est en fin de compte la raison d'être du livre.

Albert Derolez (*Codicologie*, p. 7)

Agli aspetti materiali del libro è stata dedicata negli ultimi tempi un'attenzione particolare che ha determinato anche un profondo rinnovamento dell'analisi codicologica e dei suoi metodi di lavoro. Non a caso si parla ormai di 'archeologia del manoscritto' per dare il senso di una dettagliata analisi stratigrafica di tutti gli elementi costitutivi del libro che si vogliono trattare con lo stesso grado di approfondimento – a prescindere dal loro rilievo gerarchico o dalla loro immediata evidenza materiale – anche facendo ricorso a tecniche di osservazione e rilevamento prese a prestito dalle scienze chimico-fisiche.¹ D'altra parte, è ormai entrata a far parte dei normali strumenti di lavoro del codicologo l'analisi quantitativa e statistica, applicata a *corpora* allargati, che ha dato origine alla cosiddetta 'codicologia quantitativa', la cui nascita ufficiale si fa risalire al 1980, anno di pubblicazione del volume di Carla Bozzolo ed Ezio Ornato, *Pour une histoire*.² Tutto questo senza dimenticare le fonti antiche di qualsiasi natura (documentaria, teorico-pratica, iconografica), anzi recuperandone a pieno le potenzialità conoscitive e operative.

Una ricerca di carattere quantitativo e statistico è quella compiuta da Albert Derolez sui manoscritti umanistici in pergamena, condotta su un *corpus* molto ampio di codici selezionati in base a parametri paleografici (la scrittura umanistica) e materiali (il supporto).³ Questo lavoro, riferito ad un ambito cronologico circoscritto, costituisce per la produzione manoscritta italiana il solo studio codicologico di carattere generale e ha rappresentato, per la mia indagine, un costante riferimento di metodo sia nel trattamento dei dati che nella scansione del lavoro. Tuttavia, essendo la *Commedia* un *unicum* nella cultura occidentale, si è considerato che questo testo possa aver influenzato l'assetto materiale e formale del libro che lo ha trasmesso.

1. Il primo che si è posto, in maniera programmatica, il problema di sapere come, nella pratica, veniva confezionato un codice è stato, negli anni Settanta, Léon Gilissen. Per lo studioso la costruzione del libro si riassume in una serie di operazioni tecniche da scomporre, analizzare, e, possibilmente, ricostruire nell'esatta sequenza, impostazione che ha cercato di mettere in atto nel suo studio (Gilissen, *Prolégomènes*).

2. La corrente quantitativa ha poi prodotto molti altri contributi, caratterizzati dalla collaborazione tra più studiosi, fra cui il recente *Face cachée*.

3. Derolez, *Codicologie*.

Per questo motivo i parametri, su cui si è costituito il *corpus* oggetto di esame, sono stati individuati nel testo stesso della *Commedia* e nell'arco della sua diffusione, che va dal primo decennio dopo la morte di Dante alla fine del secolo XIV.

Questi due dati sono, a mio parere, molto significativi perché da una parte abbiamo un'opera unitaria sufficientemente lunga da poter da sola costituire un libro, e tuttavia strutturata in tre parti che hanno avuto una circolazione autonoma (in manoscritti che contengono una sola cantica) o che sono state percepite come unità distinte e quindi trattate all'interno dello stesso manoscritto come testi dotati di una propria identità;⁴ dall'altra parte il testo, anche se decisamente esteso, si presentava ai copisti ben definito nell'articolazione interna e perfettamente dominabile quanto a previsione dello spazio destinato a contenerlo: tre cantiche di trentaquattro+trentatré+trentatré canti, ciascuno con un numero di versi variabile, ma perfettamente computabile grazie alla sua struttura in terzine. Queste caratteristiche, com'è facile intuire, si sono prestate ad una precisa e rigorosa progettazione del lavoro: fin dall'inizio, era possibile per il copista, una volta deciso quante terzine trascrivere in una facciata, calcolare l'esatto numero di fogli, e quindi di fascicoli, necessari per la trascrizione. La cosa è particolarmente interessante anche perché, oltre a darci informazioni che possono avere un rilievo generale sul modo in cui i copisti programmavano il proprio lavoro, questo sistema di progettazione e di esecuzione si applica ad un libro che nasce in quel momento, apparentemente senza modelli o precedenti, almeno in Italia. Un libro che contiene un testo poetico in una lingua tutto sommato nuova, con una struttura metrica nuova e, come si è detto, di una ampiezza tale da non poter essere in nessun modo condizionato, nella disposizione o impaginazione, da altri testi eventualmente presenti all'interno dello stesso manoscritto. Oltretutto questo libro 'nuovo' ha riscosso da subito un successo straordinario e assolutamente unico che si misura in una diffusione numericamente assai rilevante concentrata in un arco di tempo relativamente ristretto: basti pensare che l'intera tradizione manoscritta della *Commedia* è costituita, allo stato attuale delle conoscenze, da più di 830 testimoni, tra manoscritti interi e frammenti, che si dispongono lungo un periodo che va dal decennio successivo alla morte di Dante fino ben oltre l'avvento e la diffusione della stampa. Inoltre, se si considerano globalmente tutti i testimoni della *Commedia*, è facile osservare che siamo di fronte ad una produzione varia e composita, replicata e diffusa secondo tutta la gamma dei modelli grafico-librari esistenti.⁵ Anche solo rimanendo in ambito trecentesco, si possono citare alcuni casi molto diversi tra loro: da un lato un manoscritto di dimensioni ridottissime, quasi da libro d'Ore, come il Laur. 90 sup. 133 (che misura solo cm 16×10, nonostante annoveri ben 282 carte); dall'altro il Laur. 40.36, grande quasi come un corale (cm 39×27 e 238 carte). Ci sono *Commedie* in pergamena di ottima qualità ed altre in carta, alcune miniate sontuosamente, altre semplicemente decorate a penna; talune sono prodotte da professionisti (destinate ad essere copie di dedica per personaggi importanti, come il codice Chantilly 597), altre vergate da scribi occasionali, di scarsa perizia grafica, per uso proprio o dei propri familiari. Ugualmente ampia è la diffusione geografica della *Commedia* che vede coinvolti scribi di aree linguistiche diverse, come il più antico codice datato del poema, il Landiano 190 di Piacenza, copiato a Genova da uno scriba marchigiano e poi corretto sulla tradizione toscana, oppure il Laur. Conv. Sopp. 204 copiato, verosimilmente in area pisana, da «Iohannes quondam Wilhelmi de Berlandia» alla fine del Trecento.

Dunque la *Commedia*, con la sua ampia tradizione, offre la possibilità di studiare, su un ampio numero di testimonianze, i comportamenti ripetitivi o innovativi dei copisti davanti ad uno stesso testo, in un arco di tempo collocato, oltretutto, a cavallo di tre fasi cruciali dell'evoluzione libraria occidentale: il periodo cosiddetto gotico, con un suo modello di libro; il periodo umanistico, con un'altra idea di libro; l'avvento della stampa che ne rivoluzionò i modi di produzione.⁶ Da questo punto di vista, quello della *Commedia* è, probabilmente, un caso unico – fatta eccezione naturalmente per la Bibbia che, come osserva Marilena Maniaci, non cessa mai di essere parte viva ed integrante del tessuto culturale, adattandosi di volta in volta ai canoni

4. Su questo punto si veda *infra* p. 40.

5. Petrucci, *Storia e geografia*, p. 1229.

6. Già dal 1977, lo stesso Emanuele Casamassima aveva auspicato per i manoscritti del *Decameron* e della *Commedia* una ricerca *estensiva e sistematica* che mettesse in relazione i tipi di scrittura, la qualità di questa, la confezione del codice, i suoi aspetti strutturali, tecnici e merceologici (Casamassima, *Dentro lo scrittoio*, p. 730).

materiali, grafici e figurativi e alle esigenze funzionali delle varie epoche.⁷ Se è vero infatti che esistono centinaia di manoscritti di autori classici, per nessuno di questi libri, a causa dell'ampiezza cronologica e geografica della loro diffusione, è possibile ricostruire in modo altrettanto dettagliato, quasi tappa per tappa, tutte le fasi dell'allestimento materiale del testo o della sua evoluzione.

Rispetto a tutto l'arco di diffusione della *Commedia*, il periodo relativamente breve sul quale ho concentrato la mia attenzione permette, come si vedrà, non solo un'analisi di tipo sincronico con innegabili vantaggi nel confronto dei dati (in particolare quelli di natura codicologica più facilmente traducibili in grandezze comparabili), ma anche di offrire un significativo spaccato degli usi grafici e delle scelte operate dai copisti in materia di scrittura, attingendo dal repertorio disponibile.

Infine, al di là del significato che i risultati di questo lavoro potranno avere per la conoscenza della *Commedia* in quanto libro, questi possono essere interessanti anche per la storia della prima tradizione manoscritta volgare – di cui la *Commedia* costituisce un segmento non solo numericamente rilevante, ma anche importante come modello culturale – e, più in generale, per la storia della produzione manoscritta in Italia in quella fase di 'pienezza' o di maturità del sistema moderno, ancora poco conosciuta.

Criteri di selezione del corpus e di trattamento dei dati

Per un lavoro sistematico sui manoscritti della *Commedia* si parte avvantaggiati grazie ad una più che secolare tradizione di studi e di raccolta delle testimonianze relative al poema dantesco, a cominciare dalla *Bibliografia dantesca* del Batines fino ad arrivare al repertorio di Marcella Roddewig.⁸

Proprio dal lavoro della Roddewig è partita la mia ricognizione del materiale trecentesco. Ho preso in considerazione tutti i manoscritti che la studiosa ha datato al secolo XIV, ed anche, in via prudenziale e preliminare, tutti quelli collocati a cavallo tra XIV e XV secolo, ricavando così un elenco di 397 manoscritti. Dal momento che lo scopo di questo lavoro è capire quale fosse l'immagine di libro che i copisti della *Commedia* e i loro committenti avessero in mente, si sono preventivamente esclusi i manoscritti contenenti commenti con allegazione di versi, estratti e citazioni occasionali, per un totale di 19 pezzi, perché rispondono ad un progetto che non è primariamente o esclusivamente quello di divulgare il testo dantesco in quanto tale.⁹ Si è invece tenuto conto dei codici che trasmettono cantiche isolate (perché attestano una diffusione separata delle cantiche e perché questa separazione riflette, in certa misura, le vicende stesse della tradizione), delle *Commedie* con commento (perché in questo caso il commento è un attributo del testo) e dei frammenti (in quanto residui di manoscritti perduti, ovvero di libri progettati come tali e in parte ricostruibili).

Le datazioni registrate o proposte dalla Roddewig sono state poi tutte sottoposte a un primo controllo paleografico con lo scopo di verificare la pertinenza ai criteri che mi sono data: ciò è stato possibile grazie

7. Maniaci, *Struttura delle Bibbie atlantiche*, p. 47.

8. L'ampia diffusione della tradizione manoscritta della *Commedia* ha fatto sentire, fin dall'Ottocento, l'esigenza di censirne i testimoni: monumentale è il lavoro del visconte franco-fiorentino Colomb de Batines che, prima della metà dell'Ottocento, provvide a censire le edizioni, le traduzioni, i codici manoscritti e i commenti della *Commedia* e delle opere minori di Dante (Batines, *Bibliografia Dantesca*, a cui si deve aggiungere Batines, *Giunte e correzioni*). Dell'ultimo decennio dello stesso secolo sono le descrizioni di Salomone Morpurgo e di Antonio Fiammazzo che riguardano rispettivamente i codici della *Commedia* nella Biblioteca Riccardiana di Firenze (Morpurgo, *Codici Riccardiani*) e nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (Fiammazzo, *Codici veneziani*). Entrambe fanno seguito alle istruzioni fornite dalla Società Dantesca circa i 396 *loci selecti* da trascrivere contestualmente alla descrizione dei vari codici del poema (i *loci* avevano la funzione di ovviare la difficoltà di attuare una collazione di tipo lachmanniano su una tradizione vasta, eterogenea e fortemente contaminata come è quella della *Commedia*). Solo un regesto dell'intera tradizione della *Commedia* è stato compiuto da Petrocchi (Petrocchi, *Introduzione*), mentre per avere delle descrizioni un po' più ampie si deve attendere la solitaria fatica di Marcella Roddewig che ha accresciuto non di poco l'elenco dei manoscritti del poema.

9. I manoscritti scartati sono i seguenti: Assisi, B. Comunale, 492 (Rodd. 3); Bologna, AdS, *Accusationes* + Memoriali (framm.) (Rodd. 25); Bologna, B. Arcivescovile, Fondo Breventani 47 (Rodd. 26); Città del Vaticano, B. Vaticana, Barb. lat. 3695 (Rodd. 645), 4119 (Rodd. 659); Vat. lat. 782 (Rodd. 627), 1907 (Rodd. 630); Firenze, B. Laurenziana, Ashb. 569 (Rodd. 168); Firenze, B. Nazionale II.II.146 (Rodd. 244); Magl. II.IV.246 (Rodd. 255); Jerusalem, Beth Hasefarim Haleumi Whauniversitai (Jewish Univ. Libr.), Hebr. 606.IV (framm.) (Rodd. 372); London, British Lib., Eg. 3149 (Rodd. 397); Milano, B. Braidense, Aldina AP.XVI.25 (Rodd. 465); Montecassino, Arch. dell'Abbazia, 190 (Rodd. 489), 511 (Rodd. 490); Perugia, B. Augusta, 392 (Rodd. 602); Sevilla, B. Colombina, 5-4-34 (Rodd. 741); Venezia, AdS, Liber Communis (Rodd. 774); Verona, B. Comunale, 1232-1235 (framm.) (Rodd. 810).

alla fornita microfilmoteca della Società Dantesca Italiana.¹⁰ Questo lavoro preliminare ha consentito di ridurre considerevolmente il numero dei manoscritti portando all'esclusione di 66 testimoni risultati più tardi e di cui fornisco l'elenco per un eventuale riscontro:

- Berlin, Staatsbibl., Rehdiger 226 (Rodd. 21)
 Bombay, Asiatic Society, 19 (Rodd. 43)
 Brescia, B. Queriniana, B.I.9 (Rodd. 46)
 Cambridge, University Libr., 2.3 b (Rodd. 59)
 Capetown, South African Public Libr., Grey 3.d.2 (Rodd. 63)
 Città del Vaticano, B. Vaticana, Barb. lat. 3975 (Rodd. 647), 4116 (Rodd. 657); Chig. lat. L.VII.253 (Rodd. 670), L.VIII.294 (Rodd. 673); Ottob. lat. 2866 (Rodd. 680); Vat. lat. 13501 (Rodd. 641)
 Cologny, B. Bodmeriana, 56 (Rodd. 74)
 Cremona, AdS (framm.) (Rodd. 79)
 Fabriano, B. Comunale, Busta 321 (Rodd. 86)
 Firenze, B. Laurenziana, Pl. 40.6 (Rodd. 98), 40.17 (Rodd. 109), 40.19 (Rodd. 111), 40.32 (Rodd. 124), 42.18 (Rodd. 136), 90 sup. 126 (Rodd. 148), 90 sup. 128 (Rodd. 150); Ashb. 827 (Rodd. 169); Strozzi 154 (Rodd. 206), 167 (Rodd. 215), 168 (Rodd. 216)
 Firenze, B. Nazionale, II.I.42 (Rodd. 237), II.I.47 (Rodd. 242); Magl. VII.951 (Rodd. 254); Conv. Sopp. C.III.1261 (Rodd. 286)
 Firenze, B. Riccardiana, 1049b (Rodd. 330)
 Firenze, B. Società Dantesca Italiana (Rodd. 349)
 Jerusalem, Beth Hasefarim Haleumi Whauniversitai (Jewish Univ. Libr.), Var. 312 (Rodd. 373)
 Lisboa, B. Nacional, II.55 (Rodd. 383)
 London, British Libr., Add. 21163 (Rodd. 386)
 Madrid, B. Nacional, 10077 (framm.) (Rodd. 423)
 Milano, B. Ambrosiana, D.47 inf. (Rodd. 431)
 Milano, B. Braidense, AD.IX.13 (framm.) (Rodd. 461); AG.XII.5 (Rodd. 464)
 Milano, B. Trivulziana, 1084 (Rodd. 455)
 Modena, AdS, Lett. b 17a (framm.) (Rodd. 471)
 Montecassino, Arch. dell'Abbazia, 512 (Rodd. 491)
 Oxford, Bodleian Libr., Can. It. 111 (Rodd. 522), 301 (Rodd. 527)
 Oxford, Taylor Inst., 8 It. 3 (Rodd. 530)
 Padova, B. Universitaria, 1030 (framm.) (Rodd. 537)
 Paris, B. Nationale, It. 70 (Rodd. 546), 74 (Rodd. 550), 78 (Rodd. 554)
 Parma, B. Palatina, Pal. di Lucca 101 (Rodd. 580)
 Pesaro, B. Oliveriana, 38 (Rodd. 605)
 Piacenza, B. Comunale Passerini Landi, 289 (framm.) (Rodd. 608), 544 (framm.) (Rodd. 609)
 Ravenna, B. Classense, 7 (Rodd. 617)
 Rieti, AdS (framm.) (Rodd. 623)
 Roma, B. Nazionale, S. Pantaleo 8 (Rodd. 721)
 San Daniele del Friuli, B. Guarneriana, 200 (Rodd. 734)
 San Gimignano, Arch. Useppi (framm.) (Rodd. 736)
 S. Peterburg, Akad. Nauk, Bibl. ordena Trudovogo Krasnogo Znameni, 30/625 (Rodd. 382)
 Savona, B. Barilli, 16 (Rodd. 740)
 Siena, AdS, Vetr. 17 (framm.) (Rodd. 747)
 Torino, B. Nazionale, 1783 (Rodd. 765)
 Valenciennes, B. de la Ville, 397 (Rodd. 773)
 Venezia, B. Marciana, It. IX.32 (Rodd. 779); It. IX.179 (Rodd. 786)
 Verona, B. Comunale, Campostrini 2856 (Rodd. 812), 2896 (Rodd. 813)

Al termine della ricognizione si è costituito un *corpus* di 298 manoscritti che, ai fini della ricerca, diventano 292, perché il Ricc. 1005 e il Braid. AG.XII.2 costituivano in origine un'unica compagine, e i frammenti NFR (Ricc. 1030bis; Nonantola, A. Comunale; Reggio Emilia, AdS) provengono da uno stesso manoscritto, così come i frammenti Firenze, AdS + Firenze, A. degli Innocenti + Firenze, B. Nazionale, N.A. 1229.16 + Ravenna, B. Dantesca, 5. Sono passata poi all'esame diretto dei pezzi e alla fase di raccolta dei dati codicologici.¹¹

10. Dalla microfilmoteca della Società Dantesca Italiana, approntata in funzione dell'edizione nazionale delle opere dantesche, mancano attualmente i microfilm relativi a meno di una ventina di pezzi, per lo più ridotti allo stato di frammenti. Questi pezzi, che elenco di seguito, rimangono esclusi dal mio censimento o perché non ne è stato possibile l'esame diretto, o perché le Biblioteche a cui avevo richiesto i dati non hanno risposto: Barga, B. Mordini (framm.) (Rodd. 7); Bologna, B. Carducci, 40 (framm.) (Rodd. 38); Breslau / Wrocław, B. Uniwersytecka, Milich, 1628 (Rodd. 47), Milich 3.9043 (Rodd. 48); Budapest, Eötvös Loránd Tudomány Egyetem Könyvtára (Univ. Libr.), Ital. I (Rodd. 51); Cagli, B. Mangaroni-Brancuti (framm.) (Rodd. 55); Catania, AdS, Atti 1549-1550 (framm.) (Rodd. 65); Chiavari, B. Soc. Economica (framm.) (Rodd. 70); Fermo, B. Comunale, 26 (framm.) (Rodd. 87); Ithaca (N.Y.), Cornell Univ., 5 (framm.) (Rodd. 371); Pesaro, B. Oliveriana 42 (framm.) (Rodd. 606); Roma, B. Ist. Biblico (framm.) (Rodd. 719); Soragna (Pr), Coll. Meli Lupi (Rodd. 755); Udine, B. Perusini (framm.) (Rodd. 770).

11. In quei casi in cui non mi è stato possibile raggiungere il manoscritto mi sono avvalsa della gentile collaborazione di bibliotecari o studiosi che intendo qui ricordare: Nick Baker (Eton College Library), Mietta Casagrande (Università di Udine), Marta Gamba (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai), Carla Giunchedi (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense), Ramon González (Toledo, Archivo y Biblioteca Capitular), Leonardo Granata (Università di Firenze), Thomas Haffner (Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats – und Universitätsbibliothek), Susan Halpert (Cambridge, MA, Harvard University, Houghton Library), Felix Heinzer (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek), Eric Lupfer (Austin, Texas, Humanities Reserch Center), Erik Petersen (København, Kongelige Bibliotek), Brigitte Schürmann (Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek), Maurizio Tassani (Forlì, Biblioteca Comunale A. Saffi), William Voelkle (New York, Pierpont Morgan Library), Rafael Weiser (Jerusalem, Jewish National and University Library, Hebrew University).

Nel proporre l'analisi codicologica e paleografica ho scelto di rispettare la divisione operata nell'ambito della tradizione del poema da Petrocchi, il quale separa i manoscritti prodotti entro il 1355 (la cosiddetta 'antica vulgata') da quelli copiati dopo questa data. L'anno 1355 segna l'inizio dell'attività di Giovanni Boccaccio quale copista della *Commedia* e, secondo il filologo, «l'alterazione del testo negli anni 1321-55, sebbene grave e diffusa in ogni canto del poema e in ogni nucleo scrittorio dell'Italia centro-settentrionale, è valutabile e ovviabile entro i limiti di una moderna intelligenza delle difficoltà implicite in ciascun atto operante della filologia; mentre non vi può essere, nel modo più assoluto, prodigio di acribia che riesca a mettere ordine nella selva selvaggia della tradizione post boccacesca». ¹² La scelta di tenere conto, nell'analisi dei dati, della partizione operata da Petrocchi, è volta a verificare se, anche sul piano della materialità del testo, può essere riscontrabile un'analoga situazione di cesura.

Ne è risultata una partizione del materiale che mette a confronto un gruppo di 85 manoscritti prodotti nell'arco di un trentennio (dagli anni Trenta a metà degli anni Cinquanta) con i 207 prodotti nei quarantacinque anni successivi. ¹³

Si premette che, dopo l'esame diretto del materiale, la nostra *recensio codicum* per l'antica vulgata coincide solo in parte con lo *stemma codicum* approntato da Petrocchi per la sua edizione della *Commedia*. Rispetto all'elenco del filologo, infatti, si è esclusa, innanzitutto e ovviamente, l'edizione Aldina 1515 nella copia Braidense, AP.XVI.25 (*Mart*), perché, come è noto, si tratta di un testo a stampa sul quale Luca Martini riportò, quando si trovava a Pisa nel 1548, le varianti e la nota di sottoscrizione di un codice esemplato da Forese Donati, tra l'ottobre del 1330 e il gennaio del 1331. ¹⁴ Di questo codice, oggi perduto, Luca Martini ci ha lasciato una breve descrizione: «scritto in carta pecora, di lettera mercantile». ¹⁵ Alla luce dei dati raccolti, possiamo anticipare che è assai improbabile che il codice fosse in lettera mercantesca perché, come vedremo più avanti, non si conoscono codici della *Commedia* vergati con questo tipo di scrittura fino alla seconda metà del secolo. L'attestazione del Martini è comunque di rilievo perché, sebbene la definizione della scrittura sia quasi certamente impropria, si tratta di sicuro di un prodotto da collocare entro la tradizione grafica corsiva che, a quell'altezza cronologica e in particolare per i codici della *Commedia*, era rappresentata, in maniera esclusiva, dalla lettera bastarda su base cancelleresca.

Anche i frammenti di divulgazione della *Commedia* che s'incontrano nei Memoriali bolognesi ¹⁶ (pur molto antichi, vergati in *notula* o in cancelleresca), non rientrano nei principi che regolano questa ricerca, in quanto brevi riempitivi mnemonici inseriti dai notai negli intervalli bianchi dei loro documenti, ¹⁷ quindi non portatori di alcun progetto editoriale. Vanno inoltre esclusi dal novero dei codici seniori tre manoscritti della tradizione toscana: il codice Ravenna, Centro Dantesco 3 (*Gv*), il Cortonese 88 (*Co*) e il codice della Biblioteca Oratoriana e dei Girolamini di Napoli, CF.2.16 (*Fi*), ¹⁸ mentre il Laur. Ashb. 828 (*Ash*), è da spostare almeno al limite dell'antica vulgata. Dall'analisi paleografica e codicologica, questi quattro codici, e in particolare i primi tre, sono risultati più tardi di quanto non abbia creduto il Petrocchi, forse influenzato dalla presenza di una data (come nel caso di *Ash* e *Gv*) o dalla particolare tipologia della scrittura (nel caso di *Co*), simile nel genere a quella dei Danti del Cento. Ma ripercorriamo insieme i motivi che ci hanno portato all'esclusione di questi manoscritti (che comunque sono ancora trecenteschi e quindi spostati tra quelli prodotti oltre l'antica vulgata).

12. Petrocchi, *Introduzione*, p. 9.

13. Ovviamente una cosa è stabilire una data indicativa di un momento nevralgico della tradizione, altra cosa è quella di raggiungere la sicurezza necessaria per includere nel canone, oppure escludere, codici databili con sufficiente attendibilità intorno alla metà del secolo XIV, ma di cui è impossibile fissare una datazione inclusiva o esclusiva con la necessaria certezza. Perciò, compiuta ogni indagine codicologica o paleografica, la divisione qui proposta deve per forza rassegnarsi ad un margine di reversibilità.

14. Forese Donati era pievano di Santo Stefano in Botena e procurò «manu propria gratis, et precibus Ioannis Bonaccursi de Florentia amici karissimi» una edizione della *Commedia* «ex diversis aliis, respuendo que falsa, et colligendo que vera vel sensui videbantur concinna». Petrocchi, *Introduzione*, p. 76.

15. Vandelli, *Dante com'era letto*, p. 116.

16. Bologna, AdS, *Accusationes* + Memoriali (framm.) (Rodd. 25).

17. Livi, *Dante, suoi primi cultori*; Petrocchi, *Introduzione*, pp. 60-61.

18. Un'ampia ed esauriente trattazione del codice è stata compiuta da Giancarlo Savino, *Stratigrafia del Filippino*.

Il codice Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 3 (già Ginori Venturi 46 = *Gv*), che contiene il *Paradiso* con l'Ottimo Commento disposto a cornice, reca un'intestazione con la data «MCCCXXXVII die ultimo mense februarii» che, essendo in stile fiorentino, corrisponde al febbraio del 1338. La scrittura del codice (una corsiva di piccolo modulo poco connotata quanto all'origine pur rivelando elementi della lettera mercantesca) non sembra collocabile entro l'ultimo quarto del secolo XIV, nonostante la datazione esplicita che potrebbe essere stata riprodotta meccanicamente dall'antigrafo.¹⁹ Già Casella²⁰ aveva rifiutato su basi paleografiche la data del codice, mentre Petrocchi, sulla scorta di Vandelli²¹ e di Pellegrini,²² ha ritenuto che *Gv* fosse da situarsi «tra le copie fiorentine prodotte nel decennio 1330-40».²³ Sembra invece interessante l'ipotesi formulata recentemente da Castellani,²⁴ e sostenuta anche da Savino,²⁵ della possibile caduta di una *L* nella scrittura della data, onde la verosimile possibilità di spostare in avanti il codice di cinquant'anni. Inoltre, anche se non sono di per sé elementi decisivi, la taglia (piuttosto piccola se rapportata agli altri manoscritti dell'antica vulgata) e la materia (solo il Madrileno 10186 e il Laurenziano 40.22, tra i codici seniori, sono cartacei) contribuiscono a collocare il codice verso la fine del secolo XIV, cioè quando si trovano con più frequenza copie prodotte da scribi non professionisti senza troppe ambizioni qualitative o estetiche.

Anche la datazione del Cortonese 88 (*Co*) è da spostare in avanti, con buone probabilità all'ultimo quarto del secolo XIV. Il codice, scritto e decorato da «Romolus Lodovici de Florentia», era stato collocato da Petrocchi assai vicino cronologicamente al Trivulziano 1080 (*Triv*), cioè negli anni trenta del Trecento.²⁶ Non erano dello stesso parere né Batines²⁷ che, a metà dell'Ottocento, riteneva il codice non anteriore alla metà del secolo, né Moore,²⁸ che, quasi quarant'anni più tardi, dubitava della sua antichità. Nel Novecento il codice è stato datato dai filologi alla metà del secolo XIV,²⁹ mentre per gli storici della miniatura il manoscritto è da spostare più verso la fine del secolo.³⁰ Con quest'ultima datazione si allineano la Pomaro,³¹ Lanza³² e Savino,³³ fondandosi su elementi paleografici e figurativi. Il codice è scritto in una lettera bastarda su base cancelleresca di un tipo simile a quello dei Danti del Cento. Di mano esperta e posata, eseguita con penna tagliata grossa, la scrittura manca dell'enfaticizzazione delle aste e della varietà di lettere tipiche delle cancelleresche fiorentine degli anni Trenta o Quaranta. Il codice è inoltre illustrato da disegni acquerellati, il cui realismo non trova riscontri nella miniatura della prima metà del secolo. I disegni, non attinenti al testo, raffigurano in prevalenza uccelli che accompagnano o sorreggono i richiami scritti su cartigli. Contrariamente alla prassi, il copista-miniatore deve aver eseguito il cartiglio dei richiami prima della copia (come si vede bene a c. 80v dove, a causa della dimensione eccessiva del cartiglio, è stato necessario spostare fuori allineamento l'ultima riga di scrittura della colonna di destra). Le iniziali filigranate della seconda e terza cantica (quella della prima fu ridipinta sulla preesistente nella seconda metà del Quattrocento) sono poco indicative per la datazione, perché di tipologia estremamente diffusa sia nel Trecento che nel Quattrocento. In ogni caso il codice non può essere datato entro la metà del secolo ed è collocabile, con buone probabilità, nell'ultimo quarto del Trecento insieme ad altre due *Commedie* copiate dallo stesso scriba: una, senza se-

19. Può essere interessante osservare come anche l'altro manoscritto trecentesco contenente il *Paradiso* con l'Ottimo Commento, il Laur. Strozzi 169, che reca, così come *Gv*, la data (10 novembre 1393) nell'intestazione, sia impaginato allo stesso modo e vergato utilizzando una scrittura dal *ductus* molto corsivo.

20. Casella, *Sul testo*, p. 8.

21. Vandelli, *Una nuova redazione*, pp. 106-197.

22. Pellegrini, *Per la cronologia*, p. 67.

23. Petrocchi, *Introduzione*, p. 67.

24. Castellani, *Grammatica storica*, p. 84.

25. Savino, *Autografo virtuale*, p. 6.

26. «L'antichità del manoscritto appare incontestabile, congiungendo l'esame paleografico a quello delle miniature (se non proprio intorno al 1330 [...], certo prima della metà del secolo)». Petrocchi, *Introduzione*, p. 63.

27. Batines, *Bibliografia Dantesca*, n. 215.

28. Moore, *Contributions*, pp. 555 ss.

29. *Mostra di codici*, p. 56 n. 68.

30. *Codici miniati del Rinascimento*, pp. 61-65.

31. Pomaro, *Copisti e testo*.

32. Lanza, *Comedia*.

33. Savino, *Autografo virtuale*, p. 7.

gnatura, si trova nella Biblioteca del Seminario Teologico di Trento, l'altra reca la segnatura Landau Finaly 123 della Nazionale di Firenze ed è stata riconosciuta del Lodovici dalla Pomaro.³⁴ Entrambi cartacei, il ms. di Trento è stato copiato interamente da Romolo Lodovici, ma non ne reca la sottoscrizione, mentre il Landau è un composito di restauro nel quale Romolo Lodovici interviene a completare la copia della *Commedia* interrotta dal primo copista (cc. 109r-199r) e inserisce le rubriche anche nella prima parte.³⁵ Rispetto al Cortonese, l'ampia presenza di maiuscole di tipo capitale (in particolare *N*, *A*, *M*), fa datare i due codici non prima dell'ultimo quarto del secolo XIV e anche se sono probabilmente più tardi di *Co*, non sarà passato molto tempo tra la stesura dei tre manufatti. Ciò implica che il manoscritto di Cortona sia da datare non prima degli anni settanta del secolo XIV.

Il manoscritto Napoli, Biblioteca dei Girolamini CF.2.16 (*Fi*) è stato ampiamente studiato a partire dalla fine dell'Ottocento. Täuber³⁶ lo aveva avvicinato al gruppo del Cento; Mandarini,³⁷ che ne fornì un'ampia scheda per il catalogo dei codici Oratoriani, lo datò intorno alla metà del secolo XIV per certi riferimenti cronologici presenti nel commento che credeva di un solo autore, Lorenzo Poderico.³⁸ Anche Petrocchi, seguito dalla Perriccioli Saggese,³⁹ fu concorde con una datazione a metà del secolo. Savino, che data il codice intorno alla fine degli anni Cinquanta, ha recentemente dimostrato che l'identificazione del primo chiosatore con Lorenzo Poderico, basata sulla presenza dello stemma di famiglia nella prima carta, non ha più luogo di esistere perché lo stemma è «una sovrapposizione posteriore al preesistente fregio che corre lungo il margine inferiore».⁴⁰ Il codice, concepito e illustrato a Napoli, è stato copiato, probabilmente alla fine degli anni Cinquanta del Trecento, da uno scriba che, indipendentemente dal luogo di copia, rivela la sua fiorentinità⁴¹ oltre che sul piano linguistico, anche su quello della scelta grafica (la lettera «bastarda cancelleresca» nella stilizzazione usata per i Danti del Cento). Come ha posto in rilievo Savino, il manoscritto, «attuazione di un progetto tra tradizione e innovazione», si discosta dalla vulgata fiorentina degli anni Trenta-Quaranta nell'impaginazione su una colonna, nella presenza delle 146 vignette parte intercalate al testo e parte disposte nei margini, nella taglia medio-piccola (la gran parte dei Danti del Cento è invece di taglia medio-grande), e soprattutto nell'esecuzione della scrittura «tranquillamente disarmonica fino ad apparire talvolta sciatta o quantomeno frettolosa».⁴²

Si è invece mantenuto entro l'antica vulgata, seppure al suo limite estremo, il Laur. Ashb. 828 (*Ash*), definito da Montani 'l'antichissimo'⁴³ per la data «d'ogosto MCCCXXXV» che si trova nell'ultima carta. La data tuttavia non è della mano che ha copiato la *Commedia*, ma di quella che trascrive il *Capitolo* di Iacopo Alighieri in appendice al poema. L'indicazione cronica fu stimata attendibile da Petrocchi,⁴⁴ mentre Barbi⁴⁵ aveva postulato che il manoscritto fosse, se non del 1335, almeno derivato da uno di quell'anno. Secondo Savino la data cronica è stata «verosimilmente replicata dall'antigrafo», e le due mani del codice sono databili «circa la metà del Trecento la prima, rigida e artificiosa nella morfologia e nell'articolazione, nel terzo quarto del secolo la seconda».⁴⁶ La scrittura della *Commedia* è una *littera textualis* semplificata di mano non troppo esperta che utilizza

34. Pomaro, *Analisi codicologica*, pp. 1063-1064.

35. Purtroppo, nel Landau 123 il nome del copista è stato eraso ed è rimasta soltanto l'informazione del luogo di copia: Borgo Allegri, a Firenze (nel quartiere di S. Croce).

36. Täuber, *Capostipiti*, pp. 95 ss.

37. Mandarini, *Codice Filippino* e Mandarini, *Codici manoscritti*, pp. 8-20.

38. Lorenzo Poderico fu canonico della chiesa metropolitana di Napoli, lettore di giurisprudenza e infine rettore dell'Università partenopea dal 1351 fino alla morte avvenuta nel 1358. L'identificazione del primo chiosatore con il Poderico fu condivisa da Gianantonio (*Commentatori meridionali*, pp. 50-53), e da Rotili (voce *Commedia*), mentre Sabatini (*Napoli angioina*, p. 94), scartava decisamente l'identificazione ritenendo giustamente che il commento fosse di autori diversi.

39. *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana*, pp. 31-39.

40. Savino, *Stratigrafia del Filippino*, p. 12. L'autore fa notare che la sovrapposizione dello stemma era già stata segnalata da Bellucci (*Codice Filippino*, pp. 16-17), ma poi inspiegabilmente ignorata dai lavori successivi.

41. Contini, *Manoscritti meridionali*, p. 341; Savino, *Stratigrafia del Filippino*.

42. Savino, *Stratigrafia del Filippino*.

43. Montani, *Lettera*, p. 47.

44. «Sembra che quella data bene risponda al tipo di vulgata antica diffuso nel codice». Petrocchi, *Introduzione*, p. 59.

45. Barbi, *Codice di Francoforte*, p. 181.

46. Savino, *Autografo virtuale*, p. 7. Questa ipotesi di datazione era già emersa nella tesi di laurea di Antonella Taiti, *Per un censimento dei codici fiorentini della Comedia. Biblioteca Medicea Laurenziana. Fondo Ashburnham - Libri*, Università degli Studi di Firenze, A. A. 1994-95, p. 92.

una penna a punta sottile, mentre la mano del *Capitolo* usa una penna tagliata grossa; il testo è disposto su due colonne di 36 righe, col margine inferiore piuttosto ampio; la decorazione non è particolarmente significativa per la datazione del codice perché le iniziali delle cantiche e dei canti sono semplici lettere filigranate.

Dei manoscritti utilizzati da Petrocchi per la sua edizione restano databili entro l'antica vulgata soltanto i seguenti 22 manoscritti:

Belluno, B. Seminario, 35 (<i>Lo</i>)	La Spezia, Arch. Notarile, framm. (<i>Sa</i>)
Berlin, Staatsb., Ham. 203 (<i>Ham</i>)	London, British Libr., Egerton 943 (<i>Eg</i>)
Chantilly, M. Condé 597 (<i>Cha</i>)	Madrid, B. Nacional, 10186 (<i>Mad</i>)
Città del Vaticano, B. Vaticana, Urb. lat. 366 (<i>Urb</i>); Vat. lat. 3199 (<i>Vat</i>).	Milano, B. Trivulziana, 1077 (<i>Tz</i>), 1080 (<i>Triv</i>)
Firenze, B. Laurenziana, 40.16 (<i>Lau</i>), 40.22 (<i>Laur</i>), 90 sup. 125b (<i>Ga</i>); Ashb. 828 (<i>Ash</i>)	Modena, AdS, framm. (<i>Mo</i>)
Firenze, B. Nazionale, Pal. 313 (<i>Po</i>)	Paris, B. Nationale, It. 538 (<i>Pa</i>), 539 (<i>Pr</i>)
Firenze, B. Riccardiana 1005 + Milano, Braid. AG.XII.2 (<i>Rb</i>); Ricc. 1010 (<i>Ricc</i>)	Parma, B. Palatina, Parm. 3285 (<i>Parm</i>)
	Piacenza, B. Passerini Landi, 190 (<i>La</i>)

Nella parte bassa del suo stemma, Petrocchi colloca un gruppo di manoscritti denominato genericamente «altri Danti del Cento», del quale non dichiara né la consistenza né le caratteristiche,⁴⁷ ma che fa derivare da un testimone datato 1348 (*Laur.* 90 sup. 125 = *Ga*) circoscrivendone così la produzione tra il 1348 e il 1355. Si tratta, quasi certamente, dei 12 manoscritti che Petrocchi cita esplicitamente nell'*Introduzione*, a cui dichiara di fare riferimento nelle note al testo:

Firenze, B. Laurenziana, Pl. 40.14; Acq. e doni 86; Ashb. 831; Strozzii 149, 150, 151, 152, 153	New York, Pierpont Libr. 289
Firenze, B. Riccardiana, 1048	Venezia, B. Marciana, It. IX.34; Z.51

Tranne il Marciano It. IX.34, databile agli inizi del secolo XV, gli altri manoscritti elencati presentano caratteristiche grafico-codicologiche che li fanno assimilare al gruppo che anche in questo lavoro si definisce del Cento. Anticipando quanto diremo più avanti, le caratteristiche che accomunano i Danti del Cento sono l'uso di una particolare stilizzazione della lettera bastarda derivata da una base notarile-cancelleresca (quella usata da Francesco di ser Nardo da Barberino), l'impaginazione su due colonne e il supporto pergameneo.

In totale i codici databili entro l'antica vulgata sono 85: i 33 manoscritti sopra citati (i restanti 22 dello stemma più 11 dei 12 citati dal Petrocchi nell'*Introduzione*) ai quali si devono sommare i seguenti 52 che, al termine del presente lavoro ho ritenuto di dover aggiungere ai codici seniori:

Berlin, Staatsb., Ham. 202, 204	Genova, Coll. Privata, framm. senza segnatura
Bruxelles, B. Royale, 14614-6	Holkham Hall, Libr. of Leicester, 513
Città del Vaticano, B. Vaticana, Barb. lat. 3644, 4092; Borgh. 365; Chig. lat. L.V.167, L.VII.292; Urb. lat. 378	London, British Libr., Eg. 2628
Eton, College Libr., 112	Madrid, B. Nacional, Vitrina 23.3
Firenze, B. Laurenziana, Pl. 40.12, 40.13, 40.15, 40.35, 90 sup. 125a, 90 sup. 127; Ashb. 829; Ashb. App. dant. 1.	Milano, B. Braidense, AC.XIII.41
Firenze, B. Nazionale, II.I.30, II.I.32, II.I.39, II.IV.587a, II.IV.587b; Banco Rari 330 (Pal. 314); Conv. Sopp. C.III.1262a, C.III.1262b, H.VIII.1012; Magl.VI.131; Pal. 319; Tordi 567	Milano, B. Trivulziana, 1078
Firenze, B. Riccardiana, 1012, 1025, 1030bis (+ Nonantola, Arch. Com. + Reggio Emilia, AdS), 1033	Modena, B. Estense, α F. 6.9
	Paris, B. Nationale It. 528, 529, 540, 543
	Roma, Arch. Storico Capitolino, framm. s. n.
	Roma, B. Angelica, 1919 framm. 1
	Roma, B. Corsiniana, 44.G.3 (Rossi 5)
	Roma, B. Nazionale, Fondo Varie, 110, I
	Savona, AdS, framm. s. n.
	Venezia, B. Marciana, Z.50, Z.55

47. «Ci esimiamo poi dall'offrire in elenco le dimensioni del gruppo esorbitanti l'acclarata rispondenza dei portavoce Lau Lo Ricc Sa Tz». Petrocchi, *Introduzione*, p. 311.

In totale i manoscritti databili oltre l'antica vulgata, cioè tra gli anni cinquanta e la fine del secolo sono 207:

- Altona, Schulb., N.2 Aa. 5./7
 Augsburg, Staatsb., Frag. rel. 9
 Austin, Humanities Reserch Center
 Basel, Universitätsb., N.I.3 nr.3
 Bergamo, B. Mai, Cass. 4.3
 Berlin, Staatsb., Ham. 205; Rehdiger 227
 Bologna, B. Archiginnasio, A.321, A.322, A.418
 Bologna, B. Universitaria, 589, 4091
 Boston, Gardner Museum, 11
 Brescia, B. Queriniana, A.II.1
 Breslau/Wrocław, B. Uniwersytecka, IV.F.87 f.
 Cagli, A. Comunale, D.40
 Cagliari, B. Universitaria, 76
 Cambridge, Harvard Libr., Ital. 55
 Cambridge, University Libr., Mm. 2.3a
 Città del Vaticano, B. Vaticana, Barb. lat. 4024, 4071, 4079, 4117; Capponi 263; Chig. lat. L.V.168, L.VI.213 (*Chig*), L.VII.251, L.VIII.293; Ott. lat. 2358, 2373; Rossi 463, 487; Urb. lat. 367; Vat. lat. 3200, 4776, 8376, 10678
 Coligny, B. Bodmer, 55, 57
 Cortona, B. Comunale, 88 (*Co*)
 Dresden, Sächsische Landesb., O.b.25
 Fabriano, B. Comunale, Busta 320
 Firenze, B. Laurenziana, Pl. 26 sin. 1 (*LauSC*), 40.2, 40.3, 40.7, 40.10, 40.11, 40.23, 40.25, 40.31, 40.36, 90 inf. 42, 90 inf. 47, 90 sup. 121, 90 sup. 129, 90 sup. 130, 90 sup. 133, 90 sup. 141; Acq. e doni 218, 219, 439; Ashb. 405, 832, 834, 838; Ashb. App. dant. 2, 7, 8; Conv. Sopp. 204; Med. Pal. 74; Strozzii 147, 148, 155, 161, 162, 165, 169; Tempi 1, 6
 Firenze, B. Nazionale II.I.36, II.I.40, II.I.43, II.IV.587c; Banco Rari 69 (Pal. 180), 70 (Pal. 325); Conv. Sopp. C.III.1263, C.III.1266, J.V.29; Landau 123; Pal. 315, 316, 317; Panc. 1, 2; Tordi 566
 Firenze, B. Riccardiana, 1011, 1014, 1027, 1031, 1035 (*Ri*), 1049c, 1106, 2330
 Firenze, B. Moreniana, Frullani 7
 Firenze, Soc. Dantesca Italiana, fram. di Marradi
 Forlì, B. Comunale, 393
 Francoforte, Stadt- und Universitätsb., Ausst. 33
 Genova, AdS, Arch. segreto 2860 E
 Genova, Arch. Capitolare, Cartella 420
 Halle/Saale, Univ. und Landesb. X.y.Q.104
 Holkham Hall, Earl of Leicester 514, 515
 København, Kongelige Bibl., Thott 411.2
 Kraków, Museum Narodowego w Oddział Zbiory Czar-torskich, 3208
 London, British Libr., Add. 19587, 26836; Eg. 2567, 3017; Harley 3488
 Lucca, AdS, fr. 93; Bibl. Mss. 247 (fr. dant. L 1592)
 Madrid, B. Nacional, 10057; Vitrina 23.2
 Mantova, B. Comunale, F.V.14
 Milano, B. Ambrosiana, A.40 inf., C.198 inf., D.539 inf.
 Milano, B. Trivulziana, 1047, 1076, 1079
 Modena, B. Estense α R.4.8 (Ital. 474), γ G.1.13 (Cam-pori App. 1270)
 Napoli, B. Nazionale, XIII.C.4
 Napoli, B. Girolamini, 4.20 (Fi)
 New Haven, Beinecke Libr. 428
 New York, Pierpont Libr., M.676
 Oxford, Bodleian Libr., Add. C.133; Can. It. 108; It. e 6
 Padova, B. del Seminario, 2, 9
 Palermo, B. Regionale, XIII.G.1
 Paris, B. dell'Arsenal, 8530
 Paris, B. Nationale, It. 69, 71, 75, 77, 79, 531, 533, 534, 1298, 2085
 Parma, B. Palatina, Parm. 1026, 1060, 3181
 Parma, B. Seminario Maggiore, s.n.
 Pavia, B. Collegio Borromeo, s.n.
 Pavia, B. Universitaria, pergamene sparse, scat. I n.1
 Pavia, B. Collegio Ghislieri, s.n.
 Perugia, AdS, fram. m.
 Perugia, B. Augusta, B.25, D.58, L.70
 Pistoia, B. Forteguerri, D.311
 Poppi, B. Rilliana, 29
 Praha, Národní a Universitní Knihovna, F.272
 Ravenna, B. Classense, 6, 634
 Ravenna, B. Dantesca, 3 (*GV*)
 Rimini, B. Gambalunga, S.C.1162
 Roma, B. Angelica, 1101, 1102, 1919 fr. 2
 Roma, B. Corsiniana, 44.F.26, 44.F.29, 44.F.3 (Rossi 61), 44.F.31
 Roma, Marchesi Guidi di Bagno
 San Vittore, Museo Moesano 69/259
 Siena, B. degli Intronati, I.VI.27, I.VI.29, I.VI.31
 Stuttgart, Württembergische Landesb., Cod. poet. e phil. fol. 19
 Toledo, B. del Cabildo, 104.6 (*To*)
 Trapani, AdS, frammenti 2
 Trento, B. del Seminario, s.n.
 Treviso, B. Comunale, 337
 Udine, B. Bartoliniana, 50
 Udine, B. Comunale Joppi, 836 D
 Venezia, B. Marciana, It. IX.31a, IX.33, IX.37, IX.127, IX.183, IX.276, IX.490, IX.692; Z.52, Z.53, Z.54
 Venezia, Museo Correr, 1496
 Verzuolo, Arch. Civico, A.24
 Vicenza, B. Bertoliana, 221

Ad un primo sguardo sembra che nella seconda metà del secolo la diffusione della *Commedia* sia stata numericamente più ampia. In realtà, considerando che la produzione dell'antica vulgata copre il breve spazio di un trentennio, e tenendo conto della fisiologica dispersione di esemplari nel corso del tempo, si dovrà rilevare come la produzione di copie della *Commedia* rimanga più o meno costante nell'arco di tutto il Trecento. Oltrepassando il limite cronologico che ci si è imposti, si è cercato di verificare, prendendo per buone le datazioni riportate dal catalogo Roddewig, se quest'andamento sia stato costante anche nel secolo successivo. Aggiungendo ai 371 manoscritti che nel repertorio sono datati ai secc. XV e XV-XVI i 68 che abbiamo postdatato, si arriva ad un totale di 439 pezzi. Poiché la differenza si riduce ad uno scarto di poche

decine di pezzi, si può facilmente desumere che la produzione di copie nel secolo XV si mantenne più o meno sugli stessi livelli di quella del Trecento. Se tuttavia si considera che il Quattrocento, specie a Firenze, fu un secolo di intensa produzione libraria, anche a livello privato, (come confermano in maniera immediata i dati cronologici relativi alla presenza di codici del secolo XV nelle biblioteche, desunti dai cataloghi di manoscritti datati), questo dato potrebbe essere in realtà letto come il sintomo di un ridimensionamento della fortuna del poema. Cosa che trova conferma nella qualità delle copie quattrocentesche: sembra venir meno infatti quella produzione di standard medio-alto che nel Trecento era rappresentata dai Danti del Cento, per lasciare il posto ad una produzione che oscilla tra punte di assoluta eccellenza e una massa di codici di livello medio-basso, spesso cartacei, frutto dell'attività personale e privata di copisti per passione.

Selezione e metodo della raccolta dei dati

Alle pp. 109-144 si trovano le schede di rilevamento dei 292 manoscritti che ho analizzato. Dal momento che lo scopo di questo lavoro è individuare il progetto editoriale sotteso alla confezione dei codici della *Commedia*, mi sono limitata ad esaminare i dati relativi al manoscritto così come è uscito dalle mani del copista, ignorando tutte quelle informazioni di natura materiale (legatura, carte di guardia, ecc.) o relative alla storia del codice (possessori, postillatori, testi supplementari, ecc.) che non riguardano il progetto iniziale. Per la stessa ragione sono ridotti al minimo anche i dati relativi alla componente testuale e la bibliografia relativa al manoscritto che si limita al solo numero di rimando al catalogo di Marcella Roddewig.⁴⁸ Per il modello di scheda si veda p. 108.

I manoscritti non esaminati direttamente sono distinti da un asterisco. In questi casi, ovviamente, non è stato possibile registrare tutti i dati inclusi nel protocollo descrittivo. Nel calcolo totale delle percentuali i dati mancanti saranno distinti sotto la voce "non rilevati".

Per comodità di consultazione e per consentire un immediato confronto, si sono allestite delle tavole sinottiche che comprendono alcuni dati raccolti ed altri dati elaborati. Dei manoscritti più significativi si fornisce anche una riproduzione.

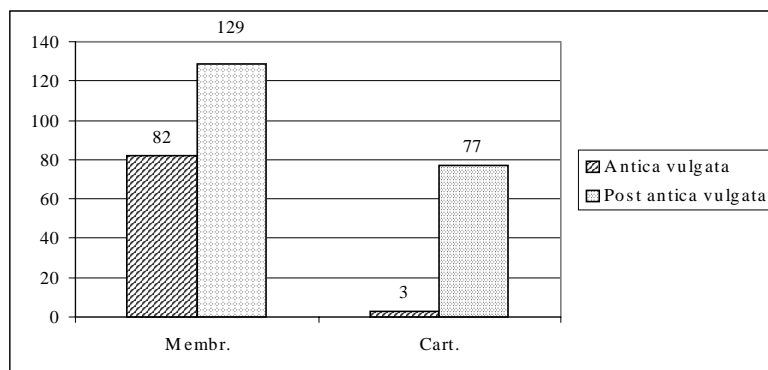
48. Oltre alla bibliografia pregressa, il rimando al repertorio della Roddewig consente di individuare il manoscritto anche in altri cataloghi come, ad esempio, la *Bibliografia dantesca* del visconte Colomb de Batines che è stata, per più di un secolo, il repertorio di riferimento dei dantisti.

Analisi codicologica

Materia scrittoria

Nella produzione trecentesca della *Commedia* i codici membranacei sono la grande maggioranza: 211 contro 80 cartacei, uno soltanto è misto. Se si separano i dati relativi all'antica vulgata da quelli relativi ai manoscritti più tardi, notiamo come la produzione più antica sia quasi interamente membranacea, 82 pezzi contro 3, mentre, in quella successiva risulta considerevolmente aumentata la percentuale dei codici in carta, pur restando sempre inferiore a quella dei pergamenei: 129 i membranacei, 77 i cartacei, e il già citato codice misto, Laur. Pal. 74, che contiene il *Paradiso* col commento di Iacopo della Lana. Questo testimone, copiato da Giovanni Sercambi,¹ presenta i bifogli esterni dei fascicoli in pergamena e tutti gli altri in carta, secondo una prassi ben attestata.²

Grafico 1: materia scrittoria



Un impiego così ampio della pergamena può essere visto, almeno provvisoriamente, come un'indicazione della qualità e dell'ambizione del progetto editoriale e, di riflesso, del valore riconosciuto alla *Commedia*. Quanto alla carta, il suo scarso uso per i codici del poema non può certo essere imputato alla relativa novità del materiale che aveva visto un'espansione crescente già a partire dalla fine del XIII secolo, anche se la sua piena affermazione si ebbe con la fine del secolo XIV, quando la fabbricazione divenne più massiccia.³

1. Sull'autografia del Sercambi si veda la scheda curata da Marco Paoli nel volume *Giovanni Sercambi e il suo tempo*, pp. 19-20 n° 108 e il contributo di Giancarlo Savino, *Dante fra i libri*.

2. Verosimilmente questo modo di costruire i fascicoli rispondeva non soltanto a precise esigenze economiche (minori costi del supporto cartaceo) e di protezione (i bifogli esterni ed interni preservavano il materiale cartaceo in essi contenuto dall'usura della cucitura) ma anche ad un tentativo di nobilitare il prodotto. Che il Laur. Pal. 74 risponda ad un progetto ambizioso è confermato anche dalla presenza di un ricco corredo iconografico (oltre all'iniziale del commento miniata, raffigurante Cristo in gloria, da cui parte un fregio a fogliami con elementi antropomorfi nella parte inferiore si erge lo stemma Sercambi sorretto da due angeli) e dalla complessa e variegata costruzione della pagina (proemio a piena pagina, esposizione generale su due colonne, testo del poema su una colonna a centro pagina alternato al commento letterale, a piena pagina). È prevista inoltre l'inserzione di vignette che occupano circa la metà inferiore della carta.

3. Per l'uso della carta in età medioevale si rimanda alla recente pubblicazione curata dal gruppo «Progetto carta» dell'Istituto per la Patologia del libro (*La carta occidentale nel tardo Medioevo*, a cura di Ezio Ornato, Paola Busonero, Paola F. Munafò, Maria Speranza Storace, Roma, Istituto Centrale per la patologia del libro, 2001).

Sull'ampio utilizzo della pergamena hanno comunque certamente pesato anche fattori come il rispetto della tradizione o la diffidenza verso l'altro materiale (la carta) tutto sommato ancora nuovo e giudicato, a torto, come incapace di resistere all'usura del tempo.⁴ Va detto tuttavia che sono pochi per l'Italia, e in particolare per i testi in volgare, i rilevamenti statistici sull'impiego dei due materiali durante il basso Medioevo, che possano aiutare ad inquadrare meglio il valore dei dati sopra esposti.⁵ Punto di riferimento è il lavoro di Sandro Bertelli che ha analizzato, sul piano codicologico e paleografico, i manoscritti in volgare della letteratura italiana delle origini, databili tra il 1250 e il 1350, presenti nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.⁶ Confrontando i risultati di questa ricerca con i nostri dati, emerge che la percentuale di utilizzo della carta nei manoscritti della *Commedia* è più o meno la stessa riscontrata nei coevi manoscritti in volgare.

Materia scrittoria e presenza della decorazione

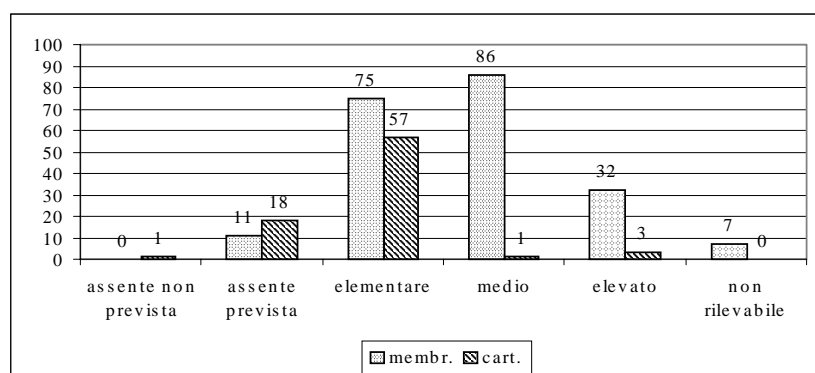
Possono essere utili, per interpretare il dato relativo al materiale scrittoria, alcune osservazioni in merito alla presenza della decorazione.⁷

Per semplicità espositiva e per consentire un immediato confronto, senza entrare in un discorso di tipo qualitativo o storico-artistico, sono stati individuati e classificati nei codici cinque livelli di decorazione, tenendo conto soltanto della quantità e della tipologia degli elementi presenti:

- un primo livello in cui la decorazione è assente perché non prevista nel progetto originario;
- un livello in cui la decorazione è assente, ma prevista nel progetto, ossia sono stati lasciati dal copista gli spazi per le iniziali decorate o per l'inserimento di illustrazioni;
- un livello elementare, che consiste nella presenza di iniziali rubricate filigranate;
- un livello medio, che prevede le iniziali maggiori miniate e quelle minori foliate o filigranate.
- un livello, infine, elevato connotato dalla presenza di iniziali maggiori e minori figurate, oppure di un ciclo narrativo illustrato, ovvero vignette o illustrazioni a piena pagina.

In base ai dati raccolti, la relazione tra livello decorativo e materiale scrittoria è la seguente:⁸

Grafico 2 : livello della decorazione



4. Una motivazione che anche Bozzolo e Ornato (*Pour une histoire*, p. 70) propongono per spiegare lo scarso uso della carta nei mss. francesi del XV secolo, nonostante la Francia fosse ormai divenuta esportatrice di questo materiale.

5. Per la pergamena il lavoro di maggior respiro è quello del Derolez, *Codicologie*, dedicato ai manoscritti umanistici, mentre l'uso della carta nei mss. medievali è stato affrontato da Bozzolo e Ornato, *Pour une histoire*, che però si sono basati su un corpus costituito da manoscritti francesi di lingua latina con testo disposto a piena pagina. Per i testi in volgare italiano, un'analisi comparativa condotta di recente sui manoscritti del *Decameron* (Cursi, *Produzione, tipologia, diffusione*) – anche se impostata prevalentemente sull'aspetto grafico degli esemplari – mostra invece come la prima diffusione del testo boccacciano (1360-1425) fosse costituita in larga maggioranza da codici cartacei (18 su 21). Si tratta comunque di lavori che, dato l'ambito ristretto della loro applicazione, interessano più per il metodo che per i risultati.

6. Bertelli, *Manoscritti delle origini*.

7. Per una trattazione più approfondita della questione terminologica nella descrizione del ms. miniato si veda Ciardi Dupré, *Problematica catalogica*.

8. La voce «non rilevabile» si riferisce ad alcuni frammenti che non contengono l'inizio del canto e per i quali non è possibile verificare la presenza o l'assenza di decorazione.

Come si evince dal grafico i livelli di decorazione media ed elevata sono praticamente esclusivi dei codici membranacei. Su 36 codici che presentano un livello di decorazione elevato, 32 sono in pergamena, 3 in carta e uno misto, mentre, degli 87 che hanno un livello di decorazione medio, 86 sono membranacei e solo uno cartaceo; la decorazione elementare è abbastanza equamente distribuita tra codici membranacei e cartacei. Invertendo i termini della questione, se si guarda alla distribuzione dei diversi livelli di decorazione tra i soli codici membranacei, si nota che su un totale di 211 manoscritti, 86 sono di livello medio; 75 sono dotati di un corredo decorativo elementare, costituito, nella quasi totalità dei casi, da iniziali filigranate spesso di ottima fattura e opera di professionisti; 32 sono corredati di un apparato illustrativo di livello elevato che prevede, oltre alle iniziali di cantica figurate, iniziali di canto figurate o un ciclo narrativo illustrato nei margini inferiore o superiore, oppure vignette illustrate intercalate al testo; solo in 11 manoscritti non è stata aggiunta la miniatura, pur essendole stato riservato lo spazio.

Grafico 3 : decorazione nei mss. membranacei

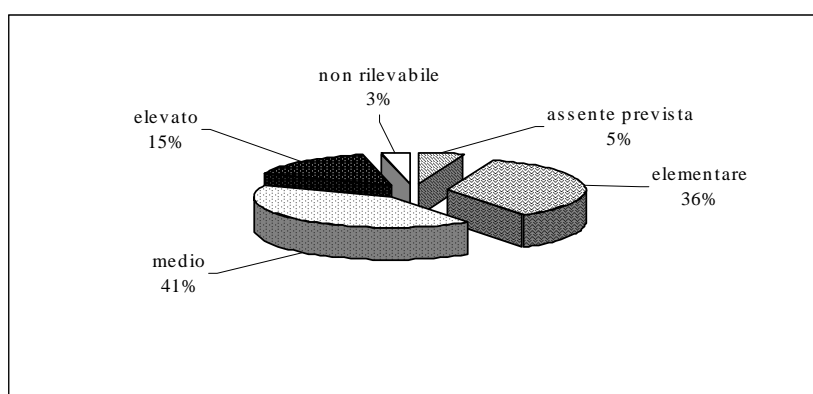
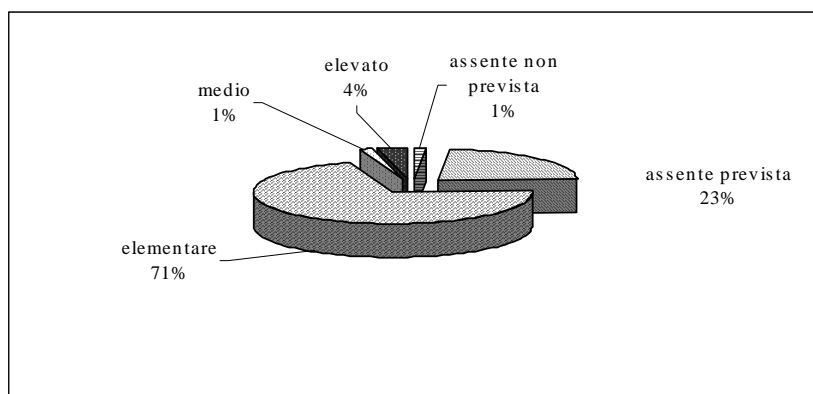


Grafico 4 : decorazione nei mss. cartacei



Per i codici cartacei (grafico 4) le percentuali risultano ribaltate: 57 pezzi su 80 hanno un livello di illustrazione elementare con iniziali rubricate che, a differenza di quanto accade nei manoscritti membranacei, sono spesso eseguite dallo stesso copista; 18 manoscritti non presentano alcun tipo di decorazione pur avendo uno spazio riservato; in un codice (Firenze, Naz. Conv. Sopp. C.III.1263) non è stata prevista alcuna decorazione, mentre nel ms. Bologna, Archiginnasio, A 322, si osserva un tentativo, forse del copista stesso, di decorare le iniziali di cantica a penna; solo tre codici, tutti databili alla fine del secolo XIV, presentano un apparato illustrativo più complesso: il Laur. 40.7 miniato a pennello, lo Strozzi 148 e il Laur. 90 inf. 42 entrambi con disegni a penna, alcuni dei quali molto simili per contenuto iconografico. Il Laur. 90 inf. 42 è un codice particolare: la scrittura mercantesca, il formato stretto da bastardello (cm 38,7×14,7, con una proporzione della pagina di 0,37),⁹ e la stessa materia scrittoria lo inseriscono in un ambiente sociale ben definito

9. Per la taglia e la proporzione larghezza/altezza si veda più avanti, pp. 29-38.

mettendolo in relazione con libri di carattere pratico, amministrativi e contabili, in netto contrasto col tentativo, forse dei copisti stessi (nella trascrizione si susseguono due mani diverse), di corredare un tipo di codice che, dalle caratteristiche sopra elencate, si potrebbe classificare come di livello qualitativo basso, di un apparato iconografico ampio (molti disegni, eseguiti a penna, alcuni di buona fattura, all'inizio piuttosto piccoli e collocati nel margine inferiore, poi di grandezza maggiore e intercalati al testo).

Scindendo i dati relativi all'antica vulgata da quelli relativi alla produzione successiva possiamo osservare la seguente situazione:

Grafico 5 : decorazione antica vulgata

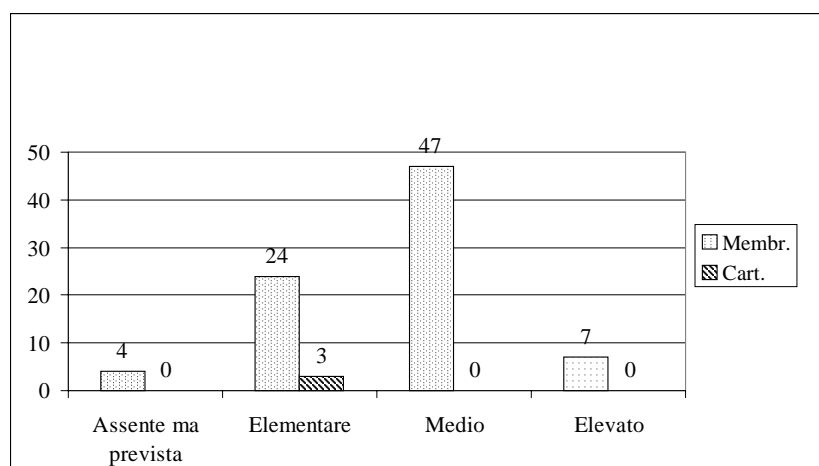
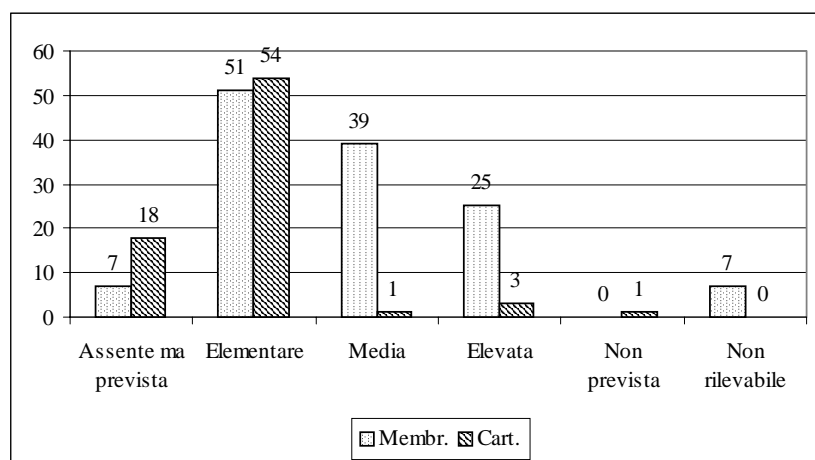


Grafico 6 : decorazione post antica vulgata



Sia nei manoscritti dell'antica vulgata che in quelli più tardi, la miniatura sembra accompagnarsi in maniera privilegiata al supporto pergameneo, più resistente e più adatto ad accogliere il colore. I codici in carta, invece, presentano per lo più decorazioni standardizzate (iniziali rubricate o filigranate). Gli unici tre manoscritti cartacei dell'antica vulgata sono corredati da una decorazione di tipo elementare, recando tutti esclusivamente delle iniziali filigranate di modesta fattura.

Se la scelta della pergamena è già di per sé un indizio qualitativo importante, l'incrocio dei due dati, quello della scelta del supporto e del tipo di decorazione, conferma in sostanza la prima impressione: l'ampio utilizzo della pergamena può essere un indicatore del valore attribuito all'opera e della disponibilità economica degli acquirenti o committenti, soprattutto nella prima fase di diffusione del poema dantesco, mentre la produzione successiva cartacea (cosa che sarà ancora più evidente nel secolo XV) sembra autoprodotta e comunque indirizzata ad un'area socioculturale più ampia, e per ciò stesso con più diversificate disponibilità economiche.

Materia scrittoria e impaginazione

Può aiutare la lettura dei dati relativi al supporto anche un confronto con il tipo di impaginazione scelto dai copisti (testo a piena pagina, ad una, due o più colonne), distinguendo tra i codici che contengono solo il testo della *Commedia* da quelli che vi affiancano un commento.

Dei 211 manoscritti in pergamena solo 33 recano un commento. La maggior parte invece, 134, reca il testo disposto su due colonne, mentre 43, quasi tutti databili oltre l'antica vulgata tranne l'Urbinate 366 (*Urb*) e il Firenze Nazionale II.IV.587a, presentano una disposizione del testo a piena pagina.

Tra i codici cartacei, solo 16 su un totale di 80 presentano un commento (tutti prodotti ben oltre la metà del Trecento, tranne il Fiorentino II.I.39); 25 sono invece quelli impaginati su due colonne, e 39 a piena pagina, tra cui gli unici cartacei dell'intera antica vulgata, Madrid 10186 (*Mad*) e Laur. 40.22 (*Laur*).

L'unico manoscritto a composizione mista, il Laur. Pal. 74, reca un commento disposto in modo diverso: proemio a piena pagina, esposizione generale su due colonne, testo del poema su una colonna a centro pagina alternato al commento letterale, a piena pagina.

I dati scorporati dell'antica vulgata e del periodo successivo sono i seguenti:

antica vulgata	membr.	cart.	totale
1 colonna	2 (2%)	2	4 (5%)
2 colonne	74 (91%)	0	74 (87%)
con commento	6 (7%)	1	7 (8%)
totale	82 (100%)	3	85 (100%)

post antica vulgata	membr.	cart.	misto	totale
1 colonna	41 (32%)	37 (49%)	0	78 (38%)
2 colonne	60 (46%)	25 (32%)	0	85 (41%)
3 colonne	1 (1%)	0	0	1
con commento	27 (21%)	15 (19%)	1	43 (21%)
totale	129 (100%)	77 (100%)	1	207 (100%)

Come si può notare, l'impaginazione su due colonne è maggioritaria tra i codici membranacei lungo tutto l'arco del secolo XIV, ed entro l'antica vulgata il codice-tipo della *Commedia* sembra addirittura quasi identificarsi col codice membranaceo su due colonne, visto che l'87% dei manoscritti risponde a queste caratteristiche; nella fase successiva, si afferma anche tra i membranacei l'impaginazione su una colonna, che passa dal 2 al 32%. La presenza del commento non sembra invece legata al materiale scrittorio dal momento che si ritrova in percentuali non molto diverse tra i codici cartacei e tra quelli membranacei.

Materia scrittoria e fascicolazione

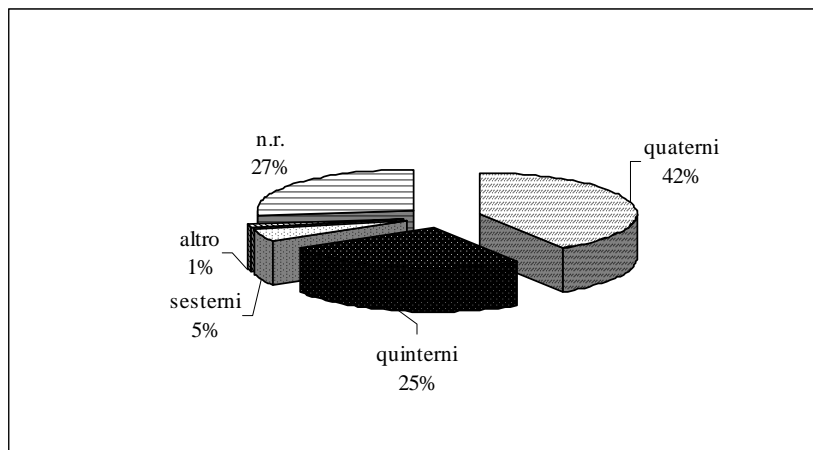
Si è provato infine a verificare se esista una relazione tra il supporto e il tipo di fascicolazione adottato.¹⁰

	quaterni	quinterni	sesterni	setterni	otterni	altro	n.r.	totale
membr.	87	53	11	0	0	3	57	211
cart.	4	16	19	3	18	9	11	80
misti	0	0	0	0	1	0	0	1
totale	91	69	30	3	19	12	68	292

10. Per una trattazione più approfondita della questione vedi *infra* pp. 39-56.

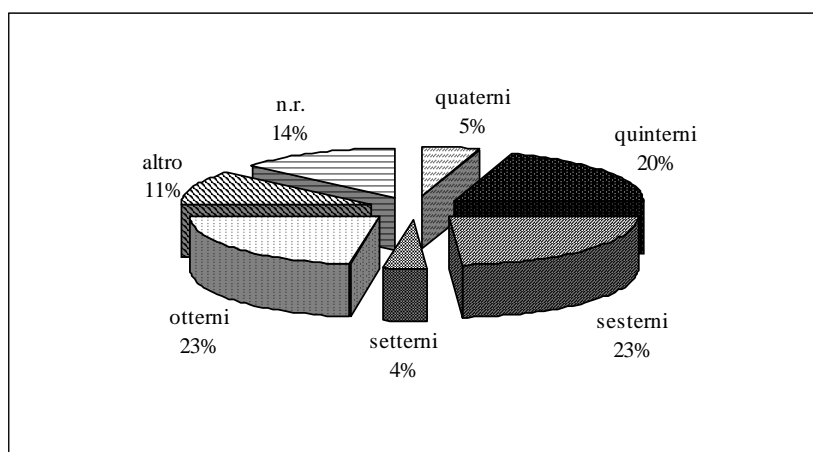
Su un *corpus* di 292 codici, di cui 211 membranacei, 80 cartacei e 1 misto, i membranacei, con un andamento pressoché costante tra prima e seconda metà del secolo XIV, sono composti quasi esclusivamente da quaterni e quinterni, mentre i sesterni sono usati solo nel 5% dei casi.

Grafico 7: fascicolazione dei mss. membranacei



La maggior parte dei cartacei è invece costituita in prevalenza da sesterni, ottarni e quinterni, mentre i quaterni sono presenti in misura decisamente inferiore. Contrariamente ai codici membranacei non è possibile verificare il cambiamento nell'impiego del tipo di fascicolo tra la prima fase della produzione e quella successiva, perché i codici cartacei prodotti entro l'antica vulgata sono solo due, *Laur* e *Mad*, entrambi composti prevalentemente da quinterni. In generale, l'adozione del supporto cartaceo sembra comportare scelte diverse rispetto a quelle della coeva produzione membranacea, fedele alla tradizione del codice in quaterni, con la tendenza ad adottare fascicolazioni più consistenti (oltre a sesterni e ottarni, anche grossi fascicoli di dieci, undici o dodici fogli).

Grafico 8: fascicolazione dei mss. cartacei



È probabile che sulla struttura fascicolare dei codici cartacei pesasse il pregiudizio sulla robustezza della carta: la riunione dei fogli in fascicoli più consistenti rispondeva così all'esigenza di dare maggior solidità alla compagine.¹¹

11. Avvalora quest'ipotesi anche l'utilizzo di rinforzi in pergamena all'esterno e all'interno dei fascicoli, in corrispondenza della cucitura, e l'adozione di fascicoli misti. Ma su questo argomento si vedano Bozzolo, Ornato, *La constitution de cahiers dans le manuscrits en papier d'origine française et le problème de l'imposition*, in Bozzolo, Ornato, *Pour une histoire*, pp. 123-212, in part. pp. 133-154 e 200-201 e Ornato, *Apologia* pp. 37-78.