

TESTI E CULTURE DEL MEDIOEVO

2026 / 1

FEDOA - FEDERICO II UNIVERSITY PRESS

DIREZIONE

Gennaro Ferrante, Università di Napoli Federico II
Pierluigi Terenzi, Università di Firenze

REDAZIONE

Laura Ingallinella, University of Toronto
Dario Internullo, Università di Roma Tre
Riccardo Montalto, Università di Napoli Federico II
Michele Rinaldi, Università Vanvitelli
Christina Abel, Universität des Saarlandes / Regesta Imperii – Akademie der Wissenschaften
und der Literatur, Mainz

EDITING STAFF

Barbara Francioni
Bernardino Pitocchelli
Elena Niccolai

COMITATO SCIENTIFICO

Etienne Anheim, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Marcello Barbato, Università di Napoli L'Orientale
Monica Berté, Università di Roma La Sapienza
Federico Boschetti, Consiglio Nazionale delle Ricerche - Istituto di Linguistica Computazionale "Antonio Zampolli"
Thibault Clérice, Institut national de recherche en sciences et technologies du numérique
Maria Careri, Università di Chieti - Pescara
Marco Cursi, Università di Napoli Federico II
Angelo Mario Del Grosso, Consiglio Nazionale delle Ricerche - Istituto di Linguistica Computazionale "Antonio Zampolli"
Fulvio Delle Donne, Università di Napoli Federico II
Roberto Delle Donne, Università di Napoli Federico II
Jean-François Goudesenne, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes
Benoît Grévin, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Isabella Lazzarini, Università di Torino
Francesca Manzari, Università di Roma La Sapienza
Andrea Mazzucchi, Università di Napoli Federico II
Barbara McGillivray, King's College
Giuliano Milani, Université Paris Gustave Eiffel
Laura Minervini, Università di Napoli Federico II
Francesca Pasut, Università di Napoli Federico II
Giancarlo Petrella, Università di Napoli Federico II
Michele Rinaldi, Università Vanvitelli
Andrea Robiglio, Katholieke Universiteit Leuven
Giampiero Scafoglio, Université de Nice
Peter Stokes, École Pratique des Hautes Études
Gennaro Toscano, Bibliothèque nationale de France

TESTI E CULTURE DEL MEDIOEVO

TECUM pubblica ad accesso aperto (Platinum Open Access): nessun costo è previsto né per la lettura né per la sottomissione o la peer review degli articoli (APC). Tutti i contributi sono sottoposti a peer review in doppio cieco.



Il materiale è distribuito con licenza Creative Commons – Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)

© Gli Autori e le Autrici, 2026.

Impaginazione e cura tipografica: Oltrepagina (Verona)

FedOA - Federico II University Press

<https://serena.sharepress.it/>

ISSN

TECUM is a Platinum Open Access journal: no costs are charged for reading, submission, or peer review (APC). All contributions undergo double-blind peer review.

Content is distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

© The Author(s), 2026.

Typesetting and typographic design: Oltrepagina (Verona)

FedOA - Federico II University Press

<https://serena.sharepress.it/>

ISSN

Indice

Gennaro Ferrante, Pierluigi Terenzi, <i>Testi e culture del Medioevo</i>	7
Antonio Musarra, «Non dovei tu i figliuoi porre a tal croce». Ugolino, Ruggieri e i prigionieri della Meloria	23
Sara Palma, <i>Il rito che si fa immagine. Analisi fattoriale della più antica tradizione iconografica dell'Eden dantesco</i>	47
Federica De Biase, Riccardo Montalto, Paola Rea, Elvira Zambardi, <i>La Commedia in frammenti: metodi, criteri e primi approcci per il progetto FraC – Fragments of Commedia</i>	119
Gennaro Ferrante, <i>Un nuovo frammento della Commedia e un'ipotesi di ricostruzione</i>	165
Angelo Eugenio Mecca, <i>Qualche osservazione su alcuni frammenti danteschi recentemente scoperti (2021-2025)</i>	181
Giuseppe Alvino, <i>Elenco delle omissioni testuali e degli errori strutturali nei codici della Commedia</i>	229
Mariangela Palomba, <i>eCommedia e HTR_Dante. Primi contributi per una guida generale di trascrizione semiautomatica dei manoscritti della Commedia</i>	281
Francesca Pasut, <i>A margine della Commedia: volgarizzamenti e miniatori a Firenze prima della peste nera</i>	317

GENNARO FERRANTE, PIERLUIGI TEREZI

Testi e culture del Medioevo

1. *Una nuova rivista*

La rivista *TECUM. Testi e Culture del Medioevo* nasce dall'esigenza di ripensare il rapporto tra produzione testuale e contesti culturali, socio-economici e politici nell'area euromediterranea del pieno Medioevo e del Rinascimento. L'esigenza è maturata entro una lunga amicizia e un dialogo continuo fra chi scrive: un dialogo avviato anni fa nella dimora napoletana di Benedetto Croce – le cui stanze ospitano ancora oggi la Biblioteca dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici, luogo di fervido scambio tra studiosi di aree ed estrazioni diverse – e cresciuto in un'appassionata tensione dialettica tra due insiemi di approcci, pratiche e prospettive appartenenti a due mondi vicini ma molto diversi: la filologia e la storia. Entrambe le discipline stanno oggi evolvendo per fattori intrinseci ed estrinseci. Le lotte per l'uguaglianza e la libertà, ormai universali e transnazionali, che da un trentennio accompagnano la globalizzazione neoliberale del mercato e dell'informazione denunciandone il carattere egemonico e le logiche di sfruttamento; la tensione tra il diritto internazionale e le sovranità degli Stati-nazione sul terreno dei diritti umani; il consolidamento di un patrimonio mondiale di valori e beni – primo fra tutti l'ecosistema terrestre – sentiti come comuni; la creolizzazione delle lingue e delle culture europee, effetto tanto della rinnovata spinta egemonica dell'Occidente seguita alla grande stagione della decolonizzazione quanto delle migrazioni dal Sud al Nord del mondo: tutto questo rende la narrazione dei tradizionali miti identitari delle civiltà europee particolarmente problematica. Eppure, non di rado – e talvolta perfino nella pianificazione della didattica scolastica – riaffiora la tentazione opposta: quella di ricondurre la storia e la letteratura entro generici “valori identitari” dell'Occidente, di considerare “disperato” ogni approfondimento comparativo tra civiltà diverse, di custodire un canone come perimetro anziché aprirlo come campo.

È in direzione opposta a questa tentazione che *TECUM* intende muoversi; e il suo orientamento si può esemplificare in alcuni terreni di lavoro che la rivista sente come complementari e inscindibili, momenti di uno stesso processo conoscitivo, come l'adozione di prospettive che riconoscano il contributo delle donne alla costruzione della storia culturale e testuale, la critica decoloniale della storia e della letteratura, la valorizzazione della pluralità e differenziazione linguistica come traccia delle interferenze da cui le civiltà si sviluppano. A questo orientamento *TECUM* affianca un'attitudine di metodo: osservare, entro un'area e un periodo circoscritti – il Mediterraneo e, più largamente, l'appendice europea del continente asiatico, fra IX e XVI secolo – la produzione, la circolazione e la ricezione dei testi letterari e pratici come episodi di storia culturale e sociale. Ciò comporta affiancare alla riflessione storica e filologica il contributo delle altre scienze umane, diffidare delle etichette nazionali con cui ancora si classificano i fenomeni culturali, relativizzare il determinismo delle periodizzazioni e le loro derive teleologiche, e oltrepassare l'eurocentrismo senza per questo trascurare quei fattori – religiosi, culturali, economici, strategico-militari – che hanno di volta in volta valicato i confini politici, linguistici e confessionali, generando alleanze e influenze transnazionali più o meno inedite e durature.

Si tratta, in definitiva, di mettere in dialogo i metodi della filologia e della storia, ma anche di ogni altra disciplina che ponga i testi e le culture al centro del proprio lavoro. *TECUM* nasce multidisciplinare – contenitore di studi afferenti ad ambiti diversi, non necessariamente in comunicazione tra loro, accomunati dal focus su testi e culture – ma aspira a farsi interdisciplinare, a far sì cioè che quella comune attenzione generi ricerche che oltrepassino i confini delle singole discipline: un dialogo difficile e però possibile, contro l'iperspecializzazione che soffoca linee d'indagine davvero innovative. Un frazionamento dei saperi che, almeno in ambito umanistico, nasce da ragioni più burocratiche e politiche che da una reale evoluzione delle discipline, e che va perciò contrastato con i fatti scientifici. *TECUM* vuole essere un modesto contributo in questa direzione, senza altra pretesa che garantire la qualità degli studi pubblicati.

È opportuno, a questo punto, entrare nel dettaglio dell'endiadi che dà il titolo alla rivista. Con *testi* si allude allo studio del testo nelle sue molteplici forme, inteso come fonte da interrogare sotto ogni profilo: il contenuto informativo, la trasmissione scritta e orale, la dimensione performativa, le traduzioni visuali, al fine di decifrarlo, interpretarlo e contestualizzarlo con metodi filologici, storici, linguistici, stilistico-retorici, paleografici, diplomatistici, storico-artistici. Vi rientra l'analisi dell'intertestualità e dell'interdiscorsività, delle forme, dei modelli e dei generi (letterari e non), dei linguaggi pragmatici – amministrazione, fiscalità, economia – e dei discorsi politici. Ogni punto di vista da cui sia possibile osservare un testo o un insieme di testi, qualunque ne sia la natura, è benvenuto in una rivista che si propone come luogo di letture molteplici. Con *culture* si al-

lude all'insieme degli elementi che concorsero alla produzione dei testi o che dai testi sono riflessi, e che ne furono dunque fattori o esiti. L'invito è duplice: da un lato collocare i testi nel contesto extra-testuale – configurazioni sociali, mentalità, saperi tecnici, ideologie, religiosità, strutture economiche, dialettica politica; dall'altro attendere alla dimensione culturale interna alla loro storia, sui diversi piani in cui si articola: la materialità dei supporti, le tecniche di produzione e riproduzione (su pergamena o carta, su pietra o muratura, attraverso l'oralità, il canto o la danza), le modalità di conservazione, e le tradizioni su cui poggiarono le scelte performative e i codici discorsivi, musicali e figurativi.

TECUM accoglie dunque, senza pregiudizi, contributi che esaminino documenti e *corpora* in prospettiva storica: ricostruendo genealogicamente le tradizioni testuali e valutando i singoli testimoni anche per il loro valore documentario; seguendo le vicende dei supporti e delle esecuzioni, tra innovazioni e adattamenti materiali e funzionali; riservando attenzione autonoma agli elementi paratestuali (rubriche, indici, apparati decorativi); ripercorrendo la storia degli oggetti nel loro uso e nella loro conservazione nei secoli successivi alla confezione; investigando le espressioni politiche, economiche, sociali e territoriali delle culture testuali; esplorando i nessi tra testi e vita quotidiana e materiale. L'obiettivo è incoraggiare ricerche che integrino i dati in storie più ampie – delle lingue, delle tradizioni iconografiche, delle pratiche culturali condivise, delle società, delle idee e delle dottrine – con l'ambizione di servire alla storia senza specificazioni né aggettivi.

Un aspetto, infine, va messo in chiara evidenza. *TECUM* riserva un'attenzione particolare alle metodologie e alle tecnologie – digitali e non – più avanzate per la conoscenza delle culture medievali euromediterranee attraverso il focus testuale, accogliendo ricerche condotte tanto con metodi tradizionali quanto con l'ausilio delle nuove tecnologie, sempre come strumento di innovazione interpretativa e mai come fine in sé. Sul versante tecnologico interessano alla rivista anche i contributi che riflettano criticamente sugli aspetti operativi: le applicazioni degli strumenti disponibili e lo sviluppo di nuovi, gli esiti di operazioni sperimentali di condivisione della conoscenza, i benefici dell'*Open Science* e le condizioni di una sua applicazione virtuosa. Vi trovano spazio i saggi sugli usi delle tecnologie per l'analisi delle singole fonti (*imaging*, restauro digitale) e per la (ri)costruzione di tradizioni e *corpora* ampi o complessi, anche con l'ausilio dell'intelligenza artificiale; e la rivista incoraggia con forza la discussione sulla conservazione e l'accessibilità delle fonti e degli elaborati digitali – banche dati, interfacce – su cui sempre più si fonda la ricerca umanistica.

Tutto questo trova nei secoli IX-XVI il proprio terreno ideale, sia per la disponibilità di fonti adeguate all'analisi proposta, sia per la quantità crescente dei testi e per la loro ricchezza tipologica e linguistica. È il periodo di una straordinaria articolazione culturale – oltre che sociale, politica ed economica: i contesti, appunto – in cui generi scrittori, letterari e non, nascono, si sviluppano e si per-

fezionano, la produzione si moltiplica, le lingue “moderne” si configurano, i laici di varia estrazione emergono come produttori di testi, l’insegnamento si codifica nelle sue forme più mature. Ciò accadde, con tempi e modi diversi, in tutta Europa e nel Mediterraneo: per questo riteniamo necessario – e, ci pare, non così usuale – aprire questo spazio a tutte le culture dell’area, latine e romanze certo, ma anche bizantine, germaniche, slave, arabo-islamiche, ebraiche, senza alcuna preclusione, e in dialogo con le culture che con esse furono in connessione diretta o indiretta.

La filologia e la storia condividono oggi più di quanto le separi: in entrambe si avverte il riverbero, talvolta il netto condizionamento, delle tecnologie informatiche, non sempre coscientemente incluse nelle impostazioni metodologiche; entrambe scontano il peso della competizione per risorse assegnate secondo schemi progettuali uniformi, che orientano la ricerca prima ancora che cominci. Ma entrambe coltivano la stessa aspirazione: restare, insieme alle discipline affini, un faro nello sviluppo del pensiero critico. È a questa aspirazione che *TECUM* intende dare voce, convinta che ripensare i testi del passato sia, oggi più che mai, un modo per pensare con maggiore libertà il presente.

2. *Un mondo in movimento*

Tra il IX e il XV secolo la Cristianità latina ridefinisce progressivamente i propri spazi egemonici nel Mediterraneo e in Europa, in un processo che dall’XI secolo si accelera senza rompere le continuità che lo precedono: le spinte di trasformazione convivono con aree di refrattarietà al «nuovo», e le culture testuali cui *TECUM* è dedicata crescono lungo frontiere mobili, si nutrono di contatti euro-africani ed euroasiatici, assorbono modelli e fonti dalle culture vicine, si alimentano di una *translatio studii* interna allo spazio romanzo.

Le forme letterarie in volgare ne sono la manifestazione più visibile. Il genere epico prende corpo lungo la frontiera in movimento tra i regni cristiani iberici e al-Andalus; la lirica profana della Spagna mozaraba e dell’Aquitania è debitrice della poesia arabo-andalusa: la *fin’amor* vi trova un corrispondente nell’amore *‘udbrī*, e con i testi transitano musica e strumenti. Sotto la pressione capetingia sul Midi e la crociata albigese, lingua e forme trobadoriche si irradiano in Catalogna, nel continente italiano e in Sicilia, dove la Magna Curia di Federico II le rielabora in un volgare nuovo: lungo la linea che, dalla Scuola Siciliana, porterà alla sperimentazione dantesca e alla duplice tensione, spirituale ed erotica, del *Canzoniere* petrarchesco. D’altra parte, con il *Decameron* di Boccaccio la *novella* fa propria la categoria del *novum* come qualità positiva del tempo storico, che da sfondo provvidenziale diventa materia stessa dell’invenzione narrativa.

Accanto, in rapporto di diglossia con il volgare, la grande testualità latina e dotta custodisce l’eredità classica e la rimette in circolo attraverso epicentri

di trasmissione la cui logica comune è la mobilità di persone, libri, immagini e documenti: si pensi alla biblioteca degli Omayyadi di Córdoba da cui, attraverso Toledo, muove un patrimonio che Gherardo da Cremona, Domenico Gundisalvo e Ibn Dāwūd reimmettono nell'Occidente latino; le corti siculo-normanna e bizantina compiono un'operazione analoga con i classici greci; la curia ottoniana, inoltre, ordina e chiosa nel *Liber Papiensis* l'eredità giuridica longobarda. A questa rete corrisponde una geografia delle tradizioni grafico-librarie – carolina, rotonda greca, beneventana – evidenza materiale di una continuità tra Alto e Basso Medioevo che gli ordini mendicanti prolungano nell'età comunale, portando, con la predicazione in volgare, la parola scritta verso strati sociali che ne diventano progressivamente produttori. La scrittura pratica, media e popolare è precisamente il campo di questa nuova produzione: documentaria e notarile, amministrativa, fiscale, contabile, diplomatica, statutaria, ritualistica – categorie cui si affiancano, tra i tipi di testo via via codificati, i ricettari gastronomici e medici, i manuali per la cura degli animali, le mappe, i portolani e le guide geografiche. I *Placiti capuani* (960-963) ricordano che la scrittura pratica non solo accompagna le culture colte, ma in più casi le precede e le alimenta.

Lungo entrambi i versanti, colto e pragmatico, fioriscono le comunità femminili di scrittura e trasmissione: dai monasteri delle grandi aristocrazie europee – Rosvita di Gandersheim, Ildegarda di Bingen, Eloisa, in generi diversi – alla lirica delle *trobairitz* provenzali e delle poetesse arabo-andaluse (Wallāda bint al-Mustakfi, Ḥafṣa bint al-Ḥāḡg ar-Rakūniyya), alla mistica volgare di Mechthild von Magdeburg, Mechthild von Hackeborn, Hadewijch, Margherita d'Oingt e Isabel de Villena, alla parola politica e civile di Caterina da Siena e Christine de Pizan.

A tenere insieme questa varietà, prima del genere, sono le strutture profonde dell'esperienza collettiva medievale che Jérôme Baschet, ne *La civilisation féodale*, ha ricondotto a sei dimensioni fondamentali. Ogni campo testuale le abita a modo proprio:

- *Tempo*. Per il Medioevo il tempo non è una misura neutra ma la cornice entro cui ogni atto umano acquista senso, tra la Creazione e il Giudizio. Lo costruiscono cronache e annali universali, calendari e martirologi che scandiscono il ritmo liturgico, genealogie e vaticini che ordinano memoria e attesa; ma lo fissano altrettanto i registri notarili e i *libri di conti*, dove il tempo della mercatura – frazionabile e produttivo di interesse – entra in tensione con quello ecclesiastico. Da questa pluralità di registri emerge una durata pensata come rete di corrispondenze, in cui il racconto è insieme evento, *exemplum* e orizzonte di salvezza.
- *Spazio*. Il Medioevo non conosce lo spazio omogeneo dei moderni: conosce il *luogo*, gerarchizzato dai valori e dalle cose che contiene – l'altare, le reliquie, il santuario, il pellegrinaggio. Lo si abita percorrendolo e immaginandolo, e una doppia testualità lo documenta: da un lato la geografia empirica o simbolica dei

portolani, degli itinerari, dei resoconti di viaggio, delle *mappae mundi*; dall'altro la spazialità amministrata di estimi, catasti, con cui poteri urbani e signorili misurano e governano il territorio. Tra l'Eden, luogo utopico fissato a Oriente, e il campo iscritto a catasto sta l'intera esperienza medievale del luogo.

- *Salvezza*. Gran parte dell'esperienza medievale è ordinata dall'economia della grazia, tra peccato, penitenza, suffragio e redenzione. Omiletica, *exempla*, trattati penitenziali, agiografie, visioni oltremondane e laude non riflettono soltanto una credenza: costruiscono e mantengono il dispositivo stesso della salvezza. Ma quel dispositivo si traduce anche in atto scritto – legati *pro anima*, registri di confraternite –, fino al testamento, dove la logica della grazia si fa contabilità dell'aldilà: il testo non descrive la salvezza, la amministra.
- *Corpi e anime*. L'Incarnazione impedisce al Medioevo di risolvere il rapporto tra corpo e anima in un dualismo: i due poli si definiscono e si trasformano a vicenda. La dialettica attraversa generi in dialogo tra loro – trattati di ascetica o mistica, scritti devozionali, ma anche la lirica cortese (a sua volta debitrice della dottrina medica degli spiriti e, nella sua versione più intellettualistica, della psicologia aristotelica), iconografie del martirio –, e insieme i testi che del corpo fanno sapere tecnico: medicina e fisiognomica, *regimina* e ricettari, ma anche formulari magico-rituali, dove cura del corpo e protezione dell'anima si saldano. Quel confine non è mai dato una volta per tutte, e i testi ne registrano la negoziazione continua.
- *Parentela*. Il vincolo parentale medievale è insieme carnale, spirituale (sacramenti, confraternite) e divino (la Sacra Famiglia, paradossalmente anti-genealogica), e permea la produzione testuale a ogni livello. Sul versante colto, genealogie nobiliari e narrazioni dinastiche fondano il prestigio del lignaggio, *planctus* e testi nuziali ne celebrano i passaggi, e il romanzo cavalleresco non meno della *chanson de geste* si costruisce intorno a eredità, alleanze, lealtà e tradimenti rispetto a dinastie nobiliari. Sul versante pragmatico, libri di famiglia e *ricordanze*, testamenti, inventari e contratti dotali fissano la parentela come documento e come patrimonio: il libro di ricordanze è la forma in cui una famiglia, di origine generalmente popolare, si iscrive nella storia, misurando il proprio *stato* e la propria continuità generazionale.
- *Immagini*. La cultura per immagini pervade ogni livello dell'esperienza medievale, scritta e non. Nel manoscritto illustrato l'immagine non decora: interpreta, seleziona, gerarchizza, e intreccia con la scrittura un dialogo in cui ora la segue fedelmente, ora la contraddice, ora ne arricchisce il senso. La stessa logica governa gli affreschi delle chiese e dei nuovi palazzi del potere civile, i cicli decorati nei soffitti lignei, la statuaria come rappresentazione del potere pubblico o signorile, la simbolica dell'architettura come dialettica tra spirituale e secolare; e nei registri pratici – stemmi e sigilli – l'immagine non orna, ma comunica, giustifica, autorizza.

3. La 'commedia umana' dell'Età medievale

Nessun testo medievale convoca le sei dimensioni appena citate con altrettanta intensità della *Commedia* di Dante Alighieri. Per Erich Auerbach, Dante «non si può quasi definire un campo di specializzazione, dal momento che lo studio della sua opera e della sua personalità si estende in ogni direzione»: chiunque voglia studiare il poema è prima o poi costretto a uscire dal recinto della propria disciplina. È questa estensione – tematica, storica, metodologica – a farne il caso ideale con cui aprire la rivista.

Il *tempo* del poema è insieme liturgico e universale: il viaggio si compie nei giorni della *Settimana santa*, al cuore della storia della Salvezza, ma la sua materia va dalla Creazione al Giudizio attraverso una trama di figure e corrispondenze tipologiche, in cui il microcosmo dell'autore – i conflitti civili d'Italia, le ambizioni papali, il declino dell'Impero – è sempre letto (secondo l'interpretazione di Peter Dronke) *sub specie aeternitatis*. Lo *spazio* dell'aldilà è la costruzione più sistematica della letteratura medievale: Dante ordina in un sistema rigoroso quanto secoli di visioni avevano elaborato, intrecciandolo con la cosmografia aristotelica, sì che la collocazione di ogni anima è un atto di giudizio morale e civile, la selva oscura è disordine interiore prima che geografico, il paradiso visualizzazione dell'ordine voluto da Dio. Quanto alla salvezza, il poema non è un trattato di escatologia ma una meditazione appassionata su peccato, penitenza, grazia e redenzione, incarnata in figure storiche concrete che Dante giudica in nome di una teologia politica e di un afflato profetico spesso in conflitto con le pretese temporali del papato.

Anche il nesso tra *corpo e anima* percorre il poema dalla selva all'Empireo: i dannati conservano le passioni e l'identità corporea di un tempo, la fisicità del paradiso è il punto d'arrivo di una teologia della resurrezione, e il dispositivo più originale resta il corpo vivo del pellegrino, unico nell'aldilà, provato da un'esperienza spirituale che non si dà senza carne – una poetica incarnata, senza separazione tra "affetto" e dottrina. La *parentela* vi è struttura letteraria, politica e genealogica insieme: Dante rivendica il proprio lignaggio nell'incontro con Cacciaguida (*Par.* 15-17) denunciandone al contempo il tralignare nei contemporanei, mentre le famiglie distribuite tra i tre regni si fanno specchio deformato o sublimato di quelle del suo tempo, in quella che si può leggere come un'immensa genealogia morale dell'Italia medievale.

Sul piano delle *immagini*, infine, la *Commedia* ha generato la più ricca tradizione figurativa di ogni testo medievale: secondo le stime del censimento del *Naples Dante Project*, circa il 44% dei manoscritti trecenteschi e quattrocenteschi reca illustrazioni, oltre l'8% cicli estesi – una proporzione che dice la vocazione visiva del testo e l'urgenza del pubblico di vedere ciò che il poeta descrive. Quella tradizione non commenta passivamente: elabora, seleziona e trasforma la materia del poema in una lettura parallela, talvolta in tensione con quella testuale.

Ma l'interesse di *TECUM* per la *Commedia* non si esaurisce nei temi. Anche la sua tradizione materiale – il manifestarsi in libri concreti, il declinarsi in varianti linguistiche, testuali e grafiche, le molteplici vite dell'oggetto prodotto, usato, conservato e trasmesso – è un terreno di ricerca centrale, e di straordinaria complessità: circa 600 testimoni manoscritti e centinaia di frammenti, un *corpus* che abbraccia l'intero spettro delle tipologie librerie medievali, dalle copie di lusso in pergamena con cicli miniati ai formati mercantili in carta, dai grandi codici da banco con commento al manoscritto umanistico. A questa varietà di pubblici corrisponde una varietà di scritture – cancelleresca, mercantesca, gotica, umanistica – e di soluzioni di *mise en page*: aspetti materiali che sono parte integrante della storia culturale del testo.

È anche una tradizione tra le più ardue da governare filologicamente: l'assenza dell'originale e la rapidissima diffusione del poema, avviata già in vita di Dante, ne hanno prodotto una contaminazione profonda, che rende difficili i rapporti genealogici e mette alla prova gli strumenti tradizionali. Proprio qui i metodi computazionali e l'intelligenza artificiale aprono prospettive inedite – trascrizione automatica, analisi paleografica e linguistica, collazione e riconoscimento di varianti e lacune investono alcune fasi centrali del lavoro filologico, rendendo praticabili indagini fino a ieri impensabili. È il terreno su cui lavora sistematicamente il gruppo interdisciplinare del *Naples Dante Project*, in collaborazione con realtà di ricerca nazionali e internazionali. *TECUM* nasce all'interno di questo cantiere e vuole essere uno degli spazi in cui i suoi risultati – e quelli delle tradizioni di studio con cui dialoga – trovino pubblicazione e confronto. La *Commedia* è dunque, qui, non semplicemente il «testo più importante» della letteratura italiana medievale: è il luogo in cui le strutture profonde della civiltà medievale e le sfide più avanzate della ricerca contemporanea si incontrano.

4. *Il primo numero*

Il primo numero di *TECUM* riunisce saggi che affrontano la tradizione della *Commedia* da prospettive complementari e con metodologie diverse, illustrando così in modo esemplare la vocazione multidisciplinare della rivista. Antonio Musarra propone una rilettura storico-letteraria dell'episodio di Ugolino e Ruggieri (*Inf.* 33) alla luce della sorte dei prigionieri pisani dopo la battaglia della Meloria (1284). Sara Palma affronta l'iconografia dell'Eden (*Purg.* 27-33) in diciannove manoscritti trecenteschi e quattrocenteschi, integrando metodologia quantitativa e analisi iconografica tradizionale. Tre contributi si occupano dei frammenti come oggetto specifico di ricerca: Federica De Biase, Riccardo Montalto, Paola Rea ed Elvira Zambardi presentano il progetto *FraC-Fragments of Commedia*, sotto-progetto del *Naples Dante Project* dedicato allo studio sistematico dei

frammenti più antichi del poema (XIV-XV sec.); Gennaro Ferrante descrive un bifoglio trecentesco dell'*Inferno* transitato da Christie's e finora ignoto alla comunità scientifica, e ne propone una ricostruzione codicologica e filologica; Angelo Mecca offre un'analisi linguistica e testuale di frammenti scoperti e pubblicati negli ultimi anni (2021-25). Ancora sul versante della filologia testuale, Giuseppe Alvino propone un inventario sistematico degli errori strutturali nella tradizione manoscritta della *Commedia* – lacune, ripetizioni, inversioni, interpolazioni – e delle loro implicazioni per la costruzione dello stemma. Mariangela Palomba porta invece la ricerca nel territorio delle Digital Humanities con il progetto HTR_Dante, che mira alla trascrizione semiautomatica dei codici della *Commedia* attraverso la piattaforma eScriptorium. Chiude il numero Francesca Pasut, con uno studio sui miniatori fiorentini della prima metà del Trecento attivi sui codici della *Commedia* e sui volgarizzamenti di testi latini, con nuove proposte attributive.



Texts and Cultures of the Middle Ages

1. *A New Journal*

The journal *TECUM. Testi e Culture del Medioevo* [*Texts and Cultures of the Middle Ages*] arises from the need to rethink the relationship between textual production and cultural, socio-economic, and political contexts in the Euro-Mediterranean area of the High Middle Ages and the Early Modern Age. This need matured within a long friendship and an ongoing dialogue between the two authors of this introduction: a dialogue begun years ago in the Neapolitan residence of Benedetto Croce – whose rooms still today house the Library of the Italian Institute for Historical Studies, a place of lively exchange among scholars of different backgrounds and fields – and grown through a passionate dialectical tension between two sets of approaches, practices, and perspectives belonging to two related but very different worlds: philology and history. Both disciplines are evolving today for reasons both intrinsic and extrinsic. The struggles for equality and freedom, by now universal and transnational, that for three decades have accompanied the neoliberal globalisation of markets and information while denouncing its hegemonic character and the logic of exploitation; the tension between international law and the sovereignty of nation-states in the field of human rights; the consolidation of a worldwide heritage of values and goods – first among them the earth's ecosystem – perceived as shared; the creolisation of European languages and cultures, an effect both of the West's renewed hegemonic thrust following the great era of decolonisation and of migrations from the South to the North of the world: all of this makes the narration of the traditional identity myths of European civilisations particularly problematic. And yet, not infrequently – and sometimes even in the planning of school curricula – the opposite temptation resurfaces:

that of confining history and literature within generic “identity values” of the West, of considering every comparative exploration between different civilisations “hopeless,” of guarding a canon as a perimeter rather than opening it as a field.

TECUM aims to move in the opposite direction; and its orientation can be exemplified in a few areas of work that the journal regards as complementary and inseparable, moments of one and the same process of inquiry, such as the adoption of perspectives that acknowledge women’s contribution to the construction of cultural and textual history, the decolonial critique of history and literature, and the promotion of linguistic plurality and differentiation as a trace of the interferences from which civilisations develop. Alongside this orientation, *TECUM* adopts a methodological stance: to observe, within a circumscribed area and period – the Mediterranean and, more broadly, the European extension of the Asian continent, between the ninth and sixteenth centuries – the production, circulation, and reception of literary and practical texts as episodes of cultural and social history. This entails combining historical and philological reflection with the contribution of the other human sciences, distrusting the national labels still used to classify cultural phenomena, relativising the determinism of periodisations and their teleological drift, and moving beyond Eurocentrism without thereby neglecting those factors – religious, cultural, economic, strategic-military – that from time to time crossed political, linguistic, and confessional boundaries, generating transnational alliances and influences to varying degrees new and enduring.

It is ultimately a matter of putting the methods of philology and history into dialogue, but also those of any other discipline that places texts and cultures at the centre of its work. *TECUM* began as multidisciplinary – a home for studies belonging to different fields, not necessarily in communication with one another, united by a shared focus on texts and cultures – but it aspires to become interdisciplinary, that is, to ensure that this shared attention generates research that crosses the boundaries of individual disciplines: a difficult but possible dialogue, against the hyper-specialisation that stifles genuinely innovative lines of inquiry. A fragmentation of knowledge that, at least in the humanities, arises from reasons more bureaucratic and political than from any real evolution of the disciplines, and which must therefore be countered with scholarly facts. *TECUM* aims to be a modest contribution in this direction, with no other ambition than to guarantee the quality of the studies it publishes.

At this point, it is worth examining in detail the hendiadys that gives the journal its title. By *texts* we mean the study of the text in its many forms, understood as a source to be interrogated from every angle: informative content, written and oral transmission, performative dimension, visual translations, with the aim of deciphering, interpreting, and contextualising it through philological, historical, linguistic, stylistic-rhetorical, palaeographic, diplomatic, and art-historical methods. This includes the analysis of intertextuality and interdiscursivity, of forms, models, and genres (literary and otherwise), of pragmatic languages – administration, taxation, economy – and of political discourse. Every point of view from which a text or a set of texts, whatever its nature, can be observed is welcome in a journal that presents itself as a place of multiple readings. By *cultures* we mean the set of elements that contributed to the production of texts or that are reflected by texts, and that were thus either their factors or their outcomes. The invitation is twofold: on the one hand, to situate texts within their extra-textual context – social

configurations, mentalities, technical knowledge, ideologies, religiosity, economic structures, political dialectics; on the other, to attend to the cultural dimension internal to their history, on the various levels along which it unfolds: the materiality of supports, the techniques of production and reproduction (on parchment or paper, on stone or masonry, through orality, song, or dance), the modes of preservation, and the traditions underlying performative choices and discursive, musical, and figurative codes.

TECUM therefore welcomes, with an open mind, contributions that examine documents and *corpora* from a historical perspective: reconstructing textual traditions genealogically and assessing individual witnesses also for their documentary value; following the vicissitudes of supports and performances, amid material and functional innovations and adaptations; giving independent attention to paratextual elements (rubrics, indices, decorative apparatus); retracing the history of objects in their use and preservation in the centuries following their production; investigating the political, economic, social, and territorial expressions of textual cultures; exploring the connections between texts and everyday, material life. The aim is to encourage research that integrates data into broader histories – of languages, of iconographic traditions, of shared cultural practices, of societies, of ideas and doctrines – with the ambition of serving history without qualifications or adjectives.

One aspect, finally, must be clearly emphasised. *TECUM* devotes particular attention to the most advanced methodologies and technologies – digital and otherwise – for the study of medieval Euro-Mediterranean cultures through the textual focus, welcoming research conducted with traditional methods as much as with the aid of new technologies, always as a tool of interpretive innovation and never as an end in itself. On the technological front, the journal is also interested in contributions that critically reflect on operational aspects: the applications of available tools and the development of new ones, the outcomes of experimental operations of knowledge-sharing, the benefits of Open Science and the conditions for its responsible application. There is room for essays on the uses of technology for the analysis of individual sources (imaging, digital restoration) and for the (re)construction of large or complex traditions and *corpora*, including with the aid of artificial intelligence; and the journal strongly encourages discussion on the preservation and accessibility of digital sources and outputs – databases, interfaces – on which humanistic research increasingly depends.

All of this is best suited to the ninth–sixteenth centuries, both for the availability of sources suited to the proposed analysis and for the growing quantity of texts and their typological and linguistic richness. It is a period of extraordinary cultural articulation – as well as social, political, and economic – namely, the contexts – in which scribal genres, literary and otherwise, arise, develop, and take shape, production multiplies, the “modern” languages take form, laypeople of various backgrounds emerge as producers of texts, and teaching becomes codified in its most mature forms. This happened, at different times and in different ways, across all of Europe and the Mediterranean: for this reason we consider it necessary – and, it seems to us, rather unusual – to open this space to all the cultures of the area, Latin and Romance certainly, but also Byzantine, Germanic, Slavic, Arab-Islamic, and Jewish, without any exclusion, and in dialogue with the cultures that were directly or indirectly connected to them.

Philology and history today share more than what separates them: in both one senses the reverberation, at times the outright conditioning, of information technologies,

not always consciously included in methodological approaches; both bear the weight of competition for resources allocated according to uniform project schemes, which orient research even before it begins. But both cultivate the same aspiration: to remain, together with related disciplines, a beacon in the development of critical thought. *TECUM* intends to give voice to this aspiration, convinced that rethinking the texts of the past is, today more than ever, a way of thinking about the present with greater freedom.

2. *A World in Motion*

Between the ninth and fifteenth centuries, Latin Christianity progressively redefined its hegemonic spaces in the Mediterranean and in Europe, in a process that accelerates from the eleventh century onward without breaking the continuities that preceded it: the pressures of transformation coexist with areas resistant to the «new», and the textual cultures to which *TECUM* is dedicated grow along shifting frontiers, nourished by Euro-African and Euro-Asian contacts, shaped by models and sources from neighbouring cultures, and fed by a *translatio studii* internal to the Romance-speaking world.

Vernacular literary forms are its most visible manifestation. The epic genre takes shape along the shifting frontier between the Iberian Christian kingdoms and al-Andalus; the secular lyric of Mozarabic Spain and of Aquitaine is indebted to Arab-Andalusian poetry: *fin'amor* finds a counterpart there in *'udbri* love, and music and instruments travel along with the texts. Under Capetian pressure on the Midi and the Albigensian Crusade, troubadour language and forms radiate into Catalonia, the Italian peninsula, and Sicily, where Frederick II's Magna Curia reworks them into a new vernacular: along the line that, from the Sicilian School, would lead to Dante's experimentation and to the twofold tension, spiritual and erotic, of Petrarch's *Canzoniere*. On the other hand, with Boccaccio's *Decameron*, the *novella* embraces the category of the *novum* as a positive quality of historical time, which turns from a providential backdrop into the very material of narrative invention.

Alongside it, in a relationship of diglossia with the vernacular, the great learned Latin textual tradition preserves the classical heritage and puts it back into circulation through epicentres of transmission whose common logic is the mobility of people, books, images, and documents: consider the library of the Umayyads of Córdoba, from which, by way of Toledo, flows a heritage that Gerard of Cremona, Dominicus Gundissalinus, and Ibn Dāwūd reintroduce into the Latin West; the Sicilian-Norman and Byzantine courts perform an analogous operation with the Greek classics; the Ottonian curia, moreover, orders and glosses the Lombard legal legacy in the *Liber Papiensis*. This network corresponds to a geography of script and book-production traditions – Carolingian, Greek rotunda, Beneventan – material evidence of a continuity between the Early and Later Middle Ages that the mendicant orders extend into the communal age, carrying the written word, through preaching in the vernacular, towards social strata that progressively become its producers. Practical, middle-register, and popular writing is precisely the field of this new production: documentary and notarial, administrative, fiscal, accounting, diplomatic, statutory, ritual – categories joined, among the text types gradually codified, by gastronomic and medical recipe books, manuals for animal husbandry, maps, portolans,

and geographic guides. The *Placiti capuani* (960–963) remind us that practical writing not only accompanies learned cultures but in many cases precedes and nourishes them.

Along both fronts, learned and pragmatic, women's communities of writing and transmission flourish: from the monasteries of the great European aristocracies – Hrotsvitha of Gandersheim, Hildegard of Bingen, Heloise, in different genres – to the lyric poetry of the Provençal *trobairitz* and of Arab-Andalusian poetesses (Wallāda bint al-Mustakfi, Ḥafṣa bint al-Ḥāḡḡ ar-Rakūniyya), to the vernacular mysticism of Mechthild of Magdeburg, Mechthild of Hackeborn, Hadewijch, Marguerite d'Oingt, and Isabel de Villena, to the political and civic voice of Catherine of Siena and Christine de Pizan.

What holds this variety together, more fundamental than genre, are the deep structures of medieval collective experience that Jérôme Baschet, in *La civilisation féodale*, traced back to six fundamental dimensions. Every textual field inhabits them in its own way:

- *Time*. For the Middle Ages, time is not a neutral measure but the frame within which every human act acquires meaning, between Creation and Judgment. It is constructed by chronicles and universal annals, calendars and martyrologies that mark the liturgical rhythm, genealogies and prophecies that order memory and expectation; but it is fixed equally by notarial registers and account books, where the time of trade – divisible and productive of interest – enters into tension with ecclesiastical time. From this plurality of registers emerges a duration conceived as a network of correspondences, in which narrative is at once event, *exemplum*, and horizon of salvation.
- *Space*. The Middle Ages does not know the homogeneous space of the moderns: it knows *place*, ordered hierarchically by the values and things it contains – the altar, relics, the shrine, the pilgrimage. One inhabits it by traversing and imagining it, and a double textuality documents it: on the one hand the empirical or symbolic geography of portolans, itineraries, travel accounts, *mappae mundi*; on the other, the administered spatiality of land surveys and cadastres, through which urban and seigneurial powers measure and govern territory. Between Eden, a utopian place fixed in the East, and the field entered in a cadastre lies the whole medieval experience of place.
- *Salvation*. Much of medieval experience is ordered by the economy of grace, between sin, penance, intercession, and redemption. Homiletics, *exempla*, penitential treatises, hagiographies, otherworldly visions, and *laude* do not merely reflect a belief: they construct and maintain the very apparatus of salvation. But that apparatus also translates into written acts – bequests *pro anima*, confraternity registers – down to the will, where the logic of grace becomes an accounting of the afterlife: the text does not describe salvation, it administers it.
- *Bodies and souls*. The Incarnation prevents the Middle Ages from resolving the relationship between body and soul into a dualism: the two poles define and transform each other in turn. This dialectic runs through genres in dialogue with one another – treatises of asceticism or mysticism, devotional writings, but also courtly lyric (itself indebted to the medical doctrine of the spirits and, in its more intellectualised version, to Aristotelian psychology), iconographies of martyrdom – together with texts that make the body a matter of technical knowledge: medicine and physiognomy, *regimina* and recipe books, but also magico-ritual formularies, where care of the body and protection of the soul become intertwined. That boundary is never fixed once and for all, and texts register its continual renegotiation.

- *Kinship*. The medieval bond of kinship is at once carnal, spiritual (sacraments, confraternities), and divine (the Holy Family, paradoxically anti-genealogical), and it permeates textual production at every level. On the learned side, noble genealogies and dynastic narratives found the prestige of lineage, *planctus* and nuptial texts celebrate its transitions, and the chivalric romance no less than the *chanson de geste* is built around inheritance, alliances, loyalty, and betrayal concerning noble dynasties. On the pragmatic side, family books and *ricordanze*, wills, inventories, and dowry contracts fix kinship as document and as patrimony: the *ricordanze* book is the form through which a family, generally of popular origin, inscribes itself in history, measuring its own status and generational continuity.
- *Images*. Visual culture pervades every level of medieval experience, written or not. In the illustrated manuscript, the image does not decorate: it interprets, selects, ranks, and weaves a dialogue with the writing in which it now follows it faithfully, now contradicts it, now enriches its meaning. The same logic governs the frescoes of churches and of the new palaces of civil power, the decorated cycles of wooden ceilings, statuary as a representation of public or seigneurial power, the symbolism of architecture as a dialectic between the spiritual and the secular; and in practical registers – coats of arms and seals – the image does not adorn, but communicates, justifies, authorises.

3. *The 'Human Comedy' of the Medieval Age*

No medieval text summons the six dimensions just mentioned with as much intensity as Dante Alighieri's *Commedia*. For Erich Auerbach, Dante «can hardly be defined as a field of specialisation, since the study of his work and personality extends in every direction»: whoever wishes to study the poem is sooner or later forced to step outside the confines of their own discipline. It is this extension – thematic, historical, methodological – that makes it the ideal case with which to open the journal.

The *time* of the poem is at once liturgical and universal: the journey takes place during Holy Week, at the heart of the history of Salvation, but its material runs from Creation to Judgment through a web of figures and typological correspondences, in which the author's microcosm – Italy's civil conflicts, papal ambitions, the decline of the Empire – is always read (following Peter Dronke's interpretation) *sub specie aeternitatis*. The *space* of the afterlife is the most systematic construction in medieval literature: Dante orders into a rigorous system what centuries of visions had elaborated, interweaving it with Aristotelian cosmography, so that the placement of every soul is an act of moral and civic judgement, the dark wood is inner disorder before it is a geographical one, and paradise is the visualisation of the order willed by God. As for *salvation*, the poem is not a treatise on eschatology but a passionate meditation on sin, penance, grace, and redemption, embodied in concrete historical figures whom Dante judges in the name of a political theology and a prophetic afflatus often in conflict with the papacy's temporal claims.

The connection between *body and soul* likewise runs through the poem from the wood to the Empyrean: the damned retain the passions and bodily identity of a former time, the physicality of paradise is the culmination of a theology of resurrection, and the most original device remains the living body of the pilgrim, unique in the afterlife,

tested by a spiritual experience that cannot occur without flesh – an incarnate poetics, without separation between “affection” and doctrine. *Kinship* is here at once a literary, political, and genealogical structure: Dante claims his own lineage in the encounter with Cacciaguida (*Par.* 15–17), while at the same time denouncing its degeneration among his contemporaries, while the families distributed across the three realms become a deformed or sublimated mirror of those of his own time, in what can be read as an immense moral genealogy of medieval Italy.

As regards *images*, finally, the *Commedia* generated the richest figurative tradition of any medieval text: according to estimates from the census carried out by the *Naples Dante Project*, about 44% of fourteenth- and fifteenth-century manuscripts bear illustrations, more than 8% with extensive cycles – a proportion that speaks to the text’s visual vocation and the public’s eagerness to see what the poet describes. That tradition does not comment passively: it elaborates, selects, and transforms the poem’s material into a parallel reading, at times in tension with the textual one.

But *TECUM*’s interest in the *Commedia* is not confined to its themes. Its material tradition too – its manifestation in concrete books, its unfolding into linguistic, textual, and graphic variants, the manifold lives of an object produced, used, preserved, and transmitted – is a central field of research, and one of extraordinary complexity: some 600 manuscript witnesses and hundreds of fragments, a *corpus* spanning the entire spectrum of medieval book typologies, from luxury parchment copies with illuminated cycles to mercantile paper formats, from the great desk codices with commentary to the humanist manuscript. This variety of audiences corresponds to a variety of scripts – chancery, mercantile, Gothic, humanistic – and of *mise en page* solutions: material aspects that form an integral part of the text’s cultural history.

It is also one of the traditions most difficult to control from a philological standpoint: the absence of the original and the extremely rapid diffusion of the poem, already underway in Dante’s lifetime, produced a profound contamination, which makes genealogical relationships difficult and puts traditional tools to the test. It is precisely here that computational methods and artificial intelligence open unprecedented perspectives – automatic transcription, palaeographic and linguistic analysis, collation and recognition of variants and lacunae now bear on some of the central stages of philological work, making feasible investigations that were unthinkable until yesterday. This is the terrain on which the interdisciplinary group of the *Naples Dante Project* works systematically, in collaboration with national and international research bodies. *TECUM* was born out of this workshop and aims to be one of the spaces in which its results – and those of the traditions of study with which it engages – find publication and discussion. The *Commedia* is thus, here, not simply «the most important text» of medieval Italian literature: it is the place where the deep structures of medieval civilisation and the most advanced challenges of contemporary research meet.

4. *The First Issue*

The first issue of *TECUM* brings together essays that address the tradition of the *Commedia* from complementary perspectives and with different methodologies, thereby ex-

emplifying the journal's multidisciplinary vocation. Antonio Musarra proposes a historical-literary rereading of the episode of Ugolino and Ruggieri (*Inf.* 33) in light of the fate of the Pisan prisoners after the Battle of Meloria (1284). Sara Palma addresses the iconography of Eden (*Purg.* 27–33) in nineteen fourteenth- and fifteenth-century manuscripts, integrating quantitative methodology with traditional iconographic analysis. Three contributions deal with fragments as a specific object of research: Federica De Biase, Riccardo Montalto, Paola Rea, and Elvira Zambardi present the project FraC – *Fragments of Commedia*, a sub-project of the *Naples Dante Project* dedicated to the systematic study of the oldest fragments of the poem (fourteenth–fifteenth century); Gennaro Ferrante describes a fourteenth-century bifolium of the *Inferno* that passed through Christie's and has so far been unknown to the scholarly community, proposing a codicological and philological reconstruction of it; Angelo Mecca offers a linguistic and textual analysis of fragments discovered and published in recent years (2021–25). Still on the textual-scholarship front, Giuseppe Alvino proposes a systematic inventory of structural errors in the manuscript tradition of the *Commedia* – lacunae, repetitions, inversions, interpolations – and their implications for the construction of the stemma. Mariangela Palomba, instead, brings research into the realm of the Digital Humanities with the project HTR_Dante, which aims at the semi-automatic transcription of *Commedia* codices through the eScriptorium platform. Closing the issue is Francesca Pasut, with a study of Florentine illuminators of the first half of the fourteenth century who worked on *Commedia* manuscripts and on vernacular translations of Latin texts, with new attributions.

ANTONIO MUSARRA

«Non dovei tu i figliuoi porre a tal croce». Ugolino, Ruggieri e i prigionieri della Meloria*

RIASSUNTO. L'articolo indaga il destino dei prigionieri pisani dopo la Meloria, ponendo al centro la loro voce letteraria e politica. A partire da questo osservatorio, l'autore propone una rilettura del contrappasso dantesco inflitto a Ugolino e all'arcivescovo Ruggieri, suggerendo che la vera colpa non fu il tradimento della città, ma l'abbandono di migliaia di concittadini nelle carceri genovesi. Il supplizio dei figli si specchia, così, in quello dei reclusi, riscrivendo il senso morale dell'episodio.

ABSTRACT. The article investigates the fate of the Pisan prisoners following the battle of Meloria, with particular attention to the literary and political expression of their experience. From this perspective, it proposes a reassessment of Dante's contrappasso imposed on Ugolino and Archbishop Ruggieri, arguing that the true offence lay not in the betrayal of the city, but in the abandonment of thousands of fellow citizens to Genoese captivity. In this light, the torment of the sons becomes a reflection of that endured by the prisoners, thereby reframing the moral significance of the episode.

PAROLE CHIAVE: Genova e Pisa; Meloria; Dante; Ugolino; carceri

KEYWORDS: Genoa and Pisa; Meloria; Dante; Ugolino; prisons

Il 6 agosto del 1284, nello specchio di mare antistante le secche della Meloria, genovesi e pisani si affrontarono in una delle più importanti battaglie navali di tutto il Medioevo. Benché gli storici ne abbiano riconosciuto la limitata incidenza sopra il mutare delle strutture economiche di Pisa, uscitane sconfitta, lo scontro continua a essere presentato come risolutivo per gli equilibri tirrenici e mediterranei. Fu davvero così? In realtà, è piuttosto vero il contrario: la "Meloria" non fu altro che il punto d'arrivo d'una serie di rivolgimenti del quadro mediterraneo

* Ringrazio Franco Musarra, Lorenzo Geri e i lettori anonimi per gli utili suggerimenti ricevuti.

– dalla caduta dell’Impero Latino di Costantinopoli all’ascesa della potenza angioina, allo scoppio della guerra del Vespro – capaci d’imprimere un’accelerazione a dinamiche in atto da tempo. I lunghi anni di guerra ebbero, sì, effetti duraturi sull’assetto di entrambe le città; ma più sui quadri interni, a livello politico e istituzionale, che su quelli economici. Per Pisa, il vero cambiamento avrebbe avuto luogo a seguito della perdita della Sardegna, tra il 1323 e il 1326.¹ Con ciò, non credo si possa eludere un dato: a seguito della disfatta, migliaia di pisani finirono nelle carceri genovesi, costretti a mantenersi autonomamente per circa quindici anni, salvo morire di stenti. La loro condizione ha lasciato tracce molteplici, anche laddove non ce lo aspetteremmo: atti notarili, componimenti poetici, cronisti – da Iacopo Doria a Guido da Vallecchia, a Salimbene de Adam, per citare i principali – accennano al dramma della prigionia con toni, ora, decisi, ora sobri ma allusivi.² A fronte di tale congerie di testimonianze, colpisce il silenzio di uno tra i più acuti osservatori del tempo: Dante Alighieri. E ciò, nonostante alcuni dei protagonisti – il conte Ugolino e l’arcivescovo Ruggieri – compaiano nella *Commedia*. Orbene: è possibile scorgere nei versi a loro rivolti del XXXIII canto dell’*Inferno* un’eco di quegli eventi? La scena archetipica del tradimento e della reclusione cela, forse – trasfigurando la chiave etico-politica –, un’allusione a quella tragedia collettiva? Si tratta d’una questione mai realmente tematizzata, su cui vale la pena soffermarsi.

¹ Poloni, “Gli uomini d’affari pisani”.

² Il conflitto pisano-genovese è stato oggetto di pochi studi. La ricostruzione più minuta – che avverte, tuttavia, il peso degli anni – è quella offerta, sullo scorcio del XIX secolo, da Caro, *Genova e la supremazia*, vol. 2; ma si veda, ora, Musarra, 1284. *La battaglia della Meloria*. Fondamentali, inoltre, gl’interventi compresi nei due volumi pubblicati nel 1984 in occasione del settimo centenario della battaglia: *Genova, Pisa e il Mediterraneo tra Due e Trecento*, e 1284. *L’anno della Meloria*. Un resoconto accurato è contenuto nell’opera di Iacopo Doria, autore dell’ultima sezione degli *Annales* genovesi, per cui cfr. Iacobi Aurie, *Annales Ianuenses*. Il punto di vista pisano è trådito da quattro testi grossomodo coevi, a partire dal secondo dei *Libri memoriales* di Guido da Vallecchia, per cui cfr. *Historiae pisanae fragmenta*, 692, ma si faccia riferimento alla più recente edizione: Guido da Vallecchia, *Libri memoriales* M.N. Si vedano, inoltre, i *Fragmenta Historiae Pisanae*, 648. La cosiddetta cronaca “roncioniana” e la cronaca anonima conservata presso l’Archivio di Stato di Lucca nota come L 54 (fondo *Manoscritti*, n. 54) tramandano particolari originali. La prima è edita in Cristiani, “Gli avvenimenti pisani del periodo ugoliniano”. La seconda, invece, è parzialmente trascritta in due tesi di laurea: Fracasso, *Cronaca pisana di autore anonimo*; Orlandini, *Cronaca pisana di autore anonimo*. Il conflitto è narrato, altresì, in due cronache coeve esterne ai fatti: quella di Salimbene de Adam e quella dell’anonimo Templare di Tiro – in realtà, non un templare ma il segretario del maestro del Tempio –, redatta verosimilmente a Cipro, solitamente ben informata (in particolare, sui metodi della guerra navale), cfr. Salimbene de Adam da Parma, *Cronica*, vol. 2, 1483-1485; *Cronaca del Templare di Tiro*, 173-187. Per quanto riguarda le fonti politico-diplomatiche, infine, rimando a Gherardi, *Le consulte della repubblica fiorentina*, vol. 1, 24, 107, 158, 193, 199, 204-207, 214-216, 275, 317, 326, 362, 456, 493, e a Lisciandrelli, *Trattati e negoziazioni politiche*.

1. *I prigionieri della Meloria*

Negli ultimi anni, diversi studi hanno contribuito a ricentrare l'attenzione sul destino dei prigionieri pisani catturati alla Meloria. E ciò, grazie alla valorizzazione della produzione manoscritta riconducibile alla prigionia e a un rinnovato interesse per la dimensione carceraria in sé, intesa non solo come luogo di reclusione, ma anche come spazio di elaborazione culturale e di resistenza identitaria.³ Per circa un quindicennio, una folta comunità straniera risiedette a Genova in una condizione che fatichiamo a comprendere nel concetto di semi-libertà. Dagli atti notarili superstiti risulta che un minimo di mobilità fosse garantita, benché in misura circoscritta a un edificio di proprietà del comune situato nella contrada del Molo e alla via pubblica antistante. Ogni prigioniero doveva mantenersi da sé, sia attraverso la vendita del proprio patrimonio, sia tramite attività artigianali. Una piccola parte s'ingegnò nel realizzare un vero e proprio *scriptorium* – una sorta d'*atelier*, è stato detto – in cui copiare, tradurre e illustrare testi letterari, prevalentemente d'argomento cortese o enciclopedico, redatti in latino, in antico-francese o in volgare.⁴ È quanto testimoniato, in prima battuta, da un passo della *Spagna Magliabechiana* – un poema cavalleresco d'argomento carolingio risalente al Quattrocento:

Furono vuomini pisani molti pregiatti
che furono da' Genovesi inchargierati
ch'essendo questi alla schura prigione
e quasi mezi vi s'erono amallati
e per pasare vïa la pasionne
iscrisono libri con nuovi trovatti
e Rinaldo feciono loro campione
e in rima misono tali dettati.⁵

Una parte degli oltre novemila pisani presenti a Genova si riunì in una corporazione, l'*Universitas carceratorum Pisanorum Ianue detentorum*, dotata d'un proprio sigillo, raffigurante due prigionieri in ginocchio nell'atto d'implorare la Vergine, costituitasi per garantire i propri interessi. Rustichello da Pisa è, forse, l'esempio più noto.⁶ Ma, certo, non l'unico. La memoria e la produzione di que-

³ Sul *milieu* carcerario genovese cfr., in particolare, Cristiani, "I combattenti della battaglia della Meloria"; Ceccarelli Lemut, "I Pisani prigionieri a Genova"; Cambi, " 'In carcere Ianuentium' ".

⁴ Si veda, al riguardo, Cigni, "Copisti prigionieri"; Cigni, "Manuscripts en français, italien et latin entre la Toscane et la Ligurie"; Fabbri, "Romanzi cortesi e prosa didattica"; Cigni, "Due nuove acquisizioni all'atelier pisano-genovese"; Cambi, "Bindo Guascappa copista"; Veneziale, "Nuovi manoscritti latini e francesi".

⁵ Hanus, *La Spagna Magliabechiana*, 284-285.

⁶ Sarebbe ozioso fornire una bibliografia esaustiva sul personaggio. Per un quadro aggiornato cfr. https://www.arlima.net/qt/rustichello_da_pisa.html [ultima visita: 19.07.2025]. Iacopo Doria

sti prigionieri, a lungo marginalizzate, stanno riconquistando centralità come espressioni d'una resilienza culturale collettiva.

In effetti, la storiografia ha, ormai, riconosciuto l'importanza dell'*atelier* pisano-genovese per la trasmissione di numerosi testi letterari – si va dalla *Legenda Aurea* di Iacopo da Varagine al *Trèsor* di Brunetto Latini –, commissionati prevalentemente dagli ordini mendicanti; in particolare, dai Domenicani (non solo genovesi). Tale attività, pur nata in un contesto di costrizione, rivela competenze professionali maturate da tempo. È il caso, ad esempio, della professione notarile, cui alcuni prigionieri sarebbero tornati una volta liberati. Tra questi spicca la figura di Ildebrandino Guascappa, detto Bindo, che avrebbe più volte ricoperto la carica di notaio e cancelliere degli Anziani, sino a essere cooptato nel collegio. Prima di fare ritorno a Pisa, questi risulta al servizio di Percivalle Spinola, da cui ricevette, attorno al 1296, l'incarico di trascrivere tre opere di Raimondo Lullo da inviare in dono a Federico III di Sicilia: un gesto di raffinata diplomazia culturale, che testimonia la fitta intersezione tra pratica intellettuale, committenza politica e reti di patronato aristocratico nella Genova tardo-duecentesca.⁷ Il caso, isolato solo in apparenza, suggerisce che la prigionia non cancellò del tutto la funzione civile dei notai pisani, ma ne trasformò la competenza in strumento di mediazione. Nelle mani di questi uomini, la scrittura rimase un atto di servizio: non più verso il comune pisano, ma verso i nuovi padroni e, in parte, verso sé stessi. L'*atelier* pisano-genovese fu, dunque, anche un luogo di transito di persone e di forme: un laboratorio dove la lingua documentaria si mescolava al latino scolastico, e la pratica del notariato s'incontrava con quella della predicazione. Attraverso la copia dei testi, i prigionieri divennero strumenti inconsapevoli di un dialogo interurbano che la politica non avrebbe potuto consentire, producendo manoscritti di sorprendente qualità, che resero Genova uno dei centri più vitali della diffusione testuale nel Mediterraneo occidentale. Da questa prospettiva, l'esperienza carceraria pisana può essere letta, altresì, come un esperimento di riconciliazione simbolica; non a caso, da loro giungerà – come vedremo – il principale appello alla pace.

A molti, a ogni modo, non sarebbe bastata l'etichetta di copisti o illustratori. Nell'oscuro delle carceri, i versi fioccarono quanto i singhiozzi, tanto che alcuni studiosi hanno parlato appositamente di «poeti della Meloria», la cui attività sarebbe andata a sommarsi a quella di quei trovatori – Lanfranco Cigala, Percivalle Doria, Luchetto Gattilusio, Calega Panzano o Bonifacio Calvo – che avevano

riporta il numero complessivo di 9.272 prigionieri, comprendendo anche coloro che erano stati catturati nei due anni precedenti la battaglia. La cifra coincide con quella incisa sulla facciata della chiesa di San Matteo, a Genova; non è da escludere che il cronista stesso possa aver avuto un ruolo nella sua redazione. Egli riporta, tuttavia, un dato differente riguardo al numero di galee sequestrate al nemico: 29 invece di 33, più 7 affondate, cfr. Iacobi Aurie, *Annales Ianuenses*, 56.

⁷ Cambi, "Bindo Guascappa copista".

fatto della Genova duecentesca uno dei centri propulsori della lirica trobadorica in lingua d'oc di matrice politica. I pisani non furono da meno: personaggi come Lotto di ser Dato, Bacciarone di messer Baccone, Geri Giannini o Panuccio del Bagno sono all'origine della costituzione del noto canzoniere Laurenziano Redi 9, conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana.⁸ In alcune canzoni – in lingua di sì – echeggiano i pianti e i lamenti di coloro che vissero la dura esperienza della detenzione. Penso, in particolare, a *Dela fera infertà e angoscioza* di Lotto di ser Dato o all'anonima *Lasso taupino!, en che punto crudele*, l'autore della quale avverte una sofferenza tale da spingersi a domandare a Dio di «voler esser morto».⁹ Altre composizioni si esprimono in maniera negativa nei confronti della politica pisana – in particolare, del governo dispotico di Ugolino della Gherardesca e del nipote, Nino Visconti, giudice di Gallura, già al centro d'un componimento di Guittone d'Arezzo: *Magni baroni certo e regi quasi*¹⁰ –, incapace di giungere alla pace coi genovesi, lasciando migliaia di pisani in cattività.¹¹ Nella canzone *La doloroza noia*, ad esempio, Panuccio si lamenta dell'avvento dei nuovi governanti, che hanno piegato le istituzioni ai propri interessi, tradendo la «comunansa» tra aristocrazia e popolo (vv. 27-32):

la ch'era comunansa
 àno sedutta in parte,
 ed àno mizo in disparte
 li valorosi e degni e bon' rettori
 per li quali e maggiori
 con parvi dividian onor comune.

⁸ Sul tema si veda, da ultimo, Panizza, "I poeti della Meloria"; Panizza, "Panuccio del Bagno nella Pisa di Ugolino".

⁹ Panizza, "I poeti della Meloria", 39.

¹⁰ In questo testo, databile all'inizio del 1288, Guittone richiama i due magnati all'urgenza dell'azione, sollecitandoli a soccorrere Pisa, caduta in uno stato di prostrazione che è insieme fisico, morale e politico. I versi sono d'una forza accorata: «la città madre vostra, / in periglio mortal posta, aiutando, / cui spero aiutar deggia u amare / chi sua città non ama aitar pugnando» (vv. 48-51). La città non è solo una patria astratta, ma un "corpo vivo", cui partecipano i suoi figli e che ora è smembrato, ferito dalla sconfitta navale e dall'inazione dei suoi signori. I prigionieri della Meloria, evocati nei vv. 130-132, non sono semplici individui dispersi, ma parte organica di tale corpo collettivo; compito di Ugolino e Nino è quello di restituire loro la vita traendoli fuori dallo stato di «morte u' son». Il carcere genovese si fa metafora della paralisi della città intera; la liberazione dei suoi figli diviene figura della rigenerazione politica. L'"infermità" di Pisa, descritta con immagini di nobilissima decadenza («la migliore / donna de la provincia» ridotta a «ancella», vv. 69-71), è anche effetto dell'egoismo aristocratico: a nulla vale l'oro se non si prova nel fuoco, e la «potenza» dei grandi, se non si fa azione giusta, è solo apparenza, cfr. *Le Rime di Guittone d'Arezzo*, 39-41, su cui si veda Borsa, "Poesia d'armi e poesia politica".

¹¹ Per un'analisi del governo diarchico cfr. Ronzani, "Una nuova datazione per gli Statuti". I principali dati biografici relativi a Ugolino e ai suoi famigliari si leggono in *Il conte Ugolino Della Gherardesca*. Su Nino si veda, inoltre, con qualche cautela, Tamponi, *Nino Visconti di Gallura*.

Pisa ha perduto le «castella» – i castelli di Viareggio e Ripafratta, ceduti ai Lucchesi, noti per la citazione dantesca di *Inferno*, XXXIII, 85-87 –, senza che i rettori della città facessero alcunché, impegnati nell'indebolire i propri avversari politici interni (vv. 73-80):

e le terre, che son tante perdute,
non già·ll'ano volute
difender, ma perdute sian lor piace
e divietato àn pace
solo a confuzion d'omini 'n parte;
e·ccio fatt'ano ad arte;
unde proced[e]rà in lor gran danno,
ché non sofferrà Dio sì grande inganno.¹²

Tali accenti consentono di rileggere l'intera produzione poetica legata alla prigionia non solo come espressione di dolore individuale o collettivo, bensì – anche e soprattutto – come spazio critico di elaborazione politica¹³. Nella parola dei prigionieri si riconosce una volontà di ricomporre, attraverso il linguaggio, ciò che la sconfitta aveva infranto sul piano istituzionale e comunitario. Le invettive contro Ugolino e Nino, il rimpianto per una comunanza civica spezzata, la denuncia dell'inettitudine o del tradimento dell'élite cittadina – più attenta alle lotte intestine che alla difesa del bene comune –: tali elementi s'inseriscono in una riflessione più ampia sul fallimento della classe dirigente pisana. La poesia carceraria si fa contro-canto civico, appello morale, memoria polemica. In essa, il gesto poetico assume il valore di un atto politico, capace di trasformare la parola privata in discorso pubblico e la sofferenza in giudizio morale. Una dimensione che non è possibile ignorare proprio perché abbondantemente testimoniata. Essa non rappresenta soltanto un effetto collaterale della disfatta, ma il tentativo di restituire alla parola la funzione ordinatrice che la politica aveva smarrito, traducendo il trauma in un linguaggio di verità, in cui la memoria del dolore diventa strumento di diagnosi e di denuncia. È come se la città, perduta nella realtà, trovasse nella scrittura una nuova forma di presenza: una Pisa simbolica, ricostruita nei versi dei suoi stessi prigionieri. Non si tratta, dunque, d'un repertorio di lamenti, ma di un vero e proprio archivio morale della comunità, capace di sopravvivere alla dispersione del corpo civico e di riattivarne l'identità attraverso la scrittura. La prigionia diventa un'officina di consapevolezza politica: la memoria non serve a consolarsi del passato, ma a fondare, nell'immaginazione poetica, un

¹² *Le Rime di Panuccio del Bagno*, 72-78, su cui si veda Borsa, "Poesia d'armi e poesia politica", 184-185.

¹³ Sul più ampio quadro della generazione d'intellettuali italiani attivi tra la fine del Duecento e i primi decenni del Trecento, contraddistinta dall'intreccio tra pratica poetica, saperi scientifici e partecipazione politica, cfr. Piron, Coccia, "Poésie, sciences et politique".

futuro possibile. In questo senso, essa non fu solo condizione di privazione, ma anche luogo di ricomposizione collettiva, in cui si sperimentò, forse per la prima volta, una forma alta di cittadinanza poetica. Eppure, quale fu il peso politico della produzione letteraria nata all'ombra della sconfitta? E fino a che punto questa memoria poetica fu capace di trasformare la prigionia in un atto di accusa e, insieme, in una forma di resistenza simbolica?

2. *La pace tradita*

Per cogliere a pieno il significato politico della produzione carceraria pisana è necessario tenere conto del quadro negoziale sviluppatosi nei mesi successivi alla Meloria, quando una parte dei reclusi avviò contatti diretti con il comune di Genova allo scopo di ottenere la liberazione. Il contesto diplomatico aperto nei mesi seguenti alla battaglia costituisce la premessa indispensabile per leggere la scrittura poetica pisana come gesto politico collettivo. Secondo il Doria, gli abboccamenti si sarebbero fatti più intensi a partire dal marzo del 1287, sfociando, il 3 aprile del 1288, nell'approvazione, da parte del comune di Pisa, dei preliminari di pace concordati tra i prigionieri e i rappresentanti genovesi. Il particolare è importante: è l'*Universitas carceratorum* a trattare. Il fatto che la firma dell'accordo non provenisse dai rettori di Pisa, ma da una delegazione dei carcerati stessi, rivela un protagonismo politico inedito: i prigionieri si fanno soggetto negoziale, capaci di rappresentare la propria comunità in assenza della città. Il 15 aprile, grazie alla mediazione di due giureconsulti – Niccolò de' Guerci, per Genova; Ranieri Sampante, per Pisa –, si giunse alla sottoscrizione d'un trattato formale, che vide come firmatari, da un lato, il priore dei frati predicatori e il guardiano dei frati minori di Genova; dall'altro, alcuni tra i prigionieri più eminenti o più attivi nelle trattative: Bonifacio di Donoratico, Guglielmo di Ricoveranza, Oddo «de Pace» e Ugone di Guido.¹⁴ La presenza dei frati mendicanti suggerisce che le trattative non si limitassero a questioni di riscatto o di sopravvivenza, assumendo la forma d'una vera e propria diplomazia parallela, intrecciata con gl'interessi delle grandi famiglie genovesi – in primo luogo, i Doria – e con le loro ambizioni in Sardegna e Corsica. Sin dal dicembre precedente risultano, infatti, varie convenzioni stipulate tra il comune di Genova e i principali capifamiglia del consortile, i quali cedono «ad cautelam» al comune i propri diritti nel giudicato di Torres, con riserve e condizioni legate alla futura pace con Pisa.¹⁵

¹⁴ Iacobi Aurie, *Annales Ianuenses*, 82.

¹⁵ *I Libri Iurium*, vol. I/7, docc. 1210 (1287, dicembre 23), 1211 (1287, dicembre 23), 1212 (1287, dicembre 23), 1213 (1287, dicembre 23), 1214 (1287, dicembre 23). I diversi rami del consortile doriani – Brancalone, Saladino e Niccolò (doc. 1210); Babilano, Guglielmino, Branca, Bonifacio,

Il trattato fu accolto con favore da gran parte della cittadinanza pisana, desiderosa di porre fine alla prigionia; ma non dai propri vertici, direttamente colpiti nei propri interessi, che, tuttavia, sotto la pressione delle circostanze, finirono per accettarlo. Le loro esitazioni, a ogni modo, non erano prive di fondamento. Non si trattava, in effetti, d'una pace tra pari, ma d'una capitolazione, contemplante, in cambio della liberazione dalle carceri, una serie d'ingiunzioni assai gravose che toccavano i nodi più sensibili della proiezione pisana nel Mediterraneo: la Sardegna, la Corsica, il Levante, le rotte e le rendite del mare, segnando, di fatto, l'inizio del ridimensionamento geopolitico della città. Le richieste genovesi si concentravano, in particolare, sul fronte sardo: Pisa avrebbe dovuto cedere i castelli di Cagliari e di Santa Igia, l'intero golfo cagliaritano con l'area portuale, le saline e numerose località del circondario; a nord, nel Logudoro, sarebbero passate a Genova anche Sassari e Porto Torres. A ciò si aggiungeva l'obbligo di risarcire i danni arrecati nel corso dell'assedio di Alghero. Ma non era tutto. La città avrebbe dovuto rinunciare definitivamente alla Corsica, consegnando ai genovesi le antiche carte di privilegio ottenute dal papato e dall'impero, e convincere il corso Sinucello della Rocca, le cui azioni contro Bonifacio erano state all'origine del conflitto, a sottomettersi al comune genovese, restituendo le terre occupate nel 1282. Anche a Levante, le conseguenze sarebbero state pesanti: la torre pisana di Acri, situata «in ruga Pisanorum», avrebbe dovuto essere demolita, insieme a tutti gli edifici costruiti su suolo appartenuto in passato al quartiere genovese. Infine, a garanzia dell'esecuzione dei patti, i pisani si sarebbero impegnati a depositare presso varie città alleate la somma di 50.000 lire genovesi, che sarebbe stata incamerata in caso di violazione del trattato. A ciò si aggiungeva l'obbligo di versare altre 20.000 marche d'argento a titolo di risarcimento per le incursioni compiute dai corsari pisani contro navi e interessi genovesi.¹⁶

Certo, le condizioni imposte non incontrarono il favore di Ugolino, direttamente danneggiato nei propri interessi sardi. Nino, al contrario, si mostrò accondiscendente; tanto più che il nucleo forte dei propri possessi, escludendo il cagliaritano, sarebbe rimasto intatto. Entrambi, a ogni modo, risultano presenziare alla ratifica, siglata a Pisa il 13 maggio. Di lì a poco, tuttavia, tra i due sorsero aspri dissapori, capaci di mettere in dubbio il rispetto dei patti.¹⁷ Fu allora che alcune tra le principali famiglie aristocratiche cittadine – i Gualandi, i Sismondi, i Lan-

Rizzardo e Babilano (doc. 1211); Sorleone e Marino (doc. 1212); Giovannino (doc. 1213); Percivalle per sé, Antonino, Manuele e Andriano (doc. 1214) – cedono al comune i propri «iura, rationes et actiones» su terre, giurisdizioni e diritti sardi, «pro compositione et conventionibus que fieri debent inter comune Ianue et comune Pisarum», con clausole di foro consolare genovese, immunità commerciali e fiscali e condizioni sospensive, tra cui l'esplicita menzione «postquam comune Ianue habere ceperit villam de Sassaro».

¹⁶ *I Libri Iurium*, vol. I/7, doc. 1203 (1288, aprile 15).

¹⁷ *I Libri Iurium*, vol. I/7, docc. 1206-1208 (1288, maggio 13), 1299 (1288, maggio 13).

franchi, i da Caprona, gli Zacci – cercarono il sostegno dell'arcivescovo, Ruggieri degli Ubaldini, che, con l'appoggio di buona parte del popolo, si pose a capo d'una coalizione decisa a rovesciare il regime in carica così da ottenere più speditamente la liberazione dei prigionieri. Secondo il Doria, l'arcivescovo avrebbe tentato un abboccamento col governo genovese, trattando segretamente con l'ambasciatore, Nicolino «de Petraccio», giunto a Pisa per la conferma del trattato, ritenendo

quod si comes Facius et alii nobiles de populo Gibellini qui detinebantur in carceribus comunis Ianue in maxima quantitate Pisas redirent, quod eisdem auferrent in brevi dominium civitatis Pisane, et pro velle ipsorum ipsi in carceribus vitam finirent, et sic semper haberent dominium civitatis Pisane; quare cottidie nitebantur eandem infringere, et facere Ianuenses capi ut moverentur ad furorem et iram et Pisanos ubique caperent et tenerent. Et revelauerunt eidem sub magna credentia, quod si ipse certo tempore cum galeis quatuor usque in quinque veniret ad fucem Pisanorum, ipsi eandem civitatem omnino concitarent ad arma, quoniam per hoc fauorem comunis Ianue in populo pretenderent, et acquirerent ex hoc voluntate eiusdem.¹⁸

Iacopo menziona, altresì, la possibilità, offerta da Ruggieri attraverso lettere credenziali inviate ai capitani genovesi, che la città pisana fosse governata per i successivi dieci anni da un podestà genovese stipendiato con 2000 fiorini d'oro l'anno; l'arcivescovo, inoltre, avrebbe offerto in pegno, in cambio del rilascio dei prigionieri e a garanzia del rispetto dei patti, l'Elba, la Gorgona e tutte le torri di Porto Pisano.¹⁹

Pare si trattasse, dunque, di condizioni minutamente stabilite, dietro le quali è possibile scorgere la mediazione esercitata dalla comunità pisana prigioniera e, in particolare, da Bonifacio di Donoratico, figlio di Gherardo e nipote di Ugolino per parte di madre, anch'egli destinatario di alcune missive dell'arcivescovo; coinvolto, peraltro – sempre volendo dare credito a Iacopo –, in un incontro a porte chiuse con i capitani del popolo genovesi, Oberto Doria e Oberto Spinola, terminato con la decisione d'appoggiare l'arcivescovo in via non ufficiale inviando a supporto 4 galee e 1 galeone al comando del «de Petraccio» a Bocca d'Arno.²⁰ La rivolta, tuttavia, deflagrò senza l'intervento genovese. Il 30 giugno, Nino fuggì dalla città, seguito dai suoi seguaci. Ugolino, che si trovava nella residenza di famiglia, a Settimo, in Valdarno, rientrò a Pisa nel pomeriggio. Probabilmente, con l'intento di rimanere unico signore. Il tentativo di Ruggieri d'imporre al conte un collega della parte avversa degenerò, il giorno seguente, in un aspro scontro per le strade. Ugolino si trincerò nel palazzo del popolo, ma, presto, dovette arrendersi. Catturato assieme ai figli Gaddo e Uguccione, ai nipoti Nino, detto il Brigata, figlio di Guelfo, e Anselmuccio, figlio di Lotto, e al pronipote Guel-

¹⁸ Iacobi Aurie, *Annales Ianuenses*, 85.

¹⁹ Iacobi Aurie, 85-86. Sull'autorevolezza di Iacopo, «custos privilegiorum» per conto del regime in carica, cfr., ora, Musarra, «Il mare e il Mediterraneo».

²⁰ Iacobi Aurie, 86-87.

fuccio, fu trattenuto per una ventina di giorni, prima d'essere recluso, assieme al parentado – a eccezione di Guelfuccio, ancora in fasce –, nella torre dei Gualandi, altresì nota come “torre della Muda”, che ospitava al buio i falconi nel periodo della muta. Il 2 luglio, il consiglio generale nominò Ruggieri «potestas, rector et gubernator comunis et populi pisani», conferendogli ampi poteri.²¹ Proprio allora, Nicolino «de Petraccio» risaliva l'Arno per recare all'arcivescovo e agli Anziani una lettera di Bonifacio di Donoratico e richiedere la consegna di Ugolino, così come stabilito dai patti stipulati coi pisani carcerati. Tuttavia, si vide opporre un netto rifiuto, giustificato – pare – dalla mancata partecipazione dei genovesi al mutamento di regime. Secondo Iacopo, l'arcivescovo si limitò a liberare 173 prigionieri. Ma nulla di più. Conseguentemente, i genovesi si sentirono liberi di rescindere l'accordo, rilasciando soltanto 200 prigionieri, così che i Pisani «magis liberales seu misericordes quam homines Ianue possent ab aliquibus reputari».²²

3. *Ugolino e Ruggieri*

Siamo di fronte, insomma, a un doppio tradimento: quello di Ugolino, che – dopo aver sottoscritto e ratificato il trattato con Genova – ne compromise l'attuazione stringendo un patto d'esclusione con Ruggieri, nel tentativo di farsi unico signore della città; e quello di quest'ultimo, zio del primo, che, una volta raggiunto il potere, scarica il nipote, rinunciando a qualsiasi vincolo di lealtà e accordo politico, per affidarsi al sostegno delle forze più ostili alla parte gherardesca.²³ Non si trattò, dunque, d'un singolo atto di slealtà, ma d'un processo di reciproca sfiducia e d'ambizione incrociata, in cui la logica del sospetto e del potere personale annullò ogni residuo di solidarietà civica. In entrambi i casi, la preoccupazione prevalente non fu quella della pace, ma della preminenza personale; non il bene della città, ma la conquista d'un primato, perseguito attraverso una serie di manovre il cui effetto non fu altro che la dissoluzione dell'accordo con Genova, la rottura dell'equilibrio interno e l'inizio di una nuova spirale di violenze. In ciò si può riconoscere la vera corruzione del patto civile: la sostituzione della ragion privata a quella pubblica, la riduzione della politica a competizione familiare. L'interesse dei prigionieri – da cui, come s'è detto, era partita la più concreta occasione di pace – fu sacrificato a giochi di potere cinici e volubili; la speranza di

²¹ Cristiani, “Tre documenti dagli atti perduti”, 159. Per una rilettura evenemenziale si veda, ora, Ronzani, “L'imprigionamento e la morte del conte Ugolino”, 76-77; ma si veda, altresì, Cristiani, “Gli avvenimenti pisani del periodo ugoliniano”.

²² Iacobi Aurie, *Annales Ianuenses*, 88.

²³ Studi recenti hanno confermato la parentela tra i due tramite la figura di Capuana da Panico, nipote *ex sorore* dell'arcivescovo Ruggieri e seconda moglie del conte, cfr. Zagnoni e Zagnoni, “Personaggi danteschi: l'arcivescovo di Pisa Ruggieri degli Ubaldini”.

una normalizzazione fu sepolta sotto le macerie d'una faida in cui i ruoli di traditore e tradito si confondevano, e si scambiavano, in rapida successione. La colpa di Ugolino, insomma, non consistette tanto nell'aver tradito una parte, quanto nell'aver svuotato di senso il concetto stesso di fedeltà politica, trasformandolo in mera strategia di sopravvivenza. Perché, una volta rovesciato il governo e insediato l'arcivescovo, non si diede seguito all'accordo? Perché Genova, pur avendo ricevuto garanzie e impegni formali, si accontentò di liberare solo una parte dei detenuti? L'interpretazione proposta da Iacopo Doria – che attribuisce la rottura alla mancata consegna di Ugolino – è plausibile, ma non esaustiva.

In effetti, appare difficile credere che l'intera trattativa fosse subordinata alla persona del conte, che, pure, in quel momento, era già un prigioniero politico e non più un interlocutore attivo. È più probabile che la mancata liberazione dei prigionieri rispondesse a un calcolo strategico: una Pisa instabile e priva di *leadership* non offriva più garanzie d'affidabilità; la sua figura, screditata e isolata, non poteva più fungere da garante. L'errore, semmai, fu quello di confondere l'uomo con l'istituzione: a fallire non fu il singolo, ma l'intera compagine cittadina, incapace di conservare una propria coerenza morale e politica. La crisi di legittimità che ne derivò rese impossibile ogni forma di rappresentanza: né Ugolino, né Ruggieri, né il comune seppero più parlare in nome di Pisa, perché ciascuno parlava soltanto per sé. In quella frattura tra individuo e istituzione si consumò la fine della città come corpo politico, sostituito da un mosaico di poteri concorrenti, incapaci di riconoscersi in un principio superiore di autorità. Più verosimilmente, dunque, la revoca degli impegni genovesi rispose a una valutazione d'opportunità: l'instabilità pisana – ben lungi dall'essere risolta – consigliava prudenza; la prospettiva di una Pisa retta da un arcivescovo alleato, ma isolato, appariva meno vantaggiosa di quanto previsto; infine, i prigionieri stessi – da risorsa negoziale – tornavano a configurarsi come strumento di pressione. Si trattò, in ultima analisi, di un calcolo opportunistico, nel quale il valore della parola data veniva misurato in termini di utilità contingente, e la fedeltà ridotta a mera funzione d'interesse. Di fatto, molti sarebbero morti a Genova, abbandonati da chi aveva promesso di riportarli a casa. La vicenda di Ugolino rifletteva, dunque, il destino d'una città che, nel tentativo di salvarsi, finiva per divorare sé stessa: prigioniera della propria discordia, incapace di riconoscere nella pace un bene comune, Pisa abbandonò al proprio destino la sua stessa idea di comunità, consegnando la memoria dei vivi alla pietà dei morti.

È in questo contesto, pertanto, che va inserita la sorte di Ugolino e dei suoi familiari. In agosto, l'arcivescovo si fece affiancare da un vicario, Bonaccorso "Gobbetta" da Riprafratta. In novembre si sarebbe tornati, invece, al sistema precedentemente in vigore, che prevedeva un podestà e un capitano del popolo forestieri con mandato annuale. La situazione, tuttavia, avrebbe richiesto un *surplus* di misure straordinarie, sì da spingere ad affidare la carica di «capitano generale

di guerra» a Guido da Montefeltro – abile condottiero e diplomatico –, giunto in città nel marzo del 1289, cui sarebbero seguite, nel corso dell'estate, quelle di podestà e di capitano, ch'egli avrebbe mantenuto sino al 1293, sforzandosi, con atteggiamento astuto («le opere mie non furon leonine, ma di volpe», commenta Dante), di destreggiarsi tra le richieste genovesi e il ginepraio venutosi a creare in Toscana.²⁴ Tra il novembre del 1288 e il luglio del 1289, la podesteria fu mantenuta, tuttavia, da Gualtieri di Brunforte. Il particolare è di tutto rilievo. Come sottolinea Mauro Ronzani, fu, infatti, in questa fase che si decise di lasciar morire per inedia il conte, i suoi figli e i suoi nipoti, non senza averlo prima defraudato d'importanti somme richieste a titolo d'imposta.²⁵ L'episodio è fin troppo noto per dedicarvi più che un accenno. Di qualche interesse, a ogni modo, è quanto riportato da Iacopo, che scrive – è bene ricordarlo – prima del 1293-1294:

Pisani quidem dictum comitem Ugolinum et filios et nepotes in carceris posuerunt in una turri, quos fame et penuria compulerunt solvere in pluribus vicibus florenos auri (...). Demum cum ab eis plures extorquere non valerent, eosdem in modicum tempus crudeliter fame perire fecerunt, sic quod unusquisque sibi manus et brachia comederunt, et post mortem ipsorum, eorum corpora sic dimiserunt per triduum in ipsis carceribus permanere, sic quod mures nasum et alia plura membra comederunt ipsorum.²⁶

Inutile dire come il passo ricordi l'«ambo le man per lo dolor mi morsi» (v. 58) del canto dantesco.²⁷ Il 18 marzo, quando ci si accorse che nessun gemito proveniva più dalla torre, si penetrò all'interno, trovando i corpi dei malcapitati divorati dalla fame e dalla sete. La dimora del conte, che sorgeva a Chinzica, a sud dell'Arno, fu distrutta. Nell'area, nessuno, più, avrebbe costruito. Il suo patrimonio fu smembrato.

Ebbene: meno di vent'anni dopo, la triste fine di Ugolino, traditore tradito, sarebbe stata immortalata dal Poeta, che lo avrebbe collocato con Ruggieri nell'Antenora – la seconda zona del nono cerchio, riservata ai traditori della patria –, intento a rosicchiare la testa di quest'ultimo «come 'l pan per fame si manduca» e a rammentare di come avesse dovuto sopportare la morte, uno a uno, dei propri figli. E ciò, sino al sibillino «più che 'l dolor, poté 'l digiuno». Fiumi d'inchiostro sono stati versati sulla natura del contrappasso, facendo riferimento, in particolare, alla cessione ai Lucchesi delle «castella»; e ciò, nonostante Dante affermi di non esser certo che fosse stato vero tradimento, trattandosi più che

²⁴ Per queste vicende, ben note anche a Genova (Iacobi Aurie, *Annales Ianuenses*, 88), cfr. Ronzani, «L'imprigionamento e la morte del conte Ugolino», 76-77.

²⁵ Ronzani, 77, sulla base di *Fragmenta historiae pisanae*, 655B.

²⁶ Iacobi Aurie, *Annales Ianuenses*, 88.

²⁷ Su cui si vedano, da ultimo, Montanari, «Divorazioni dantesche», e, da un'altra prospettiva, Chiariglione, «Parodie eucaristiche nell'«Inferno» di Dante».

altro d'una diceria: «Ché se 'l conte Ugolino aveva voce/ d'aver tradita te de le castella,/ non dovei tu i figliuoi porre a tal croce» (vv. 85-87). In genere si è ricercata la colpa maggiore non tanto in una specifica azione diplomatica – comunque controversa –, ma nell'aver anteposto il proprio tornaconto familiare al bene della città, contribuendo a esacerbare le divisioni interne. La critica novecentesca ha oscillato tra due polarità: tra chi ha insistito sul “tragico umano” di Ugolino – come padre e vittima –, e chi ne ha sottolineato, invece, la funzione esemplare all'interno del disegno morale della *Commedia*, come simbolo di degenerazione politica e ferocia cittadina. Lascio ai dantisti ogni riflessione linguistica e letteraria al riguardo, limitandomi a constatare come la collocazione stessa, condivisa da Ruggieri – reo, a sua volta, d'aver tradito il conte, benché, come si è detto, la decisione di procurarne la morte non sia da attribuirgli –, ne qualifichi la colpa: non tanto la crudeltà subita, quanto quella agita. L'arcivescovo traditore appare come la controfigura ecclesiastica d'una vendetta privata travestita da giustizia pubblica: se Dante lo punisce con la passività – l'essere eternamente morso e divorato – è, forse, perché il suo tradimento si consumò nell'ombra. Al contrario, Ugolino pagherebbe il prezzo della propria *hybris* politica. Il suo contrappasso, dunque, sarebbe duplice: la pena dell'affamato, divenuto divoratore, e quella del traditore, immerso nel ghiaccio della disumanità.²⁸ E, tuttavia, resta una domanda: per quale colpa, esattamente, i due vengono puniti?

²⁸ L'importanza centrale del canto nella ricezione critica dantesca è testimoniata dal numero di studi ad esso dedicati: la Bibliografia Dantesca Internazionale, curata dalla Società Dantesca Italiana, registra oltre trecento contributi specifici, a conferma della fortuna e della complessità interpretativa del passo. Rimando alla voce relativa per l'elenco completo dei riferimenti. Un'interessante eccezione è costituita dall'opera di Gaetano Del Noce, edita nel 1894. Si tratta d'un piccolo saggio d'impianto esegetico, oggi pressoché dimenticato, in cui è dato ritrovare uno dei primi tentativi d'individuare nel tradimento politico – e non nella vendetta privata o nella rottura del vincolo familiare con Nino Visconti – la ragione della presenza di Ugolino nell'Antenora. Muovendo da un'interpretazione rigorosamente “interna” al testo, l'autore respingeva le letture sentimentali, individuando nel conte il responsabile d'un'infedeltà pubblica verso la città e la fazione dominante. L'idea che Ugolino e Ruggieri condividessero una medesima colpa politica, e che Dante li condannò non per reciproca inimicizia ma per comune tradimento, non ha avuto seguito nella critica novecentesca, che ha preferito l'indirizzo simbolico-morale. Del Noce, del resto, ignora del tutto la documentazione pisano-genovese successiva alla Meloria: non menziona né le trattative del 1288, né il «pactum» per la liberazione dei prigionieri, né – più in generale – la trama diplomatica che lega Ugolino e l'arcivescovo Ruggieri al loro destino. In tal senso, la figura d'Ugolino resta confinata entro il paradigma morale del “traditore della patria”, senza che venga indagato ciò che la tradizione documentaria mostra come il vero punto di rottura tra responsabilità politica e colpa storica, cfr. Del Noce, *Il Conte Ugolino della Gherardesca*.

4. *Dal personale al collettivo*

La scena è potente, il dolore lancinante, ma la logica della pena non si offre in modo trasparente. È solo vendetta poetica? O c'è, in filigrana, un significato più profondo, che sposta l'asse dal piano personale a quello collettivo? Sussiste, infatti, una spiegazione ulteriore, che travalica la logica del delitto privato per affondare nel crimine politico: l'aver sacrificato il bene comune all'ambizione personale, il destino d'una città ai giochi incrociati del potere. Insomma: si può ipotizzare che Dante, con quella duplice condanna, abbia inteso sottolineare una responsabilità condivisa, ben più grave d'una semplice offesa personale: l'aver anteposto entrambi il proprio interesse alla salvezza comunitaria, sacrificando Pisa e i suoi figli. In tal caso, il vero tradimento – il vero tradimento politico – potrebbe consistere in un altro gesto: l'abbandono, da parte di Ugolino e Ruggieri di migliaia di pisani prigionieri a Genova, sacrificati sull'altare d'un potere conteso, nonostante il trattato di pace stipulato nel 1288 e poi disatteso per puro tornaconto. Entrambi agirono – si direbbe – in maniera affatto disinteressata: l'uno per farsi unico signore della città, l'altro per estromettere il rivale e instaurare un dominio personale, dissimulato sotto le vesti dell'autorità ecclesiastica. Intendiamoci: si tratta, al momento, d'un'ipotesi inverificabile, in mancanza di riscontri espliciti. Nessun commentatore antico si avventura in questa direzione. Eppure, qualche indizio sussiste. A partire dalla condizione carceraria: «non dovei tu i figliuoi porre a tal croce» (v. 87). Certo, il riferimento esplicito all'innocenza dell'«età novella» non reca in questa direzione. Eppure, come spiegare il passaggio che precede, l'invettiva contro Pisa, colpevole non solo di complicità, ma di colpevolezza attiva?

Ahi Pisa, vituperio de le genti
del bel paese là dove 'l si 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,
si ch'elli annieghi in te ogni persona! (*Inf.* XXXIII, vv. 79-84).

È possibile che Dante si riferisca agli esiti infausti della battaglia della Meloria e, in particolare, all'abbandono di oltre 9.000 pisani nelle carceri genovesi? L'invettiva assumerebbe un senso diverso, e più terribile, se si pensa a un'intera comunità sacrificata, dispersa, dimenticata.

Siamo, certo, nel campo delle congetture. Con ciò, l'idea d'una pena che oltrepassi l'individuo per colpire la collettività non è estranea alla logica dantesca. Nella *Commedia*, la responsabilità personale è, sovente, la cifra visibile d'un disordine più ampio, che investe la sfera politica. In Ugolino e Ruggieri, la giustizia divina sembra punire non solo due uomini, ma la forma di governo che li ha generati, fondata su un potere privo di freni e sulla dissoluzione del vincolo civile. Non è

solo il conte a essere divorato dalla propria colpa, ma la città stessa che, incapace di distinguere tra autorità e dominio, consente alla giustizia di farsi vendetta e alla vendetta di farsi governo. In tal senso, l'episodio parrebbe offrirsi come parabola del potere che divora sé stesso, specchio tragico della fine di ogni mediazione politica. La generalizzazione della colpa non risponde, tuttavia, a una logica di mero risentimento, ma alla consapevolezza che la frode è il principio disgregatore della città.²⁹ Là dove l'inganno diventa pratica comune, la comunità perde la propria sostanza, perché viene meno la fiducia che tiene insieme gli uomini.³⁰ Dante non giudica solo i singoli, ma la crisi strutturale della *civitas*, divenuta teatro d'interessi divergenti, incapace di riconoscere in sé un ordine morale. È quanto accade, del resto, altrove, allorché la punizione del singolo diventa strumento di condanna della città che lo ha generato. Così, nel canto X dell'*Inferno*, l'ira che arde nei sepolcri di Farinata non addita soltanto la sua superbia personale, ma l'ostinazione ghibellina di Firenze intera; e la sorte di Brunetto Latini, relegato tra i sodomiti, colpisce non solo l'individuo, ma la cultura politica fiorentina che ha smarrito la misura della virtù civile. Analogamente, la pena inflitta a Pier delle Vigne, nel canto XIII, travalica la tragedia dell'uomo per investire l'intera corte imperiale, divenuta simbolo d'un potere che corrompe e distrugge i propri servitori; e la rovina di Guido da Montefeltro, nel XXVII, segna il giudizio sulla decadenza della politica pontificia, che piega l'intelligenza al calcolo e la fede alla ragion di Stato. In tutti i casi, il peccato personale assume un valore rappresentativo: la giustizia colpisce l'uomo per ammorire la città, il partito, l'istituzione da cui egli proviene.

Non credo sia privo di significato, del resto, il fatto che proprio Genova sia presa di mira nell'invettiva che chiude il canto, che risulta diviso, pertanto, in due parti simmetriche. Un finale che, con apparente arbitrarietà – e, diciamolo, in maniera forzata –, sposta il bersaglio polemico. L'incontro con frate Alberigo nella Tolomea, dove sono puniti i traditori degli ospiti, offre il pretesto per una condanna generalizzata:

Ahi Genovesi, uomini diversi
d'ogne costume e pien d'ogni magagna,
perché non siete voi del mondo spersi?
Ché col peggiore spirto di Romagna,
trovai di voi un tal, che per sua opra
in anima in Cocito già si bagna!
e in corpo par vivo ancor di sopra (*Inf.* 33.151-157).³¹

²⁹ Si tratta del nucleo morale di Malebolge: la frode mina la fiducia – *fides* e *foedus* condividono la stessa radice – e, con essa, il legame sociale. Dante lo suggerisce espressamente nel discorso di Virgilio sull'ordine morale dell'*Inferno* (9.23-66).

³⁰ Su questi temi si veda, da ultimo, con prospettive diverse, *Ethics, Politics and Justice in Dante*.

³¹ Fiorilla, "Frate Alberigo e Branca Doria". Sul genovesismo "magagna" si veda, ora, Coveri, "Intorno a una voce dantesca: 'magagna'".

L'allusione a Branca Doria, figlio di Nicolò Doria – appartenente a un ramo diverso rispetto a Oberto Doria, capitano del popolo – e di Preziosa, figlia naturale di Mariano II, giudice di Torres, tra i combattenti alla Meloria, fa da pretesto per estendere il giudizio a tutto un popolo. Com'è noto, questi aveva acquisito notevoli interessi in Sardegna, sposando Caterina Zanche, figlia di Michele Zanche, governatore del giudicato di Torres. Per ottenerne il controllo, aveva invitato il suocero a un banchetto, facendolo assassinare:

Io credo,” diss’io lui, “che tu m’inganni;
ché Branca Doria non morì unquanche,
e mangia e bee e dorme e veste panni (139-141).

Virgilio svela l’arcano:

Nel fosso su”, diss’el, “di Malebranche,
là dove bolle la tenace pece,
non era giunto ancora Michel Zanche,
che questi lasciò un diavolo in sua vece
nel corpo suo ed un suo prossimano
che ‘l tradimento insieme con lui fece (142-147).

Il delitto sarebbe stato talmente atroce da giustificare la dannazione immediata dell’anima, mentre il suo corpo continuava a vivere sulla terra, abitato da un demone.³² Ma perché includere tutti i genovesi? L’invettiva sembra superare

³² Appartenente a un ramo della famiglia strettamente legato alla Sardegna, Branca Doria consolidò il proprio potere sull’isola attraverso una fitta rete di interessi fondiari e matrimoniali. Sua madre era figlia di Mariano II, giudice di Torres, e lui stesso sposò, intorno al 1253, Caterina, figlia di Michele Zanche. Dal 1272 si occupò attivamente della gestione dei vasti possedimenti familiari in Logudoro, tra cui Alghero, Nurra e Nulauro, ottenendo anche il giuspatronato sulla chiesa di Monteleone Roccadoria. Nel 1282 ampliò i propri domini con l’acquisto di Castelgenovese (l’odierna Castelsardo) e di Casteldoria, mentre l’anno successivo, durante l’assedio pisano di Alghero, fu costretto a fuggire dalla città. È, forse, in questo periodo che si colloca, volendo dar credito al racconto dantesco, l’omicidio del suocero Michele Zanche durante un banchetto – episodio tramandato unicamente dalla *Commedia* e privo di riscontri documentari. Negli anni successivi, Branca alternò l’impegno nella politica genovese (partecipando alla Meloria e ad accordi con Firenze) alla gestione delle sue ambizioni isolane. Nel 1287 stipulò una convenzione con Genova; nel 1288 si accordò con Pisa per il risarcimento dei danni subiti ad Alghero; nel 1299 otterrà da Bonifacio VIII la legittimazione del titolo di giudice di Torres. Dopo la scomunica ricevuta per aver sostenuto Federico III, si concentrò sull’espansione nel Ponente ligure e nell’Oltregiogo, ottenendo – tra gli altri – i castelli di Tagliolo, Lerma e Molare. Nel 1308 fu infeudato da Giacomo II d’Aragona sui territori del Logudoro; l’accordo, tuttavia, naufragò l’anno successivo. Dal 1311 sostenne Enrico VII, ottenendo, nel 1313, la signoria su Tagliolo. Tuttavia, nel 1317 dovette abbandonare Genova per l’ascesa dei guelfi. Negli ultimi anni tentò invano di rafforzare le proprie pretese in Sardegna: nel 1324 fu coinvolto in un fallito attacco a Sassari; nel 1325 risulta defunto, cfr. Ferretto, “Branca Doria e la sua famiglia”; Nuti, “Doria, Brancalone”. La partecipazione di Branca alla battaglia della Meloria è testimoniata da un elenco d’incerta derivazione conservato nell’archivio privato

la semplice condanna morale: nuovamente, assume i toni di una maledizione collettiva, feroce, assoluta. Secondo Oberto Foglietta, erudito genovese del Cinquecento, Dante era stato a Genova tra il 1311 e il 1312. Qui, era venuto a scontro coi Doria, denigrando Branca pubblicamente. I suoi servitori – o, forse, il figlio Bernabò – lo avrebbero aggredito in pubblico e malmenato. Alcune versioni raccontano che fu lo stesso Branca a schiaffeggiarlo per strada. Inutile dire come di tutto ciò non si abbia certezza alcuna.³³

Certo, se le ragioni di tanta acrimonia non sono note, la loro trasfigurazione poetica ne amplifica la portata sino a renderla universale. Il disonore individuale si riverbera sulla città intera, trasformando il biasimo etico in anatema civile: non è più un peccato a suscitare l'ira poetica, ma un'intera comunità che, agli occhi del poeta, ha fatto della frode e dell'inganno il proprio tratto distintivo. L'invettiva si tramuta in profezia escatologica: l'essere "diversi" implica una radicale estraneità all'ordine morale e politico del mondo. Genova, città di mercanti, congiure e tradimenti, si trova, pertanto, proiettata fuori dalla *communitas* degli uomini, colpita non da una pena, ma da un'esclusione ontologica. Siamo di fronte, ancora una volta, all'antitesi della *civitas*, al simbolo di una degenerazione collettiva che annulla ogni possibilità di redenzione. E se la sua colpa fosse stata quella di aver perseguito la detenzione dei pisani inermi proseguendo la guerra? Nuovamente, non c'è evidenza testuale diretta che consenta un'affermazione netta. Ma il sospetto s'insinua, come un filo scuro tra le righe: che la condanna non colpisca solo i nomi propri, ma un intero modello di convivenza politica e civile, fondato sulla prevaricazione sistemica. Genova diventa l'emblema d'una razionalità perversa, dove l'interesse commerciale giustifica ogni violenza e la prigionia diventa strumento ordinario di dominio. Non stupisce, allora, che venga collocata fuori dall'orizzonte della grazia: non perché corrotta da un episodio, ma perché com-

della famiglia, che enumera 250 nomi: Oberto Doria, capitano del popolo, è segnalato al primo posto, seguito dai figli – Corrado, Raffaele, Simone e Andreolo –, dai fratelli – Lamba e Niccolò –, da due figli di Iacopo – Martino e Niccolò –, dal cugino Branca e da numerosi altri, cfr. Ferretto, "Branca Doria e la sua famiglia", XXXIX. Quanto alla "leggenda nera" sorta attorno al presunto assassinio cfr. Boscolo, "Michele Zanche nella storia e nella leggenda"; Falco, "Simona Doria, moglie di Michele Zanche"; Basso, "La dominazione genovese a Sassari", 286-287.

³³ «Dantes enim, id quod incorruptis vetustatis documentis constat, vir ceteroqui egregius, vitio ingenij vehemens et impotens, ad hoc factionum studiis et indomitis animi permotionibus saepe usque ad insaniam raptus solitus, haud secum reputans, quanto cum periculo magni viri laedantur, proiectae linguae libertate abutes, quo perpetuo morbo laboravit, de Brancae nomine ac fama, quem nescio qua de causa oderat, detrahare non desistebat, cumque saepe monitus nullum maledicendi modum faceret. Brancae clientes tantum verborum petulantiam re tandem coercendam censentes hominem in publico deprehensum male mulctarunt. Quam ille iniuriam cum factis non posset, opibus tanto inferior, verbis et stilo ulcisci studuit», cfr. Uberti Folietae, *Clarorum ligurum elogia*, 354. Sui rapporti tra Dante e la Liguria cfr., ora, *Dante e la Liguria*, con approfondimenti sui personaggi liguri citati nella *Commedia*.

piutamente estranea a ogni etica di giustizia e misericordia. Se così fosse, la vera condanna non sarebbe contenuta nei versi, ma nell'assoluto silenzio del perdono: un'esclusione definitiva dal consorzio umano, cui nessuna indulgenza può più riaprire le porte. In tal senso, l'inferno dei traditori non sarebbe che l'eco rovesciata d'una politica senza pietà, in cui i prigionieri dimenticati diventano testimoni muti d'un crimine collettivo. Ugolino e Branca sono i volti di questa corruzione; ma il poeta, con gesto profetico, amplia la colpa all'intera città. È, in fondo, una teologia della storia, che rovescia la retorica dei "comuni gloriosi" in un lamento sulle loro deformazioni. In questa simmetria di colpe, Pisa e Genova appaiono come le due facce d'una medesima tragedia: "città tebaiche", divorate da una furia fraterna che dissolve dall'interno ogni legame civile³⁴.

5. Conclusioni

Il supplizio del conte della Gherardesca, chiuso in una torre con figli e nipoti, costretto a vederli morire a uno a uno e, infine, a soccombere alla fame, riecheggia, dunque, la condizione dei pisani trattenuti per anni a Genova: abbandonati dal proprio governo, privati di qualsiasi tutela pubblica, costretti a mantenersi da sé e spesso ridotti all'inedia? Forse. In tal caso, Ugolino non sarebbe soltanto un traditore di città e di parte, ma il volto d'una colpa più ampia: quella di Pisa, che sacrifica i suoi; quella dei poteri, che usano i prigionieri come moneta di scambio; quella delle élites, che difendono i propri interessi anche a costo d'una tragedia umana prolungata e rimossa. Certo, l'invettiva contro Pisa – che invoca la distruzione totale della città perché i suoi «figliuoi» sono stati messi «a tal croce» – non può essere letta soltanto come reazione all'uccisione del conte e della sua stirpe. È plausibile pensare che il Poeta stesse rievocando un lutto collettivo, una ferita ancora aperta, un tradimento non del tutto elaborato: novemila uomini sacrificati, lasciati a marcire nel silenzio. Ugolino li rappresenta: per posizione sociale, per ambiguità politica, per destino carcerario. Dante gli dà parola per raccontare, attraverso la sua fine, l'inferno dei molti che non hanno potuto raccontare nulla. In questo senso, la torre della Muda non sarebbe che il negativo speculare delle carceri genovesi: chiusa, oscura, silenziosa; teatro d'una morte senza testimoni,

³⁴ Come nota Lorenzo Geri – che ringrazio per il suggerimento –, la *Tebaide* di Stazio fornisce al Poeta non solo un repertorio figurativo ma un vero e proprio modello tragico, fondato sulla colpa ereditaria e sulla furia distruttiva che divide le città. In questa prospettiva, la duplice condanna di Pisa e Genova nel canto XXXIII – non più, dunque, solo e soltanto il "canto di Ugolino" – appare come una riscrittura "tebaica" della crisi della *civitas*: Ugolino e Branca agiscono come "eroi neri", preda di un'irrazionalità fraterna che annulla ogni ordine politico. Sussiste un nesso possibile tra la "dispersione" dei genovesi (*Inf.* 33.153) e la *dissolutio civitatis* che segna la fine della tragedia staziana. Su tale nesso cfr. Geri, "Percorsi staziani nell'*Inferno* di Dante".

che il poema eterno riporta alla luce. Ugolino muore come i suoi concittadini, ma nella sua morte i Pisani ritrovano – forse, per la prima volta – l'immagine del proprio abbandono. E il Poeta, che ha fatto della *Commedia* un cimitero parlante della giustizia, restituisce la memoria di un'assenza. Non è soltanto il corpo del traditore a essere punito: è il corpo civico della città che viene giudicato – e, con esso, l'intera logica politica che ha fatto della guerra un affare di caste, e dei prigionieri un dettaglio secondario. Una guerra, lo si ricordi, conclusasi solo nel 1299 con la liberazione degli ultimi detenuti.

Non c'è dubbio: è possibile che si tratti soltanto d'una bella storia. Nessun testo coevo tratteggia tale contesto. L'ipotesi che propongo – che, cioè, il contrappasso imposto a Ugolino e a Ruggieri non si esaurisca nella logica della retribuzione personale ma costituisca una drammatizzazione simbolica della tragedia dei prigionieri pisani della Meloria, abbandonati per oltre un decennio alla fame, alla detenzione, all'oblio – è destinata, forse, a rimanere tale. Che Dante ne fosse a conoscenza è fuor di dubbio. I fatti erano recenti, noti, ancora oggetto di discussione nella memoria civica. La loro eco attraversava i testi: dagli atti delle trattative del 1287-1288 alla *Spagna Magliabechiana*, alla poesia carceraria pisana, sino al *Milione* stesso, redatto da Rustichello nello stesso contesto. L'immagine del prigioniero pisano affamato, dimenticato, sradicato, era reale. E Dante, che in ogni cerchio dell'*Inferno* mette in scena una forma storicizzata della colpa, non poteva ignorarla. Ma non si limita a registrarla: la trasforma, con un gesto potente e obliquo, in tragedia esemplare. Ugolino è il tramite di un'agnizione: non soltanto per il lettore, ma per la città intera. Il suo supplizio – la fame, la torre, la morte dei figli – è figura di un'altra fame, d'un'altra torre, d'un'altra morte. E il suo silenzio finale è il vertice espressivo di un'intera molteplicità senza voce. La chiave sta proprio qui: non è Ugolino a pagare per la propria colpa, ma è Pisa a essere giudicata attraverso la morte di Ugolino. Le invettive che incorniciano il canto diventano, allora, pienamente intelleggibili. La prima, in particolare, non si spiega se ridotta al tradimento politico del conte. La sua violenza – «muovasi la Capraia e la Gorgona» – non corrisponde al peso del fatto noto. Ma assume un senso compiuto se la si rilegge come grido contro una colpa più vasta: quella d'aver lasciato oltre novemila uomini morire, per calcolo politico, in un esilio senza ritorno. Ugolino rappresenta – potrebbe rappresentare – quegli uomini. È padre, ma è anche capo; è colpevole, ma anche capro. E i suoi figli, colpevoli di nulla, richiamano con forza drammatica la condizione di coloro che subirono una condanna civile senza aver commesso reato alcuno.

Bibliografia

Fonti

- Cristiani, Emilio. "Gli avvenimenti pisani del periodo ugolino in una cronaca inedita". *Bollettino storico pisano* 26-27, (1957-1958): 3-104.
- Cronaca del Templare di Tiro (1243-1314). La caduta degli Stati Crociati nel racconto di un testimone oculare.* A cura di Laura Minervini. Napoli: Liguori, 2000.
- Fracasso, Aurelia. *Cronaca pisana di autore anonimo contenuta nel codice 54 dell'Archivio di Stato di Lucca. Trascrizione dalla c. 1 alla c. 34.* Tesi di laurea. Università degli Studi di Pisa, 1966-1967.
- Fragmenta Historiae Pisanae Pisana dialecto conscripta ab anno MCXCI usque ad MCCCXXXVII auctore anonymo.* A cura di Ludovico A. Muratori. Mediolani: ex Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1738 (*Rerum Italicarum Scriptores*, XXIV), coll. 641-672.
- Gherardi, Alessandro. *Le consulte della repubblica fiorentina dall'anno 1280 al 1298.* 2 voll. Firenze: G. C. Sansoni, 1896-1898.
- Guido da Vallecchia, *Libri memoriales.* A cura di Mario N. Conti, La Spezia: Accademia lunigianese di scienze Giovanni Capellini, 1973 (Studi e documenti di Lunigiana, 1).
- Hanus, Amélie. *La Spagna Magliabechiana e la materia cavalleresca italiana. Edizione critica e studio del ms. BNCF II. I. 57.* Tesi di dottorato. Université de Namur, 2012.
- Historiae pisanae fragmenta auctore Guidone de Corvaria canonico regulari.* A cura di Ludovico A. Muratori. Mediolani: ex Typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, 1738 (*Rerum Italicarum Scriptores*, XXIV), coll. 673-694.
- Iacobi Aurie, *Annales Ianuenses ann. MCCLXXX-MCCLXXXIII*, in *Annali genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori.* 5 voll. A cura di Luigi T. Belgrano e Cesare Imperiale di Sant'Angelo. Genova-Roma: Tip. del R. Istituto sordo-muti-Tip. del Senato, 1890-1929 (Fonti per la storia d'Italia, 11-14bis), vol. 5.
- I Libri Iurium della Repubblica di Genova.* Vol. 7. A cura di Eleonora Pallavicino. Genova: Società ligure di Storia Patria, 2001.
- Le Rime di Guittone d'Arezzo.* A cura di Francesco Egidi. Bari: Laterza, 1940.
- Le Rime di Panuccio del Bagno.* A cura di Franca Brambilla Ageno. Firenze: presso l'Accademia della Crusca, 1977.
- Lisciandrelli, Pasquale. *Trattati e negoziazioni politiche della Repubblica di Genova (958-1797). Regesti.* Genova: Società Ligure di Storia Patria, 1960 (Atti della Società Ligure di storia patria LXXV, nr. 1).
- Orlandini, Lidia. *Cronaca pisana di autore anonimo contenuta nel codice 54 dell'Archivio di Stato di Lucca, trascrizione dalla carta 35 alla carta 74.* Tesi di laurea. Università degli Studi di Pisa, 1966-1967.
- Panizza, Nicola. "I poeti della Meloria. Edizione critica con commento delle rime carcerarie del Laurenziano Redi 9". *Filologia italiana* 10 (2013): 9-55.
- Poeti del Duecento.* 2 voll. A cura di Gianfranco Contini. Milano-Napoli: Ricciardi, 1960.
- Salimbene de Adam da Parma, *Cronica*, 2 voll., a cura di Giuseppe Scalia; trad. it. a cura di Berardo Rossi. Parma: Monte Università Parma Editore, 2007.
- Uberti Folietae, *Clarorum ligurum elogia.* Romae: apud heredes Automi Bladii, 1573.

Studi

1284. *L'anno della Meloria*. Pisa: ETS, 1984.

Basso, Enrico. "La dominazione genovese a Sassari: le ragioni di un'assenza". In *I settecento anni degli Statuti di Sassari. Dal comune alla città regia*, a cura di Antonello Mattone e Pinuccia F. Simbula. Milano: Franco Angeli, 2019.

Borsa, Paolo. "Poesia d'armi e poesia politica dalle Origini a Dante". In *Cittadini in armi. Eserciti e guerre nell'Italia comunale*. Atti del Seminario di Studi (Milano, 11 giugno 2009), a cura di Paolo Grillo. Soveria Mannelli (Ct): Rubbettino, 2011.

Boscolo, Alberto. "Michele Zanche nella storia e nella leggenda". *Studi Sardi* 10-11 (1952): 337-385.

Cambi, Matteo. "In carcere Ianuentium. Fonti e nuovi documenti sul milieu carcerario genovese (1284-1300)". *Aevum* 90, nr. 2 (2016): 401-416.

Cambi, Matteo. "Bindo Guascappa copista per la Corona siculo-aragone: l'apporto pisano al mito di Federico III". *eHumanista/IVITRA. Literatura, Llengua i Cultura de la Corona d'Aragó* 7 (2015): 3-20.

Caro, Georg. *Genova e la supremazia sul Mediterraneo (1257-1311)*, 2 voll. Trad. it. Genova: Società Ligure di Storia Patria, 1974-1975 (Atti della Società ligure di Storia Patria XXIV-XXV).

Ceccarelli Lemut, Maria Luisa. "I Pisani prigionieri a Genova dopo la battaglia della Meloria: la tradizione cronistica e le fonti documentarie". In *1284. L'anno della Meloria*. Pisa: ETS, 1984. Rist. in *Medioevo Pisano. Chiesa, famiglia, territorio*. Ospedaletto (Pisa): Pacini, 2005.

Chiariglione, Marco. "Parodie eucaristiche nell'«Inferno» di Dante: Ugolino, frate Alberigo e Branca Doria, Lucifero". In *Echi biblici nella letteratura italiana. Rassegna degli studi recenti*, a cura di Davide Sardini et al. Bornato in Franciacorta: Sardini, 2013. ora disponibile con il titolo *Le parodie eucaristiche del "pozzo scuro"* in Marco Chiariglione, *Lucifero "vispistrello". Manifestazioni diaboliche nell'«Inferno» dantesco*. Napoli: Liguori, 2016.

Cigni, Fabrizio. "Copisti prigionieri (Genova, fine sec. XIII)." In *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di Pietro G. Beltrami et al. Ospedaletto (Pisa): Pacini, 2006.

Cigni, Fabrizio. "Due nuove acquisizioni all'atelier pisano-genovese: il *Régime du corps* laurenziano e il canzoniere provenzale p (Gaucelm Faidit)". *Studi Mediolatini e Volgari* 59 (2013): 107-125.

Cigni, Fabrizio. "Manuscripts en français, italien et latin entre la Toscane et la Ligurie à la fin du XIIIe siècle: implications codicologiques, linguistiques et évolution des genres narratifs". In *Medieval Multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*. Proceedings of the 2006 conference at the University of Wisconsin-Madison, edited by Christopher Kleinhenz and Keith Busby. Turnhout: Brepols, 2010.

Coveri, Lorenzo. "Intorno a una voce dantesca: 'magagna'". In *«La sua chiarezza seguita l'ardore»*. *Studi di linguistica e filologia offerti a Paola Manni*, a cura di Barbara Fanini. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2023.

Cristiani, Emilio. "Gli avvenimenti pisani del periodo ugoliniano in una cronaca inedita". *Bollettino storico pisano* 26-27 (1957-1958): 3-104.

- Cristiani, Emilio. "I combattenti della battaglia della Meloria e la tradizione cronistica". *Bollettino storico livornese* 1 (1951): 165-171; 2 (1952): 2-26.
- Cristiani, Emilio. "Tre documenti dagli atti perduti della cancelleria comunale". *Bollettino storico pisano* 61 (1992): 151-160.
- Dante e la Liguria. *Manoscritti e immagini del Medioevo*, a cura di Gianluca Ameri et al. Genova: SAGEP, 2021.
- Del Noce, Gaetano. *Il Conte Ugolino della Gherardesca. Studio storico-letterario*. Città di Castello: S. Lapi, 1894.
- Ethics, Politics and Justice in Dante*, a cura di Giulia Gaimari. London: UCL Press, 2019.
- Fabbri, Francesca. "Romanzi cortesi e prosa didattica a Genova alla fine del Duecento fra interscambi, coesistenze e nuove prospettive". *Studi di Storia dell'Arte* 23 (2012): 9-32.
- Fabbri, Francesca. "I manoscritti pisano-genovesi nel contesto della miniatura ligure". *Francigena* 2 (2016): 219-248.
- Falco, Giorgio. "Simona Doria, moglie di Michele Zanche". *Studi Medievali* 18 (1952): 138-143.
- Ferretto, Arturo. "Branca Doria e la sua famiglia". In *Codice diplomatico delle relazioni tra la Liguria, la Toscana e la Lunigiana ai tempi di Dante (1265-1321)*. Genova: Società Ligure di Storia Patria, 1903: XI-CXV (*Atti della Società Ligure di Storia Patria* XXXI, nr. 2).
- Fiorilla, Maurizio. "Frate Alberigo e Branca Doria fra tradizioni antiche e riscritture moderne". In *Lectura Dantis Interamnensis*, IV. Inferno. Roma: Bulzoni, 2010.
- Genova, Pisa e il Mediterraneo tra Due e Trecento. *Per il VII centenario della battaglia della Meloria*. Atti del Convegno (Genova, 24-27 ottobre 1984). Genova: Società ligure di Storia Patria, 1984.
- Geri, Lorenzo. "Percorsi staziani nell'*Inferno* di Dante: l'abisso della tragedia". In *La "Comedia" di Dante: fonti e strutture narrative*. Atti del Seminario (Roma, 5-7 giugno 2008), a cura di R. Mercuri, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, 2010.
- Il conte Ugolino Della Gherardesca tra antropologia e storia*, a cura di Francesco Mallegni e Maria Luisa Ceccarelli Lemut. Pisa: Plus, 2003.
- Montanari, Angelica A. "Divorazioni dantesche: metafore, mostruosità e castighi infernali". *Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo* 123 (2021): 151-195.
- Musarra, Antonio. 1284. *La battaglia della Meloria*. Roma-Bari: Laterza, 2018.
- Musarra, Antonio. "Il mare e il Mediterraneo negli Annales di Iacopo Doria. Appunti per una rilettura". In *Le cronache delle città mediterranee (secc. XI-XVI)*, a cura di Domenico Losappio. Venezia: Centro di studi medievali e rinascimentali E. A. Cicogna (in corso di stampa).
- Nuti, Giovanni. "Doria, Brancaleone". In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1992.
- Panizza, Nicola. "Panuccio del Bagno nella Pisa di Ugolino (1284-1288)". In *La poesia in Italia prima di Dante*. Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica (Roma Tre, 2015), a cura di Franco Suitner. Ravenna: Longo Editore, 2017.
- Piron, Sylvain, et Emanuele Coccia. "Poésie, sciences et politique. Une génération d'intellectuels italiens (1290-1330)". *Revue de synthèse* 129 nr. 4 (2008): 549-586.

- Poloni, Alma. "Gli uomini d'affari pisani e la perdita della Sardegna". In *Per Marco Tangheroni: studi su Pisa e sul Mediterraneo medievale*, a cura di Cecilia Iannella e Michele Campopiano. Pisa: ETS, 2005.
- Ronzani, Mauro. "L'imprigionamento e la morte del conte Ugolino nelle fonti precedenti e successive a Inferno, XXXIII". In *Lectura Dantis Lupiensis*, a cura di Valerio Marucci e Valter L. Puccetti, vol. IV. Ravenna: Longo, 2016.
- Ronzani, Mauro. "Una nuova datazione per gli Statuti di Ugolino e Nino «podestà, capitani e rettori del Comune e del Popolo di Pisa»", *Bollettino storico pisano* 60 (1991): 267-282.
- Tamponi, Michele. *Nino Visconti di Gallura. Il dantesco "Giudice Nin gentil" tra Pisa e Sardegna*. Roma: Viella, 2010.
- Veneziale, Marco. "Nuovi manoscritti latini e francesi prodotti a Genova a cavallo tra XIII e XIV secolo". *Francigena* 5 (2019): 197-227.
- Zagnoni, Francesco, e Renzo Zagnoni. "Personaggi danteschi: l'arcivescovo di Pisa Ruggieri degli Ubaldini e suo nipote Ugolino della Gherardesca". *Documenta* 4 (2021): 45-58.
- Zinelli, Fabio. "I codici francesi di Genova e Pisa: elementi per la definizione di una 'scripta'". *Medioevo Romanzo* 39 (2015): 82-127.

SARA PALMA

Il rito che si fa immagine. Analisi fattoriale della più antica tradizione iconografica dell'Eden dantesco

RIASSUNTO. L'attraversamento dell'Eden compiuto dal Dante-*viator* nei canti 27-33 del *Purgatorio* assume i connotati di una progressione iniziatica, scandita da precisi rituali a cui sottoporsi. Gli eventi che si verificano nei canti di ambientazione edenica sono stati letti e interpretati alla luce della categoria «rito di passaggio», elaborata da Van Gennep nel suo celebre *I riti di passaggio*: l'attraversamento del muro di fuoco, l'incontro con Matelda, la purificazione nel Lete, l'apparizione e il rimprovero di Beatrice, l'abbraccio delle virtù e infine il bagno nell'Eunoé articolano un itinerario di trasformazione che è insieme antropologicamente ed escatologicamente orientato. Il paradigma del rito ha consentito di mettere in relazione le dinamiche del testo poetico con le strategie figurative attuate nei 19 manoscritti trecenteschi e quattrocenteschi presi in esame. Il ricorso all'*Analisi Fattoriale delle Corrispondenze* (AFC) ha dimostrato come lo studio sistematico delle variabili – materiali, codicologiche, narrative, iconografiche – consenta di individuare ricorrenze, divergenze e costellazioni figurative che superano il commento descrittivo tradizionale, pur imprescindibile. La metodologia quantitativa si integra così con l'analisi iconografica, restituendo un quadro articolato delle logiche che governano la visualizzazione dell'Eden nella prima tradizione figurativa della *Commedia*.

ABSTRACT. The journey through Eden, undertaken by the Dante-*viator* in cantos 27-33 of *Purgatory* takes on the characteristics of an initiatory progression, articulated through a sequence of specific rituals to undergo. The events occurring in the cantos set in Eden have been read and interpreted through the analytical category of the «rite of passage», developed by Van Gennep in his work *The rites of Passage*: the crossing of the wall of fire, the encounter with Matilda, the purification in river Lethe, the appearance and scolding of Beatrice, the embrace of the virtues and, lastly, the immersion in the water of Eunoe, articulate all together a transformative path that is both anthropologically and eschatologically oriented. The paradigm of the ritual allowed us to relate the dynamics of the poetic text to the figurative strategies implemented in the 19 fourteenth-and-fifteenth-century manuscripts examined in this study. The use of the *Correspon-*

dence *Factor Analysis* (CFA) has demonstrated how the systematic examination of variables – material, codicological, narrative and iconographic – enables us to identify recurrences, divergences and figurative constellations that go beyond the traditional descriptive commentary. Quantitative methodology thus integrates with iconographic analysis, yielding a nuanced picture of the logics governing the visualization of Eden in the earliest figurative tradition of the *Commedia*.

PAROLE CHIAVE: attraversamento, battesimo, Eden, iconografia, passaggio, rito, soglia.

KEYWORDS: crossing, baptism, Eden, iconography, passage, rite, threshold.

1. *L'attraversamento della «divina foresta» come rito di passaggio*

La trasformazione del Dante *viator* lungo l'intero corso della *Commedia* appare scandita da continue soglie da oltrepassare e da precisi rituali a cui sottoporsi. Tale dinamica emerge con particolare evidenza se si leggono contrastivamente due fra i luoghi più significativi del poema: la «selva oscura» del primo canto dell'*Inferno* (*Inf.* 1.1) e la «divina foresta» del ventottesimo del *Purgatorio* (*Purg.* 28.2).¹ Entrambi appartengono a un immaginario arcaico e universale e riconducono il cammino del pellegrino entro una dinamica rituale di morte e rinascita, secondo modelli propri dei riti di passaggio e delle narrazioni iniziatiche e misteriche.² In questi spazi si articolano due momenti complementari e decisivi dell'*iter* del pellegrino, che si dispiega sin dal suo principio secondo un percorso che va dal male al bene, dalla morte alla vita:

La direzione dell'avventura dantesca [...] come nei racconti di magia, con cui ha in comune personaggi aiutanti e accadimenti fraposti, rispettivamente aiutanti e ostili, di soccorso e di ostacolo, va, dunque, dal bene attraverso il male (punto di sutura dei due segmenti infiniti del prima e del dopo), al bene, secondo un duplice movimento di discesa (nell'*Inferno*) e di ascesa (nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*), dal quale si produce non sic et simpliciter la restaurazione del bene, bensì la riconquista di un bene potenziato.³

¹ L'edizione a cui si è fatto riferimento per tutte le citazioni alla *Commedia* è Dante Alighieri, *La "Commedia"*, a c. di G. Petrocchi (Milano: Mondadori, 1966-67). Sull'interpretazione dell'attraversamento della selva come rito di passaggio si veda Bronzini, "L'attraversamento della selva", 173-181.

² La scelta di ambientare due momenti decisivi dell'*iter* del pellegrino nella selva, oltre che essere motivata da influenze popolari e primitive, è anche avvalorata da un consolidato retroterra letterario. La selva dantesca riecheggia infatti la selva attraverso cui Enea, guidato dalla Sibilla, entra nel regno dei morti, seguendo la luce del ramo d'oro (*Aen.* 6.137), per cui si veda Frazer, *Il ramo d'oro*. Sulla congiunzione tra i due pellegrini iniziatici, Enea e Dante, si veda Ferrante, "Les clas-siques en images", 48. Inoltre, per la sovrapposizione tra l'attraversamento della foresta e l'avvio del rito di iniziazione si veda Propp, *Le radici storiche dei racconti di fiabe*, 85-93.

³ Bronzini, "Retroterra primitivo", 10-11.

L'ingresso nella foresta edenica segna l'inizio di una sezione testuale e strutturale di estrema rilevanza, che ingloba i canti 27-33 del *Purgatorio*. Non è casuale che all'Eden siano riservati ben sette canti. Se da un lato l'ampiezza e la relativa autonomia di questa sezione testuale ne segnalano la centralità, quasi a configurare un "quarto" luogo dell'aldilà dantesco, dall'altro la sua collocazione nella parte conclusiva della seconda cantica sottolinea con forza che, per fruire del regno ultimo a cui aspira ogni anima umana, la purificazione avvenuta nel *Purgatorio* non è sufficiente: occorre sottoporsi a specifici riti di passaggio.⁴

Culmine della purificazione e principio della glorificazione, l'Eden dantesco è per sua natura uno spazio liminale, di confine e di passaggio. Esso segna il punto di sutura tra due tempi e due stati: la temporalità del *Purgatorio*, con la sua natura transizionale, e l'eternità del *Paradiso*, meta definitiva a cui tende l'intero *iter*. Non più peccato, ma non ancora piena beatitudine: spazio-soglia per eccellenza, carico di valenze simboliche, iniziatiche, trasformative. È un *limen*, un punto di sospensione, il cui attraversamento, preceduto da riti di separazione ben precisi, assume – come si vedrà – i connotati di un passaggio rallentato, mediato, carico di significato, come prescrive la logica del rito.

Se è vero che, come precisa Russell, «la tradizione non è ripetizione, ma trasmissione di una realtà viva», è vero anche che Dante ha il merito di riassumere e innovare nella storia dei miti della rinascita.⁵ La sua opera infatti «è il grande bacino in cui confluiscono molte correnti e in cui esse acquistano nuova forza fecondatrice».⁶ Dunque, se da un lato è operazione fondamentale rintracciare le tradizioni dotte ereditate e rielaborate da Dante nella codificazione del *Purgatorio* e dell'Eden che ne occupa la sommità, dall'altro un eccessivo focus su queste rischia di appiattire l'opera a mera operazione di rielaborazione. Diversa è invece la prospettiva che riconosce, all'interno della *Commedia*, la presenza attiva e trasformativa di elementi popolari – quali la centralità del rito – che spostano il tipo di operazione qui proposta da crittografica ad interpretativa; nella consapevolezza che la *Commedia* sia ricca di riferimenti al mondo popolare che non vanno isolati, né intesi come elementi residuali.⁷ Anzi, essi trovano riscontro «in modelli mitici e talvolta rituali delle culture arcaiche d'interesse etnologico», oltre che nei noti

⁴ L'insistenza sul concetto di rito non è senza motivo. Come sottolineato da Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps*, 37-38 nel Medioevo al rito spetta il compito fondamentale di sancire e sacralizzare le principali divisioni della società, così come l'appartenenza alla società stessa, per cui si veda inoltre Van Genneep, *I riti di passaggio*, 5.

⁵ Russell, *Storia del Paradiso*, 4.

⁶ Auerbach, *Studi su Dante*, 119.

⁷ Si veda Dronke, *Dante e le tradizioni latine medievali*, 98: «Se si trattasse solo di trovare le corrispondenze storiche appropriate ad ogni elemento dell'apocalissi dantesca, il problema sarebbe di tipo crittografico piuttosto che di interpretazione poetica».

precedenti classici, spesso gli unici e soli chiamati in causa nell'interpretazione della *Commedia*.⁸

L'Eden dantesco non costituisce soltanto lo scenario simbolico in cui si compie il rito di passaggio dalla morte alla vita. È anche e soprattutto il luogo in cui si realizza il passaggio del Dante-pellegrino (e, con lui, della sua anima) da un livello di conoscenza razionale, incarnata da Virgilio, a un livello di conoscenza superiore – identificabile con la Mente Cosmica o divina (il *νοῦς* della tradizione greca) – personificata da Beatrice.

Il congedo di Virgilio (*Purg.* 27.127-142) è l'ultimo sussulto della ragione, che emana un estremo bagliore nel momento stesso in cui palesa la sua insufficienza ad accedere ad una dimensione che esige una superiore facoltà cognitiva, nonché una profonda trasformazione gnoseologica:

i "filosofi" non potranno mai godere di quella luce più alta che è Beatrice, concessa ai "santi" *in via*; né, si capisce, potranno mai vedere mediante l'altra luce, ancor più alta, della gloria, che costituisce la beatitudine ultima dell'uomo. Quanto fu negato loro in questa vita, lo è per l'eternità, ed ogni lettore sa quale pathos conferisca alla figura di Virgilio questa amara realtà.⁹

Nel punto del poema in cui si giunge a Beatrice, Dante-personaggio viene introdotto a una dimensione del sapere che supera i limiti della conoscenza razionale e che è destinata ad attuarsi progressivamente lungo l'ascesa al Cielo. Lo confermano gli eventi che si verificano nei canti 32-33.

Non è un caso che proprio di fronte alla fioritura dell'Albero (*Purg.* 32.52-63) le facoltà di Dante – ancora legate alla percezione dei sensi – si arrestino, lasciando il pellegrino in un sonno profondo (*Purg.* 32.64-69). Al risveglio – a tutti gli effetti un risveglio dal sonno dell'anima – il pellegrino, pur continuando a vedere con gli occhi della mente razionale, accede ad una condizione che richiama quella dei discepoli di Cristo di fronte all'episodio della Trasfigurazione (*Purg.* 32.73-81): non una comprensione mediata, ma la sperimentazione di una partecipazione al divino. Come Pietro, Giacomo e Giovanni furono condotti sul monte Tabor per assistere a «un'anticipazione della gloria di Cristo» e, risvegliati dalla sua voce, stupiti lo videro nelle sembianze consuete, analogamente Dante, risvegliato da Matelda (*Purg.* 32.72), si ritrova davanti una scena che lo lascia spiazzato: scomparsi tutti gli altri personaggi, restano Beatrice, il carro e le virtù.¹⁰ Ad essere mutata, più che la scena, è l'anima di Dante. Assistere alla fioritura dell'Albero gli ha permesso di sondare il divario tra la conoscenza mediata dagli occhi della ragione e quella immediata della Mente Cosmica, il *νοῦς*. È proprio il recupero e il

⁸ Bronzini, "Retroterra primitivo", 7.

⁹ Singleton, *La poesia della "Divina Commedia"*, 173.

¹⁰ Chiavacci Leonardi, *Purgatorio*, 944.

riconoscimento di questa conoscenza innata – intesa e percepita come originaria comunione e identificazione con il divino – ad aprire il varco all'altro mondo:¹¹

It is the re-membling of this innate knowing that completes Dante's initiatory rite of passage; and indeed, a second ritual of a baptismal nature marks this realization and seals the entire second canticle. Dante's immersion in the waters of the river Eunoè is what symbolically allows the wayfarer to become «puro e disposto a salire alle stelle» (Pg 33.145) – a miraculous, yet entirely natural, 'heading home' into heavenly knowing.¹²

2. *Le tre fasi: separazione, margine, aggregazione*

Lo schema teorico dei riti di passaggio – elaborato da Van Gennep nel suo celebre *I riti di passaggio* – ben si presta ad una scansione degli avvenimenti che si verificano nei canti che chiudono il *Purgatorio* e inaugurano al contempo le soglie del *Paradiso* (*Purg.* 27-33). Infatti, sia che si tratti di collettività, sia di individui, il meccanismo è identico e consiste in fasi ben precise: «sosta, attesa, passaggio, entrata, aggregazione».¹³

I riti di passaggio sono appunto i meccanismi cerimoniali che guidano, controllano e regolamentano i mutamenti di ogni tipo degli individui e dei gruppi. [...] In qualsiasi passaggio materiale si incontrerà pur sempre una linea di confine più o meno chiara e rigorosa, una soglia, una zona neutra o terra di nessuno, un qualche elemento fisico insomma che divide i due spazi attraverso cui avviene il passaggio. La struttura dei riti di passaggio riproduce, in termini simbolici, questa articolazione fisica, per cui i riti di passaggio si configurano necessariamente come a) riti di separazione o preliminari, b) riti di margine o liminari, c) riti di aggregazione o postliminari: i primi agevolano il distacco dell'individuo da una situazione originaria, i secondi lo collocano in uno stato di sospensione, i terzi assecondano la sua introduzione nel nuovo territorio, nel nuovo gruppo o nella nuova categoria sociale.¹⁴

Se l'obiettivo è dunque testare in questa fase preliminare l'applicabilità di tale categorizzazione ai canti di ambientazione edenica, ecco che emergono le prime corrispondenze.

Il processo di allontanamento di Dante dalla dimensione preesistente comincia con l'attraversamento del muro di fuoco, primo grado di separazione (*Purg.* 27.46-51). Si tratta dell'unico supplizio fisico che Dante debba sopportare in prima persona lungo l'intero percorso escatologico, e ciò ne rafforza la pregnanza simbolica. Questo fuoco, che brucia e purifica, richiama da un lato la condanna

¹¹ Boccassini, "Earthly Paradise", 195-198.

¹² Boccassini, 198.

¹³ Van Gennep, *I riti di passaggio*, 24.

¹⁴ Remotti, "Introduzione: Van Gennep, tra etnologia e folklore", XVII-XVIII.

biografica del poeta, se è vero che «il rogo faceva parte della condanna inflittagli del 1302».¹⁵ Dall'altro, su un piano allegorico, rappresenta il diaframma ultimo tra la carne e lo spirito, tra la dimensione tutta terrena del peccato e quella dell'anima redenta. In quelle fiamme brucia ogni illusorio bene terreno: è la «soglia ultima dell'umano».¹⁶ Infatti, contrariamente a quanto affermato da Contini, sembra che l'attraversamento del muro di fuoco vada oltre il solo peccato di lussuria. Pare piuttosto riguardare tutte le anime che hanno finalmente terminato l'espiazione dei loro peccati, come testimonia l'ingresso nel fuoco di Stazio e Virgilio. Il fuoco rappresenta un rituale di passaggio obbligato, privato della sua logica punitiva.¹⁷

Alla prima fase – di allontanamento e separazione dalla dimensione precedente – appartengono inoltre i momenti relativi alla solitudine del pellegrino nella foresta, conseguenza dell'essersi lasciato per sempre alle spalle Virgilio, la processione mistica, l'apparizione di Beatrice – insieme al rimprovero da lei pronunciato – e infine il bagno nel Lete.¹⁸ Se, come precisa Eliade, «l'immersione equivale ad una dissoluzione delle forme, ad una reintegrazione nella modalità indifferenziata della preesistenza», l'uscita di Dante dalle acque del Lete comporta una nuova nascita, proprio in virtù della potenza generatrice associata antropologicamente a questo elemento; a cui si aggiunge il surplus di significato che tale azione assume a seconda che la si ritrovi in rituali iniziatici o in liturgie cristiane.¹⁹ Se è vero dunque che il significato dell'immersione nel Lete è di abbandono definitivo della dimensione preesistente – che nel caso di Dante coincide con la dimensione tutta terrena del peccato e del male compiuto – ciò non basta. A quest'altezza dell'Eden si ha rigenerazione, ma non ancora ammissione definitiva.²⁰

Come è evidente, nella struttura tripartita dei riti di passaggio – separazione, margine, aggregazione – è la fase intermedia, quella liminale, a rivestire un

¹⁵ Chiavacci Leonardi, *Purgatorio*, 727.

¹⁶ Dell'Aquila, «Il canto XXVII del *Purgatorio*», 317-318.

¹⁷ Si veda Contini, *Un'idea di Dante*, 176. Al di là del significato biografico o allegorico che gli si voglia attribuire, questo fuoco sembra rimandare alla pratica dell'ordalia, per cui si veda Pifferi, «Ordalia», 1142-1143. L'elemento del fuoco nella tradizione delle visioni dell'aldilà e il raffronto tra queste e il *Purgatorio* dantesco sono stati analizzati da Morgan, *Dante e l'aldilà medievale*, 184-211.

¹⁸ Come non ricordare la celeberrima tomba del tuffatore di Paestum e il significato ad essa correlato. Se n'è occupato Napoli, *La tomba del tuffatore*, 164: «Ci sembra, in sostanza, di cogliere, anche se confusamente, un significato di iniziazione o, più ancora di purificazione e di anelito verso l'immortalità in questa scena di tuffo, che può essere compresa in chiave escatologica. Nella sua forma più semplice avremmo un tuffo nell'aldilà [...] o, più compiutamente, una tensione verso l'immortalità, verso una vita che si rinnova al di là della morte».

¹⁹ Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, 107. Il rapporto tra i riti misterici e il battesimo cristiano è ampiamente dibattuto, resta il fatto che «più che come effettivi antecedenti del battesimo le religioni misteriche sono [...] una fonte per una ri-significazione del rito cristiano» (Tragan, *Alle origini del battesimo cristiano*, 12).

²⁰ Boccassini, «Earthly Paradise», 195-196.

ruolo centrale. È proprio il *limen*, il confine, la soglia «che elimina dal passaggio quell'immediatezza che procurerebbe turbamenti».²¹ In assenza di questa fase intermedia – se separazione e aggregazione coincidessero senza mediazione – il passaggio perderebbe la sua forza simbolica e la sua efficacia rituale: non ci sarebbe trasformazione, ma semplice transito. A riprova dell'importanza che assume il margine sta il fatto che nella fase liminale si ritrovano al contempo elementi che completano i riti di separazione ed elementi che preparano all'aggregazione, necessari per un'introduzione graduale alla dimensione successiva.

L'entrata del *viator* nella fase del margine è suggellata dal primo battesimo nel Lete (*Purg.* 31.93-102) – nonché ultimo grado di separazione – a cui segue dunque una fase di preparazione all'aggregazione, simboleggiata dall'accoglienza che le quattro virtù cardinali – e non le tre teologali – riservano al pellegrino. In questo senso, il gesto con cui le virtù cardinali circondano Dante in quello che sembrerebbe a tutti gli effetti un abbraccio (*Purg.* 31.103-105) conferma l'ipotesi che l'aggregazione, prima di compiersi, richieda un «atto di rafforzamento della coesione sociale».²² In accordo con l'importanza che il canto e la danza assumono nei riti di iniziazione, il gesto di circondare Dante assume qui una chiara valenza nella direzione dell'aggregazione che sta per realizzarsi. L'esclusione delle virtù teologali e di Beatrice da questa «dimensione partecipazionale della ritualità» è motivata proprio dal fatto che l'aggregazione è ancora al di là da compiersi.²³ Cantando e danzando, le quattro virtù cardinali riconoscono il limite intrinseco nella loro natura: non sono loro, infatti, a condurre Dante alla piena contemplazione del divino. Saranno le tre virtù teologali, coloro che «miran più profondo» (*Purg.* 31.111), a permettere a Dante di guardare negli occhi Beatrice, che a sua volta fissa il grifone, e di sostenere dunque il peso della verità rivelata.

Nella direzione dell'aggregazione si colloca altresì il secondo tempo della visione, tutto incentrato sulla seconda caduta dell'umanità, successiva all'avvento di Cristo. Solo nel luogo della prima caduta poteva ambientarsi la seconda. La visione dunque è l'ultimo passo verso la definitiva aggregazione al nuovo contesto: è la rivelazione dei significati ultimi. Si tratta di una precisa convinzione secondo la quale «il sapere arcano o *gnosis* ottenuto nel periodo liminale cambi la più profonda natura del neofito, imprimendogli, come il sigillo nella cera, le caratteristiche del suo nuovo stato. Non è una mera acquisizione di conoscenza, ma un cambiamento nell'essere».²⁴

²¹ Remotti, "Introduzione", XIX.

²² Van Gennep, *I riti di passaggio*, 24.

²³ Bronzini, "Retroterra primitivo", 7.

²⁴ Turner, *La foresta dei simboli*, 133. Sul tema della visione si veda inoltre Eliade, *Le sacré et le profane*, 15-16.

Il completamento del percorso iniziatico passa per un ultimo rito di passaggio, e per un ultimo fiume: l'Eunoè.

A fronte dell'interpretazione in larga parte tautologica dell'esegesi tradizionale, che tende a considerare l'Eunoè un fiume dall'etimologia tutta dantesca, Ferrante propone invece una possibile fonte patristica. Si tratta di un passo del *De paradiso* di Ambrogio (*De paradiso*, 3.12-13) «in cui si stabilisce, nel solco di una tradizione allegorica che risale a Filone di Alessandria, l'equazione tra Adamo e il *νοῦς* e tra il *fons* che irriga il paradiso terrestre e Cristo, *fons vitae eternaе*». ²⁵ In questa prospettiva, se è vero che nel segmento finale della seconda cantica Dante perviene alla piena conoscenza della Mente Cosmica, ciò avviene perché egli è ormai a tutti gli effetti un Adamo finalmente redento proprio attraverso il passaggio iniziatico nell'*εὖ-νοῦς*, cioè nella «retta mente» (*εὖ + νοῦς*): ²⁶

By entering Eunoè and drinking of its waters, the wayfarer recovers the memory of «ogni ben fatto»: certainly not his own petty 'good actions', but rather any good ever made, namely all of God's inherently good deeds. In other words, the wayfarer comes to re-member (as Beatrice thoroughly explains to him, for our benefit, in canto 1 of *Paradiso*) that all sentient beings partake, each in their own way, of Eunoè/Ennoia, of God's Mind, because this is how God made the world, by sowing the seed of Mind, of cosmic Intent, into everything that lives, so that everything may yearn to return to that Mind by re-memorizing it, each through their own inner means. ²⁷

Nell'ottica dei riti di passaggio, l'aggregazione è dunque sancita da quello che sembrerebbe un secondo battesimo, proprio in virtù della duplice valenza che esso può assumere (*Purg.* 33.136-145): rito di purificazione e di separazione, ma anche rito di aggregazione, se effettuato con acqua consacrata. In questo caso il battezzato «non soltanto perde una qualità, ma ne acquisisce un'altra». ²⁸ La prima immersione nel Lete non era sufficiente: al primo battesimo deve seguire il secondo, che promette l'aggregazione definitiva a Cristo. ²⁹ A differenza del Lete, che ha funzione purificatoria e quindi ancora separativa, l'Eunoè ha un ruolo di reintegrazione e ammissione definitiva. Restituendo al pellegrino la capacità di scorgere con gli occhi della Mente ogni bene mai compiuto – in quanto atto

²⁵ Ferrante, «Il 'disio' del ritorno», 1019.

²⁶ Ferrante, 1019. Si veda inoltre Chiavacci Leonardi, *Purgatorio*, 843-844.

²⁷ Boccassini, «Earthly Paradise», 200.

²⁸ Sull'interpretazione del bagno nell'Eunoè come *communio eucaristica* si veda Ferrante, «Il 'disio' del ritorno», 1018-1023.

²⁹ L'azione del bere richiama il Salmo 41 del Vecchio Testamento («Come la cerva anela ai corsi d'acqua, così l'anima mia anela a te, o Dio»). Nell'immaginario antico la sete del cervo era dovuta al veleno dei serpenti di cui si cibava. Furono i Padri della Chiesa a rifunzionalizzare il salmo in chiave battesimale, per cui si veda Hernández, *Nel Grembo della Trinità*, 287. Sulla potenza trasformativa delle acque dell'Eunoè e sul ruolo che esse ricoprono nello «sbloccare» il livello successivo del viaggio si veda Boccassini, «Earthly Paradise», 198.

orientato verso la sua fonte, che è Dio – quest'ultimo rito segna il definitivo passaggio dalla morte alla vita e conferma la portata unica di quest'invenzione dantesca.³⁰

3. *Analisi fattoriale delle corrispondenze (AFC) applicata ad un corpus iconografico. Criteri di selezione del corpus e modus operandi*

Gli elementi di scansione del ritmo narrativo e testuale individuati alla luce della struttura dei riti di passaggio sono avvertibili anche – e forse in maniera ancor più vivida – se si osserva il repertorio di immagini che costellano e illustrano l'Eden dantesco nella sua prima tradizione iconografica. Gli apparati illustrativi, oltre a tradurre in immagine la linea diegetica del testo, si rivelano spesso produttori di scarti figurativi che, proprio perché non sempre spiegabili alla luce delle sole fonti testuali, meritano particolare attenzione, come si vedrà. È proprio in questi scarti che diviene possibile cogliere con particolare evidenza la natura liminale dell'Eden dantesco, in quanto collettore di tensioni antropologiche, rituali, esistenziali.³¹

Si rinvia ad altra sede una discussione più ampia sull'applicabilità della categoria "rito di passaggio" all'Eden dantesco secondo una prospettiva narratologica e testuale. Nel presente contributo, la categoria verrà invece assunta come strumento euristico al fine di accertare, attraverso il trattamento statistico dei dati, se gli apparati figurativi presi in esame rivelino elementi iconografici riconducibili a tale modello interpretativo.

Pertanto, l'attenzione sarà ora posta su un corpus di 89 immagini, che fanno riferimento a diciannove manoscritti tre-quattrocenteschi che presentano illustrazioni riguardanti il nucleo dei canti 27-33 del *Purgatorio*. La selezione è stata orientata verso tutte le immagini relative alle fasi cruciali del rito di passaggio, comportando l'esclusione dall'analisi statistica delle raffigurazioni della processione mistica e degli episodi relativi al carro.

Prima di procedere, sono necessarie alcune premesse, utili per mettere alla luce potenzialità e problematicità di un approccio computazionale che, se da un lato ha lo scopo di proporre una nuova metodologia di indagine, dall'altro va con-

³⁰ Boccassini, "Earthly Paradise", 201-202.

³¹ Questo aspetto è la spia di una memoria culturale che si attua ininterrottamente attraverso la rifunzionalizzazione delle immagini nei secoli, per cui si veda Burke, *Testimoni oculari*, 16. Ricordiamo gli studi di Aby Warburg, considerato come «colui che ha posto le premesse per un'antropologia dell'immagine che, parallela alla storia dell'arte tradizionale, si occupa di studiare una storia più ampia dell'immagine come prodotto antropologico» (Villari, *Aby Warburg*, 9). Si veda inoltre Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, vol. 2; Warburg, *Mnemosyne*; Belting, *Antropologia delle immagini*.

testualizzato e utilizzato con le dovute cautele. Il ricorso ad un'analisi statistica, più precisamente ad un'analisi statistica di tipo fattoriale, non è senza motivo.³² Le analisi fattoriali sono una famiglia di metodi esplorativi che permette di ridurre la complessità di un grande set di variabili: lo scopo è studiarne le relazioni e indagare la struttura latente di un corpus di oggetti, nel nostro caso di immagini legate all'iconografia dell'Eden dantesco.

L'analisi del corpus iconografico preso in esame – e di cui si potrà meglio tenere conto nella sezione *Schede iconografiche* – è stata condotta con un approccio seriale, che ha permesso di orientarsi meglio nell'«extrême inventivité» dell'iconografia medievale; solo il confronto tra le immagini di una stessa serie consente infatti di cogliere la specificità semantica di ciascuna di esse.³³

Costruire un corpus di immagini da sottoporre ad un'analisi statistica implica da un lato la raccolta, quanto più possibile esaustiva, del materiale figurativo; dall'altro la sua scomposizione. Senza questa seconda fase, l'analisi rischia di rimanere imprigionata in classificazioni rigide, da cui è necessario emanciparsi, per aprirsi all'indagine di un campo di possibilità in cui interagiscono «le singulier et le régulier, l'extrême radicalité des coups d'éclats et la palpitation tranquille des modestes variantes».³⁴

Pur mantenendo il principio della serialità, sono state effettuate tuttavia delle scelte operative. Sono stati considerati i cicli illustrativi presenti nel *haut* e nel *bas de page*, le miniature, i disegni acquerellati e i disegni preparatori, nonché le iniziali figurate di canto; sono stati invece esclusi i frontespizi di cantica e tutti gli elementi paratestuali di orientamento alla lettura (fregi foliati non istoriati o animati, capilettere aniconici, filigranati o decorati con filettature).³⁵ Sono state escluse le iniziali di cantica del *Paradiso*, pur tenendo a mente l'importanza che assumono nella traduzione in immagine dell'aggregazione avvenuta.³⁶

Dopo aver effettuato la ricognizione del corpus iconografico, si procede alla descrizione delle sue componenti, in vista della creazione di una banca dati concepita come un inventario sistematico e interrogabile, in cui ogni immagine viene

³² Contributi che si pongono in questa scia sono Lepape, "Formalisation et analyse statistique d'un corpus d'images", 333-349; Gastan, "Objets funéraires du Moyen Âge"; Guenot, "Les images de l'Ascension du Christ".

³³ Baschet, "Inventivité et sérialité", 96.

³⁴ Baschet, 122.

³⁵ Si è deciso inoltre di non far ricorso alla possibilità euristica che pure proviene dal ragionare, oltre che sulle presenze, sulle assenze, tralasciando quindi codici come il Banco Rari 39 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, esemplare paradigmatico di una serialità incompleta.

³⁶ Bisognerà attendere il primo canto del *Paradiso* infatti per aver testimonianza a livello narrativo, testuale e iconografico dell'avvenuta aggregazione di Dante alla comunità dei beati. Si pensi alle carte incipitarie del *Paradiso* del Dante di Stoccarda e del Vaticano latino 3199, per cui si veda Ferrante e Zabeo, "Il Dante di Stoccarda", 36-89; Pasut, "Il 'Dante' illustrato di Petrarca", 115-147.

censita e trasformata in oggetto di studio a pieno titolo. In questa fase, gli aspetti iconografici, narrativi e formali sono analizzati nel dettaglio, già in funzione della selezione degli elementi da estrapolare e da trattare statisticamente. Trovare il giusto livello di dettaglio è la prima grande sfida, poiché implica l'adattamento di metodi quantitativi a elementi qualitativi.

Il metodo computazionale specifico a cui si è deciso di far ricorso è l'*Analisi Fattoriale delle Corrispondenze* (AFC). Questo tipo di analisi nasce sul finire degli anni Sessanta, come risposta ad una difficoltà concreta. La metodologia statistica «evidenziava un forte ritardo nei confronti delle problematiche derivanti dall'osservazione di fenomeni relativi al campo delle scienze sociali e comportamentali». ³⁷ La maggior parte degli strumenti statistici classici era infatti pensata per variabili continue e per relazioni lineari. Le scienze sociali – e più in generale le discipline di impronta umanistica – lavorano spesso con variabili qualitative e non lineari. Tuttavia, per lungo tempo e sino alla metà del secolo scorso, ci si è limitati a misurare la semplice associazione tra coppie di variabili, con una lettura necessariamente parziale dei dati. È in questo contesto che si inserisce il contributo determinante di Jean-Paul Benzécri, capostipite del filone francese di *Analyse des données*, il quale mise a punto nel 1964 una nuova procedura di calcolo: l'approccio fu battezzato dallo stesso Benzécri col nome con cui è conosciuto oggi. La svolta sta nel cambiamento di approccio e di prospettiva: invece di adattare strumenti per dati continui, si sviluppano metodi specifici per leggere simultaneamente l'intreccio di più variabili categoriali.

Le caratteristiche individuate in ciascuna immagine vengono quindi tradotte in fattori statistici (da qui analisi “fattoriale”): ogni immagine è scomposta in *caratteri* (gli elementi figurativi le cui variazioni si intende analizzare) e *modalità* (le declinazioni, o anche variazioni, di ciascun carattere) – esercizio che, in teoria, non prevede limiti. Sta al ricercatore selezionare le variabili degne di nota, soprattutto in vista di un limite pratico: un'eccessiva selezione di caratteri comporterebbe un alto grado di dispersione delle informazioni. Lo stesso vale per le modalità: ogni carattere deve essere analizzabile in 4-8 modalità al massimo. Si procede poi distinguendo caratteri *esterni*, inerenti al supporto materiale che ospita l'immagine, e caratteri *interni*, strettamente legati all'iconografia.

La formalizzazione dell'immagine in caratteri e modalità può essere realizzata tramite la codifica di un foglio di calcolo di tipo Excel, da sottoporre al software che verrà impiegato per l'analisi statistica:

- Si crea una riga per ogni immagine; ad ogni immagine è attribuito un identificativo, corrispondente ad un tag riconoscibile (es. Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.I, c. 198v → Pl40.I_198v);

³⁷ Ghergi e Lauro, *Appunti di Analisi Multidimensionale dei Dati*, 71.

- Si crea una colonna per ciascun carattere, anch'esso identificato da una tag (es. carattere *Posizione di Beatrice* → POSB);
- Ad ogni carattere (colonna) è attribuita la modalità osservata, codificata con un valore numerico di cui si tiene conto a parte e che viene poi inserito nella cella apposita (es. carattere *Posizione di Beatrice*, modalità *Sul carro*, valore attribuito alla modalità 2 → POSB₂).

Nel nostro caso, per la realizzazione dell'analisi si è scelto di utilizzare «R» (R Core Team, 2025), software di programmazione *open source*, il cui linguaggio permette di effettuare calcoli statistici avanzati, associati a numerose possibilità di visualizzazione grafica. Le funzionalità di «R» sono ulteriormente potenziate da un ampio ecosistema di estensioni. Tra queste rientra «ade4», sviluppata dal laboratorio di Biometria e Biologia Evolutiva dell'Università di Lione 1 e inizialmente pensata per trattare dati di tipo ecologico e ambientale. Su «ade4» si innesta l'estensione «Multivar», sviluppata da Alain Guereau (da lui gentilmente concessa) che migliora e semplifica i calcoli delle analisi fattoriali semplici e multiple, perfezionando le uscite grafiche. Il programma «Multivar» infatti mette a disposizione dello storico diversi tipi di grafici, ognuno con vantaggi specifici per visualizzare i legami tra le modalità.³⁸

Quando il numero di modalità delle variabili è elevato, la lettura dei piani può rivelarsi meno immediata poiché i punti risultano spesso sovrapposti. Per ovviare a ciò, l'AFC consente la sovrapposizione dei piani fattoriali e quindi la rappresentazione simultanea dei profili, individuando gli assi principali su cui proiettare i punti.

In termini operativi, a partire dalla compilazione della matrice Excel che registra, per ciascuna immagine, le modalità corrispondenti di ogni carattere, il software calcola le distanze tra righe (ogni riga corrisponde ad un'immagine) e colonne (le modalità di ciascun carattere, ovvero le variabili di cui quell'immagine è portatrice), secondo un coefficiente scelto. Nel nostro caso – coerentemente con i principi di funzionamento dell'AFC – le distanze sono state calcolate in base al coefficiente χ^2 (chi-quadrato).

La nozione di “distanza” è un punto chiave per la comprensione del funzionamento delle analisi fattoriali. Nello spazio fattoriale ciascun punto rappresenta una specifica modalità del carattere analizzato. La posizione relativa dei punti riflette la struttura delle associazioni osservate a partire dalla matrice iniziale dei dati. La prossimità tra due punti indica che le corrispondenti modalità compaiono insieme più spesso di quanto ci si aspetterebbe se fossero indipendenti. Di

³⁸ R Core Team (2025). *R: A language and environment for statistical computing*. R Foundation for Statistical Computing, Vienna, Austria. <https://www.R-project.org/>; Kroonenberg, *Multivariate Humanities*; Arnold e Tilton, *Humanities Data in R*; Thioulouse et al., *Multivariate Analysis of Ecological Data with ade4*.

conseguenza, associazioni più marcate si traducono in distanze minori nello spazio fattoriale; viceversa relazioni deboli o prossime all'indipendenza si riflettono in distanze maggiori tra i punti.

Calcolate le distanze tra righe e colonne, il software si dedica alla ricerca di un iperpiano separatore, in genere definito dai primi due o tre assi principali, che permetta di ottenere la migliore distribuzione e rappresentazione dei punti. In questo modo, tutti i punti sono disposti in uno spazio di n dimensioni in funzione delle distanze che li separano gli uni dagli altri. La rappresentazione grafica fornita dall'AFC – una rappresentazione dei punti secondo due assi scelti tra i tre assi più significativi – è quindi più immediatamente leggibile e più facilmente interpretabile, consentendo infatti una lettura unitaria delle relazioni tra immagini e modalità.

Tuttavia, la simmetria – ovvero il fatto che la distanza tra righe e colonne sia calcolata in base al coefficiente *chi-quadrato* – comporta due effetti da controllare: le distribuzioni marginali e gli scarti di indipendenza. Una modalità molto frequente può finire per “schiacciare” le altre e polarizzare la distribuzione dei punti sul piano fattoriale; allo stesso modo, anche modalità molto rare possono contribuire in modo rilevante alla costruzione degli assi. In entrambi i casi, una strategia prudente consiste nel trattare tali variabili come supplementari (o illustrative) e dunque non attive nella costruzione degli assi fattoriali. Non esistono regole precise per stabilire a priori quali variabili debbano essere considerate attive e quali supplementari (o illustrative): la scelta dipende dal significato delle variabili e dall'importanza che si vuole attribuire loro. Una strategia pratica tuttavia consiste nel considerare inizialmente tutte (o quasi tutte) le variabili come attive e, in un secondo momento, sperimentare diverse configurazioni tra variabili attive e illustrative, in modo da valutare attentamente quali raggruppamenti sono stabili e quali invece non lo sono. Va inoltre precisato che le variabili supplementari non sono affatto superflue, anzi. Esse svolgono un ruolo fondamentale nell'interpretazione dei risultati, permettendo di verificare e chiarire l'esistenza di eventuali raggruppamenti significativi nello spazio fattoriale, come si vedrà. L'unica regola fondamentale quando si effettuano analisi di questo tipo è che non ci si deve mai limitare ad un unico tentativo: non si effettua mai una sola analisi fattoriale, ma se ne fanno molteplici. Anche nel caso specifico dell'indagine condotta, una prima analisi effettuata sul corpus completo di 89 immagini ha evidenziato delle problematicità che hanno comportato delle scelte operative ben precise, di cui si discuterà a breve.³⁹

³⁹ Guerreau, *Statistique pour historiens*, 4 [trad. mia].

4. I codici, le immagini

4.1. Codici trecenteschi entro il 1350

- FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1005, sec. XIV secondo quarto, area emiliana; Boschi Rotiroti n. 146, Bertelli, n. 34 [Figg. 1-2].
- LONDRA, British Library, Egerton 943, sec. XIV secondo quarto, area emiliana; Boschi Rotiroti n. 177 [Figg. 3-11].
- NEW YORK, Morgan Library and Museum, 676; sec. XIV secondo quarto, area napoletana [Figg. 12-18].
- STOCCARDA, Württembergische Landesbibliothek, Poet. et phil. 2° 19, metà del secolo XIV, area emiliana [Fig. 19].⁴⁰

4.2. Codici trecenteschi oltre il 1350

- ALTONA, Bibliotheca Christianei, n. 2 Aa. 5./7, da carta 76r, sec. XIV ultimo quarto, Toscana occidentale [Figg. 20-29].
- COPENHAGEN, Kongelige Bibliotek, Thott. 411.2; sec. XIV exeunte; area pisana, Boschi Rotiroti n. 172 [Figg. 30-33].
- FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7, sec. XIV ultimo quarto, fiorentino; Boschi Rotiroti n. 62, Bertelli n. [Figg. 34-37].
- FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152, sec. XIV terzo quarto, Firenze-Napoli; Boschi Rotiroti n. 108, Bertelli n. 20. [Figg. 38-42].
- LONDRA, British Library, Additional 19587, sec. XIV terzo quarto, Firenze-Napoli; Boschi Rotiroti n. 175 [Fig. 43-44].
- MODENA, Biblioteca Estense e Universitaria, alfa R.04.08 (Ital. 474), sec. XIV exeunte, Italia settentrionale; Boschi Rotiroti n. 201 [Figg. 45-50].
- NAPOLI, Biblioteca e Complesso Monumentale dei Girolamini, CF 2.16 (Codice Filippino), sec. XIV terzo quarto, Italia meridionale; Boschi Rotiroti n. 204 [Figg. 51-54].

⁴⁰ Si è fatto riferimento, laddove esplicitato, alle schede dei manoscritti allestite da Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della "Commedia"* e da Bertelli, *La tradizione della "Commedia"*. Punto imprescindibile di partenza, trattandosi di un corpus di testimoni illustrati, è Brieger et al., *Illuminated Manuscripts of the "Divine Comedy"*. Per il manoscritto della British Library, Egerton 943, si è fatto riferimento a Pegoretti, "Il manoscritto Egerton 943", 41-88. La retrodatazione del codice Morgan 676 al quinto decennio del XIV secolo è confermata, tra gli altri, da Azzetta, "Andrea Lancia copista dell'Ottimo commento", 173-188. Per gli aspetti iconografici dello stesso codice, si veda Perriccioli Saggese, "Le illustrazioni della *Divina Commedia* Morgan 676 fra Firenze e Napoli", 265-276. Sulla sua collocazione in area napoletana, si veda Perriccioli Saggese, "I codici della *Commedia* miniati a Napoli in età angioina", 151-158. Del Dante di Stoccarda se ne sono invece occupati Gennaro Ferrante e Laura Zabeo, per cui si veda Ferrante e Zabeo, "Il Dante di Stoccarda", 36-89.

- OXFORD, Bodleian Library, Canonici It. 108, sec. XIV terzo quarto, Italia meridionale; Boschi Rotiroti n. 209 [Figg. 55-56].
- OXFORD, Bodleian Library, Holkham misc. 48 (già Holkham Hall, Earl of Leicester. 514), sec. XIV terzo quarto, area geografica incerta [Figg. 57-59].
- PARIGI, Bibliothèque de l'Arsenal, 8530, sec. XIV ultimo quarto, area veneta; Boschi Rotiroti n. 214 [Figg. 60-65].
- VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 276; sec. XIV ultimo quarto, area emiliano veneta; Boschi Rotiroti n. 280 [Figg. 66-75].⁴¹
- *Codici di tradizione recenziore (secolo XV): i Quattrocenteschi*
- CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate latino 365, sec. XV exeunte, Urbino-Ferrara [Figg. 76-81].
- FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.1, sec. XV, Area emiliano-romagnola; Bertelli n. 1 [Figg. 82-85].
- LONDRA, British Library, Yates Thompson 36, sec. XV, area senese [Fig. 86].

⁴¹ Per la datazione di Altona si è tenuto conto del sicuro cambio di mano registrato a c. 76r, per cui si veda Autiero, *La "Commedia" nei suoi primi manoscritti miniati*, 167-168 sulla scorta di Haupt, "Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis", 16. Si veda inoltre il recente scritto Autiero, "Alcune osservazioni sul *Purgatorio* del *Codex Altonensis*", 220-245, in cui l'autrice torna su alcune questioni iconografiche e codicologiche relative al codice. La collocazione del *Codex Altonensis* al secondo gruppo cronologico è motivata anche ai fini dell'analisi; infatti, sono sottoposte al trattamento statistico tutte le immagini relative ai canti 27-33 del *Purgatorio*, a partire dunque, nel caso del codice di Altona, da c. 83r. Di Altona si è occupata Ippolito, "Testo e immagine nel Dante di Altona", 177-191. Si segnala il contributo di prossima uscita Ippolito, "Die Wechselwirkung zwischen bildlicher und schriftlicher Exegese im 14. und 15. Jahrhundert am Beispiel des *Codex Altonensis* und der *Commedia* des Alfons von Aragon (Ms. Yates Thompson 36)". Circa la parziale collateralità iconografica (relativa tuttavia al solo *Inferno*) dei codici Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7 e Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2, si veda Ferrante, "Il manoscritto Laurenziano Pluteo 40.7", 55-112. L'inquadramento cronologico del codice Strozzi 152 della Biblioteca Medicea Laurenziana, accertato al decennio 1335-1345, va ricondotto, secondo quanto affermato da Forte, *Copisti di immagini*, 27 «alla copia del testo, alla decorazione delle pagine incipitarie e delle iniziali di cantica e di canto, ma non al corredo miniato che [...] viene ad abitare il margine inferiore delle carte solo in un secondo momento». Per la collocazione del codice Additional 19587 della British Library al terzo quarto del Trecento e, più precisamente, agli anni Sessanta del Trecento, si veda Rotili, *I codici danteschi miniati a Napoli*, 41-87. Per un'analisi codicologica e iconografica del codice Filippino si faccia invece riferimento a Mazzucchi, *Chiose Filippine. Ms.* Per la datazione dello stesso si veda ancora Autiero, *La "Commedia" nei suoi primi manoscritti miniati*, 186-188. Per la datazione del codice Holkham misc. 48 della Bodleian Library di Oxford al terzo quarto del secolo, si è tenuto presente Mecca, "Appunti per una nuova edizione critica della *Commedia*", 267-333; per la questione della collocazione geografica incerta si veda Autiero, "Testi e immagini", 454-475. Gli aspetti iconografici invece sono stati indagati da Pasquini, "L'apparato illustrativo del ms. Holkham 514", 220-237. Per ciò che riguarda il manoscritto della Marciana It. IX 276, è stata consultata la lettura iconografica del codice proposta da Ponchia, "La lettura iconografica del codice", 29-56.

PADOVA, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, 67, sec. XV ineunte, Area emiliano-romagnola [Figg. 87-89].⁴²

5. Schede iconografiche

Lo studio ha previsto l'allestimento di schede iconografiche relative a tutte le immagini del corpus. A tal fine, si è fatto riferimento congiuntamente a due modelli: da un lato al framework di editing open source *Cadmus*, sviluppato da Daniele Fusi nell'ambito di una research fellowship presso il Venice Centre for Digital and Public Humanities dell'Università Ca' Foscari di Venezia e applicato al *Naples Dante Project* (NDP/Cadmus) nell'ambito del partenariato esteso PNRR *Changes*; dall'altro alla struttura descrittiva già sperimentata nell'ambito di IDP (*Illuminated Dante Project*).⁴³ Al fine di predisporre schede di descrizione quanto più possibile coerenti, uniformi e sintetiche, si è proceduto a un confronto sistematico tra i due modelli di tassonomia appena citati. Ogni immagine è stata quindi descritta sulla base dei seguenti campi: carta di appartenenza (**Folio**), tema dantesco che illustra (**Tema dantesco**), soggetti coinvolti nella visualizzazione (**Soggetto**), descrittori iconografici (**Descrittori**). Si è scelto di inserire descrittori riconducibili alla lettura antropologica dell'Eden dantesco, tema specifico della ricerca. Da qui la ricorrenza di descrittori quali "Rito di passaggio. Separazione", "Rito di passaggio. Margine" e "Rito di passaggio. Aggregazione". È stata inoltre

⁴² Si segnala l'attribuzione recente, da parte di Chiara Guerzi, delle illustrazioni del Pluteo 40.1 all'ambiente ferrarese tardogotico, per cui si veda Guerzi, "Per l'illustrazione della *Divina Commedia* nella Ferrara del primo Quattrocento", 29-44. Per i rapporti iconografici tra il codice padovano e il codice Pluteo 40.1 della Biblioteca Medicea Laurenziana, si veda Forte, *Copisti di immagini*, 170-179: «Appurata la presenza di un modello di riferimento alla base della decorazione di Pad, l'insieme delle divergenze iconografiche riscontrate lungo il percorso visivo offerto dai due corredi spinge alla conclusione che Laur abbia fatto capo non direttamente a Pad ma ad un'altra fonte visiva, con buona probabilità la medesima tenuta a modello da Pad [...] Proprio a Ferrara – tornando alla ricostruzione dei rapporti genealogici intercorsi tra i nostri Pad e Laur – avrebbe potuto dunque alloggiare o transitare il modello che, intercettato da Giovanni Magalotti, avrebbe fatto da base testuale e iconografica per l'allestimento di una nuova copia della *Commedia*. Un modello che, dai dati ricavati dalla collazione integrale delle miniature e dall'analisi delle varianti iconografiche rinvenute, possiamo identificare non nell'affine Pad ma in una fonte terza (con buona probabilità lo stesso antigrafo di Pad)». L'esistenza di un antigrafo comune era stata postulata anche da Trovato, "Nuovi dati sulla famiglia p", 197. Per lo Yates Thompson 36 della British Library, in particolare per l'analisi iconografica del *Purgatorio*, si veda Azzetta, "Purgatorio", 61-80.

⁴³ I modelli delle rispettive banche dati sono stati rivisti e implementati nell'ambito del *Naples Dante Project*, coordinato dal prof. Gennaro Ferrante dell'Università degli studi di Napoli Federico II, per cui si veda *Illuminated Dante Project (IDP)* <https://www.dante.unina.it/ndp/public/frontend>, ad. loc. *Cadmus* <https://vedph.github.io/cadmus-doc/>, ad. loc.

prevista un'ulteriore sezione (**Commento**) destinata a raccogliere eventuali dettagli iconografici da segnalare. Si è tentato, nella realizzazione delle descrizioni iconografiche, di porre in risalto personaggi, oggetti, elementi naturali, accessori posti a corredo dei personaggi, indicazioni di luoghi, gesti, espressioni, reazioni, sentimenti che animano la raffigurazione dell'Eden nella più antica iconografia dantesca. Il frequente ricorso, da parte dei miniatori, al metodo della visualizzazione continua ha condotto ad una scelta operativa: laddove un'immagine comprenda due temi danteschi distinti, essi sono stati indicati tra parentesi quadre [1, 2]. Tale accorgimento ha consentito di segnalare tutti i casi in cui una stessa immagine è stata considerata due volte, in funzione della successiva analisi statistica dei singoli episodi. Nel corpus iconografico preso in esame emergono con particolare evidenza alcuni temi danteschi ricorrenti, che scandiscono visivamente i momenti decisivi dei riti di passaggio a cui si sottopone Dante nel tratto conclusivo del *Purgatorio*. Di seguito l'elenco dei temi danteschi e le occorrenze tra parentesi:

1. *Apparizione di Matelda* (14)
2. *Apparizione di Beatrice* (14)
3. *Attraversamento del Lete* (13)
4. *Passaggio del muro di fuoco* (11)
5. *Eunoè* (11)
6. *Rimprovero di Beatrice* (10)
7. *Sogno di Lia* (7)
8. *Angelo della castità* (7)
9. *Congedo di Virgilio* (7)
10. *Salita all'Eden e sosta per la notte* (5)

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005



Fig. 1

FOLIO: 169r.

TEMA DANTESCO: Congedo di Virgilio.

SOGGETTO: Virgilio incorona Dante *Purg.* 27.139-142.

DESCRITTORI: Dante; Incoronazione; Rito di passaggio. Separazione; Virgilio.

COMMENTO: La scena dell'incoronazione evoca l'iconografia tardo-antica del battesimo.⁴⁴

⁴⁴ Una notevole testimonianza di iconografia battesimale si ritrova nel Battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli, il più antico in piedi in Europa, per cui si veda Hernández, *Nel grembo della Trinità*.



Fig. 2

FOLIO: 177v.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice.

SOGGETTI: Beatrice prende Dante per mano.

DESCRITTORI: Beatrice; Corona; Dante; Prendere per mano; Rito di passaggio. Aggregazione; Velo.

COMMENTO: L'episodio dell'apparizione della donna rientrerebbe, secondo la tripla scansione del rito di passaggio, ancora nella fase di separazione.

Tuttavia, il gesto di Beatrice in questo caso pare ascrivibile alla fase di aggregazione o, quantomeno, di preparazione all'aggregazione.

Londra, British Library, Egerton 943



Fig. 3

FOLIO: 114v.

TEMA DANTESCO: Angelo della castità.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio di fronte all'Angelo della castità *Purg.* 27.7-15.

DESCRITTORI: Angelo della castità; Dante; Fuoco; Incontro; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: L'Angelo appare in piedi, con le ali e le braccia aperte.



Fig. 4

FOLIO: 112r.

TEMA DANTESCO: Passaggio del muro di fuoco.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio attraversano il muro di fuoco *Purg.* 27.46-51.

DESCRITTORI: Attraversamento; Dante; Fuoco; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.



Fig. 5

FOLIO: 112v.

TEMA DANTESCO: Sogno di Lia.

SOGGETTO: Lia raccoglie fiori *Purg.* 27.97-102.

DESCRITTORI: Dante; Fiori; Foresta; Lia; Rito di passaggio. Separazione; Sogno; Sonno; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: Si assiste alla visualizzazione del sogno di Dante. Dante è rappresentato seduto, con gli occhi chiusi e con la testa appoggiata

alla mano. Lia invece raccoglie fiori da un prato rigoglioso.



Fig. 6

FOLIO: 114r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio incontrano Matelda al di là del Lete *Purg.* 28.37-51.

DESCRITTORI: Accoglienza; Acqua; Dante; Foresta; Incontro; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Saluto; Stazio; Velo; Virgilio.

COMMENTO: Dante indica Matelda con la mano destra, la donna ricambia con un saluto.



Fig. 7

FOLIO: 118r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice.

SOGGETTO: Angeli annunciano l'apparizione di Beatrice *Purg.* 30.19-21.

DESCRITTORI: Acqua; Angeli; Annuncio; Dante; Fiori; Lete; Rito di passaggio. Separazione; Virgilio.



Fig. 8

FOLIO: 119v.

TEMA DANTESCO: Rimprovero di Beatrice.

SOGGETTO: Beatrice rimprovera Dante *Purg.* 31.1-15.

DESCRITTORI: Acqua; Beatrice; Carro; Dante; Grifone; Lete; Rito di passaggio. Separazione; Velo; Vergogna; Virtù.

COMMENTO: Dante è illustrato con le braccia conserte, in segno di chiusura, mentre Beatrice lo accusa.

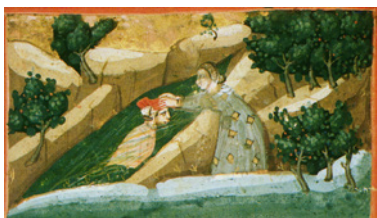


Fig. 9

FOLIO: 120v.

TEMA DANTESCO: Attraversamento del Lete.

SOGGETTO: Matelda immerge Dante nel Lete *Purg.* 31.93-102.

DESCRITTORI: Acqua; Dante; Immersione; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Sostegno.



Fig. 10

FOLIO: 121r.

TEMA DANTESCO: Attraversamento del Lete.

SOGGETTO: Abbraccio delle virtù cardinali *Purg.* 31.103-105.

DESCRITTORI: Abbraccio; Accoglienza; Beatrice; Carro; Dante; Grifone; Rito di passaggio. Margine; Velo; Virtù.



Fig. 11

FOLIO: 125v.

TEMA DANTESCO: Eunoè.

SOGGETTO: Beatrice in presenza delle virtù indica a Dante l'Eunoè sgorgante da una roccia *Purg.* 33.103-135.

DESCRITTORI: Beatrice; Dante; Fiume; Rito di passaggio. Margine; Roccia; Stazio; Velo; Virtù.

New York, Morgan Library and Museum, 676



Scala; Stazio; Virgilio.

Fig. 12

FOLIO: 8IV.

TEMA DANTESCO: Passaggio del muro di fuoco.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio attraversano il muro di fuoco *Purg.* 27.46-51.

DESCRIPTORI: Attraversamento; Dante; Fuoco; Rito di passaggio. Separazione;



Lia; Rito di passaggio. Separazione; Sogno; Sonno; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: I lussuriosi sono rappresentati in una bolla di vetro avvolta tra le fiamme.

Fig. 13

FOLIO: 82r.

TEMA DANTESCO: Sogno di Lia.

SOGGETTI: Dante Virgilio e Stazio osservano i lussuriosi in una bolla di vetro avvolta tra le fiamme; Lia raccoglie i fiori *Purg.* 27.50-102.

DESCRIPTORI: Dante; Fiori; Fuoco;



Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Saluto; Stazio; Virgilio.

Fig. 14

FOLIO: 83r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio incontrano Matelda *Purg.* 27.37-51.

DESCRIPTORI: Accoglienza; Acqua; Dante; Fiori; Foresta; Incontro; Lete; Matelda;



Vergogna; Virtù.

COMMENTO: Dante inclina il corpo in avanti, in una postura che tradisce, coerentemente con il testo, l'azione dello specchiarsi nel Lete.

Fig. 15

FOLIO: 85v.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice.

SOGGETTO: Apparizione di Beatrice a Dante e Stazio *Purg.* 30.28-78.

DESCRIPTORI: Acqua; Angeli; Beatrice; Carro; Corona; Dante; Grifone; Lete; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Velo;



Fig. 16

FOLIO: 86r.

TEMA DANTESCO: Rimprovero di Beatrice.

SOGGETTO: Beatrice rimprovera Dante in presenza di Stazio *Purg.* 31.1-15.

DESCRITTORI: Acqua; Beatrice; Carro; Corona; Dante; Grifone; Lete; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Velo; Virtù.

COMMENTO: Dante ha le braccia conserte a croce, in segno di riverenza e al contempo di contrizione, mentre Beatrice lo indica con la mano destra.



Fig. 17

FOLIO: 86v.

TEMA DANTESCO: Attraversamento del Lete.

SOGGETTI: Beatrice immerge Dante nel Lete; Abbraccio delle virtù cardinali *Purg.* 31.93-105.

DESCRITTORI: Acqua; Beatrice; Corona; Dante; Lete; Rito di passaggio. Separazione; Velo; Virtù.

ne; Velo; Virtù.

COMMENTO: È da segnalare un errore nella rappresentazione. La miniatura raffigura Beatrice, e non Matelda, nell'atto di immergere Dante nel Lete.



Fig. 18

FOLIO: 89v.

TEMA DANTESCO: Eunoë.

SOGGETTO: Matelda conduce Dante e Stazio all'Eunoë *Purg.* 33.103-135.

DESCRITTORI: Acqua; Beatrice; Dante; Fiumi; Fontana; Matelda; Rito di passaggio. Margine; Stazio; Virtù.

Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek, Poet. et phil. 2° 19



Fig. 19

FOLIO: 54v.

TEMA DANTESCO: Congedo di Virgilio.

SOGGETTO: Virgilio incorona Dante *Purg.* 27.139-142.

DESCRITTORI: Dante; Incoronazione; Rito di passaggio. Separazione; Virgilio.

COMMENTO: Dante ha le mani giunte, pronto ad accogliere l'incoronazione.

Altona, Bibliotheca Christianei, n. 2 Aa. 5./7



Fig. 20

FOLIO: 83r.

TEMA DANTESCO: Angelo della castità.

SOGGETTO: Dante e Virgilio di fronte all'Angelo della castità *Purg.* 27.7-15.

DESCRIPTORI: Angelo della castità; Dante; Fuoco; Incontro; Montagna; Rito di passaggio. Separazione; Virgilio.

COMMENTO: Dante indica l'Angelo, che è poggiato in cima a uno sperone di roccia, con le ali chiuse. Virgilio, alle spalle di Dante in atteggiamento rassicurante, indossa una mitra.



Fig. 21

FOLIO: 83v.

TEMA DANTESCO: Passaggio del muro di fuoco.

SOGGETTO: Dante, Virgilio e Stazio prima di attraversare il muro di fuoco *Purg.* 27.16-18.

DESCRIPTORI: Anime nel fuoco; Dante; Fuoco; Montagna; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: Dante è raffigurato con entrambe le mani sollevate in segno di spavento, mentre Virgilio lo rassicura.



Fig. 22

FOLIO: 84r.

TEMA DANTESCO: Salita all'Eden e sosta per la notte

SOGGETTO: Dante, Virgilio e Stazio seduti *Purg.* 27.70-87.

DESCRIPTORI: Dante; Montagna; Rito di passaggio. Separazione; Sosta; Stazio; Virgilio.



Fig. 23

FOLIO: 84v.

TEMA DANTESCO: Sogno di Lia.

SOGGETTI: Lia raccoglie i fiori *Purg.* 27.97-102.

DESCRIPTORI: Dante; Fiori; Lia; Rito di passaggio. Separazione; Sogno; Sonno; Virgilio.

COMMENTO: Si assiste alla visualizzazione del sogno di Dante. Dante e Virgilio sono rappresentati con gli occhi chiusi, e con le mani giunte, a sostegno del volto. Lia invece raccoglie fiori da un prato rigoglioso.



Fig. 24

FOLIO: 85r.

TEMA DANTESCO: Congedo di Virgilio.

SOGGETTO: Virgilio si congeda da Dante *Purg.* 27.124-142.

DESCRIPTORI: Dante; Fiori; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.



Fig. 25

FOLIO: 86r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Dante e Virgilio incontrano Matelda *Purg.* 28.37-51.

DESCRITTORI: Dante; Fiori; Incontro; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Virgilio.

COMMENTO: Matelda appare vestita di rosso, secondo un'interpretazione del testo affine a quella compiuta dal miniatore dello Yates

Thompson 36, il quale raffigura la donna vestita di un abito rosso, simbolo della Carità, coerentemente con le parole che a lei rivolge il poeta (*Purg.* 28. 43-44).⁴⁵ La donna inoltre apre le braccia in segno di accoglienza, mentre Virgilio rassicura Dante.



Fig. 26

FOLIO: 90r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice.

SOGGETTO: Apparizione di Beatrice a Dante *Purg.* 30.28-39.

DESCRITTORI: Angeli; Apparizione; Beatrice; Carro; Corona; Dante; Fiori; Grifone; Rito di passaggio. Separazione; Spavento; Velo.

COMMENTO: I personaggi che assistono alla scena inclinano il corpo all'indietro. Dante inoltre porta la mano al petto, in un atteggiamento che tradisce un sentimento di spavento.



Fig. 27

FOLIO: 91r.

TEMA DANTESCO: Rimprovero di Beatrice.

SOGGETTO: Beatrice rimprovera Dante *Purg.* 30.58-75.

DESCRITTORI: Acqua; Beatrice; Carro; Corona; Dante; Grifone; Lete; Riflesso; Rito di passaggio. Separazione; Velo; Vergogna.



Fig. 28

FOLIO: 92va.

TEMA DANTESCO: Attraversamento del Lete.

SOGGETTO: Matelda immerge Dante nel Lete *Purg.* 31.93-102.

DESCRITTORI: Acqua; Dante; Immersione; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Sostegno.



Fig. 29

FOLIO: 92vb.

TEMA DANTESCO: Attraversamento del Lete.

SOGGETTO: Abbraccio delle virtù cardinali *Purg.* 31.103-105.

DESCRITTORI: Abbraccio; Accoglienza; Dante; Matelda; Rito di passaggio. Margine; Virtù.

⁴⁵ Su tale scelta operata anche dal miniatore dello Yates Thompson 36 si veda Azzetta, "Purgatorio", 77.

Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott. 4II.2



Fig. 30

FOLIO: 141r.

TEMA DANTESCO: Angelo della castità [1]; Attraversamento del muro di fuoco [1]; Salita all'Eden e sosta per la notte [2].

SOGGETTI: Dante Virgilio e Stazio prima di attraversare il muro di fuoco [1]; Angelo della castità [1] *Purg.* 27.7-18; Dante Virgilio e Stazio riposano sulla scala che conduce all'Eden [2] *Purg.* 27.70-87.

DESCRIPTORI: Angelo della castità; Dante; Fuoco; Incontro; Rito di passaggio. Separazione; Scala; Sonno; Sosta; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: L'Angelo appare in piedi, tuttavia non è chiaro dove sia poggiato. Virgilio indica il fuoco, Dante spaventato porta le mani al capo. I tre riposano stesi su quelli che sembrano tre gradoni.

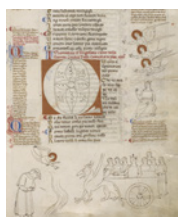


Fig. 31

FOLIO: 148r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice [1]; Rimprovero di Beatrice [2].

SOGGETTI: Apparizione di Beatrice a Dante [1] *Purg.* 30.28-39; Beatrice rimprovera Dante [2] *Purg.* 30.58-75.

DESCRIPTORI: Acqua; Angeli; Beatrice; Carro; Corona; Dante; Grifone; Lete; Riflesso; Rito di passaggio. Separazione; Velo; Vergogna; Virtù.

COMMENTO: Gli angeli in volo annunciano Beatrice. Dante guarda il fiume, con le mani giunte e strette al corpo. Un angelo in volo indica a Dante di guardare Beatrice.



Fig. 32

FOLIO: 150v.

TEMA DANTESCO: Attraversamento del Lete.

SOGGETTI: Matelda immerge Dante nel Lete; Beatrice indica alle virtù Dante e Matelda *Purg.* 31.93-102.

DESCRIPTORI: Acqua; Beatrice; Dante; Immersione; Lete; Matelda; Rito di passaggio.

Separazione; Sostegno; Virtù.



Fig. 33

FOLIO: 157r.

TEMA DANTESCO: Eunoè.

SOGGETTO: Matelda conduce Dante e Stazio all'Eunoè *Purg.* 33.103-135.

DESCRIPTORI: Beatrice; Corona; Dante; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Margine; Stazio; Velo.

COMMENTO: Beatrice sembra indicare a Dante di ascoltare le parole di Matelda.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7

Fig. 34

FOLIO: 137r.

TEMA DANTESCO: Passaggio del muro di fuoco [1, 2].

SOGGETTI: Dante Virgilio e Stazio prima di attraversare il muro di fuoco [1] Beatrice al di là del muro [1] *Purg.* 27.16-45; Dante Virgilio e Stazio attraversano il muro di fuoco [2] *Purg.* 27.46-51.

DESCRITTORI: Angeli; Attraversamento; Beatrice; Dante; Esortazione; Fuoco; Montagna; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: Si tratta dell'unico caso in cui, a questa altezza, Beatrice è rappresentata, nominata da Virgilio per convincere Dante ad attraversare il fuoco.



Fig. 35

FOLIO: 139v.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio incontrano Matelda *Purg.* 28.37-51.

DESCRITTORI: Acqua; Dante; Foresta; Incontro; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.



Fig. 36

FOLIO: 146v.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice.

SOGGETTO: Apparizione di Beatrice a Dante *Purg.* 30.28-39.

DESCRITTORI: Angeli; Beatrice; Corona; Dante; Fiori; Rito di passaggio. Separazione; Velo.



Fig. 37

FOLIO: 150r.

TEMA DANTESCO: Rimprovero di Beatrice [1]; Attraversamento del Lete [2].

SOGGETTI: Beatrice rimprovera Dante in presenza di Stazio [1] *Purg.* 31.1-21; Matelda immerge Dante nel Lete [2] *Purg.* 31.93-102.

DESCRITTORI: Acqua; Beatrice; Dante; Grifone; Immersione;

Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Sostegno; Stazio; Virtù.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152



Fig. 38

FOLIO: 54r.

TEMA DANTESCO: Angelo della castità [1]. Passaggio del muro di fuoco [2].

SOGGETTI: Dante Virgilio e Stazio di fronte all'Angelo della castità [1] *Purg.* 27.7-15; Dante Virgilio e Stazio

attraversano il muro di fuoco [2] *Purg.* 27.16-63.

DESCRIPTORI: Angelo; Attraversamento; Dante; Esortazione; Fuoco; Incontro; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: Virgilio indica con la mano sinistra Beatrice al di là del muro, non rappresentata. Dante ha le mani giunte in segno di timore e il corpo proteso in avanti a scrutare il fuoco.



Fig. 39

FOLIO: 55r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Matelda che raccoglie i fiori *Purg.* 28.37-51.

DESCRIPTORI: Acqua; Alberi; Foresta; Incontro; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione.

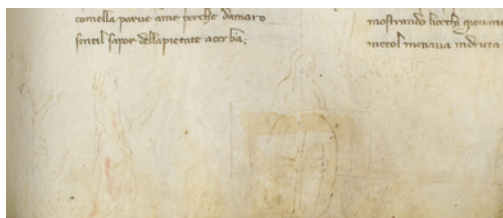


Fig. 40

FOLIO: 57r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice.

SOGGETTO: Beatrice appare a Dante e Matelda *Purg.* 30.28-39.

DESCRIPTORI: Angeli; Beatrice; Carro; Dante; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Velo.



Fig. 41

FOLIO: 58r.

TEMA DANTESCO: Attraversamento del Lete.

SOGGETTI: Matelda immerge Dante nel Lete [1] *Purg.* 31.93-102; Matelda conduce Dante alle virtù *Purg.* 31.103-105.

DESCRIPTORI: Acqua; Attraversamento; Beatrice; Carro; Dante; Immersione; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Margine; Velo; Virtù.

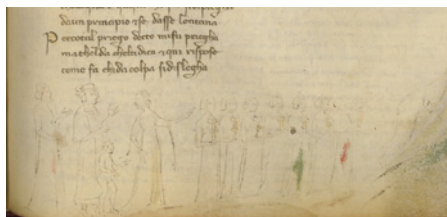


Fig. 42

FOLIO: 60r.

TEMA DANTESCO: Eunoè.

SOGGETTO: Matelda conduce Dante e Stazio all'Eunoè *Purg.* 33.103-135.

DESCRITTORI: Beatrice; Dante; Matelda; Rito di passaggio. Margine; Stazio; Virtù.

Londra, British Library, Additional 19587



Fig. 43

FOLIO: 106r.

TEMA DANTESCO: Angelo della castità [1]; Passaggio nel muro di fuoco [2].

SOGGETTI: Dante Virgilio e Stazio di fronte all'Angelo della castità [1]; Dante addormentato [1] *Purg.* 27.7-15; Esortazione di Virgilio [2] *Purg.* 27.16-63.

DESCRITTORI: Angelo della castità; Attraversamento; Dante; Esortazione; Fuoco; Incontro; Rito di passaggio. Separazione; Sonno; Stazio; Virgilio.



Fig. 44

FOLIO: 114v.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice [1]; Rimprovero di Beatrice [2].

SOGGETTI: Apparizione di Beatrice a Dante [1] *Purg.* 30.28-39; Beatrice rimprovera Dante [2] *Purg.* 30.58-75.

DESCRITTORI: Angeli; Beatrice; Candelabri; Carro;

Dante; Rito di passaggio. Separazione; Spavento; Velo; Virtù.

COMMENTO: Beatrice rivolge a Dante entrambe le braccia, mentre il pellegrino porta la mano al volto in segno di spavento. La reazione del *viator* potrebbe riferirsi sia all'apparizione sia al rimprovero.

Modena, Biblioteca Estense, alfa R.4.8 (It. 474; VIII.G.6)

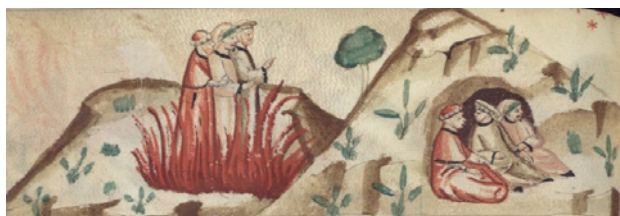


Fig. 45

FOLIO: 83v.

TEMA DANTESCO: Passaggio del muro di fuoco [1]; Salita all'Eden e sosta per la notte [2].

SOGGETTI: Dante Virgilio e Stazio attraversano il muro di fuoco [1] *Purg.* 27.46-51; DanteVirgilio e Stazio seduti [2] *Purg.* 27.70-87.

DESCRITTORI: Attraversamento; Dante; Fuoco; Montagna; Rito di passaggio. Separazione; Sosta; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: I tre riposano in una conca scavata nella roccia.



Fig. 46

FOLIO: 84r.

TEMA DANTESCO: Sogno di Lia.

SOGGETTI: Dante addormentato; Virgilio e Stazio entrano nell'Eden *Purg.* 27.85-126.

DESCRITTORI: Dante; Ingresso; Ponte; Rito di passaggio. Separazione; Sonno; Stazio; Virgilio.



Fig. 47

FOLIO: 84v.

TEMA DANTESCO: Congedo di Virgilio.

SOGGETTO: Virgilio si congeda da Dante e Stazio *Purg.* 27.139-142.

DESCRITTORI: Dante; Ponte; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.



Fig. 48

FOLIO: 85r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio incontrano Matelda al di là del Lete *Purg.* 28.37-51.

DESCRITTORI: Accoglienza; Acqua; Dante; Foresta; Incontro; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: Dante indica con l'indice della mano destra Matelda, che appare seduta al di là del Lete.



Fig. 49

FOLIO: 88r.

TEMA DANTESCO: Rimprovero di Beatrice.

SOGGETTO: Beatrice rimprovera Dante in presenza di Stazio *Purg.* 30.58-75.

DESCRITTORI: Acqua; Beatrice; Carro; Dante; Grifone; Lete; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Velo; Virtù.

COMMENTO: Nel manoscritto, la miniatura si ripete per quattro volte, identica.



Fig. 50

FOLIO: 89v.

TEMA DANTESCO: Attraversamento del Lete [1, 2].

SOGGETTI: Matelda immerge Dante nel Lete in presenza di Stazio [1] *Purg.* 31.93-102; Abbraccio delle virtù cardinali *Purg.* 31.103-105.

DESCRITTORI: Abbraccio; Accoglienza; Acqua; Beatrice; Carro; Dante; Grifone; Immersione; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Margine; Stazio; Velo; Virtù.

COMMENTO: La miniatura mostra in maniera molto chiara due fasi fondamentali del rito di passaggio. Si tratta dell'ultimo grado di separazione e dell'entrata nella fase del margine, che comporta processi di preparazione all'aggregazione, tra cui l'abbraccio delle virtù cardinali (si veda più avanti Fig. 57).

Napoli, Biblioteca e Complesso Monumentale dei Girolamini, CF 2.16



Fig. 51

FOLIO: 153r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Matelda mostra a Dante e Virgilio il Lete e l'Eunoè *Purg.* 28.130-148.

DESCRITTORI: Acqua; Dante; Fiumi; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Virgilio.



Fig. 52

FOLIO: 155r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice.

SOGGETTO: Apparizione di Beatrice a Dante *Purg.* 30.28-54.

DESCRITTORI: Beatrice; Corona; Dante; Rito di passaggio. Separazione; Spavento; Velo.

COMMENTO: Dante si volta indietro a cercare Virgilio, fedelmente rispetto al testo.



Fig. 53

FOLIO: 156r.

TEMA DANTESCO: Rimprovero di Beatrice.

SOGGETTO: Beatrice rimprovera Dante in ginocchio *Purg.* 30.73-78.

DESCRITTORI: Acqua; Angeli; Beatrice; Corona; Dante; Lete; Rito di passaggio. Separazione; Velo.



Fig. 54

FOLIO: 162r.

TEMA DANTESCO: Eunoè.

SOGGETTO: Dante attraversa l'Eunoè *Purg.* 33.127-135.

DESCRITTORI: Acqua; Attraversamento; Aquila; Beatrice; Corona; Dante; Eunoè; Mano divina; Rito di passaggio. Aggregazione; Velo.

COMMENTO: Nel margine sinistro della miniatura è raffigurata una porzione di cielo da cui fuoriesce una mano che indica una corona su cui si poggia

un'aquila.⁴⁶

Oxford, Bodleian Library, Canonici It. 108



Fig. 55

FOLIO: 56v.

TEMA DANTESCO: Sogno di Lia.

SOGGETTO: Lia raccoglie fiori *Purg.* 27.73-142.

DESCRITTORI: Dante; Fiori; Fuoco; Lia; Montagna; Rito di passaggio. Separazione; Sogno; Sonno; Virgilio.

⁴⁶ Questa miniatura è di particolare interesse. Presenta infatti chiari elementi riconducibili all'iconografia battesimale (aquila, corona, mano dal cielo) e che, nello specifico, si ritrovano nel già citato Battistero di San Giovanni in Fonte a Napoli, per cui si rimanda a Hernández, *Nel grembo della Trinità*.



Fig. 56

FOLIO: 57r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Dante e Virgilio incontrano Matelda al di là del Lete *Purg.* 28.37-51.

DESCRITTORI: Acqua; Dante; Incontro; Lete. Matelda; Montagna. Rito di passaggio. Separazione; Virgilio.

Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 48

Fig. 57

FOLIO: 107.

TEMA DANTESCO: Attraversamento del Lete [1, 2]

SOGGETTI: Matelda immerge Dante nel Lete [1] *Purg.* 31.93-102; Abbraccio delle virtù cardinali [2] *Purg.* 31.103-105.

DESCRITTORI: Abbraccio; Accoglienza; Acqua; Beatrice; Carro; Corona; Dante; Grifone; Immersione; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Margine; Sostegno; Velo; Virtù.



Fig. 58

FOLIO: III.

TEMA DANTESCO: Eunoè.

SOGGETTO: Matelda conduce Dante e Stazio all'Eunoè *Purg.* 33.103-135.

DESCRITTORI: Acqua; Albero; Beatrice; Corona; Dante; Fiumi; Matelda; Rito di passaggio. Margine; Stazio; Velo; Virtù.



Fig. 59

FOLIO: II2.

TEMA DANTESCO: Eunoè [1, 2].

SOGGETTI: Matelda conduce Dante e Stazio all'Eunoè [1] *Purg.* 33.103-135; Dante e Stazio attraversano l'Eunoè [2] *Purg.* 33.136-145

DESCRITTORI: Acqua; Attraversamento; Beatrice; Corona; Dante; Eunoè; Matelda; Rito di passaggio. Aggregazione; Stazio; Velo.

Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 8530



Fig. 60

FOLIO: 106v.

TEMA DANTESCO: Angelo della castità.

SOGGETTO: Dante e Virgilio di fronte all'Angelo della castità *Purg.* 27.7-15.

DESCRITTORI: Angelo della castità; Dante; Fuoco; Incontro; Montagna; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: L'Angelo è poggiato in cima a uno sperone di roccia.



Fig. 61

FOLIO: 108r.

TEMA DANTESCO: Sogno di Lia.

SOGGETTO: Lia raccoglie fiori *Purg.* 27.97-102.

DESCRITTORI: Dante; Fiori; Lia; Montagna; Rito di passaggio. Separazione; Sogno; Sole; Sonno; Stazio;

Virgilio.



Fig. 62

FOLIO: 108v.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio incontrano Matelda al di là del Lete *Purg.* 28.37-51.

DESCRITTORI: Accoglienza; Acqua; Dante; Foresta; In-

contro; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.

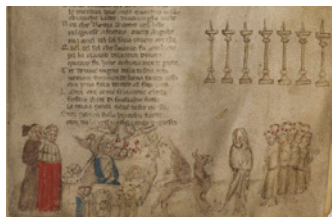


Fig. 63

FOLIO: 111r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice.

SOGGETTO: Apparizione di Beatrice a Dante *Purg.* 30.28-39.

DESCRITTORI: Angeli; Beatrice; Candelabri; Carro; Corona; Dante; Grifone; Processione; Rito di passaggio. Separazione; Velo; Virgilio; Virtù.

COMMENTO: L'immagine si riferisce al canto seguente, pur essendo collocata quasi in chiusura del canto 30.



Fig. 64

FOLIO: 114r.

TEMA DANTESCO: Attraversamento del Lete.

SOGGETTO: Matelda immerge Dante nel Lete *Purg.* 31.93-102.

DESCRITTORI: Acqua; Dante; Immersione; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Sostegno.



Fig. 65

FOLIO: 117v.

TEMA DANTESCO: Eunoè.

SOGGETTO: Beatrice guarda Matelda immergere Dante nell'Eunoè *Purg.* 33.127-145.

DESCRITTORI: Acqua; Beatrice; Corona; Dante; Eunoè;

Immersione; Matelda; Rito di passaggio. Aggregazione; Velo.

COMMENTO: Si tratta dell'unico caso in cui Dante viene raffigurato nell'atto di immergersi nel secondo fiume. Stando al testo, non c'è alcun riferimento a tale azione.

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, IT. IX, 276



Fig. 66

FOLIO: 46vb'.

TEMA DANTESCO: Angelo della castità.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio di fronte all'Angelo della castità *Purg.* 27.7-15.

DESCRITTORI: Angelo della castità; Dante; Fuoco; Incontro; Montagna; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: L'Angelo è in volo e indica con il fuoco collocato sopra la montagna.



Fig. 67

FOLIO: 46vb'.

TEMA DANTESCO: Passaggio del muro di fuoco.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio prima di attraversare il muro di fuoco *Purg.* 27.19-45.

DESCRITTORI: Dante; Esortazione; Fuoco; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.



Fig. 68

FOLIO: 47ra.

TEMA DANTESCO: Passaggio del muro di fuoco.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio attraversano il muro di fuoco *Purg.* 27.46-51.

DESCRITTORI: Attraversamento; Dante; Fuoco; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.



Fig. 69

FOLIO: 47rb.

TEMA DANTESCO: Salita all'Eden e sosta per la notte.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio dormienti *Purg.* 27.70-87.

DESCRITTORI: Attraversamento; Dante; Fuoco; Montagna; Rito di passaggio. Separazione; Sonno; Sosta; Stazio; Virgilio.



Fig. 70

FOLIO: 47v.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio incontrano Matelda al di là del Lete *Purg.* 28.37-51.

DESCRITTORI: Accoglienza; Acqua; Dante; Fiori; Foresta; Incontro; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.



Fig. 71

FOLIO: 49v.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice.

SOGGETTO: Apparizione di Beatrice a Dante e Stazio *Purg.* 30.28-39.

DESCRITTORI: Acqua; Angeli; Beatrice; Corona; Dante; Fiori; Lete; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Velo.



Fig. 72

FOLIO: 50r.

TEMA DANTESCO: Rimprovero di Beatrice.

SOGGETTO: Beatrice rimprovera Dante *Purg.* 31.1-21.

DESCRITTORI: Acqua; Beatrice; Carro; Dante; Grifone; Lete; Rito di passaggio. Separazione; Velo.

COMMENTO: Dante indica se stesso, come atteggiamento di difesa di fronte al rimprovero di Beatrice.



Fig. 73

FOLIO: 50v.

TEMA DANTESCO: Attraversamento del Lete.

SOGGETTO: Matelda immerge Dante nel Lete *Purg.* 31.93-102.

DESCRITTORI: Acqua; Dante; Immersione; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Sostegno.



Fig. 74

FOLIO: 52v.

TEMA DANTESCO: Eunoë.

SOGGETTO: Matelda conduce Dante e Stazio all'Eunoë *Purg.* 33.103-135.

DESCRITTORI: Acqua; Beatrice; Dante; Fiumi; Matelda; Rito di passaggio. Margine; Stazio; Virtù.



Fig. 75

FOLIO: 53r.

TEMA DANTESCO: Eunoè.

SOGGETTO: Stazio e Matelda guardano Dante bere dall'Eunoè. *Purg.* 33.136-145.

DESCRITTORI: Acqua; Bere; Dante; Eunoè; Matelda; Rito di passaggio. Aggregazione; Stazio.

COMMENTO: Si tratta dell'unico caso in cui Dante è raffigurato mentre beve dal fiume, azione giustificata dal testo.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate latino 365



Fig. 76

FOLIO: 175r.

TEMA DANTESCO: Passaggio del muro di fuoco [1]; Salita all'Eden [2].

SOGGETTI: Dante Virgilio e Stazio attraversano il muro di fuoco [1] *Purg.* 27.46-51; Dante Virgilio e Stazio riposano sulla scala che conduce all'Eden [2] *Purg.* 27.70-87.

DESCRITTORI: Attraversamento; Dante; Fuoco; Rito di passaggio. Separazione; Scala; Sonno; Sosta; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: Il passaggio nel muro di fuoco è reso con l'immersione totale dei tre personaggi nelle fiamme. La loro sosta invece è raffigurata sui gradini d'una scala. L'ambientazione edenica è resa con una distesa alberata, sullo sfondo il cielo sereno.



Fig. 77

FOLIO: 176v.

TEMA DANTESCO: Congedo di Virgilio.

SOGGETTO: Virgilio incorona Dante in presenza di Stazio *Purg.* 27.139-142.

DESCRITTORI: Dante; Incoronazione; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: Dante è in piedi e china il capo per l'incoronazione di Virgilio.



Fig. 78

FOLIO: 177r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio incontrano Matelda al di là del Lete *Purg.* 28.37-51.

DESCRITTORI: Accoglienza; Acqua; Dante; Foresta; Incontro; Lete. Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Saluto; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: Dante saluta Matelda con il palmo della mano sinistra aperto e rivolto verso di lei. La donna risponde con le braccia aperte, in segno di accoglienza.



Fig. 79

FOLIO: 183r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice.

SOGGETTO: Apparizione di Beatrice a Dante e Stazio *Purg.* 30.28-39.

DESCRITTORI: Acqua; Apparizione; Beatrice; Carro; Corona; Dante; Grifone; Lete; Processione; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Velo.



Fig. 80

FOLIO: 186r.

TEMA DANTESCO: Attraversamento del Lete.

SOGGETTO: Matelda immerge Dante nel Lete *Purg.* 31.93-102.

DESCRITTORI: Acqua; Beatrice; Carro; Corona; Dante; Grifone; Immersione; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Sostegno; Velo; Virtù.



Fig. 81

FOLIO: 192r.

TEMA DANTESCO: Eunoè.

SOGGETTO: Matelda conduce Dante all'Eunoè *Purg.* 33.103-135

DESCRITTORI: Acqua; Albero; Bagliore; Beatrice; Dante; Fiumi; Matelda; Rito di passaggio. Margine.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.1



Fig. 82

FOLIO: 188r.

TEMA DANTESCO: Passaggio del muro di fuoco [1]; Congedo di Virgilio [2].

SOGGETTI: Dante Virgilio e Stazio attraversano il muro di fuoco [1] *Purg.* 27.46-51; Virgilio incorona Dante in ginocchio [2] *Purg.* 27.139-142.

DESCRITTORI: Attraversamento; Dante; Fuoco; Incoronazione;

Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: Si tratta di uno dei pochi casi in cui Dante è rappresentato in ginocchio.



Fig. 83

FOLIO: 191r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio incontrano Matelda al di là del Lete *Purg.* 28.37-51.

DESCRITTORI: Accoglienza; Acqua; Dante; Fiori; Foresta; Incontro; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Saluto; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: Dante indica Matelda con il palmo aperto e tre dita rivolte verso la donna. Matelda ha nella mano sinistra dei fiori e con l'indice della mano destra indica i nuovi visitatori.



Fig. 84

FOLIO: 198v.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice.

SOGGETTO: Apparizione di Beatrice a Dante e Stazio *Purg.* 30.28-78.

DESCRITTORI: Acqua; Apparizione; Beatrice; Corona; Dante; Fiori; Lete; Riflesso; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Velo; Vergogna.

COMMENTO: Si noti il dettaglio del riflesso di Dante nel Lete.



Fig. 85

FOLIO: 200v.

TEMA DANTESCO: Rimprovero di Beatrice.

SOGGETTO: Beatrice rimprovera Dante *Purg.* 31.1-15.

DESCRITTORI: Beatrice; Carro; Corona; Dante; Grifone; Rito di passaggio. Separazione; Velo; Virtù.

COMMENTO: Beatrice rivolge a Dante entrambe le mani. Dante porta le mani a croce al petto in segno di timore e

contrizione.

Londra, British Library, Yates Thompson 36

Fig. 86

FOLIO: 116v.

TEMA DANTESCO: Sogno di Lia [1]; Apparizione di Matelda [2].

SOGGETTI: Lia raccoglie i fiori [1] *Purg.* 27.97-102; Dante Virgilio e Stazio incontrano Matelda [2] *Purg.* 28.37-51.

DESCRITTORI: Dante; Foresta; Incontro; Lia; Ma-

telda; Rito di passaggio. Separazione; Sogno; Sonno; Stazio; Virgilio;

COMMENTO: Dante indica Matelda con il palmo aperto e tre dita rivolte verso la donna. Matelda porta la mano destra al capo. Si tratta di un *unicum* nella rappresentazione di Matelda.*Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, 67*

Fig. 87

FOLIO: 176r.

TEMA DANTESCO: Passaggio del muro di fuoco [1]; Congedo di Virgilio [2].

SOGGETTI: Dante Virgilio e Stazio attraversano il muro di fuoco [1] *Purg.* 27.46-51; Virgilio incorona Dante in ginocchio [2] *Purg.* 27.139-142.

DESCRITTORI: Attraversamento; Dante; Fuoco; Incoronazio-

ne; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: Dante è in ginocchio e con le mani a croce al petto.



Fig. 88

FOLIO: 178v.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Matelda.

SOGGETTO: Dante Virgilio e Stazio incontrano Matelda al di là del Lete *Purg.* 28.37-51.

DESCRITTORI: Accoglienza; Acqua; Dante; Fiori; Foresta; Incontro; Lete; Matelda; Rito di passaggio. Separazione; Saluto; Stazio; Virgilio.

COMMENTO: Dante indica Matelda con il palmo aperto e tre dita rivolte verso la donna. Matelda ha nella mano sinistra dei fiori e con l'indice della mano destra indica i nuovi visitatori.



Fig. 89

FOLIO: 186r.

TEMA DANTESCO: Apparizione di Beatrice.

SOGGETTO: Apparizione di Beatrice a Dante e Stazio *Purg.* 30.28-78.

DESCRITTORI: Acqua; Apparizione; Beatrice; Corona; Corona di fiori; Dante; Lete; Riflesso; Rito di passaggio. Separazione; Stazio; Velo; Vergogna.

COMMENTO: Analogamente al manoscritto Pluteo 40.1, è presente il dettaglio del riflesso di Dante nel Lete.

6. Selezione delle variabili e delle modalità: primi risultati

L'analisi iconografica condotta sul corpus complessivo di 89 immagini ha richiesto una preliminare e accurata selezione dei caratteri e delle modalità rilevanti per la lettura e la comparazione dei dati. Tale lavoro di selezione, di cui si terrà conto a breve, costituisce la base teorico-metodologica su cui si fonda un'analisi fattoriale in generale e, più nel dettaglio, l'Analisi Fattoriale delle Corrispondenze (AFC).

La scelta dei caratteri è avvenuta distinguendo tra caratteri *esterni* – legati alla natura materiale, alla datazione e alla collocazione geografica dei manoscritti presi in esame – e caratteri *interni*, relativi invece alla struttura narrativa, alla composizione figurativa e agli “oggetti” contenuti nelle miniature. Sono stati isolati in totale 6 caratteri *esterni* e 28 *interni*. Le modalità di ciascun carattere sono associate ad un valore numerico progressivo (che negli elenchi riportati in seguito è indicato alla sinistra della modalità). In particolare, per non incorrere nel rischio di disperdere informazione, è stata contemplata la possibilità di associare il valore 0 a quei casi in cui quel dato carattere è assente (e dunque non si manifesta) o per analizzare quindi la presenza/assenza di particolari iconografici. Inoltre, come è già stato precisato, ogni carattere è associato ad una tag riconoscibile, che sarà utile per meglio interpretare i risultati nelle uscite grafiche generate dal software. Analogamente, ogni immagine è identificata con una combinazione di lettere e numeri che permettono di associarla al manoscritto di appartenenza e alla carta in cui è collocata.

Più precisamente, i caratteri *esterni* comprendono variabili come il manoscritto di provenienza (con indicazione precisa della segnatura), il supporto materiale (membrana o carta), la tipologia di illustrazione (miniatura, iniziale, disegno), il segmento testuale di riferimento (dal canto 27 al 33 del *Purgatorio*), la datazione del codice e l'area geografica. Questi dati, di natura codicologica e storica, permettono di situare ogni immagine entro un preciso contesto di produzione e di relazione con il testo che illustra:

Manoscritto (MS)

1. ALTONA, Bibliotheca Christianei, n. 2 Aa. 5./7
2. COPENHAGEN, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2
3. FIRENZE, Biblioteca Laurenziana, Pluteo 40.1
4. FIRENZE, Biblioteca Laurenziana, Pluteo 40.7
5. FIRENZE, Biblioteca Laurenziana, Strozzi 152
6. FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1005
7. LONDRA, British Library, Additional 19587
8. LONDRA, British Library, Egerton 943
9. LONDRA, British Library, Yates Thompson 36
10. MODENA, Biblioteca Estense, alfa R.4.8 (It. 474; VIII.G.6)
11. NAPOLI, Biblioteca e Complesso Monumentale dei Girolamini, CF 2.16 (Filippino)
12. NEW YORK, Morgan Library and Museum, 676
13. OXFORD, Bodleian Library, Canonici It. 108
14. OXFORD, Bodleian Library, Holkham misc. 48
15. PADOVA, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, 67
16. PARIGI, Bibliothèque de l'Arsenal, 8530
17. ROMA, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. 365
18. VENEZIA, Biblioteca Marciana, It.IX.276
19. STOCCARDA, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. 2° 19

Supporto (SUP)

1. Membrana
2. Carta

Tipologia di illustrazione (TILL)

1. Miniatura
2. Iniziale
3. Disegno preparatorio

Segmento testuale (SEG)

1. *Purg.* 27
2. *Purg.* 28
3. *Purg.* 29
4. *Purg.* 30
5. *Purg.* 31
6. *Purg.* 32
7. *Purg.* 33

Area geografica del codice (AGEO)

1. Incerta
2. Italia Settentrionale
3. Area pisana
4. Firenze
5. Area emiliana
6. Italia meridionale

Datazione del codice (DATA)

1. Secondo quarto del XIV secolo
2. Dal terzo quarto del XIV secolo all'ultimo quarto del XIV secolo
3. XV secolo

I caratteri *interni*, invece, si articolano in una fitta rete di categorie relative alle diverse fasi del rito di passaggio (è stato creato, infatti, un apposito carattere che individua a quale delle tre scansioni del rito di passaggio – separazione, margine, aggregazione – corrisponde l'evento analizzato nell'immagine) e agli elementi visivi che accompagnano l'itinerario spirituale di Dante nella sezione conclusiva della seconda cantica. Tra questi figurano la presenza o assenza di figure come l'Angelo della castità, l'esortazione di Virgilio, il muro di fuoco, la sosta per la notte, il sogno di Dante e la rappresentazione del sogno di Lia. Sono state inoltre incluse variabili relative a momenti decisivi quali il congedo di Virgilio, l'apparizione di Matelda, il bagno nel Lete, l'apparizione e il rimprovero di Beatrice, la reazione di Dante, l'abbraccio con le virtù e il bagno nell'Eunoè. A questi si aggiungono caratteri introdotti in una seconda fase di indagine, per meglio affinare l'analisi: si tratta infatti della presenza dei protagonisti e dei personaggi secondari, la determinazione dell'elemento naturale dominante (fuoco, fiume, fiori, foresta, montagna), l'uso del colore per gli abiti di ciascun personaggio:

Fase del rito di passaggio (RITO)

1. Separazione
2. Margine
3. Aggregazione

Angelo della castità (ACAS)

0. Assente
1. Presente

Esortazione di Virgilio (EVIR)

0. Assente
1. Presente

Muro di fuoco (MFCO)

- o. Assente
- 1. Dante, Virgilio e Stazio dentro il muro di fuoco
- 2. Dante, Virgilio e Stazio fuori il fuoco di fuoco

Sosta per la notte (SOS)

- o. Assente
- 1. Sui gradini
- 2. Sulla fiancata della montagna
- 3. In un cunicolo

Dante che sogna (SOGN)

- o. Assente
- 1. Presente

Rappresentazione del contenuto sogno (LIA)

- o. Assente
- 1. Presente

Congedo di Virgilio (CONG)

- o. Assente
- 1. Presente

Apparizione di Matelda (MAPP)

- o. Assente
- 1. Presente in piedi con fiori
- 2. Presente chinata con fiori

Lete tra Dante e Matelda (LETE)

- o. Assente
- 1. Presente

Apparizione di Beatrice (BAPP)

- o. Assente
- 1. Incoronata
- 2. Tra fiori
- 3. Con il velo

Rimprovero di Beatrice (BRIM)

- o. Assente
- 1. Con entrambe le mani verso Dante

2. Con mano destra verso Dante
3. Con il velo

Reazione di Dante al rimprovero (**REAZ**)

- o. Assente
1. In piedi con le mani al petto/al volto a simboleggiare spavento
2. Si specchia nel Lete

Bagno nel Lete per mano di Matelda (**MLETE**)

- o. Assente
1. Immersione generica

Abbraccio delle virtù (**DAVI**)

- o. Assente
1. Le virtù accolgono Dante

Avvicinamento all'Eunoè (**AVEU**)

- o. Assente
1. Matelda conduce Dante al fiume
2. Beatrice indica il fiume

Lete ed Eunoè che scaturiscono da un'unica fonte (**UNFO**)

- o. Assente
1. Presente

Bagno nell'Eunoè (**EUNO**)

- o. Assente
1. Presente

Protagonisti (**PROT**)

1. Dante
2. Virgilio
3. Beatrice

Personaggi secondari (**PSEC**)

1. Stazio
2. Matelda
3. Lia

Elemento naturale dominante (**ELNA**)

1. Fuoco

2. Fiume
3. Fiori
4. Foresta (alberi/erba/prato)
5. Montagna

Colore delle vesti di Dante/Virgilio/Stazio/Matelda/Beatrice/Lia (**CODA, COVI, COST, COMA, COBE, COLI**)

1. Assenza di colore
2. Rosso
3. Verde
4. Blu
5. Viola
6. Rosa scuro
7. Grigio
8. Ocre/oro/giallo

Stazio (**STAZ**)

1. Nudo
2. Vestito

Questa scomposizione, e la conseguente strutturazione dei dati, ha consentito di codificare le immagini in base ad un insieme di variabili codicologiche e iconografiche, rendendole comparabili e interpretabili statisticamente attraverso l'AFC.

È utile ricordare che l'analisi fattoriale va intesa come una mappa delle distanze tra le modalità e gli individui, rappresentati all'interno dello stesso piano. L'AFC serve infatti a riassumere in modo leggibile una grande quantità di relazioni presenti nei dati: essa mira a individuare poche grandi opposizioni lungo le quali si distribuiscono e si organizzano le principali differenze tra le modalità selezionate. A loro volta, gli assi fattoriali lungo i quali si distribuiscono i punti rappresentano e restituiscono proprio queste opposizioni fondamentali. Per stabilire quali assi siano effettivamente rilevanti, si osserva il grafico dei valori propri della matrice delle distanze, in cui l'asse *y* riporta, in ordine decrescente, l'informazione associata a ciascun asse. Se la curva decresce rapidamente, ciò indica che la struttura principale dei dati è concentrata nei primi assi.

Dalla prima AFC effettuata sul corpus generale di 89 immagini – considerando come attivi tutti i caratteri *interni*, quelli cioè strettamente legati ad aspetti iconografici e ponendo come supplementari tutti i caratteri *esterni*, quelli cioè relativi al supporto materiale – è emerso che i primi tre assi fattoriali (1, 2, 3) sono quelli che offrono la miglior distribuzione dei punti. Per individuare questi assi, il software procede attraverso una fase detta di “diagonalizzazione”,

durante la quale la matrice delle distanze – che contiene in sé l'insieme delle relazioni tra le immagini del corpus – viene scomposta in parti più semplici, ovvero in n matrici di rango 1. Più precisamente, dalla matrice di partenza si ottengono n matrici, ciascuna caratterizzata da un unico e solo principio di differenziazione o opposizione fondamentale (da cui “rango 1”). Per capire quali di queste matrici siano rilevanti, il software calcola la serie decrescente dei valori propri della matrice: ogni valore proprio indica quanta informazione “spiega” la singola matrice ed è inoltre associato ad un asse fattoriale. Le matrici associate ai valori più elevati restituiscono la parte più rilevante e strutturata dell'informazione, mentre quelle associate ai valori successivi contribuiscono in misura progressivamente minore. Se dunque la curva del grafico decresce rapidamente, significa che i primi assi offrono una buona – se non ottima – rappresentazione della matrice delle distanze: significa cioè che le opposizioni visibili lungo questi assi sono decisive nella strutturazione del corpus e nella conseguente definizione degli assi [Fig. 90].

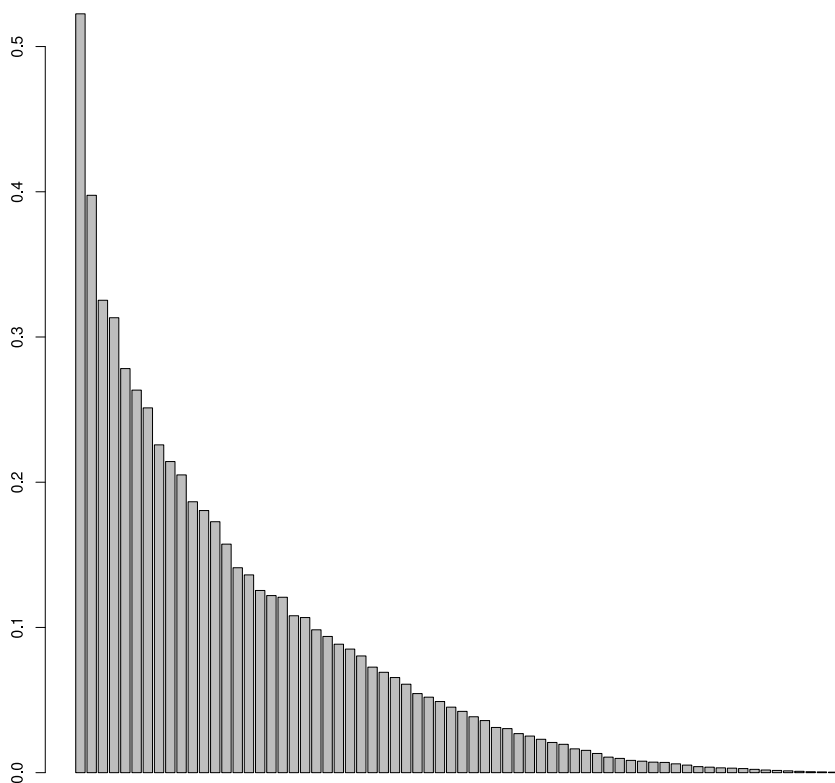


Fig. 90. Il grafico dei valori propri della matrice permette di osservare quanta informazione è contenuta in ciascuno degli assi fattoriali.

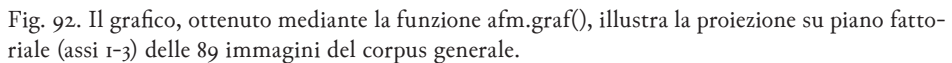
COMA): opposizione evidentemente significativa nella definizione dell'asse fattoriale (è il principio di differenziazione accennato poc'anzi). Il fatto che il carattere CODA (Colore delle vesti di Dante) – con le rispettive modalità associate – appaia più vicino al centro significa che contribuisce in misura minore alla definizione degli assi di quanto non lo facciano i caratteri COVI (Colore delle vesti di Virgilio) e COST (Colore delle vesti di Stazio). In linea di principio infatti, sono i caratteri che appaiono più “esterni” a definire maggiormente gli assi. Il fatto che questa opposizione compaia soprattutto sull'asse 1 dimostra che si tratta di una delle opposizioni maggiori del corpus: siamo di fronte ad uno dei risultati più chiari – in termini di visualizzazione grafica – ottenuti mediante l'analisi fattoriale applicata al corpus generale. L'asse 2 invece oppone molto chiaramente i caratteri relativi a Beatrice e quelli relativi a Matelda. Come si può notare e come verrà dimostrato a breve, la maggior parte dei caratteri appare polarizzata in base al personaggio a cui si riferisce.

Per indagare se ci siano o meno raggruppamenti significativi, il software – e l'estensione «Multivar» di cui ci stiamo servendo – mette a disposizione del ricercatore diverse funzioni grafiche [Figg. 92-94]:

- `afm.graf()`: permette la visualizzazione dei punti-colonna (ovvero delle modalità dei caratteri selezionati) o dei punti-riga (ovvero delle immagini su cui si effettua l'analisi);
- `afm.nuage()`: ha lo scopo di verificare in che misura i punti-riga sono raggruppati sul grafico secondo le modalità di un singolo carattere selezionato. Tale funzione riprende esattamente gli stessi punti visualizzati con la funzione `afm.graf()`, di fatto evidenziando unicamente i raggruppamenti. Ogni “nuvola” circonda i punti-riga (le immagini) corrispondenti a una modalità del carattere scelto (che può essere attivo o illustrativo/supplementare);
- `afm.triz()`: permette di visualizzare le relazioni tra le immagini in ordine di prossimità decrescente, collegando tra loro le immagini che presentano modalità molto affini.

Il primo passo è dunque l'osservazione dei risultati, per così dire, “grezzi”, ovvero quelli ottenuti utilizzando la funzione `afm.graf()`, che proietta sul piano fattoriale tutti i punti-riga, ovvero le 89 immagini facenti parte del corpus, identificate con un tag che permette di individuare manoscritto e carta di appartenenza [Fig. 92].

A partire dunque dai primi risultati ottenuti con la funzione `afm.graf()`, si procede considerando la funzione `afm.nuage()` che, ricordiamo, ha lo scopo di verificare in che misura i punti-riga o i punti-colonna siano o meno raggruppati nel grafico secondo le modalità di un singolo carattere. Di fatto, i grafici prodotti da questa funzione tengono conto dei medesimi dati di partenza e si limitano a fornire differenti chiavi di lettura dei raggruppamenti, generati a partire dalle immagini del corpus e dalle variabili considerate come attive.



L'applicazione dell'AFC al corpus generale ha tuttavia evidenziato un fenomeno significativo, che ha orientato in modo decisivo la successiva impostazione della ricerca: l'emergere di una forte aggregazione delle immagini in funzione del canto di appartenenza, più che sulla base di precise scelte dei *concepteur* nella resa iconografica. Tale "schiacciamento" dei dati si deve alla presenza, tra i caratteri selezionati, del carattere SEG (*Segmento testuale*), che identifica il canto del *Purgatorio* (da 27 a 33) a cui ciascuna immagine fa riferimento. Tale variabile ha agito come una componente fortemente discriminante, inducendo raggruppamenti delle immagini fortemente condizionati dal testo. Tale effetto di "schiacciamento" si può meglio osservare a partire dai grafici della funzione `afm.nuage()` [Figg. 93-94].

Ricordiamo che i caratteri *esterni* (inerenti cioè alla natura materiale e codicologica dei manoscritti a cui le immagini appartengono) non sono stati considerati nei calcoli per la matrice di partenza: le distanze osservabili tra i punti sui grafici sono state calcolate unicamente in funzione delle variabili attive, dunque delle variabili *interne* relative agli aspetti iconografici e non anche al supporto che ospita le immagini. Tuttavia, non è privo di utilità osservare se ci sia o meno una corrispondenza tra l'insieme delle variabili attive, indipendentemente dunque dagli aspetti legati ai codici, e un determinato carattere illustrativo. È esattamente lo scopo della funzione `afm.nuage()`, che è a tutti gli effetti una funzione interattiva. Oltre a permettere la selezione del carattere che si vuole visualizzare, la funzione permette anche la selezione di specifiche modalità: nel nostro caso abbiamo deciso di visualizzare i raggruppamenti generati in base ai caratteri *esterni* e supplementari MS (*Manoscritto*) e SEG (*Segmento testuale*) e tutte le relative modalità [Figg. 93-94]. L'obiettivo era duplice. Da un lato, verificare la presenza di raggruppamenti significativi delle immagini in base ai manoscritti di appartenenza, così da individuare eventuali affinità iconografiche tra i testimoni presi in esame. Dall'altro, valutare il peso della variabile testuale nel caso di immagini strettamente dipendenti dal testo, com'è il nostro caso.

Le nuvole che si formano corrispondono a quelle immagini le cui modalità risultano affini. Ogni immagine è associata ad un colore; le immagini associate alla singola modalità del carattere specifico sono rappresentate nello stesso colore e circondate da una linea che evidenzia il loro raggruppamento. A esempio, nel secondo dei grafici seguenti [Fig. 94] i punti in rosso corrispondono alle immagini che manifestano la modalità 1 del carattere *Segmento testuale* (SEG1: canto 27). I punti visualizzati da `afm.nuage()` sono in realtà punti medi, corrispondenti alla posizione media di tutti i punti-individui associati a quella modalità (posizione detta dei "pseudo-baricentri"). Per questo motivo, la visualizzazione delle "etichette" (rispettivamente MS nel primo grafico e SEG nel secondo) non è intuitiva: le etichette sono collocate in base al centro di gravità di ogni nuvola, che tiene conto di tutti i punti delle modalità, anche se sono fuori dalla curva.

In assenza di una coerenza interna, i raggruppamenti risultano poco leggibili: gli insiemi appaiono sovrapposti o frammentati. È quanto emerge dal grafico di dispersione impostato sul carattere *Manoscritto* [Fig. 93], che conferma come i raggruppamenti prodotti dall'applicazione dell'AFC al corpus generale – e dall'utilizzo della funzione `afm.nuage()` impostata sul carattere scelto – non tengono in alcun conto delle relazioni tra i manoscritti, ma si strutturano invece in base ad altre variabili.

Al contrario, le correlazioni tra i punti generate secondo le modalità del carattere *Segmento* (SEG) appaiono decisamente più leggibili [Fig. 94]: le nuvole risultano piuttosto omogenee e non spezzate (tranne per il caso di SEG2). Sono rappresentati solo 5 segmenti (1, 2, 4, 5, 7): i restanti hanno un numero insuffi-

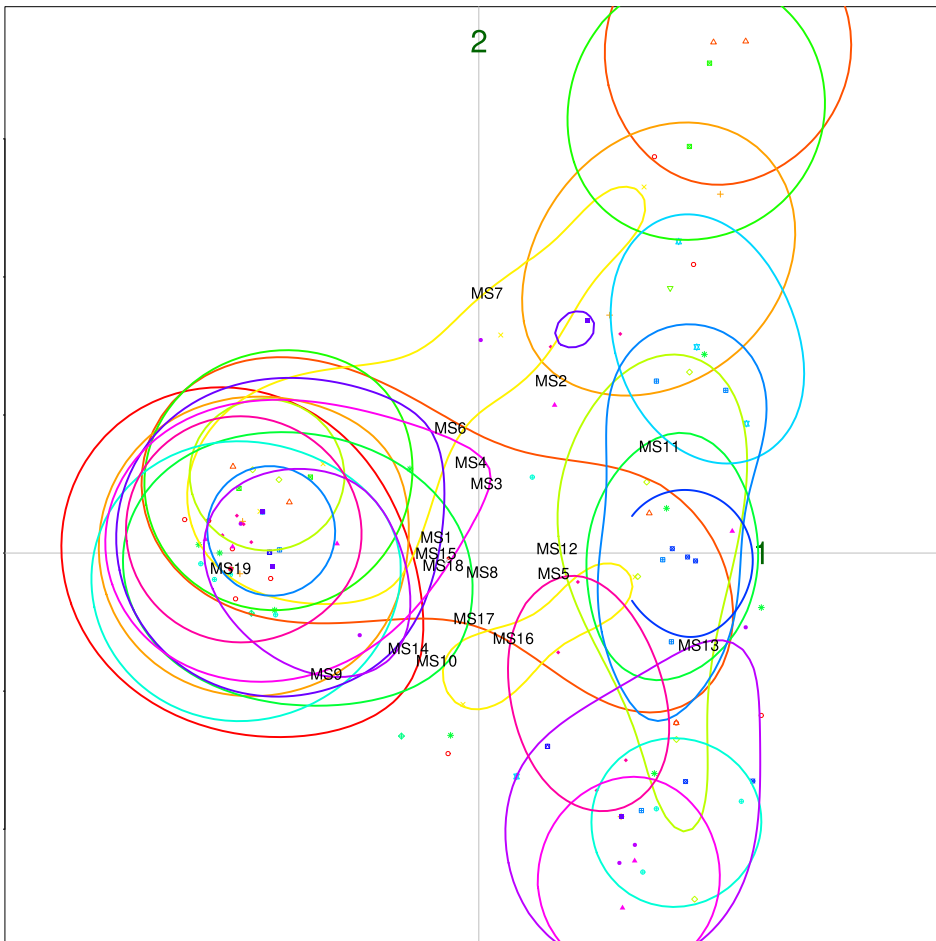


Fig. 93. Il grafico di dispersione, ottenuto mediante la funzione `afm.nuage()`, mostra i raggruppamenti delle immagini in base alla variabile *Manoscritto di appartenenza* (MS).

ciente di immagini tale da evidenziarne il raggruppamento. A ben vedere, come è stato accennato, ogni nuvola di punti è “centrata” attorno ad un personaggio. Lo si può facilmente verificare osservando i tag delle immagini che appaiono all’interno di ogni segmento. Si prenda a titolo di esempio `SEG4` → canto 30: risultano raggruppate `Pl40.7_146v`, `Add_111v[1]` e `Add_111v[2]`, immagini che hanno come soggetto principale Beatrice.

I grafici di tipo “nuage” non mostrano direttamente i nomi degli oggetti (ovvero delle immagini), ma li rappresentano sotto forma di punti identificabili da simboli geometrici. La funzione `afm.nuage()` genera un grafico interattivo: cliccando su un punto è possibile visualizzare la sigla dell’immagine corrispondente. Questo spiega il motivo per cui solo alcune sigle risultano immediata-

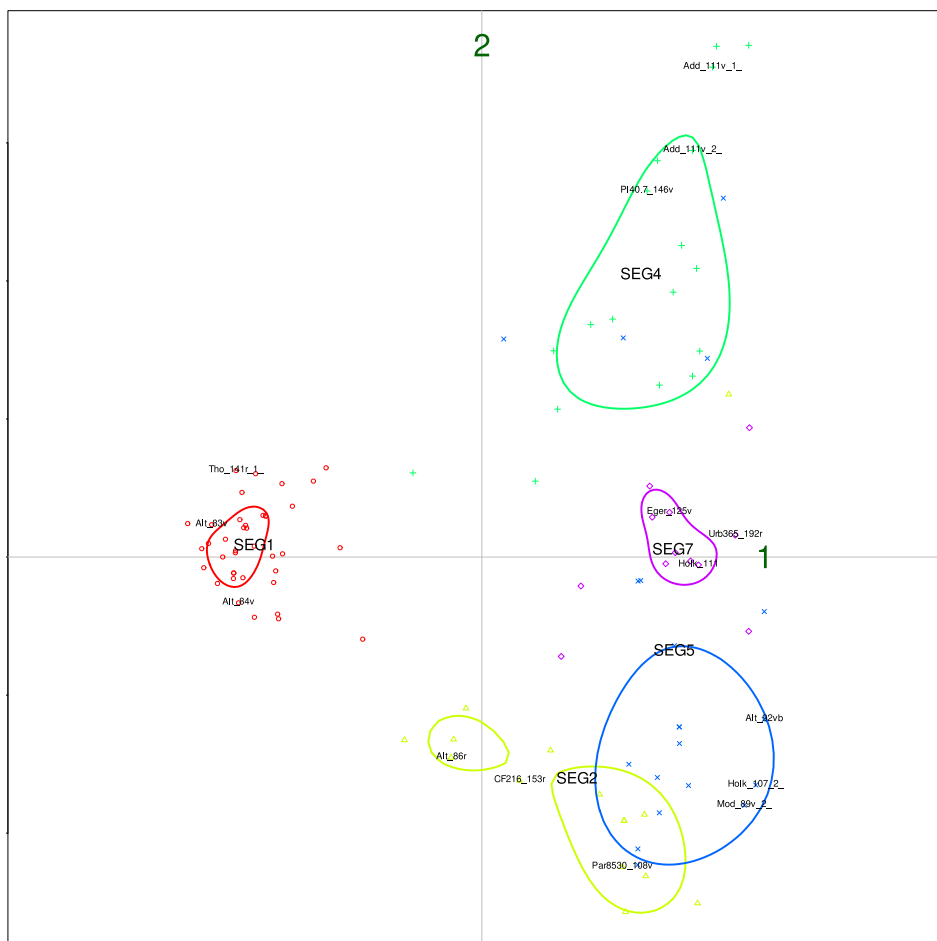


Fig. 94. Il grafico di dispersione, ottenuto mediante la funzione `afm.nuage()` mostra i raggruppamenti delle immagini in base alla variabile *Segmento testuale* (SEG) a cui l'immagine appartiene.

mente visibili, mentre altre no. Per garantire la leggibilità del grafico, non è possibile visualizzare simultaneamente tutte le etichette: se così fosse, le sigle si sovrapporrebbero rendendo la rappresentazione confusa e impedendo una corretta interpretazione dei risultati. Tale limite non è specifico di questa analisi, ma rappresenta una difficoltà generale delle analisi fattoriali: se da un lato l'efficacia statistica aumenta con un numero elevato di modalità e di individui, dall'altro la visualizzazione può diventare problematica, poiché le etichette risultano illeggibili già oltre una cinquantina di elementi. Per questo motivo, è spesso necessario limitarsi alla visualizzazione dei soli punti oppure ridurre, in modo controllato, il numero di etichette visualizzate. Le immagini che appartengono a ciascun gruppo sono comunque visibili se si fa riferimento al grafico della funzione `afm`.

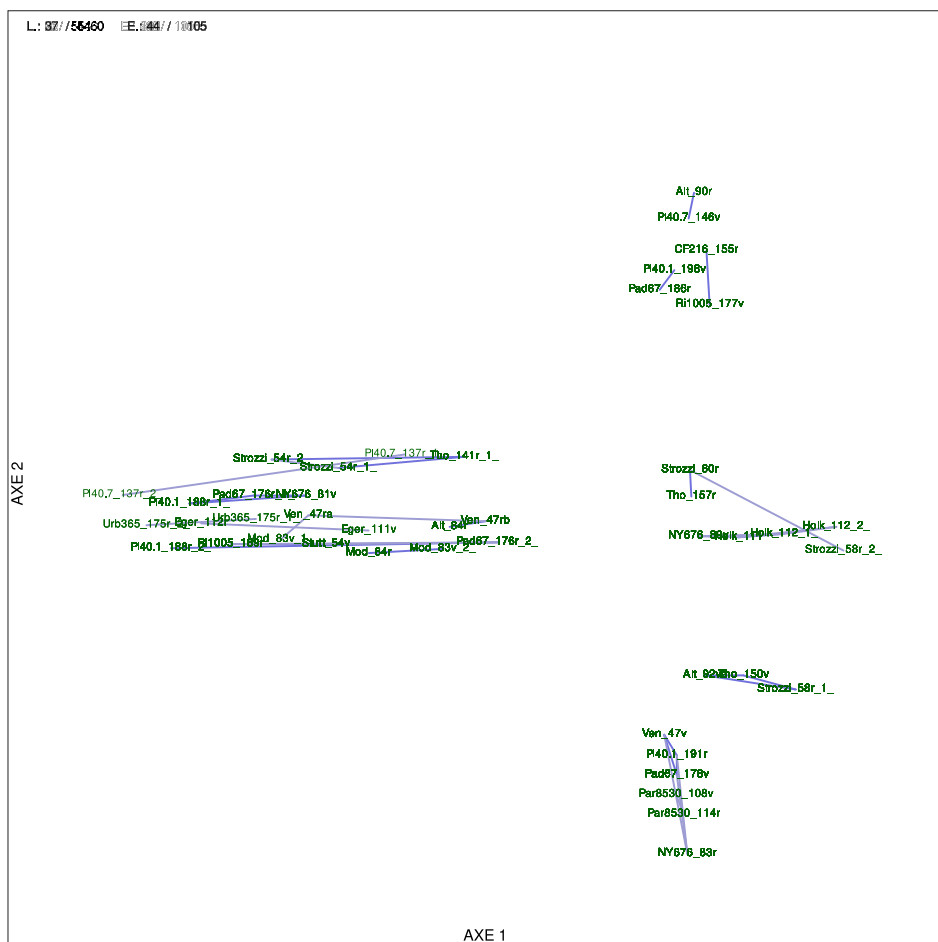


Fig. 95. Il grafico, ottenuto mediante la funzione `afm.triz()`, permette di porre in evidenza i raggruppamenti di immagini con modalità molto affini.

`triz()`, che mostra chiaramente i raggruppamenti e le immagini che li compongono [Fig. 95].

Questo esito ha rivelato un limite ai fini di un'indagine iconografica di tipo comparativo: la predominanza del fattore testuale rischia infatti di oscurare le relazioni sottili tra le varianti figurative, gli scarti simbolici o le specifiche soluzioni illustrative adottate dai diversi miniatori. Per superare tale condizionamento, si è quindi scelto di procedere a una ristrutturazione del corpus in sottoinsiemi tematici omogenei che di per sé selezionano tre gruppi differenti di immagini, ognuno rappresentante un singolo episodio. Ci si è dunque concentrati sulle immagini relative ai seguenti tre temi danteschi: apparizione di Matelda, apparizione di Beatrice e rimprovero di Beatrice.

La selezione dei tre episodi citati non è senza motivo. Nell'ottica del rito di passaggio, l'incontro con Matelda può essere ascrivito alla prima fase, ovvero alla fase di separazione: la donna, esperta del luogo, conduce il pellegrino a spogliarsi degli ultimi legacci terreni, azione necessaria nell'ottica dell'allontanamento dalla condizione preesistente, che è quella tutta umana del peccato. A cavallo invece tra la fase di separazione e quella di margine si manifestano l'apparizione e il successivo rimprovero di Beatrice a Dante. Questi ultimi due eventi sono decisivi nell'ottica della separazione. Al momento dell'apparizione, infatti, Beatrice apre il varco definitivo: tra due mondi, tra due dimensioni, tra due differenti fasi dell'*iter* oltremondano. Lo stacco fondamentale avviene qui, sulla cima del *Purgatorio*, nel luogo della piena felicità concessa da Dio all'uomo. Il passaggio dalla guida di Virgilio a quella di Beatrice sta a simboleggiare proprio questo: la ragione non è più sufficiente, c'è bisogno della misericordia e del perdono di Dio. Sarebbe inoltre contro la disposizione divina pretendere di usufruirne senza pentirsi nel profondo del cuore. Beatrice, ministra divina, spinge Dante a confessare tutti i peccati commessi, a dimostrazione che la *confessio oris* – insieme alla *contritio cordis* – è tappa quantomai fondamentale per accedere a Dio.

Nell'AFC applicata ai tre gruppi di immagini che rappresentano lo stesso tema dantesco sono stati inclusi i 6 caratteri *esterni* selezionati per il corpus generale: si tratta dei caratteri relativi al supporto (MS, SUP, TILL, SEG, AGE, DATA). Sono stati mantenuti inalterati anche i caratteri *interni* riguardanti i personaggi principali (PROT), i personaggi secondari (PSEC), l'elemento naturale dominante (ELNA) e la gamma cromatica delle vesti dei personaggi (CODA, COVI, COST, COMA, COBE, COLI).

Ciascuno dei tre temi danteschi presenta inoltre un set di caratteri mirati, creati ex novo e pensati per insistere su specifici particolari della resa grafica di questi episodi. In particolare, per il primo tema sono stati selezionati 4 nuovi caratteri *interni*, che tengono conto della posizione e del gesto della donna (in piedi, chinata, nell'atto di raccogliere o accogliere), della presenza del Lete in quanto soglia simbolica da oltrepassare, della direzione dello sguardo e della gestualità di Dante, nonché dell'atteggiamento e del movimento delle mani di entrambi i personaggi. Sono stati mantenuti anche i caratteri *interni* MAPP (*Apparizione di Matelda*) e LETE (*Presenza del Lete*), selezionati per l'AFC del corpus generale. Lo scopo è osservare come i gesti di azione e reazione siano tradotti in immagini, tenendo a mente la riflessione di Schmitt:

Per loro natura i gesti (come le parole) appartengono all'effimero. Generalmente non lasciano tracce [...]. D'altra parte, possiamo ricorrere a delle immagini. A tutte le immagini, o quasi, poiché le rappresentazioni dei gesti degli uomini e delle figure antropomorfe dell'aldilà (Dio, gli angeli, i demoni, ecc.) sono, nel Medioevo, onnipresenti. L'immagine, contrariamente ai testi, non può accontentarsi di evocare senza mostrare.

Ma la raffigurazione dei gesti dipende tanto dalle regole di costituzione e di struttura dell'immagine che dall'osservazione dei gesti reali contemporanei all'artista.⁴⁷

Gesto di Matelda/Azione di Matelda (GESMA)

1. Di guida/indicazione del cammino, esortazione/invito al movimento
2. Di accoglienza
3. Di saluto
4. Raccoglie fiori

Mano di Matelda (MAMA)

1. Mano che indica
2. Mani che accolgono
3. Mano che saluta
4. Nessun gesto significativo
5. Mano al capo

Mano di Dante (MADA)

1. Mano che indica
2. Mano che saluta
3. Nessun gesto significativo

Fiori nelle mani di Matelda (FIOR)

0. Assenti
1. Presenti

Per l'apparizione di Beatrice sono stati scelti 5 caratteri *interni*: la posizione della donna (sul carro, sospesa, tra i fiori), la presenza degli angeli e del Lete, l'orientamento dello sguardo di Dante e la presenza o meno del riflesso del *viator* nel fiume. È stato mantenuto il carattere *interno* BAPP (*Apparizione di Beatrice*), ideato per l'AFC del corpus generale.

Posizione di Beatrice (POSB)

1. Scende dal cielo/è sospesa
2. Sul carro
3. Fuori dal carro, in piedi

Angeli (ANG)

0. Assenti
1. Presenti

⁴⁷ Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, 11.

Lete (**LETE**)

- 0. Assente
- 1. Presente

Sguardo di Dante (**SGUA**)

- 1. Verso Beatrice
- 2. Indietro/a cercare Virgilio
- 3. Verso il fiume
- 4. Verso processione/grifone/carro

Riflesso di Dante nel Lete (**RIFL**)

- 0. Assente
- 1. Presente

Nell'analisi delle immagini riguardanti il rimprovero di Beatrice, sono state selezionate 6 nuove variabili, che riguardano ancora una volta la posizione della donna (sul carro o fuori dal carro), i suoi gesti e le sue mani (una o entrambe tese verso Dante), la presenza/assenza del Lete e la posizione del corpo di Dante (eretto, inclinato, in ginocchio). Non sono stati utilizzati caratteri ideati precedentemente per l'AFC applicata al corpus generale.

Posizione di Beatrice (**POSB**)

- 1. Sul carro
- 2. Fuori dal carro

Mani di Beatrice (**MANB**)

- 1. Entrambe le mani verso Dante
- 2. Mano destra verso Dante

Sguardo di Dante (**SGUA**)

- 1. Verso Beatrice
- 2. Verso il fiume

Lete (**LETE**)

- 0. Assente
- 1. Presente

Posizione del corpo di Dante (**POSD**)

- 1. Eretto
- 2. Inclinato avanti
- 3. Inclinato dietro
- 4. In ginocchio

Mani di Dante (MAND)

1. Mani giunte
2. Mani aperte
3. Mani al petto
4. Mano al volto
5. Mano che indica

7. *Applicazione dell'AFC a tre temi danteschi e interpretazione dei risultati*

I nuovi tentativi effettuati sui tre micro-corpora hanno lo scopo di verificare in che modo le immagini appartenenti agli episodi considerati si organizzano in insiemi coerenti e significativi. In particolare, si tratta di osservare quali modalità contribuiscono maggiormente a spiegare i raggruppamenti individuati nelle nuvole di punti e se tali configurazioni possano mettere in luce tendenze ricorrenti, opposizioni strutturali, scarti iconografici o relazioni di parentela tra i diversi manoscritti. L'obiettivo è dunque quello di comprendere se e come le scelte figurative si distribuiscano lungo gli assi fattoriali, e in che misura tali distribuzioni riflettano logiche comuni, varianti o tradizioni illustrative differenziate. Di seguito si indicano le immagini selezionate per ciascun tema dantesco.

Apparizione di Matelda

1. Altona, Bibliotheca Christianei, 2 Aa. 5./7, c. 86r [Fig. 25]
2. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate Latino 365, c. 177r [Fig. 78]
3. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.1, c. 191r [Fig. 83]
4. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7, c. 139v [Fig. 35]
5. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152, c. 55r [Fig. 39]
6. Londra, British Library, Egerton 943, c. 114r [Fig. 6]
7. Londra, British Library, Yates Thompson 36, c. 116v[2] [Fig. 86]
8. Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, alfa R.04.08 (Ital. 474), c. 85r [Fig. 48]
9. Napoli, Biblioteca e Complesso Monumentale dei Girolamini, CF 2.16, c. 153r [Fig. 51]
10. New York, Morgan Library and Museum, 676, c. 83r [Fig. 14]
11. Oxford, Bodleian Library, Canonici It. 108, c. 57r [Fig. 56]
12. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, 67, c. 178v [Fig. 88]
13. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 8530, c. 108v [Fig. 62]
14. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 276, 47v [Fig. 70]

Apparizione di Beatrice

1. Altona, Bibliotheca Christianeum, 2 Aa. 5./7, c. 90r [Fig. 26]
2. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate Latino 365, c. 183r [Fig. 79]
3. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott. 411.2, c. 148r[1] [Fig. 31]
4. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.1, c. 198v [Fig. 84]
5. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7, c. 146v [Fig. 36]
6. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152, c. 57r [Fig. 40]
7. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, c. 177v [Fig. 2]
8. Londra, British Library, Additional 19587, c. 111v[1] [Fig. 44]
9. Napoli, Biblioteca e Complesso Monumentale dei Girolamini, CF 2.16, c. 155r [Fig. 52]
10. New York, Morgan Library and Museum, 676, c. 85v [Fig. 15]
11. Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, 67, c. 186r [Fig. 89]
12. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 8530, c. 111r [Fig. 63]
13. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 276, c. 49v [Fig. 71]

Rimprovero di Beatrice

1. Altona, Bibliotheca Christianeum, 2 Aa. 5./7, c. 91r [Fig. 27]
2. Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2, c. 148r[2] [Fig. 31]
3. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.1, c. 200v [Fig. 85]
4. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7, c. 150r[1] [Fig. 37]
5. Londra, British Library, Additional 19587, c. 111v[2] [Fig. 44]
6. Londra, British Library, Egerton 943, c. 119v [Fig. 8]
7. Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, alfa R.04.08 (Ital. 474), c. 88r [Fig. 49]
8. Napoli, Biblioteca e Complesso Monumentale dei Girolamini, CF 2.16, c. 156r [Fig. 53]
9. New York, Morgan Library and Museum, 676, c. 86r [Fig. 16]
10. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 276, c. 50r [Fig. 72]

Caso 1: Apparizione di Matelda

Il caso dell'AFC applicata al corpus *Apparizione di Matelda* presenta diversi elementi di criticità. Come è emerso dall'analisi dei valori propri della matrice delle distanze – qui non riportata, ma sistematicamente consultata per ciascun tentativo di AFC effettuato, sia sul corpus generale sia sui corpora relativi ai tre temi danteschi selezionati – la distribuzione dell'informazione lungo i primi due assi fattoriali (1-2) risulta instabile. L'insieme dei caratteri e delle relative modalità selezionate – complice anche il numero di effettivi (ovvero di occorrenze di ciascuna modalità) piuttosto basso a causa del limitato numero di immagini

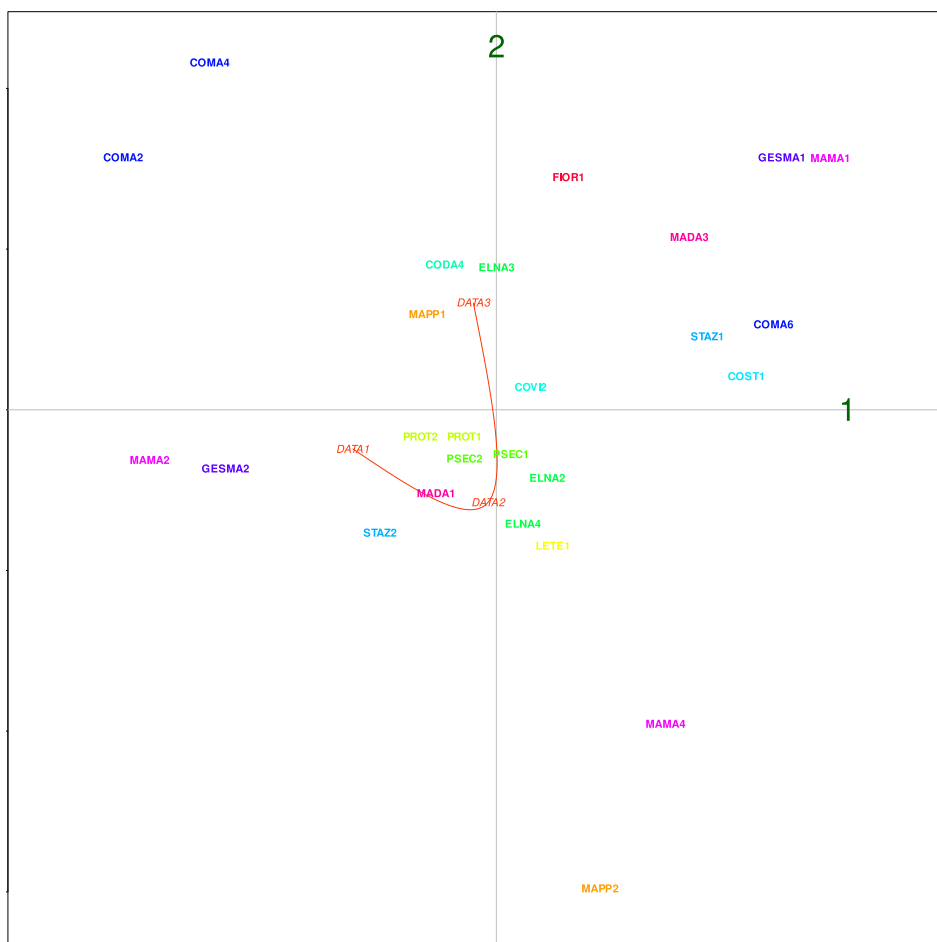


Fig. 96. Il grafico mostra la distribuzione sul piano fattoriale dei caratteri *interni* attivi inerenti al tema *Apparizione di Matelda*. Si è scelto di visualizzare anche il carattere *esterno* supplementare DATA, per verificare un eventuale andamento cronologico (assi 1-2), in questo caso incerto, come mostra la curva detta di “Guttman”.

facenti parte di questo corpus – non consente di osservare molte opposizioni significative. Di conseguenza la stessa definizione degli assi è incerta – definizione condizionata, per l'appunto, sulle opposizioni significative interne al corpus. Il grafico che illustra la distribuzione sul piano fattoriale dei caratteri *interni* attivi selezionati per il tema dantesco preso in esame e delle relative modalità (identificabili da una cifra numerica associata ad ognuna di esse, come illustrato in precedenza), consente tuttavia di formulare alcune osservazioni [Fig. 96].

È possibile affermare con una certa sicurezza che le modalità che contribuiscono maggiormente alla definizione degli assi riguardano quasi esclusivamente la

gestualità di Matelda: l'asse 1 vede infatti, da un lato, carattere *Mano di Matelda*, modalità *mani che accolgono* → MAMA2; carattere *Gesto di Matelda*, modalità *accoglienza* → GESMA2; dall'altro carattere *Gesto di Matelda*, modalità *di indicazione del cammino* → GESMA1; carattere *Gesto di Matelda*, modalità *mano che indica* → MAMA1. L'asse 2 oppone invece carattere *Posizione di Matelda*, modalità *seduta/chinata* → MAPP2 e carattere *Mano di Matelda*, modalità *Nessun gesto significativo* → MAMA4 a carattere *Posizione di Matelda*, modalità *in piedi* → MAPP1.

Se ci si sofferma sui due grafici seguenti, relativi stavolta alla distribuzione sul piano fattoriale delle immagini [Figg. 97-98], è possibile osservare alcuni



Fig. 97. Il grafico mostra la distribuzione sul piano fattoriale di tutte le immagini che si riferiscono al tema dantesco *Apparizione di Matelda* (assi 1-2). Il principio è il medesimo: immagini vicine sul piano fattoriale presentano modalità vicine. Inversamente, modalità vicine sul piano fattoriale corrispondono alle immagini in cui tali modalità si manifestano.

raggruppamenti significativi, ottenuti mediante la funzione `afm.triz()`, impiegata per individuare gruppi coerenti di immagini all'interno del corpus. Tale funzione opera a partire dall'elenco di tutte le distanze tra immagini e modalità, ordinando progressivamente le immagini in base alla prossimità che le lega. Successivamente, sulla base delle coordinate calcolate dall'AFC, vengono visualizzati i segmenti che collegano le immagini più vicine. In questo modo è possibile osservare il formarsi graduale dei gruppi: spetta al ricercatore decidere quando interrompere l'operazione, scelta che risulta opportuna quando il numero dei segmenti diventa eccessivo e rischia di compromettere la leggibilità del grafico. Infatti, se la distinzione tra gruppi è meno netta – come è qui il caso – possono comparire segmenti che collegano gruppi diversi, o addirittura alcune immagini restano escluse dai raggruppamenti. È per questa ragione che alcuni punti-immagine mancano in certi grafici: nel caso specifico dell'apparizione di Matelda, nel grafico prodotto con la funzione `afm.triz()` risultano visualizzabili solo il 50% delle immagini (7 su 14).

Dall'osservazione dei due gruppi risultanti dal grafico della funzione `afm.triz()` è ora possibile individuare i criteri che hanno determinato l'associazione delle immagini ai rispettivi gruppi di appartenenza. Un ritorno ai dati di partenza si rivela pertanto un'operazione imprescindibile, sia per rendere intelligibili i risultati, sia per verificarne la coerenza.

In tutte le immagini del gruppo composto da `Pad67_178v`, `Pl40.1_191r`, `Pl40.7_139v`, `NY676_83r`, Dante indica Matelda con la mano destra. Anche la donna – raffigurata in rosa scuro – a sua volta indica i nuovi visitatori. In tutti i casi è inoltre presente il fiume Lete, elemento naturale che rimarca il confine: Dante infatti non è ancora pienamente “aggregato” al luogo, avendo superato soltanto il primo dei gradi di separazione, rappresentato dall'attraversamento del muro di fuoco. All'interno dello stesso gruppo, `Pad67_178v` e `Pl40.1_191r` risultano associate per il particolare iconografico dei fiori che Matelda mantiene con la mano sinistra.

La coerenza del gruppo in cui si inseriscono `YT36_116v[2]`, `Urb365_177r` e `Mod_85r` è invece motivata, oltre che dall'assenza dei fiori, soprattutto dalla gestualità inclusiva di Matelda. Si può infatti osservare che, in tutte e tre le immagini, Matelda assume un atteggiamento di accoglienza, aprendo entrambe le braccia, secondo una gestualità che la distingue nettamente dalla seconda figura femminile che presto dominerà la scena e che si presenterà in un atteggiamento decisamente ammonitore. All'interno di questo gruppo, `Urb_177r` e `Mod_85r` risultano associate per la presenza del Lete, assente invece in `YT36_116v[2]`, nonché in `Alt_86r`, esclusa dai raggruppamenti: si tratta infatti degli unici due casi in cui tale elemento – centrale nella dinamica del rito di passaggio e del “primo battesimo” del protagonista – non è rappresentato.

Alla luce di queste osservazioni, sembra che gli scarti maggiori si registrino sulla presenza del Lete, sull'elemento dei fiori e sulla gestualità inclusiva di Ma-

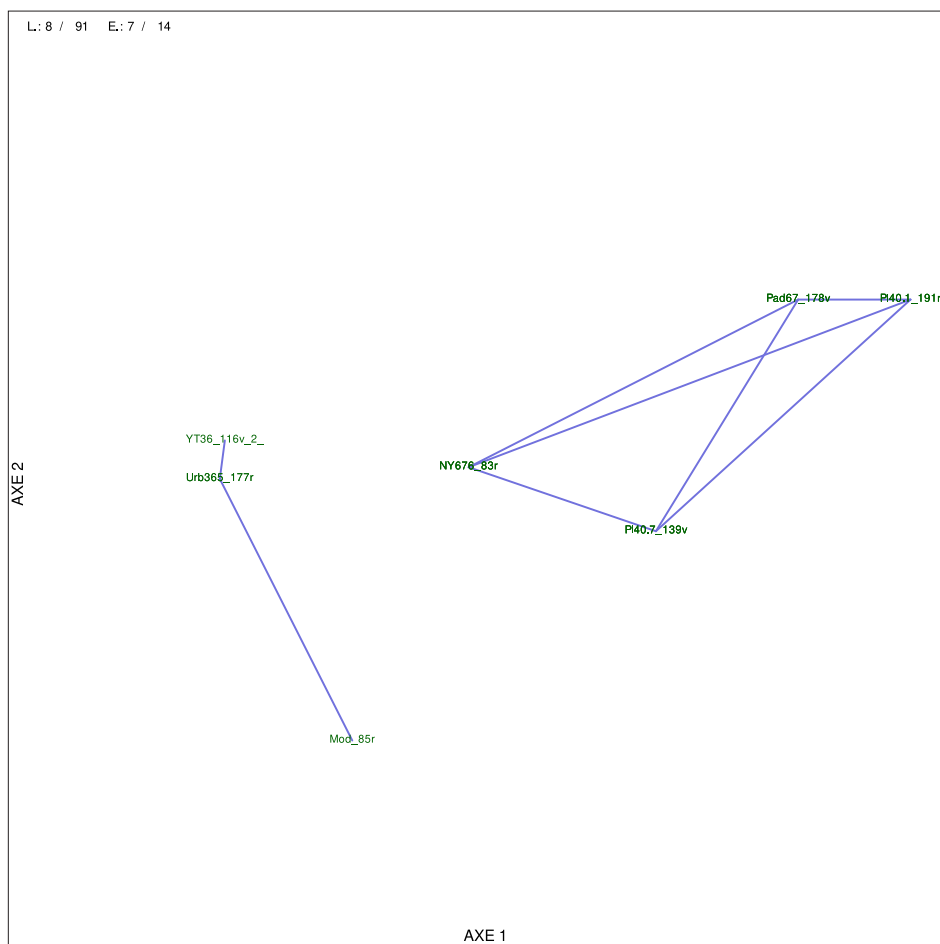


Fig. 98. Il grafico, ottenuto mediante la funzione `afm.tri2()`, evidenzia due gruppi di immagini.

telda: l'apertura delle braccia (che caratterizza in particolare il secondo gruppo di immagini descritto) rimarca una funzione della donna mediatrice e non normativa, in un'opposizione che sembra anticipare il modello iconografico con cui invece è rappresentata Beatrice. Vale la pena insistere sul significato dei fiori, a cui tanto danno peso le immagini appartenenti al primo gruppo segnalato. La donna è, non a caso, assimilata nel testo a colei che, secondo la rielaborazione dantesca del mito ovidiano (*Met.*, 5.385 sgg.) «[...] nel tempo perdetto/ la madre lei, ed ella primavera» (*Purg.* 28.49-51).⁴⁸ La vicenda di Proserpina ben si presta,

⁴⁸ L'edizione a cui si è fatto riferimento per le *Metamorfosi* è P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a c. di P. Bernardini Marzolla (Torino: Einaudi, 2015).

in ottica cristiana, all'analogia con la perdita del Paradiso terrestre. Se Proserpina era stata rapita dal dio degli inferi mentre coglieva fiori, simboleggiando pertanto la perdita dell'innocenza primigenia, raggiungendo Matelda, che quell'innocenza perduta rappresenta, Dante-Adamo conquista, la «delitium patria».⁴⁹ Il senso di Matelda è tutto qui: «sorta di *genius loci paradisiaci*, restituisce dunque a Dante, pellegrino *in itinere* verso la patria perduta, la perduta sapienza adamitica».⁵⁰

Caso 2: Apparizione di Beatrice

L'osservazione del grafico prodotto dalla funzione *afm.tri2()* [Fig. 99] relativo al tema *Apparizione di Beatrice* consente di individuare quattro distinti raggruppamenti di immagini. A differenza del caso analizzato in precedenza, in questo grafico è rappresentato il 100% delle immagini: ciò significa che gli assi fattoriali risultano definiti da chiare opposizioni interne al micro-corpus e che i raggruppamenti individuati presentano un elevato grado di coerenza interna.

Al primo gruppo – collocato in alto a sinistra nel grafico – appartengono le immagini *Add_111v[1]* e *Thott_148r[1]*. In entrambi i casi Beatrice appare sospesa, in una posizione inconsueta e pertanto particolarmente significativa ai fini dell'associazione: nella maggior parte dei casi infatti, quando la donna non è collocata sul carro al momento della sua apparizione, compare al di fuori di esso, poggiando comunque su un supporto visibile. Una posizione analoga, quasi a suggerire una discesa dal cielo, si riscontra anche in *Alt_90r*, immagine appartenente ad un altro raggruppamento (a causa della presenza di altre modalità preponderanti che ne motivano l'associazione), ma prossima sul piano fattoriale ad esso. Le due immagini – insieme con *Alt_90r* – si presentano allo stadio di disegno preparatorio, tratto che ne avvicina la resa e contribuisce a spiegare la loro prossimità sul piano fattoriale. Esse sono inoltre accomunate dalla presenza di angeli e dall'assenza di Dante: Beatrice domina incontrastata, protagonista assoluta della scena.

Il secondo gruppo è composto dalle immagini da *Alt_90r*, *Pl40.7_146v*, *Strozzi_57r* e *Par8530_111r* e presenta una marcata coerenza in termini cronologici: tutte le immagini risalgono infatti alla seconda metà del Trecento. A ciò si affianca una significativa omogeneità di dettagli iconografici: in tutte le immagini sono presenti angeli a circondare Beatrice, così come Dante ad assistere alla scena. Risulta invece assente il fiume Lete. Per quanto riguarda gli attributi di Beatrice, *Alt_90r*, *Pl40.7_146v* e *Par8530_111r* la raffigurano con la corona, mentre

⁴⁹ Dante, *De vulgari eloquentia*, 1.7.2. L'edizione da cui si cita è Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di E. Fenzi (Roma: Salerno Editrice, 2012). Ferrante, "Il 'disio' del ritorno", 1019.

⁵⁰ Battaglia Ricci, "Quali si stanno ruminando manse/ le capre [...]", 853.

in Strozzi_57r la donna indossa unicamente il velo. Inoltre Alt_90r, Pl40.7_146v e Strozzi_57r sono tutte allo stadio di disegno preparatorio.

Nella parte inferiore del grafico Ri1005_177v e CF216_155r risultano associate per la realizzazione di Beatrice secondo i consueti colori che le sono attribuiti nel testo (verde e rosso); la donna inoltre appare in piedi, al di fuori dal carro, ed è dotata sia di velo che di corona. Dante è rappresentato vestito di blu e non è prevista la presenza del fiume Lete. La collocazione di Beatrice al di fuori del carro consente un'ulteriore osservazione: sembrerebbe infatti che il miniatore del Riccardiano 1005 sia il solo a conferire alla donna una connotazione marcatamente positiva. È l'unico caso in cui Beatrice prende per mano Dante: spogliata del consueto atteggiamento ammonitore – avvalorato in altri casi dalla collocazione

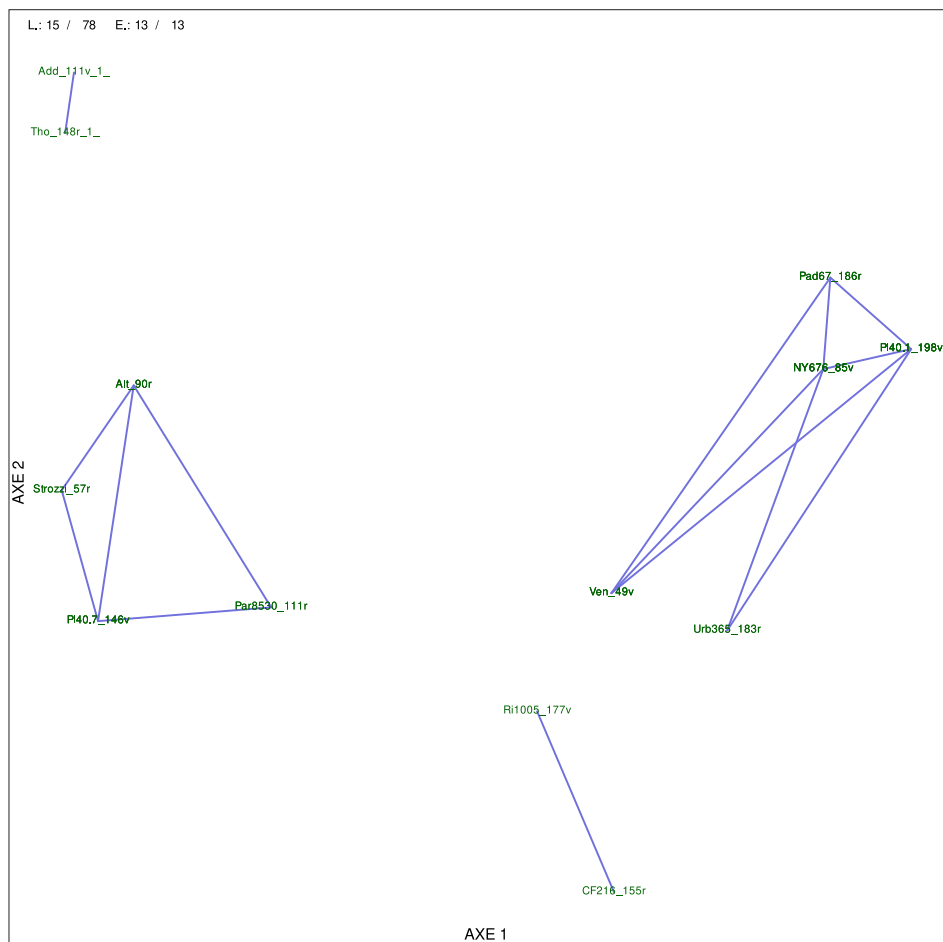


Fig. 99. Il grafico, ottenuto mediante la funzione `afm.triz()`, evidenzia quattro gruppi di immagini.

sul carro, utile a sottolineare la posizione di superiorità ontologica rispetto a Dante – la donna assume un'aura del tutto inconsueta, nonché unica nel corpus delle immagini relativo al tema, già in direzione dell'aggregazione che sta per avvenire, secondo la valenza che assume il gesto da lei compiuto.

L'ultimo gruppo è composto dalle immagini Pl40.I_198v, Pad67_186r, Urb365_183r, Ven_94v, NY676_85v. Le prime tre appartengono all'ultima fase cronologica considerata: si tratta di immagini appartenenti a codici quattrocenteschi (DATA3); Ven_94v invece appartiene alla seconda metà del secolo (secondo raggruppamento cronologico DATA2). Più complessa è la posizione di NY676_85v, che pur appartenendo cronologicamente al primo gruppo (DATA1), risulta associata al gruppo di immagini i cui manoscritti sono collocabili nell'ultima fascia cronologica presa in esame. Si è ribadito più volte che l'analisi statistica fattoriale applicata ad un corpus iconografico mostra le sue più alte potenzialità nella messa in evidenza degli "scarti". Motivo per cui merita una particolare attenzione la presenza di NY676_85v (appartenente al gruppo dei manoscritti *antiquiores*) in un gruppo così tardo.

Un elemento di grande rilievo ai fini della coerenza interna al gruppo è la presenza del Lete, in cui stando al testo Dante si specchierebbe con vergogna (*Purg.* 30.76-78): il Lete è infatti il tratto discriminante di questo gruppo, a cui NY676_85v è associata proprio per l'importanza attribuita al fiume. Si veda anche l'inclinazione del corpo del *viator*, che tradisce inequivocabilmente l'azione dello specchiarsi. A questi elementi si aggiunge la raffigurazione di Beatrice con velo e corona. Nonostante la distanza cronologica che le separa, NY676_85v è inoltre associata a Urb365_183r per la rappresentazione di Beatrice sul carro, mentre tutte le altre immagini la collocano fuori dal carro. Vale la pena sottolineare che soltanto in Pl40.I_198v e Pad67_186r è presente un dettaglio apparentemente poco significativo, ma che tradisce assoluta fedeltà nella resa iconografica rispetto al testo: si tratta del riflesso di Dante nel Lete (*Purg.* 30.76-78).⁵¹

⁵¹ In questo senso, Dante appare quasi come un anti-Narciso che, più che compiacersi nella sua immagine riflessa, si ritrae quando il fiume gli restituisce un'immagine di se stesso in preda alla vergogna; un anti-Narciso che è tuttavia, al contempo, un *alter*-Orfeo. Se Matelda poteva essere in precedenza sovrapposta a Proserpina, in questo snodo decisivo del viaggio, nel luogo in cui si giunge a Beatrice, è ora possibile un'ulteriore analogia. Il fatto che Dante abbia «mosso passi tanti» (*Purg.* 31.135) per raggiungere finalmente Beatrice, meta a cui tende l'intero viaggio, non può non richiamare alla mente il mito pagano della catabasi di Orfeo, per cui si veda Carrai, "Il viaggio dell'Orfeo cristiano", 16: «Attraverso un'allusività spesso implicita, il poeta viene a configurare il proprio alter ego protagonista del poema come una sorta di Orfeo rivisto e corretto alla luce della dottrina cristiana e sorretto, a differenza del prototipo pagano, dalla grazia divina. A differenza dell'Orfeo pagano che, ritrovata Euridice nell'Ade, la perde definitivamente per non saper mantenere fede al patto con la divinità – cioè per non sapersi trattenere dal voltarsi a guardarla, secondo che Plutone e Proserpina gli hanno imposto – l'Orfeo cristiano che Dante impersona può

Caso 3: Rimprovero di Beatrice

Analizzando più da vicino la distribuzione delle modalità e delle immagini che si riferiscono al tema dantesco *Rimprovero di Beatrice* [Figg. 100-101] si può notare che l'asse 1 oppone due modi distinti di rappresentare Dante: da un lato si colloca Dante in posizione eretta (carattere *Posizione di Dante*, modalità *eretto* → POSD1) atto a guardare Beatrice (carattere *Sguardo di Dante*, modalità *verso Beatrice* → SGUA1). Dall'altro Dante con il corpo inclinato in avanti (carattere *Posizione di Dante*, modalità *inclinato in avanti* → POSD2) e con lo sguardo in basso (carattere *Sguardo di Dante*, modalità *verso il fiume* → SGUA2). Un'altra opposizione riscontrabile sull'asse – ma piuttosto scontata – prevede l'assenza dei colori delle vesti da un lato, la presenza dei colori delle vesti dall'altro. Questo aspetto è infatti strettamente legato allo stadio compositivo dell'immagine [Fig. 100].

Ancora una volta, torna utile osservare gli esiti grafici della funzione *afm.triz()*: si ottengono infatti tre blocchi che raggruppano 7 immagini su 10 [Fig. 101]. Il gruppo di cui fanno parte *Alt_91r* e *Thott_148r[2]* accomuna le immagini che si presentano allo stadio di disegno preparatorio. In esse inoltre Beatrice è raffigurata al momento del rimprovero sul carro e con la mano destra volta ad ammonire Dante. In risposta a tale gesto accusatorio, il corpo di Dante appare proteso in avanti, con lo sguardo orientato verso il Lete, in un atteggiamento che tradisce chiusura, timore e spavento.

Anche in *Ven_50r*, *Eger_119v*, *Pl40.I_200v* la donna è rappresentata sul carro, ma stavolta con entrambe le mani verso Dante. Di fronte ad una Beatrice implacabile il pellegrino sta in posizione eretta, con le braccia conserte. In queste immagini (e in questa fase così delicata), Dante non è accompagnato da Stazio: è solo nell'affrontare Beatrice. Il fiume, elemento naturale di cui si è tenuto particolarmente conto data la valenza che assume nel rito di passaggio, è presente soltanto in *Ven_50r* e *Eger_119v*.

Analoga posizione di Beatrice sul carro e con la mano destra in gesto accusatorio si riscontra anche in *NY676_86r* e *Mod_88r*, come nella maggior parte dei casi. Stavolta il Lete è raffigurato, così come Stazio, e Dante è in posizione eretta [Fig. 101].

Il rimprovero della donna chiude e completa il senso dell'apparizione di colei che rappresenta la vera meta a cui tende l'intero *iter*. Ciò emerge con particolare evidenza se ci si sofferma su una realizzazione iconografica del tema di estremo rilievo: si tratta dell'immagine *CF216_156r*, unico caso in cui Dante è rappresentato in ginocchio. Tale immagine non rientra in alcun raggruppamento, poiché

raggiungere la sua beatitudine e recuperare la salvezza nel ritrovare l'anima della donna amata». Per i rapporti iconografici tra i due manoscritti si rimanda a Forte, *Copisti di immagini*, 170-179.

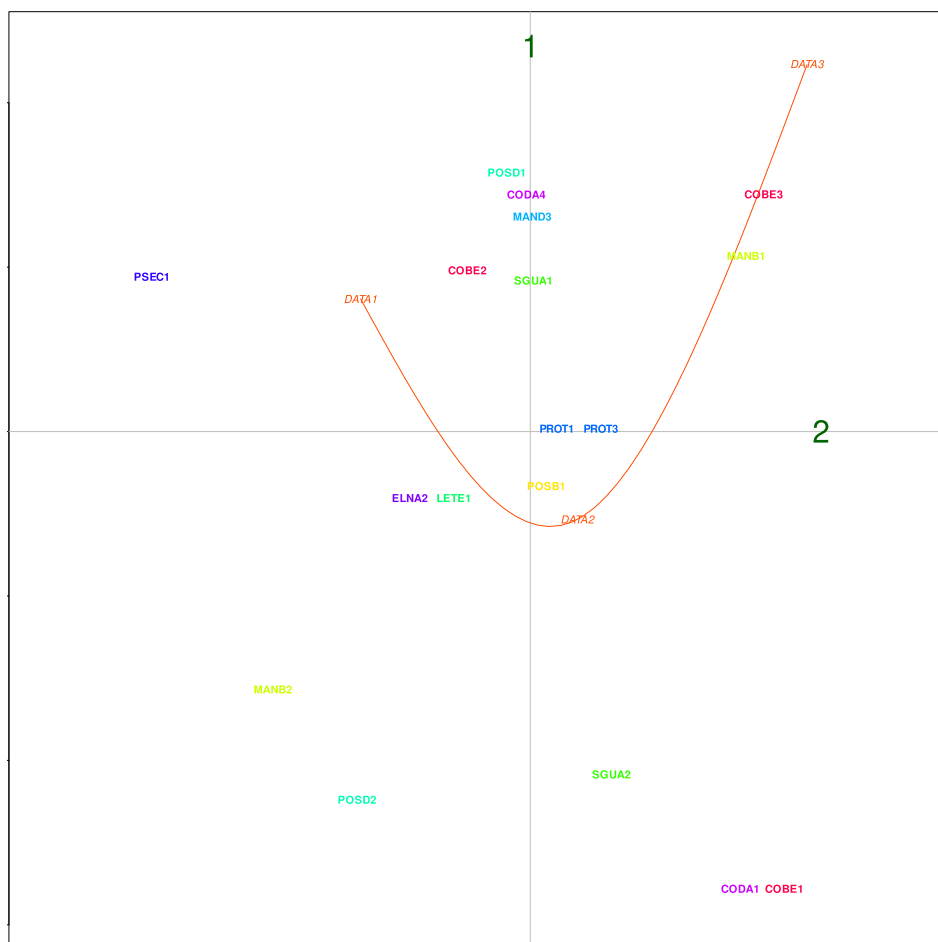


Fig. 100. Grafico delle distribuzioni sul piano fattoriale dei caratteri *interni* attivi inerenti al tema *Rimprovero di Beatrice* (assi 1-2). Si è scelto di visualizzare anche il carattere *esterno* supplementare DATA, per verificare un eventuale andamento cronologico (assi 1-2).

costituisce un *unicum*. Il gesto della genuflessione, di cui si hanno attestazioni già nella Bibbia e nell'Alto Medioevo, si afferma con forza del XII secolo come «gesto di adorazione, di supplica, di penitenza, in particolare durante la Quaresima e l'Avvento». ⁵² Nel contesto medievale, la preghiera si inserisce infatti in un versante della comunicazione da non trascurare: si tratta della comunicazione che l'individuo intrattiene con Dio, «fatta di intenzioni, di credenze, di immagini mentali, di parole nonché di gesti». ⁵³ La sovrapposizione pare qui coerente.

⁵² Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, 273.

⁵³ Schmitt, 273.

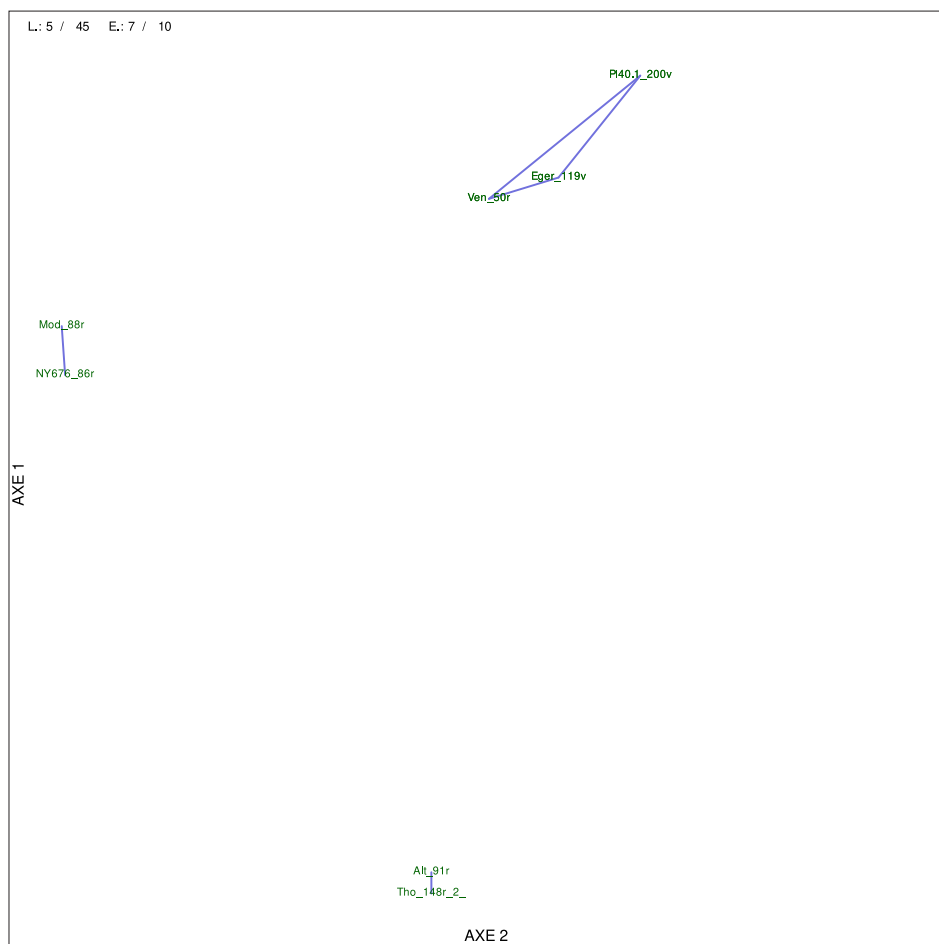


Fig. 101. Il grafico, ottenuto mediante la funzione `afm.triz()`, evidenzia tre gruppi di immagini.

Quella di Dante in risposta al rimprovero di Beatrice è a tutti gli effetti la preghiera di un peccatore che domanda perdono delle proprie colpe. Inoltre, se la genuflessione impone di per se stessa che davanti a chi la compie ci sia il più delle volte un oggetto che «materializzi la presenza divina», l'analogia assume ancora più senso.⁵⁴ Di fronte a Dante non c'è un oggetto, ma Beatrice in persona, che la misericordia di Dio incarna e rappresenta.

⁵⁴ Schmitt, 273.

Conclusioni

L'applicazione dell'analisi statistica a un corpus iconografico dantesco ha costituito una sfida metodologica significativa. La natura stessa del materiale – sequenze figurative che rispondono a una forte pressione de testo, spesso ridotte a vignette “monosceniche” che condensano solo alcuni degli eventi che in esso si verificano – può produrre un effetto di “schiacciamento”, distribuendo in maniera fin troppo omogenea le immagini e rendendo meno distinguibili tra loro alcune modalità significative. Questo limite è sicuramente connaturato alla tradizione illustrativa tre-quattrocentesca, che procede per nuclei tematici essenziali e tende a privilegiare i passaggi narrativi più evidenti a discapito delle sfumature significative. Tuttavia, proprio il ricorso all'AFC consente di far emergere strutture sottese e linee di forza iconografiche che sfuggirebbero a un'analisi puramente descrittiva, restituendo al contempo dignità agli scarti iconografici significativi. L'applicazione dell'AFC ad episodi circoscritti – l'apparizione di Matelda, l'apparizione di Beatrice, il rimprovero finale – sebbene con alcuni limiti, ha eliminato il rischio di “schiacciamento” dei risultati in funzione del testo, permettendo di evidenziare interessanti variazioni nelle scelte compositive, nella gestione dello spazio figurativo, nel peso assegnato ai personaggi e nella codificazione dei gesti. Un approfondimento delle associazioni tra le modalità dei differenti caratteri presi in esame ha offerto infatti interessanti spunti d'indagine per una lettura antropologica delle immagini dell'Eden nella più antica iconografia dantesca.

Alla luce dei risultati ottenuti dall'analisi effettuata sui tre temi selezionati, le acquisizioni più rilevanti riguardano aspetti legati alla prossemica e alla gestualità dei personaggi, nonché alla presenza/assenza di elementi significativi nell'ottica del rito di passaggio. In questa prospettiva, testo e immagine non si collocano in un rapporto gerarchico, ma operano come due forme complementari di enunciazione: la poesia articola narrativamente il rito di passaggio, mentre l'immagine ne condensa i nuclei semantici principali, operando inevitabilmente una selezione e talvolta una ricodifica dei momenti salienti. L'Eden, soglia narrativa e simbolica, si rivela così uno spazio privilegiato in cui verificare la qualità di tale dialogo.

Gli strumenti quantitativi dunque, lungi da costituire «des magiques opérateurs de scientificité», si rivelano sorprendentemente utili perché spingono il gesto analitico allo stremo, ponendo il ricercatore nella condizione di interrogarsi su ciò che rimane ancora di impensato e che non appartiene al dominio dell'evidenza.⁵⁵ La scelta di ricorrere a un'analisi fattoriale condotta tramite «R», «ade4» e l'estensione «Multivar» non nasce da un'esigenza puramente tecnica, ma dalla consapevolezza che un corpus iconografico può essere compreso in profondità solo attraverso strumenti capaci di coglierne la struttura relazionale. I risultati

⁵⁵ Gastan, *Objets funéraires du Moyen Âge*, 65.

invitano, in prospettiva, a considerare con sempre maggior convinzione la necessità di un approccio integrato allo studio della tradizione figurata della *Commedia*, in cui strumenti filologici, analisi antropologica, semiotica dell'immagine e metodi quantitativi cooperino in modo organico. La crescente attenzione verso la "svolta computazionale" della critica dantesca, auspicata negli ultimi anni, trova qui un terreno concreto e un punto di partenza per analizzare in modo sistematico corpora estesi, aprendo prospettive nuove e promettenti.⁵⁶ L'integrazione tra tradizione umanistica e strumenti computazionali non mira a sostituire l'interpretazione, ma a potenziarla: permette di individuare configurazioni iconografiche inattese, di verificare ipotesi formulate sulla base del testo, di riconoscere pattern figurativi che attraversano tempi e luoghi.

Bibliografia

Fonti

- Chiose Filippine. Ms. CF 216 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli. A cura di Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno Editrice, 2002.
- Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*. A cura di Enrico Fenzi. In *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante*, vol. 3. Roma: Salerno Editrice, 2012.
- Dante Alighieri, *La "Commedia" secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1966-67.
- Dante Alighieri, *Purgatorio*. A cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2021.
- P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*. A cura di Pietro Bernardini Marzolla. Torino: Einaudi, 2015.

Manoscritti

- Altona, Bibliotheca Christianei, n. 2 Aa. 5./7.
- Copenhagen, Kongelige Bibliotek, Thott. 411.2.
- Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate latino 365: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Urb.lat.365.
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152: <https://www.dante.unina.it/ms/250024>.
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.1: <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/1443070/rec/2060>.
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7.
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005: <https://www.dante.unina.it/ms/249960>.
- Londra, British Library, Additional 19587.
- Londra, British Library, Egerton 943.

⁵⁶ Autiero et al., "Verso la svolta computazionale della critica dantesca", 397-403; Ferrante, *La "Commedia" di Dante nell'antica tradizione manoscritta*.

- Londra, British Library, Yates Thompson 36.
- Modena, Biblioteca Estense e Universitaria, alfa R.04.08 (It. 474): <https://viewers.medialibrary.it/mirador/index.html?manifest=https://edljarvis.cultura.gov.it/meta/iiif/3c656a11-2094-4a1f-9270-b8db45b56fca/manifest>.
- Napoli, Biblioteca e Complesso Monumentale dei Girolamini, CF 2.16: <https://www.dante.unina.it/ms/263308>.
- New York, Morgan Library and Museum, 676: <https://www.themorgan.org/collection/dante-alighieri/divina-commedia>.
- Oxford, Bodleian Library, Canonici, It. 108.
- Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 48.
- Padova, Biblioteca Antica del Seminario Vescovile, 67.
- Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 8530: <https://www.dante.unina.it/ms/276990>.
- Stoccarda, Württembergische Landesbibliothek, Poet. et phil. 2   19: https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht?id=6&tx_dlf%-5Border%D=title&tx_dlf%D=3904&tx_dlf%D=8&tx_dlf%D=1.
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 276.

Studi

- Arnold, Taylor, e Lauren Tilton. *Humanities Data in R. Exploring Networks, Geospatial Data, Images, and Text*. Cham: Springer, 2015.
- Auerbach, Erich. *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli, 2020.
- Autiero, Fara. "Testi e immagini: alcune osservazioni sulle didascalie alle miniature della *Commedia* Holkham misc. 48". *Rivista di studi danteschi* 23, nr. 2 (2023): 454-475.
- Autiero, Fara. *La "Commedia" nei suoi primi manoscritti miniati*. Roma: Antenore, 2024.
- Autiero, Fara. "Alcune osservazioni sul *Purgatorio* del *Codex Altonensis*: spazio grafico, dispositivi figurativi e prospettive esegetiche". *Limina. Intorno al testo* 25, nr.2 (2025): 219-245.
- Autiero, Fara, Vittorio Celotto, Gennaro Ferrante, Chiara Fusco, Sandra Gorla, Giuseppe Liberti, Mariangela Palomba, Serena Picarelli, Stefano Angelo Rizzo, e Silvia Tripodi. "Verso la svolta computazionale della critica dantesca". In *Diversit  , Equit   e Inclusione. Sfide e Opportunit   per l'Informatica Umanistica nell'Era dell'Intelligenza Artificiale. Atti del XIV Convegno Annuale AIUCD2025, Universit   di Verona, 11-13 giugno 2025*, a cura di Simone Rebora, Marco Rospocher e Stefano Bazzaco. Verona: AIUCD, 2025.
- Azzetta, Luca. "Purgatorio". In *La "Divina Commedia" di Alfonso d'Aragona re di Napoli*. Commentario a cura di Milvia Bollati. Modena: Franco Cosimo Panini, 2006.
- Azzetta, Luca. "Andrea Lancia copista dell'Ottimo commento. Il ms. New York, Pierpont Morgan Library, M 676". *Rivista di studi danteschi* 10, nr. 1 (2010): 173-188.
- Baschet, Jérôme. "Inventivit   et s  rialit   des images médiévales. Pour une approche iconographique   largie". *Annales Histoire, Sciences Sociales* 51, nr. 1 (1996): 93-133.
- Battaglia Ricci, Lucia. "Quali si stanno ruminando manse/ le capre [...]". In *Lectura Dantis Romana: Cento canti per Cento Anni*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, vol. 2. Roma: Salerno Editrice, 2015.
- Belting, Hans. *Antropologia delle immagini*. Roma: Carocci, 2013.

- Benzécri, Jean-Paul. *L'analyse des données*. 2 voll. Paris: Dunod, 1973.
- Bertelli, Sandro. *La tradizione della "Commedia" dai manoscritti al testo*, 3 voll. Firenze: Olschki, 2011-2023.
- Boccassini, Daniela. "Earthly Paradise: Dante's Initiatory Rite of Passage". *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei*, 10 (2017). Milano: Mimesis Edizioni, 2018.
- Boschi Rotiroti, Marisa. *Codicologia trecentesca della "Commedia". Entro e oltre l'antica vulgata*. Roma: Viella, 2004.
- Brieger, Peter, Millard Meiss, e Charles Singleton. *Illuminated Manuscripts of the "Divine Comedy"*. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- Bronzini, Giovanni Battista. "Retroterra primitivo e impiego del popolare nella *Divina Commedia*". *Lares* 46, 1 (1980): 5-13.
- Bronzini, Giovanni Battista. "L'attraversamento della selva come rito di passaggio (Inf. I)". In *Miscellanea di studi danteschi in memoria di Silvio Pasquali*, vol. 1. Napoli: Federico & Ardia, 1993.
- Burke, Peter. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*. Roma: Carocci, 2017.
- Carrai, Stefano. "Il viaggio dell'Orfeo cristiano. Filigrane orfiche tra 'Vita Nova' e 'Commedia' ". In «Significar per verba». *Laboratorio dantesco. Atti del convegno, Università di Udine, 22-23 ottobre 2015*, a cura di Domenico De Martino. Ravenna: Longo editore, 2018.
- Contini, Gianfranco. *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi, 2001.
- Dell'Aquila, Michele. "Il canto XXVII del *Purgatorio*". In *Miscellanea di studi danteschi. Purgatorio. In memoria di Silvio Pasquali*, vol. 2. Napoli: Federico & Ardia, 1993.
- Dronke, Peter. *Dante e le tradizioni latine medievali*. Traduzione a cura di Marco Graziosi. Bologna: Il Mulino, 1990. Ed. orig. *Dante and Medieval Latin Traditions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Eliade, Mircea. *Le sacré et le profane*. Paris: Gallimard, 1965.
- Eliade, Mircea. *Trattato di storia delle religioni*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- Ferrante, Gennaro. "Il 'disio' del ritorno tra lamento e consolazione". In *Lectura Dantis Romana: Cento canti per Cento Anni*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, vol. 2. Roma: Salerno Editrice, 2015.
- Ferrante, Gennaro. "Il manoscritto Laurenziano Pluteo 40.7: indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario". In *Dante Alighieri, "Commedia". Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7*. Commentario a cura di Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Gennaro Ferrante e Andrea Mazzucchi. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018.
- Ferrante, Gennaro. "Les classiques en images: Virgile et Dante au XVe siècle". In *Dante Visualizzato – Carte ridenti*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Sabrina Ferrara, vol. 3, t. 2. Firenze: Franco Cesati Editore, 2019.
- Ferrante, Gennaro, e Laura Zabeo. "Il Dante di Stoccarda". *Rivista di studi danteschi* 21, nr. 1 (2021): 36-89.
- Ferrante, Gennaro. *La "Commedia" di Dante nell'antica tradizione iconografica manoscritta. Per uno studio integrato e computazionale dei codici, dei testi e delle immagini*. Roma-Padova: Antenore, 2024.
- Fontaine-Gastan, Marie. "Objets funéraires du Moyen Âge, distinction et analyse factorielle". *Histoire & mesure* 32, nr. 1 (2022): 37-70.

- Frazer, James. *Il ramo d'oro*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.
- Gherghi, Marco, e Carlo Lauro. *Appunti di Analisi Multidimensionale dei Dati*. Napoli: Rocco Curto Editore, 2010.
- Guenot, Magali. "Les images de l'Ascension du Christ dans la chrétienté latine entre le 9^e et le 13^e siècle". Tesi di dottorato in Storia Medievale. Université de Lyon, 2016.
- Guerreau, Alain. "Statistique pour historiens". Cours de l'École nationale des Chartes, 2004, <http://elec.enc.sorbonne.fr/statistiques/stat2004.pdf>.
- Guerzi, Chiara. "Per l'illustrazione della *Divina Commedia* nella Ferrara del primo Quattrocento: il Maestro del trittico di Imola (presunto Antonio Orsini?) nel codice Pluteo 40.1 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze". In *Dante Alighieri e le Arti. Contributi, riflessioni e attualità a settecento anni dalla morte*, a cura di Loredana Finicelli e Loredana Rea, Frosinone: Editrice Frusinate, 2024.
- Hernández, Jean Paul. *Nel grembo della Trinità. L'immagine come teologia nel battistero più antico di Occidente (Napoli IV secolo)*, Milano: Edizioni San Paolo, 2004.
- Ippolito, Antonella. "Testo e immagine nel Dante di Altona". In *Dante Visualizzato – Carte ridenti*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Marcello Ciccuto, vol. 1. Firenze: Franco Cesati Editore, 2017.
- Ippolito, Antonella. "Die Wechselwirkung zwischen bildlicher und schriftlicher Exegese im 14. und 15. Jahrhundert am Beispiel des *Codex Altonensis* und der *Commedia* des Alfons von Aragon (Ms. Yates Thompson 36)". In *Im Kreislauf von Lesen und Schauen: Bildzyklen zu Dantes "Commedia" als Spiegel einer sich wandelnden Textwahrnehmung vom 14. - 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz (in corso di stampa).
- Kroonenberg, Peter. *Multivariate Humanities*. Cham: Springer, 2021.
- Lepape, Severine. "Formalisation et analyse statistique d'un corpus d'images", In *Les images dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar. Turnhout: Brepols, 2015.
- Mecca, Angelo Eugenio. "Appunti per una nuova edizione critica della *Commedia*". *Rivista di studi danteschi* 13, nr. 2 (2013): 267-333.
- Morgan, Alison. *Dante e l'aldilà medievale*. Roma: Salerno Editrice, 2023.
- Napoli, Mario. *La tomba del tuffatore: la scoperta della grande pittura greca*. Bari: De Donato, 1960.
- Pasquini, Laura. "L'apparato illustrativo del ms. Holkham 514 (Oxford, Bodleian Library, misc. 48). In *Dante Visualizzato – Carte ridenti*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Marcello Ciccuto, vol. 1. Firenze: Franco Cesati Editore, 2017.
- Pasut, Francesca. "Il 'Dante' illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento". *Studi petrarcheschi*, nr. 19 (2006): 115-147.
- Pegoretti, Anna. "Il manoscritto Egerton 943". In *Il manoscritto Egerton 943*. Commentario a cura di Marco Santagata. Roma: Istituto della enciclopedia italiana Treccani, 2015.
- Perriccioli Saggese, Alessandra. "I codici della *Commedia* miniati a Napoli in età angioina". *Rivista di Storia della Miniatura*, 5 (2000): 151-158.
- Perriccioli Saggese, Alessandra. "Le illustrazioni della *Divina Commedia* Morgan 676 fra Firenze e Napoli". In *Dante visualizzato – Carte ridenti*, a cura di Marcello Ciccuto e Leyla M. G. Livraghi, vol. 2, parte 1. Firenze: Franco Cesati Editore, 2019.

- Ponchia, Chiara. "La lettura figurata del codice". In *La "Commedia" dantesca figurata della Biblioteca Marciana*. Commentario a cura di Susy Marcon e Chiara Ponchia. Torino: UTET, 2010.
- Propp, Vladimir Jakovlevic. *Le radici storiche dei racconti di fiabe*. Torino: Boringhieri, 1972.
- R Core Team (2025). *R: A language and environment for statistical computing*. R Foundation for Statistical Computing, Vienna, Austria. <https://www.R-project.org/>.
- Remotti, Francesco. "Introduzione: Van Gennep, tra etnologia e folklore". In Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.
- Rotili, Mario. *I codici danteschi miniati a Napoli*. Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1972.
- Russell, Jeffrey Burton. *Storia del Paradiso*. Bari: Laterza, 1996.
- Schmitt, Jean-Claude. *Le corps, les rites, les rêves, le temps*. Paris: Gallimard, 2001.
- Schmitt, Jean-Claude. *Il gesto nel Medioevo*. Traduzione a cura di Claudio Milanesi. Bari: Laterza, 2021. Ed. orig. *Le corps et le geste au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2003.
- Singleton, Charles. *La poesia della "Divina Commedia"*. Bologna: Il Mulino, 2021.
- Thioulouse, Jean, Stéphane Dray, Anne-Béatrice Dufour, Aurélie Siberchicot, Thibaut Jombart, e Sandrine Pavoine. *Multivariate Analysis of Ecological Data with ade4*. New York: Springer, 2018.
- Tragan, Pius-Ramon. *Alle origini del battesimo cristiano. Radici del battesimo e suo significato nelle comunità apostoliche. Atti dell'VIII Convegno di Teologia Sacramentaria, Roma 9-11 marzo 1989*, a cura di Pius-Ramon Tragan. Roma: Centro Studi Sant'Anselmo, 1991.
- Trovato, Paolo. "Nuovi dati sulla famiglia *p*". In *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia"*, seconda serie (2008-2013), a cura di Paolo Trovato e Elisabetta Tonello. Padova: Libreriauniversitaria.it, 2013.
- Turner, Victor. *La foresta dei simboli*. Brescia: Morcelliana, 2019.
- Van Gennep, Arnold. *I riti di passaggio*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.
- Villari, Elisabetta. *Aby Warburg, antropologo dell'immagine*. Roma: Carocci, 2014.
- Warburg, Aby. *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*. A cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Arago, 2002.
- Warburg, Aby. *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*. A cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Arago, 2008.

FEDERICA DE BIASE, RICCARDO MONTALTO,
PAOLA REA, ELVIRA ZAMBARDI*

La *Commedia* in frammenti: metodi, criteri e primi approcci per il progetto *FraC – Fragments of Commedia*

RIASSUNTO. Il progetto FraC – Fragments of Commedia è dedicato allo studio dei più antichi frammenti della *Commedia* (XIV-XV sec.) di cui si esaminano puntualmente i dati materiali, il valore filologico dei testi trasmessi e il contesto storico di produzione e fruizione dei manoscritti in esame, con l'obiettivo di indagare da una nuova prospettiva alcune questioni legate alla trasmissione del testo del poema. In questo articolo si discute la definizione del protocollo di ricerca, del corpus e delle norme di catalogazione elaborate per il progetto. Si prospettano, poi, alcuni dei risultati attesi dallo svolgimento del progetto, quali la ricostruzione di testimoni perduti del poema e le scelte messe in campo nel corso della storia per il riuso di tale testimoniale manoscritto.

ABSTRACT. The FraC – Fragments of Commedia project aims to study the earliest surviving fragments of the *Commedia* (14th–15th cent.). It closely examines the material features of these fragments, the philological value of the transmitted texts, and the historical context in which the manuscripts were produced and received. The aim is to explore issues related to the transmission of the poem

* Il presente lavoro nella sua interezza scaturisce dalla collaborazione tra gli autori, i quali condividono i risultati e le responsabilità della ricerca: ai fini del riconoscimento dell'autorialità, si deve a Federica De Biase le sezioni *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.587 (A, 1)*; *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.587 (A, 2)*; *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.587 (A, 3)*; *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.587 (B, 1)*; *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.587 (B, 2)* e *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.587 (C)*; a Riccardo Montalto la sezione 1; a Paola Rea le sezioni *Firenze, Archivio di Stato, Camera e Auditore Fiscale 35*; *Firenze, Archivio di Stato, Camera e Auditore Fiscale 36* e *Firenze, Archivio di Stato, Camera e Auditore Fiscale 38*; a Elvira Zambardi la sezione 2. L'insieme degli autori costituisce la formazione del gruppo *FraC – Fragments of "Commedia"*, all'interno del più ampio *Naples Dante Project*, coordinato da Gennaro Ferrante. Le riflessioni qui sviluppate sono state discusse e condivise con l'intero gruppo del *Naples Dante Project*, cui gli autori sono debitori di numerosi suggerimenti.

from a novel perspective. This article discusses the formulation of the research protocol, the definition of the corpus, and the cataloguing standards developed for the project. It also outlines some of the expected outcomes, such as the reconstruction of lost witnesses of the poem and the historical strategies employed for the reuse of these manuscript testimonies.

PAROLE CHIAVE: codicologia; frammenti; *Commedia*; catalogazione; *digital humanities*.

KEYWORDS: codicology; fragments; *Commedia*; cataloguing; digital humanities.

1. *Il progetto FraC – Fragments of “Commedia”*

«Chi di noi può pensare che la *Commedia* di Dante possa un giorno scomparire nell’abisso dell’oblio?». Nel suo illuminante discorso *Fra conservazione e oblio* della memoria scritta del passato, Armando Petrucci sceglie proprio la *Commedia* di Dante come esempio più fulgido del processo di riproduzione per copia, «via maestra della trasmissione plurima e ripetuta nel tempo», che garantisce la sopravvivenza della memoria scritta nonostante il carattere di fragilità connaturato alla materialità dei supporti attraverso cui le testimonianze della memoria sono veicolate.¹ È opportuno precisare, però, che l’assunto di Petrucci scaturisce dal ben noto presupposto per cui è giunta sino al presente solo una parte minoritaria dei testimoni prodotti nel corso del tempo e che la misura di ciò che non si è conservato rimane sottratta alla conoscenza storica, secondo la massima enunciata da Arnold Esch: «la tradizione è quello che lo storico ha materialmente a disposizione».² Anche in un caso così “fortunato” come quello della *Commedia*, quindi, nella prospettiva di studio che interessa le molteplici dinamiche che determinano il destino dei libri e la loro ricezione nella storia, un ruolo di rilievo meritano i frammenti, protagonisti della sopravvivenza «latente» di una parte della tradizione e, concettualmente, anello di congiunzione tra i processi di conservazione e perdita dei testi.³

Il progetto *FraC – Fragments of “Commedia”*, che si presenta in questa sede, è parte del più ampio *Naples Dante Project, network* aggregatore di ricerche sulla tradi-

¹ Petrucci, “Fra conservazione ed oblio”, 87. Per un approccio di tipo statistico alla tradizione manoscritta della *Commedia* nei secc. XIV-XV, si veda innanzitutto Guidi, “I numeri della tradizione”.

² Una stima del testimoniale perduto specificamente per il caso della *Commedia* è in Guidi e Trovato, “Sugli stemmi bipartiti”, ma si segnala che i risultati prospettati nello studio differiscono notevolmente da indagini analoghe dedicate ad altre tradizioni testuali ed elaborate su differenti criteri, come Baroffio, “Individuare”, 64 o Buringh e Luiten van Zanden, “Charting”. La citazione, qui tradotta, è in Esch, “Überlieferungschance”, 529.

³ La definizione di «conservazione latente» è in Petrucci, “Fra conservazione ed oblio”, 88; per ampie riflessioni e utili spunti sull’argomento, si vedano anche Cavallo, “Conservazione e perdita” e Canfora, “Il destino dei testi”.

zione manoscritta e a stampa della *Commedia* di Dante, ed è dedicato al censimento, alla catalogazione e allo studio dei frammenti di manoscritti del poema (XIV-XV sec.). Il progetto, pertanto, si inserisce in un ambito di ricerca in rapida espansione, quello dello studio dei frammenti, all'interno del quale in questi ultimi anni si sono moltiplicati non solo i lavori mirati allo studio di nuovi *case studies*, ma anche le riflessioni teoriche su metodi, strumenti e oggetti di indagine.⁴ Emblema di queste analisi epistemologiche è lo sforzo messo in campo dagli studiosi nel tentativo di stabilire una definizione univoca di "frammento", termine di per sé ambiguo e dal forte carattere polisemico, perciò già invalso con accezioni molto differenti nelle varie branche delle scienze del testo oltretutto, con uso assai variabile, nella più stretta cerchia degli studiosi di manoscritti e documenti antichi.⁵ I frammenti di manoscritti, infatti, si caratterizzano – ovviamente – per essere parte di un tutto più ampio da cui risultano separati (il manoscritto originario), ma la loro individuazione diviene inevitabilmente arbitraria se fondata su criteri puramente quantitativi: quando un codice che ha perduto delle carte smette di essere un manoscritto lacunoso e diviene un frammento? Come in molti altri casi nel contesto dello studio dei manoscritti e delle scritture antiche, la *querelle* «che a taluni può sembrare segno di sterile smania classificatoria o di vacua tendenza nominalistica» è fondata sulla convinzione che giungere a definizioni condivise «costituisca un'esigenza irrinunciabile sul piano conoscitivo».⁶ Ciononostante, la definizione di "frammento" rimane ancora oggi problematica, né le varie soluzioni proposte – talvolta anche secondo autorevolissimi pareri –,⁷ sembrano riuscire a soddisfare pienamente le aspettative della comunità scientifica.

⁴ Una breve presentazione del progetto *FraC* è reperibile sulla pagina di *Manus Online* dedicata al progetto speciale: <https://manus.iccu.sbn.it/frammenti-della-commedia-frac>. Le informazioni sul *Naples Dante Project* sono reperibili sul relativo portale *online*: <https://www.dante.unina.it/ndp/public/frontend>. Per un'aggiornata revisione della letteratura scientifica nell'ambito dello studio dei frammenti si rimanda a Napoletano, "Percorsi bibliografici", cui nel frattempo sono da aggiungere almeno De Angelis, "I frammenti manoscritti", Marchesan, "La frontiera dei frammenti", Carbonetti Vendittelli, "La trasmissione del patrimonio", Caldelli e Negrini, "Quel che resta di un codice". Specificamente dedicata alla *Commedia*, ma con obbiettivi squisitamente filologici, Mecca, *I manoscritti frammentari*.

⁵ Una lucida sintesi è offerta da Solidoro, "Fenomenologia dei frammenti" e Napoletano, "Scritture scartate".

⁶ Le citazioni di Perria, "Alle origini della minuscola", 167, riferite al concetto di "stile" nella classificazione delle scritture sembrano attagliarsi perfettamente anche al dibattito in questione.

⁷ Per citare solo i più noti, Muzerelle, *Vocabulaire codicologique*, 131: «Ce qui subsiste d'un texte dont le reste a accidentellement disparu»; Gumbert, "Codicological Units", 30: «A codicological unit may become smaller through parts of it being removed intentionally or being lost unintentionally. This causes lacunae; the remnant, a defective codicological unit, may be called a torso if it is substantial, and it is a fragment if it is small»; Caldelli, *I frammenti della Biblioteca*, 7: «oggetti concreti, parti più o meno estese di codici manoscritti»; Andrist et al., *La syntaxe du codex*, 25; Duba e Flüeler, "Fragments", 1: «the physical objects of partially surviving medieval manuscript material»; Baroffio, "Individuare", 65: «una parte relativamente piccola di un libro completo».

Un progetto quale *FraC*, in cui il carattere di frammentarietà assurge a principio euristico delle indagini, non può però esimersi dall'aver coordinate chiare e precise secondo cui impostare le proprie linee di ricerca. Lungi dal voler mettere un punto alla diatriba sulla definizione di frammento, i membri del progetto *FraC* si sono confrontati con la questione in maniera pragmatica, in primo luogo per elaborare i principii per la selezione del *corpus* oggetto d'indagine. È stata riconosciuta, innanzitutto, la necessità di basare su principi di ordine materiale l'effettivo carattere frammentario dei testimoni e, pertanto, risultano escluse tutte le testimonianze che hanno carattere di frammentarietà dal solo punto di vista testuale, come gli escerti sotto qualsiasi forma (note marginali, interlineari, tergali, scritte avventizie etc.) e tutta la tradizione indiretta del testo. Più nello specifico, sulla base di questa premessa, viene individuato come frammento il testimone della *Commedia* che rispetti tutte le seguenti condizioni:

- deve inequivocabilmente mancare di integrità materiale;
- le sue modalità di conservazione ovvero di fruizione attuali devono essere differenti da quelle originarie;
- in caso di riuso, la sua rifunzionalizzazione deve essere chiaramente distinguibile dalla sua funzione originaria.

Le condizioni espresse mirano a perimetrare il concetto di frammento così come tradizionalmente recepito dai *manuscript studies* e permettono l'esclusione di casi potenzialmente rischiosi – almeno per gli studiosi meno avvezzi alle discipline del manoscritto. Risultano esclusi, infatti, i codici incompleti (o presunti tali), dacché la loro modalità di conservazione o di fruizione non è mutata nel corso della loro storia; similmente, un manoscritto che ha perso una o più carte oppure uno o più fascicoli non risulta essere un frammento ma, viceversa, sono individuati come frammenti una o più carte o *folii* distaccati dal codice e ora conservati in un contesto differente da quello proprio originario, con una funzione differente da quella originaria; analogamente, un singolo fascicolo mancante di integrità (acefalo e/o lacunoso) che ha conservato ininterrottamente la sua funzione libraria (ad esempio all'interno di un codice composito) non è un frammento, ma se una parte di uno o più fascicoli appare essere stata riusata come guardia o recuperata all'interno di un codice fattizio (o di un codice composito organizzato che non rispetti la funzione originaria del materiale, come raccolte di *exempla* manoscritti o simili), allora questa si configura come frammento. Operativamente, accertata la mancanza d'integrità materiale dell'oggetto, il riconoscimento della qualità di frammento potrà risultare dall'individuazione delle modalità di rifunzionalizzazione del manoscritto o dal corretto inquadramento del suo contesto di fruizione (originario e attuale) o ancora, in generale, dalla ricostruzione della sua storia.

Membra disiecta, frammenti di riuso, frammenti da recupero codicologico, *codices rescripti* e le restanti casistiche attese per il fenomeno sembrano così essere compresi nella categoria di frammento che modella il corpus *FraC*. Come mo-

strato dagli esempi che chiudono il presente contributo, per ciascuno di questi *item* il progetto si propone di elaborare una scheda catalografica di descrizione analitica costituita da tre parti (descrizione del frammento; descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario; descrizione dell'oggetto ospite), procedendo a una puntuale disamina dei dati materiali, del valore filologico dei testi trasmessi e del contesto storico di produzione e fruizione, con l'obiettivo di rendere note tali testimonianze al massimo grado delle loro possibilità informative, per mezzo della ricostruzione del manoscritto originario da cui i frammenti provengono e grazie al riconoscimento delle modalità della loro sopravvivenza.

2. *Il corpus dei frammenti*

Negli ultimi anni la tradizione frammentaria della *Commedia* è stata oggetto di una rinnovata attenzione, in particolare grazie al lavoro di Angelo Eugenio Mecca,⁸ che ha il merito di aver fornito, a partire dalla *recensio* preliminare di Roddewig,⁹ una prima delimitazione rigorosa dell'esteso e complesso panorama delle testimonianze frammentarie e indirette del poema dantesco. L'analisi del materiale finora raccolto rende necessario soffermarsi su alcune questioni metodologiche emerse dal confronto tra il progetto *FraC* e il repertorio di Mecca, tuttora uno strumento di riferimento imprescindibile per lo studio delle testimonianze frammentarie della *Commedia*. Poiché i due lavori rispondono a finalità differenti – l'uno orientato alla ricostruzione materiale dei testimoni, l'altro alla ricognizione filologico-testuale – il dialogo tra queste prospettive consente di mettere in luce, oltre ai punti di continuità, anche alcune divergenze significative nell'impostazione metodologica e descrittiva. Tali differenze non hanno un rilievo meramente teorico, ma influenzano concretamente la definizione del *corpus* e l'interpretazione dei dati catalografici. Le riflessioni che seguono intendono quindi approfondire questi aspetti, evidenziando come il confronto con l'impostazione di Mecca permetta di chiarire le scelte metodologiche del progetto e delinearne e, al tempo stesso, evidenziarne le potenzialità in vista di una più accurata analisi materiale dei frammenti danteschi. Proprio da questo confronto sono derivate alcune delimitazioni sostanziali al *corpus*: l'esclusione di determinate unità e la riconsiderazione di altre nel censimento di Mecca, oltre all'integrazione di nuovi frammenti prima ignoti. Tali interventi risultano indispensabili per restituire un quadro più coerente delle testimonianze frammentarie e fondare su basi solide le successive analisi codicologiche e filologiche.

⁸ Mecca, *I manoscritti frammentari*. Accanto alla segnatura dei manoscritti citati si segnala in parentesi quadra e tramite una sigla [M] il numero di corrispondenza con il censimento curato da Mecca.

⁹ Roddewig, *Dante Alighieri. Die Göttliche Komödie*.

Nel suo repertorio, Mecca censisce 227 unità frammentarie distribuite in 199 segnature. Coerentemente con la sua finalità filologica, egli descrive la consistenza delle unità in base alla quantità e alla distribuzione del testo conservato, limitandosi a registrare il numero di fogli superstiti, anche se mutili. Tale approccio, tuttavia, non consente di ricostruire la reale configurazione materiale dei frammenti, poiché il repertorio non fornisce indicazioni sistematiche sulla loro effettiva articolazione fisica. Ne deriva l'impossibilità di determinare con precisione il numero dei pezzi materiali che compongono ciascun testimone. Un caso esemplare è quello del manoscritto Città del Vaticano, BAV, Ross.463 [M33], registrato come singola voce del censimento, ma descritto come composto da tre carte superstiti; ciò implica la presenza di almeno due o tre frammenti fisicamente distinti. Questa criticità può riguardare tutti i testimoni con consistenza superiore alla singola carta – o, al massimo, al singolo *folio* – per i quali solo un esame autoptico permette di stabilire con certezza il numero delle unità materiali e ricostruirne correttamente l'articolazione.

Lo studioso distingue, al contrario, le unità codicologiche anche quando condividono la stessa segnatura, salvo i casi in cui ritenga che i frammenti provengano da un unico codice, nel qual caso li considera come un'unica entità. La voce Bologna, Archivio di Stato, fram. it., B.I (A) (B) [M11] è significativa: i frammenti, pur condividendo la segnatura, sono considerati due unità codicologiche poiché attribuiti a due codici differenti; in realtà, la segnatura comprende cinque frammenti materialmente distinti, che – secondo i parametri di *FraC* – andranno trattati come entità autonome sul piano descrittivo. Situazioni analoghe si riscontrano in Firenze, BNC, II.IV.587 (A) (B) (C) [M64], dove la segnatura unica riunisce almeno tre elementi materiali, ma viene conteggiata come una sola voce; o nei casi, attestati dalla bibliografia, di Cagli, Arch. Comunale, D.40 (A) (B) (C) [M18] e Chiavari, Arch. Notarile, 13 (A) (B) [M24], dove più frammenti fisicamente distinti vengono registrati come un'unica unità. Questi esempi suggeriscono che il numero reale delle unità materiali sia di gran lunga superiore alle 227 registrate da Mecca e che i dati finora raccolti, da soli, non consentano una quantificazione affidabile delle entità materiali coinvolte: solo l'indagine diretta è infatti in grado di restituire l'effettiva articolazione dei frammenti, con possibili ricadute significative sulla consistenza numerica del *corpus*.

Un'ulteriore riflessione riguarda l'impiego da parte di Mecca dell'espressione «frammento di codice integro», utilizzata per delimitare la tradizione frammentaria rispetto a quella indiretta.¹⁰ Tale formula, sebbene funzionale all'obiettivo di Mecca, risulta in realtà ambigua dal punto di vista terminologico, in quanto lascia intendere che il frammento appartenesse con certezza a un codice un tempo com-

¹⁰ Mecca, *I manoscritti frammentari*: la prima attestazione fuori dalla sezione catalogafica è a p. 109.

pleto. Ogni frammento è, per definizione, parte di un manufatto originariamente più ampio; tuttavia, non è detto che tale manufatto fosse destinato a raggiungere la forma di un codice compiuto. La progettazione dei codici medievali poteva essere soggetta a modifiche, interruzioni o rifacimenti dovuti a esigenze materiali, errori, carenze di risorse o mutamenti progettuali: circostanze che avrebbero potuto impedire il completamento del codice o portare alla sostituzione di porzioni già vergate, oggi sopravvissute in forma frammentaria. Per maggiore cautela, sarebbe dunque preferibile ricorrere a espressioni quali “codice *potenzialmente* integro”, riferite ai casi in cui sussistono indizi di una progettazione unitaria. Un caso esemplare è rappresentato dal testimone Trapani, Archivio di Stato, Frammenti 2 [M178]¹¹ costituito da quattro fogli in passato reimpiegati come coperta di alcuni atti notarili cinquecenteschi. Pur trasmettendo sezioni distanti del testo (*Inf.* XI 98-XII 7, 16-45, 52-82, 89-118; XXI 64-79; XXII 32-47; XXX 19-54, 57-91, 94-148; XXXI 1-13; *Purg.* IV 11-135; V 1-15), i frammenti appaiono riconducibili al medesimo codice, verosimilmente concepito per contenere l'intera *Commedia*. In simili circostanze, pertanto, l'aggettivo «integro» va inteso non in senso assoluto, ma in relazione alla coerenza strutturale e progettuale dei materiali superstiti.

La medesima logica sottende anche l'esclusione, dal *corpus* di *FraC*, di 12 unità, denominate nel lavoro di Mecca «codici frammentari», di particolare consistenza materiale, che rientrerebbero a pieno titolo tra i codici da considerarsi “*potenzialmente* integri”. Si tratta di manufatti che, pur giunti in forma acefala o mutila, conservano una struttura interna coerente e un'estensione tale da restituire con sufficiente chiarezza l'impianto originario del codice. L'unità meno estesa comprende 10 fogli [M80], mentre la più ampia ne conserva 226 [M132]: quantità che li avvicinano alla fisionomia di un codice, seppur incompleto, più che a quella di un frammento isolato. La loro notevole consistenza materiale, in altri termini, li rende incompatibili con il trattamento catalografico riservato ai frammenti, pur collocandoli in una zona liminare della tradizione libraria, caratterizzata da conservazione parziale ma da progettazione originariamente unitaria. Si tratta, in particolare, di:

1. Firenze, BNC, Banco Rari, 69 (già Pal. 180) [M66]
2. Firenze, BNC, Banco Rari, 70 (già Pal. 325) [M67]
3. Firenze, BNC, Conventi soppressi, C.III.1266 [M69]
4. Firenze, BNC, Nuove Accessioni, 375 [M79]
5. Firenze, BNC, Nuove Accessioni, 807 [M80]
6. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1106 [M88]
7. Madrid, BNE, 3658 [M111]
8. Napoli, BN, XIII.C.4 [M124]

¹¹ Mecca, *I manoscritti frammentari*, 57.

9. Parma, Bibl. Palatina, 1484 [M132]
10. Pistoia, Archivio Capitolare del Duomo, C 143 [M147]
11. Treviso, Biblioteca Comunale, 1576 [M180]
12. Venezia, BN Marciana, It. IX.339 (6290) [M187]

A questa prima delimitazione si è poi aggiunta una seconda serie di esclusioni. Se dal punto di vista codicologico la mancanza di dati sistematici sulle unità materiali non consente ancora valutazioni conclusive sulle caratteristiche complessive del *corpus*, è stato tuttavia possibile, grazie all'abbondanza di elementi testuali riportati nelle schede del censimento di Mecca, circoscrivere ulteriormente la raccolta, eliminando le testimonianze avulse rispetto all'obiettivo di *FraC*. In primo luogo, si è provveduto all'esclusione di 77 unità frammentarie nel senso filologico del termine, ossia testimonianze appartenenti alla tradizione testuale indiretta: citazioni su codici di altra o simile tipologia, oppure miscellanee contenenti passi scelti della *Commedia*, prive dunque di qualsiasi carattere codicologico riconducibile al manufatto d'origine. Le esclusioni hanno interessato le seguenti voci:

1. Barcellona, BN de Catalunya, 1582 [M3]
2. Barcellona, Bibl. Univ., 20 [M4]
3. Berlino, Staatsbibl., Lat. oct. 200 [M8]
4. Bologna, Arch. di Stato, Registri della Curia del Podestà, *Accusationes* + *Memoriali* 143 [Bo(1)] [M10]
5. Bologna, Arch. di Stato, Registri della Curia del Podestà, *Accusationes* + *Memoriali* 143 [Bo(2)] [M10]
6. Bologna, Arch. di Stato, Registri della Curia del Podestà, *Accusationes* + *Memoriali* 143 [Bo(3)] [M10]
7. Bologna, Arch. di Stato, Registri della Curia del Podestà, *Accusationes* + *Memoriali* 143 [Bo(4)] [M10]
8. Bologna, Arch. di Stato, Registri della Curia del Podestà, *Accusationes* + *Memoriali* 143 [Bo(5)] [M10]
9. Bologna, Arch. di Stato, Registri della Curia del Podestà, *Accusationes* + *Memoriali* 143 [Bo(6)] [M10]
10. Bologna, Arch. di Stato, Registri della Curia del Podestà, *Accusationes* + *Memoriali* 143 [Bo(7)] [M10]
11. Bologna, Arch. di Stato, Registri della Curia del Podestà, *Accusationes* + *Memoriali* 143 [Bo(8)] [M10]
12. Bologna, Arch. di Stato, Registri della Curia del Podestà, *Accusationes* + *Memoriali* 143 [Bo(9)] [M10]
13. Bologna, Arch. Arcivescovile, Fondo Breventani, 47 [M13]
14. Bologna, Bibl. Comunale dell'Archiginnasio, A 933 [M16]
15. Bologna, Bibl. Univ., 591 [M17]

16. Città del Vaticano, BAV, Barb.lat.3695 [M26]
17. Città del Vaticano, BAV, Barb.lat.4079 [C] [M27]
18. Città del Vaticano, BAV, Barb.lat.4087 [M28]
19. Città del Vaticano, BAV, Barb.lat.4119 [M29]
20. Città del Vaticano, BAV, Ottob.lat.3316 [M30]
21. Città del Vaticano, BAV, Reg.lat.352 [M31]
22. Città del Vaticano, BAV, Ross.12 [M32]
23. Città del Vaticano, BAV, Ross.729 [M34]
24. Città del Vaticano, BAV, Urb.lat.417 [M35]
25. Città del Vaticano, BAV, Urb.lat.644 [M36]
26. Città del Vaticano, BAV, Urb.lat.682 [M37]
27. Città del Vaticano, BAV, Vat.lat.1286 [M38]
28. Cremona, Bibl. Statale (già Governativa), 21 [M43]
29. El Escorial, Real Monasterio San Lorenzo de El Escorial, S. II. 13 [M44]
30. Fermo, Bibl. Comunale, 26 [M47]
31. Firenze, Bibl. Medic. Laurenziana, Archivio Buonarroti 31 [M53]
32. Firenze, Bibl. Medic. Laurenziana, Ashburnham 569 [M56]
33. Firenze, Bibl. Medic. Laurenziana, Conventi Soppressi 249 [M57]
34. Firenze, Bibl. Medic. Laurenziana, Medicei Palatini 23 [M58]
35. Firenze, Bibl. Medic. Laurenziana, Plutei 43.23 [M59]
36. Firenze, Bibl. Medic. Laurenziana, Plutei 90 inf. 43 [M60]
37. Firenze, Bibl. Medic. Laurenziana, Plutei 90 inf. 47 [M61]
38. Firenze, Bibl. Moreniana, Bigazzi 18 [M62]
39. Firenze, BNC, II.I.398 [M6]
40. Firenze, BNC, II.IX.55 [M65]
41. Firenze, BNC, Conventi Soppressi B.VII.2889 [M68]
42. Firenze, BNC, Magliabechiani VII.951 [M72]
43. Firenze, BNC, Magliabechiani VII.961 [M73]
44. Firenze, BNC, Magliabechiani VII.1091 [M74]
45. Firenze, BNC, Magliabechiani VII.1104 [M75]
46. Firenze, BNC, Magliabechiani VIII.1272 [M76]
47. Firenze, BNC, Magliabechiani XXXV.113 [M77]
48. Firenze, BNC, Palatini 189 [M83]
49. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1052 [M87]
50. Firenze, Bibl. Riccardiana, 2925 [M90]
51. Gerusalemme, Univ. Lib., Hebr. 606 IV [M103]
52. Madrid, BN, 10077 [M112]
53. Milano, Bibl. Ambros., A I sup. Misc. [M114]
54. Milano, BN Braid., AD.IX.13 [M115]
55. Modena, Bibl. Estense e Univ., Ital. 262 [M117]
56. Monaco, Bayer. Staatsbibl., CLM 23958 [M121]

57. Monaco, Bayer. Staatsbibl., Lat. 459 [M123]
58. Montecassino, Bibl. dell'Abbazia, 190 [M119]
59. Novara, Bibl. Civica e Negroni, 12 [M126]
60. Oxford, Bodleian Lib., Can. it. 208 [M127]
61. Oxford, Bodleian Lib., Can. it. 301 [M128]
62. Padova, Bibl. Univ., 1030 [M129]
63. Palermo, Bibl. Comunale, 4 Qq A 8 [M130]
64. Parigi, BnF, Nouvelles Acquisitions lat. 552 [M131]
65. Pavia, Bibl. Univ., Aldini 400 [M135]
66. Rieti, Bibl. Comunale Paroniana, I.2.9 [M154]
67. Roma, Bibl. Angelica, 603 [M156]
68. Roma, Bibl. Casanatense, 59 [M158]
69. Rovigo, Bibl. dell'Accademia dei Concordi, 289 [M164]
70. Udine, Univ. degli Studi, Fondo librario Gaetano Perusini, s. s. [M183]
71. Venezia, BN Marciana, It. I.71 (5178) [M185]
72. Venezia, BN Marciana, It. IX.346 (6323) [M188]
73. Venezia, BN Marciana, It. IX.430 (6338) [M189]
74. Verona, Bibl. Civica, 1232-1235 [M191]
75. Vienna, Österr. Nationalbibl., Lat. 3110 [M196]
76. Wilhering, Zisterzienser-Abtei an der Donau, IX.77 [M197]
77. Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Guelf. 6.7 Aug. 2 [M198]

In ultimo, si è proceduto all'esclusione di 12 testimonianze attualmente non più reperibili, poiché disperse. Di queste restano solo testimonianze storiche, spesso eterogenee e incomplete, che forniscono quantità variabili di informazioni. Considerando che il progetto *FraC* si focalizza su frammenti attualmente accessibili e verificabili, al fine di descriverli, abbiamo ritenuto opportuno escluderli. Ci si augura che, in futuro, tali testimonianze possano riemergere dalla loro condizione di "realità fantasma" per essere reintegrate, previa adeguata analisi, nel *corpus* dei frammenti.

Attualmente, i codici dispersi sono:

1. Cervera, Arch. Historico, Registro del 1563 dalla Parrocchia di Granyena [M23]
2. Firenze, Collez. A. Olschki, s. s. [M91]
3. Macerata, Arch. di Stato [M110]
4. Montecassino, Arch. dell'Abbazia, 511 [M120]
5. Perugia, Arch. Storico di San Pietro, s. s. [M138]
6. Pistoia, Arch. di Stato, Documenti vari 44, n. 10 [A] [M148]
7. Pistoia, Arch. di Stato, Documenti vari 44, n. 10 [B] [M148]
8. Roma, Arch. Storico Capitolino, s. s. [M155]
9. Roma, Bibl. dell'Istituto Biblico, s. s. [M160]

10. Sant'Agata Bolognese, Bibl. E. Branchini, s. s. [M169]
11. Siena, Arch. Notarile, s. s. [M174]
12. Udine, Bibl. Torriani, s. s. [M182]
13. Torino, Collez. privata di L. Ambrogio, 1 [M186]
14. Vibo Valentia Marina, Bibl. privata V. Capialbi, 6 [M194]

Accanto alle esclusioni, si aggiunge la possibilità concreta che emergano nuove testimonianze frammentarie, conservate in biblioteche pubbliche o private. Allo stato attuale delle ricerche, infatti, è possibile già integrare alcuni frammenti recentemente scoperti e assenti nel censimento di Mecca, il quale, a sua volta, aveva già aggiunto, rispetto al catalogo di Roddewig, una trentina di frammenti nuovi.¹² Se nuove scoperte sono ancora possibili per i manoscritti integralmente conservati, ciò vale ancor più per i codici frammentari, spesso dispersi, riutilizzati o difficilmente identificabili. La ricerca condotta in occasione dei diversi centenari danteschi ha già più volte portato al rinvenimento di nuovi frammenti; recenti scoperte, come quella di Urbino¹³ – un frammento reimpiegato nel rinforzo esterno di una legatura e assente nel censimento di Mecca – confermano la concreta possibilità di un ulteriore ampliamento del *corpus*. L'attenzione crescente verso le testimonianze frammentarie sta rivelando, soprattutto in elementi materiali del libro quali legature, carte di guardia e materiali di rinforzo delle cuciture, un numero di frammenti inediti significativamente superiore a quanto finora conosciuto. È dunque prevedibile che il *corpus* subirà un incremento, sia grazie alla necessaria verifica autoptica dei materiali già noti, sia in virtù del probabile rinvenimento di ulteriori testimonianze ancora inedite.

Basandoci sulle informazioni bibliografiche esistenti, poiché – come precedentemente sottolineato – manca ancora un'analisi diretta dei frammenti, è possibile tracciare prime considerazioni molto generali riguardanti la composizione materiale, il contenuto testuale e le modalità di riutilizzo dei frammenti di riuso del *corpus*.¹⁴ Attualmente, la maggior parte dei frammenti è conservata in Italia, con Firenze che detiene il maggior numero di esemplari. Soltanto meno di una ventina di frammenti si trovano all'estero, di cui almeno cinque nella Biblioteca Apostolica Vaticana.¹⁵ La datazione suggerisce che la quasi

¹² Cfr. Mecca, *I manoscritti frammentari*, 5-6.

¹³ Si rimanda a Cursi e Molinari, "Un frammento trecentesco".

¹⁴ Già nell'introduzione del censimento di Mecca si possono ritrovare utili grafici su datazione, supporto, tipologia grafica, decorazione, rubriche, tipologia di commento e lingua delle glosse (Mecca, *I manoscritti frammentari*, 15-17). Tuttavia, i dati prendono conto della totalità dei frammenti considerati da Mecca, che nel nostro caso, a causa delle esclusioni effettuate, subiscono sensibili variazioni.

¹⁵ Tali premesse di ordine geografico hanno guidato la scelta nella selezione delle schede modello pubblicate in questa sede, tutte di codici di conservazione fiorentina. Si segnalano i lavori

totalità dei frammenti, solo in rari casi su supporto cartaceo, risale al XIV secolo, mentre una minima parte è attribuibile al secolo successivo o a cavallo tra i due secoli. Dal punto di vista grafico, due tipologie principali emergono: la cancelleresca, che copre una buona metà del totale, e a seguire la *textualis*. Sono inoltre presenti, in misura nettamente minore, la scrittura umanistica e la *textualis* semplificata. Per alcuni frammenti, la tipologia scrittoria non è ancora desumibile dalle fonti bibliografiche e solo un'analisi autoptica potrà chiarirne la natura.

Sebbene alcuni studi preliminari siano già stati condotti da Mecca, l'indagine sulle modalità di riuso dei frammenti è rimasta volutamente marginale. Dai dati di seconda mano raccolti finora, purtroppo, per una parte consistente dei frammenti le modalità di riuso restano sconosciute e solo la visione autoptica potrà colmarne le lacune. Tuttavia, emerge che quasi la metà dei frammenti è stata riutilizzata come coperta, o parte di essa, in nuovi codici. Altre modalità di riutilizzo includono carte di guardia, controguardie, camicie e buste. Gli oggetti che fungono da "ospiti" sono per lo più libri legali, atti notarili o registri di contabilità databili ai secoli XV-XVII. Una minoranza di testimoni è, invece, conservata sottoforma di palinsesti, e quindi come *scriptio inferior* di altri codici. Per quanto riguarda i frammenti aggiunti ai codici o i codici compositi fattizi, generalmente raccolte di frammenti di varia tipologia, sarà necessario un attento esame autoptico per individuare tracce di riutilizzo. Non si può escludere, infine, che alcuni frammenti non siano stati riutilizzati affatto e siano stati preservati come carte sciolte per volontà di coloro che li hanno voluti conservare.

Prima di procedere, pertanto, a qualunque ricostruzione diacronica o statistica, si rende imprescindibile la descrizione analitica della singola unità materiale. Solo attraverso l'esame puntuale di ciascun frammento – nella sua concretezza codicologica, paleografica e storica – è possibile raccogliere gli elementi necessari per stabilire eventuali relazioni con altri pezzi oggi staccati ma provenienti dal medesimo manufatto librario. Una volta ricavati tali dati, diventa allora possibile un secondo passaggio: l'assemblaggio, almeno in via teorica o virtuale, dei frammenti riconducibili allo stesso codice.¹⁶ Soltanto a questo livello si potrà orientare l'indagine dai frammenti ai codici originari, che costituiscono oggetto d'interesse per lo studio della tradizione testuale della *Commedia*. Senza questa

sui frammenti danteschi conservati in Svizzera nati dal più ampio progetto *Ticinensia disiecta: Medieval manuscript fragments in Latin script conserved in Capuchin libraries in the Canton of Ticino* coordinato da Marina Bernasconi. Si veda in particolare Iacobucci, "Pratiche di catalogazione" e le relative schede sul portale *Fragmentarium*.

¹⁶ Mecca, ove possibile, segnala opportunamente quando due frammenti provengono dallo stesso codice d'origine.

preliminare distinzione delle unità materiali, le analisi statistiche rischiano infatti di risultare fuorvianti. Solo la ricostruzione preliminare delle singole unità materiali permette dunque di evitare tali distorsioni e di impostare, su basi solide, uno studio rigoroso dei codici originari e della loro collocazione nella tradizione testuale dantesca.

In definitiva, la riflessione condotta mostra come l'efficacia del progetto dipenda in larga misura dalla capacità di affinare gli strumenti descrittivi e di adottare un approccio pienamente consapevole della natura materiale dei frammenti. La cautela richiesta nella definizione del *corpus* – dalla distinzione tra frammenti e codici potenzialmente integri fino all'esclusione delle testimonianze della tradizione indiretta – non rappresenta dunque un limite, ma un passaggio metodologico necessario per garantire solidità alle analisi future. L'interazione critica con il repertorio di Mecca, lungi dal configurarsi come una semplice integrazione o aggiornamento, si traduce in un ampliamento prospettico che coinvolge tanto la dimensione catalografica quanto quella interpretativa. Le modifiche introdotte, le esclusioni motivate e le nuove acquisizioni discendono infatti da un ripensamento complessivo del rapporto tra descrizione materiale, inquadramento filologico e definizione del *corpus*. Proprio nella tensione tra questi due modelli di indagine – da un lato la ricognizione filologico-testuale, dall'altro la ricostruzione materiale dei manufatti – si colloca la specifica originalità del progetto *FraC*, che mira a restituire i frammenti della *Commedia* in una forma più aderente alla loro complessità codicologica. In questo senso, la revisione critica del censimento precedente non è soltanto il punto di partenza, ma diventa il presupposto per una più accurata comprensione della tradizione frammentaria dantesca, aprendo la strada a future ricostruzioni, anche virtuali, dei codici e a un utilizzo più rigoroso dei dati nelle analisi statistiche e filologiche.

3. Esempi di descrizione

FIRENZE, ARCH. DI STATO, CAMERA E AUDITORE FISCALE 35 [tav. I]

Descrizione del frammento

Datazione: 1400-1425.

Locazione: Italia centrale.

Materiale: Membranaceo, inizio l. p.

Consistenza: Un *folio*.

Numerazione: Non rilevabile.

Dimensioni: mm 314 × 221.

Stato di conservazione: Buono.

Posizione nel codice originario: Il *folio* è costituito, rispettivamente, dall'ultima e dalla prima carta di un quionione (nel riutilizzo il *folio* è stato piegato "al contrario"). Se i fascicoli fossero stati tutti di dieci carte, è ipotizzabile che questo frammento fosse (o avrebbe dovuto essere, se di scarto) il *folio* esterno del sesto fascicolo (quindi, cc. 51 e 60) del codice originario.

Segnatura di fascicolo: Non rilevabile.

Richiamo di fascicolo: Sul *verso* della prima carta, nel margine inferiore e in posizione centrale, parallelo al testo; non decorato, di mano del copista e nello stesso inchiostro del testo («poi caramente»).

Foratura: Quattro fori per le giustificazioni.

Rigatura: A inchiostro, molto sottile; le righe superano la virtuale giustificazione esterna di circa mm 40.

Specchio scrittorio: Lo specchio di scrittura è di mm 34 [225] 57 × 42 [78] 101 (è tracciata solo la giustificazione interna); rr. 36/ll. 36; i fori predisposti per la giustificazione esterna, però, indicherebbero uno specchio di rigatura di circa mm 34 [225] 57 × 42 [116] 63. Le iniziali sono in *ekthesis* e sporgono rispetto alla giustificazione interna di mm 10.

Scrittura: Per la descrizione della scrittura, cfr. Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale 38, *Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario*.

Decorazione: Spazio destinato alle iniziali e alle rubriche.

Annotazioni: Sul *recto* della prima carta, nel margine superiore, di mano del XVI secolo (forse appunti presi nella stesura dell'indice avvolto dal *folio*?), vari numeri, tutti barrati: 8, 41, 55, 74, 46, 160, 126, 155, 176. Alla stessa carta *recto*, nel margine esterno, di altra mano del XVI secolo: «M. 2^{do}» (la stessa indicazione è presente sulla carta di guardia *recto* del registro che contiene il *folio* e fungeva, probabilmente, da richiamo).

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Non rilevati.

Descrizione interna: Dante, *Inf.* 30.109-31.27 (la prima carta del *folio*); Dante, *Inf.* 26.40-III (la seconda carta del *folio*); cfr. Petrocchi, *Dante Alighieri*.

Incipit (prima carta): Ond'ei rispose: quando tu andavi

Explicit (prima carta): Però alquanto più te stesso pungi

Incipit (seconda carta): Tal si movea ciascuna per la gola

Explicit (seconda carta): Dall'altra già m'avea lasciata setta

Precedenti segnature (esclusive dell'elemento originario): Non rilevate.

Modalità di riuso effettiva o presunta: Coperta. Il *folio* è adoperato per avvolgere un fascicolo cartaceo di venti carte contenente l'indice di un registro cinquecentesco della Camera fiscale di Firenze, che si conserva, sciolto, nello stesso registro.

Modalità di conservazione attuale: Il *folio* avvolge l'indice cartaceo di un registro cinquecentesco della Camera fiscale di Firenze, che si conserva, sciolto, nello stesso registro, presso l'Arch. di Stato di Firenze.

Storia: Non è nota la storia del frammento, forse distaccatosi da un quinione di un codice primo-quattrocentesco contenente l'intera *Commedia* (vd. *infra*, il frammento Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 38, contenente estratti del *Purgatorio* e del *Paradiso*): vista l'estensione del progetto di copia, infatti, è impossibile che venisse da un fascicolo "nato sciolto". Il codice ospite contiene le *Deliberazioni fiscali* della Camera fiscale di Firenze per gli anni 1590-1591 (novembre – settembre), per cui non deve essere stato allestito molto dopo quest'ultima data, come l'indice avvolto dal frammento; le annotazioni di mano del XVI secolo sul *recto* della carta esterna del *folio* confermano che il riutilizzo è contestuale all'origine del registro e del suo indice.

Bibliografia: Pomaro, "Frammenti danteschi", 198-200, 209; Galassi, "I testimoni della *Commedia*", 106; Mecca, *I manoscritti frammentari*, 5, 8, 29.

Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario

Segnatura: Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 35 + Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 36 + Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 38. Cfr. Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 38, *Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario*.

Descrizione dell'oggetto ospite

Segnatura: Firenze, Arch. di Stato, Camera e Auditore Fiscale, 35.

Tipologia: Manoscritto.

Datazione: XVI^{ex}.

Locazione: Firenze.

Materiale: Cartaceo.

Dimensioni: mm 352 × 240.

Consistenza: 22 (indice sciolto del registro con le relative carte di guardia, composte dal *folio* frammentario) + I + 189.

Stato di conservazione: Ottimo.

Descrizione interna: *Deliberazioni fiscali per gli anni 1590-1591*.

Storia: La carica di auditore fiscale e la sua cancelleria furono istituite da Cosimo I il 20 novembre 1543. Il loro compito era di sovrintendere agli interessi del sovrano, di riscuotere le pene pecuniarie e di incamerare i beni dei banditi, degli assassini e di coloro che morivano senza eredi. Il codice, contenente le deliberazioni fiscali dal novembre 1590 al settembre 1591, fu probabilmente allestito alla fine del XVI secolo, come il suo indice.

FIRENZE, ARCH. DI STATO, CAMERA E AUDITORE FISCALE 36

Descrizione del frammento

Datazione: 1400-1425.

Locazione: Italia centrale.

Materia: Membranaceo, inizio l. p.

Consistenza: Un *folio*.

Numerazione: Non rilevabile.

Dimensioni: mm 323 × 218.

Stato di conservazione: Mediocre (la scrittura sul *recto* della prima carta del *folio* è parzialmente evanida).

Posizione nel codice originario: Il *folio* è costituito, rispettivamente, della seconda e penultima carta di un quizione di cui il frammento Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 35 (vd. *supra*) costituisce il *folio* esterno. Se i fascicoli fossero stati tutti di dieci carte, è ipotizzabile che questo frammento fosse (o avrebbe dovuto essere, se di scarto) il secondo *folio* del sesto fascicolo (quindi, cc. 52 e 59) del codice originario.

Segnatura di fascicolo: Non rilevabile.

Richiami di fascicolo: Non rilevabili.

Foratura: Quattro fori per le giustificazioni.

Rigatura: A inchiostro, molto sottile; le righe superano la virtuale giustificazione esterna di circa mm 40.

Specchio scrittorio: Lo specchio di scrittura è di mm 38 [226] 59 × 38 [85] 95 (è tracciata solo la giustificazione interna); rr. 36/ll. 36; i fori predisposti per la giustificazione esterna, però, indicherebbero uno specchio di rigatura di circa 38 [226] 59 × 38 [118] 62. Le iniziali sono in *ekthesis* e sporgono di 10 mm rispetto alla giustificazione interna.

Scrittura e mani: Per la descrizione della scrittura, cfr. Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale 38, *Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario*.

Decorazione: Spazio destinato alle iniziali e alle rubriche.

Annotazioni: Sul *recto* della prima carta, nel margine superiore, di mano del XVI secolo (forse appunti presi nella stesura dell'indice avvolto dalle due carte?), vari numeri, in gran parte barrati: 12, 34, 37, 47, 70, 95, 114, 137, 161, 187; di altra mano del XVI secolo, alla stessa carta *recto*, nel margine esterno «N. 2°» ripetuto due volte (la stessa indicazione è presente sulla carta di guardia *recto* del registro e fungeva, probabilmente, da richiamo).

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Non rilevati.

Descrizione interna: Dante, *Inf.* 26.112-27.36 (la prima carta del *folio*); Dante, *Inf.* 30.37-108 (la seconda carta del *folio*); cfr. Petrocchi, *Dante Alighieri*.

Incipit (prima carta): O frati, dissi, che per cento milia

Explicit (prima carta): O anima che s'è lagiù nascosta

Incipit (seconda carta): Et elli ad me: quell'è l'anima antica

Explicit (seconda carta): Ò io il braccio a tal mestier disciolto.

Precedenti segnature (esclusive dell'elemento originario): Non rilevate.

Modalità di riuso effettiva o presunta: Coperta. Il *folio* è adoperato per avvolgere un fascicolo cartaceo di diciotto carte contenente l'indice di un registro cinquecentesco della Camera fiscale di Firenze, che si conserva, sciolto, nello stesso registro.

Modalità di conservazione attuale: Il *folio* avvolge l'indice cartaceo di un registro cinquecentesco della Camera fiscale di Firenze, che si conserva, distaccato, nello stesso registro, presso l'Archivio di Stato di Firenze.

Storia: Non è nota la storia del frammento, forse distaccatosi da un quinione di un codice primo-quattrocentesco contenente l'intera *Divina commedia* (vd. quanto detto *supra*, Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 35, *Descrizione frammento I*). Il codice ospite contiene le *Deliberazioni fiscali* della Camera fiscale di Firenze per gli anni 1590-1591 (novembre – settembre), per cui non deve essere stato allestito molto dopo quest'ultima data, come l'indice avvolto dal frammento; le annotazioni di mano del XVI secolo sul *recto* della carta esterna del *folio*, confermano che il riutilizzo è contestuale all'origine del registro e del suo indice.

Bibliografia: Pomaro, "Frammenti danteschi", 209; Galassi, "I testimoni della Commedia", 106; Mecca, *I manoscritti frammentari*, 5, 8, 29.

Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario

Segnatura: Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 35 + Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 36 + Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 38. Cfr. Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale 38, *Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario*.

Descrizione dell'oggetto ospite

Segnatura: Firenze, Arch. di Stato, Camera o Auditore fiscale, 36.

Tipologia: Manoscritto.

Datazione: XVI^{ex}.

Localizzazione: Firenze.

Materia: Cartaceo.

Dimensioni: mm 351 × 250.

Consistenza: 18 (indice sciolto del registro con le relative carte di guardia, composte dal *folio* frammentario) + I + 193.

Stato di conservazione: Ottimo.

Descrizione interna: *Deliberazioni fiscali per gli anni 1591-1592.*

Storia: La carica di auditore fiscale e la sua cancelleria furono istituite da Cosimo I il 20 novembre 1543. Il codice, contenente le deliberazioni fiscali dal novembre 1591 all'ottobre 1591, fu probabilmente allestito alla fine del XVI secolo, come il suo indice.

FIRENZE, ARCH. DI STATO, CAMERA E AUDITORE FISCALE 38

Descrizione del frammento

Datazione: 1400-1425.

Locazione: Italia centrale.

Materia: Membranaceo, inizio l.c.

Consistenza: Un *folio*.

Numerazione: Non rilevabile.

Dimensioni: mm 311 × 221.

Stato di conservazione: Buono; la scrittura è a tratti parzialmente evanida.

Posizione nel codice originario: Se i fascicoli fossero stati tutti di dieci carte (come suggerisce il frammento Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale 35, vd. *supra*), si potrebbe ipotizzare che il *folio* fosse costituito (o avrebbe dovuto essere costituito, se di scarto) dalla terza e ottava carta del quattordicesimo fascicolo del codice originario (quindi, le cc. 133 e 138).

Segnature di fascicolo: Non rilevabile.

Richiami di fascicolo: Non rilevabili.

Foratura: Quattro fori per le giustificazioni.

Rigatura: A inchiostro, molto sottile; le righe superano la virtuale giustificazione esterna di circa mm 40.

Specchio scrittorio: Lo specchio di scrittura è di mm 30 [225] 56 × 38 [85] 89 (è tracciata solo la giustificazione interna); rr. 36 /ll. 36; i fori predisposti per la giustificazione esterna, però, indicherebbero uno specchio di rigatura di circa mm 30 [225] 56 × 47 [115] 59. Le iniziali sono in *ekthesis* e sporgono di 10 mm rispetto alla giustificazione interna.

Scrittura e mani: Per la descrizione della scrittura, cfr. Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale 38, *Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario*.

Decorazione: Spazio destinato alle iniziali e alle rubriche.

Annotazioni: Sul *recto* della prima carta, nel margine superiore, di mano del XVI secolo (forse appunti presi nella stesura dell'indice avvolto dalle due carte?), vari numeri, tutti barrati: 12, 37, 61, 106, 145, 145, 167, 176; di altra mano del XVI secolo e alla stessa carta *recto*, nello spazio destinato alle rubriche «P. 2°».

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Non rilevati.

Descrizione interna: Dante, *Purg.* 31.145-32.66 (la prima carta del *folio*); Dante, *Par.* 1.28-99 (la seconda carta del *folio*); cfr. Petrocchi, *Dante Alighieri*.

Incipit (prima carta): Quando nell'aer aperto ti solvesti

Explicit (prima carta): Li occhi a cui pur veghiar costò sì caro

Incipit (seconda carta): Sì rade volte padre se ne coglie

Explicit (seconda carta): Com'io trascenda questi corpi lievi

Precedenti segnature (esclusive dell'elemento originario): Non rilevate.

Modalità di riuso effettiva o presunta: Coperta. Il *folio* è adoperato per avvolgere un fascicolo cartaceo di venti carte contenente l'indice di un registro cinquecentesco della Camera fiscale di Firenze, che si conserva, sciolto, nello stesso registro.

Modalità di conservazione attuale: Il *folio* avvolge l'indice cartaceo di un registro cinquecentesco della Camera fiscale di Firenze, che si conserva, sciolto, nello stesso registro, presso l'Archivio di Stato di Firenze.

Storia: Non è nota la storia del frammento, forse distaccatosi da un fascicolo di un codice primo-quattrocentesco contenente l'intera *Commedia* (vd. quanto detto *supra*, Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 35, *Descrizione frammento I*). Il codice ospite contiene le *Deliberazioni fiscali* della Camera fiscale di Firenze per gli anni 1590-1591 (novembre – settembre), per cui non deve essere stato allestito molto dopo quest'ultima data, come l'indice avvolto dal frammento; le annotazioni di mano del XVI secolo sul *recto* della carta esterna del *folio*, confermano che il riutilizzo è contestuale all'origine del registro e del suo indice.

Bibliografia: Pomaro, "Frammenti danteschi", 198-200, 209; Galassi, "I testimoni della *Commedia*", 106; Mecca, *I manoscritti frammentari*, 5, 8, 29.

Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario

Segnatura: Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 35 + Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 36 + Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 38.

Datazione: 1400-1425.

Localizzazione: Italia centrale.

Materia: Membranaceo.

Numerazione: Non rilevabile.

Dimensioni: mm 323 × 221 (dimensioni massime).

Consistenza: almeno 197 carte, perché ciascuna carta riporta attorno ai 72 versi (calcolando, inoltre, circa cinque righe per ciascuna rubrica e la possibilità che ci fosse una cesura in termine di cantica, si potrebbe arrivare alle 200 carte prospettate dalla ipotetica ricostruzione fascicolare di venti quinioni, vd. *infra*).

Sulla base del numero di versi, si potrebbe ipotizzare che i frammenti Firenze, Arch. di Stato, Camera e Auditore fiscale, 35 e 36 costituissero (o dovessero costituire, se di scarto) le cc. 51, 52, 59 e 60 del codice, mentre il frammento Firenze, Arch. di Stato, Camera e Auditore fiscale, 38 le cc. 133 e 138.

Stato di conservazione e restauri: Pessimo; del codice sono rimasti solo tre *folii* sciolti.

Fascicolazione: Il frammento Firenze, Arch. di Stato, Camera e Auditore fiscale, 35 dovrebbe costituire – ipotizzando che il codice fosse composto di soli quinioni – il *folio* esterno del sesto quinione del codice; il frammento Firenze, Arch. di Stato, Camera e Auditore fiscale, 36 il *folio* immediatamente successivo (quindi, la seconda e la penultima carta del fascicolo); il frammento Firenze, Arch. di Stato, Camera e Auditore fiscale, 38, la terza e ottava carta del fascicolo quattordicesimo. Sempre ipotizzando una struttura fascicolare di soli quinioni, i fascicoli totali sarebbero stati venti.

Segnature di fascicolo: Non rilevabili.

Richiami di fascicolo: Sul verso dell'ultima carta del fascicolo, nel margine inferiore e in posizione centrale, parallelo al testo; non decorato, di mano del copista e nello stesso inchiostro del testo.

Foratura: Quattro fori per le giustificazioni.

Rigatura: A inchiostro, molto leggera; le righe superano la virtuale giustificazione esterna di circa mm 40.

Specchio scrittorio: Le misure minime dello specchio di scrittura sono di mm 30 [225] 56 × 38 [85] 89; misure massime 38 [226] 59 × 38 [85] 95; rr. 36/ll. 36; le misure minime dello specchio di rigatura, tenendo conto della posizione dei fori per la giustificazione esterna (mai tracciata) sono di mm 30 [225] 57 × 38 [115] 59; misure massime 38 [226] 59 × 47 [118] 63. Le iniziali sono in *ekthesis* e sporgono di 10 mm rispetto alla giustificazione interna.

Scrittura e mani: Il testo è copiato da una sola mano, che è responsabile anche di alcune varianti al testo apposte nei margini e nell'interlinea. Lo scrivente, che copia in una gotica semplificata, manifesta una buona competenza grafica. Si può ravvisare una certa influenza dell'umanistica, nella spaziatura delle lettere e a livello di *mise en page*, ma gli elementi grafici che rimandano alla tradizione della gotica restano preponderanti: ad esempio, è adoperata *r* tonda dopo l'occhiello; *et* è presente solo scritto per esteso o a nota tironiana; la *d* è presente solo tonda; la *g* è *textualis*, a doppio occhiello, con quello inferiore – molto rotondo – che chiude su quello superiore; sebbene non altrettanto determinante (cfr. Zamponi, "Aspetti della tradizione", 109-112) si può osservare anche la tendenza a fondere le curve, come in *de* e *do*; la *z* è sempre resa graficamente con *ç*; la *i* è lunga in termine di parola. In aggiunta, le maiuscole sono gotiche. La scrittura rivela anche qualche elemento corsivo: infatti, *s* e *f*, che terminano spesso lievemente rastremate (come anche l'asta di *p*) tendono a scendere sotto rigo. La punteggiatura è costituita

dalla *media distinctio*, *virgula suspensiva* e *punctus interrogativus*; il copista sembra individuare, con le *virgule*, delle incidentali e dei discorsi diretti; alle volte sembrano essere disposte dopo la cesura metrica (non dopo l'*ictus* ma dopo l'atona che segue), però in Dante la cesura versale è spesso cesura sintattica, quindi la prima ipotesi è da preferire.¹⁷ Un altro fenomeno degno di nota è la segnalazione dell'accentuazione tramite un segno soprascritto alla lettera.

Decorazione: Spazio destinato alle iniziali e alle rubriche.

Annotazioni: Di due mani, entrambe del XVI secolo e da ricondurre al riuso dei *folii* del codice. La prima annota dei numeri, in gran parte barrati, sul *recto* delle carte esterne dei *folii* Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale 35, 36 e 38; sempre sul *recto* delle stesse carte, la seconda mano annota rispettivamente «M. 2^o», «N. 2^o» e «P. 2^o».

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Non rilevati.

Descrizione interna: Dante, *Commedia*; cfr. Petrocchi, *Dante Alighieri*.

Incipit (Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale 35): Ond'ei rispose quando tu andavi

Explicit (Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale 38): Com'io trascenda questi corpi lievi

Precedenti signature (esclusive dell'elemento originario): Non rilevate.

Storia: Il codice è stato probabilmente allestito al principio del Quattrocento; contribuiscono a supportare questa datazione sia la scrittura, sia la *mise-en-page* a una colonna, che determina una pagina «dove il rapporto bianco/nero è fortemente a favore del bianco» (Pomaro, «Frammenti danteschi», 199), quindi prossima al gusto umanistico. La scrittura, come anche la *mise en page*, parrebbero rimandare all'Italia centrale: è stato fatto, però, anche un rilievo linguistico a campione sulla trascrizione del frammento Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 36, alla ricerca di ulteriori indizi sull'origine del codice (il confronto è stato operato su Petrocchi, *Dante Alighieri*). Dal punto di vista grafico-fonetico si possono segnalare i seguenti fenomeni: una diffusa abitudine alla scrizione etimologizzante: ad es., «experiença», «oration», «mactino», «nocte», «dricto», «giustitia», «obscuro» e anche nel nome proprio «alexandro» (*Inf.* 26.116, 122, 124, 128, 27.8, 30.70, 77, 101); il passaggio sistematico, almeno in *sança*, di *en* protonico ad *an*, «fenomeno tipicamente fiorentino» (Larson, «Appunti sulla lingua», 68), ad es. «sança gente», «sanç'andugio», «sanç'alcuna» (*Inf.* 26.117, 27.35, 30.58); l'uso di *ç* per l'affricata dentale; alcuni casi di raddoppiamento in fonosintassi, ad es. «dietro a llei venia», «faceva a llui tener», «io a llui» e «dicendo a llui» (*Inf.* 27.4, 30.55, 91, 106); preposizioni articolate con geminazione, «della luna», «dell'afflicto», «alla ventraia» e

¹⁷ Ringrazio moltissimo Giuseppe Alvino per la preziosa consulenza sul tema, che ha permesso di inquadrare correttamente il fenomeno grafico.

«alla miseria» (*Inf.* 26.131, 27.10, 30.54, 61); si segnala, infine, un caso di passaggio di *e* ad *i* in protonia («ristar», *Inf.* 27.23) e il mancato dittongo di *ě* in sillaba libera nelle forme della 2a persona plurale del presente indicativo di essere: «sete» (due occorrenze, *Inf.* 26.113 e 30.58).¹⁸ L'esame, portato avanti su una porzione comunque ridotta di testo, non ha fornito dati conclusivi sull'origine geografica del frammento; come ulteriore tentativo, si sono verificate (sempre su Petrocchi, *Dante Alighieri*), le varianti del frammento Firenze, Arch. di Stato, Camera e auditore fiscale, 35, e il testo parrebbe concordare soprattutto con manoscritti di origine fiorentina e, in minor parte, dell'Italia settentrionale. Nel corso del Quattrocento o, più probabilmente, del Cinquecento, il manoscritto ha subito delle perdite o è stato sfasciolato (vista l'assenza di correzioni e riscritture, come di danni nella pergamena, si è poco propensi a considerare i frammenti *folii* di scarto); alcuni dei suoi *folii*, tra il 1590 e il 1594 sono stati riutilizzati dagli scrivani della Camera fiscale per rilegare gli indici dei registri delle *Deliberazioni fiscali*. Le annotazioni di mano del XVI secolo sul *recto* della carta esterna del *folio*, confermano che il riutilizzo è contestuale all'origine del registro e del suo indice.

Descrizione dell'oggetto ospite

Segnatura: Firenze, Arch. di Stato, Camera o Auditore fiscale, 38.

Tipologia: Manoscritto.

Datazione: XVI^{ex}.

Localizzazione: Firenze.

Materia: Cartaceo.

Dimensioni: mm 345 × 243.

Consistenza: 20 (indice sciolto del registro con le relative carte di guardia, composte dal *folio* frammentario) + I + 186.

Stato di conservazione: Ottimo.

Descrizione interna: *Deliberazioni fiscali per gli anni 1593-1594*.

Storia: La carica di auditore fiscale e la sua cancelleria furono istituite da Cosimo I il 20 novembre 1543. Il codice, contenente le deliberazioni fiscali dall'agosto 1593 al luglio 1594, fu probabilmente allestito alla fine del XVI secolo, come il suo indice.

¹⁸ Ringrazio moltissimo Eleonora Pochettino sia per l'individuazione che per l'interpretazione dei fenomeni linguistici citati.

FIRENZE, BNC, II.IV.587 (A, 1) [TAV. 2]

Descrizione del frammento

Datazione: Sec XIV, metà.

Locazione: Firenze.

Materiale: Membranaceo.

Consistenza: 1 c.; bianco il *verso*.

Numerazione: Non rilevabile.

Dimensioni: mm 285 × 186.

Stato di conservazione: Discreto; il supporto scrittorio mostra tracce di umidità che invadono anche lo specchio di scrittura e piccole lacerazioni situate in corrispondenza delle linee di piegatura, derivate dal riutilizzo della carta come coperta.

Posizione nel codice originario: Non rilevabile.

Segnatura di fascicolo: Non rilevabile.

Richiamo di fascicolo: Non rilevabile.

Foratura: Dodici fori per le giustificazioni.

Rigatura: A secco; comprende sei linee di giustificazione verticali e due di testa e piede.

Specchio scrittorio: Lo specchio di rigatura misura mm 16 [198] 71 × 62 [81] 43; rr. 31/ll. 30; le iniziali di terzina sono in *ekthesis* e sporgono rispetto alla giustificazione interna di mm 5.

Scrittura: Un'unica mano in scrittura cancelleresca.

Decorazione: Non rilevabile.

Annotazioni: Nel *recto* si legge l'annotazione «Dante / Inferno», risalente a un momento in cui il frammento aveva già terminato la propria funzione di riuso; sul *verso*, è visibile il titolo del libro che quest'ultimo avvolse: «Discorso sopra la pietra Belzuar» e alcune minute di conti.

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Timbro nero ottocentesco della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Descrizione interna: Dante, *Commedia*, *Inf.* 20.64-93.

Incipit: Per mille fonti (et) più credo si bagna.

Explicit: Mantua l'appellar sanç'altra sorte.

Precedenti signature (esclusive dell'elemento originario): Non rilevabili.

Modalità di riuso effettiva o presunta: Coperta. Gli evidenti segni di piegatura e la presenza di un titolo, visibile nel *verso* del frammento, mostrano che quest'ultimo fu adoperato per avvolgere un esemplare del *Trattato della Pietra Belzuar* di Pier Francesco Gilardini; si tratta di un volumetto *in- quarto* di 106 pagine stampato nel 1626, relativo alle proprietà terapeutiche di una misteriosa pietra reperibile in Sicilia.

Modalità di conservazione attuale: Il frammento occupa la c. 1 di un codice fattizio (Firenze, BNC, II IV 587), contenente due frammenti dell'*Inferno* provenienti dallo stesso codice e altri tre frammenti della *Commedia* provenienti da due ulteriori manoscritti trecenteschi.

Storia: Non è nota la storia del frammento; considerata l'assenza di correzioni e riscritture, così come di danni al supporto scrittorio, è improbabile che si tratti di una carta di scarto. È più probabile che il frammento si sia distaccato da un codice contenente l'*Inferno*; tenuto conto, infatti, che la trascrizione del testo dantesco avviene esclusivamente sul lato carne del supporto scrittorio, per un totale di 10 terzine per facciata, immaginando un progetto editoriale regolare, se il codice riportasse l'intera *Commedia*, sarebbe formato da almeno 478 carte, un numero troppo elevato per risultare verosimile.

Bibliografia: IMBI, XI, 93; *Catalogo della mostra dantesca*, 40 nr. 118; Petrocchi, *Dante Alighieri*, I, 522 (= Fior. II IV 587); Roddewig, *Dante Alighieri*, 108 nr. 250; Banchi e Stefanin, *La Commedia*, 65 nr. 79; Gorni, "Restituzione formale", 15 n. 31; De Robertis, "Rivalutazione di un frammento", 273; Bertelli, *I manoscritti della letteratura*, II, 12-13, 100 nr. 27, figg. 34-35; Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca*, 18-19, 27, 32, 84, 87, 104, 124 nr. 123-125, 158, fig. 53; Bertelli, *La Commedia all'antica*, 12 n. 56; Romanini, "Altri testimoni", 75; Trovato, "Tavola sinottica", 235; Pomaro, "Ricerche d'archivio", 274 n. 37; Iacobucci, "Un nome per il copista", 4; Bertelli, *La tradizione della Commedia*, I, 368-369 nr. 25, figg. XXIX-XXX; II, 517 nr. 41, Tavola XLIV (C); Mecca, *I manoscritti frammentari*, 33 nr. 64.

Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario

Segnatura: Firenze, BNC (A, 1) + Firenze, BNC (A, 2) + Firenze, BNC (A, 3). Cfr. Firenze, BNC (A, 3), *Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario*.

Descrizione dell'oggetto ospite

Segnatura: Firenze, BNC, II IV 587. Cfr. Firenze, BNC, II IV 587 (C), *Descrizione dell'oggetto ospite*.

FIRENZE, BNC, II.IV.587 (A, 2) [TAV. 3]

Descrizione del frammento

Datazione: Sec. XIV, metà.

Locazione: Firenze.

Materiale: Membranaceo.

Consistenza: 1 c.; bianco il *verso*.

Numerazione: Non rilevabile.

Dimensioni: mm 281 × 198.

Stato di conservazione: Discreto; il supporto scrittorio mostra tracce di umidità che invadono anche lo specchio di scrittura e piccole lacerazioni situate in corrispondenza delle linee di piegatura, derivate dal riutilizzo del supporto come coperta, con perdita di alcune parole in corrispondenza delle rr. 19-21.

Posizione nel codice originario: Non rilevabile.

Segnatura di fascicolo: Non rilevabile.

Richiamo di fascicolo: Non rilevabile.

Foratura: Dodici fori per le giustificazioni.

Rigatura: A secco; comprende sei linee di giustificazione verticali e due di testa e piede.

Specchio scrittorio: Lo specchio di rigatura misura mm 17 [197]64 × 59 [81]57; rr. 31/ll. 30; le iniziali di terzina sono in *ekthesis* e sporgono rispetto alla giustificazione interna di mm 5.

Scrittura: Un'unica mano in scrittura cancelleresca.

Decorazione: Non rilevabili.

Annotazioni: Nel *verso* del frammento è visibile il titolo del libro che quest'ultimo avvolge: «Discorso sopra la pietra Belzuar Giraldini».

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Non rilevabile.

Descrizione interna: Dante, *Commedia*, *Inf.* 25.40-69.

Incipit: Io non li conoscea ma eseguite.

Explicit: vedi che già non se' né due né uno.

Precedenti segnature (esclusive dell'elemento originario): Non rilevabili.

Modalità di riuso effettiva o presunta: Coperta. Gli evidenti segni di piegatura e la presenza di un titolo, visibile nel *verso* del frammento, mostrano che quest'ultimo fu adoperato per avvolgere un esemplare del *Trattato della Pietra Belzuar* di Pier Francesco Girardini; si tratta di un volumetto *in-quarto* di 106 pagine stampato nel 1626, relativo alle proprietà terapeutiche di una misteriosa pietra reperibile in Sicilia.

Modalità di conservazione attuale: Il frammento occupa la c. 2 di un codice fattizio (Firenze, BNC, II IV 587), contenente a sua volta due frammenti dell'*Inferno* provenienti dallo stesso manoscritto e altri tre frammenti della *Commedia* provenienti da due ulteriori codici trecenteschi.

Storia: Non è nota la storia del frammento; considerata l'assenza di correzioni e riscritture, così come di danni al supporto scrittorio, è improbabile che si tratti di una carta di scarto. È più probabile che quest'ultimo si sia distaccato da un codice contenente l'*Inferno*; tenuto conto, infatti, che la trascrizione del testo dantesco avviene esclusivamente sul lato carne del supporto scrittorio, per un

totale di 10 terzine per facciata, immaginando un progetto editoriale regolare, se il codice riportasse l'intera *Commedia*, sarebbe formato da almeno 478 carte, un numero troppo elevato per risultare verosimile.

Bibliografia: Cfr. *Firenze, BNC, II.IV.587 (A, 1)*, Bibliografia.

Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario

Segnatura: Firenze, BNC (A, 1) + Firenze, BNC (A, 2) + Firenze, BNC (A, 3). Cfr. *Firenze, BNC (A, 3), Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario*.

Descrizione dell'oggetto ospite

Segnatura: Firenze, BNC, II IV 587. Cfr. *Firenze, BNC, II IV 587 (C), Descrizione dell'oggetto ospite*.

FIRENZE, BNC, II.IV.587 (A, 3) [TAV. 4]

Descrizione del frammento

Datazione: Sec. XIV, metà.

Locazione: Firenze.

Materiale: Membranaceo.

Consistenza: 1 c.; bianco il *verso*.

Numerazione: Non rilevabile.

Dimensioni: mm 293 × 190.

Stato di conservazione: Mediocre; il supporto scrittorio mostra tracce di umidità che invadono anche lo specchio di scrittura, causando problemi di leggibilità delle terzine dantesche.

Posizione nel codice originario: Non rilevabile.

Segnatura di fascicolo: Non rilevabile.

Richiamo di fascicolo: Non rilevabile.

Foratura: Dodici fori per le giustificazioni.

Rigatura: A secco; comprende sei linee di giustificazione verticali e due di testa e piede.

Specchio scrittorio: Lo specchio di rigatura misura mm 28[197] 68 × 66 [82] 42; rr. 31/ll. 30; le iniziali di terzina sono in *ekthesis* e sporgono rispetto alla giustificazione interna di mm 5.

Scrittura: Un'unica mano in scrittura cancelleresca.

Decorazione: Rubriche in inchiostro rosso di una seconda mano in cancelleresca (4 linee); iniziale di canto filigranata in inchiostro rosso con filamenti in turchino, misurante mm 18 di altezza.

Annotazioni: Nel *verso* del frammento è visibile il titolo del libro che quest'ultimo avvolse: «Giraldini Trattato della P. Bel.».

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Non rilevabili.

Descrizione interna: Dante, *Commedia*, *Inf.* 30.145-31.21.

Incipit: et fa ragione ch'io ci sia sempre al lato.

Explicit: onde maestro di che terra è questa.

Precedenti segnature (esclusive dell'elemento originario): Non rilevabili.

Modalità di riuso effettiva o presunta: Coperta. Gli evidenti segni di piegatura e la presenza di un titolo, visibile nel *verso* del frammento, mostrano che quest'ultimo fu adoperato per avvolgere un esemplare del *Trattato della Pietra Belzuar* di Pier Francesco Gilardini; si tratta di un volumetto *in-quarto* di 106 pagine stampato nel 1626, relativo alle proprietà terapeutiche di una misteriosa pietra reperibile in Sicilia.

Modalità di conservazione attuale: Il frammento occupa la c. 3 di un codice fattizio (Firenze, BNC, II IV 587) contenente due frammenti dell'*Inferno* provenienti dallo stesso manoscritto e tre ulteriori frammenti della *Commedia* provenienti da due manoscritti trecenteschi.

Storia: Non è nota la storia del frammento; considerata l'assenza di correzioni e riscritture, così come di danni al supporto scrittorio e data la presenza di iniziali filigranate e rubriche inserite da una seconda mano, è improbabile che si tratti di una carta di scarto. È più probabile che il frammento si sia distaccato da un codice contenente l'*Inferno*; tenuto conto, infatti, che la trascrizione del testo dantesco avviene esclusivamente sul lato carne del supporto scrittorio, per un totale di 9 terzine (più la rubrica di canto, che lascia presupporre che in sua assenza le terzine siano 10), immaginando un progetto editoriale regolare, se il codice riportasse l'intera *Commedia*, sarebbe formato da almeno 478 carte, un numero troppo elevato per risultare verosimile.

Bibliografia: Cfr. Firenze, BNC, II.IV.587 (A, 1), Bibliografia.

Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario

Segnatura: Firenze, BNC (A, 1) + Firenze, BNC (A, 2) + Firenze, BNC (A, 3).

Datazione: Sec. XIV, metà.

Localizzazione: Firenze.

Materia: Membranaceo.

Numerazione: Non rilevabile.

Dimensioni: mm 293 × 198 (dimensioni massime).

Consistenza: Almeno 160 carte, perché ciascuna facciata comprende la trascrizione di 10 terzine, 9 in caso di presenza di rubriche.

Stato di conservazione e restauri: Pessimo; del codice sono rimaste solamente tre carte.

Fascicolazione: Non rilevabile.

Segnature di fascicolo: Non rilevabili.

Richiami di fascicolo: Non rilevabili.

Foratura: 10 fori ai vertici per le giustificazioni.

Rigatura: A secco; comprende cinque linee di giustificazione verticali e due di testa e piede.

Specchio scrittorio: Le misure minime dello specchio di rigatura sono di mm 16 [197] 64 × 66 [81] 42 rr. 31/ll. 30; le misure massime sono di mm 28 [198] 71 × 66 [82] 43; rr. 31/ll. 30. Le iniziali sono in *ekthesis* e sporgono di 5 mm rispetto alla giustificazione interna.

Scrittura e mani: Una sola mano in cancelleresca.

Decorazione: Rubriche in inchiostro rosso (4 linee) di una seconda mano in scrittura cancelleresca.

Annotazioni: Nel *verso* di ciascun frammento è riportato il titolo del libro che questi ultimi avvolsero; si tratta del *Trattato della Pietra Belzuar* di Pier Francesco Gilardini, stampato nel 1606 in edizione unica. Nel *recto* della prima carta si legge l'annotazione «Dante / Inferno» e nel *verso* della stessa alcune minute di conti.

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Non rilevabili.

Descrizione interna: Dante, *Inferno*.

Incipit (prima carta): Per mille fonti (et) più credo si bagna.

Explicit (terza carta): onde maestro di che terra è questa.

Storia: Il codice è stato allestito intorno alla metà del secolo XIV; probabilmente, agli inizi del Seicento il manoscritto ha subito delle perdite oppure è stato sfascicolato (è infatti improbabile, visto il progetto editoriale e l'assenza di correzioni e riscritture, che i frammenti fossero di scarto); alcune delle sue carte sono state riutilizzate per avvolgere tre esemplari del volumetto *Trattato della Pietra Belzuar* di Pier Francesco Gilardini, come si evince dalla presenza di linee di piegatura e del titolo dell'opera, trascritto nel *verso* di ciascuna delle tre carte.

Descrizione dell'oggetto ospite

Segnatura: Firenze, BNC, II IV 587. Cfr. Firenze, BNC, II IV 587 (C), *Descrizione dell'oggetto ospite*.

FIRENZE, BNC, II.IV.587 (B, 1) [TAV. 5]

Descrizione del frammento

Datazione: Sec. XIV, secondo quarto.

Locazione: Firenze.

Materiale: Membranaceo

Consistenza: 2 cc. (un *folio*)

Numerazione: Non rilevabile.

Dimensioni: mm 264 × 218.

Stato di conservazione: Il *folio* ha subito gravi rifilature lungo i margini esterni; la recisione del margine superiore ha provocato la perdita di due terzine per ciascuna colonna di scrittura mentre quella del margine esterno della seconda carta del *folio* ha provocato una grave perdita di testo.

Posizione nel codice originario: Non rilevabile.

Segnatura di fascicolo: Non rilevabile.

Richiamo di fascicolo: Non rilevabile

Foratura: Non rilevabile.

Rigatura: A secco; sono visibili quattro linee di giustificazione verticali e una di piede; probabilmente era presente anche una linea di giustificazione di testa.

Specchio scrittoria: mm o [253] 11 × 17 [81 (16) 84] 20; rr. 37/ll. 36; le iniziali sono in *ekthesis* e sporgono dalla giustificazione interna di mm 10.

Scrittura: Una sola mano in cancelleresca del copista principale del Cento.

Decorazione: Rubriche in rosso di mano del copista (2-5 linee); iniziali filigranate in rosso e turchino alternativamente con filigrana a contrasto, misuranti all'incirca mm 20 di altezza.

Annotazioni: Di una sola mano, successiva al riuso del frammento, che inserisce «Dante / Purg.» sul *recto* della prima carta del *folio*.

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Non rilevabili.

Descrizione interna: Dante, *Commedia*, *Purg.* 24.94-25.96 (la rifilatura del margine superiore ha comportato la perdita dei vv. 88-93, 130-135 di *Purg.* 24 e 16-18, 55-60 di *Purg.* 25); *Purg.* 28.1-29.12 (la rifilatura del margine superiore ha comportato la perdita della rubrica di *Purg.* 28 e, probabilmente, dell'ultima terzina di *Purg.* 27, dei vv. 37-42, 79-84, 121-126 di *Purg.* 28 e la perdita parziale del v. 85 dello stesso canto; la rifilatura del margine esterno ha comportato la perdita parziale dei versi della seconda colonna di testo).

Incipit (prima carta del *folio*): Qual esce alcuna volta di galoppo.

Explicit (prima carta del *folio*): Virtualmente a l'alma che ristecte.

Incipit (seconda carta del *folio*): Vagho già di cercar dentro (et) dintorno.

Explicit (seconda carta del *folio*): per modo ch'alenante mi rendei.

Precedenti segnature (esclusive dell'elemento originario): Non rilevabili.

Modalità di riuso effettiva o presunta: Coperta. Le evidenti rifilature lasciano presupporre che il *folio* fosse stato riutilizzato come coperta; le profonde recisioni che le carte hanno subito sarebbero state effettuate per adeguare i frammenti alle carte che avrebbero dovuto contenere.

Modalità di conservazione attuale: Il *folio* occupa le cc. 4-5 di un codice composito fattizio (Firenze, BNC, II IV 587), contenente un ulteriore *folio* proveniente dallo stesso manoscritto e quattro frammenti della *Commedia* provenienti da due ulteriori codici trecenteschi.

Storia: Non è nota la storia del *folio*, che deve essersi distaccato da un codice contenente l'intera *Commedia*; trattandosi di un prodotto proveniente dall'Officina del Cento, dotato di rubriche ed iniziali filigranate, privo di cancellature o riscritture, come di danni al supporto scrittorio, è improbabile che si tratti di un prodotto di scarto.

Bibliografia: Cfr. Firenze, BNC, II.IV.587 (A, 1), Bibliografia.

Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario

Segnatura: Firenze, BNC (B, 1) + Firenze, BNC (B, 2). Cfr. Firenze, BNC (B, 2), *Descrizione o proposta di descrizione dell'elemento originario*.

Descrizione dell'oggetto ospite

Segnatura: Firenze, BNC, II.IV.587. Cfr. Firenze, BNC, II IV 587 (C), *Descrizione dell'oggetto ospite*.

FIRENZE, BNC, II.IV.587 (B, 2) [TAV. 6]

Descrizione del frammento

Datazione: Sec. XIV, secondo quarto.

Locazione: Firenze.

Materiale: Membranaceo

Consistenza: 2 cc. (un *folio*)

Numerazione: Non rilevabile.

Dimensioni: mm 285 × 230.

Stato di conservazione: Il *folio* ha subito gravi rifilature lungo i margini esterni; la recisione del margine superiore ha provocato la perdita di due terzine per ciascuna colonna di scrittura mentre quella del margine esterno della seconda carta ha provocato una grave perdita di testo.

Posizione nel codice originario: Non rilevabile.

Segnatura di fascicolo: Non rilevabile.

Richiamo di fascicolo: Non rilevabile

Foratura: Non rilevabile.

Rigatura: A secco; sono visibili quattro linee di giustificazione verticali e una di piede; probabilmente era presente anche una linea di giustificazione di testa.

Specchio scrittorio: mm o [255] 30 × 25 [81 (16) 84] 24; rr. 37/ll. 36. Le iniziali sono in *ekthesis* e sporgono dalla giustificazione interna di mm 10.

Scrittura: Una sola mano in cancelleresca del copista principale del Cento.

Decorazione: Rubriche in rosso di mano del copista (2-7 linee); iniziali filigranate in rosso e turchino alternativamente con filigrana a contrasto, misuranti all'incirca mm 20 di altezza.

Annotazioni: Di una sola mano, successiva al riuso del *folio*, che inserisce «Dante / Par. 28» nel *verso* della prima carta.

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Non rilevabili.

Descrizione interna: Dante, *Commedia*, *Par.* 27.85-28.96 (la rifilatura ha comportato la perdita dei vv. 79-84, 121-126 di *Par.* 27 e 13-18, 55-60 di *Par.* 28); Dante, *Commedia*, *Par.* 30.145-31.66 (la rifilatura del margine superiore ha comportato la perdita dei vv. 139-144 di *Par.* 30 e dei vv. 25-30 di *Par.* 31; la rifilatura del margine esterno ha comportato la perdita parziale dei versi della seconda colonna di testo).

Incipit (prima carta del *folio*): Et più mi fora scoperto il sito.

Explicit (prima carta del *folio*): (Et) terra sempre ne' quai sempre foro.

Incipit (seconda carta del *folio*): Ma poco poi sarà da Dio sofferto.

Explicit (seconda carta del *folio*): (Et) cominciò queste parole sante.

Precedenti signature (esclusive dell'elemento originario): Non rilevabili.

Modalità di riuso effettiva o presunta: Coperta. Le evidenti rifilature lasciano presupporre che il *folio* fosse stato riutilizzato come coperta; le profonde recisioni che le carte hanno subito sarebbero state effettuate per adeguare il frammento alle carte che avrebbe dovuto rivestire.

Modalità di conservazione attuale: Il *folio* occupa le cc. 6-7 di un composito fattizio (Firenze, BNC, II IV 587) contenente un ulteriore *folio* proveniente dallo stesso manoscritto e quattro frammenti della *Commedia* provenienti da due codici trecenteschi.

Storia: Non è nota la storia del *folio*, che deve essersi distaccato da un codice contenente l'intera *Commedia*; trattandosi di un prodotto proveniente dall'Officina del Cento, dotato di rubriche ed iniziali filigranate, privo di cancellature o riscritture, come di danni al supporto scrittorio, è improbabile che si tratti di un prodotto di scarto.

Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario

Segnatura: Firenze, BNC (B, 1) + Firenze, BNC (B, 2).

Datazione: Sec. XIV, secondo quarto.

Localizzazione: Firenze.

Materia: Membranaceo.

Numerazione: Non rilevabile.

Dimensioni: mm 285 × 230 (dimensioni massime).

Consistenza: Considerata la presenza di 28 terzine per ciascuna carta, il manoscritto dovrebbe essere di almeno 85 carte.

Fascicolazione: Non rilevabile.

Segnature di fascicolo: Non rilevabili.

Richiami di fascicolo: Non rilevabili.

Foratura: Non rilevabile.

Rigatura: A secco; comprende quattro linee di giustificazione verticali e due di testa e piede.

Specchio scrittorio: Le misure minime dello specchio di rigatura sono di mm o [253] 11 × 17 [81 (16) 84] 20; rr. 37/ll. 36; le misure massime di mm o [255] 30 × 25 [81 (16) 84] 24; rr. 37/ll. 36. Le iniziali sono in *ekthesis* e sporgono di 10 mm rispetto alla giustificazione interna.

Scrittura e mani: Una sola mano del copista principale del Cento per testo e rubriche.

Decorazione: Rubriche in inchiostro rosso di mano del copista (2-7 linee); iniziali filigranate in rosso e turchino alternativamente con filigrana a contrasto, misuranti all'incirca mm 20 di altezza.

Annotazioni: Di una sola mano, successiva al riuso dei due *folii*; inserisce le note «Dante / Purg.» sul *recto* della prima carta del primo *folio* e «Dante / Par. 28» sul *verso* della prima carta del secondo *folio*.

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Non rilevabili.

Descrizione interna: Dante, *Commedia*.

Incipit: Qual esce alcuna volta di galoppo.

Explicit: (Et) cominciò queste parole sante.

Storia: Il codice è stato allestito intorno al secondo quarto del sec. XIV; successivamente, il manoscritto ha subito delle perdite oppure è stato sfascicolato (è infatti improbabile, considerando l'officina di produzione e il progetto editoriale, nonché l'assenza di correzioni e riscritture, che i *folii* fossero di scarto). Alcune delle sue carte sono state successivamente riutilizzate come coperte protettive.

Bibliografia: Cfr. *Firenze, BNC, II.IV.587 (A, 1)*, Bibliografia.

Descrizione dell'oggetto ospite

Segnatura: Firenze, BNC, II IV 587. Cfr. Firenze, BNC, II IV 587 (C), *Descrizione dell'oggetto ospite*.

FIRENZE, BNC, II.IV.587 (C) [TAV. 7]

Descrizione del frammento

Datazione: Sec. XIV, ultimo quarto.

Locazione: Firenze (Cfr. Bertelli, *La tradizione della Commedia*, II, 28)

Materiale: Membranaceo.

Consistenza: 2 cc. (un *folio*).

Numerazione: In cifre arabe nell'angolo superiore esterno.

Dimensioni: mm 290 × 216.

Stato di conservazione: Non buono. Si notano macchie di umidità particolarmente diffuse nel *verso* della seconda carta del *folio*, che creano problemi di leggibilità al testo; in corrispondenza delle linee di piegatura, derivate dal riutilizzo delle carte come coperte, la r. 8 delle due colonne di testo del *recto* della prima carta del *folio* non risultano leggibili.

Posizione nel codice originario: Il frammento occupava le cc. 66 e 71 di uno dei fascicoli del codice originario, come si evince dalla numerazione visibile nell'angolo esterno.

Segnatura di fascicolo: Non rilevabile.

Richiamo di fascicolo: Non rilevabile

Foratura: Non rilevabile.

Rigatura: A secco; comprende quattro linee di giustificazione verticali e due di testa e piede.

Specchio scrittoria: La misura dello specchio di rigatura è di mm 20 [214] 57 × 28 [63 (15) 65] 45; rr. 2/ll. 48; le iniziali sono in *ekthesis* e sporgono dalla giustificazione interna di mm 10.

Scrittura: Un'unica mano in scrittura semigotica.

Decorazione: Iniziali semplici in rosso, misuranti dai mm 10 ai 15 di altezza; spazi riservati per le rubriche; numerazione di canto smarginata in inchiostro rosso.

Annotazioni: Segno di nota di mano coeva alla trascrizione del testo, situato nel *recto* della prima carta del *folio*, col. 2. Nel margine inferiore della stessa carta si legge, di mano cinquecentesca: «218. [N]otula I de danari da riscuotersi ogni mese, et / delle graverse da pagarse mensil[mente]». Nel margine interno del *verso* della seconda carta del *folio*, verosimilmente di altra mano cinquecentesca: «Risco[ssioni] / e Pagam[enti] / d'ogni me/se. N° I/ Palche[tto] / F / Arm[adio] / A»; le due annotazioni si riferiscono con molta probabilità alle carte che il *folio* dovette avvolgere.

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Timbro nero ottocentesco della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Descrizione interna: Dante, *Commedia*, Par. 20.70-21.111 (prima carta del folio); Dante, *Commedia*, Par. 26.139-28.36 (seconda carta del folio).

Incipit (prima carta del folio): Ora conosce assai di quel che 'l mo(n)do.

Explicit (prima carta del folio): Che suole ess(er) disposto a sola latria.

Incipit (seconda carta del folio): Nel monte che si leva più dall'o(n)da.

Explicit (seconda carta del folio): I(n) numero distante più dall'uno.

Precedenti segnature (esclusive dell'elemento originario): Non rilevabili.

Modalità di riuso effettiva o presunta: Coperta. Gli evidenti segni di piegatura e la presenza di un titolo, rendono evidente che il folio fu utilizzato per avvolgere un testo di riscossioni e pagamenti.

Modalità di conservazione attuale: il folio occupa le cc. 8-9 di un codice composito fattizio (Firenze, BNC, II IV 587), contenente a sua volta cinque frammenti della *Commedia* provenienti da due manoscritti trecenteschi.

Storia: Non è nota la storia del frammento, che deve essersi distaccato da un codice contenente l'intera *Commedia*; infatti, considerata l'assenza di correzioni e riscritture, come di danni nella pergamena, e della presenza di iniziali, è improbabile che si trattasse di carte di scarto.

Descrizione o proposta di ricostruzione dell'elemento originario

Segnatura: Firenze, BNC (C).

Datazione: Sec. XIV, ultimo quarto.

Localizzazione: Firenze.

Materia: Membranaceo.

Numerazione: In cifre arabe, posta nell'angolo esterno del *recto* delle carte.

Dimensioni: mm 290 × 216.

Consistenza: Considerando che il frammento occupava le cc. 66 e 71 del codice originario e considerata la presenza di 32 terzine per carta, il manoscritto doveva essere all'incirca di 76 cc.

Fascicolazione: Non rilevabile.

Segnature di fascicolo: Non rilevabili.

Richiami di fascicolo: Non rilevabili.

Foratura: Non rilevabile.

Rigatura: A secco; comprende quattro linee di giustificazione verticali e due di testa e piede.

Specchio scrittorio: Lo specchio di rigatura misura mm 20 [214] 57 × 28 [63 (15) 65] 45; rr. 2/1l. 48. Le iniziali sono in *ekthesis* e sporgono di mm 10 rispetto alla giustificazione interna.

Scrittura e mani: Una sola mano in cancelleresca per il testo dantesco; altra mano in cancelleresca per le rubriche.

Decorazione: Rubriche in inchiostro rosso di mano del copista (2-7 linee).

Annotazioni: Segno di nota di mano coeva situato nel *recto* della prima carta del *folio*, col. 2; due annotazioni cinquecentesche: la prima, nel margine inferiore del *recto* della prima carta del *folio*; la seconda, nel margine interno del *verso* della seconda carta del *folio*, relative al testo che quest'ultimo doveva custodire.

Possessori (note di possesso, timbri, riferimenti esterni al frammento): Timbro nero ottocentesco della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Descrizione interna: Dante, *Commedia*.

Incipit: Ora conosce assai di quel che 'l mo(n)do.

Explicit: I(n) numero distante più dall'uno.

Storia: Il codice è stato allestito intorno all'ultimo quarto del sec. XIV; successivamente, il manoscritto ha subito delle perdite oppure è stato sfasciolato (è infatti improbabile, considerando il progetto editoriale, l'assenza di correzioni e riscritture e di danni al supporto scrittorio, che si trattasse di un *folio* di scarto); nel sec. XVI, uno dei suoi *folii* fu riutilizzato per avvolgere delle carte relative a riscossioni e pagamenti, come si evince dalla presenza di linee di piegatura e di una titolazione del contenuto.

Bibliografia: Cfr. Firenze, BNC, II.IV.587 (A, 1), Bibliografia.

Descrizione dell'oggetto ospite

Segnatura: Firenze, BNC, II IV 587.

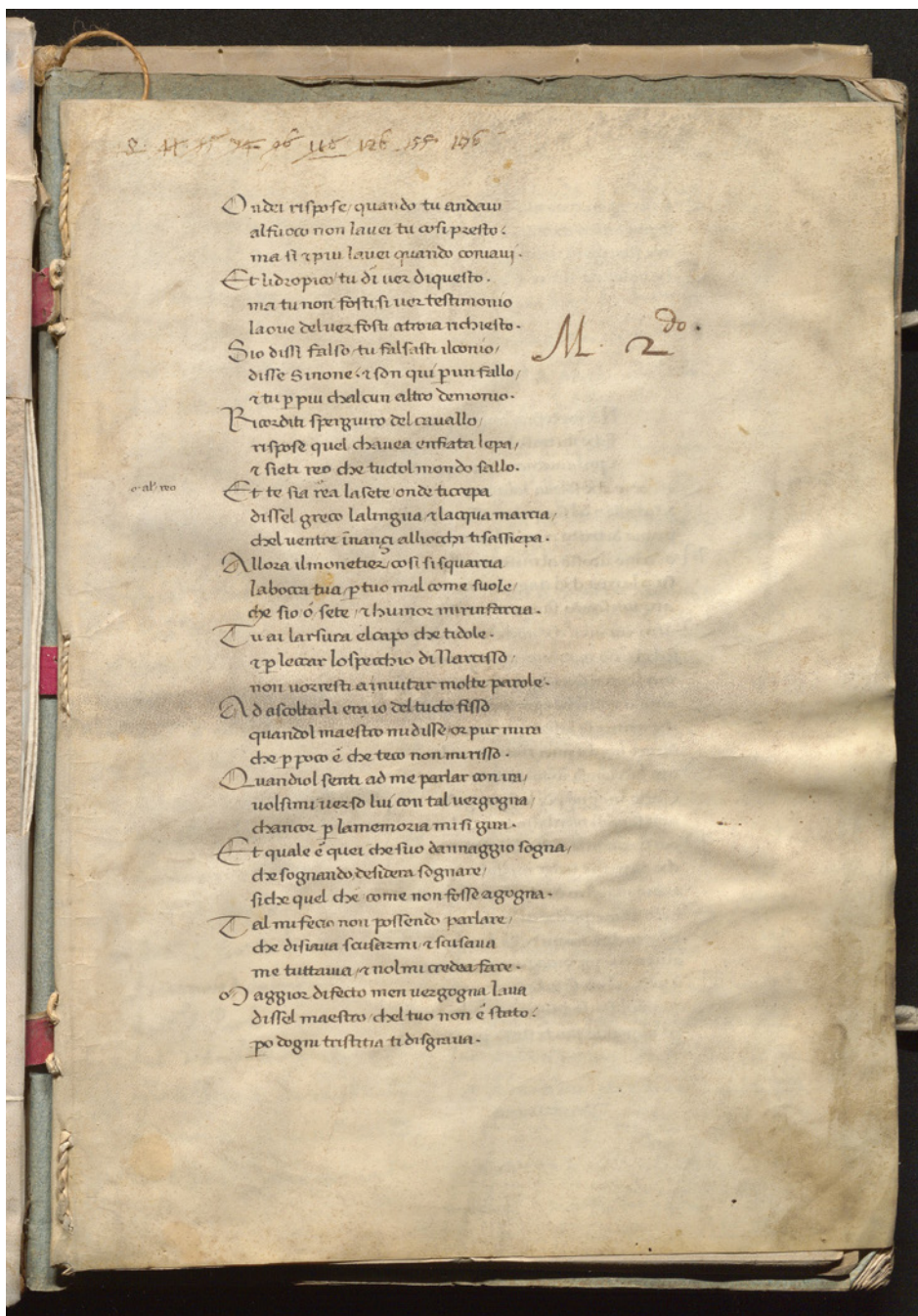
Tipologia: Manoscritto

Datazione: Sec. XIV, secondo quarto – sec. XIV, ultimo quarto.

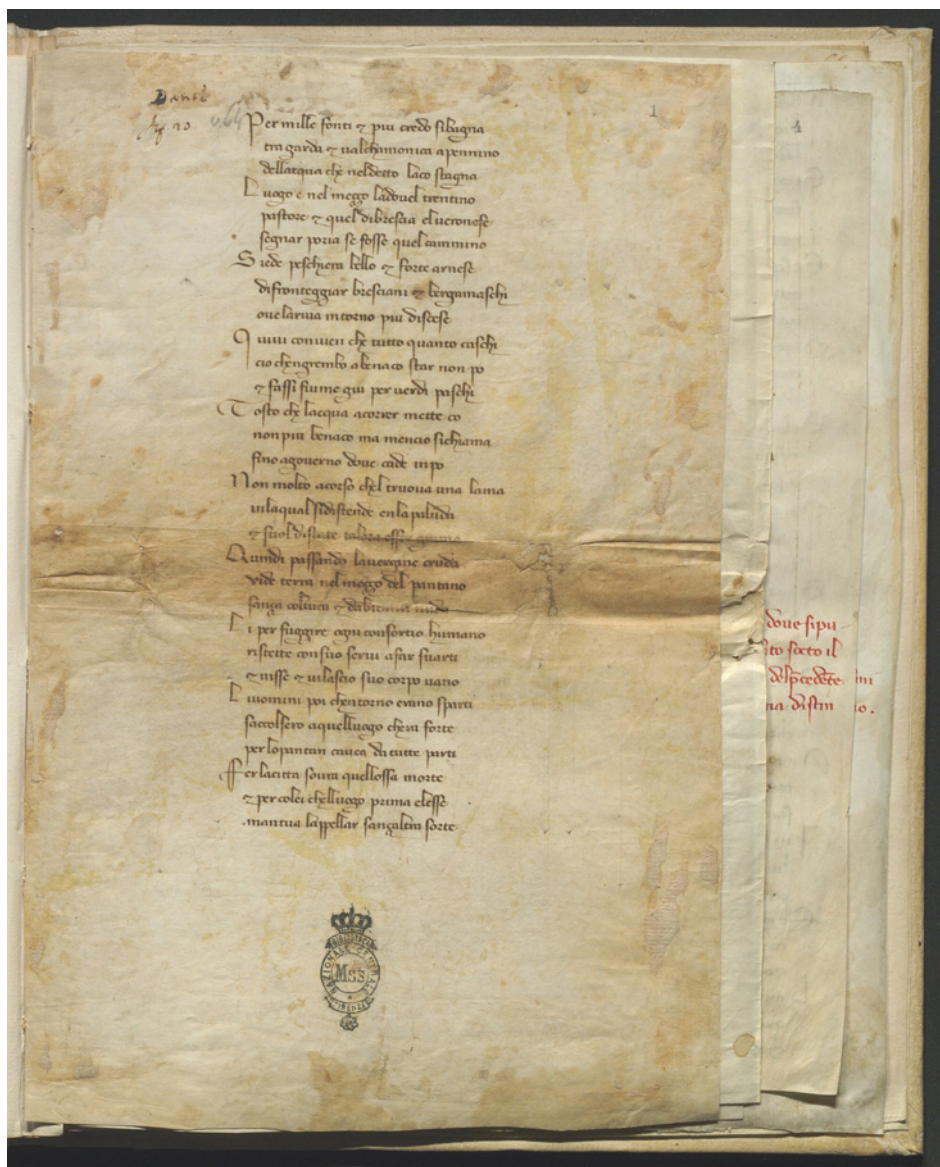
Consistenza: I + 9 + II'.

Descrizione interna: Si tratta di un composito fattizio nel quale sono stati rilegati insieme sei frammenti della *Commedia* provenienti da tre codici trecenteschi; i primi tre frammenti (cc. 1-3), provengono da un codice del sec. XIV, prima metà, e contengono: *Inf.* 20.64-93 (frammento I), *Inf.* 25.40-69 (frammento II) e *Inf.* 30.145-31.21 (frammento III). I successivi due *folii* provengono da un manoscritto del sec. XIV, metà, e contengono: *Purg.* 24.94-25.96, *Purg.* 28-29 (frammento IV, cc. 4-5), *Par.* 26.85-28.96 e *Par.* 30.145-31.66 (frammento V, cc. 6-7). L'ultimo frammento, composto da un solo *folio* e proveniente da un manoscritto del sec. XIV, ultimo quarto, contiene: *Par.* 20.70-21.111 e *Par.* 26.139-28.36 (cc. 8-9).

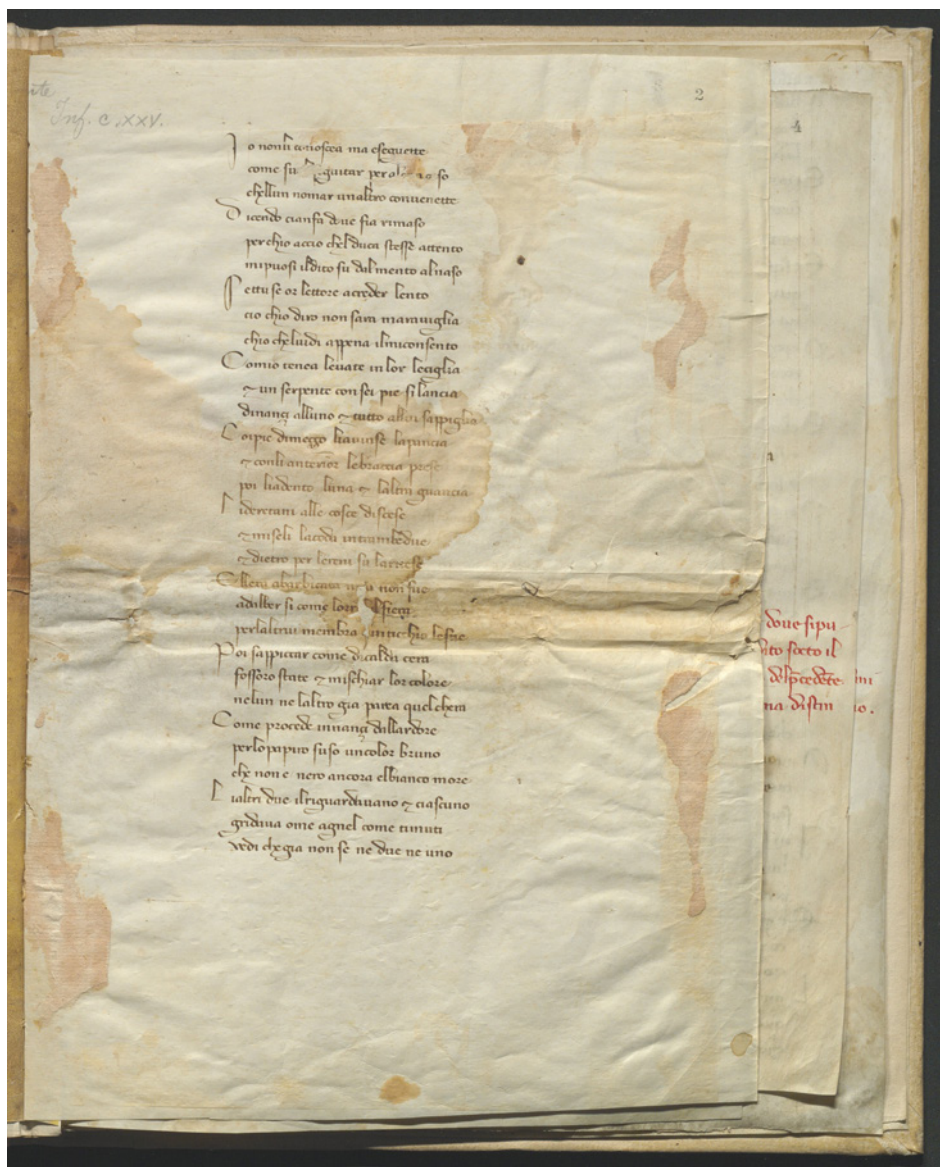
Bibliografia: Cfr. Firenze, BNC, II.IV.587 (A, 1), Bibliografia.



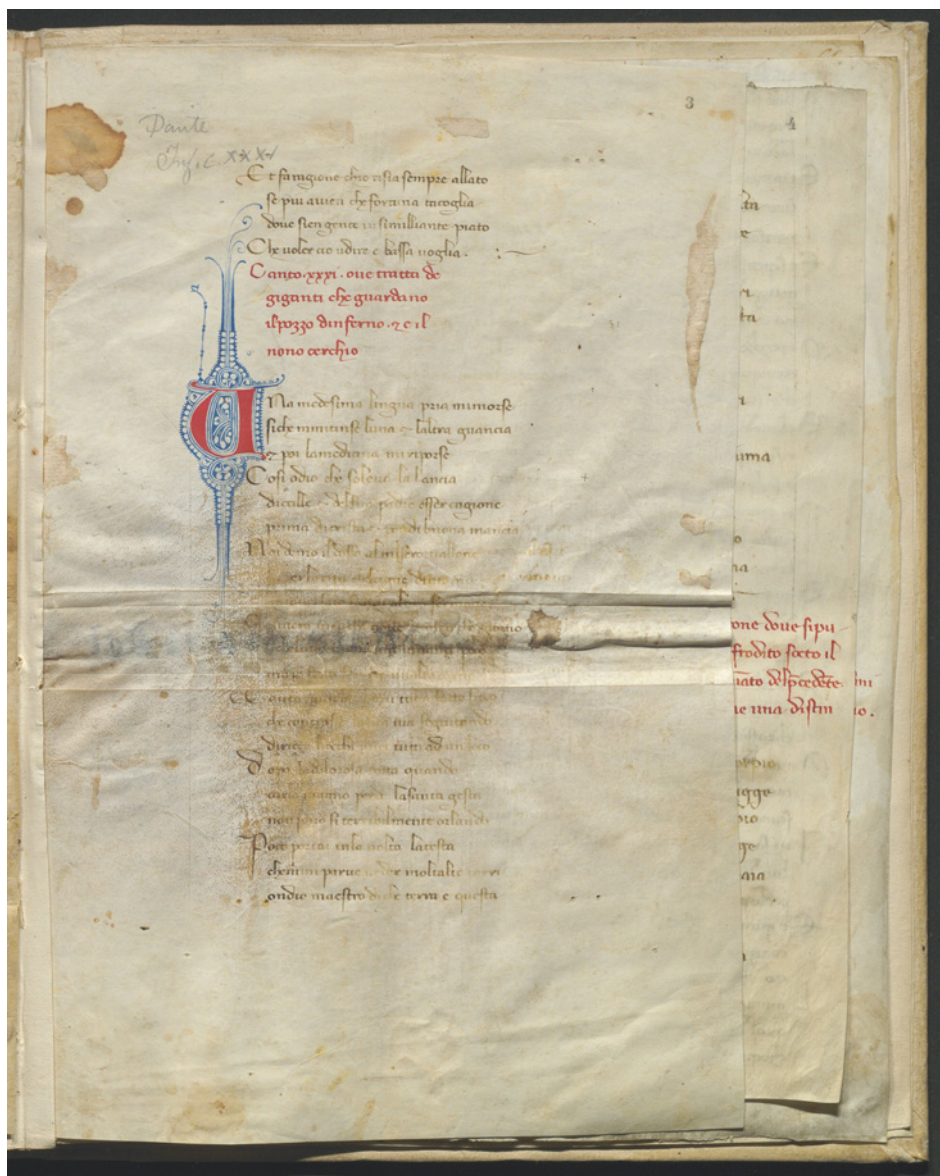
Tav. I. Firenze, Arch. di Stato, Camera e Auditore Fiscale 35.



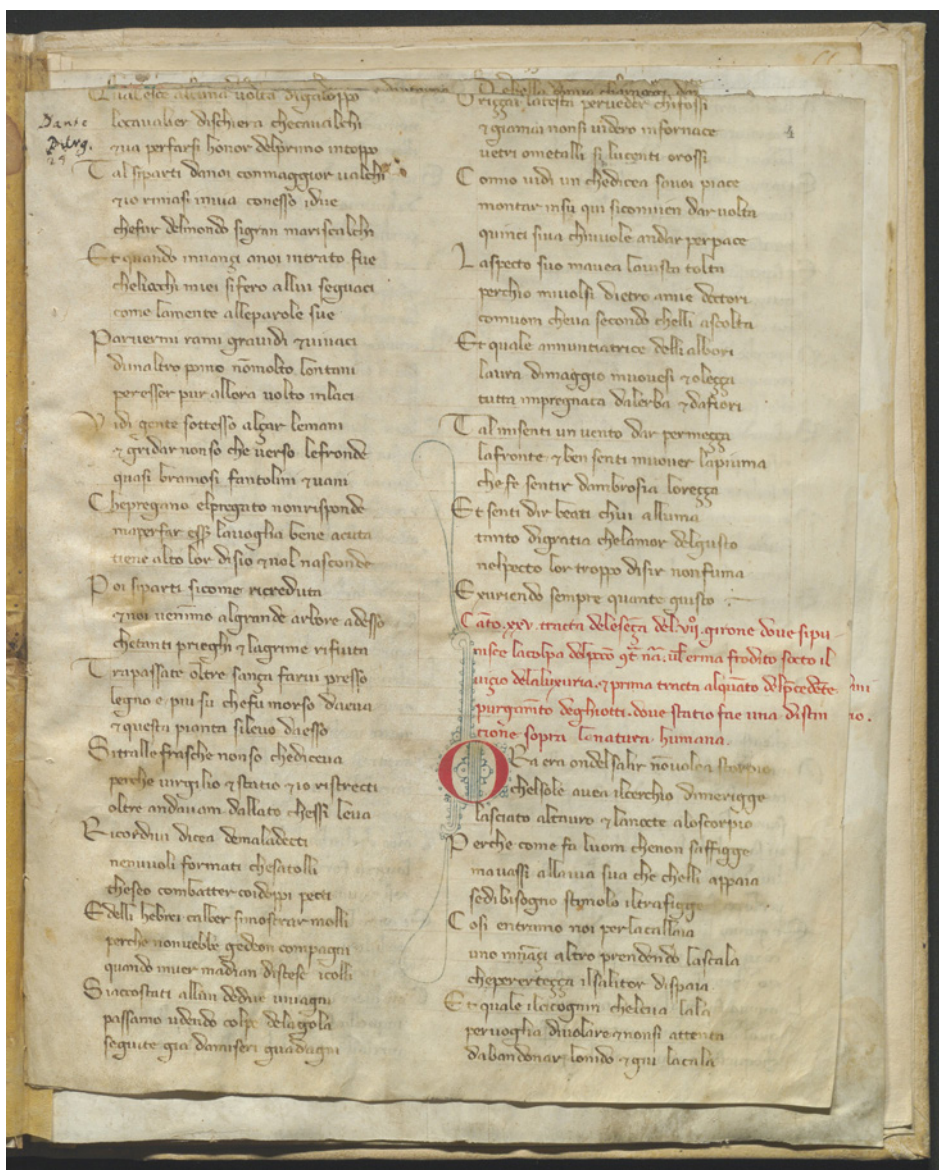
Tav. 2. Firenze, BNC, II.IV.587 (A, 1).



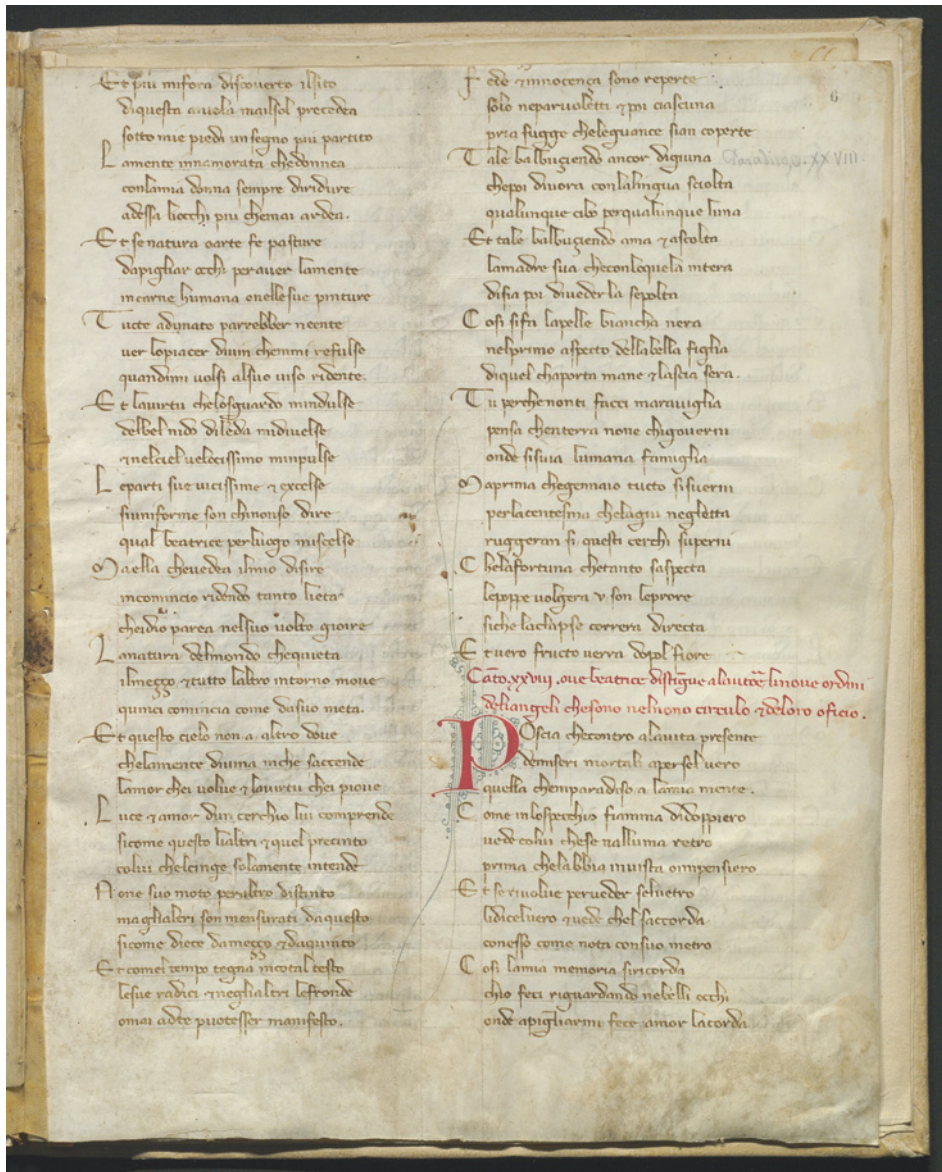
Tav. 3. Firenze, BNC, II.IV,587 (A, 2).



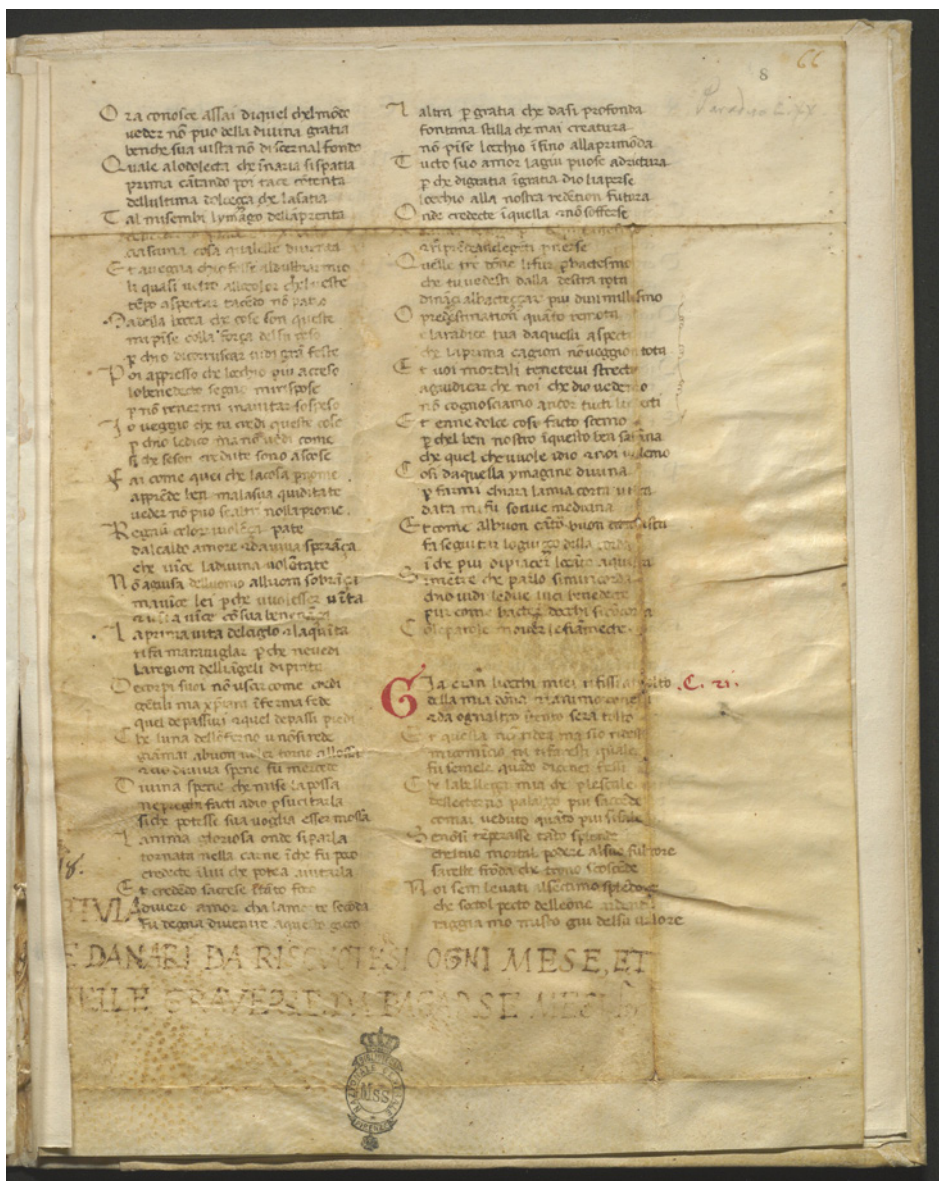
Tav. 4. Firenze, BNC, II.IV.587 (A, 3).



Tav. 5. Firenze, BNC, II.IV.587 (B, 1).



Tav. 6. Firenze, BNC, II.IV.587 (B, 2).



Tav. 7. Firenze, BNC, II.IV.587 (C)

Sigle

IMBI = *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*. Opera fondata dal prof. Giuseppe Mazzatinti, a cura di Albano Sorbelli, 116 voll., 1887-2013.

Bibliografia

- Andrist, Patrick, Paul Canart, e Marilena Maniaci. *La syntaxe du codex. Essai de codicologie structurale*, Turnhout, Brepols, 2013.
- Banchi, Barbara, e Alessandra Stefanin. *La Commedia. I codici della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*. Firenze: Società dantesca italiana, 1998.
- Baroffio, Giacomo. "Individuare, recuperare, studiare, valorizzare i frammenti librari liturgici". *Rivista internazionale di musica sacra* 40 (2019): 59-148.
- Bertelli, Sandro. *I manoscritti della letteratura italiana delle origini*. Firenze, Biblioteca nazionale centrale. Tavarnuzze, Impruneta: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2002.
- Bertelli, Sandro. *La Commedia all'antica*. Firenze: Mandragora, 2007.
- Bertelli, Sandro. *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo*, 3 voll. Firenze: Olschki, 2011, 2016, 2023.
- Boschi Rotiroti, Marisa. *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*. Roma: Viella, 2004.
- Buringh, Eltjo, e Jan Luiten van Zanden. "Charting the 'Rise of the West': Manuscripts and Printed Books in Europe, a Long-Term Perspective from the Sixth through Eighteenth Centuries". *The Journal of Economic History* 2 (2009): 409-445.
- Caldelli, Elisabetta. *I frammenti della Biblioteca Vallicelliana. Studio metodologico sulla catalogazione dei frammenti di codici medievali e sul fenomeno del loro riuso*. Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2012.
- Caldelli, Elisabetta, e Lucia Negrini. "Quel che resta di un codice: nuovi orizzonti per la catalogazione dei frammenti in MOL 2.0". *Digitalia* 19, nr. 1 (2024): 110-123.
- Canfora, Luciano. "Il destino dei testi". In *Lo spazio letterario della Grecia antica*, II: *La ricezione e l'attualizzazione del testo*, a cura di Vincenzo Rot et al. Roma: Salerno, 1995.
- Carbonetti Vendittelli, Cristina. "La trasmissione del patrimonio documentario alto-medievale tra casualità e scelte consapevoli". In *Manoscritti, scritture, scriventi. I. Storia della scrittura o storia degli scriventi? Atti del convegno di Napoli, 6-7 maggio 2024*, a cura di Federica De Biase, Daphne Grieco, Riccardo Montalto, Paola Rea, Elvira Zambardi. Roma-Padova: Antenore, 2026.
- Catalogo della Mostra dantesca alla Medicea Laurenziana nell'anno 1921 in Firenze*. Milano: Bertieri e Vanzetti stampatori editori, 1923.
- Cavallo, Guglielmo. "Conservazione e perdita dei testi greci: fattori materiali, sociali, culturali". In *Società romana e impero tardoantico. IV. Tradizione dei classici trasformazioni della cultura*, a cura di Andrea Giardina. Roma-Bari: Laterza, 1986. Ed. orig. in Guglielmo Cavallo, *Dalla parte del libro. Storie di trasmissione dei classici*. Urbino: Quattro Venti, 2002: 49-176.

- Cursi, Marco, e Alessandra Molinari, "Un frammento trecentesco della 'Commedia' nell'Archivio di Stato di Pesaro Urbino". *Rivista di studi danteschi*, 23, nr. 2 (2023): 408-432.
- De Angelis, Chiara. "I frammenti manoscritti in minuscola beneventana: censimento, catalogazione e studio delle testimonianze conservate a Montecassino". Tesi di dottorato in Literary and Historical Sciences in the Digital Age, Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, 2024.
- De Robertis, Teresa. "Rivalutazione di un frammento dantesco". *Studi Danteschi* 66 (2001): 263-278.
- Duba, William, e Christoph Flüeler. "Fragments and Fragmentology". *Fragmentology* 1 (2018): 1-5.
- Esch, Arnold. "Überlieferungschance und Überlieferungszufall als methodisches Problem des Historikers". *Historische Zeitschrift* 240 (1985): 529-570.
- Galassi, Agnese. "I testimoni della *Commedia* scoperti dopo la *Bestandsaufnahme* di Marcella Roddewig e un'indagine di codicologia trecentesca". *L'Alighieri* 57, nr. 48 (2016): 93-128.
- Gorni, Guglielmo. "Restituzione formale dei testi volgari a tradizione plurima. Il caso della Vita Nova". *Studi di filologia italiana* 56 (1998): 5-30.
- Guidi, Vincenzo, "I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva". In *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato. Firenze: Cesati, 2007.
- Guidi, Vincenzo, e Paolo Trovato. "Sugli stemmi bipartiti. Decimazione, asimmetria e calcolo delle probabilità". *Filologia italiana* 1 (2004): 9-48.
- Gumbert, Johann Peter. "Codicological Units. Towards a Terminology for the Stratigraphy of the Non-homogeneous Codex". In *Il codice miscellaneo: tipologie e funzioni. Atti del convegno internazionale, Cassino, 14-17 maggio 2003*, a cura di Edoardo Crisci e Oronzo Pecere. Cassino: Università degli Studi, 2004.
- Iacobucci, Renzo. "Un nome per il copista del più antico frammento della Divina Commedia: Andrea Lancia". *Scrineum* 7 (2010): 5-34.
- Iacobucci, Renzo. "Pratiche di catalogazione: frammenti danteschi in Svizzera". In *La commedia di Dante nell'antica tradizione manoscritta. Per uno studio integrato e computazionale dei codici, dei testi e delle immagini*, a cura di Gennaro Ferrante. Roma-Padova: Antenore, 2025.
- Larson, Pär. "Appunti sulla lingua del canzoniere Vaticano". In *I canzonieri della lirica italiana delle origini. IV. Studi critici*, a cura di Lino Leonardi. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2001.
- Marchesan, Simone. "La frontiera dei frammenti di riuso come sfida per gli archivisti del XXI secolo: alcuni esempi dall'Archivio Arcivescovile di Bologna". *Archivi* 19, nr. 2 (2024): 7-39.
- Mecca, Angelo Eugenio. *I manoscritti frammentari della Commedia*. Siena: Università per stranieri di Siena, 2021.
- Muzerelle, Denis. *Vocabulaire codicologique. Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*. Paris: CEMI, 1985.
- Napoletano, Roberta. "Percorsi bibliografici alla scoperta dei frammenti di manoscritti (2002-2023)". *Critica del testo* 26, nr. 1 (2023): 193-208.

- Napoletano, Roberta. "Scritture scartate, supporti riutilizzati. Fenomenologia del frammento manoscritto e del suo reimpiego". *TECA* 13 (2023): 71-88.
- Perria, Lidia. "Alle origini della minuscola libraria greca. Morfologia e stilizzazioni". In *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito. Atti del V Colloquio internazionale di paleografia greca. Cremona, 4-10 ottobre 1998*, a cura di Giancarlo Prato, 3 voll. Firenze: Gonnelli, 2000: vol. 1, 157-167.
- Petrocchi, Giorgio. *Dante Alighieri. La commedia secondo l'antica vulgata*, 4 voll. Milano: Mondadori, 1966-1967.
- Petrucchi, Armando. "Fra conservazione ed oblio: segni, tipi e modi della memoria scritta". *Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medioevo* 106, nr. 1 (2004): 75-92. Ed. orig. in *Armando Petrucci. Scrittura documentazione memoria. Dieci scritti e un inedito, 1963-2009*, a cura di Attilio Bartoli Langeli. Roma: ANAI, 2018: 137-154.
- Pomaro, Gabriella. "Frammenti danteschi: funzionalità e limiti di un recupero". In *"Fragmenta ne pereant". Recupero e studio dei frammenti di manoscritti medievali e rinascimentali riutilizzati in legature*, a cura di Mauro Perani e Cesarino Ruini. Longo: Ravenna, 2002.
- Pomaro, Gabriella. "Ricerche d'archivio per il «copista di Parm» e la mano principale del Cento. (In margine ai «Frammenti di un discorso dantesco»)». In *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato. Firenze: Cesati, 2007.
- Roddewig, Marcella. *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*. Stuttgart: A. Hiersemann, 1984.
- Romanini, Fabio. "Altri testimoni della «Commedia»". In *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia: una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato. Firenze: Cesati, 2007.
- Solidoro, Cristina. "Fenomenologia dei frammenti di manoscritti". In *Décrire le manuscrit liturgique. Méthodes, problématiques, perspectives*, édité par Laura Albiero et Eleonora Celora. Turnhout: Brepols, 2021.
- Trovato, Paolo. "Tavola sinottica dei manoscritti trecenteschi della Commedia. Datazione e area linguistica". In *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato. Firenze: Cesati, 2007.
- Zamponi, Stefano. "Aspetti della tradizione gotica nella littera antiqua". In *Palaeography, Manuscript Illumination and Humanism in Renaissance Italy: Studies in Memory of A. C. de la Mare*, a cura di Robert D. Black, Jill Kraye e Laura Nuvoloni. London: The Warburg Institute, 2016.

GENNARO FERRANTE

Un nuovo frammento della *Commedia* e un'ipotesi di ricostruzione

RIASSUNTO. La nota descrive un bifoglio membranaceo trecentesco della *Commedia* (*Inf.* 8,58-9,36), transitato da Christie's nel 2023 e finora inedito. Il confronto con il bifoglio già Olschki (oggi disperso, noto dalla descrizione di Michele Messina) e con i codici Chig. L.V.167 e Laur. 90 sup. 133 ne rivela la rarità codicologica; la collazione sul Chigiano indica per entrambi i frammenti un'affiliazione alla famiglia pisana *b*, a monte del gruppo *buti* proposto da Angelo Mecca. Si avanza infine l'ipotesi che i due bifogli siano *membra disiecta* di uno stesso codice perduto dell'*Inferno*.

ABSTRACT. This note describes a fourteenth-century parchment bifolium of Dante's *Commedia* (*Inf.* 8,58-9,36), sold at Christie's in 2023 and hitherto unpublished. Comparison with the former Olschki bifolium (now lost, known through Michele Messina's description) and with manuscripts Chig. L.V.167 and Laur. 90 sup. 133 reveals its codicological rarity; collation against the Chigi manuscript points to both fragments' affiliation with the Pisan family *b*, above the *buti* group proposed by Angelo Mecca. The two bifolia are finally suggested as *membra disiecta* of a single lost manuscript of the *Inferno*.

PAROLE CHIAVE: Dante, *Commedia*, frammenti, codicologia, tradizione manoscritta

KEYWORDS: Dante, *Commedia*, fragments, codicology, manuscript tradition

Un nuovo frammento trecentesco

Questa nota presenta un frammento trecentesco della *Commedia* finora sfuggito agli studi, e prova a ricostruirne sommariamente le origini materiali e a precisarne la collocazione testuale. Essa integra, sul versante codicologico, la parte del saggio che in questo stesso fascicolo Angelo Mecca dedica ai frammenti danteschi affiorati di recente sul mercato antiquario. Di questi ultimi – tre in tutto – si

riproducono qui in calce, in alta risoluzione, le immagini, a supporto tanto dell'esame filologico-linguistico di Mecca quanto della presente proposta: due erano già stati segnalati (per cui cfr. la bibliografia inf., ad loc.), mentre al terzo, ancora inedito, sono dedicate le pagine che seguono. Il primo, siglato Soth, è transitato per l'auction «Music, Continental Books and Medieval Manuscripts», lot 71 di Sotheby's nel dicembre 2020: un foglio membranaceo assai deteriorato, ridotto a sedici lacerti di modulo diverso (tav. 1). Il secondo, siglato Chris(A), proviene dal sale 19916, lot 8 di Christie's del 14 luglio 2021, ed è un foglio in scrittura cancelleresca su colonna unica, databile alla metà del Trecento, di cui sopravvive un lacerto del *Paradiso* (*Par.* 30.139-31.45), guasto dal reimpiego come rinforzo di legatura (tavv. 2-3).

Del terzo, invece, apparentemente ancora ignoto alla comunità scientifica e privo di analisi approfondita (ringrazio Francesca Pasut per la gentile segnalazione al gruppo del *Naples Dante Project*), mi occupo nelle pagine che seguono, come contributo personale al progetto *FraC. Fragments of Commedia*. Il frammento in questione, siglato Chris(B), è un bifoglio membranaceo dell'*Inferno*, latore del testo continuo di *Inf.* 8.58-9.36, transitato da Christie's (Londra 2023, sale 21953, lot 10) e già appartenuto alla raccolta Ginori Conti (tavv. 4-7). È vergato a colonna unica, con nove terzine – ventisette linee – per facciata, in una minuscola cancelleresca di mano fiorentina nello stile dei Danti del Cento, ma collocabile alla seconda metà del secolo; l'unica iniziale di canto, la Q di *Inf.* 9.1, è filigranata. Secondo la descrizione abbastanza accurata della casa d'aste londinese, il bifoglio misura mm 266 × 200 ed è il bifoglio più interno del suo fascicolo, con la piega fra *Inf.* 8.111 e 112. Sul *recto* della seconda carta del bifoglio, il copista omette, probabilmente per *saut du même au même* (cfr. *Inf.* 8.115 *aversari* e 118 *avea rase*) la terzina *Inf.* 8.115-117, che reintegra tuttavia a margine con una *manicula*.¹

L'assetto materiale di Chris(B) – e in specie la combinazione rara di colonna unica e nove terzine per facciata – invita a cercarne i confronti. La verifica sulle tavole sinottiche in appendice al regesto di codici danteschi di Boschi Rotiroti² mette anzitutto in risalto una importante corrispondenza con un frammento (anch'esso bifoglio) un tempo appartenuto alla collezione privata di Aldo Olschki e oggi perduto (qui siglato Olschki), di cui sopravvive tuttavia una descrizione autoptica e una collazione del testo ad opera di Michele Messina.³ La fisionomia materiale di Olschki sembra corrispondere effettivamente con quella del nostro lacerto: le misure (mm 268 × 198), la scrittura fiorentina «molto vicina a quella dei

¹ Cfr. la descrizione sul sito online della casa d'aste, al seguente link <https://www.christies.com/en/lot/lot-6463216> (ultima consultazione 05.06.2026).

² Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della "Commedia"*, 153-165.

³ Messina, "Due manoscritti di estratti", 232-233.

“codici del Cento”, l’impaginazione a colonna unica. Lo studioso ne aveva inoltre segnalato la distribuzione del testo sui fogli, senza ripartire tuttavia tra *recto* e *verso* (c. 54: *Inf.* 20.46-99; c. 55: *Inf.* 22.43-96). Una divisione equamente ripartita per facciate porta al seguente quadro, anch’esso coincidente con il frammento Chris(B): c. 54r: *Inf.* 20.46-72 (9 terzine); c. 54v: *Inf.* 20.73-99 (9 terzine); c. 55r: *Inf.* 22.43-69 (9 terzine); c. 55v: *Inf.* 22.70-96 (9 terzine).

A parte il frammento Olschki, nel censimento di Marisa Boschi Rotiroti la sola combinazione di colonna unica e nove terzine ricorre in due altri manufatti, questa volta integri, il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig.L.V.167 (Rodd. 665; Boschi Rotiroti 34) e il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.90 sup.133 (Rodd. 155; Boschi Rotiroti 84). Più che su quest’ultimo, fiorentino, datato 7 marzo 1396 (ma 1397), di taglia medio-piccola (mm 163 × 100) e non sempre preciso nella distribuzione delle terzine sulla pagina, l’attenzione si è concentrata invece sul ms. Chigiano (qui siglato Chig.L.V.167). Si tratta di un codice membranaceo, cc. 278, mm 248 × 172, con una *mise en page* rigorosamente pianificata per accogliere un commento a cornice. Anch’esso reca 9 terzine per facciata, per un totale di 29 fascicoli con cesura di fascicolo tra le cantiche. Il codice è vergato in una scrittura su base testuale con elementi della minuscola cancelleresca da Bartolomeo de’ Bartoli (1310/20-post 1384), amanuense bolognese legato alla famiglia imolese Rambaldi attraverso il matrimonio con Mina, nipote del commentatore dantesco Benvenuto. Secondo la voce a cura di Gianfranco Orlandelli nel *Dizionario Biografico degli Italiani* il codice sarebbe stato verosimilmente copiato nel 1370.⁴ Nel suo regesto, Boschi Rotiroti lo assegna invece alla metà del ’300 e più precisamente entro la cosiddetta antica vulgata.⁵

La fisionomia testuale

Circoscritto su basi materiali questo piccolo gruppo di testimoni, se ne saggia ora la fisionomia testuale, collazionandone le lezioni contro l’apparato dell’edizione Petrocchi. Per i due frammenti Chris(B) e Olschki, che non possono confrontarsi direttamente, latori come sono di parti diverse dell’*Inferno*, il ms. Chigiano offre un *tertium comparationis*: collazionandovi separatamente Chris(B) (*Inf.* 8.58-9.36) e, attraverso la citata scheda di Messina, il frammento Olschki (*Inf.* 20.46-99; 22.43-96), si può saggiare se alla prossimità codicologica faccia seguito una prossimità di tradizione.

Per Chris(B) la prima messa a fuoco spetta a Mecca, che nel presente fascicolo ne riconduce il testo alla tradizione del gruppo *buti* sulla scorta di due innovazioni

⁴ Orlandelli, “Bartoli, Bartolomeo de”, *ad loc.*

⁵ Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della “Commedia”*, 58.

notevoli (8.63 e 8.111). Qui possiamo precisare che i due luoghi coincidono, più in alto di *buti*, già con Ash; e aggiungerne un terzo – l’omissione a 8.64 –, che rinvia allo stesso ramo. I tre luoghi disegnano così una triade coerente che, al di sopra del gruppo *buti*, punta verso la sua matrice pisana più antica, la famiglia petrocchiana *b* (Ash e Ham). Le tre innovazioni riscontrate sono condivise anche dal Chigiano:

- Inf.* 8.63 si volvea | *si mordea* Chris(B) Chig + Ash *buti*
Inf. 8.64 il lasciammo | (om. *il*) *lasciammo* Chris(B) Chig + Ash Ham
Inf. 8.111 che sì e no | *che no e sì* Chris(B) Chig + Ash *buti*
Inf. 9.23 Eritón | *ericon* Chris(B) Chig + Cha Eg Ham Lau Lo Mad ecc. (lezione diffusa)

Sono invece singolari di Chris(B) le innovazioni che il Chigiano non segue, tenendo la vulgata (e con essa, spesso, il gruppo *buti*):

- Inf.* 8.83 da ciel Chig *buti* | *dal ciel* Chris(B)
Inf. 8.115-117 Chig | om. Chris(B) e agg. nel marg.
Inf. 8.125 a men segreta porta Chig *buti* | *a me in secreta* Chris(B)

Estesa all’Olschki – nei limiti di un riscontro indiretto mediato dalla collazione di Messina –, l’indagine restituisce un quadro convergente. Gli accordi più netti con il Chigiano contro la vulgata si concentrano su lezioni a diffusione ristretta; due fra essi hanno rilievo particolare: *Inf.* 20.78, condiviso con Ash e altri, oltre che con *buti*, e soprattutto, a *Inf.* 20.86, l’errore in rima *arte*. L’innovazione è anzitutto di Ash e Ham; Olschki e Chigiano la recano del pari, prima di correggerla (il secondo, visibilmente, su rasura):

- Inf.* 20.66 laco stagna | *luogo stagna* Olschki Chig
Inf. 20.78 Governol | *governo* Olschki Chig + Ash et al. *buti*
Inf. 20.80 distende | *discende* Olschki Chig + Eg La Parm ecc.
Inf. 20.86 far sue arti | *arte* Ash Ham, trascr. *arte* e poi corr. *arti* Olschki, Chig (su rasura)
Inf. 20.92 che ’l loco prima | *che prima eluoco* Olschki Chig + Laur *buti*
Inf. 22.52 famiglia | *famiglo* Olschki, *famillio* Chig + Eg Mad Rb
Inf. 22.73 anco i | *anche li* Olschki, *ancho li* Chig + Fi La Laur Ga Lau Lo Mad

Anche in questo caso il Chigiano si separa dall’Olschki dove questo innova in proprio, tenendo la vulgata (spesso col *buti*):

- Inf.* 20.64 fonti Chig *buti* | *foci* Olschki
Inf. 20.65 Val Camonica e Pennino Chig | *valcamonica apennino* Olschki
Inf. 20.70 bello e forte Chig *buti* | *forte e bello* Olschki
Inf. 20.71 da fronteggiar Chig (di...) *buti* | *per fronteggiar* Olschki
Inf. 22.68 ancor con lui Chig | *con lui ancor* Olschki + *buti*
Inf. 22.81 Ed ei rispuose Olschki *buti* | *e quei rispose* Chig

La coincidenza del Chigiano con la famiglia pisana antica *b*, affiorante dagli accordi con i due frammenti, trova inoltre conferma indipendente in una collazione condotta a partire dalle innovazioni singolari di *b* (Ash e Ham) individuate da Petrocchi, che Angelo Mecca mi ha gentilmente condiviso: portate sul Chigiano, un buon numero di esse vi si ritrova, segno che quel testimone integrale reca, sia pure diluita probabilmente per la distanza temporale, la medesima affiliazione:

Inf. 2.55 più che la stella | più *ch'una stella* *b* Chig

Inf. 22.136 disparito | *dispartito* *b* La; *dipartito* Chig

Purg. 2.90 m'arresto | *m'aresterò* *b* Chig

Purg. 3.54 chi va | *chi vien* *b* Chig + Eg

Purg. 22.72 scende | *discende* *b* Chig + Po

Purg. 24.65 alcuna volta in aere fanno schiera | *alcuna volta fanno di sé schiera* *b* Chig
(*di llor*)

Purg. 30.47 m'è rimasto | *mi rimase* *b* Chig (*mi rimasto*)

In sostanza, oltre al dato codicologico, il confronto testuale – possibile soltanto fra i due frammenti e il Chigiano – svela un indizio di affiliazione alla tradizione pisana più antica, cioè al gruppo *b* e in particolare ad Ash: dato che va tenuto in conto e che, come si è detto, approfondisce le congiunzioni già riscontrate da Mecca con il gruppo *buti*, del quale il gruppo *b* costituisce l'ascendente più alto.

Ipotesi ricostruttiva

Sulla base della coincidenza codicologica fra Chris(B) e Olschki – rara nella combinazione di supporto membranaceo, impaginazione monocolonnare, quelle dimensioni e la distribuzione di sole nove terzine per carta – e ora anche di una convergenza di entrambi verso la tradizione pisana e più specificamente verso Ash, nulla vieta di avanzare l'ipotesi che i due bifogli possano essere *membra disiecta* di una stessa unità codicologica: identificazione che resta beninteso un'ipotesi, la cui prova piena richiederebbe un riscontro diretto su Olschki, oggi irrimediabilmente. D'altronde, di questo frammento non sono note purtroppo nemmeno riproduzioni fotografiche, che avrebbero fornito un riscontro supplementare alla descrizione che ne fa il Messina nel 1959. I dati e i riscontri raccolti ci permettono ad ogni modo di tentare una ricostruzione dell'intero. Che il fascicolo-tipo sia il quinione lo suggeriscono due informazioni convergenti: la composizione stessa del Chigiano, articolato in quinioni, e la collocazione del testo superstite entro ciascun bifoglio. Come si è già anticipato, in Chris(B) le due carte recano testo continuo attraverso la piega (fra *Inf.* 8.111 e 112): il bifoglio è dunque il più interno del suo fascicolo, e il conteggio delle nove terzine per facciata lo colloca alle cc. 5-6 di un quinione. Nell'Olschki, invece, fra le due carte cade un salto di quattro

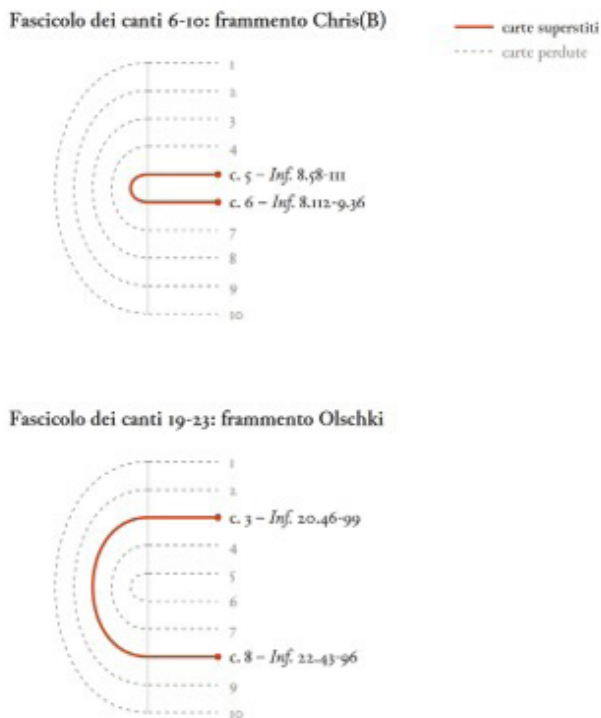


Fig. 1. Ipotesi unitaria: i due bifogli superstiti e le carte perdute.

Successione ipotetica dei fascicoli dell'*Inferno*



Fig. 2. Ipotesi unitaria: collocazione dei fascicoli di origine di Chris(B) e Olschki nella composizione di *Inferno*.

carte (da *Inf.* 20.99 a 22.43): il bifoglio non è centrale, e l'ampiezza della lacuna lo fissa alle cc. 3 e 8 del fascicolo originario.

Il quadro che si delinea con questi raffronti eccede la singola testimonianza frammentaria. Chris(B), l'Olschki e uno dei testimoni integri che ne condividono l'impaginazione (Chig.L.V.167: per il più tardo Laur. 90 sup.133 si sospende per ora il giudizio) sembrano additare una piccola serie di testimonianze manoscritte, redatte in pergamena e in una scrittura altamente formalizzata – imitazione dello stile tipo Cento in Chris(B) e nell'Olschki, testuale nel Chigiano ma con influenze cancelleresche – verosimilmente entro il terzo quarto del secolo e ac-

comunati da specifiche materiali assai peculiari: formato di codice medio, testo su colonna unica e sole nove terzine per carta. Sono scelte che facevano di questi libri esemplari di notevole fattura e di grande mole – una *Commedia* così impaginata richiedeva non meno di ca. 266 carte, e il Chigiano ne conta 278 –, e insieme li apparentavano, per una via testuale rara, alla linea pisana di Ash (famiglia Petrocchi *b*): un lignaggio trecentesco «di lusso» del poema, con caratteristiche proprie. La stessa mole di questi codici membranacei monocolonnari a nove terzine dovette essere, con ogni probabilità, la causa del loro smembramento per il reimpiego – come mostra non solo l'esito di Chris(B) e dell'Olschki, ma anche quello di un ulteriore testimone frammentario a colonna unica passato in asta da Christie's e a suo tempo segnalato da Agnese Galassi⁶, che Angelo Mecca aveva ugualmente collocato nella linea del gruppo *b*.⁷

Pur nella provvisorietà di una prima segnalazione – che lascia all'analisi filologica e codicologica più distesa il compito di situare definitivamente questi testimoni nel quadro della tradizione – la loro presentazione in questa sede risponde a un principio che *TECUM. Testi e Culture del Medioevo* intende fare proprio: unire alla rapidità della comunicazione scientifica lo sforzo di un'informazione già sostanziosa, capace di proporre connessioni e ipotesi storiche, specialmente quando si tratta di materiali inediti la cui conoscenza può orientare ricerche in corso o suggerire nuove linee di indagine. Come i contributi di De Biase et al. e di Mecca mostrano con chiarezza nel seguente numero, i frammenti non sono i residui marginali di una tradizione altrimenti compatta: possono rivelarsi talora testimoni di rami altrimenti isolati o antichi e contribuire così ad arricchire la conoscenza sulla prima ricezione del testo. La loro sistematica ricognizione – che il progetto *FraC. Fragments of Commedia* ha posto al centro del proprio programma – è oggi, anche grazie agli strumenti digitali disponibili, un obiettivo alla portata della comunità scientifica internazionale.

Bibliografia

- Boschi Rotiroti, Marisa. *Codicologia trecentesca della "Commedia". Entro e oltre l'antica vulgata*. Roma: Viella, 2004.
- Galassi, Agnese. "I testimoni della *Commedia* scoperti dopo la *Bestandsaufnahme* di Marcella Roddewig e un'indagine di codicologia trecentesca". *L'Alighieri* 57, nr. 48 (2016): 93-128.
- Mecca, Angelo. *I manoscritti frammentari della "Commedia"*. Siena: Università per Stranieri Siena, 2021.

⁶ Galassi, "I testimoni della *Commedia*".

⁷ Mecca, *I manoscritti frammentari*, 83-86.

Messina, Michele. "Due manoscritti di estratti dalla «Commedia» e un frammento".

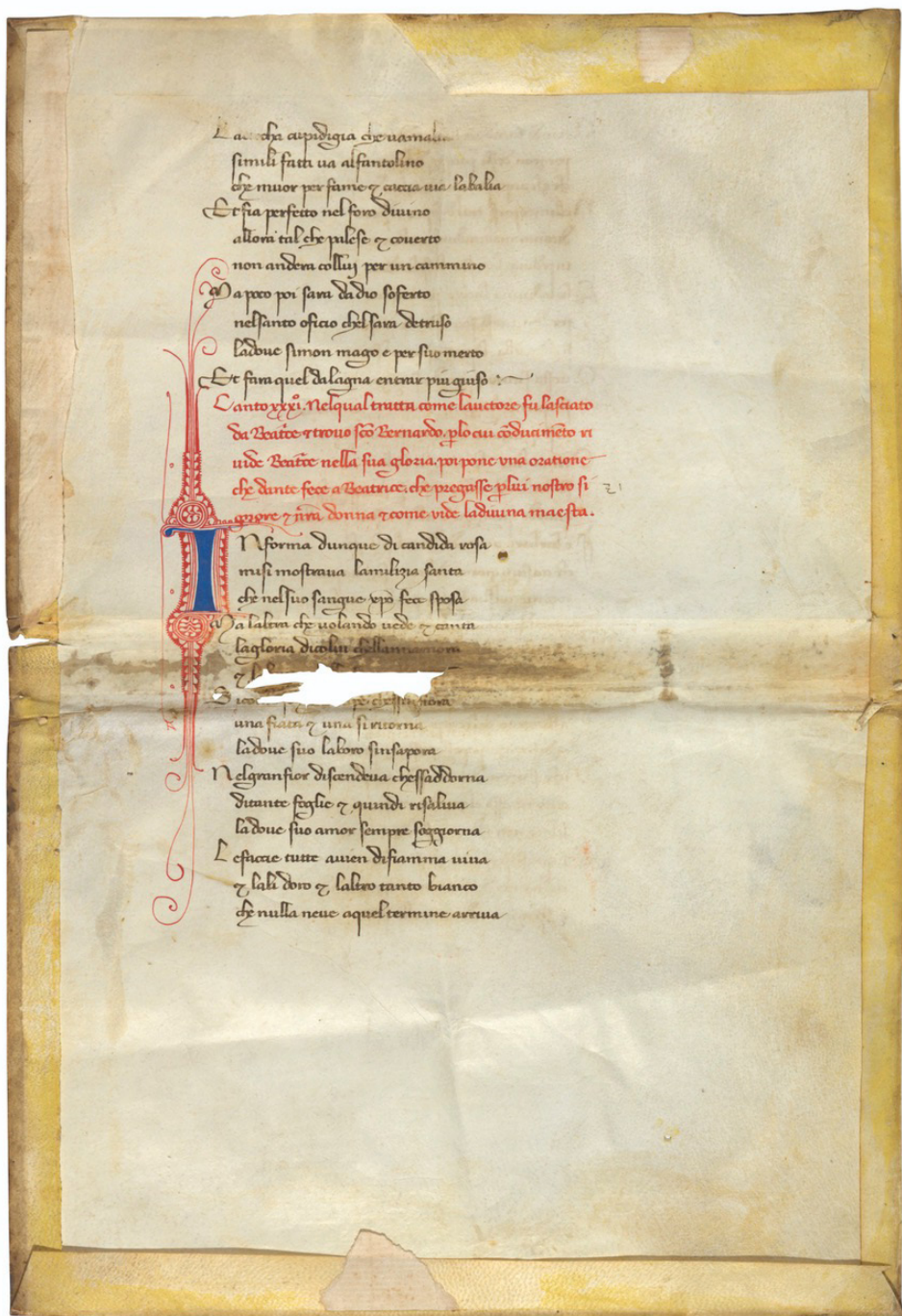
Studi danteschi 36 (1959): 221-237.

Orlandelli, Gianfranco. "Bartoli, Bartolomeo de". In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 6. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1964. Ed. online, 2016. [treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-de-bartoli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-de-bartoli_(Dizionario-Biografico)/) ultima consultazione 12.07.2026.

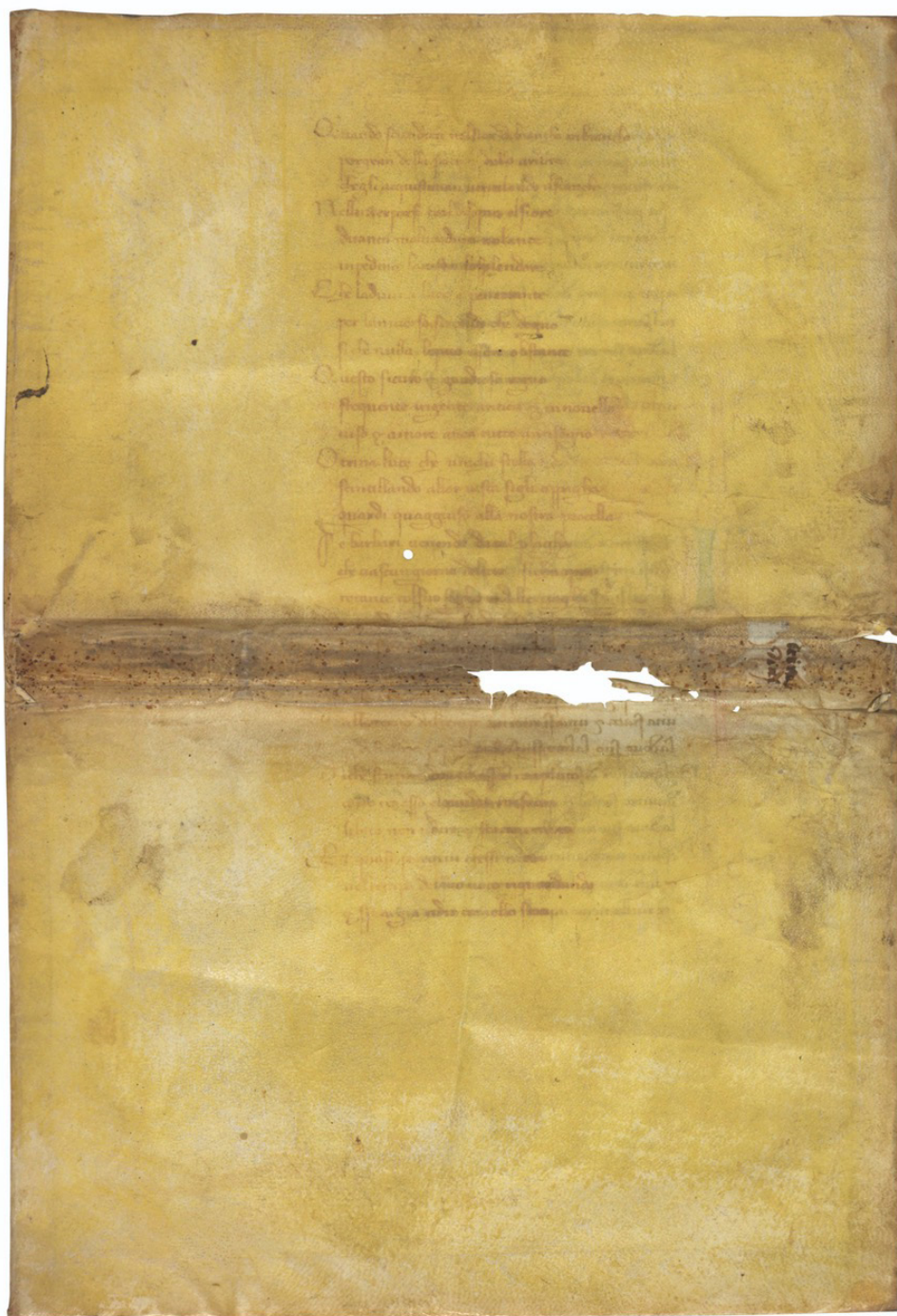
Tavole



Tav. I. Frammento Paradiso (Sotheby's lot 71_dic_2020).



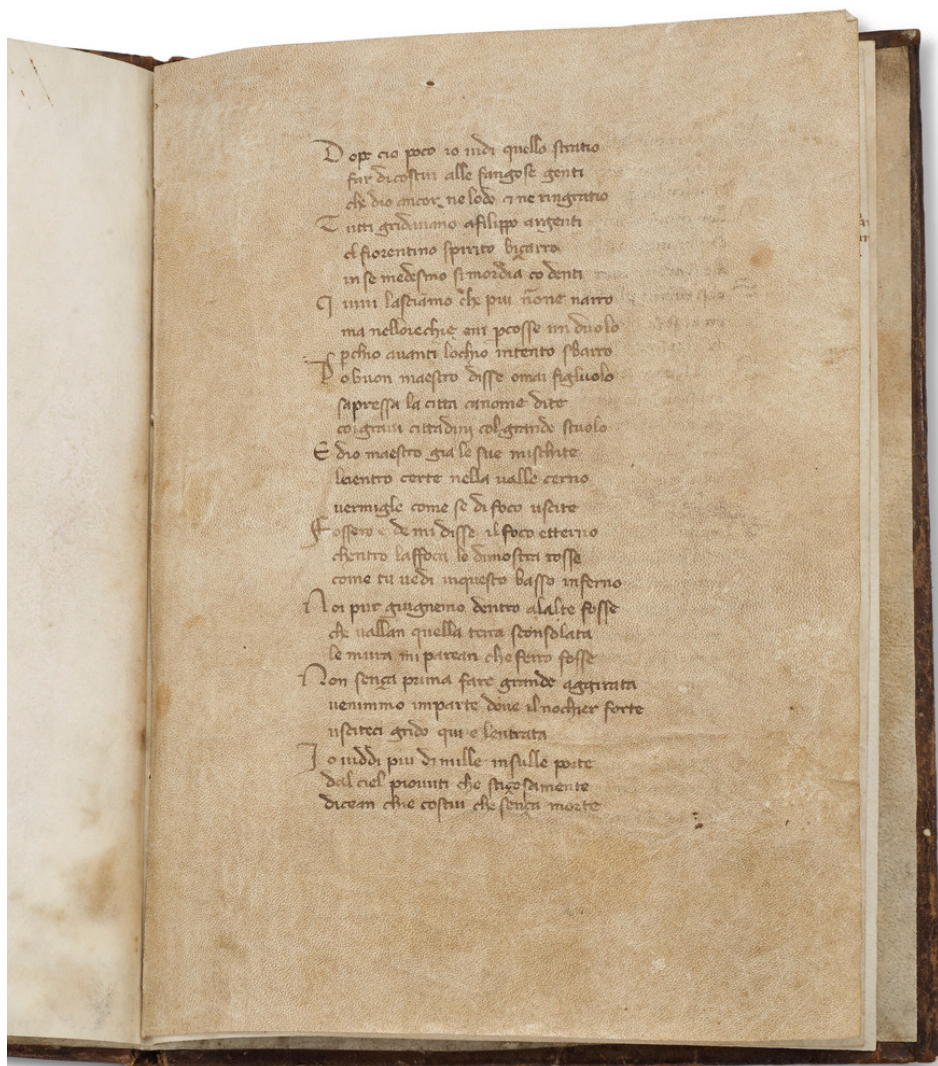
Tav. 2. Foglio Paradiso_recto (Christie's sale 19916 lot 8).



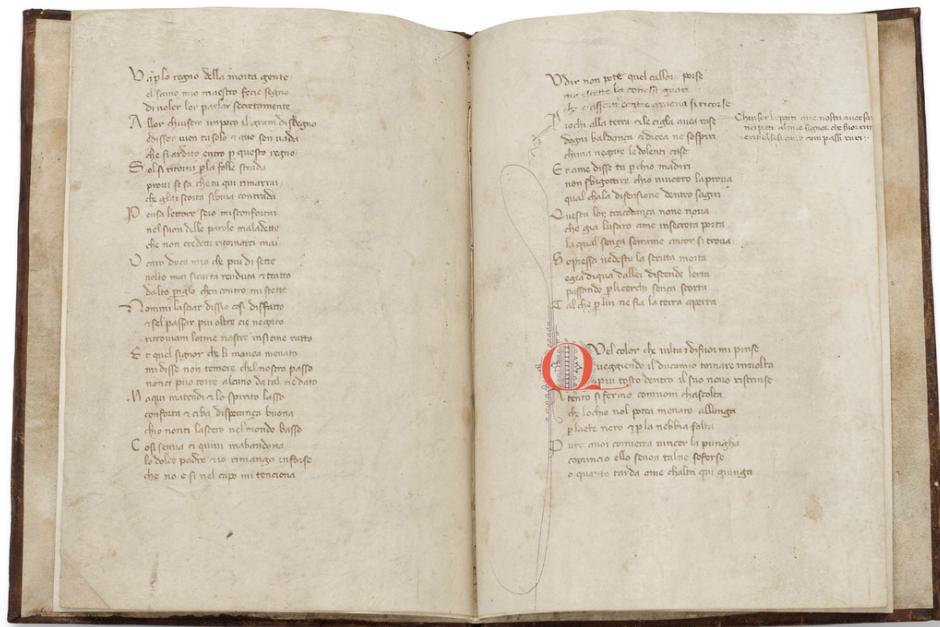
Tav. 3. Foglio Paradiso_verso (Christie's sale 19916 lot 8).



Tav. 4. Bifoglio Inferno, coperta (Christie's sale 21953 lot 10).



Tav. 5. Bifoglio Inferno, c. 1r (Christie's sale 21953 lot 10).



Tav. 6. Bifoglio Inferno, cc. 14v-21r (Christie's sale 21953 lot 10).

Io uidi ben sì come ericopse
 il cominciare cell'altro che poi uenie
 che fur parole alle prime diuerse
 Ma non d'meno parua el suo dir diene
 p'ch'io traea la parola troncha
 forspiegua sentenche che nò renne
 In questo fondo della trista concha
 discende mai alcun del primo grado
 che sel p'ora la spinneta troncha
 Questa quistion fecio a que diuoto
 incontro mi rispose che dinot
 faccia'l cammino alcun p'qualio nado
 Vero e ch'altra fiam quaggiu fu
 congruente da quello enon arida
 che richiamaua l'ombre a corpi sui
 i po' ora dime la carne nuda
 ch'ella mi fece entrare dentro a quel muro
 p' mirare uno spirto del cierchio di guida
 Quelle il più basso loco el più oscuro
 el più lontan da' cael che tutto gira
 ben sol cammin po' tisi scuro
 Questa patide ch'el giampuoco spura
 anze diuotano la cura dolente
 unomipremo entrare omai seneta
 E altro disse ma non lo amante
 po' che lochio mauera tutto tratto
 uer balta torce alla cima couente

Tav. 7. Bifoglio Inferno, c. 2v (Christie's sale 21953 lot 10).

ANGELO EUGENIO MECCA

Qualche osservazione su alcuni frammenti danteschi recentemente scoperti (2021-2025)*

RIASSUNTO. Il contributo è un'analisi linguistica e testuale di alcuni frammenti della *Commedia*, scoperti e pubblicati negli ultimi anni (2021-25). Oltre a chiarire alcuni aspetti specifici dei singoli frammenti, il contributo rileva l'importanza di uno studio integrato e pluridisciplinare per la storia della tradizione della *Commedia*, fondamentale anche per stabilire il testo critico.

ABSTRACT. The paper is a linguistic and textual analysis of some fragments of the *Commedia*, which were discovered and published in recent years (2021-25). Besides clarifying some specific aspects of the individual fragments, the paper highlights the importance of an integrated and multidisciplinary study for the history of the *Commedia's* tradition, which is also crucial to establishing the critical text.

PAROLE CHIAVE: *Commedia*, Dante, Frammenti danteschi, Tradizione manoscritta, Storia della tradizione.

KEYWORDS: *Divine Comedy*, Fragments of the *Divine Comedy*, Manuscript tradition, History of the manuscript tradition.

La scoperta di nuovi frammenti della *Commedia* è un fatto sempre più frequente: non stupisce che la maggior parte delle segnalazioni provenga dal *mare magnum* degli archivi, e dai piccoli archivi di provincia in particolare, che sempre nuovo materiale documentario restituiscono a chi abbia la pazienza di cimentarsi in uno scavo lento e meticoloso, ma dai frutti pressoché certi.

Senz'altro oggi può considerarsi ampiamente superata la riserva di alcuni nei confronti dei *disiecta membra* che, causa la loro ridotta estensione, a poco o nulla

* Il presente contributo è frutto del dibattito svoltosi all'interno della giornata dei Seminari TECUM, Dipartimento di Studi Umanistici - Università degli Studi di Napoli "Federico II", 28 aprile 2025, dedicata al volume *I manoscritti frammentari della 'Commedia'* di A. E. Mecca, presentano e discutono Federica De Biase, Rodney John Lokaj.

potrebbero giovare, soprattutto per la critica del testo: l'incrocio di più dati, di tipo codicologico-paleografico, iconografico e di tipo linguistico e testuale, applicato anche ai frammenti (come ai codici integri), ha invece gettato nuova luce sulla storia della tradizione della *Commedia*, con risultati estremamente significativi e degni del maggior interesse.¹

Di seguito alcune note e qualche osservazione sui frammenti della *Commedia* che, emersi nell'arco degli anni 2021-2025, non sono stati inclusi nel regesto generale dei frammenti danteschi del 2021.²

1. A un evento del tutto fortuito (e drammatico) si deve la scoperta di un primo lotto di frammenti danteschi: il 24 agosto 2016 un forte terremoto colpì l'Umbria, le Marche e l'alto Lazio, con un tragico bilancio in vite umane e danni ingenti al patrimonio. Nella risistemazione generale dei fondi archivistici dell'Archivio di Stato di Perugia (Sezione di Spoleto), vennero rinvenuti diversi frammenti danteschi utilizzati come elementi di riuso per rinforzare coperte di atti notarili, la maggior parte rogati da notai di Cerreto di Spoleto, cui si aggiunse in seguito una scoperta simile di ulteriori tre frammenti a Todi, tutti affidati poi per la loro edizione alle cure di Rodney John Lokaj.³

Tolti i casi del frammento di un incunabolo (La *Commedia* col commento di Benvenuto da Imola [ma Iacomo della Lana], [Venezia], Vindelino da Spira [Wendelin von Speyer], 1477: frammento 11), e quelli di citazioni avventizie della *Commedia* (frammenti 12-17); i casi di cui qui si discute sono i frammenti 1-10, provenienti da Cerreto di Spoleto, appartenenti tutti a uno stesso codice della *Commedia*, della fine del XIV secolo o inizi del successivo, contenente almeno l'*Inferno* (d'ora in poi *Inf*) e il *Paradiso* (d'ora in poi *Par.*) (restano: fr. 1: *Inf.* 8.43-120 [= Cerreto A₍₁₎]; fr. 2: *Inf.* 15.58-96 [= Cerreto A₍₂₎]; fr. 3: *Inf.* 17.106-136; 18.1-6 [= Cerreto A₍₃₎]; fr. 4: *Inf.* 18.46-84 [= Cerreto A₍₄₎]; fr. 5: *Purg.* 15.4-81 [= Cerreto A₍₅₎]; fr. 6: *Purg.* 18.115-145, 19.1-45 [= Cerreto A₍₆₎]; fr. 7: *Purg.* 20.133-151; 21.1-57 [= Cerreto A₍₇₎]; fr. 8: *Purg.* 24.19-96 [= Cerreto A₍₈₎]; fr. 9: *Purg.* 26.112-148, 27.1-39 [= Cerreto A₍₉₎]; fr. 10: *Purg.* 27.40-117 [= Cerreto A₍₁₀₎]; più i tre frammenti provenienti da Todi (fr. 1: *Par.* 6.1-24 [= Todi Arch.₍₁₎]; fr. 2: *Par.* 6.106-132 [= Todi

¹ Di uno «studio integrato e computazionale» della tradizione della *Commedia* si è fatto promotore negli ultimi anni soprattutto Gennaro Ferrante, del quale si veda da ultimo: Ferrante, *La "Commedia" di Dante nell'antica tradizione. Un focus sui frammenti della Commedia*, all'interno del medesimo volume, è Mecca, "Tradizione completa, incompleta e frammentaria".

² Mecca, *I manoscritti frammentari*.

³ Una prima notizia è in Lokaj, "Frammenti danteschi"; edizione definitiva in Lokaj, "Frammenti".

Arch.₍₂₎]; fr. 3: *Par.* 7.44-69 [= Todi Arch.₍₃₎]), anche questi appartenenti a uno stesso codice della *Commedia*, contenente almeno il *Paradiso*.⁴

Il frammento di Spoleto (Perugia, Sezione AS Spoleto, Notai di Spoleto, II, Protocolli, 95 [1922], coperta) a un'analisi linguistica non restituisce un dato univoco: il quadro che ne emerge evidenzia tratti genericamente non toscani, non incompatibili con l'area mediana di provenienza spoletina del frammento ma in buona parte sovrapponibili anche a una zona di confine con la Toscana orientale (aretino-cortonese): fra i fenomeni più rilevanti si registra la chiusura di *o > u* in posizione metafonetica in presenza di *-i* finale (*cusi*, *cului*);⁵ la mancanza di anafonesi (*lengua*, *lengue*, *soggionse*);⁶ l'assenza del dittongamento in *pò* (tosc. *può*);⁷ la conservazione della */e/* in protonia all'interno della parola (*rengratio*, *demostra*, *ensegnavate*) e in protonia sintattica (*se tucto* 'si tutto');⁸ mentre da un punto di vista morfologico si segnala *fò* per toscano *fu*; maggiormente tipici della Toscana sono invece l'esito del tipo *serei/serà* con evoluzione *ar > er*,⁹ e l'articolo dimostrativo maschile *el*.¹⁰

Dal punto di vista testuale va registrata la presenza di un revisore che qua e là interviene direttamente sul testo modificando una parola con un tratto di penna in sovrascrittura, nel tentativo di occultare la lezione originaria: il colore più scuro dell'inchiostro, esito della sovrascrittura, consente tuttavia di riconoscere il suo intervento abbastanza agevolmente (Figg. 1-2).

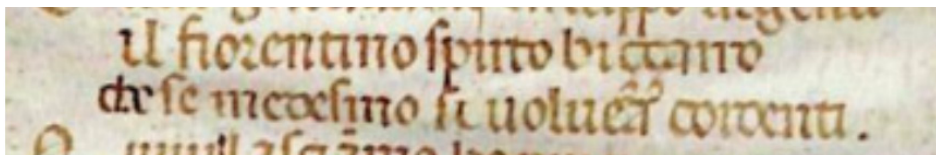


Fig. 1. Perugia, Sezione AS Spoleto, Notai di Spoleto, II, Protocolli, 95 (1922), coperta, c. 1r (il che iniziale è correzione in revisione).

⁴ Del frammento di Todi, Lokaj non ha però potuto condurre un'analisi testuale approfondita a causa della presenza della cucitura che ha impedito la lettura di una buona porzione del testo. Lo studio del frammento è ora affidato ad altra *équipe* di studiosi, da cui si attendono riscontri.

⁵ Formentin, "L'area italiana", 126 (area mediana); Casapullo, *Storia della lingua*, 342-343 (marchigiano).

⁶ Castellani, *Grammatica storica*, 365 (dialetti toscani orientali); Formentin, "L'area italiana", 126 (area mediana), 124-125 (senese e aretino-cortonese).

⁷ Casapullo, *Storia della lingua*, 330 (aretino); Castellani, *Grammatica storica*, 365 (*pò* / *può* in alternanza fra loro in Ristoro d'Arezzo).

⁸ Castellani, *Grammatica storica*, 365 (Toscana orientale); Casapullo, *Storia della lingua*, 330 (aretino), 343 (marchigiano).

⁹ Formentin, "L'area italiana", 120 (fiorentino).

¹⁰ Formentin, "L'area italiana", 124-125 (senese e aretino-cortonese); Casapullo, *Storia della lingua*, 332 (aretino); Castellani, *Grammatica storica*, 369.

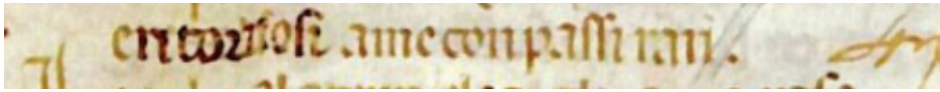


Fig. 2. Perugia, Sezione AS Spoleto, Notai di Spoleto, II, Protocolli, 95 (1922), coperta, c. 1v (*ritornosi* è correzione del revisore).

Il frammento spoletino è latore, sia in lezione originaria che in revisione, di un numero di innovazioni caratteristiche, che ne consentono un primo affiancamento a un gruppo noto fin dal Witte come “Sienesischen Gruppe”:¹¹ fra i testimoni del gruppo figurano i mss. Laur. 40.32 (XIV *ex.* / XV *in.*) e il tardo Sien. I IX 20 (datato 1477),¹² che nello specchio seguente si affiancano ai codici dell'*antica vulgata* petrocchiana¹³ (l'asterisco premesso, qui e altrove, indica l'errore significativo o l'innovazione caratteristica):

Inf. 8.45 benedetta colei che 'n te s'incinse | *si cinse* Cerreto A_(i) + Triv b Co La Pr Pa₂
Eg Mad Rb + Laur. 40.32, Sien. I IX 20

8.57 di tal disio convien che tu goda | *converrà* Cerreto A_(i) + a Ash Co Fi La₂ vat Pa
Eg Laur Po Rb + Laur. 40.32, Sien. I IX 20

La variante, di per sé accettabile, sana l'eventuale ipometria cui supplisce l'editore moderno con il segno grafico della dieresi su *disio*.

*8.62-63 e 'l fiorentino spirito bizzarro / in sé medesmo si volvea co' denti | *El f.* Cerreto A_(i), *al f.* Laur. 40.32, *il f.* Sien. I IX 20; *Che se m.* Cerreto A_(i) + Pr + Laur. 40.32, Sien. I IX 20

L'innovazione investe l'intera terzina, a partire da un apparente facile passaggio (*e* 'l > *el* = *il*) e per incomprendimento di *a* del v. 61 come forma di interiezione ('dagli!', addosso!), con risultato uno stravolgimento del senso complessivo del passo: 'tutti gridavano a Filippo Argenti [= compl. di termine], il fiorentino spirito bizzarro che in sé medesmo, ecc.'.

*8.71 là entro certe ne la valle cerno | *scierno* Cerreto A_(i) + Sien. I IX 20

¹¹ Witte, *Dante-Forschungen*, vol. I, nr. 16. Si vedano poi Roddewig, *Dante Alighieri*, 421; da ultimo Tonello, *Sulla tradizione tosc-fiorentina*, 272-273.

¹² Il gruppo è costituito in tutto da 15 codici: oltre ai due in oggetto, Capet. 3 d 2, Capet. 4 b 11, Ashb. 837, Ricc. 1049, Frullani 7, Can. 112, Ol. 42, Fr. Ravenna San Francesco, Cors. 608, Cors. 265, Sien. I VI 30, Marc. IX 32, Marc. Zan. 53, tutti codici tardi dalla fine del XIV secolo fino a metà del secolo successivo. Dalle tabelle di Tonello, tali codici sono in gran parte ridotti all'interno di *lau* con uscite comuni con *pr* e *pr*, quindi sostanzialmente in zona *cento*.

¹³ Dante Alighieri, *La Commedia*. Nell'ordine delle sigle non si segue il criterio alfabetico (come in Petrocchi), ma l'appartenza a gruppi o rami dello *stemma*, secondo la serie: *a* [Mart Triv], *b* [Ash Ham], Co Fi La *cento* [= Lau + Lo Ricc Tz] Parm Pr *vat* [= Cha Vat], Pa, Eg Laur Po, Mad Rb Urb.

La lezione in oggetto, allo stato attuale delle nostre conoscenze, è isolata nella tradizione ai due testimoni in oggetto.

*8.117 e rivolsesi a me con passi rari | *e ritornosi* Cerreto A_(i) [del revisore], *e ritorno*
ver me Laur. 40.32

La lezione del revisore si conforma strettamente al dettato di Laur. 40.32, modificando il verso nella prima parte (*rivolse* > *ritorno*), e lasciando inalterato il -*si* di *rivolse-si*; l'errore è in ogni caso eco del precedente v. 91 'sol *si ritorni* per la folle strada'.

18.69 là 'v' uno scoglio de la ripa uscia | *Dove uno* Cerreto A₍₄₎ + b Co (*dove lo s.*) Eg
Laur + Laur. 40.32, Sien. I IX 20

*Purg. 15.30 messo è che viene ad invitar ch'om saglia | *a invitarne* Cerreto A₍₅₎ + Triv
Po Mad Rb

L'inserimento della particella pronominale -*ne* risulta in contraddizione con l'uso dell'impersonale *ch'om*.

15.37 noi montavam già partiti di linci | *partiti linci* Cerreto A₍₅₎ + b La₁ Vat Eg Po

L'eventuale ipometria si sana con il passaggio *montavam* > *montavamo*, presente in molti dei testimoni.

15.71 sì che quantunque carità si stende | *sintende* Cerreto A₍₅₎

È errore di anticipo del v. 74 ('E quanta gente più là sù s'intende'), isolato al frammento.

19.5 veggiono in oriente innanzi a l'alba | *presso a l'alba* Cerreto A₍₆₎

Senso del passo stravolto, ma ancora una volta pare errore isolato nella tradizione.

19.12 così lo sguardo mio le faceva scorta | *sguardar mio* Cerreto A₍₆₎

*19.38 de l'alto di i giron del sacro monte | *del santo monte* Cerreto A₍₆₎ + a Po + Sien.
I IX 20

L'innovazione, limitata nell'*antica vulgata* ai soli a Po, conferma il rapporto con Sien. I IX 20.

*24.61 e qual più a gradire oltre si mette | *a guardare* Cerreto A₍₈₎ + La₂ Lau₂ Laur Po
Mad Rb Urb

In area toscana, variante circoscritta a una parte del *cento*; Sien. I IX 20 ha la variante simile *a righuardare*, che confermerebbe la vicinanza del "Sienesischen Gruppe" con la tradizione *cento*.

*24.69 e per magrezza e per voler leggera | *per volar* Cerreto A₍₈₎ + *cento***

Innovazione chiusa nella tradizione al settore dei *cento***; Sien. I IX 20 corregge forse *voler* in *volar* (la scrittura non è chiara): se così fosse trova conferma la vicinanza testuale fra il codice e il gruppo del *cento***.

24.72 fin che si sfoghi l'affollar del casso | *sfogha* Cerreto A₍₈₎ + *cento*** + Laur. 40.32

*24.77 ma già non fia il tornar mio tantosto | *mio sì tosto* Cerreto A₍₈₎ + Laur. + Laur. 40.32

Evidente banalizzazione del *difficilior* 'tantosto'.

26.141 qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire | *chieuas* non puos ruioil Cerreto A₍₉₎

Questa e le innovazioni successive, per lo più singolari al frammento, dimostrano che il copista ignora il provenzale e inserisce un'accozzaglia in serie di parole senza senso.

26.143 consiros vei la passada folor | *consitos* Cerreto A₍₉₎ + Laur. 40.32 (*chonsithos*), Sien. I IX 20

*26.144 e vei jausen lo joi qu'esper denan | e vai Cerreto A₍₉₎ + Sien. I IX 20; lo ior Cerreto A₍₉₎ + Laur. 40.32

26.145 ara vos prec per aquella valor | *vus preu* Cerreto A₍₉₎ + Laur. 40.32 (*us preu*)

26.146 que vos guida al som de l'escalina | *doles* scalina Cerreto A₍₉₎ + Laur. 40.32 (*doleses chalina*)

26.147 sovenha vos a temps de ma dolor | *de mon dolor* Cerreto A₍₉₎

Curiosa è la trasformazione del femminile *ma* (in provenzale *dolor*, come *amor*, è femminile) nel maschile *mon*, isolata anch'essa nella tradizione.

27.3 cadendo Ibero sotto l'alta Libra | *ybera* Cerreto A₍₉₎ + *cento*** (- Lo)

L'apparente facilità della corruzione risulta comunque limitata a un gruppo chiuso della tradizione (il solito *cento***).

27.22 ricorditi ricorditi e se io | *che sio* Cerreto A₍₉₎ + Ham

Indebita zeppa per superare la forte dialefe fra *ricorditi* - *e* (ma il passaggio è molto facile).

27.90 fasciati quinci e quindi d'alta grotta | *dalla grocta* Cerreto A₍₁₀₎ + Ham *cento** Pr Laur Mad Rb + Laur. 40.32

Di facile generazione, ma vale a conferma della concordanza del frammento con il gruppo del *cento*** + Laur. 40.32.

27.97 ne l'ora credo che de l'oriente | *che ne l'oriente* Cerreto A₍₁₀₎ + Ham *cento** Laur
+ Sien. I IX 20

A parte la sintassi compromessa della terzina, anche in questo caso vale a conferma del legame con *cento*** e Sien. I IX 20.

Il rapporto tra il frammento di Spoleto e il gruppo senese di Laur. 40.32 + Sien. I IX 20 pare acclarato, soprattutto nella prima cantica; mentre in *Purgatorio* e *Paradiso* il modello si affianca e si sovrappone con uno di tipo *cento***, che però mostra solidarietà con il gruppo senese: quest'ultimo si configura come un'appendice tarda (dei primi anni del Quattrocento) su base *cento*, caratterizzata da una grande libertà negli interventi sul testo, spesso arbitrari se non *ope ingenii*.¹⁴ Da un punto di vista linguistico Laur. 40.32 a uno spoglio a campione denuncia un'origine toscana non meglio specificabile (ma probabilmente centrale);¹⁵ mentre Sien. I IX 20 è sottoscritto da Agostino di Jacopo di Lorenzo di Cambino Rustichelli, quasi certamente fiorentino, tutti dati che in ogni caso confermerebbero un qualche collegamento del frammento di Spoleto con la Toscana.¹⁶

Il frammento di Todì (Todì, Archivio Storico Comunale, Archivio notarile di Todì, Antonio Virili, scaffale XXV pacchetto 7, n. 134), di estensione decisamente più ridotta, a un esame linguistico rivela tratti ampiamente compatibili con l'area settentrionale: frequenti gli scempiamenti delle consonanti, in particolare di *-cc-* *-tt-* (*ochi, oculto, atento*, oltre a *alora, legi* 'leggi');¹⁷ la sonorizzazione delle occlusive velari (*gostantin*);¹⁸ la conservazione non fiorentina di /e/ in protonia sintattica (*se dice, se mira*); mentre gli esiti approssimanti di /j/ (*iusta vendecta, iusta corte*) possono essere tanto fenomeni caratterizzanti la fascia mediana quanto latinismi

¹⁴ Il dato è messo in rilievo già da Moore, *Contributions*, 522, a proposito di Luca della Scarperia, copista di Can. 112, stretto affine di Sien. I IX 20: «Don Luca dalla Scarperia seems to have been an educated and intelligent man, but very prosaic and devoid of taste, who allowed himself unlimited license in the way of conjectural emendations of the text. Besides whole lines nearly rewritten, such petty alterations as transposed words, substitutions of one word for another, and so on, are quite endless, and in many Cantos there are scarcely half a dozen consecutive lines that do not exhibit them».

¹⁵ Il dato è confermato dallo spoglio di Elena Niccolai all'interno del volume di Bertelli, *La tradizione della "Commedia". III*, 1, 15.

¹⁶ Il citato Luca della Scarperia, copista nel secondo Quattrocento di Can. 112, è monaco a Val-lombrosa, nel Valdarno superiore fiorentino, zona di confine (e di contatto) con l'aretino, e potrebbe dimostrare una diffusione di questa tradizione anche nella zona orientale della Toscana, come emerso dai (pochi) elementi linguistici del frammento di Spoleto.

¹⁷ Formentin, «L'area italiana», 16.

¹⁸ Casapullo, *Storia della lingua*, 299 (esempi nel veneziano del tipo *godon* 'cotone').

non caratterizzanti una specifica varietà, ma risultano parimenti attestati in Italia settentrionale, in particolare nel ligure.¹⁹

Dal punto di vista testuale il frammento presenta una serie significativa di errori critici che indicano una derivazione da *Pa*, esemplato da Bettino de' Pili, bergamasco:

Par. *6.13 prima ch'io a l'ovra fossi attento | [*e prima*] *alora chio fossi* Todi Arch._(i) + *Pa* (*chio alluora fossi*) (Fig. 3 e 4)



Fig. 3. Todi, ASC, Archivio notarile di Todi, Antonio Virili, scaffale XXV pacchetto 7, n. 134, *fr.* 1.

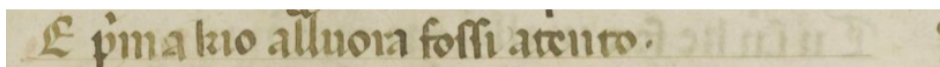


Fig. 4. Paris, BnF, Par. it. 538 [*Pa*], c. 132r.

La lettura di *Pa* è forse errore di lettura da parte di Bettino del suo antigrafo di riferimento, certamente in *littera textualis*: da *alloura* (ossia 'all'ovra') a *alluora* di *Pa*.²⁰ Il *nonsense* generato ha indotto il copista di Todi a invertire l'avverbio, disambiguato in *alora*, per cercare un senso accettabile.

Par. *6.17 sommo pastore a la fede sincera | *pastor della fede* Todi Arch._(i) + *Pa* (*p. ella fede*) + *Po* (*della fede*) (Fig. 5 e 6)



Fig. 5. Todi, ASC, Archivio notarile di Todi, Antonio Virili, scaffale XXV pacchetto 7, n. 134, *fr.* 1.

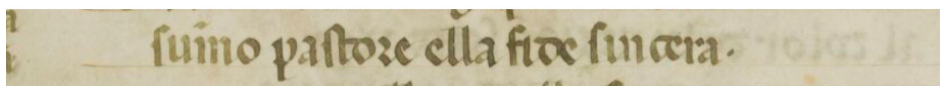


Fig. 6. Paris, BnF, Par. it. 538 [*Pa*], c. 132r.

¹⁹ Formentin, "L'area italiana", 102; Casapullo, *Storia della lingua*, 257.

²⁰ In genere però Bettino de' Pili in *Pa* tende alla iperdittongazione, forse come reazione per ipercorrettismo all'assenza di dittongamento dei volgari settentrionali: per es. a *Inf.* 15.97 'lo mio maestro allora in su la gota' è reso da Bettino con *aluora* (e non è caso isolato).

La lettura erronea di Bettino *ella* (così nel suo antigrafo o da errata lettura di *alla*), induce anche in questo caso il copista di Todi a un tentativo di correzione *ope ingenii*, trasformando *ella* in *nella* e accorciando *pastore* di Pa in *pastor* per ripristinare la corretta misura del verso.

L'ultimo esempio è quello maggiormente probante:

Par. *6.116 sì disviando pur convien che i raggi | *si disinando* Todi Arch.₍₂₎ + Pa (*disiando*) (Fig. 7 e 8)

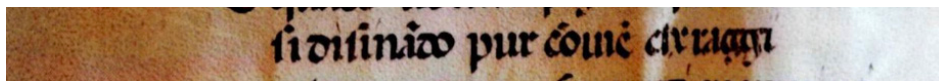


Fig. 7. Todi, ASC, Archivio notarile di Todi, Antonio Virili, scaffale XXV pacchetto 7, n. 134, fr. 2.

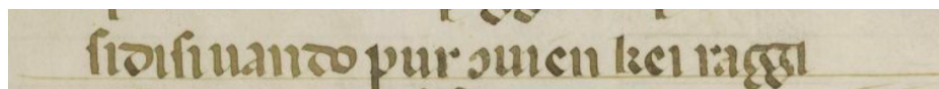


Fig. 8. Paris, BnF, Par. it. 538 [Pa], c. 134r.

L'errore di Bettino è l'ennesima prova che il suo antigrafo di riferimento fosse in *littera textualis*, da cui un classico *lapsus calami*: il *disviando* originale, in *littera textualis* 'disiando' con le singole aste staccate dal tratto di penna ma al contempo strettamente ravvicinate, ha creato il *disiando* di Pa, ovviamente parola senza senso, corretta *ope ingenii* dal copista di Todi in *disinando* (semplicemente invertendo le aste della *u*), che ha il vantaggio di esistere, ma che certamente non gode di un senso più accettabile.

Altri grossolani errori di Todi sono per lo più isolati nella tradizione:

Par. 6.18 mi dirizzò con le parole sue | *mi redriççò* Todi Arch.₍₁₎ + Mart b Eg Mad Rb Urb

Da un probabile *d(i)rizzò*, allungato in *red(d)riççò* per sanare la conseguente ipometria.

6.21 ogni contradizione e falsa e vera | *o falsa o vera* Todi Arch.₍₁₎

6.119 col merto è parte di nostra letizia | *nostra giustitia* Todi Arch.₍₂₎ + Co

Errore di anticipo del ravvicinato v. 121 'quindi addolcisce la viva giustizia'.

6.120 perché non li vedem minor né maggi | *vedrem* Todi Arch.₍₂₎

Chiosa al testo (con indebita l'estensione al futuro della condizione delle anime beate).

7.49 non ti dee oramai parer più forte | *ti dovria omai* Todi Arch.₍₃₎

Chiosa al testo del copista, sulla falsariga della precedente.

7.66 sì che dispiega le bellezze etterne | *dispregia* Todi Arch.₍₃₎

In conclusione la patina linguistica del frammento di Todi, settentrionale, trova riscontro nella saldezza del rapporto testuale fra il frammento di Todi e *Pa* di Bettino de' Pilis da Bergamo, dimostrando ancora una volta l'utilità dell'incrocio dei dati per ottenere risultati omogenei e in gran parte sovrapponibili.

2. Agli inizi del 2021 è emerso presso l'Archivio di Stato di Fermo un frammento del *Purgatorio*, edito nel 2023 da Angelo Manitta e Riccardo Renzi.²¹ Si tratta di un frammento di riuso proveniente dalla Sezione Notarile, Notaio Aracinti di Monterubbiano – attivo negli ultimi anni del Cinquecento –, da un codice presumibilmente integro della *Commedia*, forse ancora trecentesco, redatto da mano unica in *littera textualis*. Il lacerto, costituito da un solo foglio membranaceo, contiene un lacerto del *Purgatorio* (d'ora in poi *Purg.*), nella fattispecie *Purg.* 15.64-90, 109-145, 16.1-3.²²

L'analisi linguistica del pur breve lacerto non lascia dubbi sulla provenienza settentrionale del copista, forse emiliana: fenomeni caratteristici del Nord Italia sono la grafia (c)ci o g(g)i per rappresentare l'affricata alveolare (*cogitacion* 'cogitazione', *megia* 'mezza', forse una forma di ipercorrettismo), grafia regolare di Urb fra i testimoni dell'*antica vulgata* di Petrocchi;²³ nel vocalismo l'assenza di dittongamento toscano [jɛ] [wɔ] (*for* 'fuor', *mei* 'miei', *poi* 'puoi', *po* 'può')²⁴ e la mancanza di anafonesi (*gionto*, *alongarsi*);²⁵ inoltre la chiusura di *e* > *i* in protonia sintattica (*si tu* 'se tu'). Per il consonantismo si notano gli scempiamenti regolari, soprattutto di -cc- pp- -tt (*specchio*, *maparve*, *mapaghe*, *ochi*, *attenti*), con iperocorrettismi (*vallore*, *serottini*)²⁶;

²¹ Manitta e Renzi, "Un frammento".

²² Riproduzione fotografica del frammento in Manitta e Renzi, "Un frammento", 16 (*rr*), 18 (*rr*). La trascrizione alle pagine 7-9 presenta tuttavia diversi e gravi errori, di lettura e di normalizzazioni indebite della grafia originale (fra parentesi tonda la trascrizione errata, preceduta dalla lettura corretta): *viene* (vene); *mapaghe* (mappaghe); *extinta* (estinta); *dolce* (sola) [*sic*]; *laggravava* (laggravava); *reconobbi* (riconobbi); *che da sonno* (che al sonno); *megia* (mezza); *alongarsi* (allungarsi); *come notte* (come la notte). Numerose infine le riserve sull'analisi testuale e paleografica delle pp. 9 e sgg. che si perde nella ricerca di generiche somiglianze con codici dell'*antica vulgata* petrocchiana che nulla hanno a che fare con il frammento in oggetto.

²³ Si veda l'apparato Petrocchi.

²⁴ Manni e Tomasin, "Storia linguistica", 34-35.

²⁵ Formentin, "L'area italiana", 98.

²⁶ Formentin, "L'area italiana", 98; Casapullo, *Storia della lingua*, 256.

la forma assibilata in *cresse* ‘cresce’, e per l’affricata palatale sonora /dʒ/ (*rasion* ‘ra-gion’)²⁷. Aspetti propriamente morfologici sono la tendenza alla generalizzazione di *-e* al femminile plurale in *le luce* (v. 84);²⁸ l’uso di *ee* all’indicativo presente 3a pers. sing. ‘è’ (*vee* ‘v’è’, v. 74), quest’ultimo tratto ben attestato anche in mss. bolognesi/emiliani come Rb e Stocc; la forma *fuo* ‘fu’, con epitesi di *-o*; la preposizione *di la* / *di li* (*di gli ochi*, *di la pace*); il pronome possessivo *soi*.²⁹

Dal punto di vista testuale le innovazioni del frammento sono notevoli e tutte estremamente caratterizzanti (faccio seguire alle sigle di Petrocchi i due testimoni bolognesi/emiliani Pad. 9 e Stocc, rappresentanti della famiglia *p* così denominata da Paolo Trovato):³⁰

*Purg. 15.68 che là sù è così corre ad amore | *la su si corre* Fermo + Pad. 9 (*di la su si c.*), Stocc (*chee*)

La corruzione del verso, isolata al gruppo *p*, è generata dalla caduta di *è*, inglobata nel *che* iniziale.

*15.70 tanto si dà quanto trova d’ardore | *quanto si trova ardore* Fermo + Pad. 9, Stocc

Lezione presente a vario titolo in tutti i testimoni *p* con duplicazione caratteristica della particella *si* (e ripristino, per ragioni metriche *d’ardore* > *ardore*).

*15.71 sì che quantunque carità si stende | *carità discende* Fermo + Eg + Pad. 9, Stocc

Lezione presente a vario titolo in tutti i testimoni *p* (cui si affianca Eg, dimostrandone l’origine quasi certamente emiliana).

15.72 cresce sovr’essa l’eterno valore | *sopresso* Fermo + Co Eg Laur + Pad. 9, Stocc

15.85 ivi mi parve in una visione | *maparve* Fermo + a Co La₂ Vat Po Mad Rb + Pad. 9, Stocc

*15.86 estatica di subito esser tratto | *extinta* Fermo + Pad. 9, Stocc

Fra le lezioni, chiaramente aberrante, più tipiche di *p* e isolate nella tradizione al gruppo in questione.

15.112 orando a l’alto Sire in tanta guerra | [*a*] Fermo + Ash Co Fi La₂ Laur Po Mad Rb Urb + Pad. 9, Stocc

²⁷ Casapullo, *Storia della lingua*, 297-298 (esempi nel veneziano).

²⁸ Formentin, “L’area italiana”, 102 (per il ligure).

²⁹ Casapullo, *Storia della lingua*, 285 (bolognese).

³⁰ Trovato, “Fuori dall’antica vulgata”; Trovato, “Nuovi dati sulla famiglia *p*”. Sulla lingua (bolognese) di Pad. 9: Romanini, “Altri testimoni”, 86; per Stocc si rimanda al lavoro complessivo di Ferrante, “Il Dante di Stoccarda”, 48-55 (*La lingua*).

15.126 quando le gambe mi furon sì tolte | *fuoron tolte* Fermo

*15.143 verso di noi come la notte oscuro | [*la*] Fermo + Pad. 9, Stocc

Evidente ipometria, isolata al gruppo *p*.

16.1 buio d'inferno e di notte privata | *o di* Fermo + Urb + Pad. 9, Stocc

Una delle lezioni caratterizzanti il rapporto Urb + *p*.

Indiscutibile appare dunque l'appartenza del frammento di Fermo al cosiddetto 'gruppo *p*' di tradizione settentrionale, confermando ancora una volta il dato emerso dall'analisi linguistica.

3. Dall'Archivio di Stato di Pesaro Urbino giunge la segnalazione, da Marco Cursi e Alessandra Molinari,³¹ di un frammento membranaceo del secondo quarto del XIV secolo, appartenente a un codice redatto da un'unica mano in scrittura cancelleresca contenente almeno l'*Inferno* (Sistema Informativo degli Archivi di Stato (SIAS) di Pesaro Urbino, *Frammenti di pergamene*). Il frammento presenta due iniziali di canto filigranate, al di sopra delle quali è lasciato uno spazio bianco destinato alle rubriche, mai trascritte. Secondo Cursi, la tipologia del manufatto è ricollegabile, ma dubitativamente, alla modalità libraria tipica dei Danti del Cento. Il lacerto contiene *Inf.* 4.151-5.90; 5.139-6.31.

Dal punto di vista linguistico, l'esiguità della testimonianza non fornisce un quadro risolutivo: l'assenza di tratti marcati, unita alla regolare presenza del dittongamento spontaneo di tipo toscano (*vuolsi, puote, percuote, nuovi*), il numerale *due*, e qualche raddoppiamento fonosintattico (*da llui, a llui*), spingerebbe verso un contesto toscano, non meglio specificabile.

Altrettanto ridotto lo spoglio dal punto di vista testuale:

Inf. 5.29 che muggia come fa mar per tempesta | *come fal mar* Fr. Urb + Eg₂ Laur + Co Parm Ricc₂

Limitata a un settore ristretto della tradizione (Eg₂ Laur, con intersezioni orizzontali di altri testimoni), ma di facile genesi.

³¹ Cursi e Molinari, "Un frammento". Un ulteriore frammento, costituito da tre bifogli membranacei dall'Archivio Notarile di Fossombrone (versato nell'Archivio di Pesaro nel 1969), è segnalato da Cambrini e Cursi, *Frammenti ritrovati*. Il I bifoglio contiene *Purg.* 4.106-139-5.136; *Purg.* 13.55-154, 14.1-72; il II bifoglio, *Par.* 17.64-142; 18.1-90; *Par.* 25.88-139; 26.1-117; il terzo infine, *Par.* 26.118-142; 27.1-141, cui segue il *Capitolo* di Bosone da Gubbio. Il frammento è analizzato da un punto di vista codicologico-paleografico nel contributo di Cambrini e Cursi, ed è oggetto di analisi linguistica e testuale da parte di Gennaro Ferrante, in un contributo di prossima pubblicazione, al quale si rimanda.

6.10 grandine grossa acqua tinta e neve | *et acqua* Fr. Urb + Ash Fi *vat* Pa Eg Po Mad Rb Urb

Non particolarmente indicativa del rapporto fra i codici.

6.11 per l'aere tenebroso si riversa | *tenebrosa* Fr. Urb + Ham La Parm Mad

Come sopra.

6.18 graffia li spirti ed iscoia ed isquatra | *ingoia* Fr. Urb + a Ham Co Fi La *cento* Parm Pr *vat* Pa Eg Po Mad Rb Urb (*incuoia*)

Variante accettabile, peraltro maggioritaria nella tradizione dell'*antica vulgata* petrocchiana.

6.23 le bocche aperse e mostrocci le sanne | *la bocca* Fr. Urb + Pr *vat* Pa

Chiaramente erronea (si veda 'con tre gole caninamente latra', v. 14), ma di facile genesi.

*6.26 prese la terra e con piene le pugna | *Sopra la terra* Fr. Urb + Laur

Si tratta dell'unica innovazione di rilievo isolabile nel frammento, che lo ri-collega al settore della tradizione di Laur (come velatamente si indicava sopra, a v 29). Sulla natura di errore non possono esserci dubbi: verrebbe infatti meno l'oggetto della frase, il pugno di terra lanciato fra le fauci di Cerbero; inoltre allo stato attuale delle conoscenze della tradizione, la variante è isolata e caratteristica del solo Laur.

Il codice Laurenziano, da un punto di vista linguistico, è di base aretino-cortonese o tutt'al più amiatino-senese,³² in quanto tale compatibile con gli elementi linguistici del frammento che indirizzano verso la Toscana in senso lato. Appare quindi di un certo interesse che fra le proposte di localizzazione del frammento in base alla modalità libraria, Marco Corsi suggerisca la possibilità – ovviamente alternativa al modello (fiorentino) del *Cento* – di una vicinanza al modello librario del codice parigino Paris, BnF, Ital. 529, opera del copista Antonio da Cortona.³³

³² Secondo le ultime indicazioni di Romanini, "Manoscritti e postillati", 54-55.

³³ Corsi e Molinari, "Un frammento", 421 n. 37. Al medesimo copista sono stati attribuiti altri due testimoni della *Commedia*: Firenze, BML, Plut. 90 sup. 127 e Roma, Archivio Storico Capitolino, frammento s.s. (ma quest'ultimo non sembra più rintracciabile). Un'ulteriore attribuzione è il ms. Laur. Plut. 41.15, contenente molti componimenti del *Canzoniere* di Petrarca (l'attribuzione è in Corsi e Pulsoni, *Intorno alla precoce fortuna*).

4. Dall'Archivio Storico Comunale di Lodi provengono due frammenti, rispettivamente dell'*Inferno* e del *Paradiso*, appartenenti a due codici diversi; un terzo frammento del *Purgatorio*, il più sostanzioso, è stato rinvenuto invece nella Biblioteca del Seminario Vescovile di Pavia. Tutti e tre sono stati editi, in uno stesso contributo, da Giuseppe Mascherpa.³⁴

Il primo frammento [= Lodi (A)] è un bifolio membranaceo riutilizzato come coperta di un registro di atti del notaio Nicolò Maggi di Crema, con documenti vergati fra il 1600 e il 1608; il frammento, che riporta *Inf.* 17.76-136, 18.1-15, è redatto da unica mano in *littera textualis*, forse della fine del XIV secolo, con versi disposti su unica colonna, iniziale del canto XVIII ornata e rubriche a inizio canto in volgare.

Il secondo frammento [= Lodi (B)] è un bifolio membranaceo riutilizzato come rinforzo di atti del notaio Girolamo Cigolini di Lodi, con documenti vergati fra il 1594 e il 1598; il lacerto conserva *Par.* 24.73-85, 118-130, 25.1-12, 40-52, ed è redatto da mano unica che scrive in cancelleresca della seconda metà del XIV secolo, su due colonne, con iniziale di canto in blu filigranata di rosso, e iniziali di terzina a tocchi rossi.

Il terzo e ultimo frammento [= Pav. Vesc.] è costituito dai resti di quattro bifoli membranacei, incollati sui piatti anteriore e posteriore della legatura in cartone della cinquecentina segnata 3. G. 40, contenente il *Repertorium* giuridico di Giovanni Bertacchini, in quattro tomi (Lione, ex Off. Typographica Thome Bertheau, 1546). I quattro bifoli riportano *Purg.* 3.123-4.39, 4.107-123, 5.1-15, 50-63, 82-6.24, 8.130-9.54, 9.73-87, 106-138, 10.7-24, 10.106-11.30, 13.13-78, 16.19-84 da un codice della seconda metà del XIV secolo, redatto da un'unica mano su base cancelleresca, con versi trascritti su due colonne, iniziali di canto alternate rosso/blu, iniziali di terzina a tocchi gialli e rubriche iniziali del tipo "Incipit cantus... secunde cantice Commedie".

Lodi (A), molto esiguo, dal punto di vista linguistico non presenta tratti anti-fiorentini; al contrario la presenza regolare di dittongamenti di tipo toscano (*fiero*, *buon signor*, *fuor*, *puose*, *luogo*), la forma *sanza* (17.128)³⁵ e il numerale *diece* (18.9),³⁶ oltre al raddoppiamento fonosintattico registrato in *a llui* (17.111), rendono il quadro compatibile con quello di un copista comunque toscano.

Dal punto di vista testuale le (poche) innovazioni non sembrano particolarmente caratterizzanti:

Inf. 17.76 e io temendo no 'l più star crucciase | *temendo chel più* Lodi (A) + Ham Pr

³⁴ Mascherpa, "Tre nuovi frammenti".

³⁵ Castellani, *Grammatica storica*, 293.

³⁶ Castellani, *Grammatica storica*, 316 e 427 (*diece* a Pisa e a Cortona, con una coincidenza che isola le due periferie occidentale e orientale della Toscana).

La lezione banalizza la costruzione latina *difficilior* (*timeo ne*).

17.77 lui che di poco star m'avea 'mmonito | *Quei che* Lodi (A)

La variante, di non molto rilievo, risulta presente anche in Can. 115, esemplato da Marin Sanudo (*descriptus* di Gamb, per il quale si veda il paragrafo successivo).

*17.79 trova' il duca mio ch'era salito | *et trovai* Lodi (A) + a Co La₁ Pr Po

La lezione erronea è per supplire alla forte dialefe fra *trova'* e *il*, ma è diffusa nella tradizione.

17.80 già su la groppa del fiero animale | *in su* Lodi (A) + b Co vat Eg

Di scarso rilievo, ma in genere forma maggioritaria in codici di area toscana.

17.88 tal divenn'io a le parole porte | *tal mi fec'io* Lodi (A)

Di un certo interesse, ma al momento ignota alla restante tradizione.

17.89 ma vergogna mi fè le sue minacce | *mi fer* Lodi (A) + a Co Ga Parm Pr Eg Laur Rb

17.95 ad altro forse tosto ch'i' montai | *forte* Lodi (A) + a Co Fi La₁ cento Parm vat Laur Eg Po Mad Rb

Troppo diffusa e di scarso valore congiuntivo (il passaggio *alto* > *altro* e *forse* > *forte* è fra i più comuni nella tradizione).

17.128 che senza veder logoro o uccello | *[che]* Lodi (A)

Ipometria evidente, ma isolata nella tradizione.

18.2 tutto di pietra di color ferrigno | *et di color* Lodi (A) + Mart Ash Co Ga La cento Fi Parm Pr vat Pa Eg Laur Po Mad Rb Urb

18.12 la parte dove son rende figura | *sicura* Lodi (A) + Ham Cha Rb

Di per sé indicativo, ma il passaggio è facile (*sicura* > *sigura* > *figura*, nella forma grafica della *s* allungata).

Le poche innovazioni di un certo rilievo o sono isolate al frammento (17.88, 17.128) – per quello che conosciamo oggi della tradizione –, o sono condivise da uno spettro più o meno variegato di testimoni (17.79), sebbene di area toscana: in mancanza di riscontri certi, possiamo quindi dubitativamente ammettere, dai pochi elementi linguistici e testuali, una probabile attribuzione del frammento all'area toscana.

Il frammento Lodi (B) dal punto di vista linguistico, in una cornice sostanzialmente toscana (presenza di dittongamenti di tipo toscano, e di raddoppiamenti fonosintattici come *che ffa*, *che ttu*, *a tte*, *che llaggiù*), mostra qualche tratto compatibile con la Toscana meridionale (senese) o orientale (aretino-cortonese): in particolare il passaggio di *er* intertonico e postonico a *ar* (*essar* 'essere')³⁷.

Dal punto di vista testuale, coerentemente a tale assunto, fra le poche innovazioni isolabili di una certa significatività, il frammento ne presenta qualcuna che lo avvicina alla tradizione di Laur, come già ricordato di base aretino-cortonese (o tutt'al più senese):

*Par. 24.83 indi soggiunse assai bene è trascorsa | *indi sì giunse* Lodi (B) + Eg

Errore debole di per sé, ma isolato al solo Eg, a sua volta molto vicino a Laur.³⁸

24.126 ver' lo sepulcro più giovani piedi | *i piedi* Lodi (B) + b Po Rb

Troppo debole e di scarsa significatività.

24.130 e io rispondo io credo in uno Dio | *ch'io credo* Lodi (B) + Eg Laur ecc.

Variante adiafora, che accomuna peraltro la più parte dei mss. dell'*antica vulgata* petrocchiana.

25.3 sì che m'ha fatto per molti anni macro | *per più anni* Lodi (B) + Laur + a Ash Co
La₁ Parm Pr Pa Mad Rb

Lezione di per sé non erranea, accolta da molte edizioni precedenti a Petrocchi.

*25.8 ritornerò poeta e in sul fonte | *poeta e del suo fonte* Lodi (B) + Ash Rb, *poeta d e di sul ponte* Laur

L'errore (pasticciato) di Laur rivela la stessa fonte di Ash Rb e del frammento.

*25.47 la mente tua e di onde a te venne | *di chome a tte* Lodi (B) + Laur

Lezione singolarmente circoscritta a Laur.

³⁷ Formentin, "L'area italiana", 124-125; Casapullo, *Storia della lingua*, 331; Castellani, *Grammatica storica*, 365-366.

³⁸ Eg rivela «relazioni con altri codici databili poco oltre la metà del Trecento, tra cui Pa e Laur» (Petrocchi, *Intr.*, 390); «la tesi di laurea ferrarese di Benedetta Masia, condotta su un campione pari a un terzo della *Commedia*, rivela che il numero di innovazioni o errori esclusivi di Eg e Laur è molto elevato, superiore a quello di qualsiasi altro codice conservato e conclude, a mio avviso molto ragionevolmente, che Eg e Laur discendono indipendentemente da un antigrafo ubicato nei piani alti di *a*, non lontano dalla sottofamiglia *b*» (Trovato, "Intorno agli stemmi", 619-620).

In un quadro quindi molto incerto, a causa della ridotta estensione del frammento, il dato resta compatibile per un'affinità di Lodi (B) con la tradizione della Toscana sud-orientale, sia dal punto di vista linguistico che testuale (Laur).

Terzo e ultimo frammento, Pav. Vesc. da un punto di vista linguistico denuncia marcati tratti settentrionali: dall'assenza di dittongamenti toscani (*more* 'muore', *fore*, *for*, *poi* 'puoi', *preghera*),³⁹ al regolare scempiamento delle occlusive intervocaliche -cc- -pp- -tt- (*deletançe*, *racoglie*, *bataglie*, *acorto*, *apresso*, *napaia*, oltre a *magior*, *alor*),⁴⁰ con qualche ipercorrettismo (*suppremo*). Fenomeni settentrionali sono poi la grafia <ç> per <ti> (*graçe* 'grazie'); nel vocalismo la conservazione non fiorentina di /e/ in protonia sintattica (*se cavi*, *ce terrà*, *te seguirò*, *se raccoglie*) e all'interno della parola (*revelando*, *devieto*, *descendesi*, *reflettea*); nel consonantismo l'esito assibillato di /tʃ/ (*nasere* 'nascere');⁴¹ la sonorizzazione delle occlusive velari (*gìel* 'ciel', *sagra:agra:magra* in rima per 'sacra:acra:macra', forse la forma ipercorretta *giunchi* 'giunghi') e delle dentali (*fiade* 'fiate');⁴² nella morfologia i pronomi del tipo *soi*, *soe*;⁴³ il numerale *doe*; l'articolo determinativo maschile *el*. L'apertura di *u* tonico in *o* infine (*agoglia*, tosc. 'aguglia') e di *e* > *i* (*mimoria*, *pariami* 'pareami'), indirizzano forse verso l'Emilia.⁴⁴

Da un punto di vista testuale le non poche innovazioni presenti nel frammento sembrano condivise con testimoni settentrionali e in modo particolare con il gruppo *bol*⁴⁵ (prendo come riferimento proprio Bol[. Un. 589]):

Purg. 4.18 gridaro a noi qui è vostro dimando | *el vostro* Pav. Vesc. + Ham Rb Urb + Bol

4.32 e d'ogne lato ne stringea lo stremo | *mi stringea* Pav. Vesc. + Laur + Bol

La variante, di facile genesi, è tuttavia circoscritta a Bol e a Laur, che ha notoriamente rapporti con il primo.⁴⁶

*4.33 e piedi e man volea il suol di sotto | *volvea* Pav. Vesc. + Ash Eg (*volgeva*) Laur (*voglea*) Po (*volgeva*) + Bol (*volvea*)

Variante caratteristica che isola Eg Laur Po con Bol (e Ash che mostra contatti settentrionali).

³⁹ Manni e Tomasin, "Storia linguistica", 34-35.

⁴⁰ Formentin, "L'area italiana", 16.

⁴¹ Casapullo, *Storia della lingua*, 297-298 (esempi nel veneziano).

⁴² Casapullo, *Storia della lingua*, 299.

⁴³ Casapullo, *Storia della lingua*, 285 (in bolognese).

⁴⁴ Per quest'ultimo tratto: Formentin, "L'area italiana", 108.

⁴⁵ Una prima analisi sulla costituzione del gruppo *bol* e le sue fonti è reperibile nel contributo di Cita et al., in particolare Cita, "La sottofamiglia *bol*", 32-59.

⁴⁶ Prima segnalazione in tal senso da Mecca, "Appunti per una nuova edizione", 310.

4.116 che m'avacciava un poco ancor la lena | *un poco in cor la* Pav. Vesc.

Innovazione isolata del frammento, probabile errore proprio (si veda anche sotto).

4.120 da l'omero sinistro il carro mena | *al carro* Pav. Vesc.

*5.6 e come vivo par che si conduca | *se deduca* Pav. Vesc. + Bol

Innovazione esclusiva del frammento con Bol.

5.89 Giovanna o altri non ha di me cura | *non an* Pav. Vesc. + Ham Eg + Bol

Con Eg Bol (e Ham, che come Ash sopra, rivela contatti di *b* con il ramo settentrionale).

5.102 caddi e rimase la mia carne sola | *cadde* Pav. Vesc. + Ham₁ La₂ Eg Laur Mad Rb Urb + Bol₁

L'innovazione pare lezione originaria di Bol, poi corretta in revisione, raschiando il tratto a destra della *e* per lasciare un'asta, ma incurvata, per la *i*.

5.116 da Pratomagno al gran giogo coperse | *pratomagno el gran* Pav. Vesc. + a Ham Co La₂ Parm Pr Laur Rb Urb

5.117 di nebbia e 'l ciel di sopra fece intento | *el giel* Pav. Vesc. + b Fi Pr Urb + Bol

Di origine fonetica (sonorizzazione dell'occlusiva velare di origine settentrionale), ma limitata a un settore chiuso della tradizione.

*6.23 mentr'è di qua la donna di Brabante | *di là* Pav. Vesc. + Ham Po + Bol

L'errore polare, non difendibile, conferma ancora una volta lo schema Ham Po + Bol.

*6.23 mentr'è di qua la donna di Brabante | *bramante* Pav. Vesc. + Laur + Bol

Conferma il rapporto Laur + Bol.

*9.47 fatti sicur ché noi semo a buon punto | *sicuro noi semo* Pav. Vesc. + a Po Mad + Bol

La caduta del *che* determina l'allungamento metrico *sicur* > *sicuro*.

*9.48 non stringer ma rallarga ogne vigore | *ma tallarga* Pav. Vesc. + Bol

Variante di facile genesi paleografica, ma isolata alla coppia.

9.52 dianzi ne l'alba che procede al giorno | *precede* Pav. Vesc. + Eg Po Mad Rb Urb + Bol

9.74 che là dove pareami prima rotto | *in prima* Pav. Vesc. + *b* Co Laur Urb + Bol

*9.75 pur come un fesso che muro diparte | *fesso de muro* Pav. Vesc. + Po (*fosso da muro*)
+ Bol (*dun muro*); *da parte* Pav. Vesc., *de parte* Bol

Una delle varianti più caratteristica di Bol, cui si accoda Po (ma tentando di correggere).

9.111 ma tre volte nel petto pria mi diedi | *ma pria nel petto tre fiade mi diedi* Pav. Vesc.
+ *a* Ham Fi Ga La *cento* Parm Pr Vat Po + Bol

Variante di per sé accettabile, diffusa in un ampio settore della tradizione.

9.113 col punton de la spada e fa che lavi | *punto* Pav. Vesc. + Laur Po + Bol

Di facile genesi, ma chiusa al settore Laur Po + Bol.

*9.125 d'arte e d'ingegno avanti che diserri | *Et arte et i.* Pav. Vesc. + Po + Bol; *inante*
Pav. Vesc. + Laur (*innançi*)

Altra variante caratteristica di Bol (con Po che segue).

9.128 anzi ad aprir ch'a tenerla serrata | *pur che t.* Pav. Vesc. + *a* Ham Pr

9.130 poi pinse l'uscio a la porta sacrata | *a la parte* Pav. Vesc. *a b* Fi La Parm Eg Mad₂
Rb Urb + Bol; **sagrata* Pav. Vesc. + Pr Laur Po Rb + Bol

L'alternanza *porta* / *parte* è fra gli errori più diffusi nella tradizione (per errato scioglimento del *titulus*); non così *sagrata*, variante chiusa a un settore specifico.

*10.18 sù dove il monte in dietro si rauna | *Là dove* Pav. Vesc. + *a* Ham Co Eg Laur
Po Rb + Bol

La variante isola grosso modo il settore settentrionale, con l'intersezione del solito Ham e l'aggiunta in questo caso anche di *a*.

10.20 di nostra via restammo in su un piano | *restammo suso* Pav. Vesc. + Ham Po + Bol

L'allungamento *su* > *suso* è per evitare la forte dialefe fra *su* e *un*.

10.21 solingo più che strade per diserti | *strada* Pav. Vesc. + Triv Pr Laur Po + Bol

*10.24 misurrebbe in tre volte un corpo umano | [*in*] Pav. Vesc. + Laur Po + Bol

Isola nella tradizione Laur Po con il gruppo bolognese.

11.16 e come noi lo mal ch'avem sofferto | *et comel mal che noi* Pav. Vesc. + Po + Bol

*13.17 per lo novo cammin tu ne conduci | *tu mi conduci* Pav. Vesc. + *a* Eg Laur Po
Mad Rb + Bol

Isola il settore settentrionale (con l'aggiunta di *a* per vie orizzontali).

13.29 'Vinum non habent' altamente disse | *altramente* Pav. Vesc.

Variante non altrimenti nota.

*13.45 e ciascun è lungo la grotta assiso | *[e]* Pav. Vesc. + Laur (*a la grotta*)

Il verso risulta vistosamente ipometro.

16.57 qui e altrove quello ov'io l'accoppio | *e qui e altrove* Pav. Vesc.

Forse innovazione propria del copista del frammento per superare la forte dialefe dopo *qui* ed *e*.

* 16.68 pur suso al cielo pur come se tutto | *cielo così come* Pav. Vesc. + *a* Ash (*sì come*)
Po Mad Rb Urb + Bol

Ristretta a un settore chiuso della tradizione.

16.77 ne le prime battaglie col ciel dura | *chal ciel dura* Pav. Vesc.

Possiamo quindi affermare con una buona dose di sicurezza che tanto il dato linguistico che quello testuale additano coerentemente l'area settentrionale come quella di riferimento del lacerto pavese.

5. Luca Azzetta non solo segnala un nuovo frammento della *Commedia* (Leipzig, Universitätsbibl., Cod. gr. 55/Fragm. non lat. 1),⁴⁷ ma cosa forse più importante lo identifica, insieme ai già noti Augsburg, Staats- und Stadtbibl., Fragg. rel. 9 e München, Bayerische Staatsbibl., Cod. ital. 665 (2),⁴⁸ come appartenente al ms. di Rimini, Bibl. Gambalunga, SC Ms. 1162 (d'ora in poi Gamb), autografo di Iacopo Gradenigo (Venezia, metà del sec. XIV-*ante* 1420), dal quale tutti e tre i lacerti furono asportati, presumibilmente entro l'ultimo quarto del XVI secolo (si veda sotto), per finire in Germania.⁴⁹

Il frammento di Leipzig (Figg. 9-12, in fondo al contributo) è costituito da un unico foglio sciolto, in pessimo stato di conservazione: riutilizzato per ricoprire i piatti in cartone del ms. Leipzig, Universitätsbibl., Cod. gr. 55, che conserva lezioni di medicina tenute nell'anno accademico 1561-1562 all'Università di Padova da

⁴⁷ Azzetta, "Frammenti della *Commedia*".

⁴⁸ Registrati in Mecca, *I manoscritti frammentari*, rispettivamente 17-18, nr. 2; 45, nr. 122.

⁴⁹ Azzetta ipotizza persuasivamente che «i fogli siano stati asportati da uno dei numerosi studenti tedeschi che allora frequentavano l'università di Padova (da lì proviene il ms. di Leipzig)» (Azzetta, "Frammenti", 214).

Bassiano Lando, Jacobinus Bargius [Giacomino Malafossa da Barge] e Thomas Peregrinus, presenta la scrittura, una *littera textualis* molto curata, in più parti evanida, con segni di piegatura e con gli angoli superiori e inferiori rifilati diagonalmente. Il frammento riporta sul *recto* i vv. 1-15 di *Purg.* 8, sul *verso* i vv. 16-61; sono presenti inoltre la chiosa proemiale al canto e le chiose di Iacomo della Lana (ai vv. 1, 4, 7 sul *recto*; ai vv. 7-61 sul *verso*), con strisce di pergamena incollate nel margine superiore che riportano frustoli di ulteriori chiose dello stesso (a *Purg.* 6.19, 25 sul *recto*, a *Purg.* 6.10, 13 15 sul *verso*).

Non essendo stata edita da Azzetta,⁵⁰ faccio seguire la trascrizione semidiplomatica del frammento in questione:

c. 1r (*Purg.* 8.1-15)

[E]ra gia lora [...] il desio
ai nauicanti et intenerise el c[...]
lo di chan decto a dolci amici adio

Et che lo nouo peregrin damore
punge segli ode squilla da lontano
che paia el giorno pianger che si more

Quando i(n)comincai⁵² a render uano
ludire et amirar una de lalme
surta che lascoltar chiedea con m[a]no

Ella giunse et leuo ambe le pa[l]me
ficcando gli ochi in ciel verso l [...]te
come dicesse a dio daltro [...]

[T]e lucis ante si deu[...]
gli uscì di bocc[...] con si [...] note
che fece me [...]nte

c. 1v (*Purg.* 8.16-61)

Et laltre poi dolcemente et diuote
seguitar lei per tucto linno intero
auendo gli ochi a le superne rote

Aguçça ben qui lector gli ochi al uero

⁵⁰ Che ringrazio per avermi messo a disposizione le riproduzioni fotografiche del frammento, in allegato a questo contributo.

⁵¹ Nella carta grosse macchie di umidità ricoprono in più punti il testo, rendendolo illeggibile.

⁵² Non è chiarissimo il segno della cediglia sotto la c iniziale.

chel uelo e ora ben tanto sotile
certo chel trapassar dentro e leggero

Io uidi quello exercito genti[le]
tacitto possa riguardar in sue
quasi aspecta[ndo] palido et humile

Gia(?)⁵³ uidi uscir del [...]ender giue
due angelli con due spade affocate
[...]che et priuate de le punte sue

Verdi come fogliete pur mo nate
erano in uiste che di uerde penne
percosse [...]aen [...] et uentilate

Lun poco sopra noi a star sen uenne
et laltro scese in la opposita sponda
si che la gente in meçço se contenne

Ben diserneua in lor la testa bionda
/
/54

Ambi uegnon del grembo de maria
disse sordello a guardia de la ualle
per lo serpente che uera uia uia

Ondio che non sapeua per qual calle
mi uolsi intorno et strecto macostai
tutto gelato a le fidade spalle

Et [s]ordello anche or auallamo omai
[...]55 parleremo ad esse
gratioso fie lor [...] asai

Soli tre passi credo chio scendesse
et fu di sotto et uidi un che miraua
pur me come conoscer mi uoles[se]

Tempo era gia che laere saneraua
[m]a non si che tra gli ochi soi et i mei
non dichiarasse ciò che pria serraui

Ver me si fece et io uer lui mi fei

⁵³ La scrittura qui, ma in tutta la carta, è in gran parte evanida.

⁵⁴ Entrambi i versi sono praticamente cancellati dalla piegatura del foglio.

⁵⁵ Una grossa macchia copre metà verso.

iudice nin gentil quanto mi piaque
quando te uidi non esser tra i rei

Nullu bel salu[ar] tra noi si taque
poi dimando quanto e che tu uenisti
a pie del monte per le lontane aque

O dissio lui per entro gli ochi tristi
uenni stamane et son in prima uita
ancoi che l'altra si andando aquisti

Et come fue la mia risposta udita

Sull'identità di mano, quella di Iacopo Gradenigo, per Gamb e i tre frammenti di Leipzig, Augsburg e München, si rimanda senz'altro ai rilievi di Azzetta.⁵⁶ Si aggiungono qui alcune note cursorie di carattere linguistico e testuale.

L'origine veneziana del copista trova conferma nel frammento di Leipzig che, pur nella sua brevità, denuncia evidenti tratti settentrionali, tutti segnalati nei frammenti precedenti di area settentrionale: scempiamenti regolari, in particolare delle consonanti -cc- -tt- (*ochi, sotile, fogliete*), con errori chiaro frutto di ipercorrettismi (*tacitto, angelli, ma palido, legero*, ecc.); l'esito assibillato in presenza di sibilante palatale (*intenerise* per *intenerisce, possa* per *poscia*); la conservazione non fiorentina della *e* in protonia sintattica (*te uidi*); l'articolo determinativo maschile che appare regolarmente come *el* (che da metà Trecento soppianta a Venezia il più arcaico *lo*).⁵⁷

Dal punto di vista testuale l'esiguità del frammento non consente di isolare molte innovazioni, tranne le seguenti di una certa significatività:

*Purg. 8.11 ficcando li occhi verso l'oriente | *ochi in ciel verso Leipzig* + Po + *bol* + Ashburnham Combination

La variante in questione – che supplisce con una facile zeppa alla presunta ipometria del verso, sanata dall'editore moderno con il segno grafico della dieresi – è isolata a *bol* e all'adiacente gruppo noto come "Ashburnham Combination",

⁵⁶ Azzetta, "Frammenti", 209-210.

⁵⁷ Uno spoglio linguistico di Gamb fornisce ovviamente un quadro più articolato: a livello grafico l'uso di <x> per /z/ o per il tosc. /dʒ/ (*raxon*); a livello di vocalismo, l'assenza di dittongamento toscano (*pede, sentero, fede* 'fede'); la metaforesi settentrionale (*fici* 'feci', *diffisi* 'difesi'); la conservazione di /e/ in protonia sintattica (*se chiamò, se conta, se trova*). A livello di consonantismo, oltre allo scempiamento delle consonanti di cui già si diceva (*boche, mostroci, sapi* 'sappi', *citadini*, ecc.), con i soliti ipercorrettismi (*loquella, cintolla* 'cintola'), si notano anche fenomeni quali l'esito assibillato in presenza di sibilante palatale toscana (*raconossimi* 'riconoscimi', *bissia* 'biscia', *esse* 'esce', *russello* 'ruscello', *possa* 'poscia'); la sonorizzazione dell'occlusiva (*giascuna* 'ciascuna'). A livello morfologico l'uso della forma *ee* per la 3a pers. sing. dell'indicativo di *essere*; l'uso della preposizione articolata del tipo *dil*.

entrambi di tradizione settentrionale,⁵⁸ con il quale *Po*, come si era già visto in precedenza, fra i codici dell'*antica vulgata* petrocchiana (insieme ad Eg e Laur), mantiene significativi contatti, soprattutto nella seconda cantica.

8.29 erano in veste che da verdi penne | *in viste* Leipzig; *in vista* Co Parm Pr Vat

Oltre ad essere un facile passaggio, la variante di Gamb potrebbe essere solo puramente formale (passaggio *e > i* nei volgari settentrionali).⁵⁹

*8.58 oh diss'io lui per entro i luoghi tristi | *entro gli ochi tristi* Leipzig; *luochi* Laur

La forma attestata in Laur, anch'esso testimone dai numerosi addentellati nella tradizione settentrionale, è rivelatrice della genesi della corruzione: *luoghi* > *luochi* [forma di ipercorrettismo settentrionale di assordimento della occlusiva velare sonora?] > *li ochi*.

Il dato è minimo e chiaramente non decisivo, sebbene non del tutto privo di rilievo (si veda soprattutto *Purg.* 8.1), in direzione di gruppi di tradizione settentrionale (con le intersezioni di Laur Po).

Un orientamento verso la zona settentrionale della tradizione può trovare ulteriore conferma da uno studio integrato su più livelli: alla figura del copista, veneziano, ribadita dallo spoglio linguistico del frammento, e all'analisi testuale (contatti con *bol* / Ashb. Combination), si aggiunge la presenza in Gamb, fra le cc. 4r e 23v (corrispondenti alla sezione di *Inf.* 1.-8.), di 24 vignette, la prima delle quali attribuita al Maestro delle iniziali di Bruxelles, le altre a Cristoforo Cortese. L'anonimo Maestro delle iniziali di Bruxelles, così denominato per le miniature del *Libro d'Ore* realizzato per il duca di Berry (Bruxelles, Bibliothèque Royale, mss. 11060-61), databile entro il 1402, risulta attivo fra l'Italia settentrionale e la Francia, tra la fine del XIV secolo e gli inizi del successivo: bolognese di origine, sviluppa un linguaggio spiccatamente bolognese-padovano, che risente dei contatti con la bottega di Niccolò di Giacomo di Nascimbene, comunemente noto come Niccolò da Bologna (1325 ca.-1403, bolognese anch'egli ma molto attivo a Padova) e degli esempi di pittura murale padovana. Cristoforo Cortese invece è veneziano di origine – forse identificabile a livello documentario con il “Marco Cortese”, pittore e miniatore abitante in sant'Aponal –, risulta attivo a Venezia nella prima metà del Quattrocento, e il suo stile mostra notevoli influenze con la scuola padovana giottesca.⁶⁰

⁵⁸ Su quest'ultimo (isolato per la prima volta dal Moore, *Contributions*, Appendix II, Table III, 705), si veda ora Tonello, “*Ashburnham Combination*”.

⁵⁹ La forma infatti risulta anche attestata nel frammento Bologna, Archivio di Stato, frammenti italiani, b. 1 (B): Mecca, *I manoscritti frammentari*, 20, nr. 11.

⁶⁰ Per un inquadramento generale sul corredo iconografico di Gamb, in relazione alle attività del Maestro delle iniziali di Bruxelles e di Cristoforo Cortese: Mariani Canova et al., “I codici minia-

Dal punto di vista codicologico infine, abbiamo precise testimonianze, ricostruite nel dettaglio da Azzetta,⁶¹ sull'allestimento del codice fra Padova e Venezia: alla c. 2r di Gamb figura infatti una nota di spese per la confezione del codice, dove si attesta fra l'altro un pagamento di quattro lire a favore di tale Cerbero, bidello dell'Università di Padova, menzionato in un documento del 10 febbraio 1400 come addetto alla legatura dei libri.⁶² La cronologia coincide perfettamente, alla luce del fatto che Iacopo Gradenigo fu podestà di Padova dal 6 aprile 1392 al 30 novembre 1393, e una seconda volta dal 18 maggio 1399 al 18 maggio 1400.

Tutto ciò porta a qualificare Gamb come un tipico prodotto di ambiente padovano-veneziano, anche se sarà necessario un supplemento di indagine per quanto riguarda l'aspetto testuale: inserito infatti da Trovato fra i rami alti dello stemma (sebbene dichiaratamente provvisorio), nel ramo settentrionale *g* del subarchetipo γ ,⁶³ Gamb è stato in seguito declassato a testimone contaminato, e relegato da Tonello – ma principalmente in base a collazione per *loci selecti* barbiani – a testo toscano di tipo *cento*^{**} o *pr*, in particolare all'interno di un sottogruppo di *Pr* denominato da Tonello *all* (=):⁶⁴ «è forse possibile azzardare l'ipotesi che Gamb abbia copiato da un antigrafo della famiglia *all*, in un punto dello stemma più alto e che non è possibile ricostruire a causa della dispersione dei testimoni. Altrettanto lecito è pensare di invertire il vettore della contaminazione: in ragione di un mero calcolo numerico delle innovazioni presentate, Gamb più probabilmente parte a copiare da una base testuale di tipo *pr* e preleva solo alcune lezioni da un testo di tipo β . Non è invece economico congetturare che Gamb possa essere un testo appartenente ai rami settentrionali dell'albero che contamina con un testo *pr* e che San sia una copia di Gamb che contamina a sua volta con un testo *pr*». ⁶⁵

ti", 46-66, 100-111; Mariani Canova, "Miniatura e pittura in età tardogotica"; Bollati, "Il Maestro delle Iniziali di Bruxelles"; Bollati, "Un'aggiunta"; Medica, "Nuove tracce"; Pasut, "Alcune novità"; Guernelli, "Considerazioni sul Dante Gradenigo".

⁶¹ Azzetta, "Frammenti", 208-209.

⁶² La presenza a c. 2r dello stemma della famiglia Gradenigo – poi abraso per far posto a quello dei Sanudo – ci fornisce un ulteriore termine per il confezionamento del codice: esso presenta infatti le armi con grifone incoronato, simbolo della città di Perugia: «il grifone incoronato perugino fornisce il termine *post quem* per la confezione del codice: Gradenigo fu podestà della città umbra tra il 1387 e il 1389 e in quell'occasione ottenne la facoltà di fregiarsi del grifone nel proprio stemma» (Azzetta, "Frammenti", 206).

⁶³ Trovato, "Fuori dall'antica vulgata", 702.

⁶⁴ Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina*, 331-351. Il sottogruppo *all* di *Pr* è costituito dai codici An', Laur. 40.10 e Lond. Add. 26 836.

⁶⁵ Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina*, 359. Tuttavia i non molti esempi addotti come prova della discendenza di Gamb e San da *cento*^{**} *Pr* (Tav. 115, *Lezioni α non β γ* , alle pagg. 357-358), e quello delle derivazioni da Gamb e San dal sottogruppo *all* di *Pr* (Tavola 116: *Innovazioni comuni a Gamb San + all*, alla pag. 359), sembrano trasversalmente diffusi in ampi settori della tradizione,

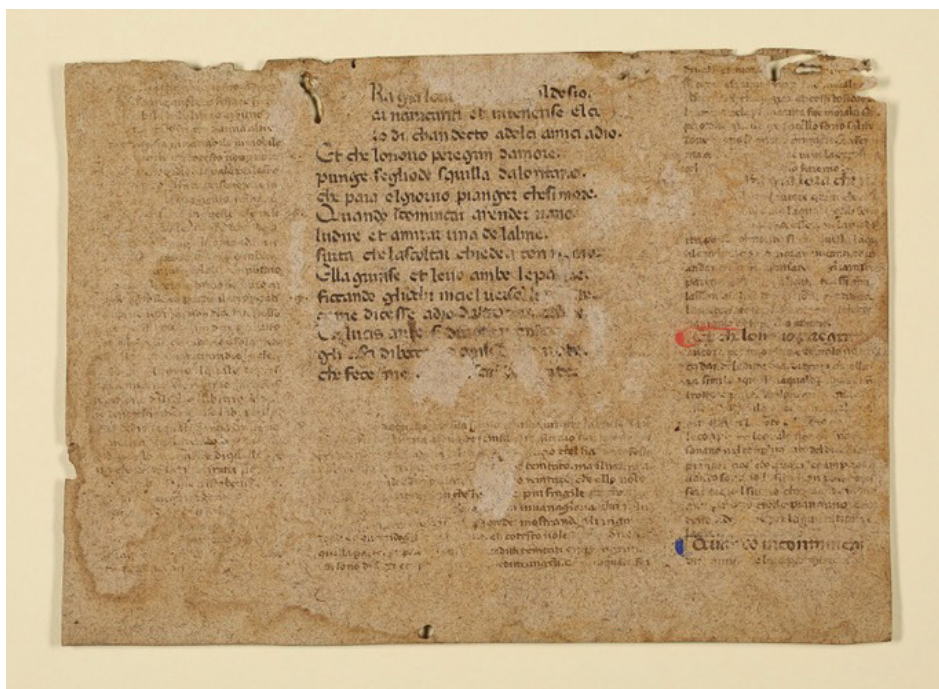


Fig. 9. Leipzig, Universitätsbibliothek, Cod. gr. 55/Fragm. non lat. 1, c. 1r (*Purg.* VIII 1-15).

6. Un frammento pergameneo dell'*Inferno* (15.88-124; 16.1-132) è stato segnalato da Cinthia María Hamlin a Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD), Deposito del Tesoro, 1503 [= BAir], ivi conservato dal 1937 ma passato inosservato fino al 2021 quando è stato riscoperto e segnalato agli studiosi.⁶⁶ Il lacerto, in *littera textualis* semplificata della seconda metà del Trecento, è ciò che resta di un codice dalla Hamlin identificato con lo stesso cui appartenevano i frammenti oggi alla Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 631, e all'Archivio di Stato di Lucca, Biblioteca Manoscritti 247, *Fragmenta codicum* L

anche molto diversi – compresi i codici settentrionali –, sicché un supplemento di indagine più mirato sarà da effettuare al di fuori dell'*hortus conclusus* del canone barbiano, poco efficace nell'isolare i testimoni settentrionali, come riconosciuto da più parti: «Riconosco volentieri che i 400 luoghi, selezionati dal Barbi in virtù della loro sicura 'direzionalità', funzionano bene per gli scopi per i quali sono stati prescelti, ma a differenza di Sanguineti che puntava a una pur sommaria classificazione dell'intera tradizione, preferisco affiancare a una sessantina di luoghi del canone barbiano [...] altre 130 innovazioni, per lo più monogenetiche [...], rivelatesi più utili per misurare il comportamento dei mss. settentrionali» (Trovato, «Fuori dall'*antica vulgata*», 670-671).

⁶⁶ Hamlin, «Notizia di un frammento».

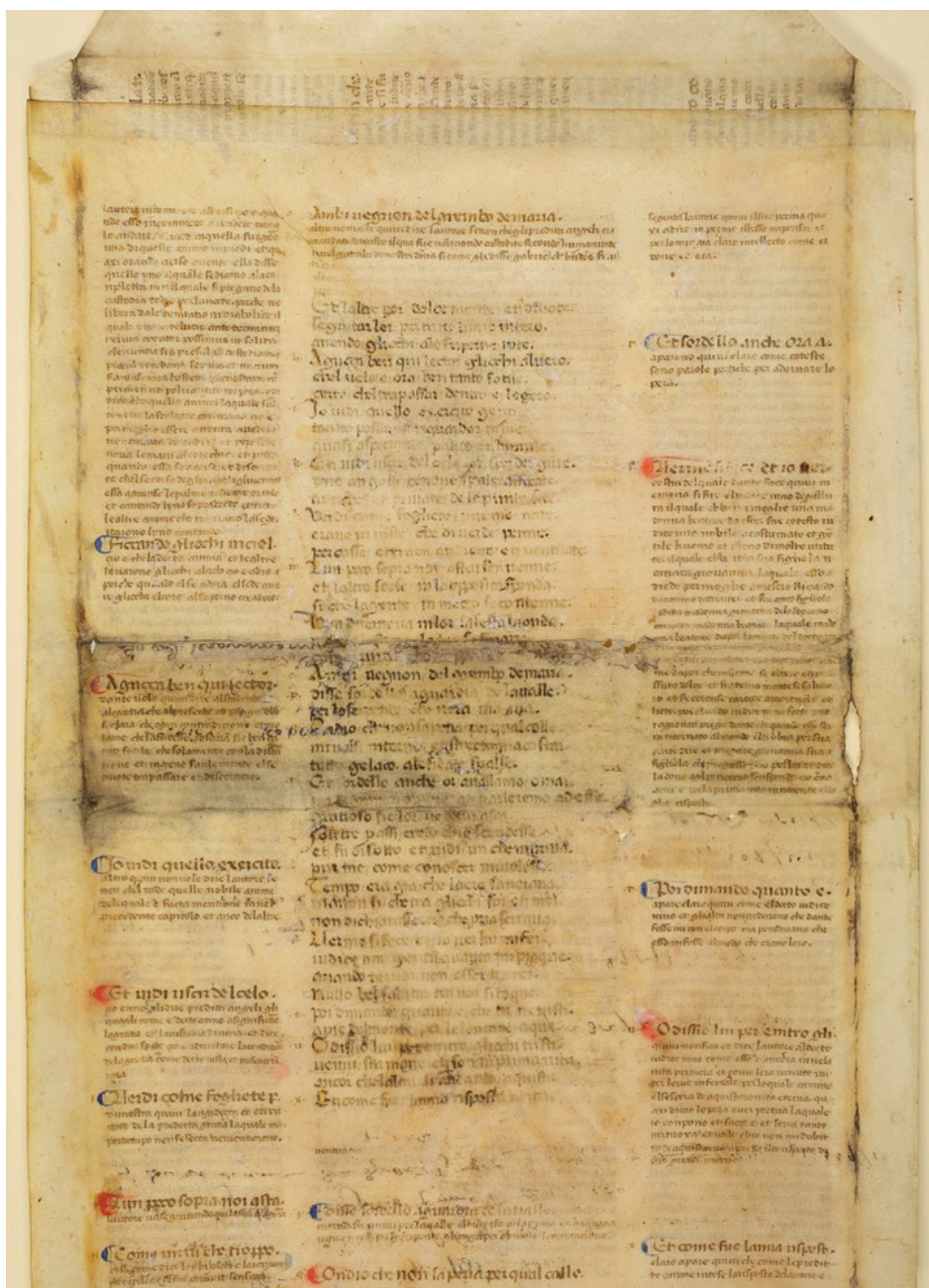


Fig. 10. Leipzig, Universitätsbibliothek, Cod. gr. 55/Fragm. non lat. 1, c. iv (*Purg.* VIII 16-61).

1592.⁶⁷ Alla Hamlin si deve una persuasiva localizzazione fiorentina del frammento argentino: vi si registra, per il vocalismo l'assenza regolare di condizionamento metafonetico di qualsiasi tipo,⁶⁸ e la regolare prevalenza di forme anafonetiche;⁶⁹ il dittongamento toscano in presenza di occlusiva + *r* (*prieghi*);⁷⁰ il passaggio di *en* protonico ad *an*, fra cui *sança*;⁷¹ per il consonantismo l'uso diffuso del raddoppiamento fonosintattico (*da lloro, a lloro, a mme* ecc.); nella morfologia verbale la seconda persona plurale in *-i* (*voi chiamasti, sieti*). Per quanto riguarda la tradizione testuale del frammento, la Hamlin si limita ad indicare cinque *loci* barbiani, senza tuttavia avanzare proposte di interpretazione. Da uno spoglio integrale del frammento (attraverso le riproduzioni fotografiche pubblicate dalla Hamlin) si rilevano le seguenti innovazioni che indirizzano il frammento argentino verso una tradizione fiorentina di tipo *cento* / *officina vaticana*.⁷²

Inf. 16.16 e se non fosse il foco che saetta | [*il*] BAir

*16.30 cominciò l'uno e 'l tinto aspetto e brolo | *el tristo* BAir + *b* Fi Pa Parm Pr *vat* + Rb Urb

16.61 lascio lo fele e vo per dolci pomi | *et voi per* BAir

*16.71 con noi per poco e va là coi compagni | *et vasi là coi* BAir

*16.95 prima dal Monte Viso 'nver' levante | *prima da monte verso in ver* BAir + Ga Ham (*versa*) La' Pa

16.102 ove dovea per mille esser recetto | *dovria* BAir + *a* Ham Pr *vat* + Mad Rb

*16.103 così giù d'una ripa discoscusa | *così d'una* BAir + Co Laur Parm Pr + Mad

16.114 la gittò giuso in quell'alto burrato | *altro burrato* BAir + Ash La' Lau' Pa *vat* + Mad

16.117 che 'l maestro con l'occhio sì seconda | *coglocchi* BAir + Ash Co Vat

*16.122 ciò ch'io attendo e che il tuo pensier sogna | *et chel mi pensier* BAir + Vat

16.125 de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote | *quantel pote* BAir + Vat

⁶⁷ Il frammento Laur. Acq. 631 è discusso da Bertelli, *La tradizione della 'Commedia'. I*: n° 19, Tavola XX.; quello lucchese è stato edito da Tirelli e Stussi, "Un frammento". Entrambi sono poi repertoriati in Mecca, *I manoscritti frammentari*, rispettivamente 30 nr. 55 e 42-43 nr. 109.

⁶⁸ Castellani, *Grammatica storica*, 254-256, 258-260, e *passim*; Formentin, "L'area italiana", 118.

⁶⁹ Castellani, *Grammatica storica*, 351-353 e *passim*; Formentin, "L'area italiana", 118.

⁷⁰ Formentin, "L'area italiana", 119; Manni e Tomassin, "Storia linguistica", 40.

⁷¹ Castellani, *Grammatica storica*, 293-294; Formentin, *L'area italiana*, 120; Manni e Tomassin, "Storia linguistica", 40-41.

⁷² In Mecca, *I manoscritti frammentari* il frammento lucchese è ricondotto alla tradizione *cento**, mentre Laur. Acq. 631, stante l'esiguità del frammento, non presenta innovazioni significative, tranne un paio di lezioni ricollegabili a Laur.

7. Negli ultimissimi anni ulteriore serbatoio per segnalazioni di nuovi frammenti danteschi è il mercato antiquario librario e degli oggetti d'arte, molto attivo soprattutto con le case d'aste, in particolare Christie's e Sotheby's.

Un primo frammento del *Paradiso*, segnalato da Renzo Iacobucci,⁷³ è stato battuto in un'asta di Sotheby's chiusa nel dicembre 2020, con una valutazione compresa fra le 10.000 e le 15.000 sterline. Siglato Sotheby's, Auction "Music, Continental Books and Medieval Manuscripts", Lot. 71 [= Soth], è un foglio di pergamena molto danneggiato, tagliato in pezzi di varie dimensioni (sedici in tutto: tre pezzi grandi, due piccoli e undici piccolissimi),⁷⁴ originariamente appartenenti a uno stesso codice in scrittura cancelleresca su due colonne di 42 righe, presumibilmente del terzo quarto del Trecento (Tav. 1). Secondo le ipotesi di Iacobucci (coadiuvato da Fara Autiero) il frammento mostra significative coincidenze dal punto di vista codicologico con il frammento oggi a Ginevra, con la segnatura Comites Latentes, ms. 316 (già edito nel 2007 da Bertelli),⁷⁵ e con lo Strozzì 151 della Biblioteca Laurenziana di Firenze. Se nulla è possibile predicare di Soth a livello linguistico, non denunciando tratti particolarmente significativi, dal punto di vista testuale le poche innovazioni isolabili parrebbero effettivamente indirizzare verso la tradizione *cento** del codice strozziano e del frammento ginevrino,⁷⁶ in particolare: *Par.* 12.30 *parer mi fece in volgermi al suo dove | in volger al Soth + cento*** Parm Pr + Strozz. 151 (*mi* aggiunto poi in rev.); *Par.* 11.103 e per trovare a conversione acerba | *tornare* Soth, lezione non attestata nell'*antica vulgata* di Petrocchi ma qua e là nella tradizione recenziore (per es. nel Bol. Un. 590 che è un affine tardoquattrocentesco di *cento***).⁷⁷

Sandro Bertelli, in un contributo fresco di stampa, segnala tre nuovi testimoni della *Commedia*, il primo dei quali è un codice integro della fine del Trecento (o

⁷³ Iacobucci, "Pratiche di catalogazione", 122 nota 20.

⁷⁴ Nei dettagli: *frammento* 1: è il pezzo più grande e leggibile, di circa mm. 170×105, usato come coperta di un'opera a stampa; conserva più di metà di una colonna di sinistra e include *Par.* 11.107–132; *frammento* 2: contiene parte di una colonna di testo, di circa mm. 155×105, che riporta *Par.* 12.10–33; *frammento* 3: parte inferiore di entrambe le colonne di testo precedenti, di circa mm. 115×235, con i versi di *Par.* 11.136–139, seguiti da una rubrica in volgare: «Canto .xii. nel qual frate bonaventura da bagnoregio de l'ordine de minori in gloria di sancto domenicho parla & breuemente la sua uita narra»; sulla seconda colonna: *Par.* 11.34–42; *frammento* 4: la parte superiore della prima colonna di testo con *Par.* 11.103–105; *frammento* 5: la parte superiore della seconda colonna di testo, con *Par.* 11.1–6; *frammenti* 6–16: piccoli pezzi, alcuni con solo poche parole di testo o nessuna; uno contiene parte di *Par.* 12.7–9, un altro le ultime parole di *Par.* 11.134–135.

⁷⁵ Bertelli, "Per il testo della *Commedia*"; poi repertoriato in Galassi, "I testimoni", 110–111, nr. 13; e in Mecca, *I manoscritti frammentari*, 40 nr. 97.

⁷⁶ Sull'appartenenza del frammento svizzero a *cento**: Mecca, *I manoscritti frammentari*, 94.

⁷⁷ Su quest'ultimo codice, connesso alla tradizione *cento***: Tonello, *Sulla tradizione toscano-fiorentina*, 313 (e tavole successive).

degli inizi del Quattrocento) presso una casa d'aste di Roma, gli ultimi due frammenti.⁷⁸ Il primo dei frammenti segnalato dal Bertelli è un lacerto del *Paradiso* (9.136-142, 10.1-135; 14.130-139; 15.1-24, 97-132), costituito da un bifolio pergamaceo della metà del Trecento, proveniente da una collezione privata di Genova. Lo stato del frammento è precario, e la scrittura in buona parte compromessa: la sua esiguità non consente un'analisi significativa di tipo linguistico né dal punto di vista testuale, e l'appartenenza del frammento alla tradizione del Gruppo del Cento, sostenuta da Bertelli, non trova prove decisive nel testo, con innovazioni troppo diffuse o laddove più circoscritte, non sempre ascrivibili al Cento. Fra le innovazioni segnalate da Bertelli si isolano per una certa rilevanza: *Par.* 10.6 senza gustar di lui chi ciò rimira | *ciò che* (Fi Ga Gv La *cento* Parm Pr Vat + Pa Po); *Par.* 10.48 che sopra 'l sol non fu occhio ch'andasse | *non è* (Eg Pa); XIV 137 per escusarmi e vedermi dir vero | *et udirmi* (Fi La *cento*** (- Tz) + Pa Po); *Par.* 15.105 non fuggien quinci e quindi la misura | *non fuggia* (Parm Tz + Ash Laur Mad Pa Urb).

Il secondo frammento del Bertelli proviene da un'asta di Christie's, siglato Live auction 19916, Lot. 8 [= Chris(A)], ed è un foglio membranaceo in scrittura cancelleresca su unica colonna, databile alla metà del XIV secolo, battuto all'asta nel luglio 2021: valutato fra le 15.000 e i 20.000 sterline, è stato aggiudicato a un anonimo compratore per la cifra finale di 87.500 sterline. Si tratta anche in questo di un lacerto del *Paradiso*, 30.139-31.45, ma i vv. 6-7 del canto XXXI risultano illeggibili a causa della piegatura del foglio, utilizzato come rilegatura, che ha usurato la pergamena, usura estesa poi al verso della carta, dove la scrittura è in parte sbiadita (Tavv. 2-3). Il frammento presenta una rubrica in volgare in inchiostro rosso: «Canto xxxi° nel qual tratta come l'autore fu lasciato da Beatrice et trovò sancto Bernardo per lo cui conducimento rivede Beatrice nella sua gloria poi pone una oratione che Dante fece a Beatrice che pregasse per lui nostro signore et nostra donna et come vide la divina maestà». L'estensione ridotta del frammento non consente di acclarare dati particolarmente dirimenti, né dal punto di vista linguistico, dove non si evidenziano tratti antitoscani né si riescono ad isolare elementi chiaramente distinguibili dall'ipotesi dantesco, né dal punto di vista

⁷⁸ Bertelli, "La tradizione della "Commedia" (con qualche novità)", 181-186. Una sommaria analisi di tipo linguistico del codice integro, basata sulla sola c. 31r = *Purg.* 1.1-78, edita in riproduzione fotografica da Bertelli, evidenzia qualche tratto non fiorentino, in particolare l'innalzamento vocalico di *o > u* in *omano* per *umano*; e di *e > i* in *digno* per *dego* (in rima con *ingegno:regno*); mentre a livello di grafia si può soltanto notare la tendenza del copista ad utilizzare sempre *-ll-* per segnalare la palatale *-gl-* (*milliore, filliuolo, similliante* ecc.). Uno spoglio di tipo testuale, condotto da Bertelli per *loci critici*, sembrerebbe indirizzare verso una tradizione di tipo *cento*, come riconosciuto anche dallo studioso: indicative sono le innovazioni di *Inf.* 3.72 per ch'io dissi maestro or mi concedi | *maestro mio or* (in Parm Pr + Laur Po); *Inf.* 3.106 poi si ritrasser tutte quante insieme | *tutti quanti* (La *cento* + Eg Laur Po + Mad); *Par.* 1.35 forse di retro a me con miglior voci | *a se* (*cento*** + Pa Po).

testuale dove lo spoglio restituisce un magro campionario di varianti indifferenti e/o scarsamente significative: *Par.* 30.142 e fia perfetto nel foro divino | *perfetto* Chris(A) (il passaggio è fra i più facili, a causa del frequente ricorso alle abbreviazioni: *p* con taglio trasversale: *per/pre/pro*); *Par.* 31.12 là dove 'l sùo amor sempre soggiorna | *dove suo* Chris(A); *Par.* 31.16 quando scendean nel fior di banco in banco | *di biancho in biancho* Chris(A) (la lezione è determinata dall'immagine del fiore e dalla vicinanza del medesimo termine al v. 14 'e l'ali d'oro e l'altro tanto *bianco*', e risulta variamente diffusa nella tradizione manoscritta, nell'*antica vulgata* per es. in Co Gv Po Rb, quest'ultimo però in revisione).

Alla fine di questa carrellata nelle case d'aste si deve registrare un'ulteriore frammento dantesco, questa volta dell'*Inferno* (*Inf.* 8.58-9.36), non segnalato finora – salvo errore – dagli studiosi: il lacerto proviene da un'asta di Christie's nel dicembre 2023, con una quotazione di partenza fissata a 60.000-90.000 sterline. Siglato Live auction 21953, Lot. 10 [= Chris(B)], è costituito da due carte membranacee non numerate di mm. 266×200, appartenenti a un codice del terzo o dell'ultimo quarto del Trecento (Tavv. 4-6). La scrittura è di mano unica, di 27 righe a pagina su colonna in cancelleresca, ma non della tipologia dei Danti del Cento come erroneamente si afferma nel catalogo *online* di Christie's; il frammento presenta l'iniziale ornata del canto IX con filigrane che si estendono in svolazzi fino all'estremità dell'intera carta, oltre a qualche intervento del copista, in particolare una *manicula* in corrispondenza del v. 114 del canto 8, per segnalare la caduta dei vv. 115-17, aggiunti sul margine destro dallo stesso copista; i fogli sono custoditi da una legatura in pelle con incisioni a secco. La provenienza del frammento, informa il catalogo, è la biblioteca del marchese Piero Ginori Conti (1865-1939), parte ceduta allo Stato italiano, parte smembrata e dispersa fra gli eredi. Di seguito una trascrizione semidiplomatica del frammento in questione:

c. 1r (*Inf.* 8.58-84)

Dopo ciò poco io vidi quello stratio
far di costui alle fangose genti
che dio ancor ne lodo *et* ne ringratio

Tutti gridavano a Filippo Argenti
el fiorentino spirito bïçarro
in se medesmo si mordia co' denti

Quivi lasciammo che più non ne narro
ma nell'orechie mi percosse un duolo
perch'io avanti l'ochio intento sbarro

Lo buon maestro disse omai figliuolo
s'apressa la città c'à nome Dite
coi gravi cittadinj col grande stuolo

Ed io maestro già le sue mischite
là entro certe nella valle cerno
vermiglie come se di foco uscite

fossero ed e' mi disse il foco eterno
ch'entro l'affoca le dimostra rosse
come tu vedi in questo basso inferno

Noi pur giugnemo dentro a l'alte fosse
che vullan quella terra sconsolata
le mura mi parean che ferro fosse

Non sença prima fare grande aggirata
venimmo in parte dove il nochier forte
usciteci gridò qui è l'entrata

Io viddi più di mille in sulle porte
dal ciel piovuti che stixosamente
dicean chi è costui che sença morte

c. *iv* (*Inf.* 8.85-III)

Va per lo regno della morta gente
e 'l savio mio maestro fecie segno
di voler lor parlar secretamente

Allor chiusero un poco il gram disdegno
e disser vien tu solo *et* que' sen vada
che si ardito entrò per questo regno

Sol si ritorni per la folle strada
provi se sa che tu qui rimarrai
che gl'ài scorta sì buia contrada

Pensa lettore se io mi sconfortai
nel suon delle parole maladette
che non credetti ritornarci mai

O caro duca mio che più di sette
volte m'ài sicurtà renduta *et* tratto
d'alto periglo chen contro mi stette

Nommi lasciar diss'io così disfatto
et se 'l passar più oltre ci è negato
ritroviam l'orme nostre insieme ratto

Et quel signor che lì m'avea menato
mi disse non temere che 'l nostro passo
non ci può torre alcuno dal tal n'è dato

Ma qui m'atendi *et* lo spirito lasso
conforta *et* ciba di speranza buona
ch'io non ti lascerò nel mondo basso

Così sen va *et* quivi m'abbandona
lo dolce padre *et* io rimango in forse
che no e sì nel capo mi tenciona

c. 2r (*Inf.* 8.112-130; *Inf.* 9.1-9)

Udir non pote quel callor porse
ma [...] ⁷⁹ stette là con essi guari
che ciascun dentro a prova si ricorse

<Chiuser le porti que' nostri aver[sari]⁸⁰
nel petti al mio signor che fuor [rimase]
e rivolsesi a me com passi rari>⁸¹

Li ochi alla terra *et* le cigla avea rase
d'ogni baldanza *et* dicea ne' sospiri
chi m'à negate le dolenti case

Et a me disse tu perch'io m'adiri
non sbigottire ch'io vincerò la prova
qual ch'a la difensione dentro s'agiri

Questa lor tracodanza non è nova
che già l'usaro a me in secreta porta
la qual sença serrame ancor si trova

Sopr'essa vedestù la scritta morta
e già di qua da llei discende l'erta
passando per li cerchi sença scorta

Tal che per lui ne fia la terra aperta

Quel color che viltà i di fuor mi pinse
veggendo il duca mio tornare in volta
più tosto dentro il suo novo ristrinse

Atento si fermò com'uom ch'ascolta
che l'ochio nol potea menare a llunga
per l'aere nero *et* per la nebbia folta

⁷⁹ L'intero verso verso, e quello successivo, è sbiadito e in parte non leggibile.

⁸⁰ Taglio della carta.

⁸¹ La terzina è aggiunta in margine dalla stessa mano in revisione.

Pure a noi converrà vincer la pungha
cominciò ello se non tal ne soferse
o quanto tarda a me ch'altri qui giunga

c. 2v (*Inf.* 9.10-36)

Io vidi ben sì come e' ricoperse
il cominciar coll'altro che poi venne
che fur parole alle prime diverse

Ma nondimeno paura el suo dir dienne
perch'io traeva la parola troncha
fors'a piggior sentença che non tenne

In questo fondo della trista concha
discende mai alcun del primo grado
che sol per pena la speranza cioncha

Questa quistion fec'io *et que'* di rado
incontro mi rispose che di noi
faccia 'l cammino alcun per qual io vado

Vero è ch'altra fiata quaggiù fui
congiurato da quello Ericon cruda
che richiamava l'ombre a' corpi sui

Di poco era di me la carne cruda
ch'ella mi fece entrare dentro a quel muro
per trarne uno spirito del cierchio di Giuda

Quell'è il più basso loco e 'l più oscuro
e 'l più lontan dal ciel che tutto gira
ben so 'l cammin però ti fa sicuro

Questa palude che 'l gram puço spira
cinge dintorno la città dolente
u' nom potemo entrare omai senç'ira

Et altro disse ma non l'ò a mente
però che l'ochio m'avea tutto tratto
ver l'alta torre alla cima rovente

Da un punto di vista linguistico il copista rivela tratti decisamente non toscani, nella fattispecie settentrionali in senso lato (ma forse di area padana), sebbene appaia molto sorvegliato e non incline a facili cedimenti marcatamente dialettali. Al livello della grafia l'elemento più significativo è l'uso di *x* in *stixosamente* per rappresentare l'affricata alveolare (*stizzosamente* nell'ed. Petrocchi) o l'affricata palatale sonora (*stigiosamente* in svariati mss.); per il vocalismo: l'apertura di *e* > *i* sia

in posizione tonica (*mordia* per *mordea*) che atona (*mischite*, *piggior*, *quistion*); per il consonantismo: lo scempiamento delle occlusive intervocaliche (*orechie*, *ochio*, *m'atendi*, *nochier*, *atento*) e la sonorizzazione delle stesse (*tracodança*). Nella morfologia si segnalano: l'articolo maschile *el*; i plurali dei sostantivi femminili di 1a decl. in *-i*: *le porti*; il frequente passaggio *n > m* per segnalare il raddoppiamento fonosintattico o l'assimilazione: *gram disdegno*, *com passi*, *gram puço*, *nom potemo*, gli ultimi due fenomeni caratteristici nello specifico dell'area emiliano-romagnola.

Da uno spoglio testuale emerge un manipolo ridotto di innovazioni, di cui una notevole (*Inf.* 8.63) che sembra ricollegare la tradizione del frammento a quella del Buti, scaturita dall'alveo dell'*officina vaticana*, nella fattispecie da *bocc*, ma che fra le sue fonti attinge quasi sicuramente ad un bacino settentrionale:⁸²

**Inf.* 8.63 si volvea | *si mordia* Chris(B) + *buti*

La variante costituisce una delle più note innovazioni del *buti*.

8.64 il | [*il*] Chris(B)

8.83 da ciel | *dal ciel* Chris(B)

8.111 che sì e no | *che no e sì* Chris(B) + *buti*

8.125 a men segreta porta | *a me in secreta* Chris(B)

9.20 incontra | *incontro* Chris(B)

9.23 Eritón | *ericon* Chris(B)

Tanto il dato linguistico quanto quello testuale confermano in ogni caso un'estraneità del frammento Christie's alla tradizione fiorentina del Cento, elemento già sommariamente rilevato dall'impianto codicologico-paleografico del frammento in questione.⁸³

8. In una tradizione complessa quale è quella della *Commedia*, uno studio integrato e interdisciplinare che incroci i dati e crei ponti fra differenti approcci metodologici, non solo è auspicabile ma è indispensabile per ricostruire un qua-

⁸² Mecca, *I manoscritti frammentari*, 121-126. Per l'analisi della tradizione *buti* si veda anche l'ampia analisi in Tonello, *Sulla tradizione toscano-fiorentina*, 441-514. Per una verifica del testo del Buti se ne veda l'edizione Giannini del 1862, oltre che gli spogli presenti nell'apparato di Mecca, *I manoscritti frammentari*.

⁸³ Di grande interesse culturale, ma che esula da queste righe, è la segnalazione da parte di Franceschini, "Un nuovo frammento", di un "frammento" costituito da *Inf.* 3.1-6 e 9 in un affresco, databile intorno al 1470, nella cappella di San Tumasgiu nel sito di Pastureccia, in Corsica.

dro generale della tradizione che non voglia essere parziale e quindi incompleto. Soprattutto nella prima fase di trasmissione del testo dantesco, il confezionamento di un codice – soprattutto quello di bottega – prevedeva l’alternarsi di più professionalità, dal copista al miniatore al rilegatore, che non solo lavoravano in contemporanea e in uno stesso ambiente (si presume ristretto), ma anche il più delle volte in sinergia: da ciò la necessità di un approccio multidisciplinare. Per tale ragione l’«emersione [...] di dati codicologico-paleografici e iconografici accanto a rilievi ecdotici e linguistici sembra fare in più casi sistema nella ricostruzione della tradizione trecentesca della *Commedia*».⁸⁴ Per la critica testuale in modo particolare, si nota con sempre più frequenza che accanto al rilievo assegnato al riconoscimento di una figura di miniatore o illustratore che ha operato sul manufatto, e al riconoscimento della tipologia grafica e libraria in cui esso è stato confezionato, è fondamentale affiancare una puntuale analisi linguistica relativa alla patina del copista.

Di scarsa affidabilità, per lo specifico aspetto linguistico, l’obsoleto catalogo della Roddewig;⁸⁵ non basate sulla lingua, ma su elementi codicologico-paleografici, le localizzazioni proposte dalla Boschi Rotiroti;⁸⁶ spogli parziali e limitato al momento a un numero ancora ridotto di codici, il catalogo in corso d’opera di Sandro Bertelli;⁸⁷ tolti infine i contributi su singoli codici, per un quadro complessivo della tradizione trecentesca ci si deve affidare ai rilievi cursori di Fabio Romanini,⁸⁸ e soprattutto di Paolo Trovato, che ha tentato per la prima volta una schedatura dei manoscritti trecenteschi su base linguistica.⁸⁹

Dallo studio di Trovato, Vincenzo Guidi ha desunto la seguente tabella:⁹⁰

<i>Toscana</i>	<i>Nord</i>	<i>Italia mediana</i>	<i>Sud</i>	<i>Non localizzati</i>	<i>Totale Mss.</i>
176	65	8	6	38	293

⁸⁴ Ferrante, “Illuminated Dante Project”, 241.

⁸⁵ Roddewig, *Dante Alighieri*. La studiosa si limita ad elencare, all’interno di ciascuna scheda del manoscritto, qualche forma grafico-linguistica indicativa, a suo dire, della patina del copista, ma sempre in maniera estemporanea e senza alcun criterio, con numerosi e frequenti abbagli.

⁸⁶ Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca*.

⁸⁷ Sono finora usciti i volumi: Bertelli, *La tradizione della “Commedia”*. I., II., III/1. [in tutto 180 mss., rispettivamente 46, 66 e 68 mss. nei tre volumi, con schede linguistiche da parte di Fabio Romani e poi di Elena Niccolai].

⁸⁸ Romanini, “Manoscritti e postillati”, 49-60; Romanini, “Altri testimoni”.

⁸⁹ Trovato, “Tavola sinottica”.

⁹⁰ Guidi, “I numeri della tradizione dantesca”.

Se si verificano questi numeri, incrociando i dati dell'analisi linguistica con quelli di natura testuale presenti principalmente nel volume di Tonello, per i codici di tradizione toscana,⁹¹ e di Trovato e della sua *équipe*, per quelli di tradizione settentrionale,⁹² allargando, ove possibile, ad altri aspetti di natura codicologico-paleografica e iconografica,⁹³ si troverà la conferma di una sostanziale omogeneità e sovrapponibilità dei dati, con poche deroghe, isolate, e soprattutto note e debitamente segnalate per la loro eccezionalità.⁹⁴

La *facies* linguistica si rileva pertanto un fattore di indagine determinante per la critica testuale: non soltanto chiarisce l'origine geografica del copista, ma può fornire preziose indicazioni circa l'ambiente di produzione del codice e dello stesso antigrafo che il copista aveva davanti. Un regesto aggiornato e affidabile dei manoscritti della *Commedia* sulla base della patina linguistica è di conseguenza una delle priorità per gli studi danteschi dell'immediato futuro.

Bibliografia

- Autiero, Fara. *La "Commedia" nei suoi primi manoscritti miniati. Analisi codicologiche, ecdotiche e iconografiche*. Roma-Padova: Antenore, 2024.
- Azzetta, Luca. "Frammenti della *Commedia* di Iacopo Gradenigo in Germania". *Rivista di studi danteschi* 24, nr. 1 (2024): 206-216.
- Bertelli, Sandro. *La tradizione della "Commedia", dai manoscritti al testo*. I. *I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*. Firenze: Olschki, 2011.
- Bertelli, Sandro. *La tradizione della "Commedia", dai manoscritti al testo*. II. *I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*. Firenze: Olschki, 2016.
- Bertelli, Sandro. *La tradizione della "Commedia", dai manoscritti al testo*. III/1. *I codici della tradizione recenziore (sec. 15) conservati a Firenze: Biblioteca Medicea Laurenziana*. Firenze: Olschki, 2023.
- Bertelli, Sandro. "La tradizione della *Commedia* (con qualche novità)". *Limina* 2 (2025): 167-194.
- Bertelli, Sandro. "Per il testo della *Commedia*. Il ms. 'Comites Latentes 316' della Bibliothèque Publique et Universitaire di Ginevra. *Bibliofilia subalpina. Quaderno* 2007: 9-33.
- Bollati, Milvia. "Il Maestro delle Iniziali di Bruxelles: appunti sulla miniatura bolognese del primo Quattrocento". *Paragone* 43, nr. 503 (1992): 12-24.

⁹¹ Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina*.

⁹² Trovato, "Fuori dall'antica vulgata"; Trovato, "Nuovi dati sulla famiglia p"; Cita et al., "Per una nuova edizione".

⁹³ Un esempio aggiornato di proficue intersezioni fra analisi iconografica e di natura ecdotica è da ultimo Autiero, *La "Commedia" nei suoi primi manoscritti*.

⁹⁴ Per es. il caso del Laur. 40.15, fiorentino e di tradizione testuale del *cento*, ma miniato probabilmente da una bottega veneziana, segnalato da Picarelli, "Precoci contaminazioni".

- Bollati, Milvia. "Un'aggiunta e una precisazione sul Maestro delle Iniziali di Bruxelles". *Arte a Bologna. Bollettino dei musei civici di arte antica* 4 (1997): 133-139.
- Boschi Rotiroti, Marisa. *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*. Roma: Viella, 2004.
- Cambrini, Sara e Marco Cursi. "Frammenti ritrovati: la *Commedia* dantesca nell'Archivio di Stato di Pesaro Urbino". *Segno e testo* 22 (2024): 389-412.
- Casapullo, Rosa. *Storia della lingua italiana. Il Medioevo*. Bologna: Il Mulino, 1999.
- Castellani, Arrigo. *Grammatica storica della lingua italiana. Vol. I Introduzione*. Bologna: Il Mulino, 2000.
- Cita, Martina, Federico Marchetti, Elena Niccolai, Elisabetta Tonello, Paolo Trovato. "Per una nuova edizione della *Commedia*. Ricerche sui piani alti della tradizione". *Filologia italiana* 17 (2020): 9-116.
- Cursi, Marco e Carlo Pulsoni. "Intorno alla precoce fortuna trecentesca del *Canzoniere*: il ms. 41.15 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze e il suo copista". *Studi petrarcheschi* 26 (2013): 171-202.
- Cursi, Marco e Alessandra Molinari. "Un frammento trecentesco della *Commedia* nell'Archivio di Stato di Pesaro Urbino". *Rivista di Studi Danteschi* 23, nr. 2 (2024): 408-432.
- Dante, Alighieri. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi. Firenze: Le Lettere, 1994. Ed. orig. Milano: Mondadori, 1966-1967.
- Ferrante, Gennaro. "Il Dante di Stoccarda". *Rivista di studi danteschi* 21, nr. 1 (2021): 36-98.
- Ferrante, Gennaro. "Illuminated Dante Project: un approccio integrato di studi testuali, librari e iconografici". In *Immaginare la 'Commedia'*, a cura di Ciro Perna. Roma: Salerno Editrice, 2022.
- Ferrante, Gennaro. *La "Commedia" di Dante nell'antica tradizione manoscritta. Per uno studio integrato e computazionale dei codici, dei testi e delle immagini*, a cura di Gennaro Ferrante. Roma-Padova: Antenore, 2024.
- Formentin, Vittorio. "L'area italiana". In *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. II *La circolazione del testo*, a cura di Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto Vàrvaro. Roma: Salerno Editrice, 2002.
- Franceschini, Fabrizio. "Un nuovo frammento dell'*Inferno* (III 1-6, 9) da un affresco in Corsica (Pastureccia, 1470?)". *Studi Danteschi* 89 (2024): 147-206.
- Galassi, Agnese. "I testimoni della *Commedia* scoperti dopo la Bestandsaufnahme di Marcella Roddewig e un'indagine codicologica trecentesca". *L'Alighieri* 57, nr. 48 (2016): 93-128.
- Guernelli, Daniele. "Considerazioni sul Dante Gradenigo (Rimini, Biblioteca Gambalunga, ms. 1162)". In *Dante visualizzato. Le carte ridenti 1: XIV secolo*, a cura di Rossend Arquez Corominas e Marcello Ciccuto. Firenze: Cesati, 2017.
- Guidi, Vincenzo. "I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva". In *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato. Firenze: Cesati, 2007.
- Hamlin, Cinthia María. "Notizia di un frammento trecentesco della *Commedia* di Dante a Buenos Aires". *Storie e linguaggi* 10, nr. 2 (2024): 171-186.

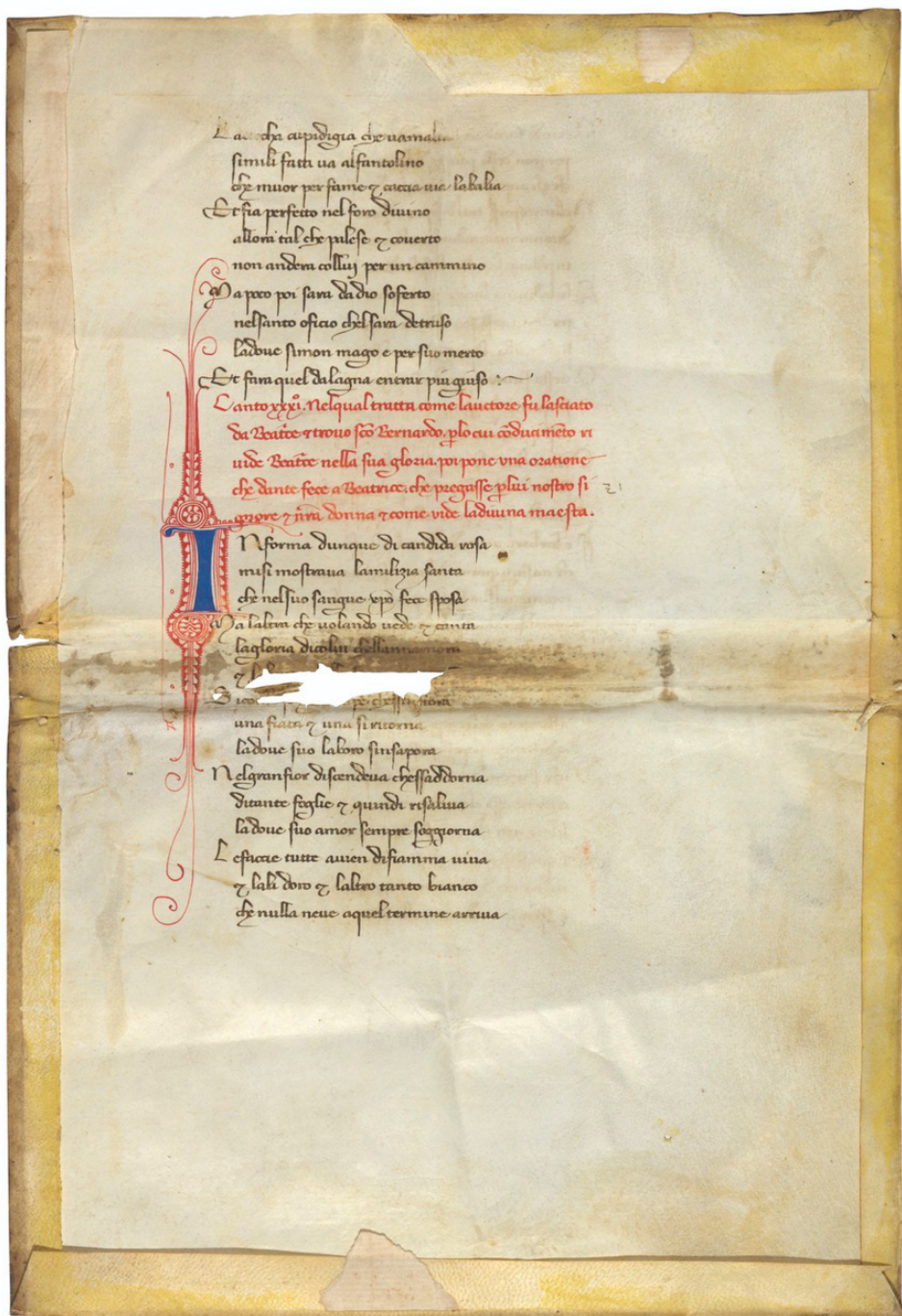
- Iacobucci, Renzo. "Pratiche di catalogazione. Frammenti danteschi in Svizzera". In *La "Commedia" di Dante nell'antica tradizione manoscritta. Per uno studio integrato e computazionale dei codici, dei testi e delle immagini*, a cura di Gennaro Ferrante. Roma-Padova: Antenore, 2024.
- Lokaj, Rodney John. "Frammenti danteschi: un progetto". In *Integrazioni all'esegesi dantesca nel cinquecentenario della morte di Bernardo Bembo*, a cura di Antonio Sorella. Firenze: Cesati, 2021.
- Lokaj, Rodney John. "Frammenti". In *Dante nelle terre del Ducato*, a cura di Rodney John Lokaj e Luigi Rambotti. Perugia: Archivio di Stato di Perugia, 2021.
- Manitta, Angelo e Riccardo Renzi. "Un frammento manoscritto del XIV sec., inedito e non censito, della *Commedia* dantesca rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Fermo". *Letteratura e Pensiero* 18, nr. 4 (2023): 5-39.
- Manni, Paola e Lorenzo Tomasin. "Storia linguistica interna: profilo dei volgari italiani". In *Manuale di linguistica italiana*, a cura di Sergio Lubello. Berlin: De Gruyter, 2016.
- Mariani Canova, Giordana, Piero Meldini, Simonetta Nicolini. *I codici miniati alla Gambalunghiana di Rimini*. Milano: Motta, 1988.
- Mariani Canova, Giordana. "Miniatura e pittura in età tardogotica (1400-1440)". In *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, I-II, a cura di Mauro Lucco. Milano: Electa, 1989.
- Mascherpa, Giuseppe. "Tre nuovi frammenti della *Commedia* da Lodi e Pavia". *Critica del testo* 26, nr. 1 (2023): 109-136.
- Mecca, Angelo Eugenio. "Appunti per una nuova edizione critica della *Commedia*". *Rivista di studi danteschi* 13, nr. 2 (2013): 267-333.
- Mecca, Angelo Eugenio. *I manoscritti frammentari della "Commedia"*. Siena: Università per Stranieri di Siena, 2021.
- Mecca, Angelo Eugenio. "Tradizione completa, incompleta e frammentaria della *Commedia*: simmetrie e discrepanze". In *La "Commedia" di Dante nell'antica tradizione manoscritta. Per uno studio integrato e computazionale dei codici, dei testi e delle immagini*, a cura di Gennaro Ferrante. Roma-Padova: Antenore, 2024.
- Medica, Massimo. "Nuove tracce per l'attività padovana del Maestro delle Iniziali di Bruxelles". In *La miniatura a Padova: dal Medioevo al Settecento*, a cura di Baldissin Molli et al. Modena: Panini, 1999.
- Moore, Edward. *Contributions to the textual criticism of the "Divina Commedia"*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1889.
- Pasut, Francesca Rosa. "Alcune novità su Nicolò di Giacomo, Stefano degli Azzi e altri miniatori bolognesi della fine del Trecento". *Arte Cristiana* 92 (2004): 317-332.
- Picarelli, Serena. "Precoci contaminazioni: un 'Dante del Cento' miniato da una bottega veneziana?". *Rivista di studi danteschi* 23, nr. 2 (2024): 433-453.
- Roddewig, Marcella. *Dante Alighieri Die Göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*. Stuttgart: Hiersemann, 1984.
- Romanini, Fabio. "Altri testimoni della *Commedia*". In *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato. Firenze: Cesati, 2007.
- Romanini, Fabio. "Manoscritti e postillati dell'antica *vulgata*". In *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato. Firenze: Cesati, 2007.

- Tirelli, Vito e Alfredo Stussi. "Un frammento della *Divina Commedia* a Lucca". *Studi Danteschi* 52 (1980): 233-240.
- Tonello, Elisabetta. "Asburnham Combination e dintorni". In Martina Cita, Federico Marchetti, Elena Niccolai, Elisabetta Tonello, Paolo Trovato. "Per una nuova edizione della *Commedia*. Ricerche sui piani alti della tradizione". *Filologia italiana* 17 (2020): 9-116.
- Tonello, Elisabetta. *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*. Limena (PD): libreriauniversitaria.it, 2018.
- Trovato, Paolo. "Fuori dall'*antica vulgata*. Nuove prospettive sulla tradizione della *Commedia*". In *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato. Firenze: Cesati, 2007.
- Trovato, Paolo. "Intorno agli stemmi della *Commedia*". In *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato. Firenze: Cesati, 2007.
- Trovato, Paolo. "Tavola sinottica dei manoscritti trecenteschi della *Commedia*. Datazione e area linguistica". In *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato. Firenze: Cesati, 2007.
- Trovato, Paolo. "Nuovi dati sulla famiglia *p*". In *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Seconda serie (2008-2013)*, a cura di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato. Padova: LibreriaUniversitaria.it, 2013.
- Witte, Karl. *Dante-Forschungen: Altes und neues*. Halle: G. E. Barthel, 1869.

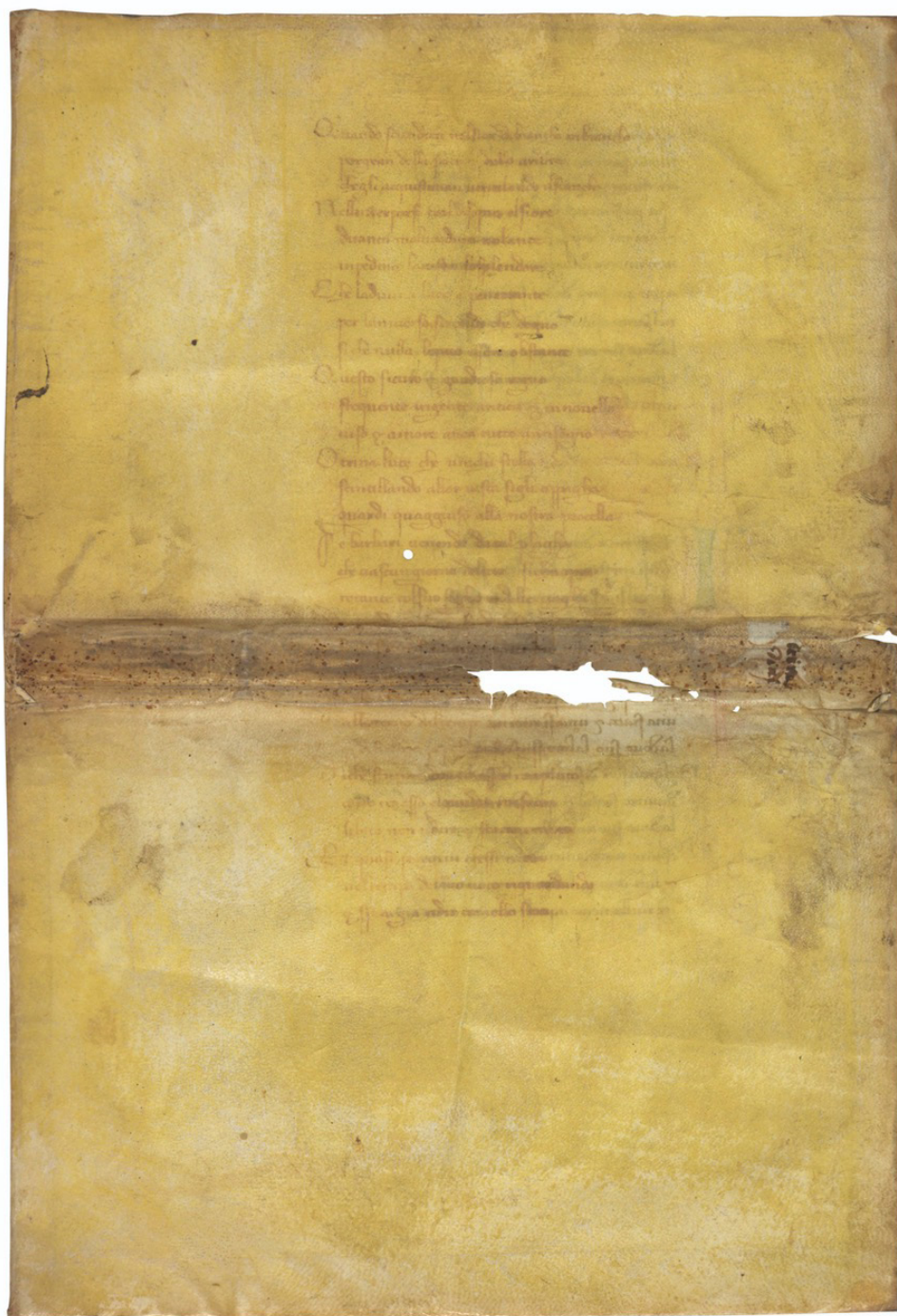
Tavole



Tav. 1. Frammento Paradiso (Sotheby's lot 71_dic_2020).



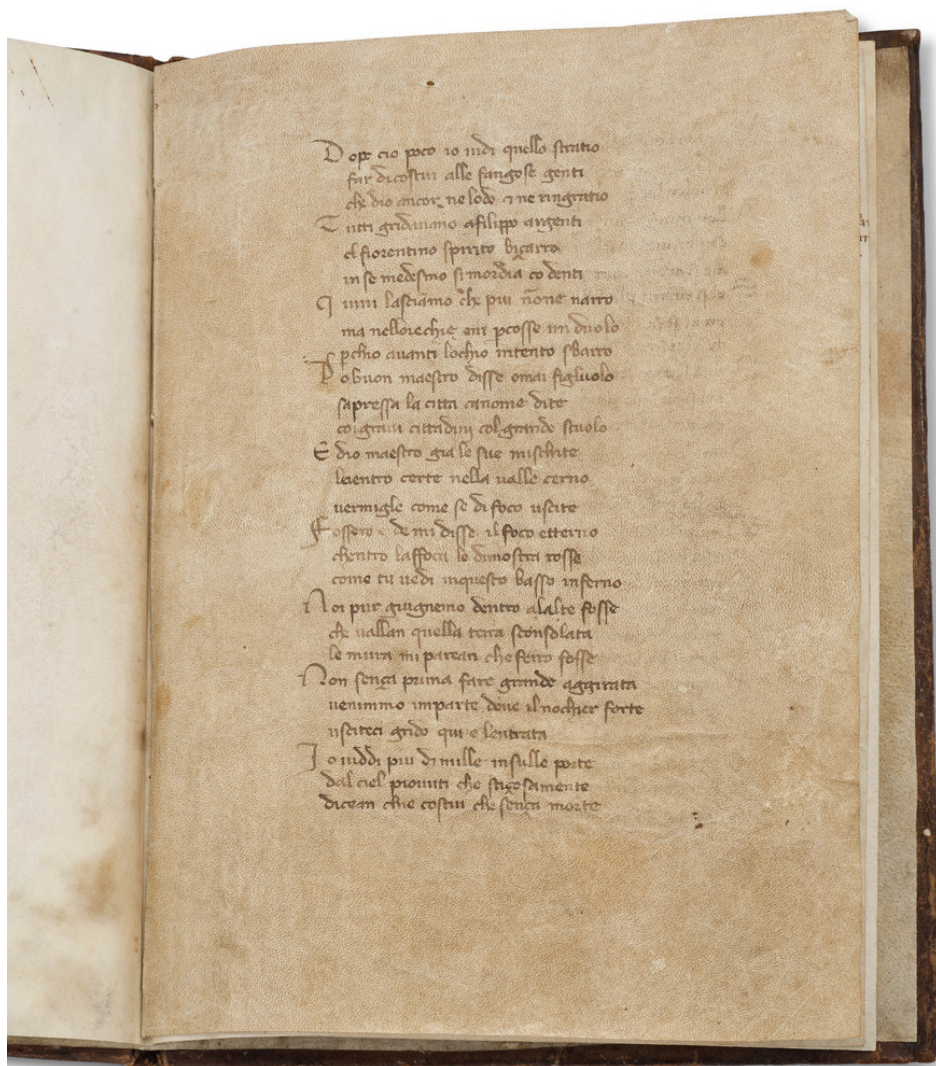
Tav. 2. Foglio Paradiso_recto (Christie's sale 19916 lot 8).



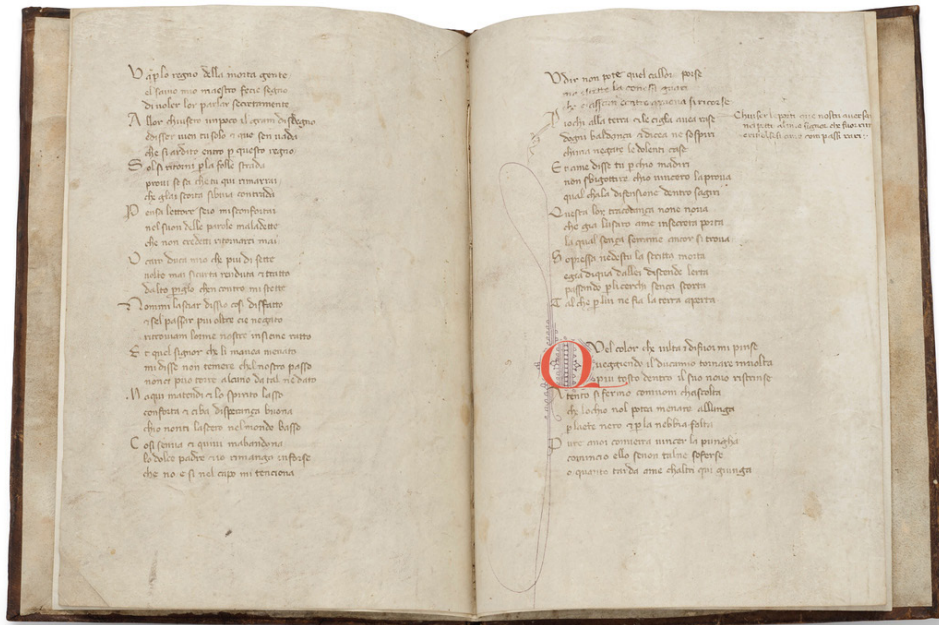
Tav. 3. Foglio Paradiso_verso (Christie's sale 19916 lot 8).



Tav. 4. Bifoglio Inferno, coperta (Christie's sale 21953 lot 10).



Tav. 5. Bifoglio Inferno, c. 1r (Christie's sale 21953 lot 10).



Tav. 6. Bifoglio Inferno, cc. 14v-21r (Christie's sale 21953 lot 10).

Io uidi ben siccome ericopse
 il cominciare cell'altro che poi uene
 che fur parole alle prime diuerse
 Ma non d'meno paura el suo dir diene
 perho trameua la parola troncha
 forsi p'p'gior sentenzi che no renne
 In questo fondo della trista concha
 discende mai alcun del primo grado
 che sel p' pera la spinneta troncha
 Questa quistion fecio a que diuoto
 incontro mi rispose che dinot
 faccia'l cammino alcun p'qualio nado
 Vero e ch'altra fiam quaggiu fu
 congruente da quello enon arida
 che richiamaua l'ombre a corpi sur
 i po' ora dime la carne nuda
 ch'ella mi fece entrare dentro a quel muro
 p' mirare uno spirito del cierchio di guida
 Quelle il piu basso loco el piu obscuro
 el piu lontano da' cael che tutto gira
 ben sol cammin po' risti scuro
 Questa patide ch'el giampuoco spura
 anze diuotano la cura dolente
 unomipremo entrare omai seneta
 E altro disse ma non lo amante
 po' che locho mauera tutto tratto
 uer balta torce alla cima couente

Tav. 7. Bifoglio Inferno, c. 2v (Christie's sale 21953 lot 10).

GIUSEPPE ALVINO

Elenco delle omissioni testuali e degli errori strutturali nei codici della *Commedia*

Il caso filologico della *Commedia* è stato sempre affrontato con un approccio problematico e dinamico rispetto alle consuete metodologie, con l'idea sostanziale di smussare la rigidità lachmanniana a favore di una maggiore elasticità che meglio si presta a un oggetto di studio così complesso e sfuggente. Ripercorrendo solo alcune delle tappe principali, Barbi provò ad applicare al caso in questione un sistema molto utile nelle tradizioni sovrabbondanti, come quella del poema, ossia il celebre Canone di 396 *loci* critici su cui collazionare l'intero testimoniale, per iniziare a orientarsi nel groviglio e individuare dei possibili gruppi. Lo studioso aveva collazionato integralmente un buon numero di codici conservati a Firenze e aveva notato frequenti o sistematiche variazioni in precisi luoghi del testo, che si sono rivelate spesso utili per gli studi successivi, a tal punto che alcune edizioni anche recentissime sono state fondate su questo tipo di documentazione: si trattava non solo di errori, ma anche di lezioni caratteristiche e varianti adiafore, non sempre monogenetiche ma comunque talora utili a individuare costellazioni di manoscritti. Da quel momento, le varianti non erranee sono entrate in maniera decisa nelle discussioni sui rapporti tra i testimoni: Giorgio Petrocchi, ad esempio, non solo le utilizzò come elementi congiuntivi per l'individuazione di famiglie e al contempo distintivi tra l'una e l'altra, ma aggiunse al *dossier* molti altri luoghi d'attenzione che derivarono, giocoforza, dalle collazioni integrali che condusse sui codici dell'antica vulgata, e che a loro volta contenevano sia errori che semplici varianti. Le tavole di comparazione di Petrocchi sono state utilizzate proficuamente anche da Paolo Trovato, che ha isolato, tra i nuovi *loci*, quelli ritenuti monogenetici¹ e in alcuni casi li ha aggiunti al Canone aggiornato (in totale, circa 600 versi) su cui ha condotto, insieme a Elisabetta Tonello e altri studiosi, l'analisi del testimoniale in vista dell'allestimento della nuova edizione.

¹ Una discussione sul valore del Canone e dei singoli *loci* è in Brandoli, "Due canoni a confronto".

Nonostante questo tipo di collazione sia solo parziale e il materiale da esaminare sia limitato a circa il 4% dell'estensione del poema, il fatto che non pochi *loci* siano soggetti a variazioni normalmente ritenute poligenetiche, o comunque non del tutto dirimenti, restituisce una documentazione potenzialmente ipertrofica, poiché queste ultime si mischiano alle innovazioni più cogenti e soprattutto agli errori monogenetici, che dovrebbero costituire un *dossier* magari più esile, ma più sicuro ai fini della definizione dei rapporti tra manoscritti, che impedirebbe accoppiamenti e raggruppamenti indebiti, riducendo il rischio di contaminazioni apparenti. Vero è che, davanti a un testimoniale tanto esteso e così poco quiescente, i dati statistici non possono essere elusi, e dunque anche gli aspetti quantitativi e la ricorsività di lezioni identiche, anche quando meno decisive, hanno un valore non eludibile,² eppure tali dati non sono abbastanza eloquenti quando non siano accompagnati e confermati da prove più convincenti, insomma da errori guida, che, naturalmente, si trovano anche al di fuori del recinto del Canone. Una buona quantità di innovazioni in comune, seppur deboli, è un indizio importante di parentela, ma diventa una prova solo se confortato dalla cooccorrenza di errori monogenetici: un dialogo tra il dato quantitativo e quello qualitativo è una più che valida strategia dato che, nel caso della *Commedia*, nessuno dei due può offrire certezze, ma solo indizi, senza l'ausilio dell'altro.

Sulla scorta di quanto già avviato e argomentato in un precedente contributo,³ vorrei concentrarmi ancora su errori, per così dire, macroscopici e facilmente rilevabili come lacune, ripetizioni di versi e interpolazioni, guasti spesso tra i più importanti a fini stemmatici eppure finora rimasti sullo sfondo anche per la natura stessa del metodo dei *loci*, che almeno nel Canone barbiano si concentra, più sottilmente, sulle innovazioni verbali. Già Marcella Roddewig aveva raccolto, pur in maniera non sistematica, le lacune meccaniche, le interpolazioni e in non pochi casi addirittura le piccole omissioni, partendo da indagini proprie e pregresse.⁴ Nonostante la potenziale utilità di tale spoglio, per quanto non completo

² In caso di contaminazione, Segre, "Appunti sul problema delle contaminazioni", 66, propone la possibilità «di un'analisi statistica delle varianti»; più recentemente Inglese, "Per lo stemma", ha tenuto in considerazione l'analisi statistica applicata al caso della *Commedia*, e del resto adottano spesso questo principio Paolo Trovato e soprattutto Tonello, *Sulla tradizione*. Questi due studi hanno introdotto alcuni dei principi fondamentali delle due nuove edizioni del poema, rispettivamente Dante, *Commedia*, a c. di G. Inglese (Firenze, Le Lettere, 2021), e Dante, *Commedia. Inferno* a c. di E. Tonello e P. Trovato (Padova, Libreriauniversitaria.it, 2022). Sulla contaminazione si vedano anche Tonello, Trovato, "Contaminazione di lezioni", e il più recente Tonello, "Per una metodologia applicata della contaminazione".

³ Alvino, "Lacune e omissioni testuali".

⁴ Roddewig, *Dante Alighieri*; i principali spogli utilizzati dalla studiosa sono Morpurgo, *I manoscritti della R. Biblioteca riccardiana*, Moore, *Contributions*, e Fiammazzo, Vandelli, "I codici veneziani".

e da verificare, questi dati sono rimasti inutilizzati per decenni. Nel volume del 1984, la studiosa aveva segnalato le lacune per manoscritto, a fini descrittivi e non strettamente ecdotici, per cui non è possibile coglierne la portata e i significati senza faticosi confronti tra le diverse schede. Per questo, unendo quello studio ai nuovi dati emersi dalle mie indagini di prima mano, condotte su un corposo campione di manoscritti, raccolgo ora in un solo luogo le lacune, brevi omissioni, interpolazioni, ripetizioni e inversioni indebite di versi nella tradizione della *Commedia*, organizzandole per luoghi testuali in ordine di apparizione nel poema, così che siano immediatamente evidenti gli accordi in errore tra i manoscritti. L'esame è stato condotto sui quasi 300 manoscritti digitalizzati reperibili *online* (l'elenco completo è in appendice alla fine del contributo).⁵ La ricerca si focalizza sulle omissioni di estensione di almeno un verso, sebbene le più frequenti siano quelle che interessano un'intera terzina e, per completezza di informazione, segnala anche le lacune meccaniche. Le lacune sono state individuate tramite una collazione manuale integrale dell'*Inferno* e, per le altre due cantiche, grazie al conteggio dei versi totali di ogni canto, che ha permesso di risalire con facilità alle parti mancanti. Con lo stesso metodo è possibile individuare anche altri errori strutturali come le interpolazioni e le ripetizioni, mentre le inversioni versali possono essere rilevate solo da una collazione (per cui sono qui segnalate solo per la prima cantica).⁶ Rispetto alla collazione integrale, il metodo del conteggio è ovviamente più rapido ma meno preciso; tuttavia un lavoro sulle lacune è in corso di sperimentazione anche presso il *Naples Dante Project*, che attraverso un metodo computazionale, legato al riconoscimento automatico delle grafie manoscritte (*Handwritten Text Recognition*, HTR), può isolare i segmenti testuali mancanti, così che una indagine di questo tipo possa essere potenzialmente estesa all'intera tradizione manoscritta, magari creando un importante precedente metodologico anche per altre tradizioni sovrabbondanti.

⁵ Integrato di alcune unità rispetto a quello apparso in Alvino, "Lacune e omissioni testuali", 68-70. Non sono oggetto di analisi i codici frammentari né quelli che presentano il testo del poema citato nell'ambito di un commento. Molte campagne di digitalizzazione sono ancora in corso d'opera, e altre sono state completate solo negli ultimi mesi: ho raccolto quelle pubblicate entro il 31 marzo 2024. Di seguito i riferimenti dei siti utilizzati con più frequenza: IDP-Illuminated Dante Project, (<https://www.dante.unina.it/idp/public/pagine/manoscritti>), Collezioni Digitali della Biblioteca Medicea Laurenziana (<https://teca.bml.contentdm.oclc.org/digital/>), Teca digitale dei manoscritti della Biblioteca Riccardiana (<http://teca.riccardiana.firenze.sbn.it/index.php/it/>), BNF Gallica (<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/accueil-fr>), Biblissima (<https://iiiif.biblissima.fr/collections/>), e-codices (<https://e-codices.ch/en>), Digivatlib (<https://digi.vatlib.it/>), Internet Culturale (<https://www.internetculturale.it/it/767/manoscritti>), The Digitized Collections of the Staatsbibliothek zu Berlin (<https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/?lang=en>), Biblioteca Digital Hispánica (<https://bdh.bne.es/bnearch/Inicio.do>), Danteonline (<https://www.danteonline.it/manoscritti/>). Ultima consultazione di ciascun archivio: 06.07.2025.

⁶ Su uno di questi aspetti, quello dell'interpolazione, si veda Marchetti, "Interpolazioni".

Questo saggio dunque amplia e completa il primo contributo sull'argomento, che raccoglieva solo i guasti comuni a due o più manoscritti, inserendo ora anche i *singulares*, utili non solo a comprendere il grado di correttezza di un codice, la resistenza dello scriba o del suo antigrafo alle insidie del processo di copia, a verificare la collazionabilità di un codice in determinati luoghi del testo, ma soprattutto per metterle a disposizione degli studiosi per gli spogli futuri, che idealmente integreranno questo elenco offrendo l'occasione di individuare così nuove possibili parentele tra codici. Le sigle sono quelle utilizzate anche da Trovato e Tonello;⁷ per indicare le tipologie di guasti si indicano queste sigle: *lac.*: lacuna meccanica, *om.*: omesso, *om. e rec. a marg.*: omesso e recuperato a margine (dalla stessa mano, a meno di diversa indicazione), *om. e subito rec.*: omesso e recuperato con correzione immediata, *inv.*: versi invertiti. In alcuni casi le omissioni non sono perfettamente coincidenti ma ho preferito inserirle, visto che anche queste talora possono risultare utili. Ho evidenziato in grassetto i codici non compulsati di prima mano, ma i cui dati provengono dagli spogli di Roddewig.

INFERNO

Inf. 1

1.1-139	<i>om.</i> Fior. II I 39, Par. 1298
1.1-2.143	<i>lac.</i> Marc. IX 339
1.1-33.157	<i>illeg.</i> Dresda
1.1-3.6	<i>lac.</i> Lisboa
1.1-2.18	<i>lac.</i> Par. 1298
1.1-2.26	<i>lac.</i> Lond. Add. 26836
1.1-2.130	<i>lac.</i> Krakow 3208
1.1-2.142	<i>lac.</i> Lond. Add. 26771
1.1-3.60	<i>lac.</i> Lond. Add. 22780
1.1-3.93	<i>lac.</i> Triv. 1074
1.1-4.4	<i>om.</i> Vat. 4777
1.1-4.63	<i>om.</i> Ricc. 1119
1.1-4.83	<i>om.</i> Triv. 1085
1.1-5.27	<i>lac.</i> Ver. Com. 2856
1.1-6.102	<i>lac.</i> Marc. IX 127
1.1-7.130	<i>lac.</i> Laur. Acq. 220
1.1-8.105	<i>lac.</i> Parm. 1438

⁷ Tonello, *Sulla tradizione*, 53-86. Ho aggiunto all'occorrenza, tra parentesi quadre, indicazioni disambiguanti per rendere immediatamente chiara la segnatura del manoscritto: es. Cat[ania Civ. B 38], Ham[ilton 203], ecc.

1.1-9.133	<i>om.</i> Ott. 2866
1.1-10.12	<i>lac.</i> Bo. Un. 4091
1.1-10.81	<i>lac.</i> Par. 528
1.1-10.76	<i>om.</i> Laur. 90 sup. 127
1.1-12.9	<i>lac.</i> Ga[ddiano sup. 125]
1.1-13.151	<i>lac.</i> Nap. XIII C 4
1.1-14.120	<i>lac.</i> Ricc. 1106
1.1-6	<i>om.</i> Tor. L III 17
1.1-21	<i>om.</i> Laur. 90 sup. 128
1.1-40	<i>illegg.</i> Per. 818 [L 70]
1.1-42	<i>om.</i> Per. 81
1.1-48	<i>om.</i> Sidney I R 42, Nap. XIII C 3
1.1-51	<i>om. e rec.</i> H.H. 517
1.1-57	<i>lac.</i> Caetani, Sien. I VI 31
1.1-60	<i>om.</i> Ricc. 1034
1.1-66	<i>om.</i> Laur. 40.27
1.1-70	<i>lac.</i> Eg. 2085
1.1-72	<i>lac.</i> Sien. I VI 28
1.1-75	<i>om.</i> Laur. 90 inf. 47
1.1-81	<i>illegg.</i> Laur. 40.14
1.1-57	<i>om.</i> Vat. 3197
1.1-112	<i>om.</i> Rom. S. Pant.
1.1-126	<i>om.</i> Cors. 1217
1.1-127	<i>lac.</i> Marc. IX 488
1.1-134	<i>lac.</i> Baratta
1.61- 4.135	<i>om.</i> Quer. B I 9
1.6	<i>om. e rec.</i> Triv. 1079
1.21	<i>om. e rec.</i> Borg. 338
1.22-27	<i>om.</i> Fior. C. S. J v 29
1.25-65	<i>lac.</i> (<i>strappo, colmato da mano tarda</i>) Par. 2085
1.42	<i>om.</i> Bresl. Mil. 3 9043
1.42-71	<i>illeg.</i> Ham. 206
1.49-57	<i>om.</i> (<i>e rec. vv. 49-51</i>) Laur. 90 sup. 133
1.50-60	<i>om.</i> Fior. C. S. J V 29
1.67-136	<i>lac.</i> Berl[in Ital. 136]
1.55-2.81	<i>lac.</i> H.H. 518
1.85-90	<i>om.</i> Sidney I R 42
1.91-93	<i>inv. nell'ordine 93-92-91</i> Ricc. 1039
1.88-133	<i>lac.</i> Ashb. 838
1.92	<i>om. e rec.</i> Laur. 90 sup. 124
1.96	<i>sost. da v. 99</i> Laur. 40.38

- 1.103-105 *om.* Laur. 90 inf. 47
 1.109-111 *om.* Par. 70
 1.115-117 *om.* Per. 81
 1.122-126 *om.* **Fior. C. S. J V 29**
 1.124-126 *om.* Well. 1035
 1.130-136 *om.* Parm [3285], *rec.* Per. 240 [D 58], Po[ggiali] Est. It. 747, Par. 529
 1.133-2.132 *lac. (colmata da mano tarda)* Par. 2085
 1.136 *om.* Laur. C.S. 204

Inf. 2

- 2.1-18 *om.* Par. 1298
 2.1-100 *lac.* Pad. 67
 2.7-36 *om.* **Tor. L III 17**
 2.11-82 *lac.* Fior. II I 40 (*cucito al contrario*)
 2.17-8.128 *om.* Par. 79
 2.22-24 *om.* Ricc. 1033
 2.25 *om.* Laur. 90 inf. 47
 2.27 *segue v. in latino* **H.H. 515**
 2.28-30 *om.* Barb. 4117
 2.31-96 *lac.* **Bo. Arch. A 418**
 2.41 *om. e rec.* Ambr. C 198 inf.
 2.49-4.24 *lac.* **Cors. 1217**
 2.50-54 *om.* **Fior. C.S. J V 29**
 2.52-54 *om. e rec. a marg. da altra mano* Laur. Strozz. 153
 2.56 *om.* **Eg. 3017**
 2.55-57 *om.* Rb [Ricc.-Braid.], Ricc. 1036, Laur. 40.37, **Fior. Landau 123**
 2.58-60 *om. e rec.* Laur. 40.34
 2.79-81 *om.* Ricc. 1045
 2.87 *seguono vv. 3.18-99, poi 2.88 e sgg. (cucito al contrario)* Dant[esca 2]
 2.97-99 *om.* **Ashb. 830**
 2.102 sgg. *fascicoli invertiti* Laur. 40.37
 2.102-3.116 *lac.* Cagliari [76]
 2.106 *om. e rec. a marg.* Nap. XIII C 2
 2.112-114 *om.* Can. III
 2.121-123 *om.* Ricc. 1011
 2.124-3.124 *om.* Per. 81

Inf. 3

- 3.1-13 *lac.* Laur. 40.1
 3.7-12 *om. e subito rec.* Bodm. 56

- 3.14-67 *lac.* Fior. Pal. 323
 3.16-18 *om.* Laur. 90 inf. 47, Laur. 40.27
 3.26-27 *om. e rec.* Per. 818 [L 70]
 3.33-5.69 *om.* Triv. 1083
 3.34-36 *om.* Par. 543, Par. 70
 3.35-4.81 *lac.* **Ashb. 838**
 3.37-7.117 *lac.* Par. 1470
 3.38-122 *om.* Per. 818 [L 70]
 3.41-42 *om. e rec.* Triv. 1046
 3.49-57 *rip.* Ricc. 1045
 3.49-8.36 *lac.* Borgh. 365
 3.56 *sost. da v. 53* Barb. 3974
 3.61 *segue a vv. 62-63* Marc. Zan. 53
 3.70-5.12 *om.* Ham. 202
 3.79-81 *om.* **Marc. IX 488**
 3.103-105 *spostati dopo v. 117* Cass[inese 512]
 3.109-111 *om.* Bresl. Mil. 1628
 3.109-4.17 *om.* Po[ggiali]
 3.124-126 *om.* Ricc. 1011
 3.133-4.134 *lac.* **Baratta**
 3.136-4.57 *lac.* Caetani
- Inf.* 4
 4.2-3 *ripetuti* Laur. 40.5
 4.3 *om.* Fior. II I 29
 4.13-15 *om.* Laur. 90 inf. 47
 4.19-21 *om. e rec. dopo v. 36* Ricc. 1004
 4.22-81 *om.* Alt[ona]
 4.57- 10.47 *lac.* Cagliari [76]
 4.63 *om.* Laur. 90 sup. 129
 4.66-67 *om. e subito rec.* Fior. II I 36, Ott. 1523, Vat. 3201 (66 *sost. da* 68),
 Laur. 40.9 e Laur. 90 sup. 129 (65-67),
 4.92 *anticip. al v. 89* Laur. 40.5
 4.96 *om.* Ricc. 1115, *sost. da v. 98* Par. 1298
 4.106-108 *om.* Laur. 90 inf. 47
 4.124-126 *om. e rec.* Sidney I R 42
 4.128-129 *rip.* Rb [Ricc.-Braid.]
 4.134-135 *om.* Laur. C.S. 204
 4.135-5.52 *om.* Quer. B I 9
 4.138 *sost. da v. 141 (e viceversa)* Ricc. 1036
 4.139-5.54 *lac.* **Berl[in Ital. 136]**

- 4.139-141 *om. Harl. 3459*
 4.142-144 *om. Cha[ntilly], Lond. Add. 31918*
 4.149-5.138 *om. Vat. 4777*
- Inf. 5*
 5.18 *om. e rec. a marg. Barb. 4116*
 5.28 *om. e rec. Ott. 1523*
 5.28-30 *om. Fior. II I 34*
 5.43-48 *om. Laur. 40.8*
 5.48-16.81 *lac. Per. 81*
 5.55-57 *rip. Laur. 40.21*
 5.57-58 *om. e rec. Fior. II I 29*
 5.64-66 *om. Can. 95*
 5.65-67 *om. Laur. 90 inf. 47*
 5.71-72 *om. e rec. Laur. 40.38*
 5.73-75 *om. Sidney I R 42*
 5.74-75 *invertiti Laur. 90 inf. 47*
 5.76-136 *lac. Sien. I VI 27*
 5.85-142 *om. Laur. 40.21*
 5.91-142 *lac. Sien. I VI 29*
 5.93 *om. Ricc. 1036*
 5.96 *seguono vv. 95 e 94 Ham[ilton 203]*
 5.97-100 *om. Can. 105-106-107, Marc. IX 32 (vv. 97-99)*
 5.100 *om. Can. 112*
 5.100-102 *om. Temp. 1*
 5.103-105 *om. Morg. M 676, Fior. II I 39, Ott. 1523, Marc. IX 33 (e rec. dopo v. 108)*
 5.106-108 *om. Ott. 2865*
 5.110-112 *om. Laur. 90 sup. 129*
 5.112-114 *om. Cat[ania civ. B 38]*
 5.127-6.39 *om. Lond. Add. 21163*
- Inf. 6*
 6.16-18 *inv. nell'ordine 18-17-16 Laur. 40.4, Ricc. 1025*
 6.19-21 *om. Laur. 90 inf. 42*
 6.20-21 *om. Ars. 8506*
 6.25-7.72 *lac. Eg. 2085*
 6.34-35 *om. Laur. 40.38*
 6.46-48 *om. Trev[iso 337]*
 6.53 *om. Ars. 8506*
 6.55-57 *om. e rec. dopo v. 63 Marc. IX 692, Par. 77*

- 6.55-87 *lac. Ashb. 836*
 6.69-71 *om. Ashb. App. 1*
 6.94-13.15 *lac. Harl. 3488*
 6.97-99 *om. Pa[r. 538]*
- Inf. 7*
 7.16-18 *om. Urb. 378, Triv. 1083, Triv. 2263*
 7.19-21 *om. e rec. Ham. 205*
 7.22-23 *inv. Nap. XIII C 1*
 7.23-25 *om. Laur. 40.1, Laur. 40.5, Bresl. Mil. 3 9043 (23-24)*
 7.26-27 *om. Vat. 4777*
 7.29-31 *om. e rec. Laur. 40.31*
 7.31 *seguono vv. 35-33-37-38 Ricc. 1049 C [Rod. 331]*
 7.31-33 *om. Ashb. App. 8, Barb. 3644*
 7.36 *segue v. 109 per carte scambiate To[ledano 104.6]*
 7.40-96 *lac. Marc. IX 127*
 7.46-48 *om. Trev[iso 337]*
 7.51-53 *om. Laur. 90 inf. 47*
 7.86-88 *om. Laur. 40.29*
 7.98 *sost. da v. 95 Marc. Zan. 53*
 7.100-102 *om. e rec. Laur. 40.13, om. e rec. fuori rigatura Fior. II I 30*
 7.103-105 *om. Ott. 1523, Ashb. 827*
 7.108 *seguono vv. 8.50 sgg. per carte scambiate To[ledano 104.6].*
 7.109-8.48 *lac. Fior. II I 40*
 7.112-114 *om. Par. 534*
 7.114 *sost. da v. interpolato ripreso da v. 108: «a pie delle malvage piage istrano» Laur. 40.17*
 7.115-117 *om. Lond. Add. 19587*
 7.124-126 *om. e rec. Bodm. 56, Ashb. 405*
- Inf. 8*
 8.1-90 *lac. Sien. I VI 29*
 8.4- 10.66 *om. Triv. 1083*
 8.8 *om. «e che risponde» Parm [3285]*
 8.8-10 *om. Laur. 40.8*
 8.9-28.129 *lac. Marc. IX 36*
 8.10-12 *om. Laur. 40.17*
 8.16 *om. Laur. 90 sup. 124*
 8.31 *om. Marc. IX 32*
 8.34 *om. Ott. 1523*
 8.35-37 *om. Laur. 40.23*

- 8.37-38 *om. e rec. Per. 818 [L 70], om. Laur. 40.38*
 8.37 *om. e rec. Sidney I R 42*
 8.44-46 *om. Marc. IX 692*
 8.45-47 *om. Can. 95*
 8.45-III *lac. Fior. C. S. C III 1263*
 8.112-114 *om. Triv. 1046*
 8.46-48 *om. e rec. Rehd. 227*
 8.22-23 *inv. Nap. XIII C 1*
 8.45 *seguono vv. 12.4-57, poi 8.100 sgg. Laur. 40.38*
 8.49-51 *om. Can. 111*
 8.49 *seguono 7.37 sgg. (carte scambiate) To[ledano 104.6].*
 8.52-16.29 *om. Sidney I R 42*
 8.83 *segue v. 87, esp. Ricc. 1002*
 8.91-93 *om. Ricc. 1115*
 8.91-130 *lac. Sien. I VI 29*
 8.97-99 *om. Ham. 207*
 8.113-9.54 *lac. Nap. XIII C 2*
 8.122 *om. e agg. poster. Rb [Ricc.-Braid.]*
 8.124-126 *om. Fior. II I 35*
 8.126-10.48 *lac. Krakow 3208*

Inf. 9

- 9.7-9 *om. Ricc. 1017*
 9.10-12 *om. Par. 71*
 9.33-10.24 *om. Ricc. 1049 B [Rod. 330]*
 9.46-51 *om. An[g. 1101]*
 9.54-55 *om. e subito rec. Laur. 40.23*
 9.64-81 *om. Ricc. 1037*
 9.71-72 *inv. Laur. 40.34*
 9.89-111 *om. Ricc. 1037*
 9.103-105 *om. Vat. 7566-7-8*
 9.106-108 *om. e subito rec. Laur. 40.9*
 9.127-129 *om. e rec. a marg. da altra mano Manch. 49*

Inf. 10

- 10.9 *om. Laur. 40.8*
 10.10-22.72 *lac. Ashb. 829*
 10.14-16 *om. Laur. 90 sup. 123*
 10.31-39 *om. e rec. dopo v. 42 Lond. Add. 19587*
 10.36-13.6 *lac. Fior. II I 43 (cucito al contrario)*
 10.78 *om. Lond. Add. 19587*

- 10.80-81 *inv.* Fior. II I 30
 10.81-82 *om. e subito rec.* Barb. 4015
 10.85-11.6 *lac.* Laur. 40.21
 10.89 *om.* «disse né certo» Parm [3285]
 10.95-97 *om. e rec. dopo v. 98* Laur. 40.38
 10.97-98 *om. e rec.* Marc. Zan. 54
 10.99-102 *om. e rec. a marg.* Ars. 8530
 10.103-105 *om.* Lond. Add. 19587
 10.109 *om.* Ott. 1523 (*riscr. da altra mano 107-8*)
 10.108-110 *om.* Laur. 40.33
 10.109-111 *om.* **Ashb. App. 10**, Ott. 2373, Par. 71
 10.112 *om. e rec.* Ott. 2866
 10.121-135 *om.* **Nap. XIII C 3**
 10.130-132 *om. e parz. rec.* Per. 818 [L 70], Laur. 40.36
 10.134-136 *om.* Laur. 40.36
 10.136 *om.* Can. III
- Inf.* II
 11.1-115 *lac.* Pad. 67
 11.4 *rip.* Laur [40.22]
 11.7-13.151 *lac.* **Gamb[alunga]**
 11.8-9 *canc.* New Haven 428, Pal [XIII G 1]
 11.25 *om.* Marc. IX 692, Par. 77 (stesso copista)
 11.25-93 *lac.* **Laur. Acq. 220**
 11.28-30 *om.* Marc. IX 33
 11.29 *segue 26, subito corr.* Laur. 40.33
 11.29-32 *om., con crasi dei vv. 29 e 32* Ott. 1523
 11.37-115 *lac.* **Sien. I VI 27**
 11.39 *sost. da v. 36* Laur. 40.29
 11.40-42 *om.* Laur. 40.9
 11.44-46 *om.* Chig. L VIII 294
 11.46-48 *om.* Ott. 2373
 11.55-57 *om. e rec. a marg. da altra mano* H.H. 514
 11.69 *om. e rec. prima del v. 55* Vat. 7566-7-8
 11.72 *om. e subito rec.* Laur. 40.9
 11.84-87 *om. e subito rec.* Laur. 40.31
 11.85-86 *om.* Laur. 90 inf. 47
 11.86-87 *rip.* Ashb. 827
 11.89-90 *inv.* Ham. 206
 11.91-96 *om. e rec. a marg.* Manch. 49, Cagliari [76]
 11.93-96 *om.* Ricc. 1018

- 11.95 spazio bianco Po[ggiali]
 11.95-99 om. Est. It. 747
 11.107-108 inv. Laur. 40.1
 11.114 segue 15.91-99 Lond. Add. 19587

Inf. 12

- 12.4-57 om. e sost. da 8.46-99 Laur. 40.38
 12.10-15 om. Marc. Zan. 57
 12.19-21 om. Barb. 3974
 12.22-24 om. Marc. Zan. 54
 12.26 om. e subito rec. Marc. IX 127
 12.36-105 lac. **Bo. Un. 4091**
 12.106-108 om. e rec. a marg. Fior. II IV 245
 12.37-39 om. Capp. 266
 12.39 seguono vv. 28.112-17 Lond. Add. 19587
 12.46-48 om. Ricc. 1115
 12.60-61 om. e subito rec. Ricc. 1115
 12.79-81 om. e rec. a marg. da altra mano Est. It. 957
 12.87-89 om. e subito rec. Ricc. 1049 C [Rod. 331]
 12.92-93 inv. Laur. 90 sup. 133
 12.94-13.120 lac. **Lond. Add. 26836**
 12.96 om. e rec. a marg. Fior. II I 35
 12.104-106 om. e rec. Chig. L VI 212
 12.107 om. e rec. a marg. Fior. II I 35
 12.107-108 om. Vat. 3201
 12.109-111 om. e rec. Chig. L VI 212
 12.119 om. Ricc. 1029
 12.124-34.139 lac. **Parm. 1438**
 12.139 om. Bodm. 57

Inf. 13

- 13.6 om. Laur. 90 inf. 47, Laur. 40.27
 13.7-9 rip. Chig. L VIII 292
 13.8-9 inv. Cass[inese 512], Trev [337]
 13.36-37 om. e rec. Per. 240 [D 58], Marc. IX 692, Par. 77
 13.38-39 om. Laur. 40.27
 13.43-14.57 lac. e riscr. mod. Borgh. 365
 13.54-55 om. e rec. a marg. Ars. 8530
 13.61-63 om. Laur. 40.27
 13.71-72 om. Can. 105-106-107
 13.97-99 om. Laur. 40.7

- 13.139-141 *om.* Laur. 40.21
 13.142 *om. e subito rec.* Vat. 3197
- Inf.* 14
 14.7-9 *om.* Fior. II I 40
 14.9 *om.* (*spazio bianco*) Laur. 40.8
 14.9-11 *om. e subito rec.* Ott. 2865
 14.11-13 *om. e subito rec.* Laur. 90 sup. 141
 14.22-24 *om.* **Correr**
 14.31 *segue 26, corr.* Laur. 90 sup. 123
 14.56 *om.* Can. 112
 14.56-57 *uniti in un solo v.* Ricc. 1018
 14.58-60 *om.* Well. 1035
 14.65-67 *om. e subito rec.* Laur. 40.9
 14.82- 15.18 *om. e riscr. post.* Mad [10186]
 14.82-84 *om.* Per. 818 [L 70]
 14.87-15.4 *om.* Ricc. 1017
 14.111 *sost. da v. 108* Yates Thompson 36
 14.116-19.83 *lac.* Par. 1470
 14.117-119 *om.* Marc. Zan. 54
 14.130-132 *om.* Rehd. 227
 14.141-15.69 *lac.* To[ledano 104.6]
 14.142 *bianco* Ricc. 1109
- Inf.* 15
 15.4-5 *corr. su vv. 8 e 6* Ricc. 1049 B [Rod. 330]
 15.11-12 *inv.* Laur. 90 inf. 47
 15.16-18 *om.* Laur. 90 inf. 42
 15.19 *sost. da v. 21 (scambio)* Ricc. 1036
 15.21 *segue v. 14.55* Marc. IX 30
 15.28-16.69 *lac.* Triv. 1083
 15.29-31 *om.* Laur. 40.27
 15.31-33 *om. e rec.* Laur. 40.25, Ashb. 827
 15.39-42 *om.* **Cors. 1217 (bianco)**, Barb. 3975 (*ha il 40*)
 15.41 *seguono 44-43-42-45* Laur. 90 inf. 47
 15.62 *om.* Bodm. 57
 15.62-63 *om. e subito rec.* Ott. 2866
 15.70-72 *om.* Morg. M 676
 15.73-16.77 *lac.* Lond. Add. 26771
 15.78-16.32 *lac.* **Triv. 1085**
 15.79-81 *om. e rec.* Rehd. 227

- 15.94-96 *om.* Barb. 3974
 15.103-105 *om.* **Correr**
 15.124 *om.* Ricc. 1018
- Inf.* 16
 16.1-11 *om.* Pad. 67
 16.2-4 *inv. nell'ordine* 4-2-3 Ross. 1069
 16.3 *om.* Laur. 40.33
 16.4-6 *rip.* Pa[r. 538]
 16.9-12 *bianco* Ricc. 1017
 16.10-11 *om. e subito rec.* Chig. L VI 212
 16.17-18 *inv.* Vat. 10678
 16.18-20 *inv. nell'ordine* 20-19-18 Laur. 90 inf. 47
 16.22-23 *rip.* Rb [Ricc.-Braid.]
 16.46-18.77 *lac.* Cagliari [76]
 16.49-51 *om.* Ricc. 1027
 16.54-56 *om. e subito rec.* Laur. 40.9
 16.55 *om.* Laur. 40.5
 16.65-66 *rip.* Laur. 90 sup. 124
 16.67-69 *om.* Laur. 90 sup. 123
 16.74 *sost. da v.* 47 Guarn[eriano 200]
 16.75 *om.* Lond. Add. 21163
 16.88-90 *om.* Vat. 7566-7-8, Laur. 40.35
 16.90 *segue v. interpolato* («Io lo seguiva dell'acqua n'era sì vicino») Bodm. 57
 16.91-93 *om.* Triv. 1083
 16.103-105 *om.* Ricc. 1029
 16.108-109 *inv.* Marc. Zan. 54
 16.88-126 *lac.* Vat. 4777
 16.97-99 *om. e rec.* Eg[erton 943]
 16.124-18.15 *lac. e riscr. post.* Borgh. 365
- Inf.* 17
 17.1-30.12 *lac.* **Gamb[alunga]**
 17.3-4 *om. e subito rec.* Laur. 40.31
 17.16-18 *om. e rec.* Laur. 40.18
 17.17-19 *om.* Ott. 2865
 17.23-28 *om.* Par. 71
 17.29-30 *om.* Laur. 90 inf. 47, Laur. 40.27
 17.30-32 *om.* Laur. 90 sup. 133
 17.54-56 *inv. nell'ordine* 56-54-55 Well. 1035
 17.56-57 *inv.* Chig. L VIII 294

- 17.70-123 *lac. Triv. 1074*
 17.72-75 *om. Can. 104*
 17.88-90 *om. Rehd. 227*
 17.95-96 *inv. Laur. 90 sup. 124*
 17.98 *om. Laur. 40.19*
 17.105-108 *inv. nell'ordine 108-106-107-105 Laur. 90 inf. 47*
 17.111 *sost. da v. 108 H.H. 514*
 17.112-114 *om. Berg[amo Cass. 6.1]*
 17.117-118 *om. e subito rec. Laur. 40.9*
 17.119 *sost. da v. 123 Ott. 2865*
 17.120-121 *om. e subito rec. Laur. 40.31*
 17.121 *segue v. interpolato ripreso da v. 123 («ondio col viso in giu la testa fioscio») Ott. 2865*
 17.120 *inv. con v. 123 Laur. 40.33*
 17.122-124 *om. Marc. Zan. 50*
 17.123 *inv. con v. 120 Laur. 40.33*
 17.126 *om. Ross. 1069*
 17.131-132 *om. Par. 544*
 17.133 *om. e subito rec. Laur. 90 sup. 124*
- Inf. 18*
 18.1-136 *om. Can. 104*
 18.1-19 *om. Laur. 40.1*
 18.7-9 *om. Marc. Zan. 54*
 18.8 *om. Laur. 40.6*
 18.12 *om. Ricc. 1039*
 18.21-22 *om. (segue canc. v. 23) Vat. 4777*
 18.31-33 *seguono vv. 28-30 (prima om.) Ashb. App. 8*
 18.43-19.70 *lac. Bresl. Mil. 3 9043*
 18.50-51 *om. Ricc. 1045*
 18.55 *seguono v. 56 in forma scorretta («condussi che suoni la sconcia novel-
 la»), poi vv. 56 sgg. in forma corretta Laur. 40.38*
 18.81-82 *inv. Per. 818 [L 70]*
 18.89-91 *om. e subito rec. Laur. 90 sup. 141*
 18.105 *om. Can. 112*
 18.108 *sost. da v. 105 Barb. 3644*
 18.119-120 *rip. Ricc. 1029*
 18.123 *om. Ricc. 1029*
 18.130-132 *om. e rec. a marg. da altra mano H.H. 514*
 18.136 *om. e rec. Per. 240 [D 58]*

Inf. 19

- 19.22-24 *om.* Ricc. 1029
 19.25 *om.* Par. 77
 19.32-34 *om.* Est. It. 196
 19.47-48 *om. e rec. su ras.* Laur. 40.12
 19.52 *om.* Can. 112
 19.53 *om.* **Ashb. 404**, Barb. 3974
 19.55-57 *om. e rec. a marg.* Sien. I VI 29
 19.59-78 *rip.* **Marc. IX 429**
 19.68 *fine testimonianza* Laur. 90 inf. 47
 19.70 *om.* Ott. 2863
 19.70-72 *om.* Can. 96, Marc. IX 33
 19.73-75 *om.* Laur. 40.36
 19.78 *om.* Well. 1035, *om. con crasi dei vv. 77 e 78* Per. 818 [L. 70]
 19.83 *segue v. 82, subito corr.* Laur. 40.29
 19.87 *sost. da v. 90* Well. 1035
 19.93-20.35 *lac.* **Correr**
 19.106-117 *canc.* New Haven 428, Pal [XIII G 1], Yates Thompson 36, Madr. 23 1, Madr. 23 3
 19.107-111 *eraso* Barb. 3975
 19.111-113 *om. e rec.* Ash[b. 828]
 19.112-114 *om.* Laur. 40.9

Inf. 20

- 20.3-24 *om. e inseriti dopo interpolaz. (inc. «quive non vuol testo»), cui seguono i vv. 25-46* Rb [Ricc.-Braid.]
 20.13 *om. e rec.* Vat. 4777
 20.25-46 *rip.* Rb [Ricc.-Braid.]
 20.40-45 *om.* Fior. II I 29
 20.43-45 *om.* Ott. 2863, Marc. IX 33
 20.53 *om.* Marc. IX 692
 20.53-54 *inv.* Ricc. 1018
 20.54 *om. e subito rec.* Ricc. 1049 B [Rod. 330]
 20.58-60 *om. e rec.* Cass[inese 512]
 20.64-66 *om.* Can.104, Ricc. 1039, Ross. 1069 (*vv. 65-66*)
 20.66 *seguono vv. 19.121-133* Ott. 2865
 20.66 *seguono vv. 69-68-67* Laur. 90 sup. 127
 20.87 *om. e rec. più avanti* Bresl. Mil. 3 9043
 20.88-90 *om.* Par. 1470
 20.89-92 *om. con crasi dei vv. 89 e 92* Vat. 4777, Laur. 40.36
 20.103-117 *om.* Cors. Ross. 61

- 20.119-121 *om. Marc. Zan. 53*
 20.136 *om. Bodm. 56*
- Inf. 21*
 21.12-13 *om. Ricc. 1002*
 21.16-18 *om. Bresl. Mil. 3 9043*
 21.25-117 *lac. Ph[illips 8881]*
 21.49-22.72 *lac. Triv. 1083*
 21.52-54 *om. e rec. Barb.4071*
 21.73-75 *om. e rec. da mano tarda Ashb. 830*
 21.75-77 *om. e rec. Per. 818 [L 70]*
 21.83-84 *inv. Cass[inese 512]*
 21.87 *seguono vv. 76-81, rip. e canc. Par. 73*
 21.89-23.49 *lac. Marc. IX 488*
 21.101-22.136 *lac. Ri[cc. 1035]*
 21.106 *om. Marc. IX 32*
 21.115-117 *om. Nap. XIII C 1*
 21.120 *om. e sost. da v. 122, poi rec. Laur. 40.11*
 21.128-129 *om. Po[ggiali], Capp. 266 (e om. v. 127)*
 21.135-22.53 *lac. Triv. 1076*
 21.135-23.144 *lac. Correr*
 21.138 *segue interpolaz. (inc. «così andando») Ham[ilton 203], Cagliari [76], Laur. 40.26*
- Inf. 22*
 22.4-6 *om. e subito rec. Barb. 4015*
 22.5-151 *lac. Pad. 67*
 22.4-63 *lac. Bo. Arch. A 321*
 22.7-9 *om. Ricc. 1039*
 22.12 *om. Ars. 8506*
 22.19-123 *lac. Ashb. App. 2*
 22.10 *om. e subito rec. Vat. 4777*
 22.21 *segue v. 19, corr. Laur. 40.27*
 22.27-28 *om. Laur. 40.6*
 22.33-34 *om. e subito rec. Ott. 2866*
 22.37 *rip. Barb. 3644*
 22.43-45 *rip. Laur. 90 sup. 133*
 22.46 *segue v. 50 Well. 1035*
 22.48-49 *om. e subito rec. Laur. 90 sup. 123*
 22.49-66 *om. e rec. Laur. 40.30*
 22.51-52 *om. e rec. a marg. Ars. 8530*

22.54	<i>seguono vv. Purg. XXI 64-78, Vat. 7566-7-8</i>
22.54	<i>om. e subito rec. Laur. 90 sup. 128</i>
22.65	<i>om. e rec. Vat. 4777</i>
22.77	<i>om. e subito rec. Vat. 3197</i>
22.82-84	<i>om. Fior. Pal. 315</i>
22.88-105	<i>om. Fior. II I 46</i>
22.105	<i>om. Cors. Ross. 368</i>
22.89	<i>seguono vv. 92-91-92-93 Laur. 40.36</i>
22.100-102	<i>om. e rec. a marg. da altra mano H.H. 514</i>
22.104-106	<i>om. Sien. I IX 20</i>
22.124-126	<i>om. Laur. 90 inf. 42</i>
22.125	<i>seguono vv. 128-129-131 Ott. 2373</i>
22.140-141	<i>inv. Vat. 4777</i>
22.142-144	<i>om. e rec. a marg. da altra mano Cagliari [76], Bo. Un. 589</i>
22.148-150	<i>om. Marc. IX 339</i>

Inf. 23

23.4	<i>om. Ham[ilton 203], Est. It. 747</i>
23.6	<i>seguono 49-51] Mad[rid 10186]</i>
23.7	<i>seguono vv. 11-12-9-10 Laur. 40.31</i>
23.8	<i>rip. Po[ggiali]</i>
23.9-10	<i>om. Can. 103</i>
23.12	<i>om. Ott. 2865</i>
23.15-81	<i>om. Bo. Un. 4091</i>
23.28-30	<i>om. e rec. Rehd. 227</i>
23.34-36	<i>om. Ott. 2865</i>
23.52-54	<i>om. Chig. L VIII 294</i>
23.54	<i>om. Ott. 2865</i>
23.64-66	<i>om. Can. 104, Laur. 40.36, Ricc. 1039</i>
23.67-69	<i>om. Ricc. 1036</i>
23.75	<i>rip. Ash[b. 828]</i>
23.76-78	<i>om. Laur. 40.27</i>
23.79	<i>om. Ash[b. 828]</i>
23.79-81	<i>om. e rec. a marg. da altra mano H.H. 514</i>
23.94-96	<i>rip. Rehd. 227</i>
23.108	<i>seguono vv. 49-51 Arch. Petri H 14</i>
23.122-127	<i>om. Laur. 90 sup. 127</i>
23.125-126	<i>rip. Rb [Ricc.-Braid.]</i>
23.127-129	<i>om. Ricc. 1039</i>
23.133-25.45	<i>lac. Ricc. 1106</i>
23.137-138	<i>om. e rec. a marg. Ars. 8530</i>

- 23.139-141 *om. Quer. A II 1, Nap. XIII C 2*
 23.143 *om. Ashb. App. 2*
 23.147 *segue interpolaz. (inc. «senza parola») Pad. 67, Cagliari [76], Ricc. 1011*

Inf. 24

- 24.15 *om. e subito rec. Laur. 90 sup. 128*
 24.19-21 *om. Ott. 2865*
 24.40-43 *om. Ashb. 837*
 24.43-45 *om. Cambr. Gg. 3 6*
 24.49 *om. Ashb. 405*
 24.52-54 *om. Ashb. 405*
 24.67-69 *om. Laur. 40.30*
 24.76-29.117 *lac. Ashb. 829*
 24.77-79 *om. e subito rec. Laur. 90 inf. 42*
 24.84-85 *om. Kraus 1*
 24.85-87 *om. Marc. IX 31 a*
 24.97-132 *om. Fior. II I 35, Guarn[eriano 200]*
 24.118-120 *om. Marc. Zan. 57*
 24.121-123 *om. Laur. 40.6*
 24.138-141 *om., con crasi dei vv. 138 e 141 Barb. 3974*
 24.146-147 *inv. Marc. Zan. 52*

Inf. 25

- 25.9-10 *om. e subito rec. Ott. 2864*
 25.38-40 *rip. Laur. 90 sup. 128*
 25.21-22 *om. Can. 104*
 25.51-52 *om. e rec. Ross. 1069*
 25.51-127 *lac. Laur. 40.27*
 25.53 *om. e rec. a marg. Ph[illips 8881]*
 25.62-64 *om. e subito rec. Ham. 207*
 25.64-66 *om. Sien. I VI 27*
 25.76-84 *om. Laur. 90 sup. 141*
 25.76-78 *om. Par. 1298*
 25.88 *seguono vv. 11-92 (cucito al contrario). Fior. II I 35*
 25.94 *segue a vv. 95-96 Ashb. 827*
 25.95-97 *om. Fior. II I 39, Barb. 4117, Laur. 40.28, Ricc. 1018, Marc. Zan. 52*
 25.97-99 *om. Marc. IX 31 a, Laur. 40.6*
 25.108 *sost. da v. 24.102 Marc. Zan. 52*
 25.121-126 *om. Guarn[eriano]*
 25.125-127 *om. Correr*

- Inf.* 26
 26.8-93 *lac.* Fior. II I 35 (cucito al contrario)
 26.10-12 *om.* Rehd. 227
 26.22-28.91 *lac.* Ham. 206
 26.37-39 *om. e rec. a marg. da altra mano* H.H. 514
 26.40-69 *om.* **Marc. IX 339**
 26.46-48 *om.* Par. 528
 26.59 *segue v. 62, subito corr.* Mad [10186]
 26.61 *segue v. 59, corr.* Laur. 90 inf. 42
 26.71 *om.* (spazio bianco) Ott. 1523
 26.73-75 *om.* Borg. 338
 26.78 *segue v. 76, corr.* Laur. 90 sup. 124
 26.82-27.7 *lac.* **Baratta**
 26.103-104 *rip.* Rb [Ricc.-Braid.]
 26.136-138 *om.* **Eton**
 26.139-141 *om.* Sien. I IX 20
 26.142 *om. e rec.* Per. 240 [D 58]
- Inf.* 27
 27.9-28.12 *lac.* **Lucch. 290**
 27.23 *om.* Marc. IX 692
 27.32-33 *inv.* Marc. IX 692, Par. 77
 27.36-38 *om.* Bresl. Mil. 1628
 27.38-40 *om. e subito rec.* Laur. 90 inf. 42
 27.43-45 *om.* Can. 96
 27.53-54 *rip.* Marc. IX 34
 27.54 *om.* **Parm. 103**
 27.55-57 *inseriti dopo v. 63* Trev [337]
 27.66 *seguono vv. 67-68 riuniti* («I' fu omo d'arme sì cinto fare amenda»),
subito corr. Laur. 40.9
 27.91 *om.* Marc. Zan. 54
 27.91-93 *inseriti dopo v. 105* Trev [337]
 27.108 *seguono vv. 28.50-131 (cucito al contrario).* Fior. II I 35
 27.118 *rip.* Laur. 40.5
 27.118-120 *om. e rec.* Marc. IX 33
 27.124-28.45 *lac.* Vat. 3201
- Inf.* 28
 28.8-10 *om. e rec. a marg. da altra mano* Par. 528
 28.16-18 *om.* Arch. Petri H 14
 28.24 *om., sost. da v. 21 (rip.)* Parm [3285]

28.31-33	<i>om.</i> Marc. IX 127
28.41	<i>om. e subito rec.</i> Laur. 90 sup. 128
28.58-60	<i>om.</i> Est. It. 196, Well. 1035
28.65	<i>om. e rec. a marg.</i> Ricc. 1018
28.66	<i>om.</i> Laur. 40.27
28.82-84	<i>om.</i> Ott. 2865
28.82	<i>fine</i> Marc. IX 339
28.91-93	<i>om.</i> Ott. 2865
28.112-113	<i>om. e rec.</i> Laur. 40.31
28.118-120	<i>om.</i> Laur. Strozz. 149
28.132	<i>om. e subito rec.</i> Vat. 4777

Inf. 29

29.11	<i>segue v. 8, corr.</i> Laur. 90 inf. 42
29.22-57	<i>om. e rec. in coda al canto</i> Fior. II I 43
29.25	<i>om. e rec. a marg. da mano tarda</i> An[g. 1101]
29.27	<i>sost. da v. 24</i> Ricc. 1012
29.28-30	<i>om.</i> Ross. 1069
29.31-33	<i>om.</i> Laur. 40.11
29.40-54	<i>om.</i> Cors. Ross. 61
29.46-51	<i>om.</i> Nap. XIII C 1
29.52-54	<i>om.</i> Madr. 23 2, <i>rip.</i> Ricc. 1011
29.56-57	<i>om.</i> Can. 95
29.68-69	<i>om. e subito rec.</i> Barb. 4015
29.69	<i>om.</i> Marc. IX 276
29.75	<i>om. e subito rec.</i> Laur. 40.32
29.99-102	<i>om.</i> Ricc. 1045
29.104-105	<i>inv.</i> Bodm. 57
29.108	<i>om.</i> Laur. 40.27
29.109-33.9	<i>lac.</i> Caetani
29.118-120	<i>om. e rec. in coda al canto</i> Ott. 2866
29.119-120	<i>inv.</i> Ashb. 827
29.120	<i>om.</i> Ross. 1069
29.121-123	<i>om.</i> Ashb. 827
29.124-126	<i>om.</i> Laur. 40.6
29.127-139	<i>om.</i> Tor. L III 17
29.139	<i>seguono vv. 118-120</i> Ott. 2866

Inf. 30

30.1-6	<i>om.</i> Tor. L III 17
30.9-10	<i>om.</i> Eg. 2567

- 30.13-15 *om. Marc. IX 36*
 30.29 *om. Bodm. 57*
 30.43-45 *om. Ricc. 1045, Chig. L VI 212 (e om. 46, subito rec.)*
 30.46-48 *om. Marc. Zan. 54*
 30.82-83 *inv. Ricc. 1002*
 30.90 *om., sost. da v. 87 (rip.) Co[rtona 88]*
 30.90-92 *om. e subito rec. Laur. 40.38*
 30.94-96 *om. e subito rec. Vat. 3197, om. e rec. a marg. Ricc. 1012*
 30.109-111 *om. e subito rec. Laur. 90 sup. 141*
 30.115-117 *om. Laur. 40.27*
 30.121-123 *om. e rec. da mano tarda Ashb. 830*
 30.133-135 *om. Ricc. 1011*
 30.146-148 *om. Bodm. 56*
 30.148 *om. Pad. 2*
 30.148 *segue interpolaz. (inc. «cambon da vilanuova») Bo. Arch. A 322*

Inf. 31

- 31.12 *segue v. 16 Laur. 40.34*
 31.14 *om. Marc. IX 692*
 31.23 *segue v. 27 Laur. 40.34*
 31.30-129 *lac. (colmata da mano tarda) Par. 75*
 31.37-102 *lac. Po[ggiali]*
 31.38-39 *inv. Ashb. 827*
 31.40-45 *om. Laur. C.S. 204*
 31.58-96 *lac. Ross. 1069*
 31.65-66 *inv. Marc. Zan. 54*
 31.80-32.99 *cuciti al contrario dopo v. 33.42 Marc. Zan. 51*
 31.84 *om. e rec. Ham[ilton 203]*
 31.88-89 *inv. Chig. L VI 212*
 31.115-117 *om. Berg[amo Cass. 6.1]*
 31.143-145 *om. Laur. 40.17*
 31.145 *om. Ashb. 830*

Inf. 32

- 32.12 *om. e rec. dopo v. 15 Ricc. 1011*
 32.16-18 *om. Ricc. 1039*
 32.22-24 *om. e rec. Madr. 23 2*
 32.36-37 *om. Can. 105-106-107*
 32.38 *seguono vv. 42-40-41-39 Laur. 40.27*
 32.41-42 *om. e rec. a marg. Ars. 8530*
 32.42-46 *illegg. per foro H.H. 514*

- 32.52-54 *om.* Capp. 266
 32.59 *om. e subito rec.* Laur. 90 sup. 128
 32.66 *om.* Ashb. App. 10
 32.68-69 *om.* Alt[ona]
 32.71 *sost. da v.* 74 Cass[inese 512]
 32.72 *segue v.* 67 Ricc. 1049 C [Rod. 331]
 32.73-75 *om.* Laur. 40.27
 32.79 *seguono vv.* 83-81-82-83 Ph[illips 8881]
 32.80 *om.* (*sost. da v.* 83, *rip.*) Ph[illips 8881]
 32.92-34.29 *lac.* **Ashb. 838**
 32.94 *seguono vv.* 98-95-93-96 (*rip.*) Ricc. 1002
 32.97-102 *rip.* Marc. Zan. 54
 32.113-114 *inv.* Bodm. 57
 32.126-128 *om.* Ricc. 1036
 32.128-130 *om.* **Gamb[alunga]**
 32.127-129 *om.* Can. 115
 32.127-33.46 *lac.* **Ashb. 834**
 32.130-132 *om.* Ricc. 1049 B [Rod. 330]
 32.132 *om.* Ott. 2865
 32.133-*Purg.* 7.117 *lac.* Nap. XIII C 4
- Inf.* 33
 33.5 *om.* Bodm. 57
 33.7-19 *om.* **Tor. L III 17**
 33.27 *om.* Chig. L VIII 294
 33.27-29 *om.* Ott. 2864
 33.28-30 *om. e rec. a marg.* Fior. II IV 245
 33.31-33 *om. e rec.* Laur. 40.18, La[ndiano]
 33.32 *segue v.* 57, *rip.* Ricc. 1018
 33.34-36 *om.* Ricc. 1011, **Lond. Add. 10317**
 33.55-66 *om.* Cors. Ross. 61
 33.67-71 *rip.* Laur. 40.13
 33.67-81 *om. e rec. a marg.* Fior. II I 46
 33.68-70 *om. e rec.* Per. 818 [L 70]
 33.79-138 *cucito dopo la fine dell'Inf.* Laur. 90 sup. 122
 33.88 *om. e subito rec.* Marc. IX 127
 33.90 *om.* Ricc. 1045
 33.93-94 *om.* Ricc. 1045
 33.102 *om.* Bodm. 57
 33.109 *om.* **Ars. 8506**
 33.115-117 *om. e rec. dopo v.* 121 Bodm. 57

- 33.119-120 *om.* Lond. Add. 31918
 33.120-34.18 *lac.* Laur. Acq. 220
 33.127-34.139 *lac.* **Baratta**
 33.130-132 *om.* Ott. 2865
 33.137 *segue v. 141* Ricc. 1011
 33.90 *segue interpolaz. di 18 vv. (inc. «Quand'ebbi sì parlato esta fiata»)*
 Par. 540, Chig. L VIII 292 (*aggiunta posteriormente*), Can. 103,
 Ricc. 1106, Marc. Zan. 54
 33.138-139 *om.* **Marc. IX 488**
 33.154-34.145 *lac.* **Ashb. 829**
- Inf.* 34
 34.3-139 *om.* Rb [Ricc.-Braid.]
 34.13-15 *om.* Ricc. 1037
 34.15 *om.* Ott. 2864
 34.25-60 *rip.* Borg. 338
 34.41 *om.* Laur. 40.27
 34.43-45 *inseriti dopo v. 75* Trev [337]
 34.49-51 *om.* **Harl. 3581**
 34.52-57 *om.* Ricc. 1024
 34.76 *om.* Marc. Zan. 53
 34.77 *om.* Chig. L VIII 293
 34.81 *om. e rec.* Po[ggiali]
 34.82-84 *om. e rec. a marg.* Marc. IX 33
 34.88-139 *lac.* Alt[ona]
 34.93-139 *lac.* Vat. 3200
 34.97 *segue v. 96 (rip.), corr.* Marc. IX 33
 34.105-107 *om.* Madr. 23 2
 34.107-108 *inv.* Ricc. 1011
 34.108 *rip. prima di v. 110* Ricc. 1039
 34.112-I 39 *lac.* **Crema**
 34.116-I 33 *om.* **Correr**
 34.124-131 *om. e rec.* **Parm. 101**
 34.127-128 *inv.* Laur. 40.34
 34.139 *om.* Ricc. 1034

PURGATORIO

- Purg.* 1
 1.1-136 *lac.* Ga[ddiano sup. 125]

- 1.1-12 *om. Ricc. 1015*
 1.1-51 *lac. Cors. 1217*
 1.1-57 *lac. Caetani*
 1.1-58 *lac. Baratta*
 1.1-60 *lac. Madr. 23 1*
 1.1-2.16 *lac. Panc. 1*
 1.1-2.24 *lac. Lond. Add. 26836*
 1.1-2.42 *lac. Marc. Zan. 53*
 1.1-2.90 *lac. Marc. IX 33*
 1.1-10.120 *lac. Ashb. 829*
 1.1-11.138 *lac. Parm. 1438*
 1.35-37 *om. Ham. 206*
 1.37-39 *om. e rec. a marg. da altra mano Laur. 40.4*
 1.58-60 *om. Eg[erton 943]*
 1.82-84 *om. Fior. II I 33*
 1.91-93 *om. Ott. 1523*
- Purg. 2*
 2.26 *om. Ars. 8506*
 2.32-34 *om. Laur. 90 sup. 127*
 2.34-36 *om. Fior. II I 39*
- Purg. 3*
 3.10-33 *om. Ricc. 1015*
 3.16-18 *om. e rec. a marg. da mano tarda Ashb. 827*
 3.70-72 *om. Laur. 40.5*
 3.133-145 *om. Can. 104, Est. It. 747, Po[ggiali], Par. 72, Rom. S. Pant.*
- Purg. 4*
 4.7-9 *om. Ricc. 1039*
 4.36-39 *om. e rec. a marg. da mano tarda (riscrive v. 38) Ashb. 827*
 4.37-38 *om. Fior. II I 36*
 4.37-39 *om. Eg[erton 943]*
 4.59-128 *lac. Baratta*
 4.76-77 *om. Ricc. 1039*
 4.76-79 *om. Par. 76*
 4.85-135 *om. Rom. S. Pant.*
 4.100-102 *om. Ricc. 1017*
 4.103-105 *om. Marc. IX 430*
 4.115-139 *om. Ricc. 1002*
 4.121-126 *om. Par. 76*

- 4.124-129 *om.* Can. 95
 4.124-6.127 *lac.* **Correr**
 4.139 *om.* Marc. IX 183
- Purg.* 5
 5.30-32 *om.* Ott. 1523
 5.43-45 *om.* Ham. 202
 5.44-46 *om.* Cat[ania civ. B 38]
 5.66-71 *rip.* Barb. 4117
 5.85-90 *om.* Ricc. 1017
 5.119-121 *om.* Ricc. 1018
- Purg.* 6
 6.1-15.21 *lac.* **Gamb[alunga]**
 6.1-30 *lac.* **Sien.** I VI 27
 6.10-12 *om.* M676
 6.12 *om. e rec. a marg.* Chig. L VIII 294
 6.14-16 *om.* Ricc. 1034, Laur. 40.38
 6.19-21 *om.* Vat. 7566-7-8, Laur. 40.35
 6.25-27 *om.* Fior. II I 33
 6.52-54 *om.* Laur. 90 sup. 128
 6.112-114 *om.* **Marc.** IX 31 a
 6.113-115 *om.* Ricc. 1012, Urb. 378, *om. e rec. a marg. da altra mano* Laur. 40.30
 6.124-7.108 *lac.* Lo[liniano]
 6.133-135 *om.* Ricc. 1048
- Purg.* 7
 7.12 *om. e rec. a marg.* Barb. 3975
 7.29-34 *om.* **Correr**
 7.32-34 *om.* Marc. IX 488, Ott. 2373
 7.34-36 *om.* Laur. 40.27, *om.* Madr. 23 2
 7.112-114 *om.* Ott. 2373
 7.47-116 *lac.* **Baratta**
 7.56-58 *om.* Laur. 40.17
- Purg.* 8
 8.31-36 *om.* Ricc. 1017
 8.32-33 *om.* Marc. IX 692, Par. 77
 8.43-87 *om.* Laur. 40.11
 8.71-13.68 *lac.* Ri[cc. 1035]

- 8.84 *om. e rec. a marg.* Laur. 40.4
 8.90-92 *om. e rec. a marg. da altra mano* Laur. 40.30
 8.121-123 *om.* Laur. 90 sup. 132
 8.130-132 *om.* Ricc. 1018
 8.132-133 *om. e rec. a marg. da altra mano* Par. 533

Purg. 9

- 9.8-9 *om.* **Ashb. 405**
 9.38 *om.* Marc. IX 692
 9.41 *om.* Marc. IX 692, Par. 77
 9.43-45 *om.* Ricc. 1017
 9.55-57 *om.* Ricc. 1039
 9.64-78 *om. e rec. a marg. da altra mano* Laur. 40.30
 9.123-124 *om. e subito rec.* H.H. 514
 9.126-128 *om. e rec. a marg. da altra mano* Par. 533
 9.132-135 *om. e rec. a marg. da altra mano* Par. 533
 9.139-141 *om.* **Berg[amo Cass. 6.1]**

Purg. 10

- 10.7 *seguono vv. 52-54, poi canc.* Chig. L VI 212
 10.7-12 *om. con crasi dei vv. 7 e 10, corr. da altra mano* Laur. 40.30
 10.9 *om. e rec. a marg.* Laur. 90 sup. 133
 10.45-47 *om.* Laur. 40.38
 10.66-68 *om. e rec. a marg. da altra mano* Laur. 40.30
 10.67-69 *om. e rec. a marg.* H.H. 514
 10.76-16.114 *lac.* Madr. 23 3
 10.77-79 *om.* Laur. 40.26
 10.121-123 *om.* Ricc. 1017
 10.130-15.102 *lac.* Quer. B I 9
 10.133-135 *om.* Ricc. 1017

Purg. 11

- 11.24-26 *om. e rec. a marg.* Ph[illips 888i]
 11.28-30 *om.* Par. 539
 11.30-33 *rip.* Ph[illips 888i]
 11.34-36 *om.* Laur. 90 sup. 130
 11.62-135 *lac.* **Fior. Pal. 317**
 11.70-72 *om.* Ricc. 1049 **B [Rod. 330]**
 11.108-110 *om.* Ashb. 827
 11.109-111 *om. e rec. a marg.* Laur. 40.1
 11.138-12.130 *lac.* **Correr**

Purg. 12

- 12.1-89 lac. Pad. 67
 12.12-16 om. **Marc. IX 339**
 12.31-33 om. Ham. 207
 12.34-36 om. Fior. II I 32
 12.40-45 om. Ricc. 1011
 12.44-46 om. Ott. 2865
 12.50-52 om. *e rec. a marg. da altra mano* Laur. 40.30
 12.52-54 om. **Kraus I**
 12.53-55 om. *e subito rec.* Manch. 49
 12.80 om. Marc. IX 692
 12.94-96 om. Ashb. 832
 12.127-*Par.* 31.99 lac. Nap. XIII C 4

Purg. 13

- 13.7-9 om. Bodm. 57
 13.7-84 lac. **Fior. Pal. 317**
 13.10-12 om. **Marc. IX 428**
 13.24 segue v. 122, *rip. e esp.* Bodm. 57
 13.32-*Par.* 17.78 lac. Ham. 206
 13.43-45 om. **Cat[ania civ. B 38]**
 13.54 om. Laur. C.S. 204
 13.55-57 om. *e rec. a marg. da altra mano* Laur. 90 sup. 127
 13.74 om. *e rec. a marg.* Bodm. 57
 13.103-108 om. *e rec. a marg. da mano tarda* Ricc. 1049 C [Rod. 331]
 13.136-138 om. *e rec. a marg. da mano tarda* Borgh. 365
 13.153 om. *e rec. a marg. da altra mano* Laur [40.22]

Purg. 14

- 14.7-129 lac. **Bo. Un. 4091**
 14.8-10 om. Laur. 40.33
 14.10-12 om. Vat. 3201
 14.11 om. (*spazio bianco*) Laur. 40.33
 14.28-30 om. Bodm. 56
 14.34-39 om. Ricc. 1017
 14.44-46 om. **Berg[amo Cass. 6.1]**
 14.62-64 om. Fior. II I 33
 14.67-69 om. *e rec. a marg. da altra mano* Laur. 40.30
 14.71 om. (*anticipato dopo v. 67*) Laur. 40.34
 14.148-150 om. *e rec. a marg. da altra mano* Ham. 207

Purg. 15

- 15.11-13 *om.* **Berg[amo Cass. 6.1]**
 15.28-20.104 *lac.* **Laur. Acq. 220**
 15.34-36 *om. e rec. a marg.* Laur. 40.33
 15.42 *seguono vv. 14.85-87* **Berg[amo Cass. 6.1]**
 15.46-48 *om.* Laur. 40.34
 15.49-57 *om.* Morg. M 676
 15.58-60 *om.* Fior. II I 39, **Correr**, Ott. 2865, Ashb. 827
 15.70-82 *lac. (strappo)* Well. 1035
 15.73-16.66 *lac.* Lo[[liniano]
 15.73-19.65 *lac.* **Val[enciennes 398]**
 15.82-84 *om.* **Triv. 1074**
 15.108-119 *lac. (strappo)* Well. 1035
 15.136-138 *om.* **Bart[oliniano 50]**

Purg. 16

- 16.7-9 *om.* Laur. 40.38
 16.28-30 *om.* Chig. L VIII 294
 16.52-54 *om.* **Bo. Un. 4091**
 16.55-57 *om.* Ott. 1523
 16.82-84 *om.* **Triv. 1074**
 16.100-102 *om.* Eg[erton 943]
 16.122-123 *om. e rec. a marg. da altra mano* Laur. 40.23
 16.127-129 *om.* Ricc. 1034

Purg. 17

- 17.8-9 *om.* Laur. 90 sup. 129
 17.18-20 *om.* Laur. 40.34
 17.19-21 *om.* **Marc. IX 429**
 17.19-30 *om.* Vat. 4777
 17.31-18.135 *lac.* **Ashb. 829**
 17.34-66 *om.* Ricc. 1017
 17.81-86 *om.* Vat. 4777
 17.88-90 *om.* Laur. 40.27
 17.98-100 *om.* Marc. IX 183
 17.106-III *scritto fuori rigatura* Manch. 49
 17.109-III *om. e rec. a marg.* Laur. 90 sup. 133
 17.116-118 *om.* **Correr**, *om.* Laur. 40.5
 17.118-119 *inv.* Ph[illips 8881]

Purg. 18

- 18.10-12 *om. Ricc.* 1011
 18.13-15 *om. Marc. IX 34, Marc. IX 429*
 18.16-45 *om. Ricc.* 1017
 18.73-75 *om. e rec. a marg. da mano tarda Ricc.* 1049 C [Rod. 331]
 18.74-76 *om. Ott.* 2865
 18.79-138 *lac. Phillips 9589*
 18.81-82 *om. Ricc.* 1011
 18.82-141 *lac. Bo. Un. 590*
 18.84 *om. Ricc.* 1011
 18.115-117 *om. Marc. IX 428*

Purg. 19

- 19.4-6 *om. e subito rec. Laur.* 40.5
 19.61 *om. Ott.* 1523
 19.90-98 *om. Laur.* 90 sup. 129
 19.121-123 *om. Ricc.* 1018, **Marc. IX 183**, Marc. Zan. 53, Ott. 1523, Par. 1470,
om. e rec. a marg. da mano tarda Borgh. 365
 19.128-24.28 *lac. Baratta*
 19.135 *om. e rec. a marg. Laur.* 90 sup. 128
 19.139-141 *om. Laur.* 90 sup. 133

Purg. 20

- 20.5 *om. Marc. IX 488*
 20.19-51 *rip. Ricc.* 1017
 20.43 *seguono vv. 19.79-140 Laur.* 40.36
 20.46-48 *om. Bo. Un. 4091, Ham.* 207
 20.49-21.12 *lac. Vat.* 3201
 20.64-66 *om. Ricc.* 1047
 20.67-24.108 *lac. Ashb. 829*
 20.70-99 *om. Fior. II I 37*
 20.103-21.69 *lac. Bo. Un. 4091*
 20.106-III *om. Ricc.* 1012, Marc. Zan. 50, Laur. 40.11
 20.109-III *om. e rec. a marg. da altra mano Laur.* 40.10
 20.112-114 *om. Morg. M 676*
 20.118-120 *om. Ricc.* 1011

Purg. 21

- 21.1-24.154 *lac. Gamb[alunga]*
 21.28-30 *om. e rec. a marg. H.H.* 514
 21.58-63 *eraso Ashb.* 832

- 21.76 *om. e rec. a marg.* Vat. 4777
 21.85-126 *lac.* Laur. 40.29
 21.100-102 *om.* Laur. 40.21
 21.118-123 *om.* Laur. 40.38
 21.122-124 *om.* Ott. 2865
 21.127-129 *om. con crasi dei vv. 127 e 130, corr. da altra mano* Laur. 40.30
 21.134-136 *om.* Ott. 2865
- Purg.* 22
 22.10-23.18 *lac.* Ricc. 1025
 22.22-24 *om.* Ricc. 1115
 22.28-30 *om.* Ricc. 1039, Ashb. App. 6
 22.46-48 *om.* Par. 539
 22.62-23.37 *lac.* Laur. Acq. 220
 22.105-107 *om.* Ricc. 1039, Ashb. App. 6
 22.112-114 *om.* Ricc. 1012, Marc. Zan. 50
 22.115-117 *om.* Vat. 10678
 22.129 *seguono vv. 136-144* Laur. 40.15
 22.135-33.145 *lac.* **Lond. Add. 26836**
 22.146-148 *om.* **Marc. IX 32**
- Purg.* 23
 23.22-80 *lac.* Vat. 3201
 23.26-28 *om. e subito rec.* Ph[illips 8881]
 23.34-36 *om.* **Berg[amo Cass. 6.1]**, *om. e rec. a marg.* H.H. 514
 23.76-78 *om.* Par. 71
- Purg.* 24
 24.3 *om.* Ricc. 1024
 24.9 *om. e rec. a marg.* Ashb. 827
 24.10-12 *om.* Madr. 23 2
 24.13-15 *om.* **Marc. IX 34**
 24.28-30 *om.* Ars. 8530
 24.40-42 *om.* Laur. 40.38
 24.65-67 *om.* Ott. 2865
 24.84-85 *om.* Est. It. 747, Po[ggiali]
 24.101-102 *om. (spazio bianco poi riempito da altra mano)* Ricc. 1049 C [Rod. 331]
 24.112-114 *om.* Ricc. 1039, Ashb. App. 6
 24.112-25.90 *lac.* Ricc. 1029
 24.124-126 *om. e rec. a marg.* Ang. 1102, *om. e rec. a marg. da altra mano* Laur. 40.30

- 24.136-154 *om. Vat. 10678*
 24.136-138 *om. Laur. 90 sup. 130*

Purg. 25

- 25.1-9 *om. Triv. 1074*
 25.4-6 *om. Marc. IX 34*
 25.19-20 *om. Marc. IX 34*
 25.28-30 *om. Parm [3285]*
 25.52-54 *om. Laur. 40.5*
 25.58-60 *om. Marc. IX 31 a, Laur. 40.33*
 25.60-62 *om. Ashb. App. 6*
 25.91-31.66 *lac. H.H. 514*
 25.105- 26.19 *om. Par. 70*
 25.106-108 *om. Bodm. 57*
 25.III *om. Par. 69*

Purg. 26

- 26.10-12 *om. Ri[cc. 1035], om. e rec. a marg. Chig [L VI 213]*
 26.23 *om. Marc. IX 692*
 26.64-33.145 *lac. Barb. 4113*
 26.69-72 *om. e rec. a marg. da altra mano Laur. 40.30*
 26.79-80 *om. Marc. IX 692*
 26.82-84 *om. Triv. 1074*
 26.125-127 *om. Fior. II I 35*
 26.133-135 *om. Correr*
 26.138 *segue v. 137, rip., poi canc. Vat. 4777*
 26.141 *om. Est. It. 747, Po[ggiali]*
 26.140-147 *om. Si[viglia 5-4-34]*
 26.141-147 *spazio bianco Ricc. 1029*
 26.145-148 *om. Vat. 10678*
 26.142 *om. Ricc. 1034*
 26.144 *lac. Ashb. App. 2*
 26.145 *om. Pad. 2*

Purg. 27

- 27.7-78 *lac. Vat. 4777*
 27.51-52 *om. e rec. a marg. Ph[illips 8881]*
 27.53-54 *rip. Ph[illips 8881]*
 27.28-30 *om. Bo. Un. 4091, Ham. 207*
 27.79-81 *om. e rec. a marg. da altra mano Par. 531*
 27.88-30.13 *lac. Laur. 40.33*

27.115-117 *om.* Marc. Zan. 55
 27.130-132 *rip.* Ricc. 1034

Purg. 28

28.30-32 *om. e rec. a marg.* Barb. 4092
 28.34-36 *om. e rec. a marg. da altra mano* Barb. 4024
 28.55-33.145 *lac.* **Gamb[alunga]**
 28.61-63 *om.* Ricc. 1017
 28.63-30.39 *lac.* **Baratta**
 28.66 *om. e rec. a marg.* Laur. 90 sup. 128
 28.70-129 *om. e rec. dopo fine cantica* Vat. 3201
 28.94-96 *om.* Ricc. 1018
 28.95-97 *om.* Ham[ilton 203]
 28.110-112 *om.* Bodm. 55
 28.112-114 *om.* **Bo. Un. 4091**, Ham. 207
 28.112-33.145 *lac.* **Marc. IX 127**
 28.121-123 *om.* **Triv. 1073**
 28.124-29.105 *lac.* Fi[lippino]
 28.121-139 *om.* Ricc. 1006-7-8
 28.131 *om.* Lond. Add. 21163

Purg. 29

29.11-13 *om.* Par. 531
 29.13-14 *om.* **Ver. Sem[inario 334]**, Laur. 40.27 (*vv.* 12-14)
 29.25-33.145 *lac.* **Panc. 3**
 29.28-87 *om.* Rom. S. Pant.
 29.40-42 *om.* Laur. 40.5
 29.46-54 *lac. (strappo)* Laur. 90 sup. 128
 29.70-78 *lac. (strappo)* Laur. 90 sup. 128
 29.81-83 *om.* Ricc. 1049 B [Rod. 330]
 29.97-99 *om.* Rehd. 227
 29.148 *om. e rec. a marg.* Nap. XIII C 2

Purg. 30

30.16-46 *seguono vv.* 29.79-140, 30.48-78, 17-47 Fior. Pal. 320
 30.18-19 *om. e subito rec.* Laur. 40.24
 30.28-30 *om. e rec. a marg. da altra mano* Ham. 202
 30.100-31.12 *lac.* Caetani
 30.102 *om. e subito rec.* Laur. 40.24

Purg. 31

- 31.1-33.145 *lac. Laur. Acq. 220*
 31.4-45 *om. Fior. II I 35*
 31.14-16 *om. e rec. a marg. Laur. 40.26*
 31.7-9 *om. Par. 70*
 31.28-30 *om. Ham. 205*
 31.32-34 *om. Ol[iveriano 38]*
 31.55-145 *lac. Marc. Zan. 52*
 31.58-60 *om. Sien. I IX 20*
 31.76-78 *om. Laur. 40.29*
 31.78-32.68 *lac. Po[ggiali]*
 31.82-84 *om. Ricc. 1012, Marc. Zan. 50, om. e rec. a marg. da altra mano*
Laur. 40.11, om. e rec. a marg. Laur. 40.33
 31.84 *om. e rec. in interl. Ott. 2865*
 31.91-93 *om. e rec. a marg. Per. 81*
 31.103-33.145 *lac. Baratta*
 31.104-106 *om. Laur. 40.27*
 31.115-117 *om. Par. 541*

Purg. 32

- 32.11-13 *om. e rec. a marg. da altra mano Par. 533*
 32.22-24 *om. Ricc. 1047, Ashb. App. 6*
 32.23-24 *om. e subito rec. Laur. 40.9*
 32.28-30 *om. Sien. I IX 20*
 32.31-36 *om. Par. 1298*
 32.32-34 *om. Bo. Un. 589*
 32.34-36 *om. Cat[ania civ. B 38]*
 32.46-48 *om. Ricc. 1012, Marc. Zan. 50, Cat[ania civ. B 38], Pr [Par. 539],*
Par. 527, Laur. 40.33, om. e rec. a marg. da altra mano Laur. 40.11
 32.64-66 *om. Marc. IX 34*
 32.73-78 *om. Alt[ona]*
 32.97-99 *om. Ricc. 1011, Correr*
 32.98-99 *om. Marc. Zan. 54*
 32.101 *om. Marc. Zan. 54*
 32.100-102 *om. Marc. IX 490*
 32.114-116 *om. Bodm. 57*
 32.119-124 *om. Ashb. App. 3*
 32.121-126 *om. Ars. 8530*

Purg. 33

- 33.9-11 *om. Cat[ania civ. B 38]*

33.20-22	<i>om.</i> Vat. 7566-7567-7568
33.27-28	<i>om. e rec. a marg.</i> Ph[illips 8881]
33.51-53	<i>om.</i> Ricc. 1049 B [Rod. 330]
33.63	<i>om.</i> (<i>spazio bianco</i>) Laur. 40.36
33.69-71	<i>om. e rec. a marg. da altra mano</i> Par. 533
33.73-145	<i>lac.</i> Panc. 1
33.91-145	<i>om.</i> Par. 70
33.95-97	<i>om.</i> Ricc. 1049 B [Rod. 330]
33.124-145	<i>om.</i> Caetani
33.136-145	<i>om.</i> Alt[ona]
33.140-145	<i>om.</i> Par. 79; <i>segue interpol.</i> Rom. S. Pant.

PARADISO

Par. 1

1.1-19.148	<i>lac.</i> Vat. 3197
1.1-2.14	<i>lac.</i> Alt[ona]
1.1-2.24	<i>lac.</i> Lond. Add. 26836
1.1-2.37	<i>lac.</i> Marc. Zan. 53
1.1-10.30	<i>lac.</i> Fior. Pal. 180
1.1-48	<i>lac.</i> Cors. 1217
1.1-53	<i>lac.</i> Baratta
1.1-60	<i>lac.</i> Madr. 23 1
1.32	<i>om.</i> Po[ggiali]
1.51	<i>om.</i> Sav[ona 16]
1.61	<i>om.</i> Marc. IX 37
1.75	<i>seguono vv. 106-11, poi 82 sgg.</i> Laur. 90 sup. 128
1.76-81	<i>om.</i> Laur. 90 sup. 128
1.122-124	<i>om.</i> (<i>spazio bianco</i>) Bodm. 57
1.124-3.109	<i>lac.</i> Baratta
1.126	<i>om.</i> Cat[ania civ. B 38]
1.136-138	<i>om.</i> Ricc. 1002, Ott. 2373, Par. 71

Par. 2

2.10-15	<i>om. e rec. a marg. da altra mano</i> Laur. 40.10
2.40-42	<i>om.</i> Par. 69
2.33.145	<i>fine testimonianza</i> Sien. I VI 31
2.79-81	<i>om.</i> Dant[esca 2]
2.80-82	<i>om.</i> Bodm. 57
2.97-99	<i>om.</i> Rehd. 227

Par. 3

- 3.15-17 *om. (con adeguamento delle rime) Laur. 40.36*
 3.43-45 *om. Ricc. 1011*
 3.81-84 *om. e rec. a marg. Ph[illips 8881]*
 3.85-87 *om. Morg. M 676*
 3.99-101 *om. e rec. a marg. Par. 528*

Par. 4

- 4.26-28 *om. Marc. IX 37*
 4.34-36 *om. Laur. 40.3, om. e rec. a marg. Fior. Pal. 319 (vd. Spagnolo, A piè del vero, 166)*
 4.44 *om. e rec. a marg. Fior. II I 35*
 4.45-46 *om. Est. It. 747, Po[ggiali]*
 4.48-117 *lac. Baratta*
 4.84-108 *om. Ashb. App. 6*
 4.98-141 *om. e rec. fuori specchio Laur. 40.1*

Par. 5

- 5.70-72 *om. Ricc. 1049 B [Rod. 330]*
 5.78 *om., seguono vv. 120-119-120 (rip.) Par. 532*
 5.118-120 *om. Ham. 207*

Par. 6

- 6.40-42 *om. Ver. Com. 2896*
 6.58-60 *om. Berg[amo Cass. 6.1]*
 6.62-64 *om. Sien. I IX 20*
 6.67-69 *om. Ricc. 1002*
 6.79-81 *om. Ricc. 1011*
 6.79 *om. Marc. IX 692*

Par. 7

- 7.16-15.148 *lac. Cors. 607*
 7.21 *seguono vv. 61-68, rip. Vat. 4777*
 7.37-39 *om. e rec. a marg. da mano tarda Laur. 40.34*
 7.61-63 *om. Ashb. 827*
 7.62-64 *om. Cat[ania civ. B 38]*
 7.67-69-71 *rip. Ricc. 1047*
 7.68-70 *om. Laur. 40.8*
 7.70-72 *om. e rec. a marg. da altra mano Laur. 90 sup. 127*
 7.73-75 *om. Morg. M 289*
 7.116 *om. e rec. a marg. da mano tarda Ambr. C 198 inf.*

- 7.129 *om. e rec. a marg.* Ambr. C 198 inf.
 7.136-138 *om.* Capp. 266
 7.136-142 *om.* **Triv. 1074**
 7.143 *om. (ma sono trascritte le prime tre sillabe)* Laur. 40.8
- Par. 8*
 8.1-148 *lac.* Pad. 67
 8.67 *om. (spazio bianco)* Laur. 40.8
 8.94-9.3 *lac.* **Bo. Un. 4091**
 8.107-109 *om.* Ricc. 1039, Cat[ania civ. B 38]
- Par. 9*
 9.90-33.145 *lac.* **Krakow 3208**
 9.91-93 *om.* Rehd. 227
 9.94 *seguono vv. 49-55, rip., poi esp.* Laur. 40.10
 9.97-99 *om.* **Correr**
 9.133-135 *om.* Ricc. 1049 C [Rod. 331]
 9.136-142 *canc.* New Haven 428, Pal [XIII G 1], Barb. 4112, Madr. 23 1
 9.136-15.132 *lac.* H.H. 514
- Par. 10*
 10.4-7 *om.* **Ashb. App. 1**
 10.20-69 *om.* Par. 541
 10.56-58 *om.* Ashb. 827
 10.74-76 *om. e rec. a marg.* Ott. 1523
 10.88-148 *om.* **Marc. IX 34**
 10.106-114 *om.* Laur. 40.13
 10.115-117 *om.* Marc. Zan. 55
 10.128 *om. (spazio bianco)* Laur. 40.8
 10.136-138 *om.* Ricc. 1039
 10.137 *spazio bianco* Ricc. 1047
 10.138 *om.* Est. It. 747, Po[ggiali]
- Par. 11*
 11.5-7 *om.* **Marc. IX 37**
 11.7-72 *lac.* **Marc. IX 37**
 11.40-45 *om.* Laur. 40.38
 11.46-21.III *lac.* Ga[ddiano sup. 125]
 11.68-70 *om. e rec. a marg.* Laur. 40.5, *om.* Laur. 40.8
 11.70-72 *om.* Ham[ilton 203], Ott. 2865, Well. 1035
 11.72 *om. e rec.* Dresda

- 11.19-21 *om. Harl. 3459*
 11.57-58 *om. Ricc. 1011*
 11.60 *om. Ricc. 1011*
 11.64-126 *lac. Bo. Un. 4091*
 11.67-69 *om. Est. It. 747*
 11.68-70 *om. Ricc. 1011, Correr*
 11.71-72 *om. Cors. 1939, Morg. M 676, Fior. II I 39, Ricc. 1004 (vv. 70-72)*
 11.82-84 *om. Laur. 90 sup. 141*
 11.83-85 *om. Ham. 207*
 11.91-93 *om. Ricc. 1094*
 11.118-120 *om. Marc. Zan. 55*

Par. 12

- 12.74-75 *om. Est. It. 747*
 12.78 *om. Est. It. 747*
 12.79-126 *om. Laur. 40.4*
 12.144-17.9 *lac. Bo. Arch. A 321*

Par. 13

- 13.8-10 *om. New Haven 428*
 13.18 *om. Laur. 40.30*
 13.18-25.13 *lac. Lond. Add. 26836*
 13.28-99 *lac. Vat. 4777*
 13.43-48 *rip. Par. 540*
 13.61-14.57 *lac. (colmata da mano tarda) Par. 2085*
 13.109-III *om. Chig. L VIII 293*

Par. 14

- 14.6 *om. (spazio bianco) Laur. 40.36*
 14.20-22 *om. Sien. I IX 20*
 14.21-23 *om. Ashb. 827*
 14.49-16.3 *lac. Bo. Un. 4091*
 14.61-63 *om. Ott. 1523*
 14.61-132 *rip. Ver. Com. 2896*
 14.100-102 *om. Est. It. 747, Ricc. 1094, Po[ggiali], Rehd. 227*

Par. 15

- 15.12-14 *om. Bodm. 57*
 15.22-87 *om. Fi[lippino]*
 15.31-33 *rip. Barb. 4117*
 15.28-148 *lac. Marc. IX 31 a*

- 15.61-63 *om. Manch. 49*
 15.67 *om. H.H. 515*
 15.94-96 *om. Ricc. 1049 C [Rod. 331]*
 15.114-115 *om. e subito rec. Laur. 40.9*
 15.118-120 *om. Ricc. 1012*
 15.142-17.33 *lac. Par. 1298*
- Par. 16*
- 16.7-78 *lac. Yates Thompson 36*
 16.16-21 *rip. Par. 540*
 16.19-33.145 *lac. Gamb[alunga]*
 16.25-27 *om. e rec. a marg. Ars. 8530*
 16.43-154 *rip. Marc. IX 31 a*
 16.55-115 *lac. Lond. Add. 26771*
 16.61-63 *om. Bo. Un. 590*
 16.94-96 *om. Pr [Par. 539]*
 16.121-123 *om. Ricc. 1027*
 16.140-142 *om. Ricc. 1011*
 16.147 *seguono vv. 151-153 (rip. d'anticipo) Par. 540*
 16.148-150 *om. Ricc. 1047*
- Par. 17*
- 17.10-12 *om. Vat. 10678*
 17.19-27 *om. Vat. 7566-7-8*
 17.37-39 *om. Vat [3199]*
 17.56-58 *om. New Haven 428*
 17.66-68 *om. Marc. IX 276*
 17.98-142 *om. Par. 541*
 17.108-110 *om. e rec. a marg. Ott. 1523*
 17.118-120 *om. e rec. a marg. Borgh. 365*
 17.126-127 *om. Est. It. 747, Po[ggiali]*
 17.130-132 *om. e rec. a marg. da altra mano Vat [3199]*
 17.133-135 *om. Laur. 90 sup. 133*
- Par. 18*
- 18.49-51 *om. Cat[ania civ. B 38]*
 18.79-81 *om. Ricc. 1024*
 18.91 *om. Vat. 7566-7-8*
 18.115-19.120 *lac. H.H. 514*
 18.115-24.150 *om. Madr. 23 3*

Par. 19

- 19.24-26 *om. Ricc. 1115*
 19.28-30 *om. Laur. 40.27*
 19.30-72 *om. Fior. II I 36*
 19.37-39 *om. Ricc. 1049 B [Rod. 330]*
 19.39 *om. Marc. IX 692*
 19.37-148 *lac. Fior. Pal. 325*
 19.69-60 *om. Laur. 40.27*
 19.70-20.148 *lac. Morg. M 676*
 19.104-20.93 *lac. Baratta*
 19.108-33.145 *om. Laur. 40.27*
 19.115-20.39 *lac. Parm. 3181*
 19.115-117 *om. Laur. 40.36*
 19.116 *om. Ricc. 1011*
 19.116-118 *om. Marc. IX 183, Barb. 3974*
 19.119-121 *om. Laur. 90 sup. 129*
 19.121 *om. Ricc. 1011*
 19.121-123 *om. Laur. 40.38*
 19.123 *om. Ricc. 1011*
 19.127-129 *om. Laur. 40.36*
 19.128-130 *om. Par. 529*
 19.130-132 *om. Rehd. 227*
 19.148 *om. Est. It. 747, Po[ggiali]*
 19.148 *seguono vv. 21.1-13, poi corr. Capp. 266*

Par. 20

- 20.29-21.74 *lac. Ham. 206*
 20.7-48 *om. Ol[iveriano 38]*
 20.8-10 *om. Bo. Un. 590*
 20.28-30 *om. e rec. a marg. da mano tarda Madr. 23 2*
 20.43-48 *om. Laur. 40.38*
 20.49-54 *om. Lo[lliniano]*
 20.52-63 *om. Ricc. 1027*
 20.65-66 *rip. Triv. 1074*
 20.65-70 *om. Ol[iveriano 38]*
 20.70-71 *rip. Triv. 1074*
 20.74 *om. e rec. a marg. Ott. 2865*
 20.75-77 *om. e subito rec. Laur. 40.34*
 20.85-87 *om. Bodm. 57*
 20.142-144 *om. Ham. 207*

Par. 21

- 21.16-18 *om.* Ricc. 1039
 21.21-23 *rip.* Chig. L VIII 292
 21.37 *om. e subito rec.* Laur. 40.29
 21.76-28.50 *lac.* Pist. D 311
 21.99-100 *om. e subito rec.* Ph[illips 8881]
 21.102 *om. e rec. a marg. da mano tarda* Ham. 207
 21.109-22.108 *lac.* H.H. 514
 21.127-129 *om. e rec. a marg.* Laur. 40.18
 21.131-133 *om.* Marc. IX 33

Par. 22

- 22.95-96 *om.* (*spazio bianco*) Vat. 10678
 22.103-25.3 *lac.* Marc. IX 33
 22.143-145 *om.* **Correr**

Par. 23

- 23.29-24.154 *lac.* **Cors. Ross. 5**
 23.34 *om. e subito rec.* Dant[esca 2]
 23.35-37 *om.* **Cat[ania civ. B 38]**
 23.63 *om. e rec. a marg.* Chig. L VIII 293
 23.64-123 *lac.* **Bo. Un. 590**
 23.65-24.63 *lac.* **Baratta**
 23.123-24.64 *lac.* **Lond. Add. 26771**
 23.66-69 *om.* (*v. 69 rec. a marg.*) Vat. 4777
 23.79-81 *om. e rec. a marg.* Well. 1035
 23.107 *seguono vv. 24.36-111, 23.108-39, 24.1-36, 25.25-96, 24.112-25.24, 25.97 sgg.* Laur. 40.8
 23.130-132 *om.* Well. 1035
 23.134-136 *om.* Ricc. 1027, Borgh. 365, Laur. 40.26
 23.138 *om. e rec. a marg.* Laur. 90 sup. 128
 23.139 *seguono vv. 33.121-33.112* Laur. 40.25

Par. 24

- 24.7-66 *lac.* Vat. 3201
 24.18-25.54 *lac.* Ham. 206
 24.25-27 *om.* Laur. 40.32
 24.52-57 *om.* **Bo. Un. 589**
 24.55-57 *om.* Ott. 2865
 24.61-63 *om.* Laur. 40.9
 24.81 *seguono vv. 70-76, rip.* Well. 1035

- 24.94-32.69 lac. H.H. 514
 24.118-119 om. Ph[illips 8881]
 24.139 om. *e rec. a marg.* Per. 240 [D 58]
 24.148 om. Marc. IX 692
- Par. 25*
 25.1-42 lac. **Cors. Ross. 5**
 25.13-15 om. Eg[erton 943]
 25.29 segue v. 32 (*rip. d'anticipo*), poi corr. da mano tarda Laur. 40.23
 25.39-27.48 lac. **Ashb. App. 2**
 25.43-45 om. Bodm. 57
 25.61 *rip.* Barb. 3975
 25.66-82 om. **Cors. Ross. 5**
 25.105-107 om. Laur. 40.5
 25.106-121 om. **Cors. Ross. 5**
 25.109-111 om. Laur. 40.9
 25.113 om. *e rec. a marg.* Fior. II I 35
 25.121-123 om. Ricc. 1024
 25.139 om. Laur. 40.7
- Par. 26*
 26.1-34 lac. Pad. 67
 26.2-16 om. **Cors. Ross. 5**
 26.7 om. *e rec. a marg.* Laur. 40.6
 26.33 seguono carte invertite Ricc. 1115
 26.44-46 om. Laur. 40.17
 26.59 segue v. 62 (*rip.*) Ambr. C 198 inf.
 26.61-63 om. Ricc. 1049 B [Rod. 330], om. *e subito rec.* Laur. 40.34
 26.70-72 om. Chig. L VIII 292, Par. 528, om. *e rec. a marg.* Rehd. 227
 26.39-142 lac. **Cors. Ross. 5**
 26.80-30.106 lac. Cagliari [76]
 26.79-81 *rip.* H.H. 513
 26.93 om. *e rec.* Dresda
 26.103-27.36 lac. Ott. 2866
- Par. 27*
 27.1-28.72 lac. **Cors. Ross. 5**
 27.21 om. *e rec. a marg.* Fior. Pal. 180
 27.34-33.145 lac. **Parm. 1438**
 27.43 om. *e rec. a marg.* Nap. XIII C 2
 27.49-28.93 lac. Alt[ona]

- 27.97-33.145 *lac. Bo. Un. 4091*
 27.100-28.6 *lac. Vat. 3201*
 27.131-136 *om. Marc. Zan. 55*
 27.131-133 *om. e rec. a marg. da mano tarda Ott. 2866*
 27.133-135 *om. e rec. a marg. da altra mano Manch. 49*
 27.145-147 *om. Par. 69*
 27.146 *om. Marc. IX 692*
- Par. 28*
 28.4 *seguono vv. Purg. 14.52-23.122, 25.7-27.65, 28.97-33.33, Par. 1.64-2.9*
Ham. 206
 28.19-20 *om. Laur. C.S. 204*
 28.34-36 *om. Eg[erton 943], Laur. 40.35*
 28.43-30.108 *lac. Marc. IX 33*
 28.53-54 *om. Ricc. 1002*
 28.60 *om. Marc. IX 183*
 28.62-63 *om. Marc. IX 183*
 28.64-66 *om. Marc. IX 37*
 28.76-84 *om. Laur. 40.38*
 28.96-112 *om. Cors. Ross. 5*
 28.126 *om. Marc. IX 692*
 28.127-129 *om. Laur. 40.38*
 28.136-139 *om. Cors. Ross. 5*
- Par. 29*
 29.1-6 *om. Cors. Ross. 5*
 29.5-30.20 *lac. Marc. IX 490*
 29.29-31 *om. Laur. 40.33*
 29.30-46 *om. Cors. Ross. 5*
 29.51 *om. Marc. IX 692*
 29.70-145 *lac. Cors. Ross. 5*
 29.130-132 *om. Ricc. 1011*
 29.144-30.114 *lac. Quer. B I 9*
- Par. 30*
 30.1-31.100 *lac. Cors. Ross. 5*
 30.6-8 *om. Ham. 207*
 30.24 *segue v. 21, rip. Ph[illips 8881]*
 30.37-39 *om. Ricc. 1049 C [Rod. 331]*
 30.78-79 *om. Ott. 2866*
 30.82-84 *om. e rec. a marg. Par. 1470*

- 30.82-33.145 *lac. Triv. 1055*
 30.88-147 *lac. Caetani*
 30.112-114 *om. e rec. a marg. Par. 528*
 30.114-144 *om. Chig. L VIII 292*
 30.134-136 *om. Marc. IX 31 a*

Par. 31

- 31.10-12 *om. Ricc. 1047, Franc[oforte Ausst. 3]*
 31.12-33.145 *om. Arch. Petri H 14*
 31.16-32.89 *lac. Fior. Pal. 180*
 31.16-33.42 *lac. Vat. 4776*
 31.22-24 *om. Barb. 4117*
 31.55-57 *om. Po[ggiali]*
 31.61 *om. Ph[illips 8881]*
 31.85-33.145 *lac. Baratta*
 31.88-32.50 *lac. Marc. IX 490*
 31.92-94 *om. Laur. 40.5*
 31.100-102 *rip. Fior. II I 39*
 31.100-32.23 *lac. Fior. C.S. C III 1263*

Par. 32

- 32.1-59 *lac. Pad. 67*
 32.13-33.145 *lac. Vat. 3201*
 32.25-26 *om. Laur. 40.34*
 32.26-28 *om. Ricc. 1027*
 32.54-33.145 *lac. Lond. Add. 26836*
 32.56-58 *om. Bodm. 57*
 32.67-69 *om. Par. 543*
 32.84-85 *om. e rec. a marg. Laur. C.S. 204*
 32.97-99 *om. Ham. 207*
 32.103-105 *om. Ricc. 1011, Sien. I IX 20*
 32.112-114 *om. Ott. 1523, om. e rec. a marg. Ashb. 827*
 32.114-145 *lac. Triv. 1081*
 32.142-33.145 *lac. Sien. I VI 27*
 32.148-33.129 *lac. Lond. Add. 26771*

Par. 33

- 33.1-94 *lac. Pad. 67*
 33.7-145 *lac. Cors. 1217*
 33.10-99 *lac. Eg. 2085*
 33.10-33.145 *lac. Ott. 2866*

33.12-33.145	<i>lac. Vat. 4777</i>
33.19-145	<i>lac. Cors. 610</i>
33.49-145	<i>lac. Chig. L VIII 294</i>
33.49-51	<i>om. Laur. 40.13</i>
33.72-145	<i>lac. Nap. XIII C 4</i>
33.92-93	<i>om. Ricc. 1049 C [Rod. 331]</i>
33.109-145	<i>lac. Chig. L VI 212</i>
33.111-145	<i>om. Marc. IX 490</i>
33.112-145	<i>lac. Laur. 40.25</i>
33.121-122	<i>lac. (strappo) Laur. 40.14</i>
33.123-145	<i>om. Val[enciennes 398]</i>
33.127-145	<i>om. Cas. 393</i>
33.135-145	<i>om. Est. It. 747</i>
33.139-145	<i>om. Berl[in Ital. 136]</i>
33.141-145	<i>om. Laur. Strozz. 160</i>
33.145	<i>om. Lond. Add. 22780</i>

Come si nota dall'elenco, non sono poche le lacune condivise da più testimoni, e in alcuni casi gli accordi si ripetono più volte: come avvertì Franca Brambilla Ageno, «una lacuna (preferibilmente non nata da omioteleuto), comune a più testimoni, denuncia che *fra tali testimoni vi è un legame di parentela*».⁸ Anche se in una tradizione tanto estesa esiste la possibilità che qualcuna di queste coincidenze sia casuale, si è già notato che spesso volte la lacuna è l'avvisaglia di un legame forte tra i manoscritti che la condividono: incrociando i dati degli altri errori dell'*Inferno* con le lacune sono per esempio emersi i casi dei gemelli Per. 818 e Laur. 40.36; Marc. IX 276 e Barb. 4015, e molte altre affinità che il metodo dei *loci* – unitamente a una netta separazione del testimoniale su base geografica – non aveva potuto isolare.⁹ In queste ultime pagine vorrei invece soffermarmi sulle coppie instabili, quelle cioè meno sicure e che di primo acchito avevo scartato in quanto esempi meno evidenti ai fini dell'argomentazione: la contaminazione potrebbe aver infatti agito su manoscritti più vicini di quanto non appaia, ma non senza lasciare tracce più o meno vistose, che non potrebbero altrimenti individuarsi né tantomeno essere ipotizzate se non con l'ausilio dell'accordo in lacuna. Ecco alcuni esempi:¹⁰

⁸ Brambilla Ageno, *L'edizione critica*, 53; corsivi dell'A.

⁹ Questi e altri accoppiamenti forti tra ms. che condividono le stesse lacune sono segnalati in Alvino, "Lacune e omissioni testuali", 50-59.

¹⁰ Anche in questo caso gli errori raccolti si riferiscono alla sola prima cantica. In neretto sono indicati i passi coincidenti con i *loci* Barbi-Trovato.

1. Ricc. 1011, Laur. 40.36: condividono una lacuna a *Par.* 19.115-117 (la coincidenza è imperfetta: solo il v. 116 nel Ricc. 1011). I due manoscritti condividono 10 errori per l'*Inferno*, di cui cinque piuttosto rari: *Inf.* 5.31 bufola; 8.29 secondo se ne va; 15.94 agli occhi miei; 30.138 sì che quel [*om.* 'che'] come; 32.27 freddo gelo; errori diffusi: 11.56 pur lo nemico; 16.95 monte verso; 17.125 gridar; 30.18 bel suo; 34.50 su(so) alzava. I due codici sono particolarmente erronei e frutto di molteplici contaminazioni. In casi come questi, gli errori condivisi potrebbero derivare da innumerevoli luoghi della tradizione, e non necessariamente da uno stesso antigrafo. Eppure, la lacuna offre un importante indizio del fatto che i tanti errori comuni non sono una mera coincidenza, ma si devono a uno dei modelli dei due codici, poi entrambi ulteriormente contaminati con altri antigrafhi non coincidenti. Unico ostacolo a un sicuro riconoscimento della parentela è l'imperfezione della coincidenza, dato che il Ricc. 1011 omette solo uno dei tre versi: questo potrebbe spiegarsi con un'omissione, nel modello comune, del solo v. 116 e l'ulteriore caduta, nel Laurenziano, dei due versi circostanti (forse per evitare la stranezza di una rima baciata?). Anche in un altro caso la coincidenza imperfetta in lacuna si è rivelata utile per accostare una coppia di manoscritti, il che spiega che incidenti di questo tipo potevano capitare a partire da uno stesso modello:¹¹ in entrambi gli accostamenti, i tanti errori comuni suonano come un'ulteriore conferma della validità dell'indizio.¹²
2. Ricc. 1049 B [Rod. 330], Laur. 40.34: condividono la lacuna a *Par.* 26.61-63, ma anche molti altri errori: *Inf.* 9.15 che non venne; 15.94 agli occhi miei; 29.59 fosse in egitto; 30.125 la lingua tua; errori diffusi: 2.131 al cor mi porse; 16.95 da monte verso; 28.83 fallo nessuno; 33.26 lieve; 34.50 sollazzava. Anche in questo caso siamo di fronte a due esemplari nel complesso fortemente contaminati, ma una parte consistente dei loro errori (più di un quarto del totale) coincide: la comune omissione è una traccia piuttosto evidente del fatto che anche questi due manoscritti dividevano uno stesso modello, sebbene utilizzato alternativamente con antigrafhi tra loro diversi.¹³
3. Ott. 1523, Ashb. 827: condividono le lacune a *Inf.* 7.103-105 e *Par.* 33.112-114, oltre a una serie di errori non solo lunga ma anche decisiva, visto che si tratta spesso di guasti rari e ben localizzati: *Inf.* 13.21 tornin fede; 15.85 come l'uom s'atterna; 17.116 ma non move a gorgo; 23.48 le spalle; 24.30 se credi che te reggia; 31.41 molte region (*ragion* Ott. 1523); errori diffusi: 24.108 cinquante-

¹¹ Barb. 4015 e Marc. IX 276 (vd. Alvino, "Lacune e omissioni testuali", 54-55).

¹² Il Ricc. 1011 non è stato analizzato da Tonello, per cui non era finora noto il possibile accostamento al Laur. 40.36.

¹³ La vicinanza non è segnalata da Tonello; Mecca, "Appunti". 318, 323, li colloca entrambi tra gli affini di *cento* contaminati (senza però accostarli tra loro).

simo anno; 25.77 dove (e) nessun; 33.150 cortesia f   lui. Nessuno degli errori della lista appartiene al Canone dei *loci*, per cui non sorprende che la vicinanza non sia mai stata notata.¹⁴ Anche questi manoscritti si inseriscono nel novero dei fortemente contaminati, e le lacune comuni (pi  di una, e questa gi  potrebbe essere una prova) sono utili a portare l'attenzione sulle tante somiglianze.

4. Ott. 2863, Marc. IX 33: condividono le lacune a *Inf.* 19.70 e 20.43-45. Anche se gli errori in comune non sono molti, almeno nella prima cantica (*Inf.* 2.131 al cor mi porse; 2.14 e immortale, 16.95 monte verso; 17.125 gridar; 32.27 freddo gelo: quest'ultimo unico errore raro) le due lacune comuni costituiscono un tratto fortemente congiuntivo, anche perch  sono ravvicinate, cos  come alcuni degli errori, che acquistano uno spessore diverso alla luce delle brevi omissioni testuali. Il Marciano, in quanto settentrionale, non   stato indagato da Tonello nei suoi studi sulla tradizione tosco-fiorentina.
5. Ricc. 1012, Vat. 3197: condividono la lacuna a *Inf.* 30.94-96. I due codici sono legati alla tradizione *vatbocc*,¹⁵ come risulta dai numerosi errori che essi condividono: *Inf.* 9.74 fiamma antica; 12.28 su per lo scarco; 22.58 tra male branche; 30.87 pi  d'un mezzo; 31.51 tu piangi s ; di cui l'ultimo della serie, al di fuori del Canone,   notevole perch  distingue gli affini di Cha (es. Fior. II X 29, Laur. 40.13, Laur. 40.23, Marc. Zan. 55, Morg. M 341, Par. 543, Par. 70) dalle vicine famiglie legate agli autografi di Boccaccio e a Vat. La lacuna comune ai due codici mostra con una certa chiarezza che l'antigrafo del Vat. 3197, autografo di Bembo e modello dell'Aldina, doveva essere un esemplare molto vicino al Ricc. 1012.
6. Cagliari [76], Bo. Un. 589: condividono la lacuna a *Inf.* 22.142-144, e numerosi errori che si concentrano solo nella seconda parte dell'*Inferno*: 18.87 li occhi del; 20.113 mia commedia; 22.12 di mare o di stella; 25.52 coi pi  dinanzi; 24.141 e ritornare in gi ; oltre ai pi  comuni 24.108 cinquantesimo anno; 29.46 fora esce de li; 27.54 in stato franco; 28.83 fallo nessuno. La stretta vicinanza dei due manoscritti, entrambi tosco-orientali e della seconda met  del Trecento, resa indubitabile dalla condivisione di numerosi errori, spesso forti e rari, non era stata mai rilevata.

In conclusione, errori dirimenti come le lacune assolvono pienamente al loro compito: non solo esse individuano o confermano le coppie o i piccoli gruppi di manoscritti che intrattengono tra loro rapporti molto forti (Po e Est. It. 747, Marc. IX 692 e Par. 77, ecc.), su cui il metodo dei *loci* spesso pu  dire gi  molto dato il suo principale pregio, ossia la precisione statistica, ma suggeriscono anche

¹⁴ Mecca, "Appunti", 319, 330, li accosta entrambi a Fi, con diverse contaminazioni.

¹⁵ Tonello, *Sulla tradizione*, 35, 111n.

rapporti più lievi e saltuari, come alcuni di quelli che si sono elencati. Un rapporto instabile tra due manoscritti implica infatti o la discendenza di essi da un antigrafo molto più corretto di entrambi, oppure – ed è il caso nostro, visto che gli errori singolari nella coppia sono condivisi con molti altri testimoni – la contaminazione di almeno uno dei due. Se il livello di vicinanza è apparentemente basso per via di un ridotto numero di errori comuni rispetto al totale, e dunque sfuggente agli inquadramenti su base statistica, la forza di una o più lacune in comune, se accompagnata da ulteriori errori, specie se sicuri e rari nella tradizione, dovrebbe sempre destare il sospetto che tra i due esemplari si sia verificata una contaminazione di minoranza, ossia l'utilizzo di un secondo modello – comune ai due, se l'uno non è modello dell'altro – usufruito più sporadicamente rispetto a quello principale. L'attenzione alla qualità degli errori e la loro valutazione ponderata appare per questi motivi l'unico appiglio per individuare i modelli secondari dei testimoni, offrendo una decisiva possibilità per isolare i tratti contaminati, con l'importante conseguenza di ottenere maggiori certezze sugli errori caratteristici dei modelli principali.

Appendice

Si elencano di seguito tutti i mss. esaminati per questo studio. Ognuno di questi è stato analizzato dal punto di vista delle lacune e delle brevi omissioni (intera *Commedia*) e collazionato integralmente (solo *Inferno*).¹⁶

Alt[ona]	Can. 115	Lau[r. 40.16]
Ambr. C 198 inf.	Capp. 263	Laur [40.22]
Ang. 1102	Capp. 266	Laur. 40.1
Arch. Petri H 14	Cass. [512]	Laur. 40.2
Ars. 8530	Cha[ntilly]	Laur. 40.3
Ash [828]	Chig [L VI 213]	Laur. 40.4
Ashb. 827	Chig. L V 167	Laur. 40.5
Ashb. 830	Chig. L VI 212	Laur. 40.6
Ashb. 832	Chig. L VII 253	Laur. 40.7
Ashb. App. 3	Chig. L VIII 292	Laur. 40.8
Ashb. App. 6	Chig. L VIII 293	Laur. 40.9
Ashb. App. 8	Chig. L VIII 294	Laur. 40.10
Barb. 3644	Co[rtonese 88]	Laur. 40.11
Barb. 3974	Dant[esca 2]	Laur. 40.12
Barb. 3975	Eg[erton 943]	Laur. 40.13
Barb. 4015	Fi[lippino]	Laur. 40.14
Barb. 4024	Fior. II I 29	Laur. 40.15
Barb. 4071	Fior. II I 30	Laur. 40.17
Barb. 4092	Fior. II I 32	Laur. 40.18
Barb. 4112	Fior. II I 33	Laur. 40.19
Barb. 4113	Fior. II I 34	Laur. 40.20
Barb. 4116	Fior. II I 35	Laur. 40.21
Barb. 4117	Fior. II I 36	Laur. 40.23
Bo. Un. 589	Fior. II I 39	Laur. 40.24
Bodm. 55	Fior. II IV 245	Laur. 40.25
Bodm. 56	Fior. Pal. 319	Laur. 40.26
Bodm. 57	Fior. Pal. 320	Laur. 40.27
Borg. 338	Franc[oforte Ausst. 3]	Laur. 40.28
Borgh. 365	Ga[ddiano sup. 125]	Laur. 40.29
Br. AC xiii 41	Guarn[eriano 200]	Laur. 40.30
Bresl. Mil. 1628	H.H. 514 (= H.M. 48)	Laur. 40.31
Bresl. Mil. 3 9043	Ham. 202	Laur. 40.32
Caetani	Ham. 204	Laur. 40.33
Cagliari [76]	Ham. 205	Laur. 40.34
Can. 103	Ham. 206	Laur. 40.35
Can. 105-106-107	Ham. 207	Laur. 40.36
Can. 108	Ham[ilton 203]	Laur. 40.37
Can. 109	La[ndiano]	Laur. 40.38

¹⁶ Le sigle dei manoscritti sono riprese da TONELLO, *Sulla tradizione*, 53-86, cui si rimanda per il loro scioglimento.

Laur. 90 inf. 41	Ott. 2373	Rehd. 227
Laur. 90 inf. 42	Ott. 2863	Ri[cc. 1035]
Laur. 90 inf. 47	Ott. 2864	Ricc [1010]
Laur. 90 sup. 122	Ott. 2865	Ricc. 1002
Laur. 90 sup. 123	Ott. 2866	Ricc. 1004
Laur. 90 sup. 124	Oxf. Orv. 552	Ricc. 1006-7-8
Laur. 90 sup. 126	Pa[r. 538]	Ricc. 1011
Laur. 90 sup. 127	Pad. 2	Ricc. 1012
Laur. 90 sup. 128	Pad. 9	Ricc. 1017
Laur. 90 sup. 129	Pad. 67	Ricc. 1018
Laur. 90 sup. 132	Par. 69	Ricc. 1024
Laur. 90 sup. 133	Par. 70	Ricc. 1025
Laur. 90 sup. 141	Par. 71	Ricc. 1026
Laur. Acq. 86	Par. 72	Ricc. 1027
Laur. C. S. 204	Par. 73	Ricc. 1029
Laur. Pal. 72	Par. 74	Ricc. 1033
Laur. Strozz. 149	Par. 75	Ricc. 1034
Laur. Strozz. 150	Par. 76	Ricc. 1036
Laur. Strozz. 151	Par. 77	Ricc. 1037
Laur. Strozz. 152	Par. 78	Ricc. 1038
Laur. Strozz. 153	Par. 79	Ricc. 1039
LauSC [sin. 1]	Par. 527	Ricc. 1045
Lond. Add. 19587	Par. 528	Ricc. 1047
Mad [10186]	Par. 529	Ricc. 1048
Madr. 10057	Par. 530	Ricc. 1049 b [Rod. 330]
Madr. 23 1	Par. 531	Ricc. 1049 c [Rod. 331]
Madr. 23 2	Par. 532	Ricc. 1106
Madr. 23 3	Par. 533	Ricc. 1109
Manch. 2	Par. 534	Ricc. 1115
Manch. 48	Par. 540	Ricc. 1119
Manch. 49	Par. 541	Rom. S. Pant.
Marc. IX 33	Par. 542	Ross. 1069
Marc. IX 276	Par. 543	Ross. 487
Marc. IX 692	Par. 544	Sav. [16]
Marc. Zan. 50	Par. 1298	Sidney I R 42
Marc. Zan. 51	Par. 1469	Sien. I IX 20
Marc. Zan. 52	Par. 1470	Sien. I VI 29
Marc. Zan. 53	Par. 2017	Stocc[arda]
Marc. Zan. 54	Par. 2085	To[ledano 104.6]
Marc. Zan. 55	Parm [3285]	Trev. [337]
Morg. M 289	Per. 240 [D 58]	Triv [1080]
Morg. M 341	Per. 81 [B 25]	Triv. 1046
Morg. M 676	Per. 818 [L 70]	Triv. 1076
Nap. XIII C 1	Po[ggiali]	Triv. 1079
Nap. XIII C 2	Pr [Par. 539]	Triv. 1083
Nap. XIII C 4	Quer. A ii 1	Triv. 2263
New Haven 428	Quer. B i 9	Tz [Triv. 1077]
Ott. 1523	Rb [Ricc.-Braid.]	Urb [366]
Ott. 2358	Rehd. 226	Urb. 365

Urb. 367
Urb. 378
Vat [3199]
Vat. 3197
Vat. 3200

Vat. 3201
Vat. 4776
Vat. 4777
Vat. 7566-7-8
Vat. 10678

Vat. Pal. 1728
Vienn. 2600
Well. 1035
Yates Thompson 36

Bibliografia

- Alvino, Giuseppe. "Lacune e omissioni testuali nella tradizione della *Commedia*". *Rivista di Studi Danteschi* 25, nr. 2 (2025): 36-71.
- Brambilla Ageno, Franca. *L'edizione critica dei testi volgari*. Padova: Antenore, 1984.
- Brandoli, Caterina. "Due canoni a confronto. I luoghi di Barbi e lo scrutinio di Petrocchi". In *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze: Cesati, 2007.
- Dante Alighieri, *Commedia*. A cura di Giorgio Inglese. Firenze: Le Lettere, 2021.
- Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*. Edizione critica e commento a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Elisabetta Tonello, e Paolo Trovato. Padova: Libreriauniversitaria.it, 2022.
- Dante Alighieri, *La "Commedia" secondo l'Antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67.
- Fiammazzo, Antonio, e Giuseppe Vandelli. "I codici veneziani della *Divina Commedia*". *Bollettino della Società Dantesca Italiana* 15 (1899): 5-123.
- Inglese, Giorgio. "Per lo stemma della *Commedia* dantesca. Tentativo di statistica degli errori significativi". *Filologia italiana* 4 (2007): 51-72.
- Marchetti, Federico. "Interpolazioni della tradizione manoscritta della *Commedia*". *Storie e linguaggi* 9, nr. 1 (2023): 83-109.
- Mecca, Angelo Eugenio. "Appunti per una nuova edizione critica della *Commedia*". *Rivista di studi danteschi* 13, nr. 2 (2013): 267-333.
- Moore, Edward. *Contributions to the Textual Criticism of the "Divina Commedia"*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1889.
- Morpurgo, Salomone. *I manoscritti della R. Biblioteca riccardiana di Firenze. Manoscritti italiani*. Roma: Presso i principali librai, 1900.
- Roddewig, Marcella. *Dante Alighieri. Die "Göttliche Komödie". Vergleichende Bestandsaufnahme der 'Commedia'-Handschriften*. Stuttgart: Hiersemann, 1984.
- Segre, Cesare. "Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa". In *Studi e Problemi di Critica Testuale*. Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 aprile 1960). Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1961.
- Spagnolo, Luigi. *A piè del vero. Nuovi studi danteschi*. Roma: Aracne, 2018.
- Tonello, Elisabetta. "Per una metodologia applicata della contaminazione: il caso clinico sella *Commedia*". *Rivista di studi danteschi* 23, nr. 1 (2023): 22-47.
- Tonello, Elisabetta. *Sulla tradizione toско-florentina della "Commedia" di Dante (secoli XIV-XV)*. Padova: Libreriauniversitaria.it, 2018.
- Tonello, Elisabetta, e Paolo Trovato. "Contaminazione di lezioni e contaminazione per giustapposizione di esemplari nella tradizione della *Commedia*". *Filologia italiana* 8 (2011): 17-32.

MARIANGELA PALOMBA

eCommedia e HTR_Dante. Primi contributi per una guida generale di trascrizione semiautomatica dei manoscritti della *Commedia*

RIASSUNTO. Il progetto HTR_Dante, sviluppato in seno a eCommedia e parte del più ampio Naples Dante Project, mira alla trascrizione semiautomatica dei codici della *Commedia* attraverso le potenzialità del motore Kraken applicato ad eScriptorium, in vista della collazione digitale della tradizione dell'opera. Attraverso la definizione di un protocollo di training per trasmettere a Kraken un ground truth articolato in quattro sub-corpora – corrispondenti alle quattro principali tipologie scrittorie della prima trasmissione della *Commedia* (cancelleresca, mercantesca, littera textualis e umanistica) – si prosegue con l'addestramento del sistema. Dopo le fasi di importazione, segmentazione e trascrizione delle carte, i collaboratori sono tenuti a revisionare il lavoro attenendosi a degli standard condivisi. La prima sezione del saggio presenta lo stato dell'arte della HTR, un approfondimento sulla metodologia di lavoro del gruppo di ricerca e la presentazione di un quadro di riferimento per l'elaborazione di una guida generale di trascrizione dei manoscritti della *Commedia*, di cui si espongono in maniera analitica le prime norme. La seconda sezione presenta alcune riflessioni sulla prima tipologia scrittoria indagata – la minuscola cancelleresca – di cui si discutono tanto i risultati ottenuti quanto gli errori prodotti dal sistema, concludendo con un focus sull'indispensabile intervento umano nel processo di revisione testuale.

ABSTRACT. The HTR_Dante project, developed within eCommedia and part of the broader Naples Dante Project, aims at the semi-automatic transcription of *Commedia* manuscripts by exploiting the capabilities of the Kraken engine integrated into eScriptorium, with a view toward the digital collation of the poem's textual tradition. The project proceeds by defining a training protocol designed to provide Kraken with ground truth organised into four sub-corpora, corresponding to the four main script types of the *Commedia*'s earliest transmission (chancery, mercantesca, textualis, and humanistic script). After the stages of import, segmentation, and transcription, collaborators are required to revise the output according to shared standards. The first section of the paper outlines the state of the art in HTR, offers an in-depth discussion of the research group's working methodology, and presents a conceptual framework for developing a general transcription guide for *Commedia* manuscripts, of which the initial rules are analytically described. The second section presents a series of reflections

on the first script type examined – the chancery hand – discussing both the results obtained and the errors produced by the system, and concluding with a focus on the indispensable role of human intervention in the process of textual revision.

PAROLE CHIAVE: Handwritten Text Recognition (HTR); Manoscritti della *Commedia*; Kraken / eScriptorium; Paleografia digitale; Minuscola cancelleresca

KEYWORDS: Handwritten Text Recognition (HTR); *Commedia* manuscripts; Kraken / eScriptorium; Digital palaeography; Chancery script (cancelleresca)

1. *Il sistema digitale dell'Handwritten Text Recognition (HTR)*

Negli ultimi anni, nell'ambito delle *Digital Humanities*, si sta assistendo ad un crescente interesse per la valorizzazione e la digitalizzazione del patrimonio culturale testuale, che ha promosso lo sviluppo di sistemi digitali all'avanguardia come l'*Handwritten Text Recognition* (HTR), una delle due declinazioni dell'*Automatic Text Recognition* (ATR). In particolare, questa tecnologia consiste nel riconoscimento automatico della scrittura applicato a manoscritti e documenti vergati a mano, attraverso cui vengono sfruttate le sempre più innovative potenzialità introdotte dall'utilizzo del digitale, al fine di aprire nuove strade per la ricerca filologica e paleografica. Dal punto di vista tecnico, l'HTR si basa su un processo di *machine learning*, ossia un apprendimento automatico dove vengono utilizzate delle reti neurali ricorrenti (*Recurrent Neural Networks*, RNN), nella fattispecie dei modelli ispirati ai meccanismi cognitivi del riconoscimento visivo e linguistico umani, i quali permettono di addestrare la macchina a svolgere funzioni complesse, quali l'analisi e la trascrizione di testi.

A differenza dell'*Optical Character Recognition* (OCR),¹ l'altra declinazione dell'ATR in uso dagli anni '80, attraverso cui il riconoscimento ottico di caratteri si basa sulla decodificazione di singoli segni distinti tra loro (come i caratteri tipografici dei testi a stampa), l'HTR rilascia come *output* una trascrizione dell'immagine digitalizzata di un testo manoscritto del quale si processano intere parole e porzioni testuali, costituite da segni grafici contigui, legati in maniera asistematica e realizzati tramite specificità proprie del *ductus* del singolo copista. Per far ciò, dunque, è fondamentale fornire alla macchina una serie diversificata di materiali (GT: *ground truth*, o 'verità di base'), con esempi di *input* e *output* abbinati ricavati da varie trascrizioni manuali, che permettono quindi al sistema di processarne i dati e apprendere quanto più possibile.²

¹ Per approfondimenti sull'OCR e una valutazione sulla sua accuratezza cfr. Rice et al., "An evaluation of OCR".

² Per approfondimenti su un'analisi storica della tecnologia dell'HTR e un'esplicazione generale del flusso di lavoro alla base del sistema, cfr. Bazzaco, "La trascrizione automatica".

Ad oggi, per sfruttare le potenzialità dell'HTR e far convergere il flusso di lavoro in un solo spazio, le piattaforme maggiormente utilizzate dai ricercatori sono due: *Transkribus*³ ed *eScriptorium*,⁴ applicazioni accumulate da due grandi vantaggi, ovvero l'interfaccia grafica semplice ed intuitiva e l'assenza di richiesta all'utente di particolari competenze informatiche di programmazione. D'altro canto, la sostanziale differenza fra le due risiede nel fatto che *eScriptorium* si configura come una interfaccia online interamente *open access* la quale si poggia sull'infrastruttura di Kraken⁵ – motore HTR *open source* basato sul concetto di *deep learning* e reti neurali – permettendo la libera esportazione in locale dei modelli HTR creati.⁶ Al contrario, *Transkribus*, dopo l'esaurimento dei crediti gratuiti mensili, prevede un particolare processo per il riconoscimento di crediti aggiuntivi e consente la condivisione dei modelli esclusivamente all'interno del *cloud* della piattaforma, vietandone quindi l'ottenimento in locale.

Tuttavia, le due piattaforme permettono di sviluppare progetti all'avanguardia dal punto di vista digitale, favorendo le sempre più numerose ricerche accademiche che si avviano verso questa direzione.

2. Il progetto HTR_Dante e la sua metodologia di lavoro

Nell'ambito del progetto *eCommedia*, parte del più ampio contenitore del *Naples Dante Project* dell'Università degli Studi di Napoli Federico II,⁷ si colloca il sotto-progetto *HTR_Dante*, il cui obiettivo primario consiste nella trascrizione semiautomatica di tutti i codici latori della *Commedia* dantesca. Scopo ultimo e auspicabile è quello di una successiva collazione digitale dell'intera tradizione manoscritta dell'opera, in vista di una più completa analisi ecdotica dei testimoni.

³ La piattaforma è raggiungibile dalla seguente pagina web: <https://www.transkribus.org>. Per approfondimenti cfr. Mühlberger et al., "Transforming scholarship"; ma anche Kahle et al., "Transkribus – A Service Platform for Transcription".

⁴ Per l'installazione della piattaforma: <https://escriptorium.readthedocs.io/en/latest/>. Per informazioni più dettagliate su *eScriptorium*, cfr. Stokes et al., "The eScriptorium VRE".

⁵ Per approfondimenti su Kraken cfr. Kiessling, "Kraken – An Universal Text Recognizer"; su Kraken in relazione a *eScriptorium* cfr. Kiessling et al., "eScriptorium: An Open Source Platform". Riguardo l'utilizzo di *eScriptorium* all'interno del progetto CREMMALab (*Corpus et Ressources pour l'Entraînement de Modèles Médiévaux en Apprentissage Automatique*), cfr. Pinche, "Generic HTR Models".

⁶ Il progetto CREMMALab, citato nella nota precedente, in piena adesione con la filosofia interamente *open access* di *eScriptorium*, mette a disposizione dell'utente una piattaforma di archiviazione, visibilità e condivisione dei risultati del progetto, *HTR-United*.

⁷ Per approfondimenti sul progetto federiciano, cfr. Ferrante, "Verso il Naples Dante Project". L'attuale indirizzo web del progetto è www.naplesdante.it.

Il gruppo di lavoro, esperto degli strumenti sviluppati nel corso degli ultimi anni dalla filologia digitale e computazionale, ha scelto di impiegare dapprima le potenzialità della piattaforma *eScriptorium*, per poi ampliare, solo successivamente, il *set* di addestramento con *Transkribus*, al fine di aumentarne la precisione.

Per quanto riguarda la preliminare fase di selezione dei materiali attraverso cui avviare l'addestramento, è stato stabilito un protocollo di *training*, che mira a trasmettere al motore Kraken un *ground truth* diviso in quattro *sub-corpora* differenti, coincidenti con le quattro principali tipologie scritte in cui la *Commedia* di Dante è stata vergata nei primi due secoli della sua trasmissione manoscritta, ossia la cancelleresca, la mercantesca, la *littera textualis* e l'umanistica. Da ciò, selezionando volta per volta un gruppo specifico di manoscritti, si prosegue con l'addestramento della macchina, tramite i noti processi del *deep learning*, al fine di produrre dei modelli specializzati di riconoscimento e trascrizione semiautomatica. Ciò sulla scorta del dataset offerto dal progetto CATMuS (*Consistent Approaches to Transcribing Manuscripts*), che ha proposto un modello condiviso per la costruzione di *ground truth* destinati all'addestramento e alla valutazione di modelli di riconoscimento della scrittura.⁸

Una volta selezionato il materiale, il flusso di lavoro si articola in due fasi preliminari e fondamentali. La prima consiste nell'importazione delle carte in alta definizione digitale (in formato jpeg o tramite manifest IIIF)⁹ sulla piattaforma di *eScriptorium* e la seconda riguarda il processo di segmentazione. Quest'ultimo coincide con la *layout analysis*, vale a dire l'individuazione e la delimitazione delle diverse regioni e righe di testo presenti sulla carta, con l'obiettivo di definire con precisione lo specchio di scrittura e le sue funzioni in rapporto alle aree bianche che lo circondano, operando a livello di linea, parola e persino carattere.

Diversamente dai primi progetti degli anni 2000, esso non richiede una preparazione preliminare delle immagini – come binarizzazione bianco-nero e lavorazione del colore al fine della riduzione del rumore – grazie all'elevata qualità delle attuali digitalizzazioni.¹⁰ Anche se tale operazione può essere completamente automatizzata, *eScriptorium* permette comunque all'utente di correggere o ritoccare la segmentazione manualmente, attraverso appositi strumenti integrati alla piattaforma. La segmentazione, dunque, consente al sistema di individuare

⁸ Per approfondimenti su CATMuS, cfr. Clérice et al., "CATMus Medieval".

⁹ Sull'utilizzo dell'International Image Interoperability Framework (IIIF), interfaccia di programmazione (*Application Programming Interface*, API), che risponde a tutti i principi F.A.I.R. (Findable, Accessible, Interoperable, Reusable) per la gestione delle immagini digitali ad alta risoluzione, integrata all'interno del visualizzatore Mirador, cfr. Ferrante, "Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale", 233 e segg. e, per uno sguardo d'insieme, Salarelli, "IIIF: una panoramica".

¹⁰ Su questo preciso aspetto, cfr. Fischer et al., "Automatic Transcription".

le aree in cui applicare successivamente il riconoscimento automatico dei segni grafici e la loro trascrizione.

In questo contesto, è altresì fondamentale procedere anche con la denominazione delle rispettive aree, seguendo un vocabolario condiviso e formalizzato, come proposto dal progetto SegmOnto, a cui il gruppo di *HTR_Dante* guarda, seguendo il *modus operandi* del progetto CREMMALab, citato nel paragrafo precedente e con cui vi è un dialogo scientifico continuo. SegmOnto mira, infatti, a standardizzare la descrizione del *layout* dei manoscritti attraverso un'ontologia chiara e strutturata su tre livelli: il primo relativo ai tipi principali di zone come *MainZone* (lo specchio di scrittura principale) e *MarginTextZone* (note e glosse in margine); il secondo relativo ai sottotipi più dettagliati di zone, come *HeadingZone* (titoli o intestazioni) e *DropCapitalZone* (iniziali di testo); il terzo, infine, relativo a caratteristiche specifiche dei singoli documenti, come ad esempio *MusicRegion* per le notazioni musicali.¹¹

Dopo aver concluso l'importazione delle immagini e la loro segmentazione, prende avvio la trascrizione semiautomatica, che i collaboratori sono successivamente tenuti a revisionare, attenendosi a dei criteri di trascrizione, definiti sulla base di una necessaria annotazione manuale maturata durante le prime sessioni di *training* e di cui qui di seguito saranno elencati i primi risultati.

3. Prime norme generali per la trascrizione semiautomatica dei manoscritti della *Commedia*

Il presente saggio si propone di rispondere all'esigenza di offrire alla comunità scientifica – ed *in primis* ai revisori del gruppo di lavoro di *HTR_Dante* – un primo quadro di riferimento per l'elaborazione di una guida generale di trascrizione dei manoscritti della *Commedia*. Questa si fonda sugli *standards* definiti nell'ambito del progetto CREMMALab, opportunamente integrati da modifiche e specificazioni concepite *ad hoc* per l'applicazione al *corpus* dantesco.

Dopo una sezione di carattere analitico ed esplicativo dedicata alla formalizzazione delle norme (corredate da esempi), segue la presentazione di alcune riflessioni maturate grazie al lavoro svolto sulla prima tipologia scrittoria indagata – la cancelleresca – di cui si discutono tanto i risultati ottenuti quanto gli errori prodotti (e poi risolti) dal sistema di riconoscimento automatico, concludendo con un *focus* sull'indispensabile intervento umano nel processo di revisione e validazione dei dati.

¹¹ Il vocabolario completo di SegmOnto è reperibile alla seguente pagina web: <https://segmonto.github.io>, mentre per approfondimenti sul progetto cfr. Gabay et al., "SegmOnto, A Controlled Vocabulary".

Innanzitutto, in conformità alle linee guida redatte da Pinche e i suoi collaboratori,¹² si procede con una trascrizione grafematica il più possibile conservativa e vicina al manoscritto, sia con l'intento di sfruttare al meglio le potenzialità della procedura di HTR sia per trattenere quante più informazioni possibili sulla fisionomia originaria del supporto scrittorio. Ration per cui, utilizzando le norme Pinche come punto di partenza, e sulla base delle prime indicazioni emesse dalla Commissione Nazionale per le linee guida di trascrizione dei testi in italiano, nell'ambito del progetto *HTR_Dante* si è stabilito di procedere verso una maggiore conservatività della trascrizione e nel contempo una maggiore riduzione dell'intervento interpretativo, rispettando non solo l'assenza della disambiguazione di lettere (come la <u/v> e la <i/j>) e dello scioglimento delle abbreviazioni, ma restituendo anche la *scriptio continua* così come è tramandata dal manoscritto.

3.1. Le lettere

Conservazione della grafia

Per quanto riguarda la trascrizione delle singole lettere e, conseguentemente, delle parole, il principio generale adottato consiste nella conservazione della grafia originaria del manoscritto, priva di alcuna correzione editoriale. Segni differenti saranno rappresentati da caratteri diversi, ma le forme delle varianti di lettera saranno ricondotte alla rappresentazione standardizzata dell'alfabeto latino. Non si riporteranno le legature e i nessi tra lettere.

Pertanto:

- Le varianti di lettera < s > (*s tonda*) e < f > (*s alta*) saranno ridotte a < s > (Fig. 1);

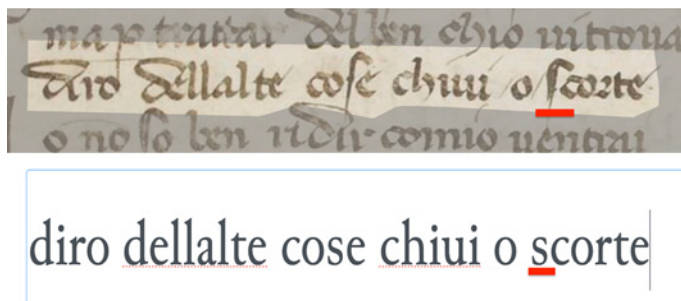


Fig. 1: varianti di < s > (*s tonda*) e < f > (*s alta*) ridotte a < s >

¹² Pinche, “Guide de transcription”, <https://hal.science/hal-03697382v1>. Per un dibattito sulla trascrizione digitale, cfr. Leonardi, “Filologia digitale del Medioevo italiano”.

- Le varianti di lettera < r > e < ʀ > (*r a forma di z*) saranno ridotte a < r > (Fig. 2);

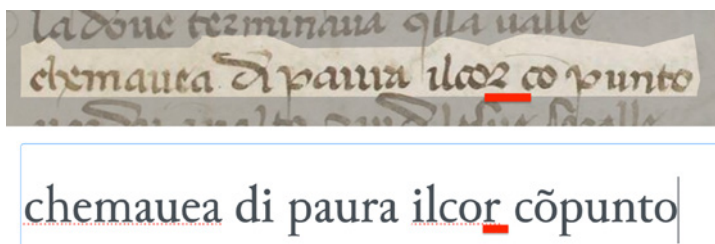


Fig. 2: varianti di < r > e < ʀ > (*r a forma di z*) ridotte a < r >

- La < ȳ > sarà annotata < y >;
- Le lettere o i segni sovrascritti o in esponente (Fig. 3) saranno aggiunti tramite i caratteri digitabili con l'ausilio delle specifiche tastiere messe a disposizione dal dataset CATMuS: rispettivamente, *CATMuS Combining letters* (Fig. 4) e *CATMuS Superscript letters*¹³ (Fig. 5).

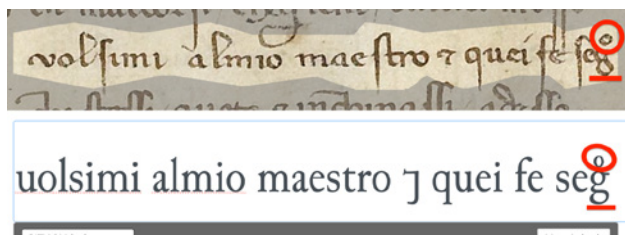


Fig. 3: lettera o sovrascritta su g

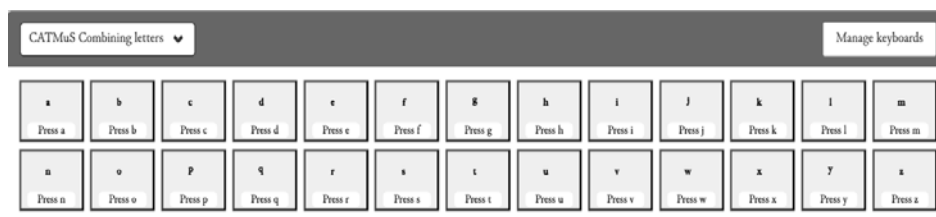


Fig. 4: Keyboard Combining letters

¹³ Per scaricare queste tastiere, cfr. <https://catmus-guidelines.github.io/tools.html>. Una volta scaricate, in fase di correzione della trascrizione è necessario andare su *Manage keyboards* e importare i files scaricati tramite l'opzione *Import a keyboard*. In questo modo le varie tastiere potranno essere utilizzate e selezionate tramite il menù a tendina sulla sinistra.

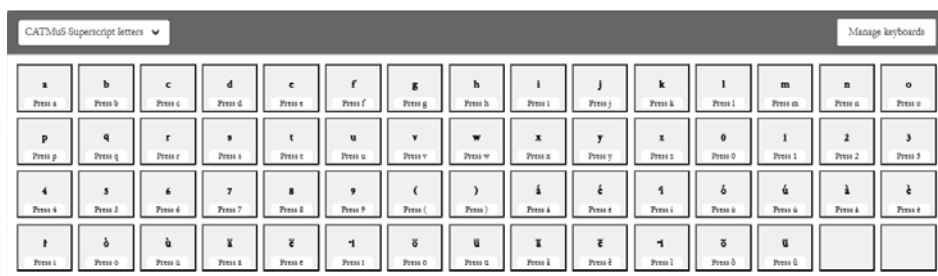


Fig. 5: Keyboard Superscript letters

Distinzione tra alcuni specifici allografi

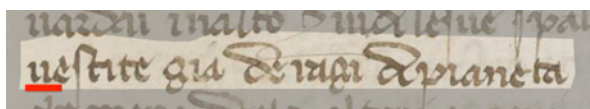
La distinzione tra < u > e < v > non sarà effettuata e i due allografi saranno ricondotti al grafema < u >, che nella lingua italiana rappresenta in forma scritta i fonemi /u/ e /w/.

Allo stesso modo, gli allografi < i > e < j > saranno sempre ricondotti al grafema < i >, che nella lingua italiana rappresenta in forma scritta i fonemi /i/ e /j/.

Eventuali eccezioni motivate da criteri fonetici o linguistici verranno valutate caso per caso.

Pertanto, in linea di massima:

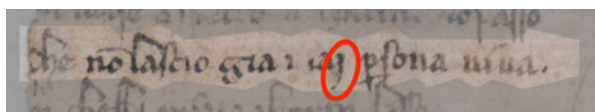
- Sarà utilizzato il solo carattere < u > per < u > e < v > (Fig. 6);



uestite gia de raga d'ianeta

Fig. 6: utilizzo del carattere < u >

- Sarà utilizzato il solo carattere < i > per < i > e < j > (Fig. 7);



che nō lascio giamai p̄sona uiua.

Fig. 7: utilizzo del carattere < i >

Le maiuscole

Constatata la difficoltà di razionalizzare l'utilizzo delle maiuscole e decidere quindi se trascriverle come tali o se ridurle al loro corrispettivo carattere minuscolo, si è stabilito di trascrivere in maiuscolo quelle lettere che presentino un valore distintivo, sia in ambito sintattico e semantico che in circostanze legate al *layout* della pagina.

Pertanto, lasciare in maiuscolo (quando già in maiuscolo) o trascrivere in maiuscolo (quando in minuscolo):

- Iniziali decorate (Fig. 8);



Fig. 8: iniziale decorata E

- Iniziali di parole che assumono una funzione semantica e/o sintattica peculiare, come iniziali maiuscole dopo un punto, dunque ad inizio del periodo (Fig. 9);

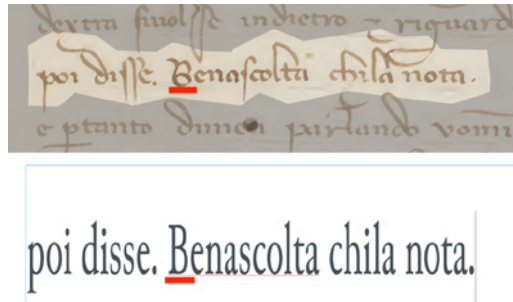
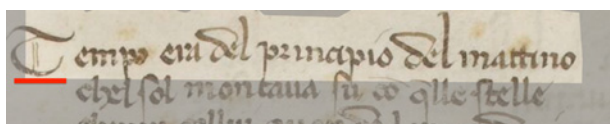


Fig. 9: B maiuscola ad inizio periodo, dopo punto

- Iniziali separate dal resto della parola a cui appartengono per via di una *mise en relief* paragrafematica. Nello specifico caso della *Commedia*, frequente è l'emarginazione delle iniziali di terzina¹⁴ (Fig. 10).

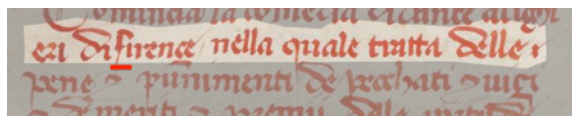
¹⁴ Riguardo le iniziali emarginate reali (con emarginazione dalla colonna di scrittura) e finte, cfr. De Robertis, "Struttura e scritture nel Laurenziano Plut. 40.7", 1-24; ma anche Ferrante, "Il ms. Laurenziano Plut. 40. 7: indagine sul testo", 55-122.



Tempo era del principio del mattino

Fig. 10: iniziale emarginata *T*

- Iniziali di nomi propri o di luoghi (Fig. 11).

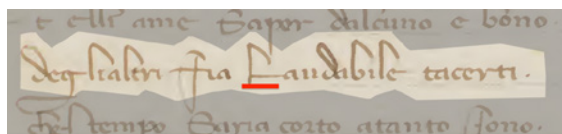


eri di Firenze nella quale tratta delle

Fig. 11: iniziale di un luogo *F*

Le varianti di lettera maiuscole

Al fine di evitare trascrizioni influenzate dalla peculiarità del *ductus* del singolo copista, si è stabilito di non trascrivere in maiuscolo – e quindi rendere in minuscolo – le varianti di lettera del copista con realizzazione in maiuscolo. È il caso della *l* della parola *laudabile* nella fig. 12 che segue.



degli altri fia Laudabile tacerti.

Fig. 12: variante di lettera *l* realizzata in maiuscolo

Le iniziali decorate e la loro segmentazione

In fase di segmentazione, le iniziali decorate – nel caso dantesco, sovramodule e utilizzate come iniziali di cantica e di canto – non devono essere visivamente considerate come parte della stessa riga di testo a cui appartengono semanticamente. Ragion per cui non devono essere trascritte: tale processo sarà compiuto solo in una fase successiva. A questo punto del lavoro, ci si limita dunque a marcare, tramite l'opzione *Regionmode*, l'iniziale come *DropCapitalZone*, per differenziarla dalla *MainZone* della colonna (Fig. 13).

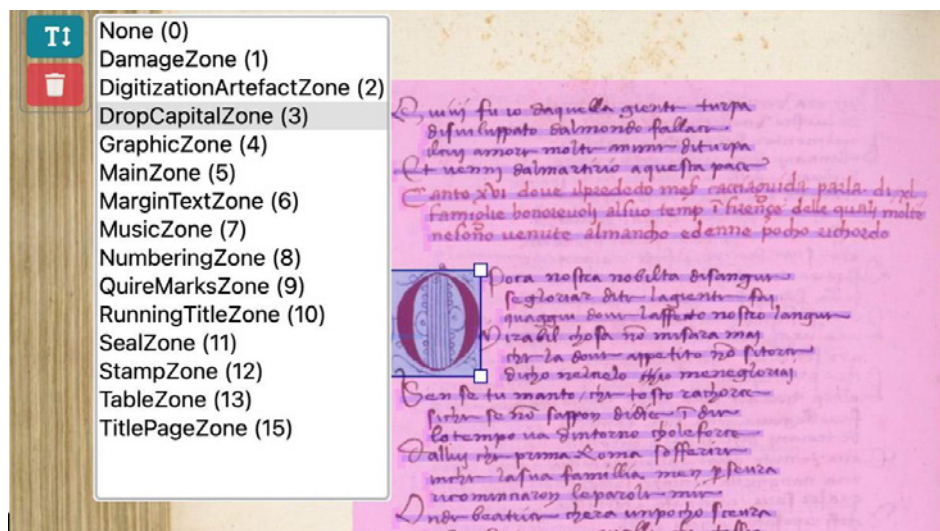


Fig. 13: segmentazione dell'iniziale decorata *O*

Le vocali accentate

In linea di massima, l'accento delle vocali toniche non dovrà essere trascritto, poiché può generare ambiguità: non sempre è possibile stabilire se indichi un'alterazione fonetica, una disambiguazione paleografica, la presenza di uno *hiatus* o di un *ictus* ritmico. Qualora si scelga di segnalare l'accento (per specifici e giustificati motivi) e questo risulti graficamente disallineato, andrà collocato sulla corretta lettera di riferimento e non nel punto in cui compare nel manoscritto. Quando, invece, l'orientamento della lettera risulti incerto, si adotterà l'accentuazione dell'uso moderno.

Le cediglie

L'utilizzo della cediglia dovrà essere sempre registrato, rispettando la fedeltà al manoscritto (Fig. 14).



Che gioua nellefata dar dicoçço

Fig. 14: trascrizione di una lettera con cediglia

3.2. I numeri

I numeri saranno trascritti nel modo in cui sono espressi nel manoscritto: in cifre arabiche o in numeri romani, a seconda di come appaiono nella carta (Figg. 15-16).

Quando annotati in numeri romani, questi verranno trascritti senza distinguere tra < i > e < j > e tra < u > e < v >. Inoltre, se ne faciliterà il riconoscimento trascrivendoli divisi per unità e circondati da punti.

I numeri in apice saranno trascritti tramite il carattere specifico corrispondente sovrascritto, posizionato dopo l'ultimo numero e prima del punto.



Comincia ilcapitolo .xui. 44.

Fig. 15: numeri romani. Fig. 16: cifre arabiche

3.3. Le abbreviazioni

Le abbreviazioni saranno trascritte prive di scioglimento tramite una tastiera specifica (Fig. 17), ancora una volta estrapolata dal *dataset* CATMuS. Questa presenta, infatti, dei caratteri speciali per ogni tipologia di abbreviazione, sviluppati grazie al progetto MUFI (*Medieval Unicode Font Initiative*).¹⁵ Tale scelta si basa sull'obiettivo di evitare interpretazioni di qualsiasi tipo, proprio poiché, in genere, lo scioglimento delle abbreviazioni non risponde a circostanze univoche.

¹⁵ Per approfondimenti su MUFI, progetto che mira ad uniformare la rappresentazione digitale dei segni grafici e dei caratteri speciali presenti nei manoscritti medioevali, cfr. la pagina web del progetto <https://mufi.info/q.php?p=mufi>, nonché Thibault Clérice e Ariane Pinche, "Choco-Mu-fi, a tool", <https://github.com/PonteIneptique/choco-mufin>.

In particolare, le abbreviazioni sono state quindi organizzate secondo tre categorie: 1. per *titulus* (Fig. 18); 2. per lettere sovrascritte (Fig. 19); 3. per caratteri speciali (Figg. 20-22). Le abbreviazioni per troncamento saranno indicate da un punto (< . >).

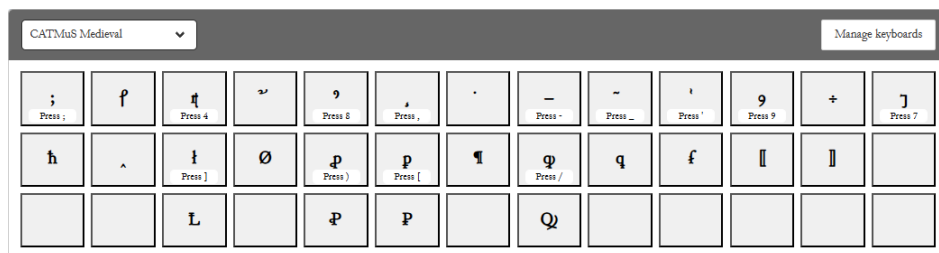
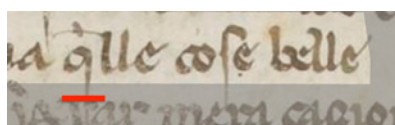


Fig. 17. Keyboard per le abbreviazioni¹⁶

Qualche esempio per le abbreviazioni più comuni in ambito dantesco:¹⁷



q̃lle cose belle

Fig. 18: abbreviazione resa da *q* con *titulus*, per cui *q*(ue) > *quelle*

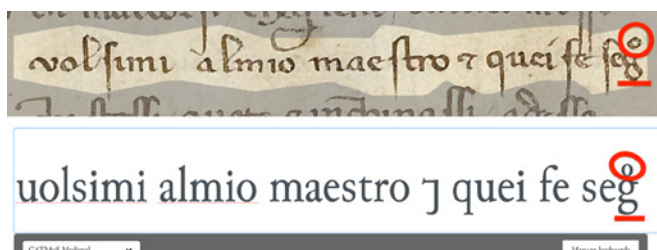
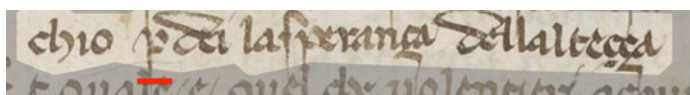


Fig. 19: abbreviazione resa da *o* sovrascritta su *g*, per cui *segno*

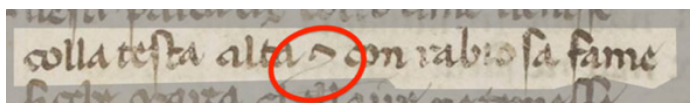
¹⁶ Anche in questo caso, bisogna scaricare la tastiera specifica dal seguente indirizzo <https://catmus-guidelines.github.io/tools.html>, selezionando *CATMuS Medieval* e procedere all'installazione come spiegato nella nota 1.

¹⁷ Per le altre abbreviazioni e per i loro codici MUFI, si rimanda a Pinche, "Guide de transcription", 10-12.



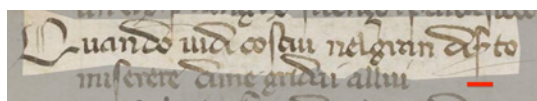
chio p dei la speranza dell'altezza

Fig. 20: abbreviazione resa dal carattere speciale *p* tagliata, per cui *p(er)* > *perdei*



colla testa alta et con rabiosa fame

Fig. 21: abbreviazione per carattere speciale nota tironiana, per cui *et*



Quando vidicostui nelgran dīto

Fig. 22: abbreviazione per carattere speciale *s* tagliata, per cui *s(er)* > *diserto*

3.4. *La separazione delle parole*

Rispetto alle norme Pinche,¹⁸ al fine di restare più fedeli al manoscritto ed evitare ogni tipologia di arbitrarietà e soggettività, si è deciso di non separare mai le parole, ma di trascriverle così come sono presenti sul testimone. Ciò potrebbe creare una situazione favorevole per evitare anche i frequenti errori di spaziatura prodotti dall'HTR.

Un'eccezione

Solo nel caso di iniziali emarginate, se separate dalla parola di riferimento tramite spazio, si procederà ad univarbarle (Fig. 23).

¹⁸ Per approfondimenti sul criterio utilizzato da Pinche e i suoi collaboratori riguardo la separazione delle parole, cfr. Pinche, "Guide de transcription", 13 e segg.



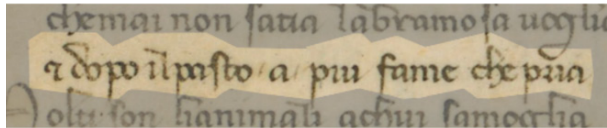
Poscia chellebbi tutta dame sciolta

Fig. 23: *P* univervata alla parola di riferimento, per cui *Poscia*

Quando, e se, il copista utilizza un segno per la sillabazione a fine verso, sarà utilizzato < - > (U+002D).

3.5. La diastole

La diastole (tratto di penna obliquo o verticale) si segnerà con lo slash < / > (U+002F), da trascrivere attaccato all'ultima lettera della parola che precede e seguito da spazio. Segnalare questo segno diacritico risulta fondamentale per distinguere, ad esempio, la funzione grammaticale della lettera di riferimento, in questo caso /a/ come verbo /ha/ e non come preposizione (Fig. 24).



e dopo il pasto/ a/ piu fame che pria

Fig. 24: trascrizione della diastole

3.6. La punteggiatura

La varietà della punteggiatura medievale sarà ridotta all'utilizzo di tre tipi di segni principali:

- < . > [U+002E] 'punto' per i punti singoli;
- < ; > [U+003B] 'punto e virgola' per i segni doppi;
- < , > [U+002C] 'virgola' per virgole.

Quando presenti, i punti esclamativi e interrogativi dovranno essere trascritti come tali. La trascrizione dei trattini deve essere ridotta a un segno: segno < - > [U+002D].

Fare sempre attenzione ad inserire uno spazio solo dopo il segno interpuntivo, mai prima. I segni interpuntivi, infatti, dovranno essere trascritti immediatamente dopo la lettera che seguono, senza spazio tra la parola e il segno.

Nel dettaglio, nella fig. 25, il punto è trascritto, senza spazio, dopo la parola *mente*, ma lo spazio è presente solo dopo il segno interpuntivo stesso.

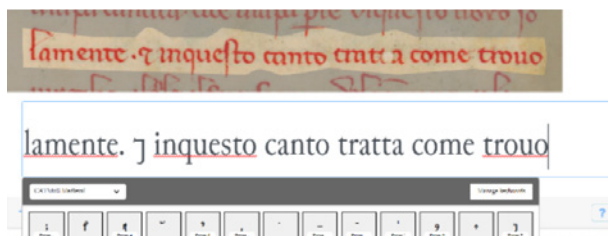


Fig. 25: spazio solo dopo il punto inserito dopo *mente*, non prima

Inoltre, quando una linea di scrittura presenta numerosi segni interpuntivi, ci si limiterà alla trascrizione di un massimo di quattro ripetizioni dello stesso simbolo.

3.7. Le correzioni

Si segnaleranno le correzioni di mano del copista o di successive mani, secondo le seguenti modalità:

- In caso di correzioni tramite testo espunto, biffato, sottolineato, ma con la lezione originaria ancora leggibile, si trascriverà quest'ultima tra parentesi doppie quadre, ossia < ¶ > [U+27E6] e < ¶ > [U+27E7] (Fig. 26);

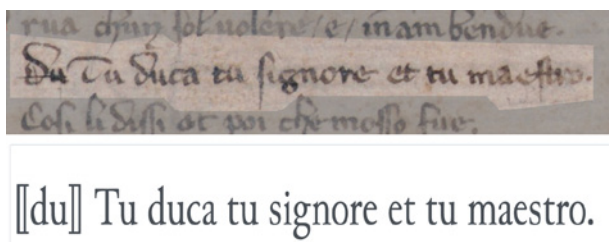


Fig. 26: *du* espunto, ma leggibile, tra parentesi doppie quadre

- Per le correzioni tramite rasatura o qualsiasi altro motivo, dove la lezione originaria è illeggibile, si inseriranno le parentesi doppie quadre predette senza alcuna lettera all'interno (< ¶¶ >) (Fig. 27);

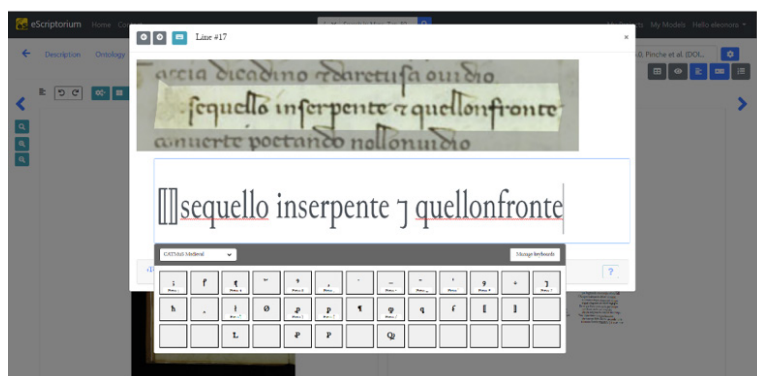


Fig. 27: parentesi quadre doppie vuote per il testo espunto e illeggibile

- Per correzioni del testo originario tramite rasura la quale è conseguentemente ricoperta dal testo nuovo e per correzioni tramite trasformazione di una lettera in un'altra, si trascriverà solo il testo o la lettera *recens* senza ulteriori indicazioni nella cella di trascrizione (Fig. 28). Tuttavia, il fenomeno sarà annotato nell'apposita sezione di *Text annotations*,¹⁹ spiegandone l'eziologia (Fig. 29).

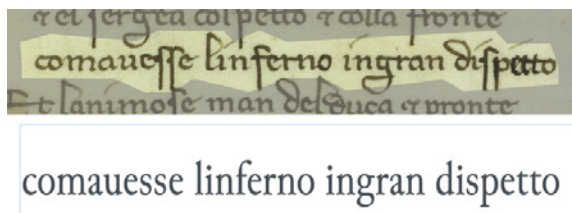


Fig. 28: trascrizione della *e* in *dispetto*, lettera *recens* rispetto la *i* originaria

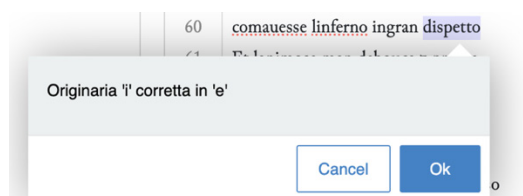


Fig. 29: spiegazione dell'eziologia della correzione in *Text annotations*

¹⁹ Per aggiungere questa opzione, andare in *Ontology > Text Annotation*. Aggiungere il tipo di annotazione desiderata: in questo caso *Correzioni* con sigla 'Cor'. Selezionare *Allow Comments* e, infine, *Update*. (Fig. 32). Ritornare in *Images* e selezionare la carta di interesse. Aprire poi la sezione *Text* (ultimo tasto della barra in alto a destra) e cliccare sulla sigla 'Cor' per attivarla. Cliccare due volte sulla parola di riferimento e annotare la dinamica del fenomeno nella finestra che appare.

- In caso di aggiunte o correzioni in interlinea, sarà necessario innanzitutto segmentare le lettere o le parole in interlinea marcadole rispettivamente o come *InterlinearLine:annotation* o *InterlinearLine:correction*. Questo non prima di aver aggiunto in *Ontology*, in particolare in *LineTypes* due nuovi tipi di linee di scrittura, ossia: *InterlinearLine:addition* e *InterlinearLine:correction*. In tal modo, quando una stringa testuale presenta delle lezioni con aggiunte/correzioni interlineari il trascrittore dovrà marcare l'aggiunta/correzione interlineare nel modo corretto e poi procedere annotando soltanto il testo sulla riga di scrittura principale, indicando l'aggiunta interlineare con il simbolo $\wedge$ (U+2038) (Figg. 30-31).

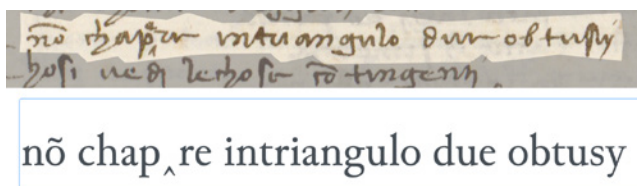


Fig. 30: *InterlinearLine:addition* > e aggiunta *chapre* > *chapere*



Fig. 31: *InterlinearLine:correction* > *d* sostituita da *n del* > *nel*



Fig. 32: *Ontology* > *Line types* > *Add* > *Update*

Dinanzi a un testo di difficile decifrazione a causa di fattori esterni (come abrasioni della carta, macchie d'acqua e/o vari agenti infestanti) e non per correzioni riconducibili a mano umana, si procederà con la trascrizione senza ulteriori indicazioni delle sole parole leggibili (Fig. 33).



Fig. 33: trascrizione delle parole leggibili

3.8. I segni di rinvio

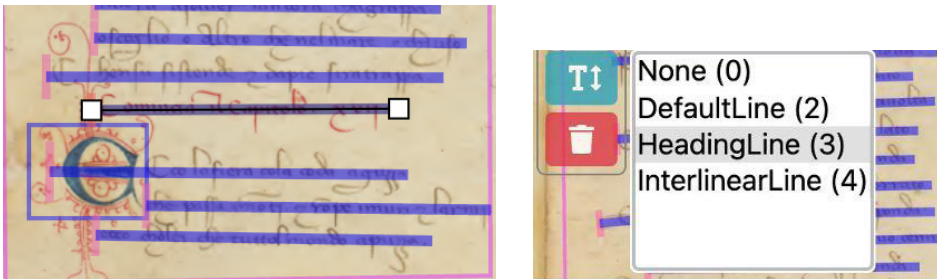
Nei manoscritti non è rara la presenza di segni funzionali, i quali segnalano aggiunte di testo, collegandole ad un'altra specifica sezione testuale. Questi saranno trascritti secondo le seguenti modalità:

- I segni funzionali che indicano la presenza di aggiunte a margine (croce, asterisco, obelo, etc.) saranno trascritti con il segno generico < ¶ > (U+205C);
- Gli accenti circonflessi e le barre oblique allungate utilizzati principalmente per glosse interlineari saranno indicati dal simbolo < ^ > (U+2038), per distinguerli dagli altri segni di rinvio che rimandano a un luogo più distante sul manoscritto. Il segno circonflesso si trascriverà immediatamente dopo la lettera che precede, seguito da spazio se si inserisce tra due parole, privo di spazio se posto all'interno di una parola;
- I segni paragrafali, che segnalano inizio e divisioni di unità semantiche (gamma capitolare, crochet alinéaire, pied-de-mouche), verranno trascritti con un unico segno: < ¶ > (U+00B6).

3.9. La segmentazione: alcune indicazioni

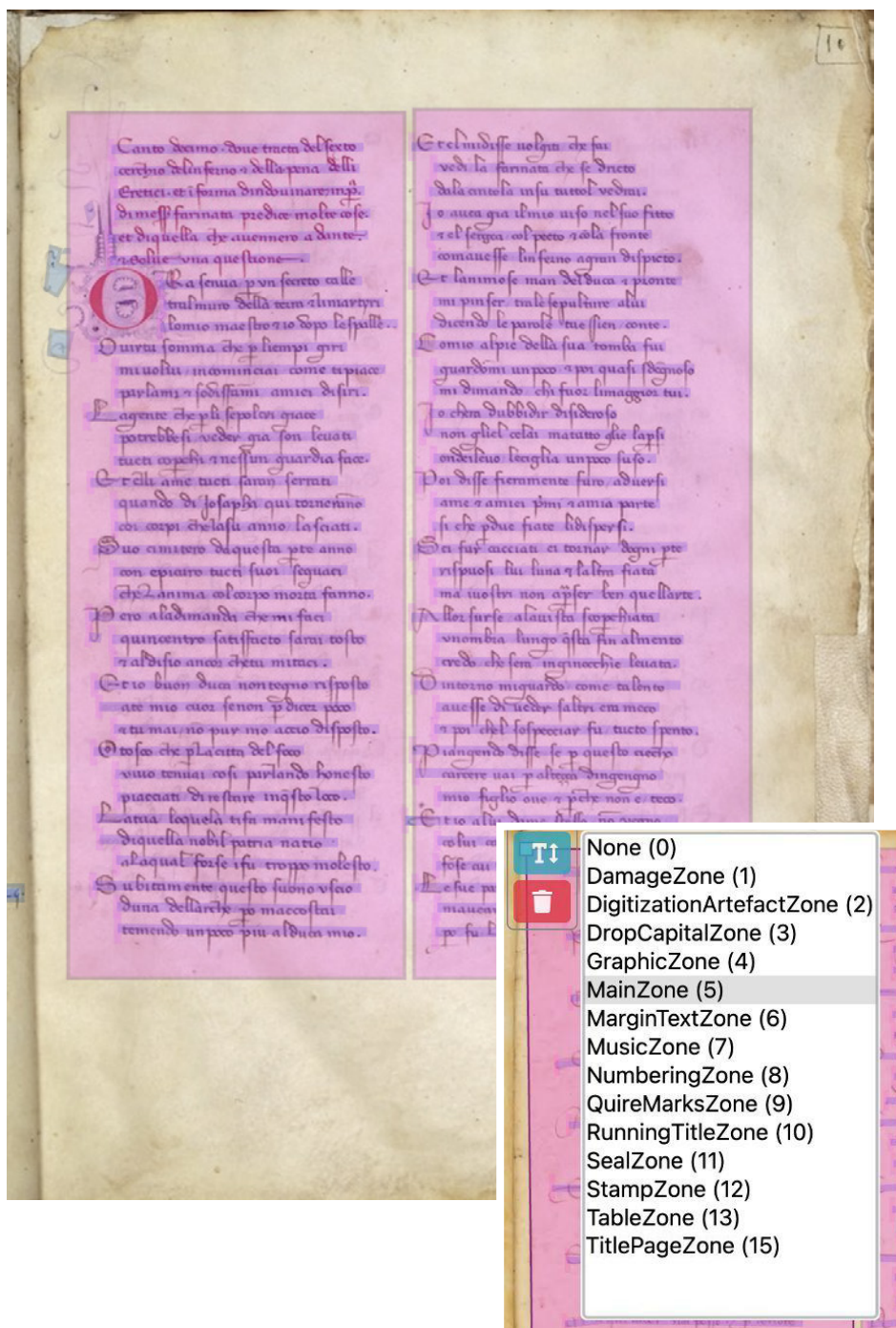
Per quanto riguarda la *mise en page*, in fase di segmentazione, fare attenzione a indicare tramite l'opzione *Region Mode* (secondo tasto della barra in alto a sinistra) le zone specifiche dello specchio di scrittura del testo, come ad esempio le colonne di testo. Per quanto riguarda la nomenclatura di tali zone si seguirà quanto riportato dal progetto SegmOnto.²⁰

Nel caso della *Commedia*, è fondamentale indicare le rubriche come *HeadingLine* (Figg. 34-35) e marcare le due colonne come due zone principali distinte e separate, definendole dunque *Mainzones* (Figg. 36-37).



Figg. 34-35: Rubrica in inchiostro rosso da marcare con *HeadingLine*

²⁰ Al link <https://segmonto.github.io/>, a cui si rimanda anche per tutte le sezioni specifiche.



Figg. 36-37: Due colonne da marcare separatamente come MainZone

4. Caso di studio: trascrizione semiautomatica di manoscritti in cancelleresca

La seguente sezione si propone di illustrare i risultati che il gruppo di ricerca ha ottenuto grazie all'addestramento dell'HTR applicato alla trascrizione della prima tipologia scrittoria scelta, ossia la cancelleresca (o *littera cursiva formata* secondo il vocabolario di CATMuS). Tale scrittura, infatti, oltre a essere particolarmente diffusa nei più antichi codici della *Commedia*, presenta un alto grado di leggibilità dovuto alla moderata presenza di legature e alla chiara rappresentazione delle lettere.

In questa fase iniziale di trascrizione, il lavoro è stato compiuto su un campione di sei manoscritti latori del poema dantesco, appartenenti al gruppo *a*₀ definito da Tonello,²¹ per i quali erano disponibili digitalizzazioni in formato IIIF. Di tali testimoni, inoltre, sono state scelte porzioni testuali differenti in modo tale da evitare che la macchina si vincolasse alla lettura di parole e lettere già incontrate e, di conseguenza, aumentarne la capacità di riconoscimento in contesti testuali variabili. I codici presi in esame sono i seguenti:

1. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi C III 1262;
2. Milano, Biblioteca Trivulziana, Trivulziano 1080;
3. Parigi, Bibliothèque National de France, Italien 71;
4. Venezia, Biblioteca Marciana, Italiano Zanetti 50;
5. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40. 25;
6. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottoboniense latino 2373.

Il motore Kraken è stato fornito di un *ground truth* corrispondente (per ognuno dei sei manoscritti) a circa tre-quattro carte, equivalente in media a sei-otto facciate contenenti dai 35 ai 45 versi, a seconda della grandezza e della compattezza dei diversi moduli di scrittura. Complessivamente, l'addestramento ha coinvolto quindi un totale di poco meno di venticinque carte, corrispondenti a quasi cinquanta facciate, dalle quali è stato possibile ottenere il *repository* visibile nella fig. 38 qui di seguito.

Naples Dante Project - HTR Repository

Characters	60946	Regions	100	Lines	2160	XML Files	30
------------	-------	---------	-----	-------	------	-----------	----

Fig. 38: HTR_Dante repository per la cancelleresca

²¹ Cfr. Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia*, 195 e segg.

Dopo aver caricato su *eScriptorium* le specifiche carte digitalizzate e completato la fase di segmentazione, a partire dal modello CATmuS Medieval 1.5 (modello di base di trascrizione di testi medioevali, sviluppato nel già citato progetto CREMMALab) e con il supporto di Thibault Clérice, è stato sviluppato un nuovo modello (denominato *Italian model*), progettato specificatamente per la trascrizione di manoscritti latori della *Commedia* di Dante vergati in minuscola cancelleresca. Successivamente alla validazione dei dati,²² il modello ha raggiunto un tasso di affidabilità nella lettura e trascrizione superiore al 90%, come illustrato nei grafici esplicativi di seguito (Figg. 39-41), dove gli errori, come si vedrà, corrispondono essenzialmente a quelli generati dalla fenomenologia della copia meccanica, propria della trasmissione manoscritta.

Nello specifico, sulle ascisse dei grafici vi sono i *training samples*, ossia il numero crescente dei campioni di addestramento utilizzati per migliorare il modello (in questo caso le facciate delle carte, fino a un massimo di otto), mentre sulle ordinate vi sono i dati relativi al CER (Character Error Rate), ossia l'accuratezza della trascrizione dei caratteri, al WER (Word Error Rate), ossia l'accuratezza della trascrizione delle parole e al Delta-CER (Delta Character Error Rate), ossia la variazione del CER rispetto al punto di partenza (*baseline*), che genera quindi la curva di apprendimento. Si può dunque notare che quest'ultima evolve e migliora man mano che la macchina riceve maggiori dati di addestramento, rendendo evidente l'ottimo risultato raggiunto con questa prima tipologia scrittoria. Obiettivo del gruppo di ricerca dell'*HTR_Dante* è di replicare quanto svolto finora anche per le altre tre scritture.

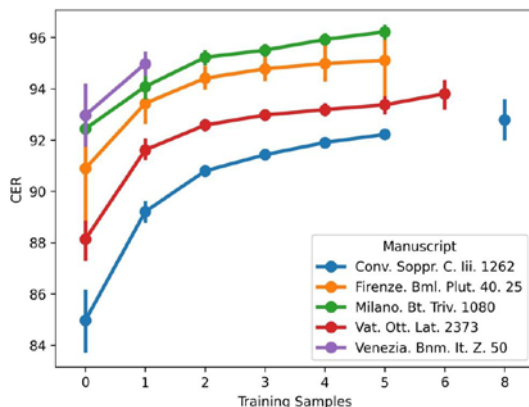


Fig. 39: Character Error Rate: accuratezza della trascrizione dei caratteri

²² Al link <https://youtu.be/ItJbg2jioKY>, è possibile consultare la spiegazione da parte di Clérice dei risultati delle trascrizioni inseriti in un *boxplot*, ossia un grafico statistico che riassume visivamente l'insieme dei dati con sull'ascissa la percentuale di riuscita della trascrizione e sull'ordinata i manoscritti presi in esame.

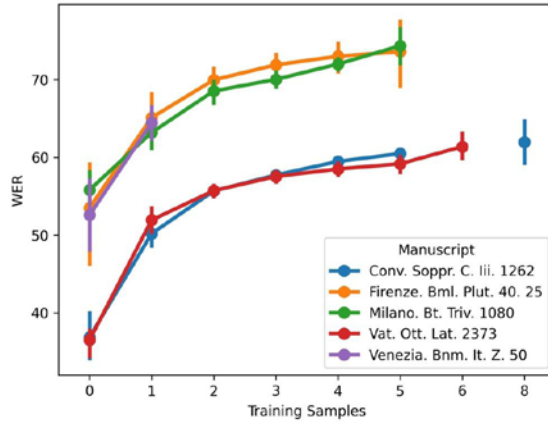


Fig. 40: Word Error Rate: accuratezza della trascrizione delle parole

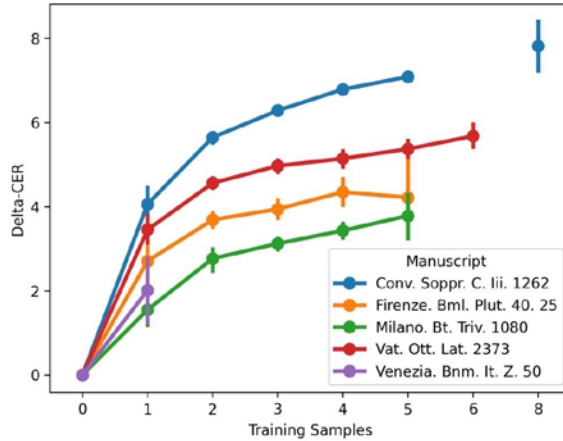


Fig. 41: Delta Character Error Rate: variazione del CER rispetto al punto di partenza (*baseline*)

Alcuni problemi generati dalla trascrizione automatica

Si procede ora con l'elenco di alcuni problemi di trascrizione riscontrati dall'HTR nella fase iniziale di trascrizione, frutto di diverse ambiguità verificatosi dinanzi ad evidenti somiglianze di tratti di più lettere.

Di seguito gli esempi di errori più eloquenti e meritevoli di discussione.

- Trascrizione scorretta della «s» e della «f»: la forma di tali lettere è caratterizzata dal *ductus* marcatamente corsivo, che genera un doppio tratto, erroneamente interpretato dall'HTR come due lettere distinte. Gli esempi di seguito provengono dal Trivulziano 1080 con «ssoglia» con doppia «s» (Fig. 42) e dal Conventi Soppressi C III 1262 con «ffigura» con doppia «f» (Fig. 43).

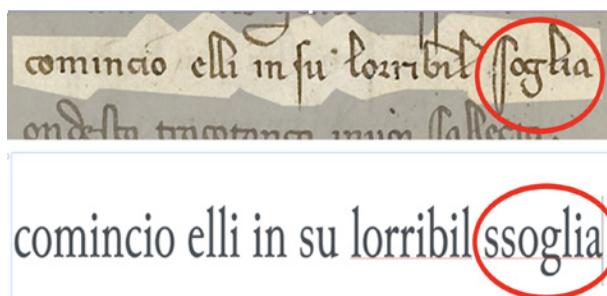


Fig. 42: Triv. 1080, c. 9r

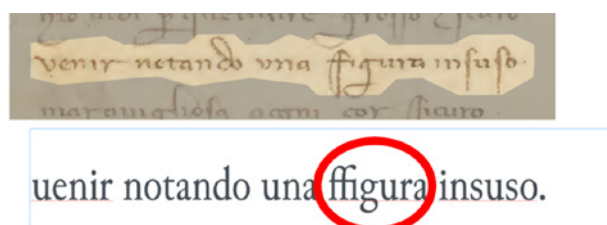


Fig. 43: Conv. Soppr. C III 1262, c. 16r

- Trascrizione scorretta della «l», la quale, nella sua forma cancelleresca, vede spesso la realizzazione corsiva dell'asta, motivo per cui tale tratto ricurvo discendente verso destra viene frainteso dall'HTR per il tratto superiore della «s» alta. Lo si nota nel Pluteo 40. 25 con «nes ciecho mondo» in luogo di «nel ciecho mondo» (Fig. 44).

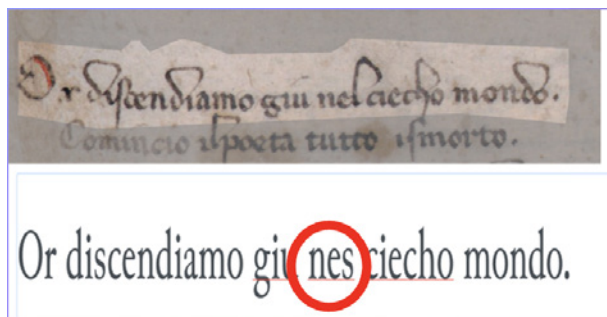


Fig. 44: Pluteo 40. 25, c. 4r

- I tratti verticali brevi delle lettere non sono sempre distinti e riconosciuti per varie ragioni. Ciò accade, ad esempio, nel Conventi Soppressi C III 1262 con il verso «Ma poi chi fui a pie dun colle giunto», dove si legge «fun» in luogo di «fui» e «guinto» in luogo di «giunto» (Fig. 45). La confusione può essere

agilmente spiegata dalla circostanza in cui i tratti verticali della «u», della «i» e della «n» appaiono molto simili tra loro, specialmente a causa della posatezza del *ductus* e della compattezza dei tratti, effettuati dal copista tramite decisi tocchi di penna.

Ma l'errore non si verifica solo a causa della somiglianza dei tratti. Nello Zanetti 50, infatti, si legge nella trascrizione «verra chella fara morir con dollici», in luogo di «verra chella fara morir con dollia» (Fig. 46): si è, dunque, dinanzi a un errore di trascrizione dovuto alla realizzazione della «a» dove il tratto finale verticale breve sembra una «i» preceduta da una «c» che chiude su di essa. Accade quindi che la «a» originaria venga letta come «c-i».

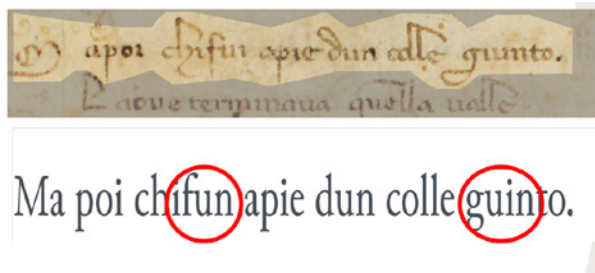


Fig. 45: Conv. Soppr. C III 1262, c. 1r

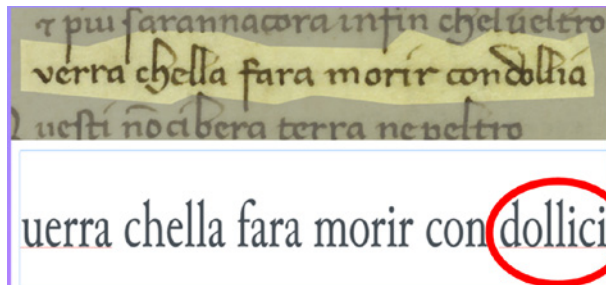


Fig. 46: Zanetti 50, c. 1v

- Errore nella distinzione tra «s» e «f», anch'esse confuse a volte fra loro. Ad esempio, nell'Italien 71 si legge «fi chiama inferno nella quale lauto[re]» (Fig. 47) e nel Conventi Soppressi C III 1262 si legge «guardai in alto et vidi le fue spalle» (Fig. 48). In entrambi i casi, la «s» è confusa con «f» a causa della evidente somiglianza tra le due lettere: il sistema, quindi, non riesce sempre a distinguere bene il breve tratto centrale orizzontale della «f», che appunto la distingue dalla «s».

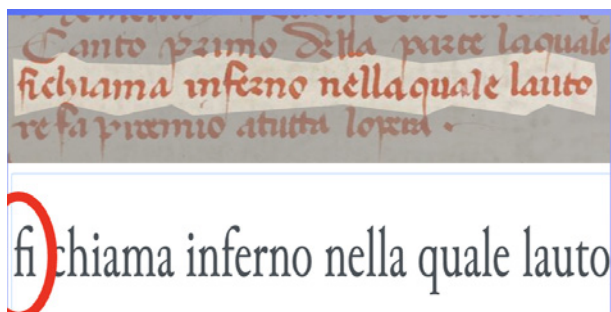


Fig. 47: Italien 71, c. 1r

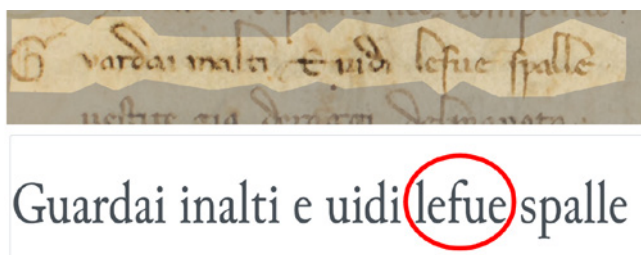


Fig. 48: Conv. Soppr. C III 1262, c. 1r

- Realizzazione scorretta dei nessi «st» ed «sc», i quali sono alle volte confusi tra loro, a causa – ancora una volta – della somiglianza dei tratti. È il caso dell'Ottoboniense 2373 con «poi si rivolse per la strada lorda», dove in luogo di «strada» si legge «scrada» (Fig. 49). O, al contrario, nel Pluteo 40.25 con «Non lastiavan dandar perche dicessi» dove al posto di «lasciavan» è trascritto «lastiavan» (Fig. 50). Questo accade perché l'ultimo tratto curvo discendente verso destra della «s» si collega direttamente alla «c» o alla «t», non permettendo quindi alla macchina di distinguere agilmente il primo tratto della «t», che appunto differenzia la lettera dalla «c».

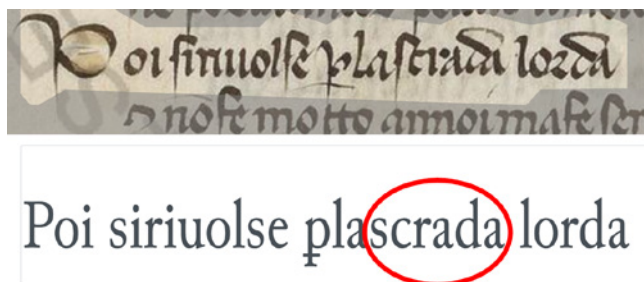
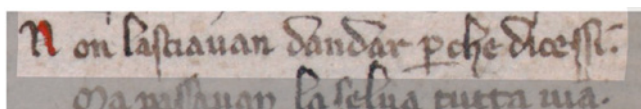


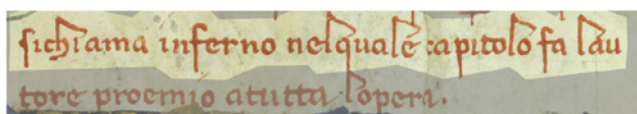
Fig. 49: Ottob. 2373, c. 10v



Non lastiauan dandar pche dicessi.

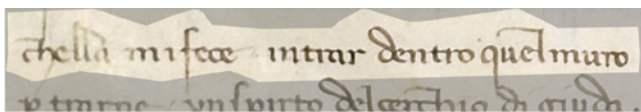
Fig. 50: Pluteo 40. 25, c. 4r

- I tratti orizzontali delle aste verticali della «l» e della «h» presentano dei prolungamenti che si estendono sia verso destra che verso sinistra, i quali sono letti dal sistema quasi sistematicamente come *titulus*. Lo si vede nello Zanetti 50 con «si chiama inferno nel quale capitolo fa lau[tore]», dove la «h» di «chiama» presenta questo tratto orizzontale verso destra, inteso erroneamente come *titulus*. (Fig. 51). Lo stesso accade nel Trivulziano 1080, con «chella mi fece intrar dentro quel muro» dove la «l» di «quel» presenta questo tratto orizzontale verso sinistra, letto anche qui come *titulus* (Fig. 52).



sichiama inferno nelquale capitolo fa lau

Fig. 51: Zanetti 50, c. 11r



chella mifece intrar dentro quél muro

Fig. 52: Triv. 1080, c. 9r

- In modo simile al caso precedente, il tratto a bandiera della «d» è a volte letto dall'HTR come *titulus*. Lo si vede infatti nel Pluteo 40. 25 con «Andiamo chella via lungha noi sospinge», dove la «d» di «Andiamo» ha il tratto ricurvo che sormonta la «i» e parte della «a» ed è quindi letto come *titulus* (Fig. 53).

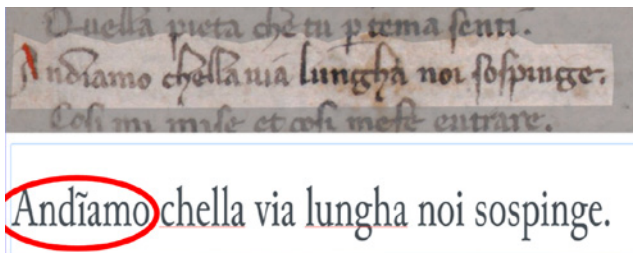


Fig. 53: Pluteo 40. 25, c. 4r

- Come per i tratti verticali brevi, anche i tratti curvi generano delle difficoltà. Lo si vede ad esempio nel Pluteo 40. 25 con «Gratia acquista nol cielo che siglauança», dove si legge «nol» in luogo di «nel», per evidente confusione di «o» ed «e», lettere simili nella loro circonferenza (Fig. 54).

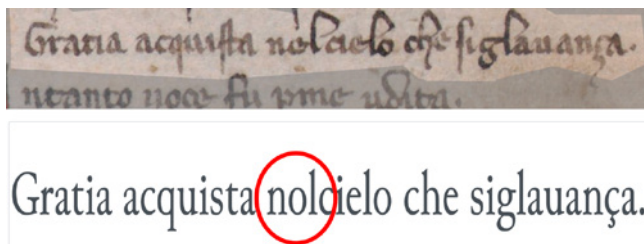


Fig. 54: Pluteo 40. 25, c. 4r

- Ultimo caso della rassegna è quello della «ç» (cedigliata), la quale non è sempre riconosciuta ed è letta come «g». Ciò accade, infatti, in tutti i manoscritti selezionati, anche se non sistematicamente. Lo si nota, ad esempio, nel Pluteo 40.25 con «Sembiança» in luogo di «Sembiança», dove la cediglia è evidentemente confusa per l'occhiello inferiore della «g» (Fig. 55).

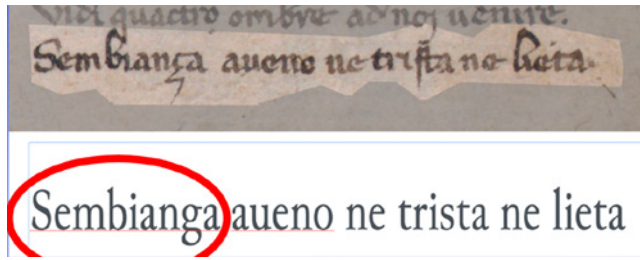


Fig. 55: Pluteo 40. 25, c. 4r

Considerazioni sulla fenomenologia dell'errore nell'HTR

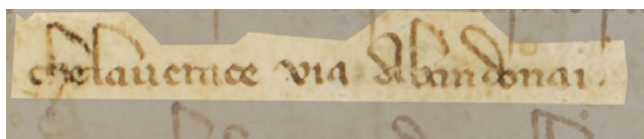
L'analisi complessiva della fenomenologia degli errori di trascrizione sopraelencati evidenzia come tali imprecisioni derivino da dinamiche riconducibili alla "copia meccanica", caratteristiche tanto della trascrizione automatica quanto di quella manuale tradizionale. Come i copisti che, dinanzi a una lettura ambigua generata dalla somiglianza dei tratti delle lettere, tendono inconsciamente a sostituire un segno con un altro, così i sistemi di HTR sono portati a generare errori di analoga natura. Si tratta, pertanto, di errori prevalentemente di origine paleografica, imputabili a fattori meccanici piuttosto che interpretativi. Questo aspetto trova ulteriore conferma nel funzionamento stesso dell'HTR, poiché esso non usa strategie *post-processing* basate su conoscenze testuali, semantiche ed extratestuali, ma opera esclusivamente sul riconoscimento visivo dei segni grafici presenti sul supporto scrittorio, restituendo sequenze di caratteri prive di una valutazione del contesto e del significato. Quest'assenza di mediazione interpretativa e di senso critico, lungi dal rappresentare un limite, costituisce anzi uno dei principali punti di forza della tecnologia. Infatti, a differenza degli errori di tipo interpretativo, la cui individuazione e correzione risulterebbero più lente e articolate per la presenza di possibili contaminazioni o interpolazioni, tale tipologia di errori può essere corretta con facilità attraverso operazioni di *fine tuning* del modello. È quanto si è verificato nei casi precedentemente elencati, in cui le imprecisioni sono state rapidamente individuate dai revisori e corrette durante le fasi del *training*, consentendo di affinare progressivamente il processo di apprendimento del sistema ed evitare la reiterazione degli stessi errori.

L'ancor necessario intervento umano

L'intervento dei revisori, dunque, risulta imprescindibile nelle diverse fasi del *training*, esigenza che si manifesta con particolare evidenza soprattutto nei casi limite determinati dalle varianti di lettere riconducibili al *ductus* specifico di un copista, le quali possono generare notevoli difficoltà di interpretazione e trascrizione.

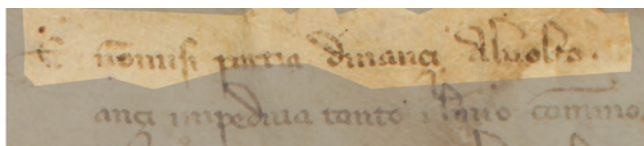
È quanto accade nel manoscritto Conventi Soppressi C III 1262, dove si possono leggere i versi «che la verace via abandonai» e «E non mi si partia dinançi

al volto» (Figg. 56-57). Qui, ma anche altrove, la mano anonima effettua la «A» maiuscola in quattro tempi, consegnando una forma di lettera dove sembrano affiancarsi una «d» con asta inclinata verso sinistra, collegata da un tratto sottile a quella che sembra una «i» alta: il sistema legge, infatti, «d-i», per cui vengono restituite automaticamente le parole «dibandonai» e «dil volto». L'intervento dello spirito critico dell'uomo è quindi necessario al fine di far apprendere alla macchina che si è dinanzi ad una particolare realizzazione di «A» riconducibile al copista, in modo tale da poterla poi riconoscere sistematicamente.



chelauerace uia **dibandonai**

Fig. 56: Conv. Soppr. C III 1262, c. 1r



E nōmisi partia dinançi **diluolto.**

Fig. 57: Conv. Soppr. C III 1262, c. 1r

Ma caso ancor più interessante è quello generato dalla scrittura di Francesco di ser Nardo da Barberino, figura fondamentale nella trasmissione della *Commedia*, il quale si serve di una bastarda di base cancelleresca di tipo Cento per vergare i suoi manoscritti.²³ Tale scrittura di matrice corsiva viene disposta in modo regolare sulla carta e si caratterizza per l'elegante e ariosa esecuzione delle aste discendenti e ascendenti e degli occhielli, ma anche per la ridotta presenza di

²³ Sulla figura di Francesco di ser Nardo da Barberino e i manoscritti da lui vergati, cfr. Bertelli, "Dentro l'officina" e Bertelli, "I codici di Francesco di ser Nardo".

legature, tale da conferire alla maggior parte delle lettere una precisa e regolare realizzazione. Tra i tratti distintivi, è da sottolineare la tendenza all'ornamentazione delle maiuscole: circostanza che però crea delle difficoltà di lettura di quest'ultime, le quali, infatti, in questa prima fase di *training*, sono quasi sempre state trascritte in modo erraneo. Ma non solo, tali maiuscole sono soprattutto utilizzate per marcare l'inizio delle terzine dantesche, collocate in posizione emarginata rispetto allo specchio di scrittura delle colonne, motivo per cui è presente uno spazio tra queste e la parola di riferimento. Spazio che viene ogni volta individuato dalla macchina e registrato: il sistema, dunque, non è in grado di comprendere che la maiuscola debba essere unverbata al resto della parola.

Ed ancora, a causa della particolare cifra stilistica del copista, generata dalle caratteristiche proprie della sua personalità, le iniziali sono tutte connotate da tratti riconducibili unicamente alla scrittura di Francesco di ser Nardo. Nello specchietto di seguito (Fig. 58) si possono notare le maiuscole maggiormente utilizzate dal copista, dove sono evidenti sia la sinuosità dei tratti e che la presenza di diversi filetti utilizzati come elementi ornamentali, che vanno a caratterizzare ogni singola lettera.

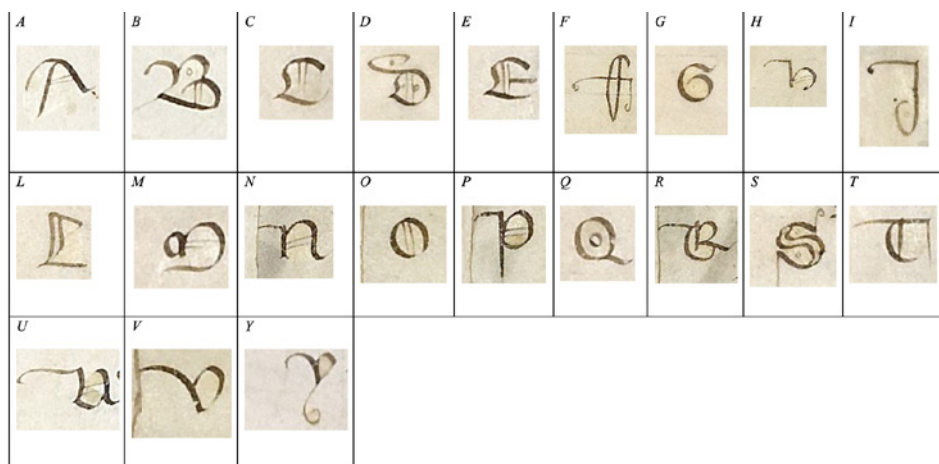


Fig. 58: maiuscole di Francesco di ser Nardo da Barberino

Dunque, il problema di lettura e conseguente trascrizione non è riconducibile solo alla presenza dello spazio tra maiuscola e resto della parola, ma risiede soprattutto nel fatto che il sistema commette frequentemente un errore di identificazione delle maiuscole stesse, le quali sfuggono ad una precisa normalizzazione già all'interno del sistema generale della tipologia scrittoria. Lo si può vedere nel verso «Volgiti indietro et tien lo viso chiuso», dove la maiuscola ad inizio del verso, una «V» ritoccata in giallo con due filetti obliqui al centro, è fraintesa per «A»,

e dunque «Aolgiti» (Fig. 59). Ma anche nel verso «Li rami schianta abbatte et porta fori», dove la «L» è caratterizzata da doppio tratto verticale e filetto obliquo, che partendo dal prolungamento del secondo tratto verticale, genera un piccolo occhiello: circostanza che fa confondere la macchina e le fa leggere «R», quindi «Ri rami» (Fig. 60). L'intervento umano risulta dunque essere estremamente necessario per un più raffinato addestramento del sistema.

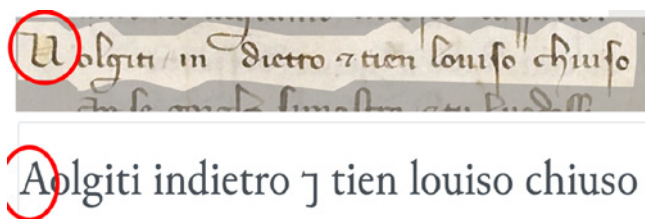


Fig. 59: Triv. 1080, c. 9v

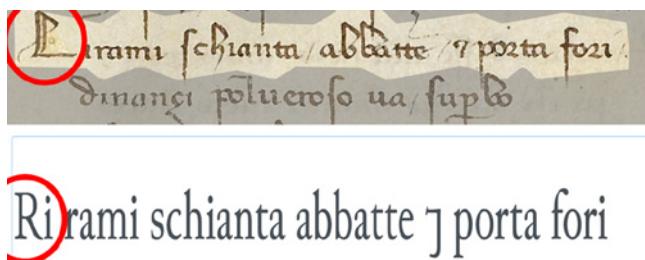


Fig. 60: Triv. 1080, c. 9v

A partire da quanto mostrato, risulta auspicabile introdurre dunque un ulteriore livello di annotazione – che implica una nuova fase di *training* – focalizzata anche sul particolare stile grafico del copista. Tale implementazione permetterebbe al sistema di associare una determinata e unica realizzazione grafica ad uno specifico amanuense, garantendo il riconoscimento dei caratteri e la loro corretta trascrizione, al seguito di un'opportuna fase di addestramento. A riguardo, infatti, il gruppo *HTR_Dante* ha avviato una collaborazione con i ricercatori di Paleografia Computazionale dell'Università Roma Tre, ai quali si deve un lavoro promettente inerente al riconoscimento automatico della mano di copisti.²⁴ L'obiettivo di questa sinergia è la realizzazione di un altro sotto-progetto del contenitore *Naples Dante Project*, denominato *Hands Over Dante*, finalizzato allo sviluppo di modelli di identificazione automatica della specifica grafia dei singoli scribi e successiva trascrizione. In particolare, la collaborazione

²⁴ Per approfondimenti sul gruppo di ricerca e sul progetto cfr. Lastilla et al., "Selfsupervised learning for medieval handwriting identification".

tra l'Università Roma Tre e il gruppo napoletano mira ad addestrare un *tool* di *features* paleografici basato su una *Convolutional Neural Network* (CNN) alimentata con dati di *ground truth* desunti dalla paleografia dantesca. Un esperimento preliminare consiste, infatti, nell'addestramento della CNN utilizzando dati GT provenienti da manoscritti di copisti di primo Trecento – tra cui lo stesso Francesco di ser Nardo da Barberino, di cui prima – attivi digraficamente in cancelleresca e in *textualis*.

In conclusione, lo sviluppo di modelli di HTR specifici per le diverse tipologie scritte con cui sono stati vergati i manoscritti della *Commedia* e il raffinamento dell'identificazione automatica delle mani dei singoli copisti consentiranno di ottenere trascrizioni automatiche complete dell'intera tradizione dell'opera. Si tratta, pertanto, di una direzione di lavoro in grado di offrire un contributo significativo alla ricostruzione e allo studio della complessa storia testuale del poema. Va tuttavia sottolineato che le tecnologie di riconoscimento e le diverse risorse digitali non sostituiscono l'intervento umano: esse costituiscono strumenti di supporto che integrano, ma non eliminano l'analisi e il giudizio critico del filologo e del paleografo, la cui competenza resta imprescindibile in tutte le fasi del processo.

Bibliografia

- Bazzaco, Stefano. "La trascrizione automatica di documenti a stampa antichi. Appunti per un modello di riconoscimento della tipografia in corsivo". *DigItalia* 19, nr. 1 (2024): 63-86. <https://doi.org/10.36181/digitalia-00094>.
- Bertelli, Sandro. "I codici di Francesco di ser Nardo da Barberino". *Rivista di studi danteschi* 3, nr. 2 (2003): 408-421.
- Bertelli, Sandro. "Dentro l'officina di Francesco di ser Nardo da Barberino". *L'Alighieri* 47, nr. 28 (2006): 77-90.
- Clérice, Thibault, Ariane Pinche, Malamatenia Vlachou-Efstathiou, et al. "CATMuS Medieval: A multilingual large-scale cross-century dataset in Latin script for handwritten text recognition and beyond". In *International Conference on Document Analysis and Recognition*, edited by Elisa H. Barney Smith, Marcus Liwicki, Liangrui Peng. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag, 2024. <https://inria.hal.science/hal-04453952v1>
- De Robertis, Teresa. "Struttura e scritture nel Laurenziano Plut. 40.7". In *Dante Alighieri, 'Commedia'. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7. Commentario*, a cura di Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Gennaro Ferrante, Andrea Mazzucchi. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018. <https://www.researchgate.net/publication/340503739>.
- Ferrante, Gennaro. "Il ms. Laurenziano Plut. 40. 7: indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario". In *Dante Alighieri, 'Commedia'. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7. Commentario*, a cura di Sonia Chiodo, Teresa De Ro-

- bertis, Gennaro Ferrante, Andrea Mazzucchi. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018. <https://www.researchgate.net/publication/340503739>.
- Ferrante, Gennaro. "Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della Commedia. I. Un case study quattrocentesco (Mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarneriniano 200)". In *Dante Visualizzato. Carte ridenti II. XV secolo. Prima parte* a cura di Marcello Ciccuto e Leyla M.G. Livraghi. Firenze: Franco Cesati Editore, 2019. <https://www.researchgate.net/publication/334272300>.
- Ferrante, Gennaro. "Verso il *Naples Dante Project*. Recensio digitale integrale dei codici della *Commedia* di Dante". In «*A guida d'uomo che 'n dubbio si raccerta*». *Vecchie e nuove prospettive per la biografia e l'opera dantesca*, a cura di Rebecca Bardi e Leonardo Canova. Firenze: Franco Cesati Editore, 2024. <https://www.researchgate.net/publication/386506607>.
- Fischer, Andreas, Markus Wuthrich, Marcus Liwicki, et al. "Automatic Transcription of Handwritten Medieval Documents". In *Proceedings of the 15th International Conference on Virtual Systems and Multimedia*, edited by Robert Sablatnig, Martin Kampel, Martin Lettner. Los Alamitos (CA): IEEE Computer Society, 2009.
- Gabay, Simon, Ariane Pinche, Kelly Christensen, and Jean-Baptiste Camps. "SegmOnto: A Controlled Vocabulary to Describe and Process Digital Facsimiles". *Journal of Data Mining & Digital Humanities* (2024): 1-25. <https://jdmhd.episciences.org/14953>.
- Kahle, Philip, Sebastian Colutto, Günter Hackl, and Günter Mühlberger. "Transkribus - A Service Platform for Transcription, Recognition and Retrieval of Historical Documents". *14th IAPR International Conference on Document Analysis and Recognition*, 2017.
- Kiessling, Benjamin. "Kraken - A Universal Text Recognizer for the Humanities". In *Digital Humanities*, Utrecht, 2019. <https://hal.science/hal-04936936v1>.
- Kiessling, Benjamin, Robin Tissot, Peter Stokes, and Daniel Stökl Ben Ezra. "eScriptorium: An Open Source Platform for Historical Document Analysis". *International Conference on Document Analysis and Recognition Workshops*, 2019. <https://hal.science/hal-04937198v1>.
- Lastilla, Lorenzo, Serena Ammirati, Donatella Firmani, Nikos Komodakis, Paolo Merialdo, and Simone Scardapane. "Selfsupervised learning for medieval handwriting identification: A case study from the Vatican Apostolic Library". *Information Processing & Management* 59, nr. 3 (2022): 1-20. <https://hdl.handle.net/11573/1611118>.
- Leonardi, Lino. "Filologia digitale del Medioevo italiano". *Griseldaonline* 20, nr. 2 (2021): 77-89. <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/12817>.
- Mühlberger, Günter, Louise Seaward, Melissa Terras, et al. "Transforming scholarship in the archives through Handwritten Text Recognition. Transkribus as a case study". *Journal of Documentation - Emerald Publishing* 75, nr. 5 (2019): 954-976. <https://www.emerald.com/jd/article-pdf/75/5/954/1398560/jd-07-2018-0114.pdf>.
- Pinche, Ariane. "Guide de transcription pour les manuscrits du Xe au XVe siècle". *Hal open science* (2022): 1-22. <https://hal.science/hal-03697382v1>.

- Pinche, Ariane. "Generic HTR Models for Medieval Manuscripts. The CREMMA-Lab Project". *Journal of Data Mining & Digital Humanities* (2023): 1-20. <https://doi.org/10.46298/jdmdh.10252>.
- Rice, Stephen, Junichi Kanai, and Thomas Nartker. "An evaluation of OCR accuracy". *Information Science Research Institute* 9, nr. 20 (1993): 9-33. <https://www.researchgate.net/publication/243780291>.
- Salarelli, Alberto. "International Image Interoperability Framework (IIIF): una panoramica". *JLIS.it* 8, nr. 1 (2017): 51-66. <https://air.unipr.it/bitstream/11381/2825535/1/12090-22175-3-PB.pdf>.
- Stokes, Peter, Benjamin Kiessling, Daniel Stökl Ben Ezra, Robin Tissot, and Gargem El Hassane. "The eScriptorium VRE for Manuscript Cultures". *Classics Journal, Ancient Manuscripts and Virtual Research Environments* 18 (2021). <https://classics-at.chs.harvard.edu/classics18-stokes-kiessling-stokl-ben-ezra-tissot-gargem/>.
- Tonello, Elisabetta. *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*. Padova: libreriauniversitaria.it, 2018.

FRANCESCA PASUT

A margine della *Commedia*: volgarizzamenti e miniatori a Firenze prima della peste nera*

RIASSUNTO. A Firenze nella prima metà del '300 i massimi esponenti della miniatura cittadina furono molto attivi nella produzione di copie illustrate della *Commedia* dantesca. Nelle stesse botteghe si realizzarono, oltre a importanti cicli di libri liturgici, un numero consistente di codici illustrati contenenti altri testi della letteratura delle origini. Si propone qui una panoramica sulle miniature di alcuni volgarizzamenti fiorentini, principalmente di testi latini. Tali opere furono molto apprezzate dagli intellettuali che in quegli anni promuovevano la diffusione della *Commedia* dantesca, affidando agli stessi artisti il compito della visualizzazione pittorica del poema. L'indagine mira a una prima ricostruzione di questo vario tessuto culturale e artistico, proponendo l'attribuzione di miniature inedite a Pacino di Bonaguida, al Maestro delle effigi domenicane e al Maestro del Dante di Petrarca e contribuendo anche alla messa a fuoco dei rapporti di quest'ultimo maestro con l'ambiente artistico pisano.

ABSTRACT. In Florence, during the first half of the 14th century, the most important illuminators were particularly involved in painting illustrated copies of Dante's Comedy. In the same workshops, in addition to a series of choral books, a significant number of illustrated manuscripts containing other vernacular texts were produced. The article proposes a comprehensive survey of the miniatures of some Florentine translations, especially of Latin texts, between 1320 and 1350. These works were appreciated by the intellectuals, who promoted the diffusion of Dante's Comedy, entrusting the same artists with the task of pictorially vis-

* Questo lavoro è stato svolto nell'ambito del progetto PRIN 2022 *Naples Dante Project*, finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, CUP E53D23014320006, e diretto da Gennaro Ferrante. Il testo approfondisce e rielabora i contenuti della relazione che ho tenuto al Convegno di studi *Naples Dante Project. Per una svolta computazionale della critica dantesca*, Napoli, Università degli Studi "Federico II", 18-19 dicembre 2024. Ringrazio per gli amicali e sempre fruttuosi scambi di opinioni Luca Azzetta, Ada Labriola e Leonardo Lenzi. Le immagini digitali dei manoscritti delle biblioteche statali italiane (in part. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana; Biblioteca Riccardiana; Biblioteca Nazionale Centrale) sono pubblicate su concessione del Ministero della Cultura. Ne è vietata la riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

ualising the poem. This study aims to provide a preliminary reconstruction of the complex cultural and artistic landscape, attributing unpublished miniatures to Pacino di Bonaguida, to the Master of the Dominican Effigies and to Maestro del Dante di Petrarca, while also contributing to a better understanding of the latter's relationship with the Pisan artistic milieu.

PAROLE CHIAVE: miniatura; Pacino di Bonaguida; Pisa; Maestro delle effigi domenicane; Maestro del Dante di Petrarca

KEYWORDS: illumination; Pacino di Bonaguida; Pisa; Master of the Dominican Effigies; Master of Petrarch's Dante

I decenni della prima fortuna a Firenze della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, opera che sicuramente verso la fine degli anni Venti del Trecento circolava in forma integrale e con una certa capillarità sul mercato librario cittadino,¹ videro la città toscana assurgere a centro di primario ordine nell'affermarsi sempre più consistente della produzione letteraria in lingua volgare *tout court*,² in un contesto di crescente alfabetizzazione e acculturazione della società laica, a Firenze in particolare, così come negli altri principali nuclei urbani della regione.³ Alle figure di intellettuali del mondo religioso e del mondo laico, provenienti dai ceti notarile, altoborghese o mercantile, i quali vivacizzarono a partire dalla seconda metà del Duecento il clima culturale fiorentino e rivestirono significative cariche pubbliche, si deve la composizione di nuove opere e, in misura non minore, la traduzione in lingua volgare di testi latini o francesi: «la stagione del volgarizzare [...] si configura non come una sparsa e occasionale attività di travaso, ma come una organica “civiltà dei volgarizzamenti”».⁴

L'attività dei volgarizzatori fiorentini si rivolse a capolavori dei classici (quali ad esempio Aristotele, Cicerone, Virgilio, Ovidio, Livio, Valerio Massimo, Vegezio, Seneca, Boezio), le cui opere circolavano peraltro anche in versione latina,⁵ a testi

¹ Sul contesto fiorentino, ci si riferisca da ultimo a: Boschi Rotiroli, *Codicologia trecentesca*; Bertelli, *La tradizione della “Commedia”*; Bertelli, “Tipologie librerie”; Azzetta, “Il ritorno di Dante”; De Robertis, “Dante come libro”. Sulla produzione dei codici danteschi miniati a Firenze entro il 1350: Pasut, “L’invenzione di un canone”.

² Frosini, “Volgarizzamenti”; Frosini, “Stabilità e mutamento” (con bibliografia precedente).

³ Black, *Education and Society*.

⁴ Frosini, “Stabilità e mutamento”, 95. Per lo studio di questa produzione non si può prescindere dagli studi di: Castellani, *Nuovi testi fiorentini*; Maggini, *I primi volgarizzamenti*; Segre e Marti, *La prosa del Duecento*; Segre, *Volgarizzamenti*, 11-47; Dionisotti, *Geografia e storia*, 125-178; Folena, *Volgarizzare e tradurre*, 13-96; Gualdo, in Gualdo e Palermo, “La prosa del Trecento”, 360-374; Zaggia, “Il contesto” (con bibliografia completa).

⁵ Petoletti, “Circolazione di libri” (con bibliografia precedente). Tra i molti testimoni cito qui un manoscritto ancora poco studiato (Città del Vaticano, BAV, Ross.559), che conserva testi di Seneca, Cicerone e di altri autori; le miniature, già riferite all'Italia centro-settentrionale (Bolo-

in prosa di contenuto storico (come la celeberrima *Historia destructionis Troiae* conclusa da Guido delle Colonne nel 1287, a sua volta rifacimento in latino del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, con prestiti da Ditti e Darete Frigio), oppure a trattati moraleggianti-devozionali ed enciclopedici universali (fortunatissimi furono i due testi scritti in origine in francese antico, la *Somme le Roy* del domenicano Frère Laurent d'Orleans, risalente al 1279, e il *Livres dou Tresor*, detto comunemente *Tresor*, di Brunetto Latini, del 1260-1267), nonché a sacre scritture e testi agiografici. Il genere dei volgarizzamenti godette di grande apprezzamento da parte dei contemporanei: proprio in virtù della diffusione di queste versioni in lingua italiana, intraprese talvolta su commissione, un pubblico molto più ampio poté avere accesso a libri e a un patrimonio di conoscenze altrimenti riservati a pochi.⁶

A domanda seguì risposta: immediatamente le efficienti e bene organizzate botteghe librerie fiorentine allestirono copie manoscritte sia degli inediti e recenti scritti d'autore sia dei molti nuovi volgarizzamenti. Le metodiche ricognizioni condotte da Sandro Bertelli sui fondi assai ricchi di due prestigiose biblioteche fiorentine (Biblioteca Medicea Laurenziana e Biblioteca Nazionale Centrale) hanno permesso di accertare che Firenze è la città toscana dove nel Trecento si concentrò la maggior parte della produzione di manoscritti in volgare e che la percentuale di codici della letteratura italiana delle origini contenenti volgarizzamenti e tuttora reperibili nel patrimonio librario di entrambe le istituzioni è del 51,72%, di cui il 13,36% è costituito dal nucleo di manoscritti della *Commedia* dantesca.⁷

Dai dati resi noti da Bertelli si ricava inoltre che, nel *corpus* esaminato, vi è «un prevalere assoluto di manoscritti corredati da apparati decorativi di livello qualitativo medio».⁸ Massimo Zaggia da parte sua non ha mancato di notare che questi manoscritti si presentano «in una veste accurata e spesso elegante, [...] coi connotati eloquenti di prodotti collocati a quel tempo sulla fascia alta del sistema culturale», interpretando ciò come conferma del fatto che «l'attività di volgarizzare dai classici occupava, nella gerarchia culturale del tempo, una posizione di prestigio e di alta responsabilità».⁹ Una verifica pur veloce sul materiale evidenzia infatti che l'esecuzione pittorica delle parti decorative fu affidata per lo più ad artisti di professione. Modelli librari già collaudati furono adattati alle nuove esigenze: la scelta poteva ricadere su

gna, Roma?: cfr. M. Buonocore, "Ross.559", in *I manoscritti Rossiani*, 2:910-913), sono sicuramente opera, a parere mio, del fiorentino Maestro daddesco in una fase non troppo avanzata della sua attività (sull'artista si veda qui a nota 45).

⁶ Folena, *Volgarizzare e tradurre*, 36, 48.

⁷ Bertelli, *I manoscritti della letteratura*, I, 21, grafici 3 e 4 (la percentuale di manoscritti con volgarizzamenti nel fondo della sola Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze è del 66,44%); II, 17 grafici 3 e 4.

⁸ Bertelli, *I manoscritti della letteratura*, I, 3 (per la citazione), 12-19, 27 grafico 15, 31; II, 23 grafico 15, 27.

⁹ Zaggia, "Il contesto", 3.

semplici iniziali d'*incipit* con figure e storie, oppure su miniature tabellari e su veri e propri cicli di illustrazioni che fungono da *visual storytelling*, quando non giungono addirittura a discostarsi dalla resa letterale interpretando con gli elementi del linguaggio visivo i significati e i messaggi profondi sottesi ai testi stessi.¹⁰ In tutti i casi le immagini furono progettate per essere il più possibile complementari al contenuto testuale e, analogamente a quanto avvenne nel secondo quarto del Trecento per la *Commedia* di Dante Alighieri, trattandosi di nuove opere letterarie prive di una tradizione iconografica specifica, è logico supporre che l'individuazione *ex novo* dei soggetti per i quali si riteneva opportuno offrire una visualizzazione seguisse processi complessi e prevedibilmente coordinati dall'alto. La documentazione raccolta finora non permette se non una parziale comprensione delle reali prassi esecutive seguite in questo tipo di operazione.¹¹ È però innegabile che il comparire di inediti programmi illustrativi determinò un rinnovamento nella tradizione figurativa dei libri miniati extra-liturgici e, più in generale, nelle arti del tempo.¹²

Il fenomeno non fu esclusivamente fiorentino, ma è sulla Firenze di primo Trecento che verte il *focus* della presente ricerca, scopo della quale è porre per la prima volta all'attenzione degli studi l'attribuzione ad artisti conosciuti e attivi a Firenze nel primo e secondo quarto del Trecento – il Maestro delle effigi domenicane e il cosiddetto Maestro del Dante di Petrarca – delle miniature di tre manoscritti che tramandano il testo di volgarizzamenti ricondotti da tempo dagli storici della letteratura e dai codicologi alla città toscana e al vivace contesto culturale di questo periodo. La critica storico-artistica, ad esclusione di pochi affondi puntuali sull'iconografia di quegli apparati illustrativi che appaiono eccezionali per qualità, complessità ed estensione del corredo di immagini,¹³ non ha finora né sistematicamente censito i molti codici miniati della prima metà del Trecento isolabili nel *corpus* dei manoscritti toscani dei volgarizzamenti, né indagato il fenomeno nel suo complesso. Si tratta quindi di avviare un'indagine in questa direzione, così da contribuire a una «visione il più possibile completa ed articolata delle testimonianze [...] con la quale si tenta di dipanare la complessa trama degli aspetti culturali e materiali che stanno alla base della produzione del manoscritto in volgare tra la seconda metà del Duecento e la prima metà del Trecento».¹⁴

¹⁰ Sul duplice ruolo delle illustrazioni, letterale o «didattico», per ciò che concerne la *Commedia*: Hughes Gillerman, «Trecento Illustrators» e, per una sintesi sul tema con bibliografia aggiornata, Pasut, «I commenti figurati».

¹¹ Sul tema delle istruzioni fornite in vario modo ai miniatori mi limito a menzionare i recenti contributi di Azzetta, «Qui disegna Dante» e «Illustrare una Commedia», e di Picarelli, «Uno sguardo al banco da lavoro», «Nuove riflessioni sulle istruzioni» e «Progettare l'illustrazione».

¹² Per un quadro generale: Partsch, *Profane Buchmalerei*.

¹³ Uno tra tutti il volgarizzamento di Zuccherò Bencivenni della *Somme le Roy*: Spagnesi, «Apunti sui codici miniati».

¹⁴ Bertelli, *I manoscritti della letteratura*, I, 6.

Sono convinta che i risultati che emergeranno da questo filone di studio potranno essere complementari a quelli ottenuti via via dall'analisi integrata condotta nell'ambito del progetto scientifico del *Naples Dante Project* sui codici miniati fiorentini della *Commedia* che risalgono al momento, per usare ancora l'etichetta di Giorgio Petrocchi, dell'«antica vulgata» (1321-1350 circa). In un'ottica storica allargata, è fondamentale ricordare che nella Firenze dotta di questi anni una fitta rete di relazioni legò a doppio filo proprio gli autori dei volgarizzamenti, i quali erano al lavoro per un pubblico di lettori che prediligeva il volgare anche sull'onda della prima e dilagante fortuna della *Commedia*, agli autori di chiose e commenti al poema dell'Alighieri, che di quei volgarizzamenti si servirono a piene mani per la loro esegesi, se non furono essi stessi i diretti fautori delle traduzioni.¹⁵ Una Firenze, come scrive Luca Azzetta, «vivacissima ed eroica, nella quale fu protagonista un gruppo ampio di persone che ancora attendono che venga riconosciuto pienamente il loro ruolo [...] restituendoci un'immagine ricca e complessa di relazioni condivise e di letture comuni».¹⁶ Un circolo virtuoso dal quale non rimasero estranee le personalità dei principali miniatori fiorentini, il cui apporto nella genesi e affermazione del cosiddetto «canone iconografico» della *Commedia* è oggi un punto fermo negli studi sulla cosiddetta «antica vulgata»,¹⁷ ma che in parallelo contribuirono a rendere sperimentale e innovativo su tutti i fronti il campo dell'illustrazione dei testi in volgare nella prima metà del Trecento.

Il primo manoscritto su cui intendo qui soffermarmi è il più antico testimone del volgarizzamento in italiano dell'*Ars amandi* di Ovidio (*Libro dell'arte di amare*), di autore purtroppo ignoto, conservato presso la Bibliothèque nationale de France di Parigi (Italien 591). A cornice del testo è un sistema di chiose originali. Irene Ceccherini ha studiato approfonditamente il codice, per il quale ha proposto una datazione alta (dopo il 1316 e prima del 1325), e ne ha messo in luce la rilevanza, individuando nei cinque fascicoli la mano di sei diversi copisti, che si divisero il lavoro ed eseguirono contemporaneamente, alternandosi, la trascrizione in *littera textualis* di testo e chiose.¹⁸ Lo stile della scrittura suggerisce la

¹⁵ In aggiunta alla bibliografia indicata qui alla nota 4, per inquadrare il contesto primo trecentesco fiorentino si tengano presenti i contributi recenti di: Azzetta e Ceccherini, «Filippo Ceffi volgarizzatore»; Boccardo, «La cultura classica»; Azzetta, «Il ritorno di Dante», nonché gli spunti offerti da Celotto, «La biblioteca in volgare».

¹⁶ Azzetta, «Ancora sul 'Dante'», 162.

¹⁷ Pasut, «L'invenzione di un canone».

¹⁸ Ceccherini, «Andrea Lancia»; Ceccherini e De Robertis, «Scriptoria e cancellerie»: 147-150; Ceccherini, «Il *Libro dell'arte di amare*». Le citazioni dal *Purgatorio* dantesco inserite nelle chiose forniscono il termine *post quem* 1316; il termine *ante quem* del 1325 è indicato da Ceccherini sulla base dell'aspetto grafico e codicologico arcaizzante. Sul ms. vedi anche Zaggia, «Il contesto», 31. Il ms. è digitalizzato: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b843323v>, ultima consultazione 30.09.2025.

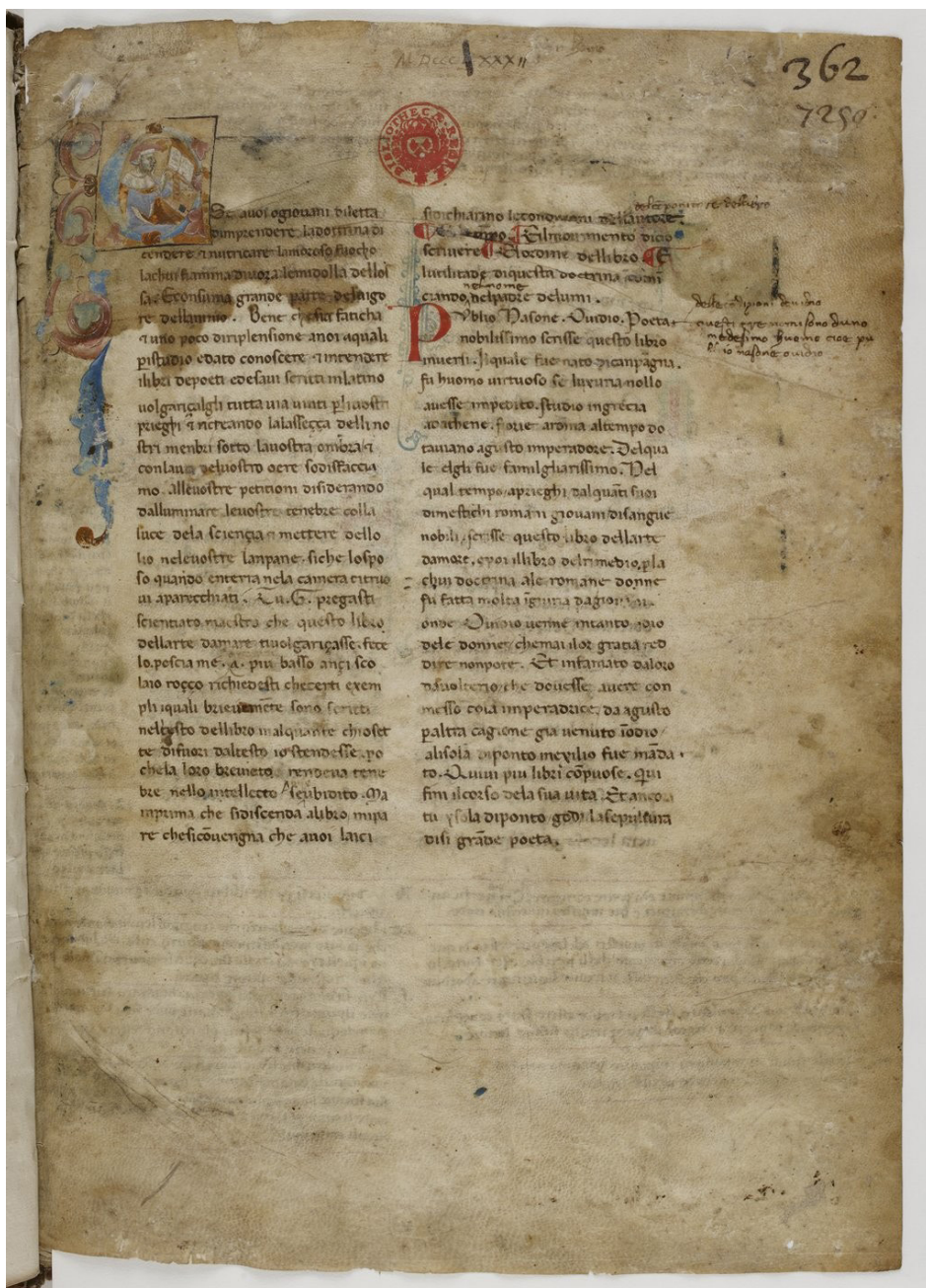


Fig. 1. Maestro delle effigi domenicane, *Ritratto di Ovidio*, in Ovidio, *Libro dell'arte di amare*, Paris, BnF, Italien 591, c. 1r (intero).

provenienza dall'ambito notarile dei copisti, cinque dei quali sono anonimi. Non così per la cosiddetta "mano C", che copiò il testo sul terzo fascicolo (cc. 15r-18v) e inserì correzioni marginali sull'intero manoscritto, identificata in quella del giovane notaio Andrea Lancia (Firenze, *ante* 1296-*post* ottobre 1357), la cui attività di copista e autore è ben documentata. Esponente di spicco della cultura fiorentina della prima metà del Trecento, figura di grande levatura nella cerchia dei primi cultori di Dante in città, Lancia commentò il poema dell'Alighieri e produsse importanti volgarizzamenti.¹⁹

Il codice parigino conserva una piccola raffigurazione miniata all'interno della prima iniziale del testo (c. 1r). L'interesse verso l'elemento decorativo è finora passato in second'ordine, forse perché il degrado della lamina oro applicata sul campo dell'iniziale e l'usura generale dei colori hanno impoverito in maniera irreversibile l'immagine dipinta (fig. 1). All'interno dello spazio che risulta circoscritto dalla lettera è disegnata una figura maschile, seduta di profilo di fronte al banco da lavoro, su cui sono poggiati il calamaio (?) e il leggio dov'è collocato un libro aperto. La posa rivela un atteggiamento di meditazione e concentrazione nello studio: la mano destra è protesa verso il libro, mentre la sinistra sorregge la testa, essendo il braccio appoggiato sul piano della scrivania. La figura è quasi certamente il *Ritratto del poeta Ovidio*, un'effigie dell'autore generica e tipizzata, in linea con i modelli iconografici prevalenti nell'illustrazione libraria della prima metà del Trecento.²⁰ Ovidio è abbigliato come un accademico medioevale, con tunica e manto foderato di pelliccia bianca, impiegata anche per la mantellina che copre le spalle e per la corona del cappuccio. Questa forma di attualizzazione è del tutto convenzionale nella prima metà del XIV secolo, come dimostra, tra i molti possibili, il confronto con la figura di *Ovidio intento a scrivere* (fig. 2) miniata dalla bottega di Pacino di Bonaguida all'inizio del volgarizzamento delle *Metamorfosi* composto da ser Arrigo di Semintendi da Prato (prima del 1333), nel ms. Ashburnham 488 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (c. 1r), un codice che è mia intenzione discutere più approfonditamente in altra sede.²¹

François Avril ha riconosciuto lo stile toscano del *Ritratto di Ovidio* che apre il *Libro dell'arte di amare*, Paris, BnF, Italien 591.²² L'indicazione è assolutamente condivisibile e può essere ulteriormente precisata riconoscendo nell'iniziale mi-

¹⁹ Andrea Lancia, *Chiose*; Azzetta, *Andrea Lancia*; Azzetta e Chiodo, "L'Amico dell'Ottimo", 238; Azzetta, "Il notaio Andrea Lancia". Su Lancia copista: Ceccherini, "La cultura grafica".

²⁰ Sul tema in generale sono di grande utilità il catalogo di una mostra fiorentina tenutasi nel 2008 (*Immaginare l'autore* (a), in particolare Lazzi, "Alla ricerca del ritratto") e i saggi negli atti del convegno organizzato nella stessa occasione: *Immaginare l'autore* (b).

²¹ Bertelli, *I manoscritti della letteratura*, II, 87-88 nr. 56, Tav. K; *I codici Ashburnhamiani*, 210-211, nr. 74, tav. 35 (scheda di Ida Giovanna Rao). Ho già avanzato il riferimento della miniatura a Pacino in Pasut e Boschetto, "La *Commedia*", 134.

²² Il parere dello studioso è riportato nelle schede di lavoro (Avril, *Fichier des manuscrits*).

Fig. 2. Pacino di Bonaguida e bottega, *Ovidio intento a scrivere*, in Ovidio, *Metamorfosi*, volgarizzamento di ser Arrigo di Semintendi da Prato, Firenze, BML, Ashburnham 488, c. 1r.

niata un'opera autografa del celebre artista denominato Maestro delle effigi domenicane.²³ Nel suo stile sono la tensione emotiva sottile e palpabile che anima la figura, dalla sagoma snella, il disegno fine e che indugia sicuro nella definizione dei dettagli, dai particolari fisionomici all'ambientazione. La scena, piuttosto concisa, riesce ad essere un vivido spaccato di realtà grazie alla forza comunicativa dei gesti e del viso (fig. 3).



Sono proprio le opere che nell'attuale ricostruzione critica del percorso dell'artista rappresentano la sua attività ritenuta giovanile a denunciare i massimi punti di contatto con l'iniziale inedita dell'Ovidio parigino. In passato queste stesse opere furono attribuite a un pittore e miniatore di cultura affine ma autonomo, ovvero il geniale illustratore del ms. dello *Specchio umano* o *Libro del Biadaiolo* di Domenico Lenzi (Firenze, Bibl. Medic. Laurenziana, Tempi 3), da cui derivò il nome di Maestro del Biadaiolo; oggi la critica è unanime nel ritenere che il *corpus* raccolto sotto l'etichetta di Maestro del Biadaiolo documenti gli avvisi del Maestro delle effigi domenicane.²⁴

²³ L'anonimo pittore e miniatore acquisisce il nome dalla tavola oggi presso il convento di Santa Maria Novella (*Cristo, la Vergine e santi e beati dell'Ordine domenicano*). Per la definizione critica del suo catalogo e della sua arte: Boskovits, *A Critical and Historical Corpus*, III/IX, 54-57; Offner, *A Critical and Historical Corpus*, III/II.1, 245-348; Kanter, "Master of the Dominican Effigies"; Kanter, "Maestro delle Effigi Domenicane". L'identificazione anagrafica del maestro si profila ancora ardua; l'ultima proposta in tal senso è stata avanzata da Alidori Battaglia e Battaglia, "L'impresa trecentesca", 60-63.

²⁴ Per il Maestro del Biadaiolo: Offner, *A Critical and Historical Corpus*, III/VII, 1-26. Sull'unificazione dei due *corpora*: Boskovits, *A Critical and Historical Corpus*, III/IX, 55-56.



A SINISTRA

Fig. 3. Maestro delle effigi domenicane, *Ritratto di Ovidio*, in Ovidio, *Libro dell'arte di amare*, Paris, BnF, Italien 591, c. 1r.

SOTTO

Fig. 4. Maestro delle effigi domenicane, *Lezione di retorica*, in Brunetto Latini, *Tesoro*, Firenze, BML, Pluteo 42.19, c. 72r (particolare).



La fase dei cosiddetti esordi, priva per il momento di sicuri agganci cronologici e indicativamente collocata nel 1325-1335, ci rivela un Maestro delle effigi domenicane che gravita con assoluta determinazione nell'alveo della tendenza pittorica e miniatoria più acutamente sensibile ai valori dell'arte gotica. Nelle miniature che rappresentano la prima produzione dell'artista dominano l'estro e l'estrema libertà nell'impianto disegnativo delle scene, gli spunti derivati dagli altissimi esempi di Giotto, cui a Firenze non si poteva certo restare indifferenti, non sono ricomposti in immagini che ne seguono coerentemente le logiche, lasciando margine a una certa irrazionalità nella strutturazione spaziale. Le nar-

razioni trasmettono sensazioni di forte vivacità, le figure sono sentimentalmente accese, i colori sono molto luminosi. Sulla poetica del Maestro delle effigi domenicane esercitarono un'indubbia attrattiva agli inizi della sua carriera i modelli di altri artisti, come lui sia pittori su tavola sia miniatori, che furono estranei alla compagine dei giotteschi ortodossi e che si presentano come autonomi interpreti dell'arte gotica, quali il Maestro del Codice di San Giorgio e, soprattutto, il Maestro daddesco.²⁵

Fortemente prossime nello stile all'Ovidio di Parigi sono le miniature che il giovane Maestro delle effigi domenicane realizzò sulla copia del *Tesoro* di Brunetto Latini (Firenze, Bibl. Medic. Laurenziana, Pluteo 42.19), un codice nel quale, come ho avuto modo di riconoscere, il Maestro Daddesco è all'opera in una sola iniziale (c. 4r) e che dal punto di vista storico-artistico potrebbe essere databile in anni piuttosto precoci, forse verso il 1325-1330.²⁶ Il confronto tra il *Ritratto di Ovidio* e l'immagine del *Maestro di retorica che tiene lezione* (fig. 4) è palmare e le figure sono apparentate dalle innegabili similitudini fisionomiche. Identico è l'effetto di fresca spontaneità, il disegno minuzioso e svelto, la *palette* dei colori, l'effetto della luminosità degli incarnati resi con la tecnica a risparmi e sfumati con pennellate liquide. Non da ultimo, si ritrovano nel *Tesoro* della Laurenziana e negli altri lavori del Maestro gli stessi colori e moduli decorativi impiegati per l'essenziale fregio che completa l'iniziale miniata nel Paris, BnF, Italien 591, con volute create da racemi tubolari e tipiche infiorescenze vegetali.

La datazione molto alta, tra il 1316 e il 1325, proposta su riscontri interni e codicologici per l'Ovidio francese da Irene Ceccherini, è quindi di grande importanza per riaprire il dibattito sulla cronologia e sulla formazione del Maestro delle effigi domenicane. Profonda sintonia si coglie infatti tra il *Ritratto di Ovidio* (fig. 3) e diverse altre opere additate come documento del percorso iniziale del Maestro delle effigi domenicane e che la critica scala ipoteticamente tra il 1325 e il 1333 circa (data sicura in cui l'artista minia gli *Statuti dell'arte della lana*, Firenze, Arch. di Stato, Arte della Lana, n. 4, c. 6r).²⁷ Mi riferisco alla tavola con il *Giudizio finale*, ex Lehman (New York, MET, Robert Lehman Collection, inv. 1975.I.99), del 1325 circa,²⁸ alle illustrazioni estrose e originali inserite sulla copia della *Divina Commedia* sottoscritta dal copista fiorentino Dino di Lapo Pacini (Berlino, Staatsbibl. zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz, Dep. Breslau 7, Rehdi-

²⁵ Boskovits, *A Critical and Historical Corpus*, III/IX, 54; Chiodo, "I racconti per immagini", 158.

²⁶ Vd. Pasut, "Pacino di Bonaguada", 54-56; Chiodo, "Il *Tesoro* illustrato".

²⁷ Offner, *A Critical and Historical Corpus*, III/VII, 16, PL. IV.

²⁸ Il dipinto raffigura il *Giudizio finale*, la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Agostino e Domenico*, la *Crocifissione*, il *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, la *Natività di Cristo*: Chiodo, "Maestro delle effigi domenicane".

ger 227), di poco successive²⁹ e seguite a stretto giro di anni dalle raffigurazioni, ancora più elaborate concettualmente, del manoscritto dantesco oggi a Parma (Bibl. Palatina, Parmense 3285), datate solitamente al primo lustro del quarto decennio del Trecento.³⁰

Il Maestro delle effigi domenicane fu, come Pacino di Bonaguida, suo collega e compagno in non poche imprese, uno dei più importanti illustratori del poema di Dante nella Firenze del secondo quarto del XIV secolo,³¹ emergendo per il livello altissimo delle sue interpretazioni, la più nota delle quali è la *Commedia* sottoscritta nel 1337 da Francesco di ser Nardo da Barberino (Milano, Arch. Storico Civico e Bibl. Trivulziana, Triv. 1080).³² Tale è la complessità iconografica delle sue invenzioni in questo campo, che reggono a pieno la definizione di “glosse visive”, da rendere giustificata l’idea che l’elaborazione di queste acute esegesi in figura nasca sull’onda del presunto rapporto dell’artista con raffinati committenti religiosi e laici, colti lettori e studiosi interpreti del poema.³³ Sarebbero costoro, in uno scenario i cui contorni sono solo per ora idealmente abbozzati, ad avere svolto il ruolo di guide o suggeritori, indicando all’artista quali soggetti illustrare nei codici del poema dantesco. Se, per citare un’espressione illuminata di Giuseppe Billanovich «i manoscritti [...] non sono cose, ma persone»,³⁴ ecco che non è un dettaglio di poco conto che sulle carte dell’Ovidio volgarizzato di Parigi si incrocino proprio il Maestro delle effigi domenicane e Andrea Lancia. Uno spunto da cui sarà obbligatorio partire per continuare a riflettere e a raccogliere informazioni che gettino luce sulle relazioni tra gli artisti specializzati nell’illustrazione del libro e la classe di intellettuali che di tali libri si serviva e che puntava a promuovere la produzione letteraria in volgare e non solo.³⁵

Oltre alle opere di Ovidio, un testo molto apprezzato nella Firenze della prima metà del Trecento fu il *De consolatione philosophiae* di Anicio Manlio Torquato Severino Boezio. I miniatori fiorentini illustrarono in più occasioni i manoscritti che trasmettono la versione latina con apparati di commento: Pacino di Bonaguida ne dipinse tre non prima del quarto-quinto decennio del secolo (Firenze,

²⁹ L’attribuzione in Pasut, “Codici miniati”, 405-409 e Pasut, “Pacino di Bonaguida”, 51-54; sul copista: Ceccherini, “Uno *scriptorium* diffuso”, 206; Ceccherini, “La *Commedia* copiata dal notaio”.

³⁰ Sulla *Commedia* parmense, da ultimo De Robertis et al., “La *Commedia* del copista di Parm” (con bibliografia completa).

³¹ Pasut, “Florentine Illuminations”; Pasut, “L’invenzione di un canone”.

³² Pasut, “Nella «antica vulgata» fiorentina”, 265-270; De Robertis e Chiodo, “Dante poeta coronato” (con bibliografia estesa).

³³ Zanichelli, “L’immagine come glossa”; Zanichelli, “Incroci danteschi”; Battaglia Ricci, *Dante per immagini*, 8-17.

³⁴ Billanovich, “Il Petrarca, il Boccaccio”, 22-23.

³⁵ Luca Azzetta (“Ancora sul ‘Dante’”, 163) ha, ad esempio, scoperto che a redigere l’atto di separazione di Pacino di Bonaguida dal socio Tambo di Serraglio, nel febbraio del 1303, fu l’amico di Dante ser Lapo Gianni.



Fig. 5. Maestro delle effigi domenicane, Iniziale decorata "P", in Boezio, *De consolazione philosophiae*, collezione privata, c. 10r.



Fig. 6. Maestro delle effigi domenicane, Iniziale decorata "H", in Boezio, *De consolazione philosophiae*, collezione privata, c. 40r.

Bibl. Medic. Laurenziana, Pluteo 76.56, cc. 1-87, Firenze, Bibl. Riccardiana, Ricc. 641 e la copia conservata a 's-Heerenberg, Kasteel Huis Bergh, inv. nr. 248, ms. 69),³⁶ il Maestro delle effigi domenicane almeno due, negli stessi anni: il già noto Firenze, Bibl. Medic. Laurenziana, Pluteo 78.15 e una seconda versione (figg. 5, 6) apparsa di recente sul mercato antiquario londinese (Christie's, *Valuable Books and Manuscripts*, 12 July 2023, lot. 39) con la corretta attribuzione al maestro per le cinque splendide iniziali decorate (ff. 1r, 10r, 22r, 40r, 55r).³⁷

³⁶ Sul Laurenziano Plut. 76.56: Black e Pomaro, *La consolazione della filosofia*, 105-106 nr. 11; sul Riccardiano 641: Offner, *A Critical and Historical Corpus*, III/VI, 188; Black e Pomaro, *La consolazione della filosofia*, 147-148 nr. 36, Tav. XXXIX. Sul manoscritto di Boezio conservato in Olanda: Korteweg, *Catalogue of medieval manuscripts*, 62 nr. 12 e, per le riproduzioni fotografiche, la scheda sul sito MMDC 2007.

³⁷ Sul Laurenziano Plut. 78.15: Offner, *A Critical and Historical Corpus*, III/VII, 74; Black e Pomaro, *La consolazione della filosofia*, 109-110, nr. 14; *I Santi Patroni*, 140-142 nr. 12 (scheda di Angela Dillon Bussi). Il manoscritto apparso presso Christie's fu acquistato a Firenze poco prima del 1822

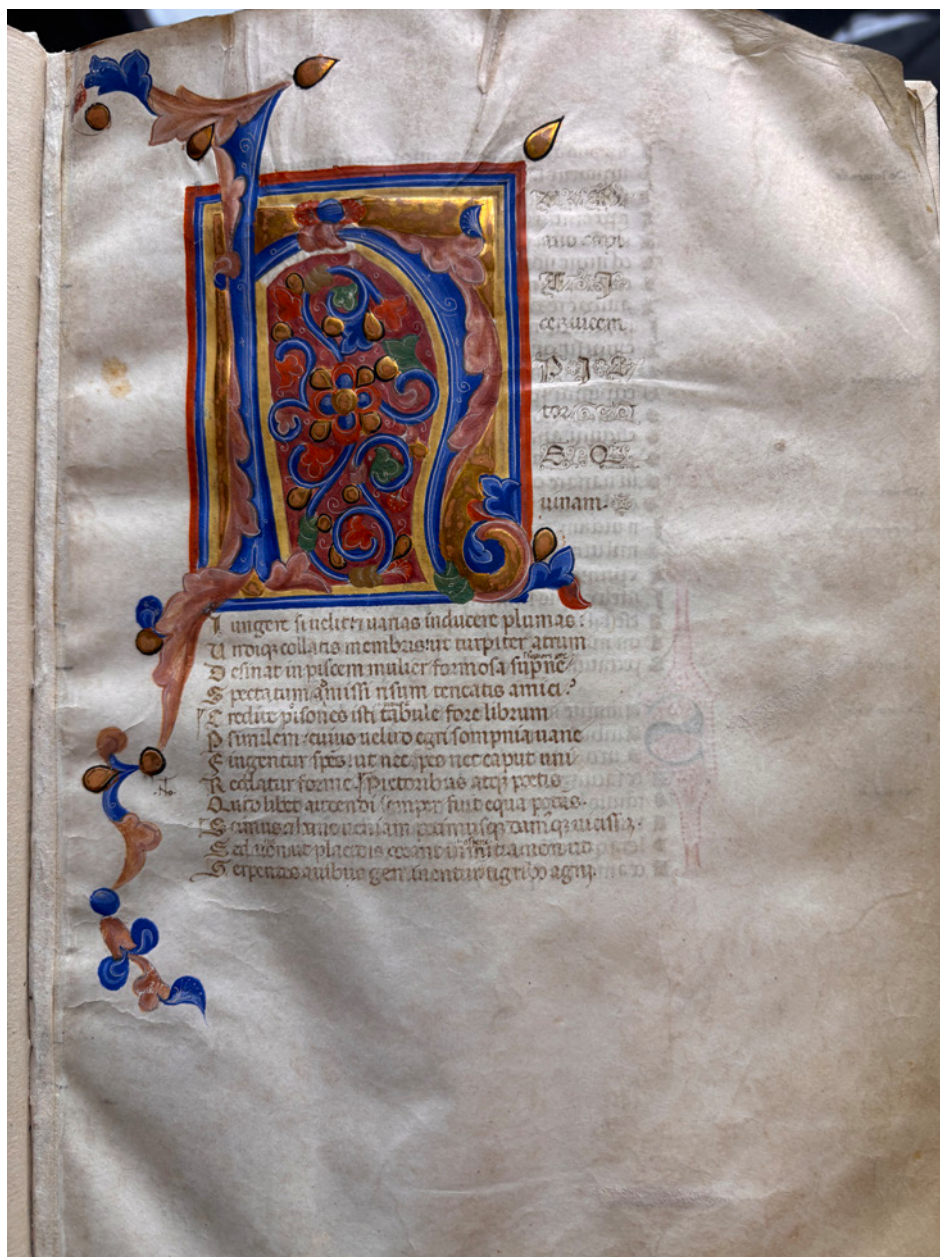


Fig. 7. Maestro delle effigi domenicane, Iniziale decorata "H", in Orazio, Chicago, Northwestern University, McCormick Library, L Manuscript 14 (foglio non numerato). Courtesy Charles Deering McCormick Library of Special Collections and University Archives, Northwestern University Libraries.

I medesimi artisti si cimentarono anche nelle miniature di codici che tramandano i volgarizzamenti del testo boeziano. In *primis* occorre ricordare la versione italiana conclusa nelle carceri di Venezia nel 1332 dal fiorentino Alberto della Piagentina, oggetto di una ricerca recente e approfondita di Leonardo Lenzi.³⁸ Alberto della Piagentina è un personaggio di primo piano: figlio del notaio Guglielmo, che ebbe rapporti diretti con Dante nel 1301, fu anch'egli attivo come notaio a Firenze dagli anni Venti del Trecento e fu conoscitore della *Commedia* e del *Convivio*.³⁹

Il volgarizzamento di Alberto ebbe fortuna e divulgazione immediate, in particolare a Firenze, dove negli anni Trenta e Quaranta del XIV secolo furono allestiti e decorati tre testimoni tra i primi della sua opera. Il più interessante è senz'altro l'esemplare conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, Palatino latino 1586, che ha un'iniziale illustrata (c. 3r) con il soggetto di *Boezio seduto allo scrittoio mentre parla alla personificazione della Filosofia*.⁴⁰ La miniatura è stata dipinta da Pacino di Bonaguida, o comunque nella sua bottega, verosimilmente all'inizio degli anni Quaranta del Trecento.⁴¹

Mutilo è purtroppo il testimone del volgarizzamento di Alberto della Piagentina, che costituisce la seconda sezione del ms. Firenze, Bibl. Medic. Laurenziana, Pluteo 90 sup. 125 (cc. 83r-101r), dove è unito alla *Commedia* dantesca (cc. 7r-80v), quest'ultima firmata dallo scriba Francesco di ser Nardo da Barberino nel 1347-1348 (c. 80v), al quale è attribuita anche la redazione della sezione con il testo di Boezio.⁴² L'unica iniziale miniata presente nel frammento (fig. 8) è decorata a motivi fogliacei e apre il *Libro quarto* (c. 93r); mancando la carta con l'*incipit* del *Libro primo*, non possiamo escludere che sia forse andata perduta l'iniziale istoriata che avrebbe potuto introdurre l'intera opera, analogamente a quanto si

dal libraio antiquario Joseph Sams of Darlington (1776?-1860) e fino al 1915 era rilegato insieme a un altro manoscritto contenente testi di Orazio, identificato dai curatori della casa d'asta nel codice oggi a Chicago, Northwestern University, McCormick Library, L Manuscript 14. Anche questa sezione presenta due iniziali ornate con motivi fogliacei opera del Maestro delle effigi domenicane, coerenti nello stile a quelle della parte con Boezio (fig. 7). Ringrazio Rowan Holtan della casa d'asta Christie's e Jason Nargis della Northwestern University di Chicago per l'aiuto che mi hanno offerto nella ricerca.

³⁸ Lenzi, "Il Boezio di Alberto della Piagentina" e Lenzi, "Canzoni distese".

³⁹ Azzetta, "Tra i più antichi lettori", 65-80; Azzetta, "Alberto della Piagentina".

⁴⁰ Per le immagini del manoscritto: https://digi.vatlib.it/view/bav_pal_lat_1586, ultima consultazione 28.09.2025.

⁴¹ L'attribuzione e la datazione della miniatura, suggerite dalla scrivente, sono state rese note e argomentate ampiamente da Lenzi, "Canzoni distese", 7-13.

⁴² Bertelli, *La tradizione della "Commedia"*, 59-60, 339-342, nr. 9; Lenzi, "Canzoni distese", 6. Per le immagini del ms, vd.: <https://teca.blm.org/digital/collection/plutei/id/998982/rec/1>, ultima consultazione 30.09.2025. Sulla figura di Francesco da ser Nardo: De Robertis, "Francesco di ser Nardo".



DA SINISTRA A DESTRA

Fig. 8. Maestro delle effigi domenicane, Iniziale decorata "Q", in Boezio, *De consolazione philosophiae*, volgarizzamento di Alberto della Piagentima, Firenze, BML, Pluteo 90 sup. 125, c. 93r.

Fig. 9. Maestro delle effigi domenicane, Iniziale decorata "P", in Boezio, *De consolazione philosophiae*, Firenze, BML, Pluteo 78.15, c. 9v.

Fig. 10. Maestro daddesco (ambito di), Iniziale decorata "D", in Boezio, *De consolazione philosophiae*, volgarizzamento di Alberto della Piagentina, Firenze, Bibl. Ricc., Ricc. 1523, c. 35v.

vede nel citato ms. Vaticano Palatino latino 1586. Tipologia e stile degli elementi ornamentali non sono solo di gusto prettamente fiorentino, ma richiamano puntualmente, come si è già notato, il repertorio decorativo che il Maestro delle effigi domenicane utilizza nelle opere della maturità (figg. 8-9).⁴³

Ornato unicamente con sei iniziali e fregi marginali fitomorfi è poi l'esemplare della Biblioteca Riccardiana di Firenze (Ricc. 1523, cc. 1r, 3v, 9r, 16r, 26v, 35v), dove la sezione che conserva il *De consolazione* di Boezio (cc. 1-42) fu copiata da Francesco di ser Nardo da Barberino, che vi lasciò la propria sigla (c. 42r).⁴⁴ Per la decorazione è stato avanzato il nome del Maestro daddesco, artista fiorentino di grande eleganza e già attivo nel secondo decennio del Trecento (fig. 10).⁴⁵

⁴³ L'accostamento dell'iniziale decorata al Maestro delle effigi domenicane è di Spagnesi, "All'inizio della tradizione", 145.

⁴⁴ Bertelli, *La tradizione della "Commedia"*, 60; Lenzi, "Il Boezio di Alberto della Piagentina" (con bibliografia estesa). Il manoscritto conserva anche il testo di una *expositio* ai primi due libri di Boezio (cc. 43r-95).

⁴⁵ *I Danti riccardiani*, 53-55 nr. 6 (scheda di Marisa Boschi Rotiroli e Alvaro Spagnesi). In generale sul Maestro daddesco: Boskovits, *A Critical and Historical Corpus*, III/IX, 44-48; Kanter, "Maestro Daddesco"; Alidori Battaglia e Battaglia, "Il ritrovato Messale"; Pasut, "Il Maestro daddesco". Per visionare integralmente il manoscritto: <https://www.wold.riccardiana.firenze.sbn.it/colorionLAB/> ad loc., ultima consultazione 30.09.2025.

Effettivamente lo sviluppo dei fregi è molto ordinato, pur essendo gli elementi vegetali rigogliosi e naturalistici, e il disegno ornamentale delle iniziali è eseguito con accuratezza; questi elementi, uniti alle cromie fresche e chiare, e al delicato pittoricismo richiamano i modi del Maestro daddesco. Non possiamo d'altro canto escludere a priori che i principali miniatori che ideavano e realizzavano le parti figurative della decorazione fossero affiancati da collaboratori specializzati nell'esecuzione degli inserti ornamentali, come in certi casi l'esame autoptico dei manoscritti sembra suggerire. Si tratta tuttavia di un ambito di ricerca che, per quanto riguarda la produzione libraria di questo periodo, resta ancora da esplorare, in primo luogo perché la scarsità di documentazione archivistica su questi aspetti non offre alcun supporto.

Di autore purtroppo sconosciuto, forse proveniente dall'ambiente domenicano, è un secondo volgarizzamento boeziano, poco noto, che presenta, combinati diversamente a seconda dei testimoni, le traduzioni del *De consolatione philosophiae* e dell'*Expositio* a Boezio compilata a inizio Trecento dal frate inglese Nicolas Trevet, nonché un apparato inedito di glosse volgari al commento trevetano: perduto il codice con la redazione originale, i due più antichi manoscritti che tramandano le versioni sono stati localizzati in Toscana nella prima metà del Trecento, considerando la *facies* fiorentina della patina linguistica del testo – con presenza di tratti occidentali – e i caratteri generali della decorazione pittorica.⁴⁶ Sulle miniature, tuttora inedite, vorrei tentare in questa occasione delle proposte, riservandomi di approfondire la questione in futuro. Nello specifico, le miniature della copia Città del Vaticano, BAV, Reginense latino 1971, che presenta il testo in volgare del *De consolatione* con il volgarizzamento del commento trevetano disposto a cornice, sono da inserire senza margine di dubbio nel già ricco catalogo di opere ascritte al Maestro delle effigi domenicane,⁴⁷ mentre nelle particolarissime e raffinate pagine dipinte sulla copia oggi a Kraków (Bibl. Jagiellońska, Ita. Fol. 174), che invece ha solo l'*Expositio* di Trevet all'opera di Boezio e le relative glosse,⁴⁸ ritengo sia riconoscibile la mano dell'anonomo artista che viene denominato Maestro del Dante di Petrarca.⁴⁹

Lo sforzo di inventiva compiuto dal Maestro delle effigi domenicane per corredare il testo del manoscritto della Biblioteca Vaticana con un ampio appa-

⁴⁶ Löhmann, "Boethius und sein Kommentator", 31-34; Brunetti, "Guinizzelli", 179; De Luca, *La lectura di Boezio*, 69-451, in particolare 69-71, 79-82, 83-99, 187-209 e da ultimo Lenzi, *Capitoli per una storia*, 25-28. L'expertise di Francesca Manzari sulla decorazione dei manoscritti è riportato da De Luca, *La lectura di Boezio*, 79 nota 250.

⁴⁷ In aggiunta alle voci citate alla nota 46: Galindo-Sjöberg e Dias, *Boethian Manuscripts*, 36, nota 22; De Luca, *La lectura di Boezio*, 71-74.

⁴⁸ Si integri la bibliografia di nota 46 con Sosnowski, *Manoscritti italiani*, 78-82 (che riferiva le miniature a un artista bolognese); De Luca, *La lectura di Boezio*, 74-76.

⁴⁹ Sull'artista: Pasut, "Il 'Dante' illustrato", 133-147; Pasut, "«In the shadow of Traini?»", 61-65.

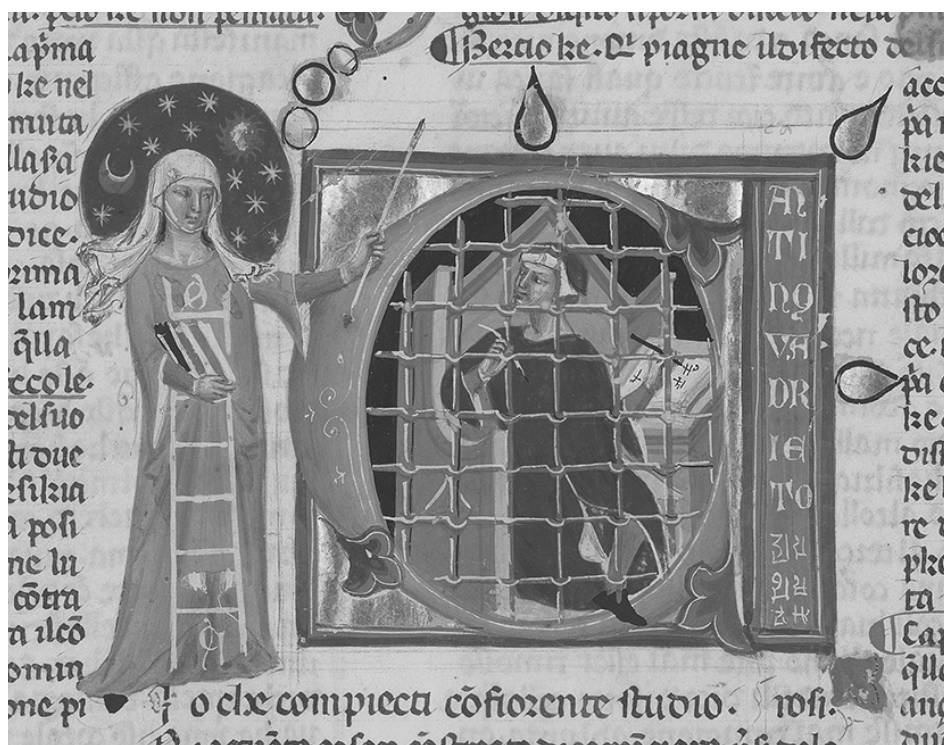


Fig. 11. Maestro delle effigi domenicane, *Boezio in carcere parla con la Filosofia*, in Boezio, *De consolazione philosophiae*, volgarizzamento anonimo, Città del Vaticano, BAV, Reg. lat. 1971, c. 2v.

to illustrativo, che presenta caratteri di unicità, è evidente.⁵⁰ A differenza della maggior parte dei manoscritti boeziani miniati a Firenze nel secondo quarto del Trecento, riportanti sia il testo originale latino (generalmente commentato) sia le versioni in volgare italiano, che mostrano di norma solo la prima iniziale istoriata e iniziali decorative fitomorfe all'*incipit* delle altre sezioni dell'opera, in questo caso il miniatore realizza cinque iniziali istoriate per ciascun libro del *De consolatione* (cc. 2v, 18r, 33r, 57r, 76r), aprendo la sequenza con il *Ritratto del domenicano Nicolas Trevet* (c. 1r) all'*incipit* del volume, in corrispondenza dell'*accessus*. Segue quindi la scena di *Boezio in carcere al quale appare la Filosofia* (c. 2v; fig. 11) e altri episodi in cui il colloquio tra i due prosegue in diversi luoghi, con valenze differenti a seconda dei contesti e degli attributi che connotano la figura della Filosofia.⁵¹ I soggetti iconografici proposti nelle iniziali e il rapporto testo-immagini

⁵⁰ Il manoscritto è digitalizzato: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1971, ultima consultazione 29.09.2025.

⁵¹ Vd. la descrizione particolareggiata in De Luca, *La lectura di Boezio*, 72.

meritano di essere indagati a fondo in una sede specifica, ma sembra in ogni caso chiaro che l'intenzione del progetto fosse quella di offrire al lettore una chiave di accesso anche visiva al contenuto letterario.

Stilisticamente le miniature, la cui attribuzione al Maestro delle effigi domenicane non credo desti incertezze, presentano elementi che spingono a circoscriverne la datazione al tempo della piena maturità dell'artista, tra la seconda metà degli anni Trenta e il primo lustro degli anni Quaranta del Trecento (fig. 8). Un buon termine di paragone è costituito dalle miniature realizzate sulla copia della *Commedia* firmata da Francesco di ser Nardo da Barberino nel 1337 (Milano, Arch. Storico Civico e Bibl. Trivulziana, Triv. 1080);⁵² un altro, più stringente ancora, è nelle iniziali degli *Ammaestramenti degli antichi* di Bartolomeo di San Concordio, codice trascritto dal copista tra il 22 maggio e il 24 agosto del 1342 (Firenze, BNC, II.I-1.319),⁵³ da sempre punto di riferimento per seguire gli sviluppi cronologicamente più avanzati della carriera del Maestro delle effigi domenicane nell'illustrazione libraria.⁵⁴ L'affinità di linguaggio tra quest'ultima opera e le iniziali del codice Vaticano Reginese latino 1971 mi sembra palese e, a conferma ulteriore, sottolineerei le analogie che si notano nella raffigurazione del *Boezio in carcere* che apre il già citato ms. Laurenziano 78.15, pure rappresentativo dei modi del Maestro delle effigi domenicane nel corso del quinto decennio del secolo (figg. 12, 13).

Sempre attento a non trascurare gli effetti di veridicità degli episodi narrativi, messi qui in scena con un'attenzione particolare per la distribuzione degli elementi nello spazio, che tende a essere più coerente rispetto al passato, il miniatore non rinuncia al suo sguardo appassionato su situazioni e cose. I vari dialoghi tra Boezio e la personificazione della Filosofia prendono vita nelle iniziali con una forte carica emotiva, capace di coinvolgere immediatamente l'osservatore, e l'insistenza sulla rappresentazione scorciata degli oggetti del mobilio, posti in primo piano, dà alle raffigurazioni un'impronta di forte chiarezza. Tipici tratti del linguaggio maturo dell'artista, che eseguì nel quinto decennio del Trecento importanti dipinti su tavola e proseguì la sua attività almeno fino al 1345,⁵⁵ sono le figure maggiormente tornite, il modellato ottenuto con pennellate che accompagnano le forme, evidenziando il chiaroscuro soprattutto negli incarnati, il disegno regolare e preciso. Ciononostante, non è affatto sopito quello spirito di libertà che il Maestro delle effigi domenicane non abbandona fino all'ultimo e che gli fa inseguire con il pennello lo svolazzo nell'aria del velo trasparente indossato dalla

⁵² Vd. nota 32.

⁵³ Boskovits, in Offner, *A Critical and Historical Corpus*, III/II.1, 342-345; Bertelli, *I manoscritti della letteratura*, II, 87-88 nr. 9.

⁵⁴ Boskovits, *A Critical and Historical Corpus*, III/IX, 55 nota 191, 56; Labriola, "Alcune proposte", 14-16 e Labriola, "L'eredità di Giotto", 67-68.

⁵⁵ Kanter, "Master of the Dominican Effigies", 56-57; Kanter, "Maestro delle Effigi Domenicane", 561; Carelli, "Il Maestro delle Effigi Domenicane".



SOPRA

Fig. 12. Maestro delle effigi domenicane, Boezio in carcere parla con la Filosofia, in Boezio, *De consolazione philosophiae*, Firenze, BML, Pluteo 78.15, c. 1r.

A DESTRA

Fig. 13. Maestro delle effigi domenicane, Bartolomeo da San Concordio illustra il proprio pensiero a dei dotti, in Bartolomeo da San Concordio, *Ammaestramenti degli antichi*, Firenze, BNC, II II 319, c. 3r.



Filosofia, oppure lo stimola ad accendere di sentimento gli sguardi dei personaggi e a rendere le figure movimentate, tanto che Boezio spesso rischia di scivolare con il piede fuori dalla cornice della lettera alla cui asta è costretto ad aggrapparsi (cc. 2v, 33r).

Una personalità artistica autonoma e dalla poetica molto peculiare intervenne invece nella decorazione perfettamente conservata del già citato testimone conservato oggi in Polonia (Kraków, Bibl. Jagiellońska, Ita. Fol. 174), che peraltro non tramanda il volgarizzamento del *De consolazione* di Boezio, ma solo la traduzione italiana del commento trevetano e il nucleo delle glosse che furono compilate per questa particolare "edizione". Certo meno ricche iconograficamente rispetto al pre-



Fig. 14. Maestro del Dante di Petrarca, *Ritratto di Nicolas Trevet*, in Boetio, *De consolatione philosophiae*, volgarizzamento anonimo, Kraków, Bibl. Jagiellońska, Ita. Fol. 174, c. 1r.

Fig. 15. Maestro del Dante di Petrarca, *Ritratto di Nicolas Trevet*, in Boezio, *De consolatione philosophiae*, volgarizzamento anonimo, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, Ita. Fol. 174, c. 1r.

cedente manoscritto vaticano, le miniature della copia di Cracovia non sono qualitativamente inferiori e, anzi, aprono la strada a importanti acquisizioni sotto il profilo storico-artistico.⁵⁶

All'inizio del volume (c. 1r) introduce il prologo il *Ritratto*

del domenicano Trevet intento a scrivere (figg. 14-15), gli altri fogli decorati (cc. 3v, 24r, 35v, 61v, 80v) presentano fregi marginali fitomorfi e grandi iniziali valorizzate dall'inserimento nel campo interno delle lettere di complessi motivi ornamentali che denotano una fantasia raffinata e un'assoluta maestria esecutiva (figg. 17, 18).⁵⁷ Il livello qualitativo è decisamente alto in tutto il manoscritto, pur distinguendo l'artista che dipinse la pagina di *incipit* e forse mise mano ad alcuni dettagli figurati che animano i fregi marginali da quella dei collaboratori che dipinsero le bordure e le grandi iniziali decorate sulle altre carte.

Il *Ritratto di Trevet* (fig. 15) spetta a mio avviso all'autore che è riconosciuto con lo pseudonimo di Maestro del Dante di Petrarca, avendo preso avvio l'individuazione della sua personalità dallo studio delle illustrazioni della famosa copia della *Divina Commedia* che appartenne a Francesco Petrarca (Città del Vaticano, BAV, Vat. lat. 3199).⁵⁸ Artista di grande sensibilità, egli ha uno stile goticissimo e luminoso, predilige una tavolozza di colori delicati e chiarissimi, introducendo spesso effetti di trasparenza nella stesura dei pigmenti. La notevole finezza disegnativa gli permette di ottenere una resa delle figurazioni pungente e allo stesso



⁵⁶ Per la riproduzione digitale del manoscritto: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=195434>, ultima consultazione 30.09.2025. Preciso che non ho avuto finora la possibilità di visionare direttamente il ms., conducendo lo studio sulle riproduzioni fotografiche ad alta definizione disponibili.

⁵⁷ Per la descrizione delle miniature: De Luca, *La lectura di Boezio*, 75-76.

⁵⁸ Vd. nota 49. Un commento approfondito del "Dante" vaticano con un ampio apparato iconografico, a cura di Eva Ponzì, è reperibile sul sito della mostra online *Viaggiare con Dante*, accessibile dal portale della Biblioteca Apostolica Vaticana, ultima consultazione 30.09.2025, <https://spotlight.vatlib.it/dante/feature/il-dante-di-petrarca>. Recentemente sono stati pubblicati due importanti aggiornamenti sul testo e sulla storia del "Dante di Petrarca": Bertè, "Una postilla di Petrarca" e Filosa, "L'araldica".



Fig. 16. Maestro del Dante di Petrarca, *Aspiciens a longe*, in *Antifonario del tempo*, Pisa, Museo della Primaziale, ms. A 2, c. 4v (Fotografia ICCD1057013/ICCD13500620_71219).

tempo articolata ed elegante. A distinguerlo è poi il gusto estremamente personale con cui ama saturare i fregi marginali di idee in cui si nota un sincretismo perfetto tra le irridenti mostruosità gotiche e i colti richiami alla classicità (con particolare riferimento ai modelli della scultura antica).

Non è questa l'occasione per ripercorrere e risottoporre al vaglio dell'analisi stilistica, come sarebbe necessario fare a distanza di anni, la proposta di ricostruzione del percorso dell'artista, che presenta ancora lati enigmatici.⁵⁹ Un punto fermo resta la sua presenza nelle botteghe artistiche di Firenze tra il 1325 e il 1335 circa: in questo giro di anni lavorò sicuramente al fianco di Pacino di Bonaguida e del Maestro delle effigi domenicane, contribuendo alla realizzazione di alcuni capolavori⁶⁰ e a introdurre nell'ambiente artistico cittadino nuovi stimoli derivanti dal linguaggio innovativo e moderno con cui si esprimeva. Le sue origini, tuttavia, non sembrano essere fiorentine ma forse pisane, anche se la cautela deve essere massima. La provenienza da Pisa sarebbe giustificata non solo da ragioni di carattere culturale, bensì dall'intervento del miniatore nella splendida rappresentazione a piena pagina dell'*Aspiciens a longe* (*Apparizione di Cristo ai Profeti*, fig. 15), all'inizio dell'*Antifonario del Tempo di Avvento* di Pisa, Museo della Primaziale (ms. A 2, c. 4v), che fa parte di una serie di corali destinati alla Cattedrale.⁶¹

Il foglio, tuttavia, non sarebbe materialmente coerente *ab origine* con il resto del Corale: da sempre si sostiene che sia stato aggiunto al volume già confezionato, come costante è stato registrare la relativa "pisanità" dell'artista e la sua lontananza linguistica dal miniatore (o dalla bottega di miniatori) attivo nella decorazione di tutti gli altri fogli dell'*Antifonario* ms. A.2 (fig. 19), il quale non solo parla un gergo assolutamente pisano ma è veramente un illustratore prolifico nel campo della produzione libraria di Pisa entro il 1350.⁶²

⁵⁹ Anticipo qui che non mi trova concorde la proposta di assegnare alla mano del Maestro del Dante di Petrarca la miniatura (*Dante e Virgilio emergono dagli inferi e l'incontro con Catone*) staccata e incollata all'inizio del *Purgatorio* sul ms. della *Commedia*, Firenze, BNC, Palatino 313, c. 82r (Chiodo, "Il primo commento", 234). Per l'attribuzione dell'immagine ritengo sempre valido l'accostamento al maestro che illustrò a penna il *Tesoretto* di Brunetto Latini, nella copia di Firenze, Bibl. Medic. Laurenziana, Strozzi 146 (Pasut, "I miniatori fiorentini", 43-44).

⁶⁰ Ricordo la *Raccolta di testi morali* (tra cui la *Somme le Roy* di Zuccherò Bencivenni), Città del Vaticano, BAV, Barb. lat. 3984 (De Robertis e Bordone, "Copisti e miniatori"), del 1330 circa, e le più tarde (fine degli anni Trenta) *Vite dei santi padri*, volgarizzate da Domenico Cavalca (Roma, BNC, Vitt. Em. 1189), un codice sottoscritto con la tipica sigla da Francesco di ser Nardo da Barberino, alla cui penna spetta anche un piccolo segmento nel Vaticano Barberiniano sopra citato (De Robertis, "Francesco di ser Nardo").

⁶¹ Per le immagini si faccia riferimento al sito del Catalogo Generale dei Beni Culturali, ultima consultazione 30.09.2025, <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900769229-1>.

⁶² Dalli Regoli, *Miniatura pisana*, 67-69, 125-126; Dalli Regoli, "Iconografia e struttura"; Bellosi, "Miniature del 'Maestro della Carità'", Balbarini, *Miniatura a Pisa*, 109-110.



Fig. 17. Miniatore pisano del quarto decennio del Trecento, Iniziale decorata "Q", in Boezio, *De consolatione philosophiae*, volgarizzamento anonimo, Kraków, Bibl. Jagiellońska, Ita. Fol. 174, c. 61v.



Fig. 18. Miniatore pisano del quarto decennio del Trecento, Iniziale decorata "C", in Boezio, *De consolatione philosophiae*, volgarizzamento anonimo, Kraków, Bibl. Jagiellońska, Ita. Fol. 174, c. 3v.

Ecco che allora l'esame comparato dell'*Antifonario* pisano e del codice boeziano di Cracovia apre alla possibilità di iniziare a districare un nodo altrimenti indissolubile. Come si è anticipato, il Boezio di Cracovia ha cinque carte decorate a motivi ornamentali (figg. 17, 18). La mano del "decoratore" che dipinse le grandi iniziali fogliacee (cc. 3v, 24r, 35v, 61v, 80v) è distinta dal Maestro del Dante di Petrarca, per quanto non manchino sue riconoscibilissime incursioni nel completamento delle bordure. Mi chiedo se a lui fosse riservato solo il compito di impreziosire l'ornato con gli esseri eccentrici tipici del suo mondo (figure ibride, nudini, teste con barbe e capelli fluenti, dai forti caratteri fisionomici)⁶³ oppure se, come penso, gli spettò anche almeno il disegno elegantissimo, agile e scattante dei motivi vegetali che occupano con ritmi movimentati e naturalistici i bordi delle carte.

Estranee invece al suo repertorio sono sicuramente le raffinate composizioni che riempiono le grandi iniziali incipitarie come fossero monumentali superfici scolpite o tessili, oppure, più ancora, intarsi marmorei. Sui fondi blu o rossi, dalla

⁶³ Un mondo fantasioso che è tipico, peraltro, proprio della miniatura pisana trecentesca: Dalli Regoli, *Mostri, maschere e grilli*, XVI-XVII, tavv. 66-67, 70-79, 84-89.

Fig. 19. Miniatore pisano del quarto decennio del Trecento, Iniziale decorata "C", in *Antifonario del tempo*, Pisa, Museo della Primaziale, ms. A 2, c. 152v (Fotografia ICCD1057013/ICCD13500616_71215; A.F.O.P. Archivio Fotografico Opera del Duomo di Pisa).

brillantezza inaudita, i motivi decorativi si staccano con un effetto di rilievo pronunciato; i più complessi, estremamente ricercati nel disegno, propongono *pattern* composti dal regolare intreccio di cerchi e semicerchi, impreziositi con foglie e fiori stilizzati entro gli spazi ricavati, secondo logiche che quasi recuperano gli antichi modelli (XII secolo) delle lastre a tarsie marmoree del Duomo pisano.

Non posso a questo punto fare a meno di notare che la rielaborazione successiva nel tempo di queste fantasie, in termini pur qualitativamente meno sostenuti e con un preziosismo inferiore (fig. 19), compare nelle iniziali decorate dell'*Antifonario* A. 2 dell'Opera del Duomo (cc. 28r, 48r, 89r, 100r, 125v, 139v, 152v, 169r, 184v, 220v, 236r, 254r), spettanti al così detto «Secondo Maestro dell'officina miniatoria pisana», attivo in città tra terzo e quarto decennio del Trecento.⁶⁴ Né può sfuggire che nel Boezio di Cracovia, lo strano personaggio che spunta dal tralcio a c. 3v, agitando un libro e parlando animatamente (fig. 20), ricorda i tipi umani prediletti dal grande miniatore pisano della generazione che precede Francesco Traini, chiamato con il nome di Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi.⁶⁵ Mi sembra verosimile che la figura, un chierico vestito con gli abiti rossi cardinalizi, alluda al committente, segnando la via per una ricerca futura volta alla sua individuazione.

A questo punto le conclusioni che è possibile avanzare sono di due ordini. La prima è inerente alla plausibile datazione del codice di Cracovia al terzo-quarto decennio del Trecento, visti i legami che si colgono con la contemporanea miniatura pisana e l'attuale cronologia assegnabile al percorso del Maestro del Dante



⁶⁴ Balbarini, *Miniatura a Pisa*, 109.

⁶⁵ Balbarini, *Miniatura a Pisa*, 33-55; Pasut, «In the shadow of Traini?», 55-61.

Fig. 20. Maestro del Dante di Petrarca, *Figura di chierico (cardinale?)*, dettaglio da Boezio, *De consolatione philosophiae*, volgarizzamento anonimo, Kraków, Bibl. Jagiellońska, Ita. Fol. 174, c. 3v.



di Petrarca. Ciò determinerebbe la precedenza di questo manoscritto sull'esemplare Vaticano Reginense lat. 1971, le cui miniature sono più tarde, e fornirebbe un appiglio per dirimere la questione del rapporto tra i testimoni a livello stemmatico, tenendo presente che già Alina De Luca non escludeva l'eventualità che il Boezio di Cracovia fosse il testimone più antico, in assenza dell'originale del volgarizzamento.⁶⁶ La seconda

ha un riflesso esclusivamente sul versante degli studi storico-artistici: salgono a due gli agganci per mettere in stretta relazione una parte dell'attività del Maestro del Dante di Petrarca all'ambiente pisano e, anche qualora si arrivasse a dimostrare che l'artista fu un forestiero arrivato a Pisa da un altro centro, la sua figura si avvia a riconquistare in sede critica quel ruolo di risalto che forse all'epoca ebbe grazie alla rete di scambio che si creò nel panorama della miniatura gotica in Toscana.⁶⁷

Sigle

Immaginare l'autore (a) = Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica. Ritratti riccardiani. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 26 marzo-27 giugno 1998), a cura di Giovanna Lazzi. Firenze: Edizioni Polistampa, 1998.

Immaginare l'autore (b) = Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica. Convegno di studi, Firenze, 26-27 marzo 1998, a cura di Paolo Viti e Giovanna Lazzi, Firenze: Edizioni Polistampa, 2000.

MMDC 2007 = Medieval Manuscript in Dutch Collections. A Database containing descriptions of all medieval western manuscripts up to c. 1550 written in Latin script and preserved in public and semipublic collections in the Netherlands, <https://www.mmdc.nl/static/site/index.html> ad loc. (ultima consultazione 30.09.2025).

⁶⁶ De Luca, *La lectura di Boezio*, 98-99, 152-166.

⁶⁷ La trattazione più recente sui rapporti tra miniatura fiorentina e pisana è di Alidori Battaglia, "Tra Pisa e Firenze".

Bibliografia

- Alidori Battaglia, Laura. "Tra Pisa e Firenze: miniatori pisani nel XIV secolo". *Codex Studies* 5 (2021): 3-33.
- Alidori Battaglia, Laura, e Marco Battaglia. "Il ritrovato Messale di San Pier Maggiore ed una proposta per la datazione dell'intervento del Maestro Daddesco nel Graduale Santorale della Badia a Settimo". *Arte Cristiana* 96/97 (2018): 300-307.
- Alidori Battaglia, Laura, e Marco Battaglia. "L'impresa trecentesca degli antifonari della Santissima Annunziata, Magister Petrus miniatore pisano a Firenze ed una proposta per l'identità del Maestro delle Effigi Domenicane". *Studi di Storia dell'Arte* 30 (2019): 55-68.
- Andrea Lancia, *Chiose alla Commedia*. A cura di Luca Azzetta, 2 voll. Roma: Antenor, 2012.
- Avril, François. *Fichier des manuscrits enluminés du département des Manuscrits, Paris, Bibl. Nationale, NAF 28635 (8)*, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btvib10000511d/f751.item> (ultima consultazione 23.09.2025).
- Azzetta, Luca. "Tra i più antichi lettori del *Convivio*: ser Alberto della Piagentina notaio e cultore di Dante". *Rivista di studi danteschi* 9, nr. 1 (2009): 57-91.
- Azzetta, Luca. "Alberto della Piagentina". In *Autografi dei letterati italiani. I. Le Origini e il Trecento*, a cura di Giulia Brunetti et al. Roma: Salerno Editrice, 2013.
- Azzetta, Luca. "Ancora sul 'Dante' di Giovanni Villani, Andrea Lancia e la prima circolazione fiorentina della *Commedia*". *Rivista di studi danteschi* 19, nr. 1 (2019): 148-167.
- Azzetta, Luca. "«Qui disegna Dante e Beatrice che li parli». Un repertorio trecentesco di istruzioni per le miniature di una *Commedia* di lusso (Firenze, Bibl. Naz. Centrale, II IV 246)". *Rivista di studi danteschi* 19, nr. 2 (2019): 351-399.
- Azzetta, Luca. "Il notaio Andrea Lancia commenta la *Commedia*". In «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021)*, a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Azzetta, Luca. "Il ritorno di Dante a Firenze". In «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021)*, a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Azzetta, Luca. "Illustrare una *Commedia* di lusso: un raro repertorio di istruzioni per il miniatore". In «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021)*, a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Azzetta, Luca, e Irene Ceccherini. "Filippo Ceffi volgarizzatore e copista nella Firenze del Trecento". *Italia medioevale e umanistica* 56 (2015): 99-157.
- Azzetta, Luca, e Sonia Chiodo. "L'Amico dell'Ottimo: un commento alla *Commedia* tratto da antichi e diversi chiosatori". In «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021)*, a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.

- Balbarini, Chiara. *Miniatura a Pisa nel Trecento dal "Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi" a Francesco Traini*. Pisa: Edizioni Plus-Università di Pisa, 2003.
- Battaglia Ricci, Lucia. *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*. Torino: Einaudi, 2018.
- Belloso, Luciano. "Miniature del 'Maestro della Carità'". *Prospettiva* 65 (1992): 24-30.
- Bertè, Monica. "Una postilla di Petrarca alla *Commedia* (Inf. II, 24)". *Rivista di studi danteschi* 17, nr. 2 (2017): 390-398.
- Bertelli, Sandro. *I manoscritti della letteratura italiana delle origini. I. Firenze, Biblioteca Nazionale*. Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2002.
- Bertelli, Sandro. *I manoscritti della letteratura italiana delle origini. II. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana*. Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011.
- Bertelli, Sandro. *La tradizione della "Commedia" dai manoscritti al testo. I. I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, presentazione di Paolo Trovato. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2011.
- Bertelli, Sandro. "Tipologie librerie della *Commedia* primo-trecentesca". In *Dante Visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Marcello Ciccuto. Firenze: Franco Cesati Editore, 2017.
- Billanovich, Giuseppe. "Il Petrarca, il Boccaccio, Zanobi da Strada e le tradizioni dei testi della *Cronaca* di Ugo Falcando e di alcune *Vite di pontefici*". *Rinascimento. Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento* 4, nr. 1 (1953): 17-24.
- Black, Robert. *Education and Society in Florentine Tuscany. Teachers, Pupils and Schools, c. 1250-1500*. Leiden-Boston: Brill, 2007.
- Black, Robert, e Gabriella Pomaro. *La consolazione della filosofia nel Medioevo e nel Rinascimento italiano. Libri di scuola e glosse nei manoscritti fiorentini*. Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000.
- Boccardo, Giovanni Battista. "La cultura classica e i primi commenti danteschi: il ruolo dei volgarizzamenti". In *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo. Atti del convegno internazionale (Roma, 7-9 novembre 2016)*, a cura di Luca Azzetta e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno Editrice, 2018.
- Boschi Rotiroti, Marisa. *Codicologia trecentesca della "Commedia". Entro e oltre l'antica vulgata*. Roma: Viella, 2004.
- Boskovits, Miklós. *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. III. The Fourteenth Century. IX. The Painters of the Miniaturist Tendency*. Firenze: Giunti Barbèra, 1984.
- Brunetti, Giulia. "Guinizzelli, il non più oscuro Maestro Giandino e il Boezio di Dante". In *Intorno a Guido Guinizzelli*, a cura di Luciano Rossi e Sara Alloatti Boller. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2002.
- Carelli, Fabiana. "Il Maestro delle Effigi Domenicane, Bernardo Daddi e Puccio di Simone a Santa Marta a Montughi". *Paragone* 71, ser. III, nr. 152 (2020): 54-72.
- Castellani, Arrigo. *Nuovi testi fiorentini del Dugento con introduzione, trattazione linguistica e glossario*. Firenze: Sansoni, 1952.
- Ceccherini, Irene. "La cultura grafica di Andrea Lancia". *Rivista di studi danteschi* 10, nr. 2 (2010): 351-367.
- Ceccherini, Irene. "Andrea Lancia tra i copisti dell'Ovidio volgare. Il ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 591". *Italia medioevale e umanistica* 52 (2011): 1-26.

- Ceccherini, Irene. "Il *Libro dell'arte di amare* di Ovidio trascritto da Andrea Lancia e altri cinque copisti". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021, 266-267.
- Ceccherini, Irene. "La *Commedia* copiata dal notaio fiorentino Dino di Lapo Pacini". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Ceccherini, Irene. "Uno *scriptorium* diffuso: copisti e notai". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Ceccherini, Irene, e Teresa De Robertis. "Scriptoria e cancellerie nella Firenze del XIV secolo". In *Scriptorium. Wesen-Funktion-Eigenheiten. Comité International de paléographie latine, XVIII. Internationaler Kongress St. Gallen, 11.-14. September 2013*, a cura di Andreas Nievergelt e Rudolf Gamper. München: Beck Verlag, 2015.
- Celotto, Vittorio. "La biblioteca in volgare dell'Ottimo Commento". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Chiodo, Sonia. "I racconti per immagini di Pacino di Bonaguida e del Maestro delle effigi domenicane". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Chiodo, Sonia. "Il primo commento fiorentino di parole e immagini alla *Commedia* di Dante". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Chiodo, Sonia. "Il *Tesoro* illustrato di Brunetto Latini, maestro di Dante". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Chiodo, Sonia. "Maestro delle effigi domenicane, *Giudizio finale, Madonna col Bambino in trono tra sant'Agostino e san Domenico, Crocifissione, trionfo di San Tommaso d'Aquino, Natività*". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Dalli Regoli, Gigetta. *Miniatura pisana del Trecento*. Vicenza: Neri Pozza Editore, 1963.
- Dalli Regoli, Gigetta. *Mostri, maschere e grilli nella miniatura medievale pisana*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori, 1980.
- Dalli Regoli, Gigetta. "Iconografia e struttura in una pagina di *Antifonario*". *Bollettino storico pisano* 52 (1983): 191-197.

- De Luca, Alina. *La lectura di Boezio nel Medioevo. Edizione critica del volgarizzamento inedito della Consolatio Philosophiae* (Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1971). Tesi di Dottorato in Culture letterarie, filologiche, storiche. Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2018.
- De Robertis, Teresa. "Dante come libro". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- De Robertis, Teresa. "Francesco di ser Nardo da Barberino". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- De Robertis, Teresa, e Martina Bordone. "Copisti e miniatori danteschi per una raccolta di testi morali". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- De Robertis, Teresa, e Sonia Chiodo. "Dante poeta coronato nella *Commedia* più famosa". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- De Robertis, Teresa, Martina Zanghì, e Sonia Chiodo. "La *Commedia* del copista di Parm miniata dal Maestro delle effigi domenicane". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Dionisotti, Carlo. *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1984.
- Filosa, Elsa. "L'araldica del Vaticano latino 3199". *Lecture classensi* 53 (2025): 137-151.
- Folena, Gianfranco. *Volgarizzare e tradurre con altri scritti sulla traduzione, edizione riveduta e ampliata*, a cura di Gianfelice Peron. Firenze: Franco Cesati Editore, 2021.
- Frosini, Giovanna. "Volgarizzamenti". In *Storia dell'italiano scritto. II. Prosa letteraria*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasini. Roma: Carocci, 2014.
- Frosini, Giovanna. "Stabilità e mutamento nella lingua di Firenze prima della peste". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Galindo-Sjöberg, Nils, e Cléber E. Eduardo dos Santos Dias. *Boethian Manuscripts in the Bibliotheca Apostolica Vaticana*. Holmia, Portus Cale: s.n., 2006.
- Gualdo, Riccardo, e Massimo Palermo. "La prosa del Trecento". In *Storia della letteratura italiana. X. La tradizione dei testi*, dir. da Enrico Malato, coord. da Claudio Ciociola. Roma: Salerno Editrice, 2001.
- Hughes Gillerman, Dorothy. "Trecento Illustrators of the *Divine Comedy*". *Annual Report of the Dante Society* 77 (1959): 1-40.

- I codici Ashburnhamiani della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Mss. 415-514*, a cura di Eugenia Antonucci et al., con una introduzione di Ida Giovanna Rao. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2018.
- I Danti riccardiani. Parole e figure. Catalogo della mostra (Firenze, 1996)*, a cura di Giovanna Lazzi e Giancarlo Savino. Firenze: Polistampa, 1996.
- I manoscritti Rossiani*, 3 vol., a cura di Silvia Maddalo e Marco Buonocore, con la collaborazione di Eva Ponzi e il contributo di Michela Torquati [Catalogo dei codici miniati della Biblioteca Vaticana, Studi e testi, 482]. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014.
- I Santi Patroni. Modelli di santità, culti e patronati in Occidente. Catalogo della mostra (Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, 3 giugno-15 ottobre 1999)*, a cura di Claudio Leonardi e Antonella Degl'Innocenti. Carugate: CT, 1999.
- Kanter, Laurence. "Master of the Dominican Effigies", in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450. Catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 17th November 1994 - 26th February 1995)*, ed. by Laurence Kanter et al. New York: Abrams, 1994.
- Kanter, Laurence. "Maestro Daddesco". In *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di Milvia Bollati, con prefazione di Miklós Boskovits. Milano: Sylvestre Bonnard, 2004.
- Kanter, Laurence. "Maestro del Codice di San Giorgio". In *Dizionario biografico dei miniatori italiani, Secoli IX-XVI*, a cura di Milvia Bollati, con prefazione di Miklós Boskovits. Milano: Sylvestre Bonnard, 2004.
- Kanter, Laurence. "Maestro delle Effigi Domenicane". In *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di Milvia Bollati, con prefazione di Miklós Boskovits. Milano: Sylvestre Bonnard, 2004.
- Korteweg, Anne S. *Catalogue of medieval manuscripts and incunabula at Huis Bergh Castle in 's-Heerenberg*. 's-Heerenberg: Stichting Huis Bergh, 2013.
- Labriola, Ada. "Alcune proposte per la miniatura fiorentina del Trecento". *Arte Cristiana* 93 (2005): 14-26.
- Lazzi, Giovanna. "Alla ricerca del ritratto d'autore". In *Immaginare l'autore* (a).
- Lenzi, Leonardo. "Il Boezio di Alberto della Piagentina trascritto da Francesco di ser Nardo". In «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021)*, a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Lenzi, Leonardo, "Canzoni distese e *Comedia* nelle glosse al Boezio in volgare di Alberto della Piagentina". *Rivista di studi danteschi* 22, nr. 1 (2022): 1-30.
- Lenzi, Leonardo. *Capitoli per una storia della traduzione da Boezio nel Medioevo italiano: due volgarizzamenti prosimetrici trecenteschi* Tesi di dottorato in Testi, tradizioni e culture del libro. Studi italiani e romanzi. Napoli, Scuola Superiore Meridionale, 2025.
- Löhmman, Otto. "Boethius und sein Kommentator Nicolaus Trevet in der italienischen Literatur des 14. Jahrhunderts". In *Bibliothekswelt und Kulturgeschichte. Eine internationale Festgabe für Joachim Wider zum 65. Geburtstag dargebracht von seinen Freunden*, hrsg. von Peter Schweigler et al. München: Verlag Dokumentation, 1977.
- Maggini, Francesco. *I primi volgarizzamenti dai classici latini*. Firenze: Le Monnier 1952.

- Offner, Richard. *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.
- Offner, Richard. *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. III. The Fourteenth Century. VII. The Biadaiolo Illuminator*. New York: The Institute of Fine Arts-New York University, 1957.
- Offner, Richard. *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. III. The Fourteenth Century. III/1. Elder Contemporaries of Bernardo Daddi*, nuova ed. a cura di Miklós Boskovits. Firenze: Giunti Barbèra, 1987. Ed. orig. New York: The College of Fine Arts-New York University, 1930.
- Partsch, Susanne. *Profane Buchmalerei der bürgerlichen Gesellschaft im spätmittelalterlichen Florenz. Der Specchio Umano des Getreidehändlers Domenico Lenzi*. Worms: Werner, 1981.
- Pasut, Francesca. "Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia". *Rivista di studi danteschi* 6, nr. 2 (2006): 379-409.
- Pasut, Francesca. "Il 'Dante' illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento". *Studi petrarcheschi* 19 (2006): 115-147.
- Pasut, Francesca. "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 di Studi (Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco, 20-21 maggio 2005)*, a cura di Francesca Pasut e Johannes Tripps. Firenze: Giunti, 2008.
- Pasut, Francesca. "«In the shadow of Traini»? Le illustrazioni di un codice dantesco a Berlino e altre considerazioni sulla miniatura pisana del Trecento". *Predella* 1 (2010): 55-78.
- Pasut, Francesca. "Florentine Illuminations for Dante's *Divine Comedy*: A Critical Assessment". In *Florence at the Dawn of the Renaissance. Painting and Illumination, 1300-1350. Catalogue of the exhibition (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 13th November 2012 – 10th February 2013; Toronto, Canada, Art Gallery of Ontario, 16th March – 16th June 2013)*, edited by Christine Sciacca. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2012.
- Pasut, Francesca. "Nella «antica vulgata» fiorentina. Due varianti miniate della *Commedia* dantesca". *Libri&Documenti* 40-41 (2014-2015): 261-273.
- Pasut, Francesca. "I commenti figurati: riflessioni a margine". In *Dante fra il Settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il Settecentenario della morte (2021), Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi. Roma: Salerno Editrice, 2016.
- Pasut, Francesca. "I miniatori fiorentini e la *Commedia* dantesca nei codici dell'antica vulgata: personalità e datazioni". In *Dante Visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Marcello Ciccuto. Firenze: Franco Cesati Editore, 2017.
- Pasut, Francesca. "L'invenzione di un canone". In «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del*

- Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021*), a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Pasut, Francesca. "Il Maestro Daddesco e Pacino di Bonaguida. Ricerche su due codici miniati". In *Scritti di storia dell'arte in onore di Angelo Tartuferi*, a cura di Mario Cobuzzi, Gerardo De Simone e Ada Labriola. Roma: Campisano Editore, 2025.
- Pasut, Francesca, e Luca Boschetto. "La *Commedia*: un libro per tutti". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021)*, a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Petoletti, Marco. "Circolazione di libri e lettura dei classici (a margine della 'Commedia')". In «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021)*, a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis. Firenze: Mandragora, 2021.
- Picarelli, Serena. "Uno sguardo al banco da lavoro del miniatore nel basso Medioevo (con esempi nel campo del libro volgare)". *Scripta* 15 (2022): 115-122.
- Picarelli, Serena. "Nuove riflessioni sulle istruzioni al miniatore della *Commedia* di Budapest (Biblioteca Universitaria, Italicus 1)". *Storie e linguaggi* 9, nr. 1 (2023): 111-126.
- Picarelli, Serena. "Progettare l'illustrazione dei 'Fatti di Cesare': prime osservazioni sulle istruzioni al miniatore del Laur. Plut. 44.28". *Studi medievali e Moderni. Arte, letteratura e storia* 29, nr. 1 (2025): 321-338.
- Segre, Cesare. *Volgarizzamenti del Due e Trecento*. Torino: UTET, 1980.
- Segre, Cesare, e Mario Marti. *La prosa del Duecento*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1959.
- Sosnowski, Miszalska. *Manoscritti italiani della collezione berlinese conservati presso la Biblioteca Jagellonica di Cracovia*. Cracovia: Fibula, 2012.
- Spagnesi, Alvaro. "Appunti sui codici miniati che riportano la versione toscana della «Somme le Roi» di Zuccherò Bencivenni". In *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione. Atti del III congresso di Storia della miniatura (Cortona, 20-23 ottobre 1988)*, a cura di Melania Ceccanti e Maria Cristina Castelli. Firenze: Leo S. Olschki, 1992.
- Spagnesi, Alvaro. "All'inizio della tradizione illustrata della *Commedia* a Firenze: il codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze". *Rivista di Storia della Miniatura* 5 (2000): 139-150.
- Zaggia, Massimo. "Il contesto: tra i volgarizzamenti fiorentini dei primi decenni del Trecento". In *Ovidio, Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi. I. Introduzione, testo secondo l'autografo e glossario*, a cura di Massimo Zaggia. Firenze: SISMELE-Edizioni del Galluzzo 2009.
- Zanichelli, Giuseppa Z. "L'immagine come glossa. Considerazioni su alcuni frontespizi miniati della *Commedia*". In *Dante e le arti visive*, a cura di Maria Monica Donato et al. Milano: Unicopli, 2006.
- Zanichelli, Giuseppa Z. "Incroci danteschi: il ms. Parm 3285 della Biblioteca Palatina di Parma". In *Dante Visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Marcello Ciccuto. Firenze: Franco Cesati Editore, 2017.

