





TESORI SVELATI  
LE EDIZIONI PREGIATE TRECCANI

DANTE ALIGHIERI

# COMMEDIA

FIRENZE, BIBLIOTECA MEDICEA  
LAURENZIANA, PLUT. 40.7

---

COMMENTARIO

*a cura di*

SONIA CHIDO, TERESA DE ROBERTIS,  
GENNARO FERRANTE, ANDREA MAZZUCCHI

ISTITUTO DELLA  
ENCICLOPEDIA ITALIANA  
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI  
ROMA

©

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA  
ISTITUTO DELLA ENCICLOPEDIA ITALIANA  
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI S.P.A.  
2018

ISBN 978-88-12-00723-3

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE: GRAFICA ELETTRONICA S.R.L.  
STAMPA: PAZZINI STAMPATORE EDITORE S.R.L.

*Printed in Italy*

ISTITUTO DELLA  
**ENCICLOPEDIA ITALIANA**  
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI

PRESIDENTE  
FRANCO GALLO

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

VICEPRESIDENTI

MARIO ROMANO NEGRI, GIOVANNI PUGLISI

LUIGI ABETE, DOMENICO ARCURI, GIAMPIETRO BRUNELLO,  
MASSIMILIANO CESARE, PIERLUIGI CIOCCA, MARCELLO CLARICH,  
GIOVANNI DE GENNARO, DANIELE DI LORETO,  
LUIGI GUIDOBONO CAVALCHINI GAROFOLI, MASSIMO LAPUCCI,  
MONICA MAGGIONI, VITTORIO MELONI, MARIO NUZZO,  
GUIDO GIACOMO PONTE, GIANFRANCO RAGONESI, DOMENICO TUDINI,  
FRANCESCO VENOSTA

DIRETTORE GENERALE

MASSIMO BRAY

COMITATO D'ONORE

GIULIANO AMATO, FRANCESCO PAOLO CASAVOLA, FABIOLA GIANOTTI,  
TULLIO GREGORY, GIORGIO NAPOLITANO, PIETRO RESCIGNO

CONSIGLIO SCIENTIFICO

ENRICO ALLEVA, ANNA AMATI, LINA BOLZONI, IRENE BOZZONI,  
GEMMA CALAMANDREI, SILVIA CANDIANI, LUCIANO CANFORA,  
ENZO CHELI, MICHELE CILIBERTO, ESTER COEN, ELENA CONTI, SAMANTHA  
CRISTOFORETTI, JUAN CARLOS DE MARTIN, LUDOVICO EINAUDI,  
AMALIA ERCOLI FINZI, LUCIANO FONTANA, RENZO GATTEGNA,  
EMMA GIAMMATTEI, CARLO GUELFI, FERNANDO MAZZOCCA,  
MARIANA MAZZUCATO, MELANIA G. MAZZUCCO, ALBERTO MELLONI,  
ALESSANDRO MENDINI, DANIELE MENOZZI, ENZO MOAVERO MILANESI,  
CARLO MARIA OSSOLA, MIMMO PALADINO, GIORGIO PARISI, TERESA PÀROLI,  
GIANFRANCO PASQUINO, GILLES PÉCOUT, ALBERTO QUADRIO CURZIO,  
FABRIZIO SACCOMANNI, LUCA SERIANNI, SALVATORE SETTIS,  
GIANNI TONIOLO, VINCENZO TRIONE, CINO ZUCCHI

COLLEGIO SINDACALE

GIULIO ANDREANI, Presidente;  
FRANCESCO LUCIANI RANIER GAUDIOSI DI CANOSA, BARBARA PREMOLI  
STEFANIA PETRUCCI, Delegato della Corte dei Conti



## INDICE

PRESENTAZIONE di MASSIMO BRAY	IX
STRUTTURA E SCRITTURE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7 di TERESA DE ROBERTIS	1
TRADIZIONE E NUOVI MODELLI NELL'ILLUSTRAZIONE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7 di SONIA CHIODO	25
IL MS. LAURENZIANO PLUT. 40.7: INDAGINE SUL TESTO E SULL'APPARATO ICONOGRAFICO ORIGINARIO di GENNARO FERRANTE	55
LE GLOSSE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7 E LA TRADIZIO- NE DEGLI ANTICHI COMMENTI ALLA <i>COMMEDIA</i> di ANDREA MAZZUCCHI	123
INDICE DELLE TAVOLE	189





## PRESENTAZIONE

Nell'approssimarsi dell'ormai imminente settimo centenario della morte di Dante (2021), l'Istituto della Enciclopedia Italiana è particolarmente orgoglioso di presentare ai suoi lettori uno dei più splendidi e importanti manoscritti della *Commedia*: il "Dante Laurenziano", conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana con la segnatura Pluteo 40.7, per la prima volta riprodotto in facsimile. Vergato intorno agli anni Sessanta e Settanta del XIV secolo, il codice si segnala, oltre che per l'elegante scrittura e per la magnifica legatura – contenente un omaggio al granduca Cosimo de' Medici in occasione dell'apertura al pubblico della Biblioteca (11 giugno 1571) –, per due caratteristiche che lo rendono un manufatto davvero unico: da un lato, la presenza nei margini dei fogli di un commento in gran parte altrimenti sconosciuto, che un mercante fiorentino volle accostare ai versi del poema per consentire ai lettori di coglierne i molteplici sensi riposti e i numerosi riferimenti alle vicende e ai personaggi di volta in volta evocati da Dante; dall'altro, quella di un eccezionale apparato decorativo e illustrativo, comprendente oltre 130 miniature di quattro artisti diversi.

L'*Inferno* è infatti illustrato da due miniatori che lavorarono all'epoca dell'allestimento del codice, decorandolo con figure di vivace gusto realistico e di forte intensità emotiva, restituendo, da un lato, la potenza inventiva di Dante e rispecchiando, dall'altro, l'ossessione tipicamente medievale per il maligno e il diabolico, della quale sono espressione i diversi demoni infernali disseminati lungo le pagine del manoscritto. Le illustrazioni del *Purgatorio* e del *Paradiso* sono invece successive e si devono a due abili disegnatori che, verso la fine del Quattrocento, proseguirono l'opera dei miniatori decorando le ultime due cantiche con una serie di vignette acquerellate, caratterizzate da un tratto aggraziato, da colori tenui e immagini di forte evidenza didascalica.

Su ciascuno di questi aspetti, testuali e iconografici, si soffermano Teresa De Robertis, Sonia Chiodo, Gennaro Ferrante e

Andrea Mazzucchi nei saggi raccolti nel *Commentario*, che, come avviene sempre per i facsimili pubblicati dalla Treccani, accompagna la riproduzione del manoscritto, offrendo una descrizione e un'analisi approfondita di tutti gli elementi che vengono a comporre quella che oggi definiremmo come un'opera d'arte "multimediale": il testo, la scrittura, l'apparato illustrativo, la fattura del manoscritto. A quanto splendidamente esposto dagli studiosi coinvolti nella realizzazione dell'opera vale forse la pena aggiungere una brevissima riflessione di carattere più generale sul senso culturale di continuare a proporre la *Commedia* ai lettori del terzo millennio.

L'opera di Dante è il primo e massimo fondamento dell'identità nazionale e della civiltà letteraria italiana: non soltanto per l'incommensurabile importanza storica, linguistica, letteraria e culturale della *Commedia*, uno dei pilastri – con la *Bibbia*, i poemi omerici, l'*Eneide*, le tragedie di Shakespeare, il *Quijote*, il *Faust* e la *Recherche* – del canone europeo e occidentale, ma anche per un altro aspetto, di particolare attualità nell'epoca della divisione sempre più netta tra la cultura degli specialisti e degli addetti ai lavori da una parte e, dall'altra, una malintesa cultura del "popolo", che – invece di dialogare proficuamente con la prima – rivendica una paradossale superiorità e indipendenza nei confronti di essa. Il poema di Dante costituisce infatti, a ben vedere, una di quelle rare opere alle quali l'altezza di ispirazione e l'eccezionale complessità linguistica, letteraria e strutturale non hanno impedito di divenire oggetto di un vero e proprio culto popolare, realizzando il miracolo di un'arte difficile, profonda, altissima, ma allo stesso tempo compresa e amata da tutti. E non è certo un caso: scriveva Ezra Pound nel 1910 che la *Commedia* è «il viaggio dell'intelletto di Dante attraverso quegli stati d'animo in cui gli uomini, di ogni sorta e condizione, permangono prima della loro morte; inoltre Dante, o intelletto di Dante, può significare "Ognuno", cioè "Umanità", per cui il suo viaggio diviene il simbolo della lotta dell'umanità nell'ascesa fuor dall'ignoranza verso la chiara luce della filosofia»; un'interpretazione, questa, ripresa oggi con argomenti rigorosamen-

te filologici da Carlo Ossola: «così dunque, in questa quotidiana corralità di *Everyman*, è da proporre al XXI secolo la *Divina Commedia*, bene comune non dell'Italia soltanto, ma dell'umanità intera».

Ma c'è anche un altro aspetto che rende l'opera di Dante un modello paradigmatico per questi anni di rapidissime, vertiginose trasformazioni, nei quali stiamo assistendo al venir meno di molti degli antichi valori e punti di riferimento, con la conseguenza del crearsi di un vuoto non ancora compensato dalla proposta di convinzioni e valori nuovi: senza pensare necessariamente alle speranze di una «fine della storia» dopo la caduta del muro di Berlino o alle minacce di uno «scontro tra le civiltà» dopo l'11 settembre, non c'è dubbio che la sensazione di vivere – nelle parole di papa Francesco – non semplicemente «un'epoca di cambiamento», ma un vero e proprio «cambiamento d'epoca» accomuni il pensiero e la sensibilità di molti nostri contemporanei. Anche Dante è vissuto in una fase storica di profonde e radicali trasformazioni: come si è tante volte ripetuto, «al tramonto del Medioevo». Nell'immagine totale del mondo evocata nelle tre cantiche della *Commedia*, egli ha saputo, tuttavia, racchiudere una *summa* dell'intera civiltà medievale in tutti i suoi aspetti, ricreandola in forme rinnovate e originali e sapendola così trasmettere, nei suoi elementi più vitali, alla cultura dei secoli successivi. Assai difficilmente avremo un altro Dante ad accompagnarci nel passaggio dalla civiltà come la conosciamo al nuovo mondo plasmato dalla sempre più pervasiva comunicazione digitale; ma il compito della cultura è ancora e continuerà ad essere proprio questo: preservare quanto di meglio la civiltà ha prodotto nel passato, ricrearlo in forme sempre nuove e trasmetterlo alle generazioni future.

MASSIMO BRAY  
Direttore generale  
dell'Istituto della Enciclopedia Italiana



TERESA DE ROBERTIS

## STRUTTURA E SCRITTURE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7

### LA STRUTTURA

I dati essenziali del ms. Laurenziano Plut. 40.7 si riassumono in questo: cartaceo, di cc. vi, 239, iv<sup>o</sup>; mm. 390 × 296 (dimensioni massime); del secolo XIV, ma con rilevanti interventi posteriori nella decorazione. Legatura medicaea (restaurata) con catena, in assi ricoperte di cuoio rosso impresso, con medaglione centrale e cantonali in metallo recanti le armi medichee sovrastate dalla corona granducale e affiancate dalle iniziali C e M di Cosimo de' Medici (1519-1574), il tutto eseguito in vista dell'apertura al pubblico della Biblioteca avvenuta l'11 giugno 1571 in occasione del compleanno del granduca<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Il ms. è uno dei 36 sinteticamente indicati come «Dante» nell'*Indice della Libreria di S. Lorenzo* (Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Archivio Storico della Biblioteca, Pluteo 92 sup. 94<sup>A</sup>, cc. 18r-70v, a c. 41r-v) compilato nel 1589 dai bibliotecari Giovanni Rondinelli e Baccio Valori. Si vedano inoltre A.M. BANDINI, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae* [...], Firenze, Stamperia Reale, vol. v 1778, col. 22; P. COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della 'Divina Commedia' e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografi di lui*, Prato, Tip. Aldina, 1845-1846 (di cui si veda ora la Nuova ediz. anast. con una Postfazione di S. Zamponi et alii, Roma 2008, 3 voll., II pp. 15-16 nr. 11, 285-86 nr. 6, 344-45 nr. 3); *Esposizione dantesca in Firenze. Maggio MDCCCLXV. Cataloghi*, Firenze, Le Monnier, 1865, p. 36 nr. 49; L. ROCCA, *Di alcuni commenti della 'Divina Commedia' composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze, Sansoni, 1891, pp. 7, 44-45, 51; A. BASSERMANN, *Dantes Spuren in Italien. Wanderungen und Untersuchungen*, München-Leipzig, Oldenbourg, [1898], p. 216; L. VOLKMANN, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della 'Divina Commedia'*, trad. it. a cura di G. Locella, Firenze-Venezia, Olschki, 1898, pp. 34 e 54; *Catalogo della Mostra alla Medicea Laurenziana nell'anno MCMXXI in Firenze*, [a cura di G. Biagi e E. Rostagno], Milano, Bertieri e Vanzetti, 1923, p. 36 nr. 74; *Mostra di codici ed edizioni dantesche (Firenze, 20 aprile-31 ottobre 1965)*. Catalogo a cura del Comitato Nazionale per le celebrazioni del settimo centenario della nascita di Dante, Firenze 1965, p. 71 nr. 93; DANTE ALIGHIERI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano 1966, 4 voll., I p. 510; B. SANDKÜHLER, *Die frühen Dantekommen-*

Non sono numerate e sono interamente bianche le prime due guardie anteriori e le ultime due posteriori, inserite in occasione di un recente restauro. Sono invece degli inizi del sec. XX le carte ora numerate I-III (con c. 1r recante la segnatura a inchiostro, ripetuta più sopra a lapis, e il timbro della biblioteca) e le cc. 1<sup>r</sup>-11<sup>r</sup> (tutte bianche tranne 1r). È membranacea e antica (risalente almeno al sec. XV) la c. iv, con tracce di scrittura sul recto e col verso ora interamente occupato da un blasone che purtroppo rimane ancora non identificato.

Nel margine superiore, al centro, quando non sia tagliata dalla rifilatura, è visibile una numerazione a inchiostro in arabi 1-[241] da attribuirsi alla mano che scrive il commento, con le cifre inserite entro cornice circolare talvolta decorata con tratti di penna. Tale cartulazione antica coincide con la più recente (a matita, nell'angolo superiore destro) solo fino a c. 76, proseguendo poi con scarto di due cifre per via della perdita di altrettante carte; per ripetizione del nr. 116 lo scarto si riduce

*tare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München 1967, p. 271; P. BRIEGER-M. MEISS-CH.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, Princeton 1969, 2 voll., I pp. 231-33; *Disegni nei manoscritti laurenziani. Sec. X-XVII*. Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ottobre 1979-febbraio 1980, a cura di F. Gurrieri, Firenze 1979, pp. 183-85 nr. 136; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die 'Göttliche Komödie'. Vergleichende Bestandsaufnahme der 'Commedia' Handschriften*, Stuttgart 1984, p. 45 nr. 99; M. SERIACOPI, *Paolo e Francesca in un commento inedito del XIV secolo al canto v dell'Inferno*, in *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Firenze 1998, pp. 109-15; DANTIS ALAGHERII *Comedia*, a cura di F. Sanguineti, Firenze 2001, p. xxvi; S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della 'Commedia' da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze 2004, pp. 67, 118, 225, 229; M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma 2004, pp. 19, 25, 50, 103, 116 nr. 62; M. SERIACOPI, *Un commento inedito di fine Trecento ai canti II-V dell'Inferno* (1999), in ID., *Fortuna di Dante Alighieri [...]*, Reggello 2005, pp. 35-96; *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma 2011, 2 voll., I pp. 178 e 257, II pp. 587-88 nr. 167 (scheda di F. MAZZANTI); *Visualizzazioni dantesche nei manoscritti laurenziani della 'Commedia' (sec. XIV-XVI)*. Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 5 ottobre 2015-9 gennaio 2016, a cura di I.G. Rao e S. Bertelli, Firenze 2015, pp. 132-33; S. BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia' dai manoscritti al testo*, Firenze, I 2011 e II 2016, II pp. 111-12, 462-64.

nuovamente a una cifra a partire dall'attuale c. 115, mentre torna a essere di due, per un salto, da c. 158. In alto a destra, al di sotto di quella più recente, affiora solo per un brevissimo tratto (cc. 158-161) una seconda numerazione antica in arabi (del sec. XV?) che risulta avanti di tre cifre rispetto a quella corrente (161 ora 158 e così via). È presente anche una numerazione a inchiostro, di mano del sec. XVIII o XIX, saltuaria, senza logica apparente, disallineata sia rispetto alle antiche sia alla più recente: risulta infatti numerata come 20 l'attuale c. 21, 30 la c. 32, 35 la c. 37, 40 la c. 42, 50 la c. 52, 70 la c. 72, 71 la c. 77, 101 la c. 107, 111 la c. 180, 147 la c. 146, 150 la c. 156, 159 la c. 158, 171 la c. 177, 200 la c. 206.

Per formare i fascicoli è stata utilizzata carta di buon peso, con vergelle ben evidenti, proveniente da diverse partite. Le filigrane riconosciute sono tre, ma non si può escludere la presenza di altre marche d'acqua dato che il disegno, trovandosi al centro dell'area di scrittura, è quasi sempre di difficile lettura. La successione delle tre filigrane lascia intravedere un approvvigionamento avvenuto in corso d'opera: fino a c. 145 prevale una filigrana *cercle* (due cerchi posti l'uno sopra l'altro, distanziati e attraversati da un tratto che termina con croce latina), cui da c. 33 si affianca, mescolandosi alla prima e rimanendo minoritaria, un tipo *arc*; a c. 146 (inizio di *Par.*, xxx) fa la sua comparsa il terzo disegno, *arbalète*, che, salvo un limitato ritorno del tipo *cercle* (cc. 165-172), contraddistingue la parte finale del codice. Per dimensioni, posizione rispetto ai filoni, distanza tra gli stessi, solo la terza filigrana sembra trovare una quasi perfetta corrispondenza con quella registrata al nr. 258 del repertorio Mošin-Traljič<sup>2</sup>, attestata in documenti del 1359-1360, da cui si ricava che il foglio uscito dalla cartiera aveva un formato di circa 420 × 600 mm., dimensioni non solo compatibili con quelle che si deducono dal manoscritto Laurenziano (e corrispondenti al formato che nella famosa lapide di Bologna è definito "reale")<sup>3</sup>,

<sup>2</sup> V.A. MOŠIN-S.M. TRALJIČ, *Filigranes*, Zagreb 1957.

<sup>3</sup> CH.-M. BRIQUET, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques de papier dès*

ma anzi necessarie alla sua realizzazione. Delle altre due marche, *cerle* ha dimensioni leggermente inferiori a Briquet 3189 (attestata a Siena nel 1347), *arc* è solo vicina a Briquet 783 (attestata a Pisa, 1358-1359) o 795 (Genova, 1358). I grandi fogli di carta scelti per l'allestimento del codice (che dovevano misurare come minimo mm. 390 × 610, ma si consideri la perdita di almeno 10 mm. nel margine superiore e del doppio in quello inferiore, causa la rifilatura)<sup>4</sup> sono stati piegati in modo da ridurre a metà il lato lungo: la piegatura in-folio fa sì che la filigrana rimanga dislocata in una delle due metà del bifoglio, cosa che permette, come si vedrà, di individuare in un fascicolo un'altezzazione altrimenti destinata a passare inosservata.

Per le sue grandi dimensioni il codice entra a far parte di una ristretta famiglia formata in totale da 15 copie della *Commedia*, due delle quali classificabili entro l'Antica Vulgata (Eton Coll. 112 e Ricc. 1010), le restanti prodotte entro la fine del Trecento<sup>5</sup>. Questo il quadro, ordinato in base alla taglia (la somma di altezza e base: parametro non immediatamente evocativo, la cui unica funzionalità risiede nel ridurre due valori a uno), alla quale sono affiancate la misura dell'altezza e l'indicazione della materia scrittoria e della presenza di un commento eventualmente anche figurato. Sulle relazioni fra questi dati torneremo. Per ora basti sottolineare la non interdipendenza dei due parametri costituiti dal materiale scrittorio e dalle dimensioni dei codici:

*leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600, avec 39 figures dans le texte et 16.112 facsimilés de filigranes*, Genève-Paris, Alphonse Picard et fils, 1907, 2 voll., 1 pp. 2-3.

<sup>4</sup> La perdita in alto e in basso è evidentissima alla c. 16: sul recto, in alto, manca metà della cornicetta circolare in cui è inserita la cartulazione di mano della fine del sec. XV; sul verso è sparita buona parte della figura che doveva reggere il cartiglio con le parole-richiamo.

<sup>5</sup> Utilizzo le informazioni raccolte da BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia*, cit., pp. 29-32 (e relative schede), in quello che è il maggior lavoro, e complessivo, sugli aspetti materiali della più antica tradizione del testo dantesco; per i manoscritti fiorentini trecenteschi si vedano ora anche i due volumi di BERTELLI, *La tradizione*, cit. Boschi assume come limite oltre il quale classificare un manoscritto come di taglia grande un valore superiore ai 670 mm. (p. 29).



## STRUTTURA E SCRITTURE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7

675 (h. 400) membr.		Ricc. 1010	XIV secondo quarto <sup>AV</sup>
676 (h. 354) membr.	comm. fig. (parz.)	Marc. Z. 54	XIV ultimo quarto
677 (h. 390) cart.	comm. fig. (parz.)	Laur. Strozzi 148	XIV ultimo quarto
677 (h. 397) cart.		Naz. Pal. 316	XIV terzo quarto
677 (h. 397) membr.		Eton Coll. 112	XIV secondo quarto <sup>AV</sup>
678 (h. 395) cart.	comm.	Ricc. 1014	XIV fine
680 (h. 403) membr.	comm.	Laur. Conv. soppr. 204	<i>post a. 1385 - ante a. 1392</i>
686 (h. 390) cart.	comm. + comm. fig.	Laur. 40.7	XIV anni '60-'70
690 (h. 400) membr.		Mantova, F V 14	XIV terzo quarto
692 (h. 404) cart.		Ambros. D 539 inf.	a. 1399, Lucca
695 (h. 400) membr.	comm.	Paris, BN ital. 77	a. 1391
696 (h. 402) cart.		Marc. Z. 52	XIV ultimo quarto
705 (h. 405) cart.		Naz. Pal. Panc. 1	XIV ultimo quarto
706 (h. 410) cart.		Vat. Chig. L VIII 293	XIV fine
713 (h. 363) membr.	comm. fig.	Marc. It. IX 276	XIV ultimo quarto

I fascicoli sono organizzati come segue: *Inf.*, fasc. I-IX<sup>8</sup> (cc. 1-72), X<sup>4</sup> (cc. 73-76); *Purg.*, fasc. XI-XVIII<sup>8</sup> (cc. 77-140), XIX<sup>9</sup> (cc. 141-149), XX<sup>8</sup> (cc. 150-157); *Par.*, fasc. XXI-XXIX<sup>8</sup> (cc. 158-229), XXX<sup>6</sup> (cc. 230-235), XXXI<sup>4</sup> (cc. 236-239).

Il fascicolo XIX si segnala per la sua anomalia strutturale. In quanto formato da un numero dispari di carte, comunque si valuti la situazione di partenza (se XIX<sup>10-1</sup> o XIX<sup>8+1</sup>) e consideran-

do che il testo corre senza lacune, è evidente che il processo di trascrizione ha conosciuto una piccola crisi. Si tengano presenti i seguenti dati: la qualità della c. 141 sembra diversa da quella della parte restante del fascicolo (manca però la filigrana e con essa una prova decisiva); le cc. 142-149 contengono un numero di terzine inferiore rispetto alle carte che precedono e seguono; la scrittura, pur della stessa mano, è di modulo maggiore; se il fascicolo fosse stato in origine un quinterno, sarebbe stato l'unico di ordine superiore in una compagine fatta tutta di quaderni o di fascicoli minori (x, xxx e xxxi) piazzati in nodi strategici del codice.

Questa in sintesi la situazione (l'indicazione è per carta):

141r	<i>Purg.</i> , xxviii	11 terzine
141v		7 terzine + 1 v. + rubrica lunga di <i>Purg.</i> , xxix
142r	<i>Purg.</i> , xxix	rubrica lunga (ripetuta) di <i>Purg.</i> , xxix + 3 vv.
142v		8 terzine
143r		8 terzine
143v		8 terzine
144r		8 terzine + 1 v.
144v		2 vv. + 8 terzine
145r		8 terzine
145v		4 vv. + rubrica lunga di <i>Purg.</i> , xxx
146r	<i>Purg.</i> , xxx	4 vv.
146v		7 terzine
147r		7 terzine
147v		7 terzine
148r		7 terzine
148v		7 terzine + 1 v.
149r		2 vv. + 7 terzine
149v		4 vv. + <i>explicit</i> + rubrica breve di <i>Purg.</i> , xxxi

L'impressione è che il fascicolo xix sia stato all'inizio, come nel resto del codice, un quaderno. A trascrizione conclusa il copista si deve essere accorto di un guasto testuale (o d'altra natura?) sanabile solo con un drastico intervento sul lavoro già fatto. Del fascicolo originario ha salvato soltanto la c. 141, eliminato le restanti 7 carte e ritrascritto il segmento di testo in esse

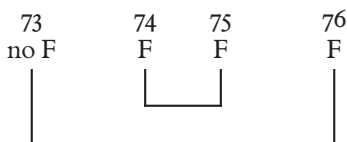
contenuto in un nuovo quaderno (attuali cc. 141-149), ma con un numero di terzine per facciata inferiore alla media tenuta nel resto del codice, in modo da occupare tutto il nuovo fascicolo e riallacciarsi senza fratture all'inizio del fasc. xx. Fatta la proporzione e tenuto conto dello spazio destinato alle iniziali di canto e alle rubriche, ciò che ora si distribuisce su 16 facciate con 7-8 terzine per pagina, poteva stare perfettamente nelle 14 eliminate, se trascritte secondo la scansione di 10-11 terzine, che è quella prevalente nel codice.

Non tutto però in questa operazione è andato liscio. Si noterà che la rubrica di *Par.*, xxix, è trascritta due volte, al termine di c. 141v e all'inizio del "nuovo" fascicolo. Non è però lo stesso testo:

Incomincia il vigesimonono canto della seconda cantica della Comedia di Dante. Nel qual l'auctore con excellentissima poesia disegna la sancta Chiesa in figura d'un carro tirato da un grifone, et dinançi a quel carro procedono septe candelabri d'oro (et) xxiiii signori coronati di gigli (et) dintorno al carro quattro animali con sei ali a ciascun canto uno, dalla dextra rota tre donne dançando et dalla sinistra quactro, poi dietro al carro due excellentissimi homini (et) dietro a lloro uno vecchio che vegna dormendo. Capitolo xxviii° (c. 141v).

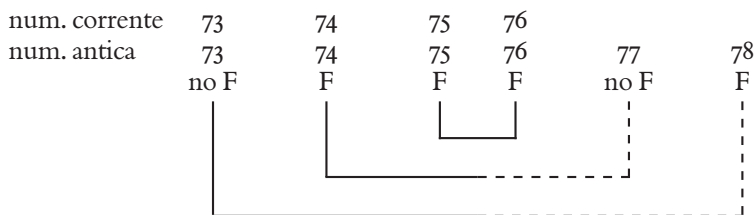
Incomincia il vigesimonono canto della seconda cantica della Comedia di Dante Allighieri da Firenze. Nel quale canto l'auctore descrive molte figure (et) storie, et pone come vide nel paradiso terrestre molte belle cose, biasimando Eva nostra prima madre perch'ella non fu obediante al comandamento primo che Dio le fece, per che non sarebbe stata cacciata di quello dilectevile luogo. Poi pone la sancta Chiesa in forma d'un carro con due grandi ruote (et) uno ucello grifone che tira col collo questo carro, et poi pone li quattro evangelisti in diverse forme et altre molte cose come appare nel texto. xxviii° (c. 142r).

Nonostante le apparenze, anche il fasc. x non è quello che era in origine, ma frutto di una ricostruzione operata in sede di restauro. Lo denunciano due fatti: il salto di due cifre nella numerazione antica posta al centro del margine superiore (che diventa 79 all'attuale c. 77, prima del fasc. xxi) e l'irrazionale presenza di tre carte con filigrana contro una che ne è priva:



Per evidenti ragioni, nei manoscritti cartacei e soprattutto in quelli che hanno avuta una vita intensa e stratificata fatta di integrazioni, aggiornamenti, letture, passaggi di mano, l'originale solidarietà dei bifogli che formano i fascicoli si può dissolvere. Questa sorte di solito tocca soprattutto il bifoglio centrale, perché la cucitura può tagliare la carta, e quello esterno, che si usura sul dorso. È quanto è successo, come altrove nel codice, nel fascicolo in questione, qui però sommandosi all'intervento di un ulteriore fatto traumatico, ma non infrequente, ovvero l'eliminazione delle carte bianche che separavano la fine dell'*Inferno* e l'inizio del *Purgatorio*.

In altre parole, il fasc. x era in origine un ternione ricostruibile come proposto di seguito; una volta tagliate le carte già numerate 77 e 78, le due metà corrispondenti erano di fatto ridotte a carte sciolte e pericolanti; forse si erano separate anche 75 e 76, centrali nel fascicolo, per via della cucitura. Al restauratore non è rimasto che ricomporre il tutto in due bifogli artificiali:



L'ordine corretto dei fascicoli è assicurato dai richiami (non sempre interamente leggibili a causa della rifilatura) e da una numerazione moderna a lapis, apposta in occasione di un restauro sul verso dell'ultima carta, nell'angolo inferiore destro, verso la cucitura (numerazione che procede ordinata da 1 a 25 fino a c. 197v, ma poi indicando il fasc. xxvi come 30 e i cinque successivi come 40, 50, 60, 70 e 80).

I richiami sono inseriti in cartigli retti da varie figure colorate di angeli (cc. 8v, 16v, 24v, 72v, 84v, 92v, 132v), draghi (c. 32v, con testa umana a c. 108v), personaggi maschili (cc. 40v, 124v) o femminili (cc. 48v, 140v), oppure iscritti nel corpo di animali (un pesce a c. 56v, una lepre a c. 100v) o entro cornici geometriche di varia tipologia e colorate (cc. 64v, 116v, 149v, 165v, 173v, 181v, 189v, 197v, 205v, 213v, 221v, 229v, 235v): una serie di richiami così varia e animata che non può non ricordare quella di mano di Boccaccio nell'autografo Berlinese Hamilton 90 del *Decameron*. Dato che le parole-richiamo sono della mano principale (A), che l'andamento della scrittura determina o è condizionato dalla forma del cartiglio, che forma e posizione del cartiglio variano in relazione alla figura ideata per sostenerlo, non si può che dedurre che il tutto è stato realizzato da A (compresa la colorazione, che ha in effetti tonalità e intensità diverse da quelle utilizzate dalle altre mani che intervengono nel codice).

Manca, ma non perché caduto, il richiamo alla fine del fasc. xx (ultimo di *Purg.*), così come molto verosimilmente doveva mancare anche quello del fasc. x (ultimo di *Inf.*). L'omissione, voluta, si spiega con un'abitudine ampiamente condivisa e attestata anche al di fuori del perimetro dantesco: là dove un testo (o un suo segmento) sia separato dal successivo da carte interamente o in massima parte bianche (a maggior ragione se il progetto del libro prevede rubriche iniziali o forme di numerazione da cui dedurre la successione delle parti o se è il testo stesso, come nel caso della *Commedia*, a dichiarare la sua struttura), il richiamo non viene scritto, perché turberebbe la pulizia di una pagina tutta o in gran parte bianca (ciò che doveva succedere nell'ultima, perduta carta del fasc. x e che si verifica a c. 157v).

La questione dei richiami è legata a una circostanza codicologica che le edizioni manoscritte del poema dantesco (specie quelle trecentesche) condividono con altri aggregati testuali ad alto tasso di stabilità<sup>6</sup> o contraddistinti da un'articolazione inter-

<sup>6</sup> Un esempio di antica tradizione e di larga fortuna fino al Rinascimento è quello del *Liber Vergilianus*, che aggrega *Ecloghe*, *Georgiche* e *Eneide* (normalmen-

na, si può dire, autoevidente<sup>7</sup>. È stato osservato, in situazioni di questo tipo, che i copisti scelgono la consistenza dei fascicoli e programmano la trascrizione in modo da far coincidere una cesura testuale con un cambio di fascicolo. Ma cominciare un nuovo testo o una sua nuova sezione su di un nuovo fascicolo implica, evidentemente, la forte probabilità statistica di pagine o spazi bianchi alla fine del fascicolo che precede, che può essere solo in parte corretta ricorrendo a fascicoli d'ordine minore in corrispondenza della cesura. Ebbene, grazie al lavoro sistematico condotto da Marisa Boschi sulle copie trecentesche della *Commedia*, possiamo verificare che il richiamo è sistematicamente omesso se *Purgatorio* e *Paradiso* cominciano a fascicolo nuovo dopo pagine tutte o in parte bianche. Tre delle quattro eccezioni confermano che il principio sotteso al lavoro dei copisti è proprio quello di rispettare il più possibile la pulizia della pagina: il richiamo (tra l'altro sbagliato) che nel Laurenziano 90 sup. 128 collega *Inferno* e *Purgatorio* è scritto non alla fine del fa-

te in quest'ordine), e che risulta spesso organizzato in modo che il blocco dei fascicoli dell'*Eneide* risulti separato da quello destinato a *Ecl.*+*Georg.* (queste più di rado divise anch'esse da una cesura). Un'indagine condotta qualche anno fa da una mia allieva su 64 manoscritti della Biblioteca Laurenziana (M. MELE, *Il libro di Virgilio nel Medioevo. Indagine attraverso i manoscritti della Biblioteca Laurenziana*, tesi di laurea, Università di Firenze, 2007) ha dimostrato che nei 25 manoscritti in cui è stato copiato o è sopravvissuto l'insieme delle tre opere la cesura di fascicolo ricorre in 16 casi: 14 volte a separare il blocco *Ecl.*+*Georg.* da *Aen.*, 2 volte anche tra *Ecl.* e *Georg.* A questi numeri vanno aggiunti quattro manoscritti in cui sono presenti solo *Ecl.* e *Georg.* copiate comunque su fascicoli separati. Significativo poi per la sorte che può toccare compagini che, per essere così organizzate, sono di fatto la somma di parti potenzialmente indipendenti e ricomponibili, è il caso del Laur. 39.15 in cui *Aen.* precede *Ecl.* e *Georg.* nonostante che nell'ultima carta di *Georg.* sia presente il richiamo «Arma».

<sup>7</sup> L'assenza dei richiami entro una struttura ordinata gerarchicamente, tripartita e di assoluta evidenza per un suo lettore, è osservabile nel Canzoniere P (Palatino 418, ora Banco Rari 217 della Biblioteca Nazionale di Firenze) a c. 62v (ultima della sezione delle canzoni e ultima del fascicolo) e a c. 70v (ultima del fascicolo delle ballate). Si veda la mia *Descrizione e storia del canzoniere Palatino*, in *I canzonieri della lirica italiana delle origini*, a cura di L. Leonardi, Firenze 2001, 4 voll., iv. *Studi critici*, pp. 317-50, a p. 320 (per la riproduzione integrale del ms. si veda il vol. III, oppure <http://teca.bncf.firenze.sbn.it>, alla segnatura).

scicolo (c. 87v, bianca), ma alla fine del testo (c. 85v); nel Laur. 40.22 il richiamo è presente solo alla fine del *Purgatorio*, non alla fine dell'*Inferno*; nel Ricc. 1010, nelle carte bianche in coda al fascicolo finale di *Inferno* e *Purgatorio*, il richiamo è appena visibile a filo del margine inferiore, di modulo molto piccolo ed eseguito a penna rovesciata (segno che era previsto che sparisse con la rifilatura), mentre nel resto del codice è scritto al centro del margine, identico in tutto alla scrittura del testo. La quarta eccezione, il Landiano 190, coi suoi richiami galleggianti in pagine bianche, è la miglior dimostrazione dello strano effetto che i copisti cercavano di evitare con l'omissione del richiamo, confidando su altri segnali per l'ordinamento dei fascicoli e del testo.

#### IL DISEGNO DELLA PAGINA E LA DISTRIBUZIONE DI TESTO E DECORAZIONE

Nonostante il commento marginale si sia depositato nel codice per opera di una seconda mano in una fase successiva a quella in cui è stato trascritto il testo (e anche dopo che erano già state eseguite le illustrazioni delle cc. 1r-76v), è evidente che il progetto prevedeva da subito un corredo esegetico. Lo dicono, più che le dimensioni del volume, la disposizione del testo su una sola colonna centrale, il numero relativamente basso (in proporzione all'altezza della pagina) delle terzine, la dislocazione del quadro di scrittura.

Che non esista una relazione speciale che lega la presenza del commento alle dimensioni del codice lo si ricava immediatamente dalla tabella di p. 5 (con 11 manoscritti su 15 di grande taglia, privi di commento), ma anche da un esame complessivo della tradizione trecentesca. Le strategie di aggregazione escogitate dai copisti sono infatti tanto varie da permettere la convivenza di testo e apparato praticamente in ogni situazione, anche in codici di formato davvero piccolo, come nel Vat. Chig. L V 168, che misura mm. 220 × 147 e contiene il *Purgatorio* incuneato nel commento di Francesco da Buti. Ben più importante, come anticipato, è l'impaginazione.

Il copista ha disegnato a mina di piombo uno schema che, in orizzontale, è scandito da due doppi colonnini che corrono per tutta l'altezza della pagina ai lati del rettangolo destinato al testo; l'altezza dell'area del testo è definita di solito da due linee passanti semplici, ma non mancano i casi in cui quella di base non è eseguita. A c. 152r, rappresentativa – salvo il caso che si dirà subito – di tutto il manoscritto, la distribuzione degli spazi è la seguente: mm. 398 × 296 = 65 [219] 104 × 76 [10 | 8 | 99 | 8 | 8] 87 (le misure tra quadre sono quelle dell'area del testo, le restanti quelle dei margini in cui si colloca il commento). A c. 148, ovvero all'interno del fasc. XIX di cui prima si è spiegata la situazione, ferma restando la scansione in larghezza, l'altezza dello specchio (peraltro neppure completamente occupato) risulta di mm. 64 [192] 131. Le uniche righe presenti nel manoscritto sono quelle sopra indicate; non sono tracciate le righe di appoggio alla scrittura, che perciò si dispone liberamente guidata dalla vergellatura della carta, con qualche oscillazione nel numero dei versi nonostante l'indubbio aiuto fornito al copista dalla scansione in terzine.

La pagina è dunque definita: 1) da due ampie zone laterali, molto vicine nelle dimensioni (ciò che è solo in apparente contrasto col canone estetico-funzionale del codice medievale che vuole il margine interno decisamente più piccolo di quello esterno: la regola infatti non vale per i testi che prevedono un imponente commento a cornice), che sono la sede privilegiata del commento (o almeno le zone in cui si comincia a trascriverlo, salvo poi, se necessario, proseguire nel margine superiore e in quello inferiore, se non già occupato dalle illustrazioni); 2) dalla posizione quasi perfettamente centrale dell'area riservata al testo; 3) da una vasta area nella parte inferiore (in un rapporto proporzionale, meno anomalo, col margine di testa di circa 2:1) in cui trova posto il commento figurato.

Come è stato ampiamente dimostrato, nel caso della *Commedia* i copisti trascrivono sul fondamento della terzina, facendo ogni sforzo per rispettarne l'integrità anche nella situazione che più mette in crisi il sistema, cioè il passaggio da un canto



all'altro, là dove è necessario prevedere degli stacchi, si devono trascrivere rubriche brevi o lunghe, inserire una numerazione o trovare spazio per la decorazione. La terzina è dunque l'unità di copia e anche il principio o limite che regola la convivenza nella pagina di testo, paratesto e decorazione.

Nel Laurenziano le terzine previste in una facciata che non sia quella di inizio o fine canto sono 11, ma ci sono varie eccezioni. Le terzine sono 12 alle cc. 6r-v, 8v, 10v, 12v, 13r, 29v, 36r, 68v, 69r; sono 10 alle cc. 9v, 44v, 94r, 174r, 183r, 190r, 198r, 200r, 201r; e si è già visto (e spiegato) il caso delle 8 terzine alle cc. 142v-144r e delle 7 alle cc. 141v, 146v-149r. Queste variazioni sono rese possibili o determinate, come si è detto, dalla mancanza della rigatura e qualche volta dal limite inferiore dello specchio e si accompagnano alla tendenza, che è normale in queste situazioni, ad avvicinare le linee di scrittura o a ridurre il modulo delle lettere verso la fine della pagina (si veda, per esempio, cosa succede alle cc. 50r, 53v o 98r).

Due sole volte (alla fine di c. 144r e di c. 148v) la terzina risulta divisa tra due facciate. Si tratta di errori di tessitura davvero minimi se si considera che la modalità di trascrizione adottata non aiuta certo, in fase di copia, a isolare graficamente il nucleo di tre versi. Il copista del Laurenziano, infatti, non si adegua a quella prassi tanto diffusa da diventare la regola che segna l'intera tradizione della *Commedia* (e che prescrive la maiuscola per la sola lettera di inizio di terzina e il suo spostamento a sinistra rispetto al resto del verso e all'inizio dei due successivi)<sup>8</sup> e preferisce

<sup>8</sup> Basta un controllo delle numerose tavole allegate a BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia*, cit., o ai due volumi di BERTELLI, *La tradizione*, cit., per verificare che le eccezioni sono davvero pochissime: il Laur. 40.3 (iniziali incolonnate, tutte maiuscole, eseguite dal miniatore; l'identificazione della terzina si fonda sui ripetersi della sequenza oro, blu, rosso), il Conv. Soppr. 204 (iniziali incolonnate, tutte maiuscole, con segno di paragrafo a segnalare la terzina), il Ricc. 1005 + Braidense AG XII 2 (iniziali incolonnate, tutte maiuscole, terzina indicata con segni di paragrafo alternati rossi e blu). Costituiscono parziali eccezioni: il Laur. Ashb. 838 (iniziali tutte maiuscole e incolonnate, ma emarginate, quella di terzina in rosso); i mss. Laur. Ashb. 405 e Rimini, Bibl. Civica Gambalunga, 4 I II 24 (nessuna iniziale emarginata, maiuscola quella di terzina), e infine Egerton

scrivere maiuscole tutte le iniziali di verso e sistemarle all'interno del secondo dei due colonnini che delimitano il fianco sinistro dell'area di scrittura. A dare la scansione ternaria provvederanno i segni di paragrafo alternati in rosso e blu, realizzati in una fase successiva e collocati nel primo colonnino là dove il copista ha segnato il punto con due trattini obliqui. Queste due lineette sono quasi ovunque completamente coperte dal colore, ma sono ben visibili a c. 141 $v$ , perché manca la serie dei paragrafi blu, e a c. 142 $v$  perché messe nel posto sbagliato.

Una volta immaginato come sarà la pagina del suo libro, isolate le aree di scrittura e stabilita la quantità di testo che andrà copiata nelle pagine "normali", una delle più importanti decisioni che il copista deve prendere, in via preliminare e rinnovare di volta in volta nel corso della trascrizione, è quella di predisporre gli spazi per le iniziali e per le rubriche, la cui realizzazione è rimandata ad altro momento. E se le iniziali sono di solito affidate ad altra mano, è pur vero che è il copista a decidere posizione e dimensioni.

Lo schema che segue riassume i dati relativi a questo aspetto non secondario del progetto: nella colonna I è riportata la lettera iniziale con l'esponente a indicare l'altezza espressa in righe di testo (cui si somma, in qualche caso, lo spazio corrispondente a una riga vuota); nella II è specificata la quantità di testo che affianca l'iniziale, espressa in terzine o versi; nella III è indicato il numero delle righe della rubrica d'apertura di cantica o canto (quelle di chiusura esistono solo a fine cantica, in corrispondenza del cambio di fascicolo e non comportano perciò alcuna progettazione)<sup>9</sup>:

943, Padova, Bibl. del Seminario, 2, e Roma, Bibl. Angelica, 1102 (nessuna iniziale emarginata, maiuscola quella di terzina accompagnata da segno di paragrafo). Fa riflettere il dato relativo alla scrittura: tutti i codici citati, tranne il Laur. Ashb. 838, sono in *littera textualis* (e con commento) e molti di qualità altissima.

<sup>9</sup> L'unica eccezione è quella di *Purg.*, xxx (c. 149 $v$ ): siamo alla fine del ricostruito e sostituito fascicolo xix là dove è venuto a crearsi, tra un canto e il successivo, un anomalo spazio vuoto, situazione paragonabile a quella di fine cantica (cfr. cc. 76 $v$  e 157 $v$ ).

## STRUTTURA E SCRITTURE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7

		I	II	III
<i>Inf.</i>	1r	N <sup>12</sup>	1 t. + 1 v.	7
	3r	L <sup>6</sup>	2 t.	5
	5v	P <sup>9</sup>	3 t.	8
	7v	R <sup>9</sup>	3 t.	8
	10r	C <sup>8</sup>	2 t. + 2 vv.	9
	12r	A <sup>9</sup>	2 t. + 1 v.	5
	14r	P <sup>9</sup>	2 t.	5
	16r	I <sup>11</sup>	3 t. + 2 vv.	5
	18r	Q <sup>8</sup>	1 t. + 2 vv.	7
	20v	O <sup>9</sup>	3 t.	6 (20r)
	22v	I <sup>10</sup>	3 t. + 1 v.	10
	24v	E <sup>8</sup>	2 t.	5
	26v	N <sup>9</sup>	3 t.	6
	29r	P <sup>9</sup>	3 t.	8
	31r	O <sup>9</sup>	1 t. + 1 v.	6
	33r	G <sup>8</sup>	1 t. + 2 v.	5
	35v	E <sup>7</sup>	2 t. + 1 v.	6 (34v-35r)
	37v	L <sup>8</sup>	1 t. + 2 vv.	5
	39v	O <sup>7</sup>	1 t. + 1 v.	3
	41v	D <sup>7</sup>	1 t. + 1 v.	5
	44r	C <sup>8</sup>	1 t. + 2 vv.	8 (43v)
	46r	I <sup>9</sup>	3 t.	4
	48v	T <sup>8</sup>	1 t. + 1 v.	4
	51r	I <sup>8</sup>	2 t. + 1 v.	4
	53r	A <sup>6</sup>	1 t.	4
	55v	G <sup>8</sup>	1 t. + 2 vv.	5
	58r	G <sup>7</sup>	1 t. + 1 v.	5
	60r	C <sup>6</sup>	1 t.	5
	62v	L <sup>7</sup>	1 t.	5
	64v	N <sup>6</sup>	1 t.	5
	67r	U <sup>7</sup>	1 t.	4
	69v	S <sup>9</sup>	1 t. + 2 vv.	13
	72r	L <sup>9</sup>	1 t. + 2 vv.	8 (71v)
	74v	V <sup>9+1</sup>	1 t.	10 (74r-v)

TERESA DE ROBERTIS

<i>Purg.</i> 77r	P <sup>13</sup>	2 t. + 2 vv.	9
79r	G <sup>6</sup>	2 t.	5
81v	A <sup>11</sup>	3 t. + 1 v.	3 (81r)
83v	Q <sup>7</sup>	1 t. + 2 vv.	4
86r	I <sup>9</sup>	3 t.	6 (85v)
88r	Q <sup>9</sup>	3 t.	6
90v	P <sup>9</sup>	2 t.	6 (90r)
92v	E <sup>7</sup>	2 t. + 1 v.	3
94v	L <sup>8</sup>	2 t.	7
97r	P <sup>9</sup>	2 t.	5
99r	O <sup>6</sup>	1 t.	4
101v	D <sup>8</sup>	1 t. + 1 v.	6
103v	N <sup>6</sup>	1 t.	4
106r	C <sup>6</sup>	1 t.	6
108v	Q <sup>6+1</sup>	1 t.	5
111r	B <sup>1+8</sup>	1 t. + 1 v.	5
113v	R <sup>10</sup>	1 t. + 2 vv.	5 (113r)
115v	P <sup>9</sup>	2 t.	4
118r	N <sup>10</sup>	1 t. + 2 v.	4 (117v)
120r	C <sup>10</sup>	1 t. + 2 v.	5
122v	L <sup>8</sup>	1 t. + 1 v.	5
125r	G <sup>1+7</sup>	1 t. + 1 v.	6 (124v-125r)
127v	M <sup>10</sup>	1 t. + 1 v.	3 (127r)
129v	N <sup>9</sup>	1 t.	5
132r	O <sup>8</sup>	1 t. + 1 v.	9
134v	M <sup>9</sup>	2 vv.	4 (134r-v)
137r	S <sup>9</sup>	1 t.	5 (136v)
139r	V <sup>9</sup>	1 t.	9
142r	C <sup>9</sup>	1 t.	12 (141v) + 14 (142r)
146r	Q <sup>16</sup>	1 t.	18 (145v)
150r	E <sup>9</sup>	1 t.	12
152v	G <sup>10</sup>	1 t. + 1 v.	8
155r	D <sup>12</sup>	1 t.	12

STRUTTURA E SCRITTURE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7

<i>Par.</i> 158r	L <sup>9+1</sup>	1 t.	6
160r	O <sup>10</sup>	1 t. + 2 v.	7 (160r)
162r	Q <sup>6</sup>	1 t.	5
165r	I <sup>8</sup>	1 t. + 1 v.	4 (164v)
167r	S <sup>9</sup>	1 t.	7
169v	P <sup>9</sup>	1 t.	21
172r	O <sup>9</sup>	1 t.	10
174v	S <sup>12+1</sup>	1 t.	9
177r	D <sup>9</sup>	1 t.	15
179v	G <sup>11</sup>	1 t. + 2 vv.	10
182r	O <sup>9</sup>	1 t.	10
184v	S <sup>13</sup>	1 t.	8
187r	Y <sup>13</sup>	1 t.	9 (186v-187r)
189v	D <sup>12+2</sup>	1 t. + 2 vv.	7 (189r)
192r	B <sup>12</sup>	1 t.	14 (191v)
194v	O <sup>12</sup>	1 t.	8 (194r)
197r	Q <sup>12</sup>	1 t.	10 (196v-197r)
199v	G <sup>12</sup>	1 t.	9 (199r-v)
202r	P <sup>15</sup>	2 t.	8 (201v)
204v	Q <sup>10</sup>	1 t.	7 (204r-v)
207r	G <sup>13</sup>	1 t.	9 (206v-207r)
209v	O <sup>12</sup>	1 t.	6 (209r-v)
212r	C <sup>10</sup>	2 vv.	6
214v	O <sup>14</sup>	1 t.	7 (214r)
217r	S <sup>12+1</sup>	1 t.	10
219v	M <sup>12+1</sup>	1 t.	11
222r	A <sup>12+1</sup>	1 t.	8
224v	P <sup>12</sup>	1 t.	7
227r	Q <sup>12+1</sup>	1 t.	12 (226v-227r)
229v	F <sup>12</sup>	1 t.	9
232v	I <sup>12+n</sup>	1 t.	11 (232r)
234v	L <sup>8+n</sup>	1 t.	6
237r	V <sup>11</sup>	1 t.	6

Si può subito verificare che in *Par.* le lettere iniziali hanno un'altezza decisamente superiore a quelle delle altre due cantiche e che quasi in parallelo con la loro crescita si amplia notevolmente anche il testo delle rubriche.

I dati inseriti nella colonna II sono di meno immediata lettura: dipendono dalla larghezza dell'iniziale e sono il tentativo di riassumere la grande varietà dei comportamenti messi in opera dal copista in fase di trascrizione. Il tutto risulterà più chiaro confrontando questi dati col valore in esponente della colonna I. Si potrà così capire che alle cc. 3r, 5v e 7v, dove le terzine sono rispettivamente due, tre e tre, ogni verso è trascritto per intero su una riga a fianco dell'iniziale, che a c. 10r i versi sono complessivamente otto e che invece a c. 12r questa corrispondenza viene meno (la prima terzina è divisa in due emistichi, nella seconda i versi sono interi), come anche a c. 18r (la prima terzina è divisa in due e altrettanto il primo verso della seconda). E così via. Mi preme sottolineare quanto succede in *Par.* Si è già detto che qui cresce l'altezza delle iniziali: aumentando in parallelo anche la seconda dimensione, ovvero la larghezza della lettera, si riduce l'area che rimane disponibile per la scrittura entro lo specchio rigato. Si verifica allora, a fronte di una tendenza a regolarizzare questo spazio, una decisa frammentazione dei versi trascritti: a c. 167r la terzina ha i versi divisi in tre segmenti, a 192r le frazioni di verso sono quattro, a 214v abbiamo una divisione cinque, cinque, quattro.

Una particolarità del Laurenziano, evidente anche a uno sguardo frettoloso, è che il copista non si è limitato a decidere la grandezza dell'iniziale, ma ha previsto forma e sviluppo della lettera e degli elementi ornamentali, disponendo la scrittura in modo da accompagnarne il contorno. In altri termini, la scelta non è stata, come avviene nella maggior parte dei codici, di ricavare all'interno dello specchio di scrittura un riquadro di dimensioni fisse grazie alla disposizione regolarmente arretrata di un certo numero di linee di testo. L'operazione messa in atto dal copista è invece piuttosto complessa e per averne la prova basta osservare quanto succede alle cc. 7v, 10r, 26v, 122v, 152v, 179v,

187r, 189v, 214v (ma sono solo alcuni dei tanti possibili esempi). A c. 7v (*Inf.*, iv) gli otto versi previsti a fianco della lettera *R* non sono incolonnati ma trascritti più o meno rientrati in modo da prefigurarne il contorno destro; non solo: all'interno del v. 9 sono lasciati due spazi bianchi («che trono ac coglie d'infiniti guai»), il primo non adeguatamente sfruttato, mentre il secondo accoglie la terminazione a foglia dell'ultima parte di *R*.

Di fronte a tale stato di cose è lecito, anzi obbligatorio chiedersi se almeno il disegno dell'iniziale (la stesura del colore è altra questione) non sia stato eseguito, anche solo come schema di massima, prima della trascrizione dei versi che l'affiancano (circostanza che potrebbe essere indirettamente provata dal fatto che in nessun caso rimane traccia della letterina guida che i copisti di solito annotavano per il miniatore). Questo spiegherebbe la precisione quasi da intarsio di tante situazioni, ma chiama inevitabilmente in causa il copista come autore dell'apparato decorativo (l'ipotesi contraria – che una persona diversa abbia disegnato le iniziali via via che la copia procedeva – mi sembra antieconomica: presuppone la costante presenza di un disegnatore a fianco del copista, ciò che configura una bottega organizzata; ma la qualità del codice non sembra quella di un prodotto d'*atelier*). D'altra parte, che il copista avesse qualche abilità di disegnatore stanno a dimostrarlo i richiami figurati e anche le eleganti *maniculae* delle cc. 11v, 51v, 92r, 188v, 206v (i colori sono gli stessi usati nei richiami). Va anche detto, però, che in *Par.* il rigoroso incolonnamento dei versi a fianco dell'iniziale produce spazi sempre più tendenti alla regolarità, pur con qualche rilevante eccezione (cc. 187r, 189v, 214v), tanto da lasciar credere che si sia tornati alla prassi normale di realizzare l'iniziale dopo la scrittura. Sembrano provarlo due situazioni: nel primo caso (c. 224v) la lettera *P*, anzi il suo elemento verticale, contrariamente al solito è fuori l'area di scrittura, mentre quello semicircolare non riesce a occupare tutto lo spazio riservato, cosa cui provvedono altri accessori. A c. 232v il riquadro lasciato libero è eccessivo per la lettera *I*, la più “magra” di tutte, tanto che viene collocata al centro e provvista di enfatici abbellimenti alla testa

e al piede, anche qui con lo scopo di riempire lo spazio. Esiste un'ipotesi alternativa: cioè che il copista abbia ricavato dall'esemplare che aveva davanti agli occhi un'idea generale non tanto della forma dell'iniziale (per questo non aveva bisogno di un modello), ma dei suoi accessori e motivi decorativi.

Fin qui quanto riguarda l'area del testo. Gli ampi margini e il disegno stesso della pagina ci fanno capire che da subito era prevista la presenza di un commento, che però non venne trascritto immediatamente. Abbiamo anzi la certezza, almeno in termini di cronologia relativa, del momento in cui si è provveduto a dotare il testo di tale apparato: solo una volta completato il primo ciclo di illustrazioni relativo all'*Inferno* (cc. 1r-76v). Lo dimostra senza ombra di dubbio il fatto che la chiosa è condizionata, nell'andamento e posizione, dalla preesistenza delle vignette, come si può facilmente verificare alle cc. 5v, 9r-v, 24v, 53r.

#### LE MANI E LE SCRITTURE

L'allestimento del codice è dovuto a due mani, diverse per compiti e scelte grafiche e per il momento in cui hanno lavorato.

tav. 2

La prima mano (A), vicinissima a quella del ms. Copenaghen 411, usa una *littera textualis* di modulo non grande, a moderato contrasto, realizzata con risultati che rimangono forse un po' al di sotto delle ambizioni che la scelta di questa scrittura denuncia. La mancanza di uno schema rigato non sempre ha favorito un perfetto allineamento né aiutato a mantenere costante il modulo. Sulla carta poi il tratto non risulta mai così nitido e pulito come sarebbe successo con la pergamena. Siamo comunque di fronte a un prodotto di buona qualità, che rimane invariata lungo tutto il corso della copia, databile agli anni Sessanta o Settanta del Trecento (data compatibile con quella dell'unica filigrana di cui si è trovato un possibile riscontro)<sup>10</sup>. Sono in sostanza gli

<sup>10</sup> Il giudizio coincide con quello espresso da BERTELLI, *La tradizione*, cit., II pp. 111-12. Non è invece condivisibile la proposta avanzata da F. Mazzanti (*Censimento dei commenti danteschi*, cit., II pp. 587-88) di far scivolare l'allestimento del



anni dell'ultimo Boccaccio. E a guardar bene, la mano non è complessivamente troppo diversa, con un dettaglio – la morfologia della *T* maiuscola (per non dire della serie dei richiami figurati e delle eleganti *maniculae*) – che sembra anzi suggerire una conoscenza della sua scrittura e dei suoi libri. Se siamo a Firenze, come sembra indicare il convergere di molti indizi, e se l'arco cronologico è quello indicato, ciò non è impossibile.

L'adozione della *littera textualis* è coerente col progetto di dotare il testo di un apparato esegetico strutturato. All'interno della tradizione trecentesca i codici che presentano un commento esteso, concepito da subito come parte integrante del testo (tanto da costringere a predeterminare aree di estensione variabile per testo e chiosa), sono tutti copiati nella scrittura che più di ogni altra qualifica un libro come tale e che di fatto parifica questi allestimenti della *Commedia* ai più alti esempi di codice universitario: basti solo il riferimento ai Laurenziani 40.36, Ashb. 832 e Conv. Soppr. 204, al Naz. Pal. 313 o al Ricc. 1005 + Braidense AG XII 2. In tutti questi casi e come di solito accade quando il progetto è di grande qualità o ambizione (i manoscritti sono tutti riccamente decorati o addirittura illustrati), per la glossa inquadrate è usata una scrittura dello stesso tipo, solo di modulo minore o in esecuzione semplificata. Può anche accadere che il rapporto gerarchico si fondi su scritture di genere diverso (*littera textualis* per il testo, scrittura di matrice corsiva per la chiosa), e non mancano neppure rovesciamenti di ruolo, come nel Nazionale II I 39, famoso per essere copiato, nella parte del testo, da una mano anonima mercantesca (cc. 1r-96r) cui subentra Andrea Lancia nella sua scrittura di matrice ovviamente notarile (cc. 96r-192v), mentre la chiosa (dello stesso Lancia e autografa) è in una *littera textualis* a penna sottile, sobria e disarticolata<sup>11</sup>.

codice al sec. XV, in quanto fondata su un presupposto paleografico sbagliato (ovvero la presenza della variante "diritta" di *d*: che in realtà è ben insediata nel sistema gotico – basti il rinvio al duecentesco canzoniere Palatino 418 citato alla n. 7 – e addirittura prescritta in alcune sequenze alfabetiche).

<sup>11</sup> Riproduzione integrale all'indirizzo <https://www.danteonline.it/italiano/>

L'apparato di chiose è dovuto a una seconda mano mercantescas (B), ancora trecentesca, di modulo minutissimo e costante, di grande efficacia corsiva senza perdere in leggibilità. Non sfuggirà l'assonanza con la mano di Boccaccio nello Zibaldone Magliabechiano, che è ovviamente solo quella che dipende da un ambiente comune e colto. Suggestivo è anche il confronto con la scrittura dell'anonimo copista del Nazionale II I 51 (dell'ultimo quarto del Trecento e contenente le *Esposizioni sopra la 'Commedia'* di Boccaccio)<sup>12</sup>, da cui si discosta quasi soltanto per la diversa realizzazione delle aste (più sviluppate nel Nazionale, molto meno nel Laurenziano).

Non è però di B la prima chiosa in assoluto, quella a *Inf.*, I 1, che si distingue per essere vergata in una scrittura di aspirazione più che di reale matrice notarile e che forse si potrebbe imputare alla mano A (se fosse così, dovremmo pensare a un progetto organico subito naufragato?). Dello stesso tipo di scrittura e dunque sempre, per ipotesi, della mano A è anche la consunta chiosa di c. 6v: il suo essere aggirata da quanto trascritto da B (tra l'altro riferito ai vv. 52-57 di *Inf.*, III, che si leggono a c. 6r) serve a dimostrarne la precedenza. È invece sicuramente di B, ma con movenze più calligrafiche e con lettere di modulo maggiore, la chiosa a *Inf.*, I 13, che si legge nel riquadro superiore destro.

Il lavoro di B è stato eseguito in due momenti, come indicano alcune variazioni, non tanto nella scrittura, ma nel modo di collegare al testo i vari segmenti del commento e anche, talora, la loro distribuzione nei margini. Il rinvio tra testo e chiosa (se presente, e non lo è sempre) è realizzato grazie a lettere e/o a numeri. Il sistema più usato è quello della serie alfabetica, che è sempre completa, da *a* a *ç* e supera i confini del singolo canto

codici\_frames/codici.asp?idcod=234. Descrizione analitica del ms. in A. LANCIÀ, *Chiose alla 'Commedia'*, a cura di L. Azzetta, Roma 2012, 2 voll., I pp. 88-93.

<sup>12</sup> Descrizione e fotografia in *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-13 gennaio 2014, a cura di T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze 2013, pp. 284-85 (scheda di S. ZAMPONI).

(cioè non ricomincia a ogni nuovo canto). La serie numerica è confinata in un manipolo di carte ed è anch'essa continua: inizia (se non si è visto male) con 4 (a c. 4r) proseguendo fino a 91 (a c. 11v)<sup>13</sup>, ma non è presente in tutte le carte comprese negli intervalli; a c. 54v riprende con 2 e prosegue coi numeri 3-5 a 77v, 7-9 a 78r (il numero 6 è saltato), 10-11 a 78v e così via fino a c. 82r dove si leggono i numeri 22, [2]3 e [2]4. Sparisce da qui in poi. Nel corso della copia, all'altezza di *Purg.*, iv (c. 83v), in coincidenza con una generale riduzione del commento, il sistema dei rinvii si semplifica: le chiose sono dotate dei contrassegni alfabetici, ma mancano i corrispondenti rinvii a fianco dei versi.

La situazione più interessante è quella delle cc. 4r-11r perché qui i due sistemi di numerazione convivono in pagine notevolmente affollate. La stretta vicinanza e l'accavallarsi di chiose introdotte da lettere e numeri permette di apprezzare qualche differenza tra le due serie: innanzitutto (con la cautela che va riservata a questo genere di dato) nel colore dell'inchiostro, che ha un tono nero-grigio nelle chiose con lettera, marrone in quelle con numero; poi nella fattura della doppia linea che questa mano mercantesca usa per separare i segmenti del commento (è più decisamente ondulata quella alla fine delle note con lettera, mentre l'ondulazione è appena accennata nel secondo caso).

Il ricorso a due serie di contrassegni all'interno della stessa pagina si spiega solo con la necessità di distinguere nuove chiose che vanno ad aggiungersi là dove ne sono già presenti altre. Il sistema primario è quello che ricorre alle lettere (maiuscole e minuscole), non solo perché compare fin dalla prima pagina (la lettera B è scritta tra due puntini alla fine di *Inf.*, I 7, ed è ripetuta a fianco della prima chiosa in alto a sinistra; la lettera A non è visibile) ed è quello che prevale e che continua fino alla fine, ma anche perché è evidente che le chiose con numero si inseriscono negli spazi rimasti disponibili una volta completata la stesura

<sup>13</sup> Sono le chiose segnalate da SERIACOPI, *Paolo e Francesca*, cit., e pubblicate in ID., *Un commento inedito*, cit., pp. 35-96.

ra di quelle con contrassegno alfabetico. A c. 7v si può verificare che la chiosa D a *Inf.*, IV 1, è collocata, secondo quella che è la tendenza naturale (là dove il corredo esegetico non sia soverchiante), accanto al verso cui si riferisce (l'allineamento viene rimarcato da una crocetta); le due chiose 42 e 43 a *Inf.*, III 124 e 130, sono scritte la prima sopra la chiosa D, la seconda al di sotto.

Si devono ad altra mano tarda, degli inizi del Cinquecento, gli interventi volti a inserire delle iniziali che distinguono Dante e Virgilio nella prima serie di vignette (a partire da c. 3r e fino a c. 18r) e anche nella seconda (da quella di c. 79r), qui però anche con l'aggiunta di didascalie per gli altri personaggi. Si possono attribuire a questa mano, sebbene scritti in modo meno ordinato, anche i nomi dei poeti antichi nell'illustrazione di c. 9r. Con ciò si chiudono gli interventi sul testo.

Rimane da segnalare la presenza di un importante ed elegante schema astrologico, preparato su carta e dotato di dischi mobili ruotanti per l'individuazione delle influenze o dei pronostici, che ora si trova incollato all'interno del piatto anteriore. La sua compilazione si deve a una mano del secondo quarto del Quattrocento che non appare altrove. Sono infatti diverse scrittura e mano della nota «Carte di Da<n>te de lo In<n>ferno 76. Carte di Da<n>te de Pu<r<g>chatorio 78. Carte di Da<n>te de Paradiso 84» (seconda metà del sec. XV) che si legge a c. IIIr (in alto a sinistra) affiancata da alcune lettere di modulo grande di significato non chiaro (leggibile solo «d», seguita da «s» o forse «8»).

Nella stessa carta, più in basso è parzialmente visibile una nota di mano risalente agli inizi del XVI sec. (ultimo episodio della storia del manoscritto prima dell'approdo nelle collezioni medicee?) interpretabile come riferita alla stima o al costo del manoscritto: «[...] f(iorini), otto li(ire)».

SONIA CHIODO

**TRADIZIONE E NUOVI MODELLI NELL'ILLUSTRAZIONE  
DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7**

La decorazione della *Commedia* segnata Plut. 40.7 della Biblioteca Medicea Laurenziana non può certo paragonarsi ai sontuosi esemplari miniati che arricchirono le biblioteche di regnanti e intellettuali fin dal secondo quarto del Trecento; la sua analisi è però un ottimo viatico per penetrare più a fondo il rapporto tra il testo dantesco e i suoi lettori in epoche anche lontane tra loro. Le miniature che illustrano e decorano il volume, infatti, eseguite da autori diversi nell'arco di quasi due secoli, si rivelano un testimone importante delle molteplici forme di visualizzazione del viaggio che Dante immagina di compiere per la sua rinascita spirituale e morale attraverso la storia e la cultura medievale.

L'organizzazione degli spazi della pagina e la conseguente disposizione del testo indicano che il progetto iniziale non era esente da una certa ambizione, nonostante la scelta della carta al posto della più costosa pergamena possa far pensare a una impresa condotta in economia; la trascrizione delle terzine dantesche su un'unica colonna prevedeva ampio spazio per l'aggiunta del commento e anche la zona riservata alle iniziali decorate in corrispondenza dell'*incipit* di ogni canto risulta molto ampia, lasciando trasparire l'intenzione di proseguire la decorazione con iniziali medio-grandi eseguite a pennello con figure, magari accompagnate da illustrazioni a piè di pagina come si vede a c. 1r. In alternativa era possibile che si prevedesse di affiancare alla lettera vera e propria, di dimensioni più piccole, una vignetta come, per esempio, nel celebre esemplare della *Commedia* miniato da Pacino di Bonaguida negli anni Trenta del Trecento oggi nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Palatino 313)<sup>1</sup>. Benché il manoscritto non conservi tracce del-

<sup>1</sup> Sulle caratteristiche morfologiche delle più antiche forme di trasmissione del

l'identità del committente, l'analisi delle caratteristiche morfologiche condotta da Teresa De Robertis in questo volume e quella filologica di Andrea Mazzucchi concordano con l'analisi dell'apparato iconografico, condotta da punti di vista diversi da Gennaro Ferrante e da chi scrive, nel collocare a Firenze intorno alla metà del Trecento o poco dopo la confezione e scrittura del codice e la prima fase della sua decorazione miniata.

Le iniziali incipitarie, di fattura non troppo raffinata, potrebbero essere state eseguite da un calligrafo non miniatore di professione ed è probabile – come osserva Teresa De Robertis – che si tratti del copista medesimo, così come che quelle del *Paradiso* siano state invece eseguite in un secondo momento e da una personalità diversa, dal momento che, pur omogenee alle altre quanto a tipologia, se ne differenziano per una esecuzione ancora più rozza e sommaria<sup>2</sup>. Fu invece sicuramente eseguita da un miniatore professionista quella a c. 1r, dove la lettera N (*Nel*) corrisponde a ben dodici righe di scrittura e contiene nel

testo dantesco e sulla tradizione del testo si vedano in questo volume i saggi di Gennaro Ferrante e Teresa De Robertis. Nell'ambito della lunga tradizione di studi relativa alle origini dell'iconografia della *Commedia* si vedano invece, oltre al repertorio di P. BRIEGER-M. MEISS-CH.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, Princeton 1969, 2 voll., gli studi di F. PASUT, *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, J. Paul Getty Museum at the Getty Center, November 13, 2012-February 10, 2013, ed. by C. Sciacca, Los Angeles 2012, pp. 155-69; *Pacino di Bonaguida e la 'Divina Commedia': un percorso tra codici poco noti*, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale di Firenze, 20-21 maggio 2005, a cura di F. Pasut e J. Tripps, Firenze 2008, pp. 51-55; *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, in «Rivista di studi danteschi», vi 2006, pp. 388-96; *Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in «Studi petrarcheschi», xix 2006, pp. 115-47. Per una più ampia disamina delle forme di illustrazione della *Commedia* nel Trecento si veda C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della 'Divina Commedia'*, Padova 2015, e da ultimo G. DEL MONACO, *L'Illustratore e la miniatura nei manoscritti universitari bolognesi del Trecento*, Bologna 2018, pp. 124-39 e 178-83, in uno studio centrato sull'analisi della *Commedia* miniata dall'Illustratore oggi divisa tra la Biblioteca Riccardiana di Firenze (ms. 1005) e la Biblioteca Braidense di Milano (ms. AG XII 2).

<sup>2</sup> Si veda in questo volume il saggio di Teresa De Robertis, pp. 19-20.

campo interno la figura del Poeta nello studio ma non nell'atto di scrivere il suo testo, bensì in preda alla visione poetica. Quest'ultima e la scena sottostante, che mostra l'incontro tra Dante Alighieri e le tre fiere nella selva oscura, coincidono con la fase più antica della decorazione, probabilmente immediatamente successiva al completamento della scrittura. La decorazione prosegue nelle pagine successive occupando sempre il *bas de page*, ma con modalità diverse: le scene si sviluppano infatti liberamente per tutta la larghezza della pagina, in qualche caso proseguendo su quella adiacente, nell'*Inferno* (quindi fino a c. 76v), mentre nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* l'illustrazione consiste in vignette di formato rettangolare, incorniciate da un sottile listello di colore rosa, di larghezza appena superiore a quella dello specchio di scrittura.

Fin dal primo sguardo queste differenze fanno chiaramente intuire che la decorazione del manoscritto si protrasse nel tempo, riflettendo orientamenti culturali molto diversi tra loro. Una analisi più attenta e approfondita rivela infatti che il codice Laurenziano è in verità il luogo dove, in maniera del tutto eccezionale, si incontrano l'eredità della tradizione illustrativa del libro manoscritto e i primi riflessi delle modernissime illustrazioni dei libri stampati. Un *unicum* quindi, anche nella lunga e fortunata tradizione dei manoscritti illustrati danteschi, in bilico sul crinale che segna la fine della storia millenaria del libro manoscritto e l'inizio di quella altrettanto lunga del libro a stampa.

La storiografia artistica prevalentemente dedita a evidenziare la maggiore o minore capacità da parte degli artisti di contribuire in modo originale all'innovazione del linguaggio figurativo non ha potuto dedicare grande attenzione all'apparato decorativo del manoscritto Laurenziano. La sua "fortuna critica" è dunque esigua e ha una connotazione decisamente negativa. Nonostante i quasi due secoli che separano le prime note sulla decorazione del codice da parte del canonico Angelo Maria Bandini da quelle più recenti di Paul Brieger e Millard Meiss, nel più ampio repertorio di esemplari illustrati della *Commedia* finora realizzato, il giudizio di fondo non cambia. L'erudito bi-

bliotecario laurenziano notava che il manoscritto era decorato «cum figuris coloratis satis rudibus»<sup>3</sup>; i due studiosi, poco dopo la metà del secolo scorso, stigmatizzarono non meno duramente la decorazione del Plut. 40.7 per la modesta qualità della sua esecuzione notando che «(one hesitates to use the word “style” for such feeble efforts). The illumination of folio 1r is competent, and perhaps earlier than the rest. The drawings for *Inferno* are passable, while the painter of the framed miniatures from folio 77r on is an inept amateur. The best painting in the manuscript is the coat of arms, which is on parchment»<sup>4</sup>. In coerenza con questo giudizio analizzarono solo le decorazioni che accompagnano l'*Inferno*, notando la presenza di due autori distinti: uno, di miglior livello, autore dell'iniziale che orna l'*incipit* della prima cantica e esegue la scenetta con Dante e le tre fiere all'ingresso della selva oscura nel *bas de page* a c. 1r; l'altro responsabile dei disegni acquarellati che accompagnano il testo nelle pagine che seguono. A proposito delle vignette presenti nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*, si limitavano a riportare la derivazione dalle xilografie che accompagnano un testo della *Commedia* con il commento di Marsilio Ficino dato alle stampe il 18 novembre 1491 a Venezia da Bernardino Benali e Matteo da Parma<sup>5</sup>, riprendendo una osservazione già rilevata alla fine del

<sup>3</sup> A.M. BANDINIUS, *Catalogus codicum italicorum Bibliothecae Medicae Laurentianae, Gaddianae et Sanctae Crucis* [...], Florentiae, typis Regiis, v 1778. In seguito il codice è segnalato per la ricchezza del suo apparato illustrativo da Leopoldo Cicognara (*Al chiarissimo sig. Canonico Moreni: lettera intorno l'antichità di alcune miniature ne' codici della Biblioteca Laurenziana*, in «Antologia», to. 21 1826, n. 61, parte A pp. 3-16), nel catalogo della Mostra per le celebrazioni dantesche per il VII centenario della nascita di Dante, dove se ne dichiara il carattere “popolare” (G. PORTA, *Una popolare illustrazione della 'Commedia'*, in *Mostra di codici ed edizioni dantesche: [Firenze,] 20 aprile-31 ottobre 1965*, Firenze 1965, p. 71), in quello dei *Disegni nei manoscritti laurenziani: sec. X-XVII*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ottobre 1979-febbraio 1980, a cura di F. Gurrieri, Firenze 1979, scheda n. 136, e infine in *I luoghi della memoria scritta. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di Biblioteche statali italiane*, dir. scientifica di G. CAVALLO, Roma 1994, p. 169.

<sup>4</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I pp. 231-33.

<sup>5</sup> DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, Venezia, Pietro de' Piasi Cremonese, 18 novembre 1491.



secolo precedente da Ludwig Volkmann e poi sviluppata da Paul Schubring, ma tralasciando ogni ulteriore tentativo di analisi<sup>6</sup>. Per il resto la decorazione del manoscritto ha avuto citazioni fugaci e ha destato l'interesse degli studiosi unicamente per alcune specifiche occorrenze iconografiche nelle scenette che accompagnano l'Inferno, come «le fiche» di Vanni Fucci (*Inf.*, xxv 1),<sup>7</sup> le raffigurazioni di diavoli e di alcuni personaggi storici, tra cui il presunto riferimento a Celestino V<sup>8</sup>, oppure per la sua storia all'interno delle collezioni medicee<sup>9</sup>.

Non resta dunque che riconsiderare da principio l'intero apparato illustrativo del manoscritto laurenziano a cominciare dall'iniziale e dalle scene che accompagnano la prima cantica,

<sup>6</sup> L. VOLKMANN, *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurate della 'Divina Commedia'*, ed. italiana a cura di G. Locella, Firenze-Venezia, Olschki, 1898, pp. 34, 42, 63, tav. VIII; P. SCHUBRING, *Illustrationen zu Dantes 'Göttlicher Komödie'. Italien, 14. bis 16. Jahrhundert*, Zürich-Leipzig-Wien, Amalthea, 1931, pp. 35-36. Quest'ultimo segnala anche altri casi analoghi di derivazione di miniature da modelli a stampa (Brescia 1487 e Venezia 1491) nei seguenti codici: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313; ivi, II I 29; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.1; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Cl. 93, N. 276; Modena, Biblioteca Estense Universitaria, VIII G 6; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. 365.

<sup>7</sup> A. MAZZUCCHI, *Le «fiche» di Vanni Fucci (Inf., xxv 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, in Id., *Tra 'Convivio' e 'Commedia'. Sondaggi di filologia e critica dantesca*, Roma 2004, pp. 127-44.

<sup>8</sup> Per le osservazioni di carattere iconografico si vedano A. ADVERSI, *Pier da Medicina e i "due miglior da Fano" nell'Inferno' dantesco*, in «Studia Picena», 55 1990, pp. 99-117, e V. BRANCA, *Boccaccio visualizzato. I. Interpretazioni visuali del Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», xv 1985-1986, pp. 87-119, per l'interpretazione del passo relativo a Celestino V e le sue traduzioni iconografiche. Rapporti con la pittura monumentale nel castello raffigurato a c. 9v corrispondente a *Inf.*, iv, sono stati notati da Rachel Owen (*Dante's Reception by 14<sup>th</sup>- and 15<sup>th</sup>-century Illustrators of the 'Commedia'*), in «Reading Medieval Studies», 27 2001, pp. 163-225).

<sup>9</sup> L'epoca della sua acquisizione da parte dei Medici non è sicuramente nota, ma se ne è ipotizzata la conoscenza da parte di Federico Zuccari (M. BRUNNER, *Die Illustrierung von Dantes 'Divina Commedia' in der Zeit der Dante-Debatte (1570-1600)*, Berlin-München 1999, p. 36. Sandro Bertelli (*La tradizione della 'Commedia' dai manoscritti al testo. II. I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze 2016, p. 464) riconosce il manoscritto in uno dei 36 item dell'inventario della Biblioteca Laurenziana curato dai bibliotecari Rondinelli e Valori nel 1589. Si veda in proposito il saggio di Teresa De Robertis, *supra*, p. 1 n. 1.

che già Millard Meiss ha riconosciuto essere la parte più antica della decorazione, cercando per prima cosa di circostanziare in modo più puntuale il troppo generico riferimento alla cultura figurativa fiorentina del Quattrocento proposto dallo studioso<sup>10</sup>. Caratterizzata da una sostanziale omogeneità, l'illustrazione dell'*Inferno* affianca all'iniziale istoriata con la figura del poeta nello studio a c. 1r, in corrispondenza dell'*incipit* del primo canto, ben 65 scene nella parte inferiore delle carte. Queste ultime, oltre ad accompagnare l'*incipit* dei canti, assecondano la narrazione evidenziandone alcuni passi secondo le inclinazioni del miniatore, raggruppandosi quindi anche in gruppi di tre o quattro scene per un unico canto. Questo tipo di organizzazione dell'apparato illustrativo trova un parallelo in un altro esemplare laurenziano della *Commedia*, il ms. Strozzi 152 che, appartenente al gruppo del Cento per la confezione e la scrittura e attribuito alla bottega di Pacino di Bonaguida quanto alla miniatura, corrisponde a una tipologia di livello medio-alto piuttosto diffusa, di cui la decorazione dell'*Inferno* del Plut. 40.7 rappresenta una versione più modesta e, se si eccettuano le pitture di c. 1r, ben più tarda<sup>11</sup>.

tav. 3

A c. 1r l'iniziale *N* (*Nel*) con la figura del poeta rappresentata nel campo interno della lettera, il fregio, che da questa parte si dipana lungo i margini della pagina, e la scena sottostante furono eseguiti dal medesimo miniatore che l'analisi del linguaggio figurativo indica attivo intorno alla metà del secolo. La *silhouette* aggraziata e scattante dell'Alighieri nel *bas de page* conserva infatti ancora una sensibile traccia degli esempi lasciati dal Maestro delle Effigi Domenicane, attivo nel secondo quarto del Trecento che ebbe, insieme a Pacino di Bonaguida appena ricordato, un ruolo di primissimo piano nella tradizione decorativa della *Commedia*, responsabile della decorazione di numerosi esemplari tra cui il codice Trivulziano (ms. 1080) che reca

<sup>10</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 231.

<sup>11</sup> Su questo manoscritto si veda ancora BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 pp. 234-38.

la data 1337 nel colophon, e che fa parte del gruppo detto dei «Danti del Cento», e quello ancora più sontuoso della Biblioteca Palatina a Parma (ms. 3285), pressoché coevo<sup>12</sup>. Allo stesso modo anche la figura di Dante allo scrittoio nel campo interno dell'iniziale è debitrice nell'iconografia alla tradizione dei «Danti del Cento», ma la figura si colloca ormai nello spazio con più agio e tutta la composizione è animata da un'ariosità che rivela una certa distanza da quei modelli. La struttura franta e filamentosa del colore e i contorni frastagliati delle foglie nel fregio vegetale di questa prima carta, a loro volta rese peculiari dalla presenza di una fila di minuscoli puntini bianchi per evidenziarne la venatura, trovano corrispondenza nei caratteri della miniatura pisana del secondo quarto del Trecento e in particolare nelle opere attribuite al Maestro del breviario di Eufrosia dei Lanfranchi, un collaboratore del più noto Francesco Traini<sup>13</sup>. Attivo anche per i domenicani fiorentini di Santa Maria Novella, nella biblioteca di questi ultimi si conservava un prezioso esemplare in più tomi, da lui miniato, della *Cathena aurea* di Tommaso d'Aquino sui Vangeli (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. Sopp. 564, 566, 568, 572), tra le cui pagine si vedono iniziali miniate, accompagnate da fregi molto simili a quello che si svolge lungo il margine sinistro di c. 1r del manoscritto laurenziano. La qualità più corsiva dell'esecuzione impedisce di riferire *tout court* tale decorazione al maestro pisano ma è possibile che essa sia stata eseguita nella sua bottega o comunque da un artista attivo nello stesso ambito, responsabile anche delle miniature di un codice con le *Tragedie* di Seneca (Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 37.9)<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Sul contributo di Pacino di Bonaguida e del Maestro delle Effigi domenicane alla tradizione iconografica della *Commedia* si veda sopra, la n. 1.

<sup>13</sup> Su questa personalità si veda C. BALBARINI, *Miniatura a Pisa nel Trecento dal "Maestro di Eufrosia dei Lanfranchi" a Francesco Traini*, Pisa 2003, pp. 33-55.

<sup>14</sup> Sui rapporti tra miniatori fiorentini e pisani intorno alla metà del Trecento cfr. M.G. CIARDI DUPRÈ, *Rapporto testo-immagine e aspetti iconografici nei gradualii per Santa Maria del Carmine a Firenze*, 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 M. Ceccanti e M.C. Castelli, Firenze 1992, pp. 281-94.

Questo miniatore tuttavia interrompe il lavoro subito dopo il completamento del frontespizio. Ad altra mano spettano infatti tutte le vignette che accompagnano l'*Inferno*, dove il paesaggio è brullo come nel testo dantesco ma è descritto con occhi che hanno già conosciuto la traduzione visiva di quest'ultimo messa in scena da Nardo di Cione sulle pareti della cappella Strozzi nel transetto sinistro della chiesa dei domenicani di Santa Maria Novella a Firenze nella seconda metà degli anni Cinquanta del Trecento<sup>15</sup>. Dal punto di vista della tradizione figurativa la grandiosa messa in scena nardesca segna un fondamentale punto di arrivo della fortuna critica della *Commedia* nella città di Dante. La descrizione dell'*Inferno* occupa tutta la parete destra della cappella e, per quanto ne sappiamo, fu la prima puntuale traduzione visiva del testo dantesco in un contesto monumentale, destinata a condizionare l'immaginario degli artisti dell'area fiorentina e in generale toscana, più di altre meno accessibili fonti. La figura di Caronte traghettatore di anime, a c. 6v del manoscritto Laurenziano, è chiaramente debitrice di quella analoga alla sommità della parete dipinta dal pittore fiorentino che ci ha tramandato la più imponente e monumentale traduzione in immagini dell'*Inferno* dantesco. Altrettanto fermo è il riscontro tra il modello fornito da quest'ultima e la descrizione del castello dei filosofi nel Limbo a c. 9v, ma gli spunti forniti dalla grande parete dipinta al miniatore riguardano anche le figure dei diavoli, con ali di pipistrello e corni appuntiti, dei centauri (c. 24v), gli avelli ardenti a c. 20r, le anime alate nascoste tra gli arbusti del canto XIII (c. 26v) e le figure dei simoniaci (c. 39v), mentre dei giganti protagonisti del canto XXXI, solo quello che soffia dentro il corno ricorda la figura centrale della triade dipinta sulla parete della chiesa fiorentina.

tav. 22

tav. 23

tavv. 24, 25

tavv. 26, 27

<sup>15</sup> Sulla decorazione di questa cappella si veda R. OFFNER, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. Nardo di Cione, Sect. 4. The Fourteenth Century*, vol. 2. *Nardo di Cione*, New York 1960, pp. 47-60, e da ultimo G. RAVALLI, *Legemonia degli Orcagna e un secolo di pittura a Santa Maria Novella. La Basilica e il Convento*, vol. 1. *Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. De Marchi, Firenze 2015, pp. 157-245, spec. pp. 181-85.

Il riferimento di queste scenette a un illustratore fiorentino quattrocentesco, proposto da Millard Meiss pur con dubbio, coglie quindi nel segno almeno per quanto riguarda i riferimenti della cultura figurativa di tale personalità, mentre la cronologia, anche alla luce delle considerazioni di Teresa De Robertis e Andrea Mazzucchi relative agli aspetti codicologici e filologici, suggeriscono un'anticipazione all'ultimo quarto del Trecento compatibile con il dato formale<sup>16</sup>. A prescindere dal modello nardesco sotteso alle scelte compositive e nonostante il carattere dilettantesco dell'esecuzione di queste illustrazioni, rapporti con la tendenza neo-giottesca di fine secolo si colgono nell'appiombamento delle figure, nel tratto nitido e incisivo del disegno, nelle pieghe che solcano le vesti con ombre profonde. Il tipo fisionomico dantesco appare ormai definito nei suoi tratti essenziali – naso adunco e mento pronunciato – così come l'abbigliamento, con il motivo del lucco leggermente aperto sul petto, come si vede anche nell'affresco che lo raffigura nel Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai di Firenze dipinto da Niccolò di Pietro Gerini sullo scorcio del Trecento<sup>17</sup>.

L'inizio del *Purgatorio* coincide con un radicale cambiamento nel programma decorativo. Nel frattempo il manoscritto aveva certamente cambiato possessore, e forse anche città, e il nuovo proprietario decise di portare avanti l'illustrazione del poema con una serie di vignette rettangolari poste nella pagina che accoglie ognuno dei canti rimanenti, nella parte inferiore della carta. Le composizioni non sono invenzioni originali del miniatore, già Ludwig Volkmann e Paul Schubring infatti ne hanno segnalato la derivazione dalle xilografie che accompagnano un incunabolo della *Commedia* stampato a Venezia nel 1491<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. in questo volume, alle pp. 20-21, 130.

<sup>17</sup> Sulla definizione dell'iconografia di Dante si veda S. CHIDO, *Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento. Fonti scritte e tradizione iconografica*, in *Le Vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, a cura di M. Bertè e M. Fiorilla, S. Chiodo e I. Valente, Roma 2017, pp. 338-76, alle pp. 338-57.

<sup>18</sup> VOLKMAN, *Iconografia dantesca*, cit., pp. 34, 42, 54, e SCHUBRING, *Illustrationen zu Dantes 'Göttlicher Komödie'*, cit., pp. 35-36.

Apparentemente molto simili, in realtà a una osservazione più attenta le vignette risultano eseguite da due personalità diverse, rispettivamente responsabili dell'esecuzione delle 33 immagini che accompagnano il *Purgatorio* e delle 34 che invece illustrano il *Paradiso*. Nella serie del *Purgatorio* infatti il colore ha una stesura diversa, più attenta a cogliere il riflesso della luce sulle superfici e i toni sono lievemente più brillanti. Per quanto possa destare stupore, non è affatto escluso che l'esecuzione di quest'ultima o di entrambe le serie, stante il *post quem* del 1491, valichi la soglia dell'anno 1500. L'esecuzione da parte di due differenti personalità è confermata dal fatto che il riferimento al medesimo incunabolo è solo apparente. La generica indicazione di una derivazione dal volume stampato a Venezia nel 1491 che si trova nello studio di Schubring è stata puntualizzata da Meiss con un riferimento all'edizione stampata da Pietro de' Piasi cremonese a Venezia il 18 novembre 1491, ma in realtà le cose stanno in modo leggermente diverso.

Questo volume contiene il testo della *Commedia* con il commento di Cristoforo Landino e venne curato per la stampa da Pietro Mazzanti da Figline; il testo, accompagnato da 100 immagini, è una testimonianza di assoluto rilievo nell'ambito delle più antiche forme di illustrazione a stampa della *Commedia*, seguendo quella del 1484 e precedendo di pochi mesi quella stampata a Venezia presso Bernardino Benali e Matteo di Codecà da Parma (3 marzo 1491, ma 1492)<sup>19</sup>. Con quest'ultima il

<sup>19</sup> L'edizione stampata nel 1484 a Venezia (Ottaviano Scoto) è la prima edizione con il commento di Cristoforo Landino pubblicata nella città lagunare ed è priva di illustrazioni. L'edizione stampata da Bernardino Benali e Matteo di Codecà, con data 3 marzo 1491, basata sull'edizione bresciana del 1487 (per i tipi di Bonino de' Bonini), è più accurata nella revisione del testo del commento landiniano rispetto a quella del 18 novembre 1491. Per tale motivo è ritenuta successiva a quest'ultima da Paolo Trovato (*Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna 1990, pp. 21, 132), il quale dunque ipotizza un errore nella stampa della data di edizione, che dovrebbe essere 3 marzo 1492. Nell'ed. Benali-Codecà anche l'apparato illustrativo appare più complesso; in corrispondenza dell'inizio di ogni cantica, infatti, al posto della vignetta si trova una xilografia a piena pagina con una composi-

volume de' Piasi condivide l'edizione del testo dantesco emendato da Pietro Mazzanti da Figline ma anche l'apparato illustrativo, con qualche variante, come per esempio l'assenza delle xilografie a piena pagina in corrispondenza dell'*incipit* di ogni cantica che caratterizzano l'edizione di pochi mesi successiva. Ne consegue la necessità di approfondire il confronto con le miniature fiorentine onde verificare l'effettivo modello di riferimento per gli autori delle vignette del *Purgatorio* e del *Paradiso*.

L'illustratore del *Purgatorio* del manoscritto fiorentino desume dal modello xilografico le indicazioni relative al paesaggio, la disposizione dei gruppi dei protagonisti e la loro gestualità. La derivazione ha comunque un carattere sintetico, limitandosi a riprodurre solo gli elementi essenziali delle xilografie, come si vede, per esempio, a c. 86r dove, nella vignetta relativa al quinto canto del *Purgatorio*, viene illustrato l'incontro di Dante e Virgilio con Buonconte, tralasciando la figura di Pia de' Tolomei pure chiaramente evidenziata alle spalle di quest'ultimo nella xilografia corrispondente. Egli riporta poi le iscrizioni che accompagnano le xilografie con le indicazioni relative all'identificazione dei personaggi e persino l'uso di indicare Dante e Virgilio con le lettere D e V poste sopra ognuno di essi, anche se a volte nella copia delle iscrizioni tralascia i segni abbreviativi, pur presenti nel modello, e forma le parole mescolando caratteri capitali a forme corsive come si vede ancora a c. 86r.

tav. 28

tav. 29

La fine della seconda cantica coincide probabilmente con un altro passaggio di mano del manoscritto, ma anche il nuovo proprietario intese apporre un segno del suo apprezzamento per il prezioso codice tentando di completarne il programma illustrativo con l'aggiunta delle vignette che ancora mancavano, in corrispondenza di ogni canto del *Paradiso*. Questo cambiamento, indicato dalle differenze, pur minime, nell'uso del colore e nel disegno, è confermato anche da un differente ap-

ziona che riflette, ma in forme ampliate e monumentalizzate da un frontespizio architettonico, quella dell'ed. de' Piasi. Le vignette invece hanno dimensioni più piccole (mm. 67 × 67) di quelle di de' Piasi (mm. 83 × 83).



proccio al modello fornito dalle xilografie. Ora, infatti, spesso l'autore omette di ricopiare le iscrizioni che accompagnano le stampe, forse perché talmente consapevole del testo da ritenerle inutili ai fini dell'identificazione dei contenuti figurativi, e d'altra parte dove tali iscrizioni sono ancora presenti, per esempio a c. 219<sup>v</sup> che apre il xxvi canto del *Paradiso*, il dettato testuale caratterizzato da venetismi dell'incunabolo («paradiso tere-sto») viene corretto («paradiso terrestre»). Alcune varianti significative fanno tuttavia capire che in realtà il modello seguito per la realizzazione delle vignette non è l'incunabolo del 18 novembre 1491 di Pietro de' Piasi, ma l'edizione successiva della *Commedia*, pure accompagnata dal commento di Cristoforo Landino e pure rivista da Pietro da Figline, ma data alle stampe il 3 marzo 149(2) nella stessa Venezia. Chiare indicazioni in tal senso vengono dal confronto tra la miniatura a c. 162<sup>v</sup> – che introduce il terzo canto del *Paradiso* –, la xilografia corrispondente nell'edizione di Pietro de' Piasi del 1491 e quella Benali-Codecà del 149(2). Nella xilografia dell'edizione Piasi gli edifici in primo piano hanno una disposizione diversa da quella che si vede nell'illustrazione che accompagna la stampa di pochi mesi successiva, ma è a quest'ultima che fa invece riferimento l'autore delle vignette laurenziane. È analogo il caso del canto xvi del *Paradiso*, che riferisce dell'incontro tra Dante e l'avo Cacciaguida, ed è accompagnato da una vignetta che mostra la città di Firenze. Tra le descrizioni della città contenute nei due incunaboli le differenze sono minime, tuttavia l'illustratore del codice laurenziano di nuovo mostra di seguire più fedelmente l'ed. Benali-Codecà, di cui era evidentemente in possesso<sup>20</sup>. D'altra parte introduce anche sue personali varianti, alludendo in modo più esplicito alla cattedrale fiorentina con la cupola progettata da Filippo Brunelleschi e al campanile di Giotto.

All'inizio del Cinquecento, il manoscritto passò nella raccolta di un altro bibliofilo che ne completò il programma decorativo utilizzando la medesima fonte iconografica ma con mezzi

<sup>20</sup> Da questo sembra dipendere in particolare il disegno della porta centrale.



espressivi diversi. Questo ulteriore intervento dovrebbe non andare molto oltre l'inizio del nuovo secolo e in ogni modo sappiamo che entro il 1589 il manoscritto entrò a far parte delle collezioni medicee.

La presenza della traduzione grafica, accompagnata dal colore, delle xilografie preparate per la stampa segna una fase particolare della vita del manoscritto laurenziano. Chi possedeva il volume alla fine del Quattrocento era un lettore colto, che disponeva di una preziosa e costosa edizione a stampa della *Commedia*, certo ammirata per la straordinaria novità di cui era testimone e le cui illustrazioni furono quindi adoperate come modello per completare la decorazione di un testo manoscritto più antico, probabilmente considerato non meno prezioso, e non è da escludere che la scelta del modello xilografico coincida con l'intento di ornare secondo un gusto più moderno il libro manoscritto antico.

Le forme di paratesto illustrato che accompagnano il codice laurenziano, d'altra parte, non si esauriscono con l'iniziale del primo canto dell'*Inferno*, le scenette e le vignette che accompagnano le tre cantiche, ma includono anche le iniziali incipitarie dei singoli canti e i richiami figurati qua e là ancora visibili alla fine dei fascicoli.

Come si è detto, il copista aveva riservato ampio spazio alle iniziali incipitarie, forse affiancate da vignette, seguendo le indicazioni provenienti da un antigrafo non identificato ma dal quale derivano accorgimenti quali l'adattamento dell'andamento della scrittura al profilo dell'iniziale decorata ancora da realizzare, come si vede chiaramente per esempio a c. 22v. Ad una prima fase, secondo chi scrive, corrispose solo il disegno delle iniziali e la coloritura di parte di esse, da c. 3r a c. 31r, colorate con tinte acquarellate oca, verde chiaro e rosa uguali a quelle usate dal miniatore che esegue le scenette dell'*Inferno* e che dunque è responsabile delle iniziali incipitarie almeno fino a c. 204v. A partire da c. 207r, però, è all'opera un altro artista, di cultura più moderna, che cerca di imitare il linguaggio del miniatore che lo ha preceduto ma senza riuscirvi del tutto. L'ese-

cuzione del disegno delle iniziali però non va di pari passo con la loro coloritura. L'autore delle scene infernali è responsabile della coloritura delle iniziali solo fino a c. 31r; da c. 33r, inizio del xvi canto dell'*Inferno*, la *palette* cambia vistosamente e le iniziali cominciano a essere colorate sommariamente con tinte verde acqua e rosa, adoperate anche dall'autore delle vignette del *Purgatorio*, che dunque effettuò anche questo intervento accessorio prima di cedere il volume all'autore delle vignette del *Paradiso*.

Un caso a parte è rappresentato infine dal foglio pergameneo aggiunto all'inizio del testo con uno stemma – d'azzurro ondato d'oro con due delfini dello stesso in banda – che non ha ancora trovato, purtroppo, identificazione certa. Come nota Sergio Bertelli, le affinità maggiori si riscontrano con quello della famiglia Pagnini di cui si rintracciano notizie a Prato e Volterra, ma l'identificazione resta dubbia per la non piena corrispondenza degli elementi araldici<sup>21</sup>. D'altra parte, la complessa figurazione araldica, che presenta l'arme sormontata da un elmo su cui si erge a guisa di cimiero un sagittario, lascia intuire le velleità cortesi del committente, richiamando esempi famosi come gli scudi che infarciscono le pitture che ornano gli ambienti del castello di La Manta presso Saluzzo. Le caratteristiche formali della decorazione di questa carta ne indicano quindi l'esecuzione nei primi decenni del Quattrocento da parte di un miniatore in possesso di una cultura saldamente ancorata ai valori formali del linguaggio gotico internazionale, dove l'acutezza della visione si unisce a forbite eleganze lineari, come si vede nelle opere del fiorentino Bartolomeo di Fruosino, uno dei più fedeli e dotati allievi di Lorenzo Monaco, attivo fino agli anni Quaranta del Quattrocento e autore di una celebre *Commedia* miniata, nella bottega del quale potrebbe essere stata realizzato anche il foglio aggiunto al manoscritto laurenziano<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., p. 464.

<sup>22</sup> Su questo artista si veda K. ZAMBRANO, *Bartolomeo di Fruosino*, in *Dizionario*

Dall'eredità dello schema collaudato dei «Danti del Cento», alle integrazioni suggerite dallo stile di vita cortese dell'aristocrazia di inizio Quattrocento, al suo recupero quasi archeologico in un'epoca ormai segnata dall'invenzione della stampa, il manoscritto laurenziano che ora si pubblica in facsimile conserva nella sua apparentemente modesta decorazione le tracce dei più profondi cambiamenti delle epoche che ha attraversato e testimonia, ancora una volta, la straordinaria capacità del testo dantesco di parlare a tutti gli uomini e a tutti i tempi.

\*

*Descrizione sintetica dei contenuti iconografici*

Controguardia anteriore: carta astrologica.

Guardia anteriore: c. 1v. Stemma (d'azzurro, alla banda ondata d'oro accostata da due delfini dello stesso nel senso della banda) di una famiglia non identificata.

INFERNO

CANTO I

C. 1r: iniziale *N* («Nel meçço») con Dante seduto con il libro aperto in grembo. Nel *bas de page* il poeta incontra Virgilio e le tre fiere. *Incipit* del I canto della I cantica [mm. 88 × 71].

CANTO II

C. 3r: Dante e Virgilio.

CANTO III

Cc. 5v-6r: Dante e Virgilio sono in piedi; a sinistra di quest'ultimo si apre la porta dell'Inferno dalla quale escono lingue di fuoco e sulla quale si intravedono i resti di una iscrizione. Nella pagina adiacente (c. 6r) avanza la schiera degli ignavi, guidata da papa Celestino V, nudo e con l'insegna, il corpo tormentato da mosconi e vespe. La raffigurazione si riferisce al passo del testo immediatamente accanto (vv. 52-57) e

*biografico dei miniatori, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, pref. di M. Boskovits, Milano 2004, pp. 64-67.

prosegue sull'altro lato della carta con la descrizione del tormento cui i mosconi e le vespe sottopongono i dannati.

Cc. 6v-7r: Caronte si approssima alla riva con la sua barca e si rivolge a Dante che lo osserva. Il diavolo ha l'aspetto di un caprone barbuto con ali di pipistrello, mentre tra le corna si legge il nome «Caron». La descrizione non corrisponde dunque a quella del «vecchio, bianco per antico pelo» riportata dal poeta, anche se alcuni tocchi di rosso intorno agli occhi riflettono probabilmente le «fiamme rote» descritte da quest'ultimo (v. 99). Le ultime righe del testo soprastante si riferiscono alle parole con cui Caronte apostrofa Dante (vv. 91-93), mentre nella carta successiva la scena continua con la raffigurazione di Virgilio e con quella delle anime che attendono di essere traghettate sull'altra sponda del fiume Stige.

#### CANTO IV

C. 7v: Virgilio mostra a Dante il Limbo che si apre come una falla nella roccia, lasciando vedere tra le fiamme le anime di quanti, pur virtuosi, non conobbero Dio e sono quindi esclusi dalla beatitudine celeste.

C. 9r: Dante e Virgilio incontrano Omero, Orazio, Ovidio e Lucrezio. I quattro poeti antichi sono accompagnati da iscrizioni che li identificano e hanno un abbigliamento analogo a quello di Virgilio.

C. 9v: l'arrivo al castello dei pagani virtuosi; da sinistra a destra le iscrizioni identificano il re Latino e la figlia Lavinia; si vedono poi Aristotele «maestro di color che sanno», Socrate e Platone (vv. 125-36).

#### CANTO V

C. 10r: Dante e Virgilio osservano Minosse che all'ingresso nel secondo girone giudica le anime. La coda avvinghiata intorno al corpo del demone indica a quale girone il dannato è destinato.

C. 10v: Dante e Virgilio osservano coloro che si sono macchiati di peccati carnali.

#### CANTO VI

C. 12r: l'incontro con Cerbero, identificato anche da una iscrizione in basso. Virgilio si china per raccogliere la terra con cui placare le fauci del mostro e consentire il passaggio del poeta (vv. 12-27).

#### CANTO VII

C. 14r: all'ingresso del quarto girone, riservato ai peccatori per ava-

## L'ILLUSTRAZIONE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7

rezza o eccessiva prodigalità, Virgilio mette a tacere il diavolo Pluto. Ai piedi di quest'ultimo chierici e papi spingono i massi che sono condannati a trascinare per l'eternità (vv. 51-60).

### CANTO VIII

C. 16r: Dante e Virgilio attraversano la palude dello Stige nella barca di Flegiàs (vv. 25-29) e si dirigono verso l'alta torre che si erge sull'altra sponda, sulla cui sommità vedono porsi «due fiammette» (v. 4).

C. 17r: Dante e Virgilio si approssimano alla città di Dite. L'immagine corrisponde al testo finale della colonna di scrittura (v. 84) e mostra uno dei diavoli che interloquisce con Virgilio.

### CANTO IX

C. 18r: Dante e Virgilio sostano davanti la porta chiusa della città di Dite, da cui si affacciano tre figure diaboliche.

C. 19v: Dante e Virgilio osservano l'angelo del Signore aprire con una verga la porta della città di Dite (vv. 79-99).

C. 20r: gli avelli degli eretici in fiamme dentro la città di Dite (vv. 116-33).

### CANTO X

Cc. 20v-21r: Dante parla con Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti che si ergono dai rispettivi sepolcri, mentre Virgilio assiste al colloquio.

### CANTO XI

C. 22v: Dante e Virgilio davanti ai tre cerchi dei violenti contro Dio, se stessi e il prossimo.

### CANTO XII

C. 24v: Dante e Virgilio davanti al Minotauro (vv. 11-27).

C. 25r: Dante e Virgilio incontrano i tre centauri (vv. 58-96).

C. 26r: Virgilio e Dante a cavallo del centauro Nesso passano accanto ai tiranni tra le acque del Flegetonte (v. 97).

### CANTO XIII

C. 26v: Dante e Virgilio nel bosco dei suicidi, tra le Arpie celate tra i rami.

C. 28r: Dante spezza un ramo del cespuglio nel quale è imprigionata l'anima di Pier delle Vigne e parla con lui (vv. 31-108); tra i cespugli

## SONIA CHIODO

corrono, inseguiti dalle cagne, i due scialacquatori Lano da Siena e Jacopo da Sant'Andrea. Il commento si sofferma sull'identità e le circostanze storiche legate a questi due personaggi.

### CANTO XIV

C. 29r: Dante e Virgilio giungono al secondo cerchio del terzo girone e incontrano «anime nude [...] / che piangean tutte assai miseramente» (vv. 19-20); alcuni di essi giacevano supini, altri erano seduti, altri erano in perpetuo movimento: sono i blasfemi, gli usurai e i sodomiti.

### CANTO XV

C. 31r: Dante e Virgilio, ancora nel secondo cerchio del terzo girone, incontrano Brunetto Latini, il quale riconosce il poeta e attira la sua attenzione afferrandogli un lembo della veste.

### CANTO XVI

C. 33r: Dante e Virgilio incontrano i tre sodomiti fiorentini Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandini e Iacopo Rustici con i quali Dante commenta la situazione di Firenze.

### CANTO XVII

C. 35v: Dante e Virgilio incontrano Gerione, «la fiera con la coda aguzza» (v. 1), dal volto umano e il corpo di serpente.

C. 36r: mentre Virgilio intrattiene Gerione, Dante scende nel nuovo girone e si avvicina alle anime dei dannati che si trovano tra le fiamme.

### CANTO XVIII

C. 37v: Dante e Virgilio osservano i nove cerchi che formano la parte più profonda dell'Inferno, detta Malebolge.

C. 38r: incontro con Venedico Caccianemico, reo di avere fatto prostituire la sorella Ghisolabella.

C. 39r: incontro con gli adulatori.

### CANTO XIX

C. 39v: Dante e Virgilio osservano i simoniaci cui è destinata la terza bolgia, immersi a testa in giù in bacini roventi.

### CANTO XX

C. 42r: Dante e Virgilio incontrano gli indovini nella quarta bolgia dell'ottavo cerchio. Diversamente dal testo dantesco, nell'illustrazione

## L'ILLUSTRAZIONE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7

questi ultimi non hanno la testa rivolta all'indietro, ma si limitano a guardare di lato.

C. 43v: Dante e Virgilio osservano altri indovini, tra cui due donne, riferimento agli ultimi versi del canto (vv. 121-23).

### CANTO XXI

C. 44r: Dante e Virgilio osservano i barattieri immersi nella pece bollente (vv. 6-21).

C. 44v: il diavolo «con l'ali aperte e sovra i piè leggero» (v. 33).

C. 45r: Virgilio parla con Malacoda mentre Dante osserva da lontano (vv. 57-84).

C. 45v: gli undici diavoli: Alichino, Barbariccia, Cagnazzo, Calcabrina, Ciriatto, Draghignazzo, Graffiacane, Farfarello, Libicocco, Malacoda e Rubicante (vv. 119-23).

### CANTO XXII

C. 46v: Dante e Virgilio osservano il barattiere Ciampolo di Navarra tratto fuori dalla pece con un uncino da Graffiacane (vv. 34-36).

C. 48r: zuffa fra i diavoli (vv. 133-51).

### CANTO XXIII

C. 49r: Dante e Virgilio inseguiti dai diavoli (vv. 1-57).

Cc. 49v-50r: Dante, arrivato nella sesta bolgia, osserva gli ipocriti che avanzano coperti da pesanti cappe di piombo, e Caifa, il sacerdote che condannò Gesù, crocifisso a terra.

### CANTO XXIV

C. 52r: Dante e Virgilio giungono nella settima bolgia dove incontrano i ladri.

### CANTO XXV

C. 53r: Dante osserva Vanni Fucci avvinghiato da un serpente e Caco, alle spalle di quest'ultimo (vv. 3-33).

C. 54r: Dante e Virgilio incontrano gli spiriti di tre ladri mentre un serpente alato e con sei piedi si avvinghia al ventre di uno di essi (Agnello Brunelleschi) (vv. 49-66).

Cc. 54v-55r: Dante e Virgilio osservano la metamorfosi di Buoso Donati e Francesco Cavalcanti rispettivamente da serpente a uomo e viceversa, mentre «l'un per la piaga e l'altro per la bocca / fummavan forte, e 'l fummo si scontrava» (vv. 92-93).

CANTO XXVI

C. 56*v*: Dante e Virgilio arrivano nella nona bolgia, nell'ottavo cerchio, e dal ponte vedono i volti di Ulisse e Diomede tra le fiamme che avvolgono gli spiriti dei falsi consiglieri (vv. 43-63).

CANTO XXVII

C. 58*r*: Dante e Virgilio incontrano fra' Guido da Montefeltro tra i falsi consiglieri.

CANTO XXVIII

C. 60*v*: Dante e Virgilio, ancora nella nona bolgia, incontrano i seminatori di discordia; tra questi sono chiaramente riconoscibili Maometto che mostra il petto aperto, Mosca dei Lamberti con le mani mozzate (vv. 103-11), Bertram del Bormio con la testa mozzata (vv. 112-42); meno certa è l'identificazione delle altre figure che si riferiscono a due dei restanti peccatori incontrati in questa bolgia: fra' Dolcino (vv. 43-63), Pier da Medicina (vv. 64-90) e Curione (vv. 91-102).

CANTO XXIX

C. 63*r*: Dante e Virgilio, passati nella decima bolgia, osservano i falsari che giacciono sul terreno infuocato tormentati da malattie di vario genere; tra questi Dante nota due dannati che languono l'uno accanto all'altro, Griffolino d'Arezzo e Capocchio.

CANTO XXX

C. 65*r*: Dante e Virgilio, mentre parlano con Griffolino d'Arezzo, vedono avvicinarsi altri falsari (vv. 1-48).

C. 66*v*: Dante e Virgilio incontrano Maestro Adamo (vv. 49-90), riconoscibile per il ventre gonfio, e altri due falsari, forse la moglie di Putifarre e il greco Sinone (vv. 91-129).

CANTO XXXI

C. 67*r*: Dante e Virgilio al pozzo dal quale si passa nel nono cerchio, circondato dai giganti Nembrot, che suona il corno, e Fialte, con il corpo conficcato per metà nel pozzo.

C. 69*r*: Anteo porta Dante e Virgilio sulle spalle.

CANTO XXXII

C. 70*r*: Dante e Virgilio incontrano nell'Antenora, tra i traditori, Bocca degli Abati.



## L'ILLUSTRAZIONE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7

### CANTO XXXIII

C. 72r: Dante e Virgilio nell'Antenora incontrano il conte Ugolino tra i traditori della patria. L'illustrazione è stata sfregiata in corrispondenza della figura del conte.

C. 73r: Dante e Virgilio osservano i traditori degli ospiti nella zona Tolomea, dove i peccatori giacciono nel ghiaccio con il volto all'insù.

### CANTO XXXIV

C. 75r: Dante e Virgilio giungono nell'ultima zona di Cocito, la Giudicca, destinata ai traditori dei benefattori. Vedono Luciferò che maciulla Giuda Iscariota nella bocca e stringe nelle mani Bruto e Cassio (vv. 1-69).

C. 76r: Dante e Virgilio sono usciti dall'Inferno e si trovano accanto alle gambe di Luciferò (vv. 70-126).

C. 76v: Dante e Virgilio «nel chiaro mondo» (v. 134).

## PURGATORIO

### CANTO I

C. 77r: Dante e Virgilio arrivano sulla spiaggia ai piedi della montagna del Purgatorio. Dante vede prima quattro stelle (vv. 22-24), poi incontra Catone (vv. 31-36) [mm. 94 × 129].

### CANTO II

C. 79r: l'angelo nocchiero conduce le anime alla spiaggia del Purgatorio; Dante, affiancato da Virgilio e Catone, riconosce l'anima del musicò Casella [mm. 94 × 147].

### CANTO III

C. 81r: incontro con le anime degli scomunicati, che indicano la via per ascendere il monte, e con Manfredi di Svevia [mm. 95 × 132].

### CANTO IV

C. 83v: Dante e Virgilio, avendo asceso il monte fino all'Antipurgatorio, incontrano le anime dei pigri e Belacqua [mm. 96 × 136].

### CANTO V

C. 86r: Dante e Virgilio incontrano le anime dei defunti di morte violenta e il poeta colloquia prima con Iacòpo del Cassero (vv. 64-84), poi con Buonconte da Montefeltro (vv. 85-129) [mm. 93 × 132].

CANTO VI

C. 88r: i morti di morte violenta si affollano intorno a Dante (vv. 1-24); incontro con Sordello da Goito (vv. 58-75) [mm. 94 × 137].

CANTO VII

C. 90v: colloquio tra Virgilio e Sordello da Goito (vv. 1-39); in alto, Sordello indica a Dante e Virgilio i principi negligenti (vv. 91-136) e tra questi in particolare Rodolfo I d'Asburgo [mm. 94 × 135].

CANTO VIII

C. 92v: Sordello conduce Dante e Virgilio nella valle dei principi negligenti; in alto a sinistra si vede uno dei due angeli con la spada qui incontrati da Dante (vv. 19-42); a questo passo allude anche l'angelo con le ali verdi che tiene tra le mani un cartiglio con il richiamo di fine fascicolo al di fuori dello spazio della vignetta e in parte incluso nello spazio di quest'ultima, senza però sovrapporvisi [mm. 92 × 139].

CANTO IX

C. 94v: Dante seduto si addormenta (vv. 1-33), Virgilio è a colloquio con s. Lucia (vv. 34-69) che condurrà Dante fino alla porta del Purgatorio; in alto Dante è inginocchiato davanti all'angelo guardiano mentre questi gli incide le sette "P" sulla fronte (vv. 70-93) [mm. 93 × 135].

CANTO X

C. 97r: Dante e Virgilio entrano nella prima cornice e osservano un bassorilievo con tre esempi di umiltà: l'Annuncio a Maria (vv. 28-45), il carro che trasportò l'arca santa a Gerusalemme (vv. 46-69) e il racconto della clemenza di Traiano (vv. 70-96). In alto avanzano le anime dei superbi, curve sotto il peso di grandi massi (vv. 97-139) [mm. 99 × 138].

CANTO XI

C. 99r: incontro con Umberto Aldobrandeschi (vv. 46-72) e poi con il miniatore Oderisi da Gubbio (vv. 73-117) [mm. 99 × 134].

CANTO XII

C. 101v: Dante e Virgilio proseguono il loro cammino nella prima cornice e quest'ultimo suggerisce al poeta di osservare il pavimento intarsiato di sculture simili alle tombe delle chiese, dove sono illustrati esempi di superbia punita [mm. 96 × 134].

CANTO XIII

C. 104r: in modo incongruo la vignetta presenta il contenuto del canto VII del *Purgatorio* (cfr. c. 90v) [mm. 95 × 136].

CANTO XIV

C. 106r: tra gli invidiosi della seconda cornice incontro di Dante e Virgilio con Guido del Duca e Rinieri da Calboli (vv. 22-54) [mm. 96 × 131].

CANTO XV

C. 108v: incontro con l'angelo della misericordia mentre i raggi solari colpiscono Dante e Virgilio (vv. 1-39) [mm. 96 × 132].

CANTO XVI

C. 111r: nella terza cornice, tra gli iracondi, Dante e Virgilio incontrano Marco Lombardo (vv. 25-51) [mm. 96 × 136].

CANTO XVII

C. 113r: Dante e Virgilio ascendono dalla terza alla quarta cornice [mm. 96 × 139].

CANTO XVIII

C. 115v: nella quarta cornice Dante e Virgilio incontrano tra gli accidiosi l'abate di San Zeno di Verona (vv. 106-29) [mm. 98 × 137].

CANTO XIX

C. 118r: in primo piano incontro con la donna balbuziente (vv. 1-33); dietro, arrivati nella quinta cornice, Dante e Virgilio tra le anime degli avari e dei prodighi incontrano papa Adriano V [mm. 95 × 135].

CANTO XX

C. 120v: ancora nella quinta cornice Dante e Virgilio incontrano Ugo Capeto (vv. 1-33), che l'autore dell'illustrazione chiama «Ugo Ciabetta» [mm. 108 × 137].

CANTO XXI

C. 123r: incontro con Stazio (vv. 1-36) [mm. 98 × 138].

CANTO XXII

C. 125r: in basso a sinistra Dante e Virgilio sono a colloquio con il

poeta Stazio (vv. 1-114); in alto a destra è raffigurato invece l'arrivo nella sesta cornice, dove il gruppo è colpito dalla presenza di alberi carichi di frutti profumati, ma simili a abeti rovesciati, con la chioma che si allarga verso l'alto, con allusione alla virtù della temperanza (vv. 115-54) [mm. 94 × 131].

CANTO XXIII

C. 127v: incontro con i golosi e tra questi con Forese Donati, amico di Dante [mm. 94 × 131].

CANTO XXIV

C. 129v: Dante, Virgilio e Forese Donati procedono nella sesta cornice incontrando altri golosi, tra i quali Buonagiunta Orbicciani, indicato dall'iscrizione «buona» posta vicino a una delle anime in primo piano, e Ubaldino della Pila (vv. 28-63). Sopra i tre, superato l'albero derivato da quello dell'Eden senza cedere alla tentazione di raccogliergli i frutti, raggiungono l'angelo della temperanza (vv. 130-54) [mm. 104 × 126].

CANTO XXV

C. 132r: Dante, Virgilio e Stazio entrano nella settima cornice dove quest'ultimo spiega la generazione dell'anima e dei corpi umbratili (vv. 34-108). Si imbattono poi nelle anime dei golosi imprigionate tra rocce che sprigionano fiamme (vv. 109-39) [mm. 93 × 130].

CANTO XXVI

C. 134v: nella settima cornice, tra i lussuriosi, incontro con Guido Guinizzelli, il cui nome compare accanto alla figura della sua anima (vv. 67-132), e quindi con il poeta provenzale Arnaut Daniel (vv. 133-48) [mm. 95 × 132].

CANTO XXVII

C. 137r: in primo piano Virgilio, al fine di convincere Dante ad attraversare il fuoco, gli ricorda che il passaggio è necessario per arrivare a Beatrice, che egli può già intravedere oltre le fiamme (vv. 16-63). Nella parte superiore della vignetta i due avanzano sulla montagna di fuoco, lasciandosi il sole alle spalle (vv. 64-93) [mm. 97 × 131].

CANTO XXVIII

C. 139v: Dante, Virgilio e Stazio arrivano al giardino dell'Eden, rap-

presentato come una fitta selva, ai margini del quale scorre il fiume Letè. Nella foresta Dante scorge una giovane donna, Matelda, intenta a cogliere fiori, che si intrattiene a discorrere con il gruppo spiegando la nascita del vento e dei fiumi e descrivendo l'età dell'oro (vv. 22-148) [mm. 89 × 132].

## CANTO XXIX

C. 142r: in basso a sinistra il gruppo, accompagnato da Matelda, procede lungo il fiume Letè; apparizione dei quattro animali secondo la visione di Ezechiele e di Giovanni evangelista nell'*Apocalisse* (vv. 82-105), cui segue il carro trainato da un grifone, accanto al quale procedono tre donne per parte (diversamente dal testo dantesco dove le donne sul fianco sinistro sono quattro) (vv. 106-20). In basso a destra si vede un gruppo di vegliardi, il primo dei quali con la spada, i quali, in realtà, sono i personaggi che Dante scorge dietro il carro (vv. 121-54) [mm. 104 × 145].

## CANTO XXX

C. 146r: ormai uscito di scena Virgilio, sono raffigurati i due momenti dell'incontro e del colloquio di Dante con Beatrice, divisi dall'intercessione degli angeli presso quest'ultima in favore del poeta (vv. 82-99) [mm. 90 × 132].

## CANTO XXXI

C. 150r: Beatrice rimprovera ancora Dante, che si pente e sviene (vv. 1-102); viene quindi immerso nel fiume Letè da Matelda e poi condotto da quest'ultima alle donne che affiancano il lato sinistro del carro (vv. 103-26) [mm. 91 × 132].

## CANTO XXXII

C. 152v: Dante, Beatrice e Stazio si fermano presso un albero nel Paradiso terrestre, ai piedi del quale Dante si siede addormentandosi ma è svegliato da Matelda (vv. 1-99) [mm. 93 × 130].

## CANTO XXXIII

C. 155r: le donne che affiancano il carro (sei nella vignetta, sette nel testo) intonano un canto nel quale lamentano la distruzione del tempio di Gerusalemme; Beatrice prosegue il cammino con Dante e Stazio e pronuncia la sua profezia (vv. 13-102) [mm. 90 × 131].

## SONIA CHIODO

### PARADISO

#### CANTO I

C. 158r: Dante è in Paradiso insieme a Beatrice (vv. 1-63). Quest'ultima ha lo sguardo rivolto verso la fonte di luce e Dante la osserva (vv. 64-81) [mm. 88 × 125].

C. 159r: Dante e Beatrice guardano la luce del sole [mm. 88 × 125].

#### CANTO II

C. 160v: ascesa di Dante e Beatrice nel primo cielo della Luna, sulla quale si intravedono le macchie di cui Beatrice spiega l'origine. Nella parte inferiore Dante invita i lettori a non seguire il suo percorso, con il rischio di rimanere smarriti (vv. 1-15), rivendicando l'originalità della sua esperienza poetica [mm. 86 × 121].

#### CANTO III

C. 162v: nel cielo della Luna compaiono le anime beate (vv. 1-33); nella parte inferiore della scena la raffigurazione allude forse alla storia (evocata nel testo) di Piccarda Donati, la giovane che, avendo scelto la vita claustrale, fu rapita da un gruppo di uomini armati comandati dal fratello Corso e costretta a sposarsi (vv. 34-57) [mm. 77 × 130].

#### CANTO IV

C. 165r: Dante e Beatrice sono ancora raffigurati nel primo cielo della Luna. Sotto, la scena allude alla supposta monacazione di Costanza d'Altavilla, madre di Federico II di Svevia, che è raffigurata con la corona davanti a una chiesa. L'autore della vignetta indica in modo corretto la topografia dell'evento ma sbaglia il nome della regina, attribuendole quello di Matelda, la donna che accompagna Dante negli ultimi cinque canti del *Purgatorio*. La regina Costanza ricorre in questo e nel canto precedente come esempio, insieme a Piccarda Donati, di voto non mantenuto [mm. 96 × 130].

#### CANTO V

C. 167r: Dante e Beatrice nel primo cielo [mm. 96 × 133].

#### CANTO VI

C. 169v: Dante e Beatrice, nel secondo cielo, di Mercurio, incontrano l'imperatore Giustiniano (vv. 1-36); la scena in basso allude alla storia dell'impero romano (vv. 37-96) [mm. 85 × 130].

CANTO VII

C. 172r: Dante e Beatrice sono nel cielo di Mercurio. Beatrice per rispondere ai dubbi di Dante ricorda il peccato di Adamo ed Eva (vv. 10-51), raffigurato in basso a sinistra, e la redenzione dell'umanità tramite l'incarnazione, cui allude la Natività in basso a destra (vv. 121-48) [mm. 91 × 135].

CANTO VIII

C. 174v: Dante e Beatrice sono raffigurati nel terzo cielo, di Venere, destinato alle anime degli amanti. Nella parte inferiore della vignetta il sovrano in trono è Carlo Martello, protagonista del canto, figlio di Carlo II d'Angiò e fratello del re di Napoli, Roberto [mm. 97 × 133].

CANTO IX

C. 177r: Dante e Beatrice sono ancora nel terzo cielo; la scena di battaglia nella parte inferiore allude ai temi affrontati nel testo da Cunizza da Romano (vv. 13-86) e Folchetto di Marsiglia (vv. 64-108) sugli esiti disastrosi delle guerre [mm. 90 × 130].

CANTO X

C. 179v: Dante e Beatrice sono ascisi al quarto cerchio, del Sole, e incontrano s. Tommaso d'Aquino [mm. 98 × 128].

CANTO XI

C. 182r: Dante e Beatrice osservano s. Domenico e s. Francesco tra le anime dei beati; in basso sono raffigurati i membri dell'ordine francescano cui è dedicato il panegirico pronunciato da s. Tommaso d'Aquino (vv. 28-139) [mm. 102 × 131].

CANTO XII

C. 184v: Dante e Beatrice, ancora nel cielo del Sole, osservano una corona di spiriti sapienti (vv. 1-21); in basso a sinistra s. Bonaventura, con il nimbo, pronuncia il panegirico di s. Domenico, raffigurato al centro con il giglio in mano e il nimbo (vv. 22-45) [mm. 97 × 124].

CANTO XIII

C. 187r: Dante e Beatrice osservano la danza delle corone di spiriti sapienti che ruotano in senso opposto [mm. 94 × 130].

CANTO XIV

C. 189*v*: Dante e Beatrice, sempre nel cielo del Sole, ascoltano le parole di Salomone (vv. 34-60); sotto si vedono incedere le anime degli spiriti combattenti per la fede con la croce che Dante vedrà nel cielo di Marte (il quinto; vv. 79-126). La composizione sembra però mutuata dalla tradizione dell'incontro con Cacciaguida [mm. 97 × 133].

CANTO XV

C. 192*r*: Dante e Beatrice sono nel quinto cielo, di Marte; nella parte inferiore, incontro tra Dante e Cacciaguida (vv. 30-148) [mm. 92 × 130].

CANTO XVI

C. 194*v*: Dante e Beatrice ancora nel cielo di Marte; sotto, veduta di Firenze alla cui storia si riferisce il racconto di Cacciaguida. Oltre le mura si riconoscono da sinistra a destra il campanile della Badia, il palazzo dei Priori, la cupola della cattedrale di Santa Maria del Fiore [mm. 93 × 130].

CANTO XVII

C. 197*r*: Dante e Beatrice sempre nel cielo di Marte. Nella parte inferiore della vignetta profezia dell'esilio di Dante e suo arrivo a Verona presso Cangrande della Scala (vv. 46-69) [mm. 93 × 130].

CANTO XVIII

C. 199*v*: Dante e Beatrice davanti alla croce delle anime combattenti e, sotto, le figure di sette condottieri, identificabili con quelli nominati nel canto successivo (Giosuè, Maccabeo, Carlo Magno, Orlando, Guglielmo d'Orange, Goffredo di Buglione e Roberto il Guiscardo) [mm. 90 × 134].

CANTO XIX

C. 202*r*: Dante e Beatrice sono ascesi al sesto cielo, di Giove; al centro è raffigurata la Giustizia insieme all'aquila che la rappresenta (vv. 70-114) [mm. 104 × 130].

CANTO XX

C. 204*v*: Dante e Beatrice, ancora nel cielo di Giove, ascoltano il discorso dell'aquila che presenta gli spiriti giusti; sotto si vede la Giustizia tra questi ultimi, che tuttavia non sono identificabili con le perso-



nalità indicate nel testo dantesco (Traiano, Ezechia, Costantino, Guglielmo il Buono, il troiano Rifeo) [mm. 95 × 132].

CANTO XXI

C. 207r: Dante e Beatrice nel settimo cielo, di Saturno, dove incontrano Pier Damiani; all'invettiva di quest'ultimo contro il lusso dei prelati si riferisce l'immagine sottostante [mm. 92 × 132].

CANTO XXII

C. 209v: Dante e Beatrice incontrano s. Benedetto da Norcia. Nella parte superiore una fascia con i segni dello zodiaco del Cancro e del Leone allude allo sguardo retrospettivo di Dante sul cammino percorso [mm. 93 × 132].

CANTO XXIII

C. 212r: Dante e Beatrice assistono all'arrivo di Cristo seguito da una schiera di beati che si dispongono ai lati nella parte inferiore della scena; in alto, si vede il trionfo della Chiesa, rappresentata da un edificio che sembra alludere a una costruzione reale, forse San Marco a Venezia [mm. 100 × 130].

CANTO XXIV

C. 214v: Dante e Beatrice nell'ottavo cielo, delle Stelle Fisse. A destra Dante è inginocchiato davanti a s. Pietro che sottopone a verifica la sua fede e poi gli impartisce la benedizione. Sotto si vedono s. Pietro e s. Giacomo con cui Dante si confronta nel canto successivo [mm. 94 × 128].

CANTO XXV

C. 217r: s. Giacomo appare a Dante e Beatrice. Nella parte inferiore è raffigurata l'Ultima Cena; la scena introduce la figura di s. Giovanni evangelista, protagonista del canto successivo [mm. 90 × 132].

CANTO XXVI

C. 219v: Dante e Beatrice sono ancora nel cielo delle Stelle Fisse, dove il primo viene esaminato da s. Giovanni sul tema della carità. A sinistra Dante vede Adamo che spiega il senso del peccato originale. A questa parte del testo fa riferimento la raffigurazione della cacciata dei Progenitori dal Paradiso che si vede in basso [mm. 95 × 132].

CANTO XXVII

C. 222r: Dante e Beatrice sono ancora nel cielo delle Stelle Fisse e ascoltano il discorso di s. Pietro sulla corruzione della Chiesa; sotto si vedono Bonifacio VIII in trono e la sua corte, oggetto delle critiche che il poeta attribuisce a s. Pietro [mm. 90 × 132].

CANTO XXVIII

C. 224v: Dante e Beatrice ascendono al nono cielo, Primo Mobile, e Beatrice spiega a Dante le gerarchie angeliche precisando che queste corrispondono all'ordine descritto da Dionigi Aeropagita, che le ha apprese direttamente da s. Paolo, e non a quello discusso da Gregorio Magno [mm. 90 × 132].

CANTO XXIX

C. 227r: si vede la caduta degli angeli ribelli descritta nel testo da Beatrice a Dante [mm. 106 × 132].

CANTO XXX

C. 229v: Dante e Beatrice non sono raffigurati ma la scena è ambientata nell'Empireo (decimo cielo), dove si vedono il fiume di luce e figure di beati; al centro Arrigo VII in trono [mm. 94 × 130].

CANTO XXXI

C. 232v: in alto a sinistra si vede s. Bernardo che appare a Dante, al centro la candida rosa dei beati; sotto, s. Bernardo appare a Beatrice che conclude qui il suo compito [mm. 97 × 130].

CANTO XXXII

C. 234v: nell'Empireo s. Bernardo spiega a Dante la disposizione dei beati [mm. 78 × 128].

CANTO XXXIII

C. 237r: nell'Empireo si vede a sinistra la Vergine nell'atto di intercedere presso il Figlio e a sinistra la Vergine in gloria entro la Mandorla [mm. 96 × 130].

GENNARO FERRANTE

**IL MS. LAURENZIANO PLUT. 40.7:**  
**INDAGINE SUL TESTO E SULL'APPARATO**  
**ICONOGRAFICO ORIGINARIO**

IL MS. LAURENZIANO PLUT. 40.7  
E LA TRADIZIONE TOSкана DELLA *COMMEDIA*

Come dimostrato dagli studi raccolti in questo volume, la costituzione dei contenuti del codice Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7 (d'ora in poi indifferentemente Laurenziano o Laur. 40.7), per quel che riguarda il testo, l'apparato di chiose e almeno una parte delle illustrazioni *en bas de page*, è la conseguenza di interventi multipli scaglionati nel corso del tempo e non corrispondenti a un progetto univoco. In particolare, l'intervento di Sonia Chiodo conferma l'estraneità al progetto originale della serie di illustrazioni al *Purgatorio* e al *Paradiso* che vengono ora più precisamente – rispetto alle generali acquisizioni della bibliografia pregressa – attribuite a due mani diverse (operanti rispettivamente sulla seconda e sulla terza cantica), che riproducono con proprie autonome interpretazioni le xilografie dell'incunabolo della *Commedia* stampato a Venezia da Bernardino Benali e Matteo di Codecà il 3 marzo 1492. La studiosa conferma inoltre la distinzione di due mani nell'apparato illustrativo dell'*Inferno* – una per la pagina incipitaria, l'altra per il resto delle immagini *en bas de page* – che risulterebbero a tempi e modelli differenti (ma si veda qui stesso, più oltre).

L'*expertise* di Teresa De Robertis, se da un lato colloca la scrittura del testo del poema tra gli anni '60 e '70 del Trecento, a ridosso della stagione di intervento sulla *Commedia* da parte di Boccaccio, il cui stile grafico sembrerebbe essere evocato dal copista del Laurenziano, dall'altro conferma indiscutibilmente la posteriorità dell'apparato esegetico del codice, concepito da una sola mano mercantesca, rispetto alla serie delle immagini

infernali. L'analitico studio di Andrea Mazzucchi provvede infine a identificare le fonti del complesso strato di chiose accumulate dall'anonimo glossatore di cultura grafica mercantile intorno al testo della *Commedia* del Laurenziano in modi e tempi diversi, e quindi non previste dall'originario progetto editoriale. Nonostante la trasversalità cronologica dei contenuti – testuali e iconografici – riversati sulle carte del codice, tutti e tre gli studiosi concordano, per vie diverse, sulla loro matrice fiorentina. Il presente intervento intende apportare un ulteriore contributo alla definizione e contestualizzazione del “progetto editoriale” del codice Laurenziano attraverso un esame comparativo dei suoi attributi distintivi con quelli di alcuni esemplari della *Commedia* che gli sono stati di recente avvicinati per ragioni anzitutto testuali, ma che risultano di estremo interesse anche ai fini di una discussione che coinvolga gli aspetti materiali e iconografici.

Per quel che riguarda l'esame più propriamente critico-testuale si fa qui riferimento soprattutto al recente spoglio sistematico della tradizione tosco-fiorentina della *Commedia* condotto da Elisabetta Tonello, nel quale il Laurenziano costituisce insieme ai mss. København, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2 (d'ora in poi Cop. 411), e Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 73 (d'ora in poi Par. 73), un gruppo «piuttosto coeso», che «presenta numerose uscite esclusive»<sup>1</sup>. Per un primissimo inquadramento codicologico dei due testimoni chiamati in causa, si tenga presente per ora che il ms. Cop. 411, membranaceo, in *littera textualis*, collocabile concordemente dai più recenti registi danteschi nel XIV sec. *ex.*<sup>2</sup>, «linguisticamente riconducibi-

<sup>1</sup> E. TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante*, Padova 2018, p. 183.

<sup>2</sup> M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. 'Die göttliche Komödie'. Vergleichende Bestandsaufnahme der 'Commedia'-Handschriften*, Stuttgart 1984, p. 156, scheda nr. 374; M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma 2004, p. 131, scheda nr. 172; *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma 2011, 2 voll., II p. 811, scheda nr. 400 a cura di A. Giglio.

le ad area pisana»<sup>3</sup>, contiene oltre al poema il commento di Iacomo della Lana e un apparato iconografico altrettanto ricco che quello del Laurenziano, di cui si dirà più oltre<sup>4</sup>; il ms. Par. 73, membranaceo, in *littera textualis*, datato 1403, di mano di Paolo di Duccio Tosi da Pisa, contiene anch'esso il commento di Iacomo della Lana e un apparato decorativo "medio" con tre iniziali di cantica istoriate e le iniziali di canto fogliate<sup>5</sup>. Il gruppo, siglato *clp* nella *recensio* citata (dall'iniziale dei luoghi di conservazione dei tre mss.: Copenaghen, Laurenziano, Parigi), rappresenta una sottofamiglia del ramo  $\alpha$  della *Commedia* (il ramo tosco-fiorentino per Petrocchi e per il gruppo di lavoro di Paolo Trovato, di cui Tonello fa parte) ed è caratterizzato, per quanto riguarda *Inferno* e *Purgatorio*, da una generale dipendenza dalla cosiddetta famiglia *vatbocc* (sigla sotto la quale Tonello assembla i testimoni della «tradizione Boccaccio inestricabilmente legata alla famiglia Vaticana»)<sup>6</sup> e più in particolare dallo «snodo» rappresentato dalla famiglia siglata *berlcaetsc* (costituita a sua volta da tre sottofamiglie siglate *berl*, *caet* e *lauSC* e caratterizzata da un legame multiforme con *vatbocc*)<sup>7</sup>. Riguardo poi al *Paradiso*, invece, il

<sup>3</sup> Cfr. *Censimento dei commenti danteschi*, cit., p. 811 nr. 400.

<sup>4</sup> In sintesi l'apparato iconografico di Cop. 411 conta 86 disegni marginali non incorniciati più 31 iniziali istoriate e un disegno a piena pagina tra *Inferno* e *Purgatorio*; 22 miniature marginali incorniciate e non incorniciate più 16 disegni preparatori per iniziali e miniature nel *Paradiso*: cfr. P. BRIEGER-M. MEISS-CH.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, Princeton 1969, 2 voll., 1 pp. 219-24.

<sup>5</sup> Cfr. *Censimento dei commenti danteschi*, cit., pp. 940-41, scheda nr. 539 a cura di S. Gentili. Uno studio sulla cultura grafica di questo copista a partire dagli esemplari (danteschi e non) di sua mano è in M. BOSCHI ROTIROTI, *Paolo di Duccio Tosi, un copista dantesco e non solo*, in *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio*. Catalogo della Mostra di Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 4 agosto-18 ottobre 2015, *on line* sulla pagina *GraficheInComune* del Comune di Milano: [http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bachecca/danteincasatrivulzio/approfondimenti\\_ita.html](http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bachecca/danteincasatrivulzio/approfondimenti_ita.html).

<sup>6</sup> TONELLO, *Sulla tradizione*, cit., p. 105: l'analisi di questa complessa famiglia è discussa alle pp. 105-43; la sua rappresentazione grafica, per insieme e non sotto forma di stemma ad albero, è a p. 140.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 147-57; lo stemma di questa famiglia affine a *vatbocc* è rappresentato a p. 156. Nella tav. 36 del vol. cit. (pp. 183-84), accanto all'unica innovazione signi-

gruppo condivide un cambio di antografo, che congiunge i tre testimoni con il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 828, siglato Ash da Petrocchi e dal gruppo di Trovato, con il quale costituiscono una compatta sottofamiglia<sup>8</sup>.

Quanto alle relazioni interne al gruppo *clp*, lo studio citato rileva – per la sezione *Inferno* e *Purgatorio* – frequenti uscite in innovazione comuni a Cop. 411 e Par. 73 contro il Laurenziano, di cui si riportano qui le più significative (tra parentesi quadre la soluzione del Laurenziano):

Cop. 411 + Par. 73 vs Laur. 40.7

*Inf.*, iv 141: «Tullio e Livio [vs *Alino*; e *Lino* ed. Petrocchi] e Seneca morale»;

*Inf.*, xxiv 104: «la polver s'acolse e [vs *si raccolse*] per sé stessa»;

*Purg.*, iv 32: «e d'ogne lato ne vincea [vs *stringea*] lo stremo»;

*Purg.*, xxii 105: «ch'æ le muse nostre sempre [vs *che sempre ha le nutrice nostre*] seco»;

*Purg.*, xxvi 72: «lo qual nei saggi [vs *ne li alti*] cuor tosto si muta [vs *s'attuta*]».

Dall'altro lato, lo studio citato registra una serie di innovazioni separative del Laurenziano contro la coppia Cop. 411 e Par. 73. Si registrano qui le più significative (gli esiti normali della coppia sono riportati tra parentesi quadre):

Laur. 40.7 vs Cop. 411 + Par. 73

*Inf.*, iv 29: «che facevan le turbe ch'eran [vs *ch'avean le turbe ch'eran molte e*] grandi»;

ficativa esclusiva del gruppo *clp* rispetto all'intero testimoniale della *Commedia* (*Inf.*, xxxi 60: «e a sua [vs *quella*] proporzion eran l'altre ossa»), se ne elencano diverse di rara diffusione, ma comuni all'intera (o a parte della) famiglia *berlcaetsc* e più in generale alla tradizione *vatbocc*.

<sup>8</sup> TONELLO, *Sulla tradizione*, cit., pp. 509-11. Della sottofamiglia individuata dalla studiosa e siglata con *ash<sub>par</sub>* fanno parte anche i mss. Oxford, Bodleian Library, Canonici 85, e København, Kongelige Bibliotek, Thott 436, i quali tuttavia per le prime due cantiche assumono collocazioni stemmatiche differenti rispetto a *clp*. Tra le innovazioni significative esclusive della sottofamiglia *ash<sub>par</sub>*, cfr. *Par.*, xxviii 136: «e se tanto severo se [vs *secreto ver*] proferse»; xxix 125: «e altri assai che sono ancor(a) [om. *più vs più*] porci»; xxxi 28: «*optima/octima* [vs *o trina*] luce che (n) unica stella» (ivi, p. 511).

*Inf.*, VII 48: «in cui *regna* [vs *uso*; *usa* ed. Petrocchi] avarizia il suo so-  
perchio»;  
*Purg.*, I 112: «*E quelli a me* [vs *El cominciò*]: “Figliuol, segui i miei passi”»;  
*Purg.*, II 10: «Noi *andavam lungo marina* [vs *eravam lunghesso 'l mare*] an-  
cora».

A quest'ultima serie si aggiunge un ulteriore gruppetto di errori separativi di Laur. 40.7 selezionati a seguito di una parziale collazione del ms. con gli altri due del sottogruppo condotta da chi scrive:

Laur. 40.7 vs Cop. 411 + Par. 73

*Inf.*, XXIV 96: «*e col capo eran* [vs *e 'l capo et eran*] dinanzi aggroppate»;  
*Inf.*, XXXIV 133: «*Lo duca mio* [vs *Lo duca et io*] per quel cammino ascoso»;  
*Purg.*, VIII 28: «Verdi come *figliette* [vs *fogliette*] pur mo nate».

Se le tavole di collazione di Tonello non forniscono purtroppo informazioni utili a dirimere il dubbio di una possibile apografia di Par. 73, più tardo, da Cop. 411 (i due mss. sono tra l'altro entrambi di origine pisana e contengono entrambi il commento lanèo), esse sono tuttavia sufficienti a dimostrare la collateralità del Laurenziano rispetto a questi due testimoni (la cui lezione comune è contrassegnata *dp*<sub>1</sub> dalla studiosa) e dunque, cosa che interessa maggiormente alla presente analisi, la collateralità del Laurenziano e del ms. Cop. 411, i due testimoni più antichi di questo gruppo.

Alla luce dei risultati dell'analisi critico-testuale, l'allargamento dello spettro di indagine ai dati materiali dei tre codici può contribuire a isolare una serie di tratti possibilmente risalenti all'ascendente comune del gruppo *dp*, che abbiamo visto essere già contraddistinto da un testo contaminato per giustapposizione di esemplare tra la sezione di *Inferno-Purgatorio* e il *Paradiso*. Si fornisce a tale proposito un quadro d'insieme di alcuni elementi codicologici distintivi dei tre testimoni<sup>9</sup>:

<sup>9</sup> I dati del Laurenziano sono desunti dall'approfondito esame di Teresa De Robertis presente in questo volume; quelli di Cop. 411 da BOSCHI ROTIROTI,

Laur. 40.7	Cop. 411	Par. 73
1360-70	XIV sec. ex.	1403
cartaceo	membranaceo	membranaceo
mm. 390 × 296	mm. 360 × 251	mm. 355 × 250
cc. 239 [ma 241]	cc. 246	cc. 248
31 fasc.	32 fasc.	31 fasc.
1-9 <sup>8</sup> , 10 <sup>4</sup> ( <i>Inf.</i> ); 11-18 <sup>8</sup> , 19 <sup>9</sup> , 20 <sup>8</sup> ( <i>Purg.</i> ); 21-29 <sup>8</sup> , 30 <sup>6</sup> , 31 <sup>4</sup> ( <i>Par.</i> )	1-9 <sup>8</sup> , 10 <sup>8-1</sup> ( <i>Inf.</i> ); 11-20 <sup>8</sup> ( <i>Purg.</i> ); 21 <sup>8</sup> , 22-23 <sup>4</sup> , 24-29 <sup>8</sup> , 30 <sup>8+1</sup> , 31 <sup>8</sup> , 32 <sup>6</sup> ( <i>Par.</i> )	1 <sup>9</sup> , 2 <sup>12</sup> , 3 <sup>8</sup> , 4 <sup>9</sup> , 5 <sup>8</sup> , 6 <sup>11</sup> , 7-10 <sup>8</sup> ( <i>Inf.</i> ); 11 <sup>10</sup> , 12 <sup>8</sup> , 13-15 <sup>10</sup> , 16-17 <sup>8</sup> , 18 <sup>10</sup> , 19-20 <sup>8</sup> ( <i>Purg.</i> ); 21 <sup>10</sup> , 22-24 <sup>8</sup> , 25 <sup>9</sup> , 26-28 <sup>8</sup> , 29 <sup>9</sup> , 30-31 <sup>8</sup> ( <i>Par.</i> )
Richiami figurati: cfr. in questa sede De Robertis	Richiami figurati: cc. 135 <sup>v</sup> (angelo); 183 <sup>v</sup> (lepre); 191 <sup>v</sup> (angelo); 207 <sup>v</sup> (angelo con diadema); 215 <sup>v</sup> (an- ziano con bastone); 232 <sup>v</sup> (angelo); 240 <sup>v</sup> (angelo)	Richiami semplici al centro della pagina contrassegnati da quattro punti ai lati
disposizione monocolonnare	disposizione monocolonnare	disposizione monocolonnare
11 terzine per pagina	11 terzine per pagina	11 terzine per pagina
Tutte le iniziali di verso emarginate e in maiuscolo	Tutte le iniziali verso emarginate e in maiuscolo	Tutte le iniziali di verso emarginate e in maiuscolo, tranne la carta incipitaria
Spazio per iniziale oscillante per <i>Inf.</i> (media di 8 righe), <i>Purg.</i> (media 9 righe) e <i>Par.</i> (media di 11 righe)	Spazio per iniziale normalmente di 12 righe	Spazio per iniziale normalmente di 12 righe

*Codicologia trecentesca*, cit., p. 131 nr. 172, con verifiche su riproduzione digitale; quelli di Par. 73 sono tratti da *Censimento dei commenti danteschi*, cit., pp. 940-41 nr. 539, con verifiche su riproduzione digitale.



Dal quadro comparativo riprodotto emerge con una certa evidenza come per il Laurenziano la scelta della taglia (grande) e del supporto (cartaceo) debba essere stata condizionata dalla committenza/destinazione del manufatto piuttosto che dal comune ascendente del gruppo. Quest'ultimo, d'altra parte, deve aver esercitato un'indubbia influenza sulla costituzione dei fascicoli dei suoi apografi, a partire dalla consistenza, dalla scelta del quaternione come fascicolo prevalente e dalla costituzione della cesura in fine di ciascuna cantica<sup>10</sup>. La presenza di richiami figurati con iconografia specifica (angeli o personaggi umani con filattèri) comune al Laurenziano e al Cop. 411 è anch'essa molto probabilmente ereditata dall'antigrafo. La stessa *mise en page* dei tre testimoni presenta alcune peculiarità imputabili a monogenesi, come la disposizione del testo su una sola colonna con prevalente distribuzione di 11 terzine per pagina nelle carte prive di rubriche e di iniziali<sup>11</sup>. Un'impronta fortemente monogenetica, data la sua singolarità, risulta avere anche la tecnica di giustificazione delle terzine adottata dai tre manoscritti, che prevede che tutte le iniziali di verso siano rese in maiuscolo e incolonnate a margine rispetto al resto del testo. Si tratta infatti – come spiega Teresa De Robertis nello studio qui incluso, do-

<sup>10</sup> L'affinità di Cop. 411 e Laurenziano nell'uso del quaternione come fascicolo prevalente è palese, se si eccettua nel *Paradiso* di Cop. 411 l'inserzione di fascicoli interi (fasc. 23) o di carte apposite (fasc. 30) contenenti solo commento, dato riscontrato anche in Par. 73 (cfr. i numerosi fascicoli con numero dispari) e verosimilmente legato all'adattamento al codice del commento di Iacomo della Lana. Ad ogni modo la presenza "singolare" in quest'ultimo codice di fascicoli superiori al quaternione è segno del suo scarto cronologico, oltre che metodologico, dal progetto editoriale originario. Nel fasc. 10 di Cop. 411 (7 carte) si può invece ipotizzare un "evento" codicologico non dissimile da quello ricostruito da De Robertis per il fasc. 10 di Laur. 40.7 (cfr. qui stesso, pp. 7-8), con taglio della carta bianca finale a ridosso della fine dell'*Inferno* (8-1). La criticità individuata da De Robertis a monte del fasc. 19 del Laurenziano, riconosciuto come rimpiazzo di un originario quaternione di cui è recuperata solo la prima carta (cfr. pp. 5-7) non sembra trovare, ad una prima analisi, corrispondenze negli altri testimoni, segno che il problema non deve essere stato ereditato dal loro comune antigrafo.

<sup>11</sup> In Laur. 40.7 fa eccezione il fasc. 19 (7-8 terzine): cfr. DE ROBERTIS, p. 6.

ve il dato è segnalato a proposito del Laurenziano – di una vera e propria eccezione a quella prassi di giustificazione delle terzine «tanto diffusa da diventare la regola che segna l'intera tradizione della *Commedia*»<sup>12</sup>.

Per finire, si registra il comportamento dei tre testimoni riguardo allo spazio lasciato per le iniziali di canto, aspetto non trascurabile del progetto editoriale di un codice e con implicazioni importanti, come si vedrà, nella costituzione dell'apparato iconografico. Dalla lettura dello schema dettagliato riprodotto qui da De Robertis per il Laurenziano, si deduce con una certa evidenza che questo codice non è uniforme nella costituzione degli spazi, la cui misura oscilla di canto in canto da 6 a 16 righe, con una media aritmetica di 8 righe per *Inferno*, 9 per *Purgatorio* e 11 per *Paradiso*. Al contrario, Cop. 411 e Par. 73 mantengono una maggiore uniformità lungo tutto il codice, lasciando per le iniziali prevalentemente uno spazio di 12 righe per canto, con qualche eccezione che quasi sempre sopravanza il numero regolare<sup>13</sup>. La costituzione di ampi spazi (da 12 righe in su) viene finalizzata in Cop. 411 per ben 42 volte su 100 con iniziali istoriate (il resto è occupato da iniziali fogliate) e in Par. 73, più tardo e rispondente a criteri culturali e iconografici differenti, con tre iniziali di cantica riprodotte in maniera identica un Dante di profilo con il libro sottobraccio, e per il resto con grosse iniziali fogliate. L'ipotesi che si avanza è che l'antigrafo comune ai tre testimoni disponesse di una preparazione di spazi per iniziali di canto sufficientemente ampi per l'istoriatura e che il confezionatore del Laurenziano abbia deciso auto-

<sup>12</sup> DE ROBERTIS, p. 13. La regola prevede infatti «la maiuscola per la sola lettera di inizio di terzina e il suo spostamento a sinistra rispetto al resto del verso e all'inizio dei due successivi» (ivi). Allo sparuto gruppetto di testimoni riportato in nota dalla studiosa in cui occorre l'eccezione del Laurenziano si dovranno dunque ora aggiungere Cop. 411 e Par. 73.

<sup>13</sup> Si veda il comportamento del ms. Cop. 411, interessante ai fini della nostra analisi, che presenta le seguenti eccezioni: *Inf.*, XIII (15 righe), XXIX (14), XXXII (18), XXXIII (18); *Purg.*, VII (18), XXVII (18), XXXIII (9); *Par.*, I (18), V (14), X (11), XIV (15), XIX (15), XXI (15), XXIV (15).

nomamente di ridurli, come si può vedere soprattutto in *Inferno*, *Purgatorio* e nella prima parte di *Paradiso*, con la conseguente destinazione del progetto illustrativo soltanto sui margini inferiori del codice<sup>14</sup>. Come corollario, si ipotizza che nello stesso antigrafo, oltre agli spazi per le iniziali, anche i margini inferiori dovessero essere istoriati, e che questo tipo progettuale combinato sia stato riprodotto con maggiore fedeltà dal ms. Cop. 411.

Le pagine seguenti si concentreranno sul confronto tra Laurenziano e Cop. 411 – di cui si è tentato qui di dimostrare tanto la discendenza testuale quanto la (parziale) dipendenza codicologica da un comune esemplare – anche per gli apparati illustrativi che recano sulle loro carte<sup>15</sup>. L'indagine, condotta sull'unica sezione comparabile dei due testimoni (*Inferno*), ha lo scopo di fornire elementi utili alla dimostrazione delle ipotesi qui formulate e nello stesso tempo di contribuire a individuare ciò che del loro contenuto iconografico possa essere ricondotto, per la sua singolarità, al modello comune e ciò che invece è più probabilmente il frutto di rivisitazioni personali o di contaminazione con serie iconografiche esterne da parte degli illustratori coinvolti nella “riprogettazione” del modello comune sui singoli testimoni.

<sup>14</sup> La maggiore ampiezza di spazio riservata alle iniziali a partire soprattutto da *Par.*, XII (cfr. lo schema di DE ROBERTIS, pp. 15-17) rappresenterebbe dunque un elemento conservativo di questo testimone rispetto all'antigrafo. Del resto Sonia Chiodo, in questo stesso volume, non manca di sottolineare come proprio l'ampiezza degli spazi dedicati alle iniziali del Laurenziano lasci «trasparire l'intenzione di proseguire la decorazione con iniziali medio-grandi eseguite a pennello con figure, magari accompagnate da illustrazioni a piè di pagina come si vede a c. 1r» (p. 25).

<sup>15</sup> Un'analisi comparativa condotta sugli apparati iconografici di due codici danteschi ugualmente accostabili dal punto di vista ecdotico (mss. Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 67, e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.1), volta a dimostrare la loro dipendenza da un “antigrafo figurativo” comune, è stata condotta da A. FORTE, *Errori in miniatura. Per i rapporti genealogici tra il Padovano 67 e il Laurenziano 40.01*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. Arqués Corominas e M. Ciccuto, Firenze 2017, pp. 161-75.

LE IMMAGINI DELL'*INFERNO* DEL LAUR. 40.7  
E IL LORO RAPPORTO CON LA TRADIZIONE ICONOGRAFICA

Come si è accennato, il ms. Cop. 411 presenta un complesso apparato iconografico incompleto che offre, tra *Inferno* e *Purgatorio*, 86 disegni non incorniciati sui margini inferiori, 31 disegni di iniziali istoriate e un disegno a piena pagina (c. 78r); il *Paradiso* invece contiene 22 miniature più o meno complete incorniciate (sotto forma di vignetta o di medaglione), 5 iniziali istoriate miniate, 10 disegni non incorniciati sui margini inferiori e 6 disegni di iniziali istoriate<sup>16</sup>. Il lavoro avanzato di miniatura per la serie del *Paradiso* è stato attribuito da Peter Brieger al XV secolo, mentre i «crude ink drawings» dell'ultima parte del *Paradiso*, così come quelli di *Inferno* e *Purgatorio*, per lo studioso «all seem later», sebbene lo stesso non manchi di notare come molti di quei disegni in realtà precedono le miniature, nel senso che sono da considerarsi come dei veri e propri disegni preparatori<sup>17</sup>.

Sebbene qui non si possano fornire, per mancanza di competenze specifiche, giudizi stilistici sulla precedenza dei disegni di Cop. 411 rispetto alle sue miniature, una serie di elementi iconografici riscontrati a seguito di un'analisi comparativa sistematica autorizzano a ipotizzare che l'apparato illustrativo del codice danese per la sezione dell'*Inferno* rivela, al di là delle differenze stilistiche e delle singolari variazioni figurative, notevoli convergenze morfologiche (esecuzione formale dei singoli elementi dell'illustrazione) e compositive (distribuzione d'insieme degli elementi nella scena) con l'apparato del Laurenziano che – come già proposto da Millard Meiss<sup>18</sup> e dimostrato in

<sup>16</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I pp. 219-24. Nessuna considerazione autonoma sulla cronologia dell'apparato iconografico del codice è fatta nelle schede di RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie*, cit., p. 156 nr. 374; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca*, cit., p. 131 nr. 172, e *Censimento dei commenti danteschi*, cit., II p. 811 nr. 400.

<sup>17</sup> Il giudizio e le relative citazioni di Peter Brieger sono in BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 219.

<sup>18</sup> Ivi, p. 231.

questa sede da Sonia Chiodo – è eseguito da un primo illustratore per l’iniziale istoriata e la scena marginale della pagina incipitaria e da un secondo per le scene marginali del resto dell’*Inferno*.

Dal momento che i due codici sono, come si è tentato di dimostrare sopra, codicologicamente e ecdoticamente dipendenti da uno stesso antigrafo, è lecito supporre che anche queste loro convergenze iconografiche siano spiegabili con l’esistenza sulle carte dell’antigrafo di un modello parzialmente condiviso da entrambi gli esemplari. In particolare, un’analisi iconografica di tipo relazionale<sup>19</sup> del codice Laurenziano ha condotto ad una serie di acquisizioni fondamentali del suo rapporto “locale” con Cop. 411 che sono ricostruibili a partire dalla descrizione sistematica delle scene dell’*Inferno* fornita qui sotto e che si prova, ad utilità del lettore, a sintetizzare qui:

1) la coerenza iconografica della pagina incipitaria dell’*Inferno* nel Laurenziano e in Cop. 411 (cfr. più oltre) indica che il secondo illustratore del Laurenziano (che esegue i disegni dell’*Inferno* successivi alla carta incipitaria) dipende dallo stesso “antigrafo figurativo” da cui dipende il primo, e quindi tra i due non è pensabile uno scarto temporale eccessivo (stilistico, senz’altro). Stando alle acquisizioni qui registrate da Teresa De Robertis, che colloca la scrittura del testo del poema tra gli anni ’60 e ’70 del Trecento e dimostra che le immagini dell’*Inferno* sono precedenti alle chiose in mercantesca, considerate ancora trecentesche, e sulla base della collocazione piuttosto alta del primo illustratore dell’*Inferno* suggerita sempre in questo volume da Sonia Chiodo, si può dunque ipotizzare che l’apparato iconografico dell’*Inferno* sia stato inaugurato da un illustratore a ridosso della scrittura del poema e continuato non molto tempo dopo, sulla base di un medesimo modello, da un secondo illustratore stilisticamente distante dal primo;

2) in Cop. 411 i disegni del *Purgatorio* (ma nulla vieta di inclu-

<sup>19</sup> Per il concetto di “iconografia relazionale”, cfr. J. BASCHET, *L’iconographie médiévale*, Paris 2008.

dere anche il progetto illustrativo iniziale del *Paradiso*) mostrano un'inevitabile coerenza "tipologica" con quelli dell'*Inferno*, lasciando a questo punto supporre che l'antigrafo comune contenesse una serie di disegni estesi almeno fino a tutto il *Purgatorio*, di cui il Laurenziano riprodurrebbe soltanto quelli relativi alla prima cantica;

3) Cop. 411 presenta spesso un'articolazione scenica in iniziale istoriata e sviluppo marginale, che è possibile, dato il confronto fornito sopra relativo alla preparazione degli spazi per le iniziali, abbia ereditato dal modello comune;

4) il Laurenziano in più occasioni amplia le scene in senso orizzontale rispetto a Cop. 411, allargando sui due margini l'immagine che nel danese è raccolta in un solo margine o sviluppata verticalmente tra iniziale e margine inferiore;

5) il Laurenziano talora presenta alcune innovazioni singolari (se non errori interpretativi veri e propri) frutto del suo adattamento rispetto all'"antigrafo figurativo";

6) anche il ms. Cop. 411 non è esente da riadattamenti o banalizzazioni dell'antigrafo figurativo.

Accanto alle convergenze, nella descrizione iconografica che segue saranno di volta in volta sottolineati gli elementi distintivi del Laurenziano e di Cop. 411, esito della "riprogettazione" o "riattualizzazione" del modello da parte dei rispettivi *ordinatores*. Saranno inoltre evidenziati con una certa frequenza non meno significativi elementi di raccordo "regionale" con la tradizione fiorentina infernale più prossima al sistema illustrativo "Laur. 40.7-Cop. 411", che trova nella rappresentazione del *Giudizio Universale* eseguito da Nardo di Cione nella Cappella Strozzi di Santa Maria Novella e negli apparati illustrativi danteschi del ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4776 (d'ora in poi Vat. Lat. 4776), tardo-trecentesco, e del ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 74 (d'ora in poi Par. 74), dei primi decenni del Quattrocento, i più autorevoli rappresentanti<sup>20</sup>. Infine, nelle singole schede non

<sup>20</sup> Stando alla *recensio* di TONELLO, *Sulla tradizione*, cit., p. 434 tav. 146, questi due

mancheranno puntuali riscontri dei motivi esaminati con la tradizione iconografica dantesca trecentesca e più in generale con la tradizione iconografica medievale dell'inferno, al fine di collocare in un contesto più "globale" le convergenze tematiche e le soluzioni più o meno autonome.

\*

*Iconografia relazionale del Laur. 40.7 ('Inferno')*<sup>21</sup>

CANTO I

C. 1r, iniziale: *Dante meditabondo con il libro aperto in grembo*

L'immagine di Dante presente nell'iniziale del Laurenziano (cfr. tav. 3), con la mano sulla guancia in atteggiamento pensoso, evoca quella dell'autore o del profeta dormiente di biblica memoria (si pensi ad esempio alla vasta diffusione del tema iconografico dell'albero di Jesse)<sup>22</sup> e ricorda molto da vicino il tipo "antico" del Dante pensoso nella selva presente nel ms. Budapest, Egyetemi Könyvtár, Ital. 1, c. 1r (d'ora in poi Bud. Ital. 1),

tav. 4

codici, per la sezione dell'*Inferno* (che tra l'altro è l'unica testimoniata da Par. 74), rientrano nel gruppo di testimoni «a contaminazione di grado basso» con la "famiglia del Cento" (cento\*\*G). In particolare, Vat. Lat. 4776 mostra per l'*Inferno* una vicinanza con il ms. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, 1074 (ivi, p. 132), mentre Par. 74 sembra costituire insieme ai mss. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitrina 23.2, e Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1004, una «sottofamiglia compatta» (ivi, p. 438). Per uno studio aggiornato sulle relazioni codicologiche, paleografiche e testuali (includenti anche l'apparato esegetico) tra Par. 74 e Ricc. 1004, cui si aggiunge il ms. San Daniele del Friuli, Biblioteca Comunale Guarneriana, 200, si veda G. FERRANTE, *Illuminated Dante Project. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della 'Commedia'. I. Un 'case study' quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarneriano 200)*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti 11: XV secolo (1 parte)*, a cura di R. Arqués Corominas, M. Cicuto, S. Maddalo, Firenze, di prossima pubblicazione.

<sup>21</sup> Il testo della *Commedia*, così come quello delle chiose e del paratesto (rubriche, titoli, ecc.), quando ritenuto significativo per le immagini, è citato direttamente dal codice Laurenziano. Stessa procedura si adotta, ma in maniera più episodica, quando si analizza il rapporto tra testo e immagini in Cop. 411.

<sup>22</sup> Per l'iconografia dell'albero di Jesse, cfr. C. RABEL, *L'enluminure: l'image dans le livre*, in *Les images dans l'Occident médiéval*, sous la direction de J. Baschet et P.-O. Dittmar, Turnhout 2015, pp. 51-63, alle pp. 57-63.

codice di origine veneta realizzato tra il 1343 e al più tardi il 1354<sup>23</sup>, salvo che nel codice Laurenziano la figura di Dante viene trasferita da un paesaggio naturale a un contesto domestico: in particolare, viene fatta sedere su una panca e munita di un libro aperto, di cui si dirà a breve. Il ms. Cop. 411 riproduce nella sua iniziale un Dante praticamente identico a quello Laurenziano, ugualmente seduto su una panca, ma in posizione speculare e privo del volume aperto in grembo. Lo stesso tipo è riscontrabile, sempre in posizione speculare rispetto a quello del Laurenziano, nell'iniziale del ms. Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 48 (d'ora in poi Holk. misc. 48), p. 1, di origine meridionale, databile invece intorno al terzo quarto del Trecento<sup>24</sup>.

Proprio nel periodo tra terzo e quarto decennio del Trecento, in effetti, Lucia Battaglia Ricci colloca l'emergere, entro l'illustrazione dantesca, dei motivi del "Dante dormiente" e del "Dante meditabondo", i quali «nei frontespizi o nelle tavole d'apertura dei libri [...] si preoccupano di precisare a chi sfoglia il libro che ciò che egli sta per leggere è il prodotto della fantasia creatrice di un poeta, di uno immerso nelle sue visioni o nei suoi sogni, se non addirittura di un profeta, e così a loro modo partecipano al dibattito sul genere della *Commedia*»<sup>25</sup>. Considerando il testimoniale finora noto sul motivo del Dante meditabondo, l'immagine del Laurenziano offre un supplemento grafico-documentario forse di non trascurabile interesse<sup>26</sup>. Nel li-

<sup>23</sup> Si tratta di un arco temporale coincidente con il dogado di Andrea Dandolo, nel cui *milieu* culturale viene collocata la committenza del codice: cfr. G. FOS-SALUZZA, *Provenienza del codice, fortuna critica, stile e carattere illustrativo delle miniature*, in DANTE ALIGHIERI, *Commedia (ms. Budapest, Biblioteca Universitaria, Codex Italicus 1)*, a cura di G.P. Marchi e J. Pál, Verona 2006, 2 voll., 1 pp. 51-78, a p. 51.

<sup>24</sup> L. PASQUINI, *L'apparato illustrativo del Ms. Holkham, misc. 48, della Bodleian Library*, in *Dante visualizzato. Le carte ridenti 1*, cit., pp. 237-57.

<sup>25</sup> L. BATTAGLIA RICCI, *Considerazioni sulla tradizione del Dante illustrato*, in «Italinistica», xxxviii 2009, fasc. 2 pp. 39-58, a p. 55.

<sup>26</sup> Un primo corpus del "Dante somnians" (combinante il "Dante dormiente", steso per terra nella selva o in un letto, e quello "meditabondo") è offerto da L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla 'Commedia': schede di iconografia dantesca*,



bro aperto in grembo a Dante sono evidenti tre frammenti di scrittura che, ricomposti, sono parsi a chi scrive rendere «uisio etc.»: se tale interpretazione risultasse corretta (ma un primo confronto con colleghi paleografi ha fatto emergere qualche perplessità), copista e miniatore, nell'adattare il modello iconografico di riferimento al codice fiorentino, collaborerebbero gomito a gomito nel fornire entro lo spazio della «soglia iconica»<sup>27</sup> più importante del libro (l'iniziale istoriata) una chiave di accesso alla *Commedia* come libro assimilabile alla letteratura delle *visiones* profetiche di matrice biblica.

Sebbene una legittimazione testuale dell'immagine possa sicuramente ritrovarsi in *Inf.*, I 1 (c. 1r: «tant'era pien di sompno a quel puncto»), un'esplicita introduzione del termine *visio* potrebbe rafforzare ulteriormente l'ipotesi che il motivo prescelto funzioni piuttosto come «interpolazione visiva carica di potenzialità paratestuali»<sup>28</sup>, che contribuisce a inquadrare le *istorie*

in «*Per correr miglior acque...*». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma 2001, 2 voll., 1 pp. 601-40, alle pp. 606-16. Come testimoni del motivo del "Dante meditabondo" nel *corpus* si annoverano il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.3, c. 1r (per Millard Meiss senese e assegnabile al 1345: cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 pp. 230-31), e il citato Bud. Ital. 1. A questi devono ora aggiungersi, sempre entro il Trecento, almeno i tre codici Laur. 40.7, Cop. 411 e Holk. misc. 48.

<sup>27</sup> BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato*, cit., p. 606.

<sup>28</sup> BATTAGLIA RICCI, *Considerazioni*, cit., p. 55. Si può infatti notare come, rispetto alla strategia compositiva delle raffigurazioni della carta incipitaria del ms. Bud. Ital. 1, condizionata da un procedere, per così dire, sintagmatico rispetto al testo dantesco (iniziale istoriata: «mi ritrovai per una selva oscura»; i vignetta: «tant'era pien di sonno a quel punto»; ii vignetta: «Ed ecco [...] una lonza [...] una lupa [...] un leone»), il ms. Laurenziano opti per una composizione di tipo paradigmatico, elevando la *visio in somniis* al rango di "soglia iconica" rappresentata dall'iniziale. Recentemente A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco: la 'Commedia' Egerton 943 della British Library*, Ghezzano 2014, pp. 153-66, ha ipotizzato che l'incorniciatura figurativa del poema dantesco in una dimensione onirica possa far riferimento non tanto alla questione sulla qualità del viaggio dantesco (esperito fisicamente o in visione), quanto a quella sulla sua finalità (*Commedia* da leggersi come *speculum salvationis*). Tale pur suggestiva ipotesi deve tuttavia fare i conti con il sostrato tendenzialmente apologetico della più antica esegesi dantesca, dal quale possono più semplicemente dipendere anche buona

successive descritte dal testo e rappresentate in maniera selettiva dalla miniatura – a partire dall’incontro con le tre fiere, situato sulla stessa carta – nel più prudente alveo del racconto visionario, disattivando la tentazione del lettore di interpretare il viaggio ultraterreno come un’esperienza condotta dall’autore *essentialiter*<sup>29</sup>. La singolarità – e antichità – di tale tema salta ancora di più agli occhi se si osserva come nell’altro testimone affine al Laurenziano per lezione e *mise en page*, e cioè il ms. Par. 73, vergato nel 1403 dal copista di professione pisano Paolo di Ducchio Tosi, il miniatore (identificato con il Maestro delle rivelazioni di Santa Brigida)<sup>30</sup> aggiorni il soggetto introducendo in tutte e tre le iniziali di cantica il medesimo profilo “classiceggianti” del Dante autore in piedi con libro chiuso sotto braccio.

C. 1r, margine inferiore: *Dante incontra le tre fiere e Virgilio*

tav. 1

La scena sul margine della carta incipitaria del Laurenziano rappresenta il terrore di Dante alla vista delle tre fiere, la conse-

parte dei progetti iconografici delle prime recensioni miniate del poema (cfr. la nota successiva).

<sup>29</sup> L’esegeta antico della *Commedia* più sensibile al problema di come interpretare il viaggio dantesco è senza dubbio il frate carmelitano Guido da Pisa, il quale all’inizio del suo commento sottolinea più volte come il viaggio di Dante sia da considerarsi come esperito *in somnio*, anzi, apre la sua *expositio* con una trattazione sulle specie di *visiones* sulla falsariga di Macrobio: cfr. GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super ‘Comediam’ Dantis*, a cura di M. Rinaldi, Appendice a cura di P. Locatin, Roma 2013, 2 voll., 1 p. 247 (cors. mio): «Anno enim Domini mccc°, quo scilicet anno fuit Rome generalis remissio omnium peccatorum, sedente in Sacrosancta Sede Romana Bonifatio Papa VIII°, Sacro autem Romano vacante Imperio, de mense martii, die veneris sancti – hoc est illa die qua mortuus fuit Christus – in aurora iste poeta more poetico fingit se istam Comediam, hoc est universa que continentur in ea, in visione vidisse»; ancora, ivi, p. 258: «In dimidio igitur nostre vite, id est in somno, secundum quem nichil differt stultus a sapiente (prout Philosophus vult in fine primi libri *Ethicorum*) fingit autor suas visiones vidisse». La questione viene ripresa più tardi da altri commentatori (in particolare dalla linea esegetica Pietro Alighieri-Benvenuto-Serravalle), i quali, pur non concordando con l’interpretazione guidiana della *visio in somniis*, sviluppano il concetto di inferno *essenziale* e inferno *allegorico* o *morale* per giustificare la realtà del viaggio dantesco.

<sup>30</sup> G. FREULER, *Ancora sulla miniatura senese dei secoli XIII-XV. Postille ad un libro*, in «Arte cristiana», xcvi 2009, pp. 279-89, 321-32, a p. 330.

guente fuga e il successivo incontro con Virgilio: si tratta del tema più ricorrente nell'illustrazione del primo canto dell'*Inferno*<sup>31</sup>. Essa ha innegabili affinità compositive con le equivalenti scene dei già citati mss. Bud. Ital. 1 (c. 1r) e Holk. misc. 48 (c. 1r), fatta eccezione per la presenza di Virgilio sulla sommità del monte, innovazione iconografica distintiva che il codice condivide a quanto pare soltanto con Cop. 411. Nella variante del tema testimoniata dal Laurenziano la posizione di Dante (ginocchio sinistro piegato e piede più in alto dell'altro) rimanda al «cominciar dell'erta» del v. 31 mentre la sua gestualità (le mani alzate, nello stesso tempo inermi contro la minaccia e invocanti aiuto) richiamerebbe il passaggio testuale successivo dell'invocazione di Virgilio (c. 2r, v. 65: «Miserere di me!» gridai a lui»). Nel ms. Laurenziano il gesto di Virgilio sembra invece riferirsi più esplicitamente alla narrazione che la guida fa della lupa dopo aver risposto a Dante (c. 2v, vv. 94 sgg.: «Che questa bestia per la qual tu gride [...]»).

tav. 4

tav. 2

## CANTO II

### C. 3r, Dante e Virgilio discutono

La scena di c. 3r testimonia dell'avvicendamento tra un primo illustratore, responsabile – come proposto dagli storici dell'arte – della pagina incipitaria, e un secondo, responsabile invece dei disegni acquerellati *en bas de page* dell'*Inferno*. La scena traduce, attraverso l'animata gestualità corporale e l'espressività dei volti, un dialogo concitato tra Dante e Virgilio, riscontrabile nell'immagine molto simile riprodotta in Cop. 411, c. 3r. Rispetto alla variante danese, tuttavia, l'immagine di Dante del ms. Laurenziano con lo sguardo preoccupato, la bocca appena aperta in una leggera smorfia di dissenso e entrambe le mani protese in segno di rifiuto paiono esprimere con più efficacia il momento più drammatico del dubbio manifestato dal pellegrino per il viaggio che gli è stato proposto (c. 3v, v. 31: «Ma io perché venirvi o chi 'l concede?»). La posa di Virgilio, molto simile a

<sup>31</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 117.

quella testimoniata da Cop. 411 (mano sinistra chiusa a tenere la tunica sul ventre, mano destra aperta verso l'interlocutore, come ad impartire una lezione), si riferisce invece molto probabilmente alla risposta di Virgilio ai dubbi di Dante, a partire dall'esordio "magistrale" (vv. 43 sgg.: «Se io ho ben la tua parola intesa [...]»). La scelta di questo soggetto come rappresentativo di tutto il canto è sottolineata anche dalla rubrica, che si concentra sull'esitazione di Dante (definita senza mezze misure "pentimento") e sul corrispondente rimprovero di Virgilio<sup>32</sup>.

## CANTO III

Cc. 5v-6r, *Dante e Virgilio davanti alla porta dell'inferno. Schiera dei cattivi*

L'episodio dell'ingresso di Dante e Virgilio per la porta dell'inferno e dell'incontro con la schiera degli ignavi è rappresentato dal codice Laurenziano su pagina doppia (cc. 5v-6r) ed è quindi da leggersi in maniera consecutiva, se si prescinde dal testo, o come due sequenze scandite dal testo presente sulla carta. Il ms. Cop. 411, c. 5v, organizza queste due sequenze in modo differente, inserendo l'ingresso per la porta infernale nell'iniziale del canto e lasciando sul margine della stessa carta la scena con la turba degli ignavi. Tale strategia illustrativa divisa tra iniziale e scena marginale si incontrerà con una certa frequenza nel ms. danese e, se si guarda all'atteggiamento del Laurenziano nella preparazione dello spazio per le iniziali come a un tentativo sistematico di "riduzione" rispetto al modello, lasciato incompiuto all'altezza del *Paradiso* (cfr. sopra), è lecito pensare che l'organizzazione del codice danese sia ereditata piuttosto dall'antigrafo figurativo comune, da cui il secondo illustratore del Laurenziano si distaccherebbe per cercare più autonome soluzioni. La prima sequenza della scena si focalizza dunque

<sup>32</sup> Laur. 40.7, c. 3r: «Incomincia il secondo canto della prima cantica della *Comedia* di Dante nel quale si contiene come l'auctore pentendosi di tale impresa, Virgilio lo riprende di viltà d'animo, dicendoli come per comandamento di Beatrice elli era venuto al suo soccorso. 11°».

sul momento in cui Virgilio tende la mano verso quella di Dante (c. 5v, v. 19: «Et poi che la sua mano alla mia pose»), mentre con la sinistra apre una porta dalla quale fuoriescono grandi vampe di fuoco. Il motivo della porta dell'inferno cui si rifanno l'esemplare Laurenziano e quello danese sembra ibridare la descrizione dantesca (in cui l'elemento del fuoco è assente o quanto meno non marcato: si descrive piuttosto un ambiente completamente oscuro risuonante di orribili urla e lamenti) con l'iconografia tradizionale del *Cristo che discende agli inferi* (anastasi), dove l'immagine della *porta* si alterna a quella del *varco di una grotta* e della *bocca d'inferno*<sup>33</sup>. Di quelle varianti l'iconografia dantesca predilige ovviamente la rappresentazione della porta, anche se non mancano casi di grotta infuocata (cfr. i mss. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263 [d'ora in poi Triv. 2263], c. 9v; Imola, Biblioteca Comunale, 76, c. 3v [d'ora in poi Imola 76])<sup>34</sup>. Nel ms. Laurenziano sull'immagine della porta è stata apposta, da una mano in corsiva notarile cronologicamente non distante da quella principale del testo, una didascalia ora parzialmente evanida, nella quale pare riconoscersi una citazione del testo dantesco: *per <...> si va <...> el / <...>te<...>ol<...>re*. Le espressioni di Virgilio (col capo chino e le braccia aperte a manifestare fiducia) e di Dante (gli occhi fissi sul maestro e la mano poggiata sulla spalla) traducono perfettamente gli stati d'animo dei due personaggi rappresentati dal secondo verso della terzina di riferimento di questa scena (c. 5v, v. 20: «con lieto viso ond'io mi confortai»).

L'immagine della schiera degli ignavi posta sulla c. 6r si può leggere, come si è già detto, in continuità con quella precedente, essendo oltretutto costruita per mostrarsi frontalmente a chi oltrepassa la porta<sup>35</sup>. Qui si illustra in particolare il contenuto dei vv. 51-69 del canto. Una fila di personaggi nudi (c. 6r, vv. 55-

tav. 5

<sup>33</sup> Per quest'ultimo motivo, cfr. J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Rome 2014<sup>2</sup>, pp. 233-43.

<sup>34</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I pp. 119-20.

<sup>35</sup> Si noti come l'illustratore del Laurenziano, proprio per dare maggiore continuità alle due sequenze organizzate nel *bas de page* delle due carte consecutive,

56: la «lunga tracta / di gente») rappresenta la schiera di quelli che si usa definire “ignavi”, mentre il testo di Dante, cui si accorda la maggior parte dell’antica esegesi, li nomina piuttosto «septa dei captivi» (c. 6v, v. 62). Nel codice Laurenziano tale definizione è ripresa nella rubrica del codice (cfr. c. 6r: «captivi et vili») <sup>36</sup> ed è ben rappresentata anche all’interno della schiera dei dannati, con l’ultimo personaggio a destra della fila che mostra le mani legate dietro alla schiena (nel testo di Dante non si fa riferimento a questo aspetto, che è assente anche nel ms. Cop. 411, c. 5v). La schiera è composta per lo più di uomini (con l’eccezione di due sole donne), tutti «chercuti», cioè con la tonsura che contraddistingueva i chierici (altro elemento assente nel testo dantesco). L’aspetto “religioso” dei dannati deve essere stato suggerito all’illustratore, transitivamente, dall’impropria identificazione del *signifer* <sup>37</sup>, cui viene fatta indossare la tipica mitra pontificia, con «l’ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto» (c. 6v, vv. 59-60), e cioè con il personaggio nel quale l’esegesi dantesca ha comunemente riconosciuto il pontefice Celestino V. Si tratta di una variante significativa assente in Cop. 411 e che il codice Laurenziano potrebbe aver “contaminato” da tradizioni figurative parallele, essendo infatti presente anche nel ms. Bud. Ital. 1, c. 3r.

tav. 6

Cc. 6v-7r, *Virgilio e Dante incontrano Caronte*

Anche l’ultima scena di *Inf.*, III, si sviluppa lungo il margine inferiore di due carte adiacenti, 6v e 7r, e illustra il contenuto dei vv. 70-108 del canto, mentre nel ms. Cop. 411 si raccoglie nel

elimini la coppia del Dante e Virgilio di fronte alla schiera presente nel ms. Cop. 411, c. 5v, e probabilmente anche nell’antigrafo figurativo.

<sup>36</sup> Laur. 40.7, c. 5v: «Incomincia il terzo canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale l’auctore tracta delli captivi et vili d’animo fra li quali pone papa Celestino, lo quale rifiutò il papato per viltà e pusillanimità [...]».

<sup>37</sup> A dire il vero nel testo dantesco – *Inf.*, III 52-54 – è menzionata soltanto un’«insegna / che girando correva tanto ratta, / che d’ogne posa mi parea indegna». Gli antichi illustratori scelgono piuttosto di farla portare da uno dei dannati o da un diavolo (cfr. ms. Chantilly, Musée Condé [d’ora in poi Chantilly], 597, c. 49r).

marginale di un'unica carta (c. 6v) e si sviluppa nel senso opposto a quello del Laurenziano. Nella prima sequenza (c. 6v) è visibile Caronte (il personaggio è nominato da una sovrastante didascalia in *textualis* semplificata) ammonire un Dante preoccupato. La guida infernale è rappresentata piuttosto con gli attributi demoniaci del v. 109 (c. 7r: «Caron demonio colli occhi di bragia») che con quelli più virgiliani e classicheggianti del v. 83 che la introduce («un vecchio bianco per antico pelo»)<sup>38</sup>. In ciò il Laurenziano si adegua alla tendenza prevalente dell'iconografia dantesca, dalla quale divergono alcune significative recensioni miniate<sup>39</sup>, mentre il Caronte del ms. Cop. 411, c. 6v, non reca le tipiche ali di pipistrello e mostra una testa più taurina che caprina. Nel Laurenziano, inoltre, a differenza del ms. danese, il nocchiero è raffigurato nell'atto di indicare Dante con la mano sinistra e di apostrofarlo con le parole di rimprovero dei vv. 88-89 (c. 6v: «Et tu che sé costì anima viva / pàrtiti da cotesti che son morti»). In entrambi i codici, d'altra parte, Dante è raffigurato indicarsi dubitativamente con la mano destra (immagine che contribuisce ad aggiungere un certo spessore "drammatico" al v. 90 [ivi]: «Et quando vide ch'io non mi partia»). Nel Laurenziano, inoltre, a partire da questa scena Dante sarà raffigurato con il libro della *Commedia* sotto braccio: motivo di probabile tradizione fiorentina (cfr. Vat. Lat. 4776 e Par.

<sup>38</sup> Cfr. anche la rubrica in Laur. 40.7, c. 5v: «Incomincia il terço canto [...] ponendo uno demonio nome Caron lo quale menava in una barca l'anime infernali da l'una riva all'altra battendo col remo qual prendesse alcuno riposo. III°».

<sup>39</sup> Cfr. in particolare i mss. London, British Library, Egerton 943 [d'ora in poi Egerton], c. 7v; Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, CF. 2.16 [d'ora in poi Filippino], c. 7v; London, British Library, Yates Thompson 36 [d'ora in poi Yates Thomps. 36], c. 6r; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 365 [d'ora in poi Urb. 365], c. 6v, tutti rappresentanti un vecchio, nudo o malamente vestito, con lunghi capelli e barba canuta o grigia. Sulla scelta operata dal miniatore nell'ultimo dei codici menzionati, cfr. VIRGILIO, *Eneide. Bucoliche. Georgiche. Appendix Vergiliana* [ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 7939A: d'ora in poi Par. Lat. 7939A], a cura di G. Ferrante e A. Mazzucchi, Roma 2017, p. 125. Cfr. anche C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà. Miniatore trecentesco della 'Divina Commedia'*, pres. di F. TONIOLO, Padova 2015, pp. 97-101.



74)<sup>40</sup>, che rivela la difficoltà da parte degli illustratori di tenere distinti nella rappresentazione il ruolo del personaggio da quello dell'autore.

Nella seconda sequenza (c. 7r), a sinistra, al fianco di Dante è raffigurato Virgilio probabilmente nell'atto di intervenire per risolvere l'interdetto di Caronte con la famosa formula di appello al divino (c. 7r, vv. 94-96), mentre a destra, sullo sfondo, è ritratto in maniera assai efficace il momento in cui un gruppo di anime si ritrae con terrore in una parte della riva dopo aver appreso dalla bocca di Caronte il destino che le attende (cfr. c. 7r, vv. 100 sgg.: «Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude, / cangiar colore e dibacter li denti, / racto che 'nteser le parole crude [...]»). Si noti la mimica del terrore scelta dall'artista in alternativa a quella – meno illustrabile – evocata da Dante: la mano sulla guancia della prima anima a sinistra, in segno di spavento; le mani tese in avanti dell'anima centrale, in segno di ribrezzo/rifiuto; le mani incrociate dell'anima all'estrema destra, in segno di preoccupazione<sup>41</sup>.

#### CANTO IV

##### C. 7v, *Virgilio mostra a Dante il Limbo*

Il confronto tra la soluzione figurativa del Laurenziano e quella del ms. Cop. 411 per *Inf.*, iv, mostra chiaramente come gli illustratori possano scegliere e organizzare le immagini di un modello comune per scopi e in modalità differenti. Nel Laurenziano la prima scena che si incontra raffigura Virgilio che mostra a Dante il limbo. Nel codice danese (c. 7v) questa stessa scena è invece raccolta nell'iniziale R (nell'occhiello superiore

tavv. 7, 8

<sup>40</sup> Nel primo dei codici citati il libro è ben visibile nelle mani di Dante soltanto a partire dalla scena del canto viii (nelle scene precedenti le immagini di Dante e Virgilio sono purtroppo usurate); nel secondo, la raffigurazione di Dante personaggio con libro comincia invece a partire dal canto iv (scena dell'incontro di Dante e Virgilio con i quattro poeti pagani del limbo).

<sup>41</sup> La variante figurativa del codice Cop. 411 offre invece gesti leggermente diversi. Per un'esauriente casistica della mimica del dolore nelle immagini medievali, comprensiva anche dei gesti qui raffigurati, cfr. C. FRUGONI, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino 2010, pp. 49-67.



Dante e Virgilio indicano verso lo spazio inferiore della lettera, dove è ammassato un gruppo di bambini), mentre nel margine sono rappresentate tre figure (un anziano incoronato in trono con scettro e globo; un re e una regina seduti a colloquiare su una panca) che nel Laurenziano si ritroveranno identiche, ma altrimenti disposte, soltanto due scene dopo, all'interno del nobile castello. L'innovazione maggiore rispetto al modello sembrerebbe provenire in questo caso dal codice danese, che sposta all'inizio del canto le figure reali del nobile castello forse per anticipare come, accanto al *limbus puerorum* di tradizione cristiana, il testo dantesco menzioni anche «turbe ch'eran grandi / d'infanti et di femine e di viri» (vv. 29-30), così come «gente di molto valore / conobbi che 'n quel limbo eran sospesi» (vv. 44-45); a meno che non si voglia immaginare, per la collocazione centrale della figura "imperiale", un *misunderstanding* per il ricordo di Virgilio dell'anastasi di Cristo (cfr. vv. 52-54: «Io era nuovo in questo stato, / quando ci vidi venire un possente, / con segno di vittoria coronato»).

tav. 24

D'altra parte, una composizione molto simile a quella del Laurenziano è rappresentata dal ms. Vat. Lat. 4776, c. 11r, il quale, come si è visto più sopra, mostra sorprendenti analogie con le opzioni adottate dal ms. Laurenziano e può quindi contribuire con la sua testimonianza a determinare il grado di variazione iconografica a partire da un presunto modello: ad esempio, rispetto ai due testimoni qui interpellati nel confronto, l'illustratore del Laurenziano sceglie, in conformità con altri esempi di Danti illustrati (cfr. il più antico – e forse archetipico – Chantilly, c. 51r), di adattare la scena all'iconografia tradizionale del *limbus puerorum*, come mostra l'anfratto della grotta che accoglie esclusivamente anime di bambini, in ciò riprendendo esattamente il contenuto sottolineato nella rubrica del canto<sup>42</sup>. La scelta di una cavità naturale di forma circolare, se da un lato ri-

<sup>42</sup> Laur. 40.7, c. 7v: «Incomincia il quarto canto della prima Cantica della *Comedia* di Dante, nel qual canto l'auctore tracta del limbo dove sono li parvoli innocenti che muoiono sença il baptesimo [...]».

flette l'iconografia dell'anastasi di origine italiana, dall'altro contribuisce a rendere icasticamente il primo cerchio infernale nel quale i due viaggiatori si immettono (cfr. c. 8r, vv. 23-24: «Così si mise e così mi fé intrare / nel primo cerchio che l'abisso cigne»): da qui in poi, infatti, nel codice Laurenziano i cerchi infernali saranno prevalentemente presentati come una voragine aperta nella roccia al fianco dei due pellegrini<sup>43</sup>.

C. 9r, *Dante e Virgilio incontrano Omero, Orazio, Ovidio e Lucano*

La seconda scena di *Inf.*, iv, rappresenta l'incontro di Dante e Virgilio con le quattro ombre di Omero, Orazio, Ovidio e Lucano (vv. 82-105). I poeti sono vestiti con la *mise* dottorale con collare di ermellino identica a quella indossata da Virgilio, secondo un modello riscontrabile in altre recensioni miniate (mancando questa scena in Cop. 411, il più prossimo al Laurenziano dal punto di vista compositivo risulta essere ancora una volta il ms. Vat. Lat. 4776, c. 13r). Nel codice Laurenziano ciascuno dei poeti è contrassegnato da una didascalia che ne riporta il nome, e avanzano verso Dante nell'ordine nel quale sono menzionati nel poema. Il primo, Omero, è leggermente separato rispetto agli altri e reca la spada di cui parla il testo, in segno di preminenza (vv. 86-88). Accanto alla prosopopea dell'*Iliade*, rappresentata nell'arte classica con una spada<sup>44</sup>, l'immagine di Omero evoca, abbastanza evidentemente, anche l'iconografia di san Paolo: anzi, l'intera composizione non escluderebbe la sollecitazione, a partire dallo stesso testo di Dante, di una sorta di corrispondenza "figurale" tra il canone classico pagano e quello neotestamentario (san Paolo e i quattro evangelisti).

C. 9v, *Dante e Virgilio nel nobile castello*

La terza e ultima scena di *Inf.*, iv, illustra l'arrivo di Dante e Virgilio al «nobile castello» e la descrizione degli «spiriti ma-

<sup>43</sup> Che la soluzione codificata dal Laurenziano possa trarre origine proprio dal motivo dell'anastasi lo suggerisce la scena corrispondente del ms. Vat. Lat. 4776, c. 11r, che presenta unicamente in questo contesto la stessa voragine circolare.

<sup>44</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 122 n. 5.

gni» (vv. 106-47), secondo quanto è sottolineato anche nella rubrica del canto<sup>45</sup>. Il castello, munito al centro di una grande torre, è cinto di più mura (c. 9r, v. 107: «septe volte cerchiato d'alte mura»), secondo un modello già antico (cfr. il ms. Chantilly, c. 53r)<sup>46</sup>. Rispetto al Laurenziano, la variante del ms. Cop. 411, c. 8r, si mostra molto meno elaborata e popolata, essendo parte dei personaggi “traslocati” nella scena precedente (cfr. sopra). Nel Laurenziano i due viaggiatori, raffigurati a destra della scena, hanno appena varcato le mura del castello, per giungere in un «prato di fresca verdura» (c. 9r, v. 111) completamente incorniciato da una merlatura. L'illustratore usa questo espediente per evitare che il lettore, alla vista del castello alle spalle dei due pellegrini, si inganni credendo che ci si trovi ancora al di fuori della cinta muraria.

tav. 24

Da quella posizione, appartata ma favorevole alla visione integrale della radura (vv. 115-17: «trahemmoci così dall'un dei canti / in luogo aperto luminoso e alto / sì che veder si potean tucti quanti»), Virgilio può indicare i pagani virtuosi, mostrati in maniera selettiva rispetto all'elenco del testo dantesco. A partire da sinistra le due figure coronate assise rappresenterebbero, se si presta fede alle didascalie leggibili sulla cornice inferiore, il re Latino e Lavinia (c. 9v, vv. 125-26), e corrispondono, sebbene scambiati di posto, alla coppia coronata della scena iniziale di canto di Cop. 411, c. 7v. Che la loro iconografia sia codificata e appartenga ad un prototipo comune perduto è confermato da una rappresentazione molto simile

<sup>45</sup> Laur. 40.7, c. 7v: «[...] et ancora pone et figura uno castello bellissimo cerchiato di septe altissime mura, nel quale castello pone valorosi homini et done et molti savi in tucte le scientie, nomandoli per ordine come nel texto si contiene. Capitulo III<sup>o</sup>».

<sup>46</sup> Il tipo “Laurenziano” del nobile castello mostra evidenti analogie con quello della tradizione fiorentina (cfr. la sezione del limbo nell'affresco di Nardo di Cione a Santa Maria Novella, già opportunamente segnalata in questo vol. da Sonia Chiodo) e il ms. Vat. Lat. 4776, c. 13v, che segue da vicino il modello “cionesco”, o forse meglio una serie di illustrazioni della *Commedia* che era servita anche al pittore fiorentino.

presente nel ms. Altona, Schulbibliothek des Christianeum, N. 2 Aa. 5/7 (d'ora in poi Altona), c. 12r, e nel ms. Holk. misc. 48, p. 7.

Del terzo personaggio, coronato e armato, non si è conservata la didascalia: sebbene il suo aspetto faccia pensare alla descrizione di Cesare (c. 9r, v. 123) – e del resto lo stesso tipo in Altona è contrassegnato dalla didascalia «Cesar» (cfr. *ad l.*) –, nel ms. Laurenziano potrebbe voler indicare Enea, mentre con Cesare dovrebbe essere identificato il personaggio al centro dotato degli attributi imperiali dello scettro e del globo – opportunamente privato della croce –, così come suggerito dal confronto con Holk. misc. 48, p. 7, che presenta un tipo simile contrassegnato dalla rubrica «Cesar». A dimostrazione della facile intercambiabilità di questi tipi figurativi nelle diverse recensioni miniate si noti come l'illustratore di Cop. 411, c. 8r, sembra non riconoscere l'identificazione del personaggio "in assetto di guerra", relegandolo al di fuori delle mura, in un improprio ruolo di generica guardia del castello. Meno dubbi si hanno sull'anziano personaggio con libro – in Cop. 411 mostrato seduto – identificabile con «il maestro di color che sanno» (c. 9r, v. 131), cioè il filosofo Aristotele, affiancato a sinistra dalla «filosofica famiglia», qui ridotta a (presumibilmente) Socrate e Platone. Molto significativo il fatto che in entrambi gli esemplari il personaggio indichi Dante e Virgilio (aspetto di cui non è cenno nel testo dantesco).

#### CANTO V

##### *C. 10r, Dante e Virgilio di fronte a Minosse che giudica le anime*

La prima scena del v canto si focalizza sull'incontro dei due pellegrini con Minosse, giudice infernale delle anime. Il riferimento è ai vv. 1-24, che sulla carta del codice Laurenziano sono perfettamente contestuali alla scena. Minosse vi è rappresentato in piedi con fattezze diaboliche e con due serpenti avvolti intorno alla vita (c. 10r, v. 4: «Stavi Minòs horribilmente e ringhia»), nell'atto di afferrare con la sinistra un dannato e nel contempo di rivolgersi minaccioso a Dante (vv. 16-19: «O tu che

viene [...] / guarda com'entri [...]»<sup>47</sup>. La figura e la posizione di Minosse è abbastanza simile a quelle di Cop. 411, c. 10r, e Vat. Lat. 4776, c. 15r: il suo stare in piedi e la sua ferocia, aderenti al testo dantesco, corrispondono a un modello piuttosto antico (cfr. ms. Egerton, c. 10r), concorrente con la variante che lo vede invece seduto (cfr. ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313 [d'ora in poi Pal. 313], c. 11v) o addirittura intronizzato (cfr. Chantilly, c. 60v), altrettanto antica e influenzata dagli attributi di giudice che il testo dantesco concede al personaggio sulla falsariga dell'*Eneide* (cfr. c. 10r, vv. 5 sgg.: «Examina [...] / iudica e manda [...] / e quel cognoscitor de le peccata [...] / vanno [...] al giudizio»)<sup>48</sup>. Quanto ai due *viatores*, la scena del Laurenziano sembra fissarli nel momento in cui Virgilio replica alle minacce del giudice col consueto appello all'intervento divino a garanzia del loro viaggio (vv. 21-24: «E 'l duca mio a llui: "Perché pur gride? / [...] più non dimandare"»).

C. 10v, margine inferiore: *Dante e Virgilio incontrano Francesca e Paolo nel cerchio dei lussuriosi*

Nel Laurenziano la seconda e ultima scena del canto si colloca sul verso della carta in cui è presente la prima illustrazione, e raffigura l'episodio culminante di quella seconda parte del canto che prende avvio proprio su questa carta (c. 10v, vv. 25 sgg.: «Or incomincian le dolenti note [...]»), cioè l'incontro di Dan-

<sup>47</sup> L'aspetto demoniaco di Minosse è sottolineato chiaramente nella rubrica del canto, cfr. Laur. 40.7, c. 10r: «Incomincia il quinto canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale l'auctore entra nel secondo circolo d'inferno dove si punisce il peccato della luxuria socto Mynos demonio [...]».

<sup>48</sup> Nel ms. Chantilly Minosse è, forse per maggior rispetto dell'ipotesto virgiliano (*Aen.*, vi 432: «quaesitor Minos urnam movet»), rappresentato come un anziano giudice assiso, la cui origine infernale è tuttavia sottolineata dalle sue due guardie diaboliche, nonché dalla lunga coda di rettile che gli spunta dalla "veste ufficiale" (cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 122). Notevole, d'altra parte, l'innesto del Minosse diabolico assiso di marca dantesca in alcune illustrazioni medievali e rinascimentali del citato passo dell'*Eneide*, come ad es. nel ms. Par. Lat. 7939A, c. 128v (cfr. VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 126). Una rassegna selettiva dei tipi di Minosse nei codici danteschi è in PONCHIA, *Frammenti*, cit., pp. 101-7.

te con Francesca e Paolo nel secondo cerchio, contenente le anime dei lussuriosi. Tale episodio resta invece privo di illustrazione nel ms. Cop. 411, ma una scena non lontana dal punto di vista compositivo resta visibile in Vat. Lat. 4776, c. 16r. I peccatori sono raccolti in un fossato, che abbiamo già visto tradurre visivamente il «cerchio» infernale dantesco. A parte il generico dato contestuale, nessuno degli elementi naturali che caratterizzano questo luogo infernale, e che in altre testimonianze figurate sono messi in particolare rilievo (il «loco d'ogni luce muto», v. 28; la «bufera infernal che mai non resta», v. 31)<sup>49</sup>, sembra interessare l'illustratore del Laurenziano, che si focalizza piuttosto sul momento – tutto umano – in cui Dante invita a parlare, nel nome dell'amore che governa quel luogo, due personaggi «che paion sì al vento esser leggieri» (c. 11r, v. 75). La coppia di amanti dannati viene ritratta due volte in due posizioni diverse, ad imitare il movimento circolare (il movimento rotatorio è da destra a sinistra) della bufera che li trascina e il loro approssimarsi a Dante e Virgilio. Nella parte più alta è raffigurato il momento in cui Francesca, levando il dito in segno di interlocuzione, replica con cortesissima affabilità all'invito di Dante, rivelando sé e la condizione che la lega al suo compagno muto (c. 11r-v, vv. 88-107: «O animal gratioso et benigno / [...] Chayn attende chi a vita ci spense»). La seconda immagine della coppia sembra invece fissare più precisamente il momento culminante del racconto del «come» amore abbia agito in vita sui due personaggi (c. 12r, vv. 133-36: «Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi basciò tucto tremante»), momento sottolineato dall'eloquente incontrarsi delle mani e degli occhi dei due amanti.

<sup>49</sup> Si veda ad es. il fondo scuro con il quale i mss. Filippino, c. 13r, e Egerton, c. 10r-v, evocano *Inf.*, v 28: «[...] in loco d'ogni luce muto», e 51: «l'aura nera [...]». Si veda inoltre, a proposito di quest'ultimo, l'originale soluzione figurativa con cui il Maestro degli Antifonari padovani ha inteso rappresentare l'azione della «bufera infernal» sugli spiriti dannati (*Inf.*, v 31-33, 42-45).

CANTO VI

C. 12r, Dante e Virgilio dinanzi a Cerbero nel cerchio dei golosi

Come per quella precedente, nell'unica scena di *Inf.*, vi, l'illustratore del Laurenziano elimina gli elementi ambientali caratteristici del terzo cerchio (cfr. vv. 7-12: la «piova eterna» sotto forma di «grandine grossa» che «per l'aere tenebroso si riversa»), tenuti invece in conto da buona parte dell'iconografia dantesca, per concentrarsi sul drammatico incontro dei due pellegrini con Cerbero (vv. 13-27)<sup>50</sup>. L'indubbia dipendenza della descrizione dantesca del mostro dall'*Eneide* viene in qualche modo resa ambigua dalle parole stesse del poeta, che da un lato lo definisce come «fiera crudele e diversa» con «tre gole» (vv. 13-14), con ciò richiamando il testo virgiliano<sup>51</sup>, e dall'altro come «gran vermo» (v. 22) e «demonio» (v. 32). Così l'illustratore del Laurenziano, coerentemente con la maggior parte dell'iconografia antica, demonizza il guardiano infernale, facendone una sorta di piccolo Lucifero *trifrons*, il cui aspetto sembrerebbe essere debitore innanzitutto del tipo rappresentato dal celebre mosaico del *Giudizio Universale* di Coppo di Marcovaldo nel Battistero di Firenze, per il probabile tramite di un modello comune tanto alla sezione corrispondente dell'affresco infernale di Nardo di Cione che alla scena corrispondente del ms. Vat. Lat. 4776, c. 18v. Decisamente più orientati sull'aspetto ferale, se non proprio canino, del guardiano infernale sono invece alcuni testimoni miniati antichi come Chantilly, c. 67r, e il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 152 (d'ora in poi Strozzii 152), c. 5v, cui si aggiungono testimoni quattro-

tav. 9

<sup>50</sup> Sul motivo della grandine, rappresentato in molti mss. trecenteschi e quattrocenteschi, si noti in particolare la scelta "letteralista" di Egerton, c. 12r-v. Anche la rubrica del canto pone l'accento sulla signoria di Cerbero rispetto al resto, cfr. c. 12r: «Incomincia il sexto canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale canto l'auctore punisce il peccato della gola sotto la signoria di Cerbero demonio, et qui entra nel quarto circulo dello *Inferno*. Capitulo vi°».

<sup>51</sup> *Aen.*, vi 417-18: «Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat aduerso recubans immanis in antro», e più oltre, 421: «[...] ille fame rabida tria guttura pandens».

centeschi (ad es. il ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 2017 [d'ora in poi Par. 2017], c. 72r, e Yates Thomps. 36, c. 11r), che risentono più decisamente dell'influenza classicistica della fonte virgiliana.

Nonostante queste trasformazioni, il Cerbero del Laurenziano conserva in maniera evidente alcuni aspetti (c. 12v, vv. 16-17: «Li occhi à vermigli, la barba unta et atra / [...] et unghiate le mani»), atti (v. 18: «graffia li spirti et inghoia et squatra») e circostanze della descrizione dantesca (il latrare caninamente «sopra la gente che quivi è sommersa», v. 15)<sup>52</sup>. A differenza del testo dantesco, invece, e in maniera del tutto singolare, il dannato ghermito dalla sinistra del mostro ghermisce a sua volta un volatile, probabilmente un piccione – vivanda tradizionalmente prelibata nelle regioni centrali d'Italia – innescando così una straordinaria applicazione figurativa del contrappasso non richiesta dal testo dantesco<sup>53</sup>. Il personaggio di Virgilio è rappresentato nell'atto di raccogliere la terra per gettarla nelle fauci del mostro (c. 12v, v. 26) e costituisce, insieme a Egerton, c. 12r, una variante minoritaria rispetto al motivo di Virgilio nell'atto di gettare la terra, che trae origine addirittura dall'iconografia tardo-antica dell'*Eneide*<sup>54</sup>. Ai piedi di Cerbero infine è visibile,

<sup>52</sup> Si noti tuttavia come alla variante *inghoia* del codice Laurenziano (presente anche in Cop. 411, c. 12v) non corrisponda la presenza di un dannato nelle fauci del mostro, altrimenti attestata nella tradizione iconografica. È lecito chiedersi a questo punto se un'omissione del genere possa costituire un elemento utile per ipotizzare l'adattamento ai due libri di un "cartone" preesistente.

<sup>53</sup> Potrebbe essere un indizio dell'origine geografica dell'illustratore, anche se bisogna tener conto che l'uso alimentare del piccione selvatico, rispetto ad oggi, era diffuso in tutta la penisola.

<sup>54</sup> L'omino nudo iscritto nella mano straordinariamente aperta di Virgilio (cfr. c. 12v, v. 25: «distese le sue spanne») è interpolazione seriore. Per quanto riguarda la variante alternativa, cfr. la scena dell'incontro di Enea e della Sibilla Cumana con Cerbero (*Aen.*, vi 419-22) raffigurata nel ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3225 (codice risalente al V sec. d.C.; d'ora in poi Virgilio Vaticano), c. 48r, che mostra tra l'altro sorprendenti affinità compositive (poligenetiche?) con la corrispondente scena miniata in Chantilly, c. 67r. Anche il gemello del Laurenziano, il ms. Cop. 411, c. 12v, presenta in questa scena la variante maggioritaria, così come offre una variante di Cerbero che ibrida l'aspetto canino con le fattezze diaboliche.



tagliata in parte da una consistente rifilatura del manoscritto (cfr. in questa sede De Robertis), la figura di Ciacco col tipico *digitum argumentale* levato, in riferimento alla seconda parte del canto (cc. 12<sup>v</sup>-13<sup>r</sup>, vv. 40-93). In quest'ultimo caso il Laurenziano si conforma al resto della tradizione iconografica nell'osservare una generale "reticenza figurativa" sui riferimenti alla biografia dantesca del dannato fiorentino.

CANTO VII

C. 14<sup>r</sup>, Dante e Virgilio dinanzi a Pluto nel cerchio degli avari e prodighi

La scena che descrive *Inf.*, VII, condensa in sé, come accade spesso nelle vignette uniche di canto, più momenti diversi della narrazione. In "primo piano" si svolge l'incontro di Virgilio e Dante con Pluto (c. 14<sup>r</sup>, vv. 1-15), ricalcato sia a livello compositivo che morfologico sulla precedente scena di Cerbero<sup>55</sup>. Il guardiano del quarto cerchio vi è infatti rappresentato con fattezze diaboliche, anche se stavolta il volto è quello di un lupo, richiamo evidente alla metafora insultante formulata da Virgilio nel v. 8 (ivi): «Taci maledetto lupo!». L'immagine "lupesca" di Pluto è simile a quella di Cop. 411, c. 14<sup>v</sup>, mentre nella restante tradizione, sulla base di un cursorio esame, non sembrano riscontrarsi occorrenze altrettanto lampanti come quelle testimoniate dai due codici, se si esclude forse Egerton, c. 13<sup>v</sup>, che offre un originale tipo di "cinocefalo"<sup>56</sup>. Quanto a Virgilio, nel Laurenziano in particolare la sua mimica sembra dar corpo alle parole riportate nei primi versi del canto (la mano destra a proteggere Dante: cfr. vv. 4-6; la mano sinistra a gestire l'ostilità di Pluto: cfr. vv. 7-12). Nello sfondo del cerchio infernale è visibile

tav. 10

tav. 9

<sup>55</sup> Anche la rubrica del canto ricalca la formula utilizzata per il canto precedente, mettendo in risalto la «signoria» e il numero del cerchio, così come la qualità del peccato che vi è punito, cfr. c. 14<sup>r</sup>: «Incomincia il septimo canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale canto l'auctore punisce il peccato della avaritia et della prodigalita socto la signoria di Pluto demonio, et entra nel quarto cerchio. vii°».

<sup>56</sup> Tale motivo potrebbe derivare dall'iconografia medievale del cinocefalo, come suggerito da PONCHIA, *Frammenti*, cit., pp. 111-13, a proposito di alcune varianti iconografiche di Cerbero.

la schiera degli avari nell'atto di «voltare pesi», costituita esclusivamente da chierici e in particolare da alti prelati (vescovi, cardinali o papi), indossanti le tipiche mitre (c. 14 $\nu$ , vv. 37-48), mentre la variante di Cop. 411, cc. 14 $\nu$ -15 $r$ , raffigura chiaramente lo scontro tra i due emicicli di dannati.

## CANTO VIII

C. 16 $r$ , *Dante e Virgilio traghettati da Flegiàs sul fiume Stige, e sulla riva l'ingresso della Città di Dite*

Anche nel caso della prima scena del canto VIII il confronto con le immagini corrispondenti del ms. Cop. 411 risulta utile per misurare lo scarto innovativo prodotto dai testimoni rispetto a un modello comune. Al pari, e forse anche meglio, delle più antiche recensioni miniate<sup>57</sup>, che raffigurano correttamente due torri come limiti scenografici dell'episodio (la prima, menzionata tra fine VII e inizio VIII canto, sulla quale compaiono «due fiammecte», c. 16 $r$ , v. 4; l'altra, vista da Dante e Virgilio «da lungi render cenno», v. 5), il ms. Cop. 411, c. 16 $\nu$ , presenta infatti un'articolata organizzazione figurativa che traduce in maniera impeccabile tanto l'episodio dei segnali luminosi delle torri (vv. 1-12), quanto il primo episodio drammatico del canto, cioè l'incontro di Dante con Filippo Argenti nello Stige: all'interno dell'iniziale del canto di questo codice, infatti, Dante e Virgilio osservano la cima di una torre dalle cui finestre irradiano due fiamme (vv. 3-4: «li occhi nostri n'andar suso a la cima / per due fiammette che i vedemmo porre»). Un'altra torre, che mostra sul lato un lembo della cinta muraria e reca in cima una fiammella, è invece posta nel margine destro del foglio, traducendo quindi in scarto "semiotico" rispetto al consueto spazio figurativo la lontananza espressa dal testo dantesco (vv. 5-6: «e un'altra da lungi render cenno, / tanto ch'a pena il potea l'occhio tòrre»). Nel margine inferiore invece è raffigurato il momento, estremamente drammatico, in cui Virgilio respinge nell'acqua fangosa dello Stige Filippo Argenti, insultandolo (vv. 40-42:

<sup>57</sup> Cfr. Chantilly, cc. 75 $\nu$ -76 $r$ ; Pal. 313, c. 18 $\nu$ ; Strozzii 152, c. 7 $r$ ; Filippino, c. 18 $\nu$ .

«Allor distese al legno ambo le mani; / per che 'l maestro accorto lo sospinse, / dicendo: “Via costà con li altri cani!”»), mentre a destra e a sinistra della barca si notano anime che si azzuffano, probabile riferimento allo «strazio» procurato a Filippo Argenti dalle «genti fangose» (vv. 58-59).

Se è lecito supporre che questa notevole organizzazione delle immagini abbia origine dall'antigrafo figurativo perduto, d'altra parte il Laurenziano presenta innovazioni che a questo punto possono definirsi singolari: nel margine del foglio si incontra l'unica torre raffigurata, corrispondente a quella della Città di Dite, sulla cui sommità sono poste tre fiammelle, una delle quali leggermente scostata dalle altre due: probabile soluzione compromissoria adottata dell'illustratore per “salvare” il motivo delle tre fiamme nel riassetto figurativo sulla pagina del nuovo codice. Inoltre, in virtù della presenza evidente della cinta turrita della Città di Dite – che introduce un motivo scenografico ripetuto per ben tre volte nelle scene successive –, la scena descritta dal Laurenziano si riferirà più propriamente al momento in cui la barca di Flegiàs con Dante e Virgilio, *dopo* l'episodio di Filippo Argenti, si approssima alla città infernale (c. 17r, vv. 67-69). Il nocchiero Flegiàs è raffigurato, in linea con la maggior parte dell'iconografia dantesca, con fattezze demoniache<sup>58</sup>: il tratto delle zampe palmate è condiviso, a quanto pare, col solo ms. New York, Pierpont Morgan Library, M676, c. 14v. La porta che rigurgita vampe di fuoco richiama il motivo della porta d'inferno già adottato nell'episodio di *Inf.*, III (cfr. sopra), sebbene qui contribuisca a rendere visivamente l'impressione del «fuoco eterno» che «affuocha» al suo interno gli edifici della città (cfr. c. 17r, vv. 70-81).

C. 17r, *Virgilio affronta i diavoli davanti all'ingresso della Città di Dite*  
 La scena illustra il secondo episodio fondamentale del can-

<sup>58</sup> A parte, come ricordato in BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 127 n. 4, i mss. Egerton, c. 16r; Altona, c. 16r, e probabilmente anche Chantilly, c. 76r (nel quale le ali di pipistrello possono essere state aggiunte dopo).

to, quello del teso confronto tra Virgilio e i diavoli di fronte alla porta di Dite e, nonostante si sviluppi su uno spazio di più ampio respiro rispetto a quello della scena corrispondente di Cop. 411, c. 18v, i due testimoni mostrano indubbi punti di contatto dal punto di vista della composizione e della morfologia dei personaggi. L'episodio raffigurato comincia con una terzina che nel codice Laurenziano è imminente alla scena *en bas de page* (c. 17r, vv. 82-84: «I' vidi più di mille in su le porte [...]»), sviluppandosi per il resto sul verso della carta seguente (c. 17v, vv. 86-111). L'animata gestualità che accompagna l'interlocuzione di Virgilio con uno dei diavoli intende probabilmente tradurre – in maniera forse più efficace nel codice Laurenziano che in quello danese – il momento in cui la guida «fece segno / di voler lor parlar segretamente» (vv. 86-87; si noti in particolare l'indice abbassato rivolto verso il diavolo, in segno di scambio confidenziale, accompagnato dal gesto dell'altra mano aperta e più elevata, come gesto tipico di interlocuzione). L'esito di questo scambio è chiaramente visibile nella scena seguente, che illustra ciò che è narrato alla fine del canto e all'inizio del successivo.

## CANTO IX

C. 18r, *Dante e Virgilio di fronte alla porta chiusa della Città di Dite, con diavoli sporgenti dalle mura e dalla torre*

La scena illustra il drammatico momento dell'affronto “diabolico” subito da Virgilio, culminato nella chiusura della porta della Città di Dite. La narrazione dell'episodio si divide tra le ultime terzine del canto precedente (c. 18r, vv. 118-26) e le prime del canto successivo (c. 18r-v, vv. 1-33), come viene del resto spiegato anche nella rubrica<sup>59</sup>. Dante e Virgilio discutono davanti alla porta serrata di Dite, irrisi dai diavoli che si affacciano dalle mura e dalla torre. L'assenza dell'immagine nel codice danese questa volta non può aiutare a stabilire confronti. Stando

<sup>59</sup> Laur. 40.7, c. 18r: «Incomincia il nono canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale si tracta della materia di sopra toccata [...]».

alla mimica dei due pellegrini (Virgilio che da un lato guarda Dante e dall'altro tende gli avambracci verso la porta; Dante che risponde sollevando la tipica *manus loquens*), la scena dovrebbe riferirsi, più che al momento dell'esclamazione sdegnosa di Virgilio presente del canto VIII (c. 18r, v. 120: «chi m'è negate le dolenti case!»), al momento di *Inf.*, IX, in cui lo scambio con Dante è introdotto da un'altra drammatica esclamazione (c. 18v, vv. 7-9: «Pur a noi converrà vincer la punga [...] / O quanto tarda a me ch'altri qui giunga!»)<sup>60</sup>.

C. 19v, *Dante e Virgilio assistono all'apertura della porta della Città di Dite da parte del messo di Dio*

La seconda scena del canto è anche l'ultima a svolgersi al di fuori delle mura della Città di Dite, e illustra in particolare l'apertura della porta da parte del messo divino «con una verghetta» (cfr. 19v, vv. 88-90) e la visione degli avelli infuocati. Rispetto alle immagini precedenti, la cinta muraria e la torre appaiono qui significativamente vuote, in riferimento ai vv. 79-81: «Vid'io più di mille anime destructe / fuggir così dinançi ad un ch'al passo / passava Stige colle piante asciutte». Questo aspetto è presente anche nel ms. Cop. 411, c. 19v, che, pur comprimendo la scena in uno spazio più ridotto del margine (cioè entro le righe verticali dello specchio di scrittura del poema), presenta alcune innegabili affinità tipologiche e compositive con il ms. Laurenziano. Da entrambi gli esemplari è inoltre del tutto sacrificato l'episodio dell'incontro con le Furie e della conseguente invocazione di Medusa, testimone altrimenti di un'indubbia fortuna nell'iconografia dantesca: ciò induce a credere che l'attenzione posta sulla sacralità e sulla potenza dell'intervento divino, accentuata dalla "solitudine" del castello, sia da addebitare all'illustratore dell'antigrafo comune ai due esemplari<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Un'identica gestualità è riscontrabile nel ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 74 [d'ora in poi Par. 74], c. 26r.

<sup>61</sup> Nell'iconografia antica della *Commedia* l'assoluta "solitudine" che accompagna il passaggio del messo sembrerebbe essere osservata, insieme al codice Laurenziano e danese, dai soli ms. Filippino, c. 23r, e da Bud. Ital. 1, c. 8v.

C. 20r, *Gli avelli infuocati del cerchio degli eretici*

La scena si legge in continuità con la precedente e svela ai due pellegrini (così come al lettore/spettatore) gli avelli arroventati dalle fiamme posti all'interno delle mura di Dite<sup>62</sup>. Il ms. Laurenziano, come già osservato in altre occasioni, allarga qui su due pagine la scena che Cop. 411 condensa nello spazio di un solo margine. Tale scelta permette di far aderire l'effetto visivo a quello risultante dalla descrizione del sesto cerchio introdotta alla fine del canto e presente sulla stessa carta che riporta l'illustrazione (c. 20r, vv. 109-21: «Com'io fui dentro l'occhio intorno invio / [...] / Sì come ad Arli, ove il Rodano stagna / sì come a Pola presso del Quarnaro / [...] / fanno sepulcri tucti in loco varo / così facevan quivi in ogni parte / salvo che [...] / tra li avelli fiamme erano sparte / per le quali eran sì del tutto accesi, che ferro più non chiede verun arte. / Tucti li lor coperchi eran sospesi [...]»).

## CANTO X

Cc. 20v-21r, *Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti parlano a Dante dall'interno dei loro sepulcri infuocati*

La scena di *Inf.*, x, si dispiega sui margini di una "pagina doppia" e illustra il momento del lungo scambio tra Dante e i due celebri personaggi fiorentini (cc. 20v-21r, vv. 22-120). Anche in questo caso l'illustratore del Laurenziano raddoppia una scena che nel ms. Cop. 411 è limitata al margine inferiore della sola c. 21r, e anche in questo caso, come nell'illustrazione precedente, l'estensione permette un più efficace collegamento delle immagini col testo cui si riferiscono<sup>63</sup>. A sinistra è descritto il mo-

<sup>62</sup> La scena, impropriamente assegnata al canto successivo da BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 232, si aggancia ad esso per il tramite della rubrica di quest'ultimo, posta sulla stessa carta: «Incomincia il decimo canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale l'auctore tracta della materia precedente, cioè del sexto circulo d'inferno et della cictà di Dite, dove allato alle mura della dicta cictà punisce li heretici in tombe di fuoco noman-done alcuni come appare».

<sup>63</sup> Una simile suddivisione è visibile in Vat. Lat. 4776, cc. 33v e 36r.

mento del confronto tra Dante e Farinata: un confronto la cui tensione è icasticamente sottolineata, nel codice Laurenziano così come in Cop. 411, dall'incontro minaccioso dei loro *digita argumentalia*. Il gesto di Virgilio, che con una mano accompagna Dante nella direzione del dannato e col palmo dell'altra verso l'alto "presenta" a Dante il capo dei ghibellini fiorentini, comune ai due testimoni, è credibilmente riferibile alla celebre terzina (c. 20v, vv. 31-33: «Et ei mi disse: "Volviti che fai? Vedi là Farinata che s'è dritto, / dalla cintola in su tutto il vedrai»), che nel Laurenziano precede immediatamente la scena nel margine.

Nel margine inferiore di c. 21r è dipinto invece il dramma di Cavalcante de' Cavalcanti, che esce dal sepolcro soltanto fino al mento (vv. 52-54). La differenza di taglia tra le due anime, così come la precedenza di Farinata su Cavalcante, è osservata dal Laurenziano e dal ms. danese (in quest'ultimo l'immagine di Cavalcante è più in basso rispetto a quella di Farinata). L'atteggiamento dimesso della figura nei due testimoni riflette l'incertezza e lo smarrimento che caratterizzano il personaggio nei versi danteschi (cc. 21r-22v, vv. 52-72).

## CANTO XI

### C. 22v, *Virgilio spiega a Dante la struttura dell'inferno*

È stato osservato come l'illustrazione del canto XI, occupato per lo più dalla spiegazione di Virgilio a Dante della complessa struttura dell'inferno, andasse «beyond the capacity of the illustrators» che si limitano a mostrare la tomba di papa Anastasio o a dare una «vague indication of the three rings of the next circle»<sup>64</sup>: così i curatori del tuttora indispensabile volume *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'* interpretano i tre cerchi variamente raffigurati in una parte della tradizione iconografica della *Commedia*, e in particolare – ciò che interessa qui – nei mss. Laurenziano e Cop. 411, c. 23r. Salvo che il riferimento testuale che questa tradizione presuppone non è propriamente ai vv. 28-30 del canto («Di violenti il primo cerchio è

tavv. 11, 12

<sup>64</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 130.

tutto; / ma perché si fa forza a tre persone, / in tre gironi è distinto e costruito»), bensì piuttosto ai vv. 16-18 («“Figliuol mio, dentro da cotesti sassi”, / cominciò poi a dir, “son tre cerchietti / di grado in grado, come que’ che lassì”»), nei quali i «tre cerchietti» corrispondono ai tre cerchi infernali successivi a quelli (sei) finora esplorati dai due pellegrini<sup>65</sup>. Lo proverebbero, come si è tentato di dimostrare altrove, i diagrammi circolari presenti sulle carte di guardia dell’antichissimo ms. Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, 190 (datato 1336), i quali riproducono visualmente proprio la descrizione di Virgilio presente nel canto ix, e di questa offrono, data la vetustà del codice, la più antica illustrazione<sup>66</sup>.

Rispetto alla rappresentazione “destrutturata” del diagramma del codice Landiano (per cui si rinvia allo studio citato nella nota precedente), la concentricità di questi tre cerchi è per lo più osservata dalla maggior parte della tradizione (cfr. il diagramma di Altona, c. 19r, e il tipo del ms. Roma, Biblioteca Angelica, 1102 [d’ora in poi Ang. 1102], c. 9v, e di Yates Thomps. 36, c. 20r, oppure il tipo del “pozzo infernale” a forma piramidale (cfr. v. 17: «di grado in grado») presente in Holk. misc. 48, p. 16; nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 276 [d’ora in poi Marc. It. IX 276], c. 8r, e nel ms. Par. 74, c. 33r), ad eccezione però dei soli Laurenziano e Cop. 411, che presentano invece la singolare soluzione dell’incastonamento dei «tre cerchietti» nella roccia (cfr. v. 16: «dentro da cotesti sassi»). La

<sup>65</sup> Nel codice Laurenziano, del resto, è la rubrica stessa del canto a sottolineare questa interpretazione; cfr. c. 22v: «Incomincia lo undecimo canto della prima cantica della *Comedia* di Dante, nel quale l’auctore distingue li tre cerchi, l’uno ch’è posto socto la custodia del Minotauro, e questo si distingue in tre gironi; l’altro è posto socto la custodia di Gerione, et questo distingue in x malebolge; l’ultimo ch’è posto sotto la custodia delli giganti, et questo si distingue in quattro parti. Nel primo si punisce i violenti; nel secondo li fraudolenti, nel terzo li traditori [...]».

<sup>66</sup> Cfr. G. FERRANTE-CIRO PERNA, *L’illustrazione della ‘Commedia’*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 7-9 novembre 2016, a cura di L. Azzetta e A. Mazzucchi, Roma 2018, pp. 307-41, alle pp. 315-19.



soluzione dei due esemplari ha un forte valore “congiuntivo” che prova, insieme a specifici elementi figurativi analizzati altrove, l’esistenza di un modello comune ad entrambi, il quale doveva presentarsi – come è già stato osservato – piuttosto nella consueta disposizione del manoscritto danese, e cioè con la coppia Dante-Virgilio iscritta nell’iniziale di canto, con la tomba scoperchiata del papa Anastasio nel margine destro e con la roccia con i tre cerchi incassati nel margine inferiore.

CANTO XII

C. 24v, *Dante e Virgilio davanti al Minotauro*

La prima scena del canto XII rappresenta il momento dell’incontro con il Minotauro sulle soglie del VII cerchio, in cui sono dannati i violenti (cfr. c. 24v, vv. 11-27). La particolare conformazione della roccia fa riferimento alla «puncta della rocta laccha» in cui «l’infamia di Creti era distesa» (vv. 11-12)<sup>67</sup>. Nel codice Cop. 411, c. 25r, la scena è inclusa nell’iniziale E, con lo spazio superiore occupato dal centauro e dai due pellegrini e quello inferiore da uno scorcio della «rivera del sangue» (c. 25v, v. 47). Nell’iconografia dantesca il Minotauro è comunemente rappresentato col corpo di un toro sul quale è innestato un busto umano, alla maniera dei centauri. Il mostro può presentarsi barbuto o meno, cornuto o meno; armato di clava o arco. Questo tipo principale corrisponde alla consueta rappresentazione medievale del Minotauro e offre alcune varianti minoritarie, come quella che prevede che la sola testa umana sia impiantata nel corpo taurino (cfr. Egerton, c. 21v; Ang. 1102, c. 10r; Madrid, Biblioteca Nacional, 10057 [d’ora in poi Madrid 10057], c. 22v)<sup>68</sup>:

tav. 13

<sup>67</sup> Nel codice il mostro è indicato dalla didascalia «Minutauro», scritta dalla mano mercantesca che appone le chiose.

<sup>68</sup> Per questa variante minoritaria cfr., al di fuori dell’iconografia dantesca, il ms. Dijon, Bibliothèque Municipale, 0562, c. 115r, testimone miniato della diffusa *Histoire ancienne jusqu’à César*. Sul Minotauro della tradizione iconografica dantesca come tipo più generalmente medievale, cfr. A. MAZZUCCHI, «*Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [...] diventon monstri*». *Lettura del canto XII dell’Inferno*, in Id., *Tra ‘Convivio’ e ‘Commedia’*. *Son-*

tav. 14 l'unica eccezione sembra essere rappresentata da Bud. Ital. 1, c. 10v, che mostra un Minotauro conforme all'iconografia classica, cioè con la testa di toro e un corpo antropomorfo<sup>69</sup>. Al tipo maggioritario conviene la coppia di Laurenziano e Cop. 411, con la differenza che il ms. Laurenziano lo rappresenta con le corna e in posa e forme molto simili al disegno presente sulle carte del ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1035, c. 20v, codice, com'è noto, autografo di Boccaccio. I *digita argumentalia* levati l'uno contro l'altro di Virgilio e del custode infernale, presenti su molti testimoni, fanno senza dubbio riferimento al loro confronto agli inizi del canto (vv. 16-21).

C. 25r, *Dante e Virgilio incontrano tre centauri*

La seconda scena del canto rappresenta l'incontro dei pellegrini con tre centauri, strumenti punitivi del primo girone del VII cerchio. La scena sembra riferirsi particolarmente al momento in cui i tre si staccano dalla schiera dei loro compagni per andare incontro a Dante (c. 25r, vv. 55-75). Il ms. Cop. 411, c. 26r, presenta una scena abbastanza simile, ponendo tuttavia la coppia dei pellegrini e i centauri sulle rive opposte della riviera di sangue nel quale sono immersi i dannati del girone. Oltre alla disposizione dei personaggi, i due testimoni mostrano singolari affinità anche nella modalità di rappresentazione: ad esempio, nel Laurenziano l'illustratore si dimentica di raffigurare il busto di uno dei tre centauri; lo stesso personaggio, nel ms. danese, risulta avere un busto appena accennato. Nel Laurenziano i tre centauri indossano una sorta di strano copricapo "frigio" dalla punta allungata, forma che si presenta, identica, anche sul centauro centrale del ms. danese<sup>70</sup>.

*daggi di filologia e critica dantesca*, Roma 2004, pp. 73-126, partic. alle pp. 93-101, e il relativo inserto iconografico.

<sup>69</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I pp. 130-31. Una variante "ibrida" – in posizione eretta, con testa di toro, busto umano e addome taurino – presenta invece il ms. Oxford, Bodleian Library, Canonici 108, c. 11r.

<sup>70</sup> La singolarità della forma di questo berretto (della quale nessun'altra occor-

C. 26r, *Dante in groppa al centauro Nesso e Virgilio nel girone dei violenti contro il prossimo*

La terza scena del canto si riferisce al momento in cui Nesso esegue l'ordine impartitogli da Chirone, che aveva acconsentito alla richiesta di Virgilio di trovar loro una guida per guadare il Flegetonte (cfr. cc. 25v-26r, vv. 91-102): Dante infatti è montato sulla sua groppa e si appresta ad attraversare il fiume, mentre Virgilio li segue da dietro, a piedi. Tale scena manca del tutto in Cop. 411, ma il confronto con la tradizione che la raffigura mostra che questa corretta interpretazione del testo dantesco (cfr. vv. 95-96: «e che porti costui in su la groppa, / ché non è spirito che per l'aere vada») viene osservata solo episodicamente (cfr. Ang. 1102, c. 10r, che omette Virgilio e mostra soltanto Dante in groppa a Nesso, e il più tardo Urb. 365, c. 30v), mentre la maggior parte raffigura anche Virgilio sulla groppa di Nesso (cfr. Chantilly, c. 99r; Altona, c. 21r; Yates Thomps. 36, c. 21v; Par. 2017, c. 147r, ecc.).

CANTO XIII

C. 26v, *Virgilio induce Dante a staccare un ramo da una pianta nella selva dei violenti contro sé stessi*

La prima scena del XIII canto immortala il “patetico” episodio iniziale in cui Dante, all'interno del cupo bosco dei suicidi prospiciente il Flegetonte, è spinto dalla sua guida a spezzare un ramoscello di una pianta in cui è stato condannato a trasformarsi Pier delle Vigne (cc. 26v-27r, vv. 1-31). Si tratta di un tema codificato già in antico dall'iconografia dell'episodio virgiliano di Polidoro in *Aen.*, III 5-22 (cfr., ai due estremi di un arco temporale di circa un millennio, Virgilio Vaticano, c. 24v, del V sec., e Par. Lat. 7939A, c. 85r, del 1458), e ripreso puntualmente dagli illustratori della *Commedia*, che lo adattano allo scenario dantesco con la creazione di una selva di alberi contorti e spinosi sulle cui cime sono appollaiate le Arpie (cfr. vv. 10-15),

renza mi è parso di riscontrare nell'iconografia dantesca) costituisce un ulteriore elemento di congiuntività tra i due testimoni analizzati.

creature mostruose prese in prestito da un altro suggestivo episodio virgiliano (*Aen.*, III 210 sgg.) e raffigurate come uccelli (per lo più aquiliformi: cfr. vv. 13-15) con volto femminile. Del passaggio dantesco i mss. Laurenziano e Cop. 411, c. 27r (iniziale *N*), raffigurano – sebbene in due versioni questa volta morfologicamente e tipologicamente differenti – il momento dello schianto della pianta da parte di Dante e quello della lunga conversazione con Pier delle Vigne, in essa trasmutato (risp. cc. 27r sgg. e 28v sgg., vv. 28-108): il primo include l'atto di Dante nel contesto più ampio della selva; il secondo opera un "ingrandimento" sulla singola pianta oggetto dell'imminente scempio, sui cui rami concentra tutte le Arpie. Tale divergenza può indurre a pensare ad una verosimile contaminazione, per una delle due varianti, di modelli concorrenti con l'immediato modello comune<sup>71</sup>. Nella pianta spezzata di entrambi i testimoni non è nascosto il volto del dannato, a differenza di come invece accadrà per il cespuglio-fiore della scena seguente.

*C. 28r, Dante e Virgilio discutono con un suicida trasformato in cespuglio; due scialacquatori sono inseguiti da cagne*

Con questo disegno si rappresenta l'irruzione nella scena della selva di due scialacquatori inseguiti da cagne nere e il successivo dialogo di Dante e Virgilio con un cespuglio (c. 28r-v, vv. 115-51). Anche in questa immagine il Laurenziano mostra di non seguire da vicino la soluzione proposta da Cop. 411, c. 28r, il quale sembrerebbe concentrarsi piuttosto sul momento in cui, uscite di scena le anime dei due scialacquatori, irrompono fulminee alle loro spalle le nere cagne (c. 29r, vv. 124-26). Entrambi i mss. mostrano tuttavia il volto dell'innominato suicida fiorentino fare "capolino" dal vegetale in cui è trasmutato (un più corretto cespuglio di rovi nel Laurenziano e un singolare girasole nel ms. danese). Nel suo complesso, la scena del Lau-

<sup>71</sup> La variante del Laurenziano mostra ad ogni modo innegabili affinità con il ms. Vat. Lat. 4776, c. 46r.

renziano ha anche in questo caso innegabili punti di contatto, dal punto di vista compositivo e inventivo, con quella della “famiglia fiorentina” rappresentata dall’affresco di Nardo di Cione a Santa Maria Novella e dai più tardi Vat. Lat. 4776, c. 46r-v, e Par. 74, c. 39r.

CANTO XIV

C. 29r, *Dante e Virgilio nel girone dei violenti contro Dio*

L’unica scena di questo canto tenta di rendere visivamente la «diversa legge» (c. 29r, v. 21) a cui sono sottoposti i dannati del terzo girone del VII cerchio (bestemmiatori, sodomiti e usurai), facendo riferimento ad una terzina che nel ms. Laurenziano precede immediatamente l’illustrazione (cfr. vv. 22-24: «Supin giaceva in terra alcuna gente, / et altra si sedea tutta raccolta, / et altra andava continüamente»), mentre trascura il motivo delle «dilatate falde» di fuoco (c. 29v, v. 29) che piovono dal cielo, facilmente frequentato dalla tradizione. D’altra parte l’illustrazione del ms. Cop. 411, distribuita tra iniziale (Dante e Virgilio) e scena dei dannati sviluppata tra due margini inferiori adiacenti (cc. 29v-30r) e dipendente anche in questa occasione da un modello diverso, oltre a rimarcare debitamente la varietà della posizione dei dannati e la pioggia di fuoco, fa efficacemente riferimento al momento in cui «sança riposo mai era la tresca / de le misere mani, or quindi or quinci / et scotendo da sé l’arsura fresca» (vv. 40-42), terzina che non a caso è posta nel manoscritto a ridosso di una delle due sezioni marginali della scena (c. 30r). Non del tutto chiaro è comunque il motivo della costituzione, così nel Laurenziano come nel ms. danese, di un gruppetto di tre dannati in posizione eretta e interagenti con Dante e Virgilio, allorché in buona parte della tradizione antica (cfr. Strozzii 152, c. 12r; London, British Library, Additional 19587 [d’ora in poi Add. 19587], c. 22v; Holk. misc. 48, p. 21; Marc. It. IX 276, c. 10r) la schiera dei dannati del girone è introdotta a sinistra da un solo uomo barbuto seduto raffigurante Capaneo (vv. 43-72). Probabilmente la scelta anticipa il motivo dei tre sodomiti fiorentini raffigurati nel XVI canto.

## CANTO XV

C. 31r, *Dante e Virgilio incontrano Brunetto Latini; dietro altri sodomiti*

Nel canto consacrato all'incontro con Brunetto, l'unica scena che lo illustra nel codice non poteva non fissare il momento cruciale del riconoscimento (c. 31r-v, vv. 22-33) tra il notaio fiorentino, che trattiene Dante per la veste (c. 31v, vv. 23-24: «mi prese / per lo lembo e gridò: "Qual meraviglia!"») <sup>72</sup>, e quest'ultimo, che discerne i lineamenti del suo maestro nonostante il «cotto aspetto» (v. 26). Il gesto di Dante, con la mano sinistra eloquentemente tesa verso il suo interlocutore, non può che rimandare alla celebre frase «et chinando la mano alla sua faccia / risposi: sete voi qui ser Brunecto?» (vv. 29-30), mentre i movimenti dei compagni di pena conferiscono a tutta la scena una tensione patetica notevole per il livello espressivo di questo artista. Anche in questo canto il ms. Cop. 411, c. 32r, opta per una soluzione figurativa del tutto diversa da quella del suo "collega" fiorentino. Sempre accompagnata dalla pioggia di fiamme (cui il Laurenziano preferisce uno sviluppo di fiamme dal suolo), la scena *en bas de page* si articola su due livelli sovrapposti: nel livello inferiore corre la schiera dei sodomiti, al centro della quale è raffigurato Brunetto nell'atto di tirare il lembo della veste di Dante (cfr. vv. 23-24), posto invece con Virgilio nel livello superiore (cfr. v. 1: «ora cen porta l'un dei duri margini») e raffigurato nell'atto di chi va «chinando la mano» alla «faccia» del suo maestro (cfr. c. 32v, vv. 29-30) <sup>73</sup>.

## CANTO XVI

C. 33r, *Dante e Virgilio incontrano i tre sodomiti fiorentini: Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandini e Iacopo Rusticucci*

La scena raffigura l'incontro di Dante con i tre sodomiti fio-

<sup>72</sup> L'afferrare il lembo della veste di Dante è motivo peculiare del Brunetto figurato: cfr. Pal. 313, c. 35v; Egerton, c. 27r; Bud. Ital. 1, c. 13v; Strozzii 152, c. 13r; Holk. misc. 48, p. 22; Add. 19587, c. 24v, e così via.

<sup>73</sup> Sulla costituzione di un doppio livello in questa scena e sugli equivoci che esso produce in parte della tradizione iconografica, cfr. FORTE, *Errori in miniatura*, cit., pp. 171-72.

rentini, raccontato nella prima parte del canto (vv. 1-90). Della rappresentazione dei tre dannati si coglie il loro muoversi rapidamente in circolo (c. 33<sup>v</sup>, vv. 20-21: «e poi c'a nnoi fuor giunti, / fenno una rota di sé tucti et trei»). La descrizione della «ruota» dei tre dannati, non sempre colta nei giusti termini dalla tradizione iconografica antica<sup>74</sup>, è appena accennata dall'illustratore del Laurenziano, più attento a mostrare la dinamica dei corpi in movimento, accompagnata dall'agitarsi dei lunghi capelli di uno di loro e dal tendere delle mani di ognuno verso Dante in segno di contatto fatico. Il ms. Cop. 411, c. 34<sup>r</sup>, offre una variante in cui alla composizione è aggiunta la «torma» da cui i tre fiorentini «si partiro» (v. 4): un motivo non infrequente nella tradizione (cfr. Add. 19587, c. 26<sup>r</sup>; Strozzi 152, c. 14<sup>r</sup>).

CANTO XVII

C. 35<sup>v</sup>, *Dante e Virgilio incontrano Gerione*

Il canto porta a soluzione, con l'arrivo del mostro Gerione dal fondo della «ripa discoscisa» che separa il settimo dall'ottavo cerchio, la *suspense* narrativa creata dalle ultime terzine del canto precedente (*Inf.*, xvi 130-36). Nel Laurenziano la prima scena del canto descrive l'approdo della «fiera colla coda aguçça» sulla sabbia dell'ottavo cerchio (cfr. c. 35<sup>v</sup>, vv. 1-27). Il testo dantesco e la corrispondente iconografia sono il risultato del divario che si era creato nel Medioevo tra il Gerione della mitologia classica e la figurazione medievale. Oggi si è portati ad attribuire alla fantasia dantesca (con influenze derivate per lo più dalla scrittura apocalittica cristiana e contaminazioni dalla zoologia classica e medievale: cfr. lo stellione e la manticora) la nuova versione del mostro presente nella *Commedia*<sup>75</sup>. Essa, tut-

tav. 15

<sup>74</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 136.

<sup>75</sup> Cfr. F. SALSANO, s.v. *Gerione*, in *Enciclopedia Dantesca*, dir. U. BOSCO, 6 voll., Roma, III 1971, pp. 124-26, e, più recentemente, G. LEDDA, *Per un bestiario di Malebolge*, in *Dante e il mondo animale. Atti della Giornata di studi*, Roma, 5 giugno 2012, a cura di G. Crimi e L. Marozzi, Roma 2013, pp. 92-113; M. CORRADO, *Il Gerione dantesco tra tradizione mitografica e illustrativa*, in «Rivista di studi danteschi», XIII 2013, pp. 422-33.

tavia, rivela una notevole somiglianza con la versione dell'iconografia di Scilla – mostro marino di ascendenza omerica – diffusasi in età imperiale, ed in particolare con la descrizione fatta in *Aen.*, III 424-28 (riferimento a quanto pare inedito)<sup>76</sup>, salvo che il testo dantesco rimpiazza la coda biforcuta del delfino dell'*Eneide* con una coda serpentina munita di una punta velenosa a mo' di scorpione:

*Inf.*, XVII 10-27

La faccia sua era faccia d'uom giusto,  
/ tanto benigna avea di fuor la pelle,  
/ e d'un serpente tutto l'altro fusto;  
/ due branche avea pilose insin l'ascelle;  
/ lo dosso e 'l petto e ambedue le coste / dipinti avea di nodi e di rotelle. / [...] / Nel vano tutta sua coda guizzava, / torcendo in sù la venenosa forca / ch'a guisa di scorpion la punta armava.

*Aen.*, III 426-28

prima hominis facies et pulchro pectore uirgo / pube tenus, postrema immani corpore pistrix / delphinum caudas utero commissa luporum<sup>77</sup>.

Lo stesso Virgilio, nell'elenco dei «multa [...] variarum monstra ferarum» che Enea e la Sibilla incontrano nell'Ade (*Aen.*, VI 285 sgg.) accenna, appena prima di Gerione (v. 289: «forma tricorporis umbrae»), alla presenza di «Scyllaeque bifformes» (v. 286). Inoltre, nella più antica testimonianza iconografica nota del passaggio virgiliano (Virgilio Vaticano, c. 47v), proprio accanto a Gerione con triplo corpo umano – nella fila centrale, a sinistra – appare un'immagine di Scilla straordinariamente simile alle immagini di Gerione che si incontrano nei codici miniati danteschi, ms. Laurenziano incluso: a parere di chi scrive, non è del tutto impossibile che una confusione nell'identificazione delle due figure (per mezzo delle didascalie apposte su

<sup>76</sup> La bibliografia pregressa, pur avendo sottolineato le qualità “acquatiche” del mostro dantesco, non lo ha finora mai messo in relazione con il passo virgiliano.

<sup>77</sup> ‘In alto parvenza umana e fanciulla dal bel petto / fino all'inguine; in basso mostro dal corpo smisurato / unendo code di delfini e ventre di lupi’.



eventuali copie medievali tratte dalla miniatura) sia all'origine dell'invenzione dantesca e della sua relativa iconografia<sup>78</sup>.

Quanto alla scena del Laurenziano, il gesto di Virgilio fa chiaro riferimento alla prima terzina del canto (vv. 1-3: «Ecco la fiera colla coda aguçça / che passa i monti e rompe i muri et l'armi; / ecco colei che tucto 'l mondo appuçça»), mentre l'aspetto e la posa della bestia mostruosa seguono, come si può osservare, abbastanza da vicino il testo dantesco, tranne che per l'introduzione delle ali, tratto piuttosto tardo e probabilmente toscano (cfr. il Gerione dell'affresco di Nardo di Cione e i mss. Vat. lat. 4776, c. 60r; Yates Thomps. 36, c. 30v, ecc.), e per il volto esplicitamente femminile, e non soltanto giovanile, tratto che rimanda invece a una tendenza più padana (per cui cfr. in particolare i mss. Marc. It. IX 276, c. 12r, e Padova, Biblioteca del Seminario, 67, c. 52v: il fiorentino Pal. 313, c. 40r, sembra mostrare piuttosto le fattezze di un giovane imberbe). Il ms. Cop. 411, c. 36r, introduce una variante significativa nell'illustrazione del canto: la scena è articolata nei due occhielli dell'iniziale *E*, nel più alto dei quali è Dante che incontra gli usurai, mentre in quello inferiore è visibile Dante e Virgilio in groppa a Gerione. Il mostro qui è rappresentato, diversamente dal Laurenziano e in linea invece con una parte della tradizione iconografica, con volto di uomo barbuto (cfr. v. 10: «la faccia sua era faccia d'uom giusto»)<sup>79</sup> e con la coda visibilmente biforcuta: argomenti questi di una derivazione, per i due testimoni, da modelli diversi.

tav. 16

### *C. 36r, Dante incontra gli usurai*

Sul margine della carta adiacente alla precedente si sviluppa la scena dell'incontro di Dante con gli usurai e in particolare con Reginaldo degli Scrovegni (vv. 34-78). L'illustratore riporta

<sup>78</sup> Sulla tradizione iconografica di Scilla fino all'Alto Medioevo e sull'importanza della miniatura del Virgilio Vaticano, cfr. G.M.A. HANFMANN, *The Scylla of Corvey and her ancestors*, in «Dumbarton Oaks Papers», vol. 41 1987, pp. 249-60, partic. a p. 250.

<sup>79</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 139 e n. Il tipo danese sembra prossimo alle testimonianze tarde di Ang. 1102, c. 14v; Par. 74, c. 50v; Par. 2017, c. 199r.

con precisione alcuni dettagli della descrizione dantesca, come la posizione dei dannati (cfr. c. 36r, v. 36: «gente seder propinqua al luogo scemo»); il pendere delle borse al loro collo, motivo dell'iconografia degli avari-usurai codificato da almeno un secolo (cfr. ad es. l'avarò del timpano della Cattedrale di Conques, XII sec.)<sup>80</sup>, e il dolore della pena espresso dal viso (cfr. c. 36r, v. 46: «per li occhi fuor scoppiava lor duolo»; vv. 52-53: «Poi che nel viso a certi li occhi porsi / nel qual il doloroso foco cascà»), mentre il confronto tra Dante e Reginaldo è reso, come d'abitudine, con il contendere dei loro *digita argumentalia*.

## CANTO XVIII

C. 37v, *Rappresentazione di Malebolge*

La prima illustrazione del canto XVIII si riferisce alla descrizione di Malebolge presente nella parte iniziale (vv. 1-18). Si tratta di una descrizione che, come aveva già notato Peter Brieger, «baffled the illustrators»<sup>81</sup>, i quali per lo più ne omettono la rappresentazione, salvo nei casi – ancora trecenteschi – di Strozzi 152, c. 15r, e Add. 19587, c. 29v (entrambi derivanti da un medesimo prototipo), che presentano un diagramma di dieci cerchi concentrici all'interno del quale è raffigurato un pozzo (Strozzi 152) o Lucifero (Add. 19587)<sup>82</sup>. A questo tipo è del tutto avvicicabile il diagramma del ms. Laurenziano, nel cui centro però vengono raffigurate delle fiamme. Un diagramma molto simile si ritrova in Cop. 411, sul margine della c. 35v in corrispondenza del passo di *Inf.*, xvi 106-14, in cui Virgilio getta nell'alto burrato che precede Malebolge il cordiglio con il quale Dante era cinto. Il diagramma non appartiene ai diversi schemi che costellano i testimoni del commento lanèo, ma è antecedente alla stesura delle chiose, che si adeguano agli spazi lasciati sui fianchi del disegno: esso dunque fa parte dell'apparato originario che accompagnava il testo del poema. La sua collo-

<sup>80</sup> Cfr. BASCHET, *Les representations*, cit., p. 150.

<sup>81</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 139.

<sup>82</sup> Più articolata l'illustrazione di Holk. misc. 48, p. 27 (cfr. *ivi*).

cazione è probabilmente frutto di un errore di assegnazione da parte dell'illustratore rispetto alla posizione originaria nell'antigrafo, debitamente rispettata dal Laurenziano. In quest'ultimo il colore bruno riflette chiaramente la tonalità indicata dal testo dantesco (c. 37v, v. 2: «tutto di pietra et di color ferrigno»). Affatto diverso l'impianto della scena iniziale del canto in Cop, 411, c. 38v, che illustra piuttosto il momento in cui Dante si imbatte nelle due schiere dei peccatori della prima bolgia (ruffiani e seduttori), che si muovono in direzione opposta scudisciati da torme di diavoli (cfr. cc. 37v-38r, vv. 22-39)<sup>83</sup>.

C. 38r, *Incontro con Venedico Caccianemico nella bolgia dei ruffiani e dei seduttori*

La seconda scena del canto è visibile sulla carta adiacente alla precedente e illustra il dialogo tra Dante e Venedico dei Caccianemici, ruffiano bolognese (vv. 40-66). La scena sottolinea in particolare come il dannato venga molestato da un diavolo mentre parla con Dante (c. 38r, vv. 64-66: «così parlando il percosse un demonio / colla sua scuriata, et disse: “Via / roffian qui non son femine da conio!” »). Il diavolo tuttavia è rappresentato mentre ghermisce il dannato per la spalla, piuttosto che batterlo con la *scuriata*.

C. 39r, *Incontro con Alessio Interminei e altri dannati nella bolgia degli adulatori*

L'ultima scena è consacrata all'arrivo di Dante e Virgilio nella bolgia degli adulatori e in particolare all'incontro con Alessio Interminei da Lucca e con Taide (vv. 103-36). Come si è già visto in precedenza, l'illustratore del Laurenziano purifica spesso – ad eccezione dei diavoli – le scene infernali degli accessori della pena, privilegiando piuttosto il confronto tra gli abitanti ultramondani e i due pellegrini. In questo caso non è fatto alcun accenno agli elementi ambientali (muffa e sterco umano)

<sup>83</sup> La posizione e la gestualità dei diavoli e dei dannati, così come la peculiare fattura delle «ferze» di questi ultimi, avvicinano l'immagine del codice danese a quella del primo circolo della voragine di Malebolge dipinta in Holk. misc. 48, p. 27 (e cfr. anche il più ovvio Vat. Lat. 4776, c. 61r).

che caratterizzano la bolgia degli adulatori. Dante punta il suo abituale dito *loquens* contro un dannato con le mani incrociate, qui presumibilmente identificato con Alessio Interminei, il cui gesto si riferisce piuttosto ad una generica umiliazione della pena che alla reazione al fatto di essere riconosciuto (cfr. c. 39r, v. 124: «Et elli allor, battendosi la çucca»). All'estrema destra, in parte tagliata per uno strappo del margine del foglio, è invece l'immagine di Taide, «[...] quella soçça scapigliata fante / che llà si graffia coll'unghie merdose, / e or s'accoscia et ora è im piede stante» (cfr. c. 39v, vv. 130-32). Diversamente dal Laurenziano, la scena del ms. Cop. 411, c. 40r, mostra un'ancora maggiore aderenza al testo dantesco, dacché, a parte il piovere di "palle" di sterco, si nota chiaramente Alessio Interminei battere «la zucca», mentre al lato opposto è visibile un personaggio che si graffia il viso, cioè Taide. A partire da questa scena nel Laurenziano Virgilio sarà frequentemente, e inspiegabilmente, raffigurato cinto di una corona.

## CANTO XIX

C. 39v, *Dante e Virgilio nella bolgia dei simoniaci*

L'illustratore del Laurenziano segue una buona parte della tradizione nel confondere il luogo "reale" in cui sono conficcati i simoniaci, descritto in una terzina che sulla carta del codice precede immediatamente l'immagine (c. 39v, vv. 13-15) e il *comparatum* della similitudine dei battezzatoi di San Giovanni di Firenze (c. 40r, vv. 16-21)<sup>84</sup>. Quasi corretti risultano invece i testimoni ad esso più affini, come il ms. Cop. 411, c. 40v, e il "gruppetto" fiorentino costituito dall'affresco di Nardo di Cione, dal ms. Vat. Lat. 4776, c. 63v, e dal ms. Par. 74, c. 56r, che raffigurano i fori danteschi come dei crateri<sup>85</sup>. Il Laurenziano si accorda tuttavia con i sopra citati mss. nell'omettere il dettaglio "strumentale" delle fiammelle sulle piante dei piedi dei dannati, altrimenti ben rap-

<sup>84</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 141.

<sup>85</sup> Quanto ai testimoni che invece raffigurano più propriamente dei fori nel suolo, cfr. *ivi*.

presentato dalla tradizione. Inoltre, nel raffigurare Dante nella solita posizione eretta con il dito alzato, l'illustratore del Laurenziano mostra di trascurare anche l'importante dettaglio narrativo dell'inclinarsi di Dante sul foro «come 'l frate che confessa / il perfido assessin che, poi ch'è ficto, / richiama lui per che la morte cessa» (c. 40<sup>v</sup>, vv. 49-51), in ciò comportandosi come il Vat. Lat. 4776 e allontanandosi invece dal congiunto Cop. 411 e da Par. 74, che mostrano entrambi un Dante chino sul foro di Niccolò III.

CANTO XX

C. 42<sup>r</sup>, *Dante e Virgilio nella bolgia degli indovini*

Sono rari i casi nella tradizione iconografica della *Commedia* in cui gli illustratori non siano riusciti a cogliere la lampante peculiarità della pena di questo canto, che prevede che gli indovini percorrano la bolgia in una fila ordinata e lenta, ma camminando all'indietro con la testa completamente ruotata verso le spalle<sup>86</sup>: tra questi figurano il presente ms. Laurenziano e il ms. Cop. 411, c. 42<sup>v</sup>, che sembrano non aver affatto colto ciò che Dante si premura di descrivere con diverse immagini in ben cinque terzine (vv. 10-24). In realtà, a ben guardare, i due illustratori paiono costruire le rispettive scene sulla base della suggestione fornita dalla terzina appena precedente a quelle menzionate, in cui si assegna alla schiera una modalità, un tempo e un ritmo ben precisi dell'incedere (vv. 7-9: «e vidi gente per lo vallon tondo / venir, tacendo e lagrimando, al passo / che fanno le letane in questo mondo»). La singolare rappresentazione del ms. Cop. 411, ad esempio, potrebbe far riferimento ad una modalità di marcia tipica delle litanie dei Santi, che prevedeva che si procedesse lentamente e ordinatamente in fila, ponendo ognuno le mani sulle spalle di chi seguiva, una modalità che è ancora visibile in alcune processioni religiose in Italia. Di questa marcia processionale infernale l'illustratore del Laurenziano mette invece in evidenza, più che la modalità, la cadenza, come si può osservare dalla fila dei dannati che avanzano verso

<sup>86</sup> Ivi, I p. 143.

il lettore oscillando a destra e a sinistra, al «passo» della litania, che è infatti, più propriamente, una marcia lenta a «mezzo passo». I quattro personaggi raffigurati potrebbero corrispondere ai primi quattro indovini elencati da Dante: Anfiarao (c. 42v, vv. 31-39), Tiresia (c. 43r, vv. 40-45), Aronta (ivi, vv. 46-51) e Manto (c. 43r-v, vv. 52-99).

C. 43v, *Virgilio indica a Dante alcune indovine*

Il Laurenziano consacra un'ulteriore scena del canto xx ad un trio femminile, che molto probabilmente rappresenta le «indivine» citate nella parte finale del canto, in prossimità dell'immagine stessa (c. 43v, vv. 121-23: «Vedi le triste che lasciaron l'ago, / la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine; / fecer malie con erbe e con imago»). Si tratta di un'immagine che non trova corrispondenze analoghe nella tradizione illustrata della *Commedia*, e che potrebbe considerarsi come innovazione propria del manoscritto fiorentino. Degna di nota l'espressività con cui l'illustratore caratterizza i volti delle tre indovine, e soprattutto di quella centrale, che si volge maliziosa alla compagna alla sua sinistra.

CANTO XXI

C. 44r, *Dante e Virgilio osservano i barattieri immersi nella pece bollente*

Il canto XXI è, insieme al xxv, uno dei più ricchi di illustrazioni di tutto l'*Inferno*, *et pour cause*, considerato il suo forte spessore narrativo e immaginifico. L'illustratore del codice Laurenziano mostra una cura particolare nel distribuire su più carte le immagini che in altri testimoni della tradizione iconografica della *Commedia* risultano per lo più condensate in una sola scena<sup>87</sup>, adattandole di volta in volta con precisione al testo trascritto sulla pagina. La prima scena mostra Dante e Virgilio di fronte alla «pegola spessa» (c. 44r, v. 17), qui rappresentata – coerentemente col testo dantesco (cfr. v. 18) – come un laghetto non dissimile da quello presente in Par. 74, c. 61v, con cui il Laurenziano condivide in parte anche la fisionomia delle teste dei dan-

<sup>87</sup> Si veda in particolare la scena multipla di Strozzi 152, cc. 17v-18r.

nati che vi sono immersi<sup>88</sup>. Dante è raffigurato con le mani giunte in petto, tipico gesto di paura perfettamente concordante con l'ultima terzina leggibile sulla carta (c. 44r, vv. 25-27: «Alor mi volsi come l'uom cui tarda / di veder quel che li convien fuggire / e cui paura sùbita sgagliarda»). La soluzione della *suspense*, testuale e iconica, è infatti destinata alla carta successiva.

C. 44v, *Un diavolo nero che trasporta un peccatore sulla schiena*

La seconda scena si riferisce all'episodio della comparsa sul ponte di un diavolo nero gravato di un dannato sulle spalle (c. 44v, vv. 28-36). La figura diabolica col suo penoso carico è del tutto isolata sulla pagina: gli occhi puntano il lettore-spettatore, come una maschera orripilante che appare sulla scena in un *coup de théâtre*.

C. 45r, *Virgilio parla con Malacoda e poi rassicura Dante*

La terza scena si riferisce al momento in cui Virgilio parla con Malacoda, dopo che questi era stato interpellato dai diavoli della bolgia per trattare con la guida (vv. 76-87). Come si può notare, l'illustratore ha preferito porre in "ellissi" l'atto finale del «diavol nero», che dal ponte scaraventa nella pece bollente il dannato che aveva sulle spalle (vv. 37-57). Si tratta dell'episodio universalmente più rappresentato del canto, come si vede – per citare alcuni dei testimoni iconograficamente più prossimi al Laurenziano – nel margine di Cop. 411, c. 45r, e nelle vignette di Vat. Lat. 4776, c. 71r, e Par. 74, c. 61v. Tale omissione può essere giustificata dallo scarso interesse dell'illustratore per tutto ciò che è dinamismo realistico e espressivo, a beneficio piuttosto di immagini caratterizzate da gesti, espressioni e contesti codificati (il colloquio di Dante con le anime; il suolo o lo spuntone di roccia con voragine come scena) e da un ritmo compositivo regolare. Nella scena in questione si nota infatti Virgilio sollevare

<sup>88</sup> La maggior parte della tradizione iconografica dantesca rappresenta invece i dannati immersi in un calderone, motivo topografico tradizionale dell'inferno: cfr. A. MORGAN, *Dante e l'aldilà medievale*, ed. it. a cura di L. Marozzi, Roma 2012, pp. 45-49.

per l'ennesima volta il dito allocutivo verso il diavolo Malacoda, il quale è rappresentato con la mano abbassata sul ginocchio, in un atteggiamento dimesso che richiama quello dei vv. 85-87 (c. 45r: «Allor li fu l'orgoglio sì caduto, / ch'e' si lasciò cascar l'uncino ai piedi, / e disse alli altri: "Omai non sia feruto"»), versi che non a caso si trovano a ridosso dell'immagine. Dante viene rappresentato non acquattato dietro uno scoglio o dietro il muretto del ponte, come in certe illustrazioni antiche<sup>89</sup>, ma in piedi e nell'atto di tendere apprensivamente la mano verso il suo maestro, in risposta alle parole di garanzia indirizzategli dalla guida (cfr. v. 90: «sicuramente a me omai tu riedi»).

### C. 45v, *I dieci diavoli*

L'ultima scena fa riferimento alla celebre adunata dell'infida pattuglia di Malebranche che dovrà scortare i due pellegrini fino allo «scoglio» per il quale passare alla bolgia successiva (vv. 115-26). Si tratta di una scena codificata (cfr. Chantilly, c. 148v), nella quale gli illustratori ritraggono con gusto una «mock military escort falling into rank and shouldering their hooks»<sup>90</sup>. La diabolica «armata» del Laurenziano non sembra tuttavia rilevare l'emulazione dell'inventività dantesca degli appellativi, ritraendo i dieci diavoli secondo i canoni triti dell'iconografia tradizionale.

## CANTO XXII

### C. 46v, *Dante e Virgilio osservano Ciampòlo di Navarra arpionato con un uncino da Graffiacane*

La scena si riferisce all'episodio cruento dell'arpionatura di Ciampòlo Navarrese, che si era attardato sulla superficie della pece, da parte di Graffiacane e di altri demoni della scorta (vv. 31-36). L'illustratore descrive correttamente la modalità con cui Graffiacane trae il dannato dalla pece (c. 46v, vv. 35-36: «li arrunciglò le 'mpepolate chiome / et trassel su che mi parve una lontra»), come si può vedere ancor più chiaramente nella splendida

<sup>89</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 143.

<sup>90</sup> Ivi.



immagine di Par. 74, c. 64v, e in quella del ms. Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII C 4 (d'ora in poi Nap. XIII C 4), c. 13v. Il ms. Cop. 411, c. 47r, offre qui invece la variante della "pesca al laccio" – tramandata anche dal ms. Yates Thomps. 36, c. 39v – in un contesto compositivo del tutto diverso<sup>91</sup>. Il Dante della scena del Laurenziano è raffigurato, in maniera del tutto eccezionale, mentre indica con la mano destra il libro sollevato dalla sinistra in direzione dei personaggi infernali. A parere di chi scrive non ci può essere altra spiegazione di questo scarto significativo rispetto al motivo del libro sotto braccio, se non il riferimento ai versi immediatamente successivi a quelli appena citati (c. 46v, vv. 37-39: «Io sapea già di tucti quanti il nome / sì li notai quando furono electi / et poi che si chiamaro attesi come»). L'illustratore deve aver interpretato il «notai» del testo non in senso metaforico ('li annotai nella mente'), ma come osservazione del Dante-poeta ('li annotai nel mio libro'), e quindi come una precisazione di carattere "metatestuale", che decide di tradurre visivamente con l'insolito gesto del personaggio di Dante.

C. 48r, *Zuffa tra Alichino e Calcabrina sopra la pece bollente*

L'ultima scena del canto fa riferimento alla zuffa in cui culmina la "malizia" di Ciampòlo a danno dei diavoli della scorta (vv. 133-51). L'immagine dei due rivali, raffigurati come ibridi tra centauri e demoni, è del tutto differente e insolita rispetto al resto della tradizione, che pure presenta varianti anomale, come ad esempio gli straordinari "pugili" di Vat. Lat. 4776, c. 73v. L'immagine dei due diavoli in lotta nel ms. Cop. 411, c. 49v, è d'altra parte chiaramente più aderente al testo e risale senza dubbio ad un prototipo molto antico, come dimostra il corrispondente ms. Pal. 313, c. 54r. La variante dei centauri ha dunque tutta l'aria di un'innovazione singolare dell'illustratore del Laurenziano, che deve probabilmente aver equivocato la minaccia fatta a Ciampòlo da Alichino, uno dei diavoli poi coinvolto nel-

<sup>91</sup> La presenza del laccio per catturare Ciampòlo può essere spiegata come una sorta di contrappasso iconico sollecitato dalla descrizione dantesca del barattiere come colui «ch'avea lacciuoli a gran divizia» (v. 109).

la rissa (c. 48r, vv. 112-15: «Alichin non si tenne et di rintoppo / alli altri disse a llui: “Se tu ti cali / io non ti verrò dietro di gualoppo / ma bacterò sopra la pece l’ali”»), interpretando così il *gualoppo* non in senso metaforico, bensì letterale, e raffigurando quindi i due diavoli ibridati con il cavallo.

## CANTO XXIII

C. 49r, *Dante e Virgilio inseguiti dai diavoli fuggono verso la bolgia degli ipocriti*

La scena riguarda la prima parte del canto, in cui Dante e Virgilio si accorgono di essere inseguiti dalla scorta diabolica e si danno ad una fuga precipitosa fino alla bolgia successiva (vv. 1-57). All’interno della tradizione esiste un congruo gruppo di testimoni trecenteschi che raffigura questo frangente narrativo distinto sostanzialmente in due varianti significative: la prima rappresenta uno o più diavoli nell’atto di inseguire – lungo una superficie più o meno piana – Dante e Virgilio mentre fuggono uno accanto all’altro oppure uno nelle braccia dell’altro (cfr. Egerton, c. 41r; Bud. Ital. 1, c. 19v; Cop. 411, c. 50r; Vat. Lat. 4776, c. 77v); la seconda variante raffigura Virgilio che, con Dante nelle sue braccia, affronta la discesa lungo la «pendente roccia» (v. 44), solo o inseguito da un diavolo in volo (Strozzi 152, c. 19v; Add. 19587, c. 38r). Il Laurenziano è prossimo a quest’ultima<sup>92</sup>, premurandosi però di arricchire la scena con un gruppo di diavoli sul sommo della roccia, in riferimento ai vv. 52-54 (c. 49v).

Cc. 49v-50r, *Dante incontra gli ipocriti, vestiti con pesanti cappe di piombo, e Caifa, crocifisso a terra*

La scena si sviluppa sui margini di due pagine adiacenti e raffigura Dante (sul margine sinistro) di fronte a tre ipocriti vestiti con cappe monacali bianche (margine destro), davanti ai quali è steso, crocifisso in terra, un anziano nudo. Il riferimento è al colloquio di Dante con i due frati gaudenti Catalano e Loderin-

<sup>92</sup> L’inclinazione della figura di Virgilio e del suo carico perché renda l’idea di come «supin si diede alla pendente roccia» (c. 49r, v. 44) è già in Strozzi 152, c. 19v.

go – probabilmente i primi due del gruppo, leggermente distaccati dal terzo (vv. 82-108) – interrotto dalla visione del sacerdote Caifa crocifisso al suolo. La scena del Laurenziano rivela notevoli somiglianze con quella di Cop. 411, c. 51r, anch'esso del resto raffigurante tre frati in luogo di due da soli o appena separati da un gruppo intero, testimoniati da quasi tutta la tradizione<sup>93</sup>. Se del colore delle cappe del ms. danese non è possibile determinare, dal momento che si tratta di un semplice disegno, non c'è dubbio che l'illustratore del Laurenziano abbia intenzionalmente optato per il bianco e non per l'oro, in osservanza del testo dantesco (cfr. vv. 64, 100)<sup>94</sup>, nonostante il bianco fosse distintivo dell'abito cistercense, e non di quello cluniacense, cui il poeta avvicina la foggia delle cappe degli ipocriti. Dante interloquisce con il primo dei frati, che stando al testo dantesco, deve corrispondere a Catalano de' Malavolti («Catelano», cfr. c. 50r, v. 104). L'immagine di Caifa corrisponde con una certa precisione alla descrizione del testo (cfr. v. 111: «un crocifisso in terra con tre pali»; c. 50v, v. 118: «atraversato nudo è ne la via»).

CANTO XXIV

C. 52r, *Dante e Virgilio nella bolgia dei ladri*

La maggior parte della tradizione iconografica si concentra sulla seconda parte del canto, con l'eccezione del Pal. 313, c. 56v (già notata)<sup>95</sup>, e del ms. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 2600, c. 40r (recentemente studiato da Ludovica Grisolia nella sua tesi di laurea)<sup>96</sup>, le cui immagini si riferiscono al momento della risalita di Dante e Virgilio dal fondo della precedente bolgia (vv. 22-45). La scena del ms. Laurenziano illustra l'incontro con i ladri della settima bolgia (vv. 82-96) e con Van-

<sup>93</sup> Un'altra eccezione è rappresentata da Bud. Ital. 1, c. 19v, anch'esso rappresentante tre frati.

<sup>94</sup> Cfr. Chantilly, c. 152r, e l'appena cit. Bud. Ital. 1.

<sup>95</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 145.

<sup>96</sup> Cfr. L. GRISOLIA, *Tra testo e immagine. Il Ms. 2600 della Biblioteca Nazionale di Vienna «Eugeniano»*, Tesi di Laurea in Filologia moderna, rel. prof. A. Mazzucchi, Univ. degli Studi di Napoli «Federico II», a.a. 2017-2018, pp. 59-60.

ni Fucci, qui – se si presume una certa coerenza descrittiva con lo stesso personaggio nell'illustrazione seguente e se si tiene conto del serpente che lo sovrasta – probabilmente raffigurato al centro del trio di dannati rappresentati. A differenza del resto della tradizione, tuttavia, l'illustratore del Laurenziano non mostra i serpenti che legano le mani dei dannati (si osservi a questo proposito il ms. Cop. 411, c. 52r, qui molto vicino, dal punto di vista compositivo, al ms. Laurenziano, salvo che Dante e Virgilio sono collocati, come si è già osservato, nell'iniziale di canto sovrastante). Al contrario, i serpenti sono separati dai corpi dei dannati e ognuno di essi si presenta annodato a sé stesso. Tale singolare innovazione deve essere dovuta ad un errore di interpretazione degli ultimi due versi della terzina posta sul codice immediatamente sopra l'immagine, l'azione espressa dai quali deve probabilmente essere stata intesa in senso "riflessivo" (cfr. c. 52r, vv. 95-96: «quelle ficcavan per le ren la coda / et col capo eran dinançi aggroppate»)<sup>97</sup>.

## CANTO XXV

C. 53r, *Dante e Virgilio assistono al gesto sacrilego di Vanni Fucci e incontrano Caco*

tav. 17 La scena illustra i due momenti topici della prima parte del canto, cioè l'atto osceno e sacrilego di Vanni Fucci (c. 53r, vv. 1-3) mentre i due serpenti lo "censurano" serrandogli la gola (c. 53v, vv. 4-6) e le braccia (vv. 7-9)<sup>98</sup>, e l'irruzione del "centauro" – così lo nomina Dante, in disaccordo con la mitografia classica – Caco (vv. 17-33), sulle cui spalle «coll'ali aperte li giaceva un draco» (v. 23) che «quello afuoca qualunque s'intoppa» (v. 24).

tav. 18 Dallo stesso tipo figurativo il ms. Cop. 411, c. 54v, sembra trarre la sua iniziale istoriata, mentre nel margine inferiore sviluppa la

<sup>97</sup> Il nodo speciale con cui i rettili si avvinghiano al corpo delle loro vittime è forse reso meglio di tutti dal ms. Strozzi 152, c. 20v.

<sup>98</sup> Sull'interpretazione del gesto di Vanni Fucci e sulla sua tradizione figurata, cfr. A. MAZZUCCHI, *Le «fiche» di Vanni Fucci (Inf., xxv 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, in ID., *Tra 'Convivio' e 'Commedia'*, cit., pp. 127-44, e relativo inserto iconografico.

scena dell'incontro con il gruppo dei ladri fiorentini, che invece il Laurenziano presenterà più oltre in corrispondenza con il testo dantesco (c. 54r, cfr. infra), mostrando così di innovare rispetto al modello condensato – metamorfosi di Vanni Fucci, intervento di Caco e metamorfosi dei ladri fiorentini in una sola scena o sulla stessa pagina – offerto dal suo “collega”, da Vat. Lat. 4776, c. 85r, e da Par. 74, c. 74r, questi ultimi due uniti dalla più caratterizzante mediazione del modello cionesco.

*C. 54r, Dante e Virgilio assistono alla trasformazione di Cianfa Donati e Agnolo Brunelleschi*

Come accennato, la scena sviluppa l'episodio del canto riservato alla prima parte delle trasformazioni del gruppo di ladri fiorentini, tre dei quali correttamente rappresentati in forma umana (secondo la tradizione Agnolo Brunelleschi, Buoso degli Abati o Donati, Puccio dei Caligari), mentre il quarto, Cianfa Donati, appare in forma di rettile. In particolare la scena illustra il momento dell'attacco del serpente-Cianfa a Agnolo Brunelleschi (cfr. c. 54r, vv. 1-60), riportando correttamente il dettaglio delle sei zampe del rettile e l'«appigliarsi» della bestia al dannato (vv. 51-57)<sup>99</sup>.

*Cc. 54v-55r, Dante e Virgilio assistono all'attacco del serpente (Buoso Donati) a Francesco Cavalcanti*

La terza scena del canto xxv si sviluppa su due margini adiacenti, con Dante e Virgilio sul lato sinistro e due dannati sul lato destro, e si riferisce al momento appena precedente alla straordinaria metamorfosi doppia di cui Dante vanta l'assoluta originalità (vv. 79-151): un serpentello (Buoso Donati), qui rappresentato piuttosto con le sembianze di un drago, dopo aver attaccato Francesco Cavalcanti all'ombelico comincia a fumare dalla bocca, così come quest'ultimo dalla ferita (c. 54v, vv. 91-93: «Elli il serpente et quei lui riguardava, / l'un per la piaga et l'altro per la bocca / fummavan forte et el fummo si scontrava»).

<sup>99</sup> Lo stesso dettaglio della descrizione dantesca è riportato nel ms. Par. 74, c. 74r, mentre Cop. 411, c. 54v, raffigura un drago a due zampe.

L'illustratore del Laurenziano conviene con la più parte della tradizione iconografica nel concentrarsi su questo momento piuttosto che sulla trasformazione successiva, probabilmente per la «greatest difficulty» che presentava per gli illustratori la trasformazione di Francesco Cavalcanti e Buoso<sup>100</sup>.

## CANTO XXVI

C. 56v, *Dante e Virgilio osservano i consiglieri fraudolenti dall'alto del ponte dell'ottava bolgia*

La scena illustra il momento in cui Dante e Virgilio, dopo esser risaliti su per l'argine che separa la settima bolgia dall'ottava (vv. 13-18) ed essere arrivati «la 've 'l fondo pare» (v. 33), cioè sulla sommità del ponte, osservano l'ottava bolgia risplendere di fiamme. In particolare essa si riferisce alla parte della narrazione introdotta dalle terzine con cui si apre la carta corrispondente (c. 56v, vv. 43-48): «Io stava sopra 'l ponte a vedere surto / sì che s'io non avesse un ronchion preso / caduto sarei giù senç'esser urto. / E 'l duca che mi vide tanto atteso / disse: "Dentro dai fuochi son li spirti / ciascun si fascia di quel ch'elli è inceso"». Che la scena si riferisca in particolare a questi versi è dimostrato dalla corrispondente immagine di Cop. 411, c. 57r, che rispetto al più impettito illustratore del Laurenziano mostra un Dante evidentemente inclinato a vedere il fondo («atteso») e sorretto da Virgilio. Il motivo di Dante e Virgilio sul ponte, comune a entrambi i testimoni, sembra essere omesso dalla maggior parte della tradizione<sup>101</sup>, che invece rappresenta in maniera impropria i due pellegrini prossimi alle fiamme. Così infatti il ms. Vat. Lat. 4776, c. 90r, il quale però aggiunge alla scena consueta una bellissima rappresentazione del naufragio di Ulisse, *unicum* nella tradizione dantesca<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 147.

<sup>101</sup> Fa eccezione il più tardo ms. Par. 2017, c. 298v, che rappresenta anche, al pari del ms. danese, lo sporgersi di Dante dal ponte.

<sup>102</sup> Cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 148. La rappresentazione del Vat. Lat. 4776 rievoca i naufragi rappresentati in alcuni manoscritti contenenti le epitomi narrative romanze o latine del ciclo troiano (cfr.

CANTO XXVII

C. 58r, *Dante e Virgilio incontrano Guido da Montefeltro nella bolgia dei consiglieri fraudolenti*

Nella tradizione iconografica della *Commedia* il canto xxvii offre, come già osservato, illustrazioni con «slight variations» rispetto a quanto testimoniato dal canto precedente<sup>103</sup>. Se Cop. 411, c. 59r, ripete in maniera sostanzialmente identica la scena precedente, e altri testimoni ribadiscono l'utilizzo delle fiamme con o senza la presenza della testa del personaggio di Guido da Montefeltro, il ms. Laurenziano presenta Dante e Virgilio davanti ad una fiamma dalla quale traspare chiaramente la figura di Guido come frate francescano (cfr. v. 67: «io fui uom d'arme, e poi fui cordigliero»). Tale variante è condivisa da pochi altri mss., tra cui il più volte citato Vat. Lat. 4776, c. 93r, che presenta un soggetto estremamente simile, dal punto di vista morfologico e compositivo, a quello del Laurenziano<sup>104</sup>.

CANTO XXVIII

C. 60v, *Dante e Virgilio nella bolgia dei seminatori di scandalo e di scisma*

La scena passa in rassegna la maggior parte dei personaggi menzionati in questo canto, che vengono comunemente affiancati nella tradizione iconografica (cfr. Chantilly, c. 194v; Pal. 313, c. 66r; Holk. misc. 48, pp. 43-44; Strozzii 152, c. 24r; Add. 19587, c. 47v; ecc.). Il ms. Cop. 411, c. 61r, presenta, come d'abitudine, le figure di Dante e Virgilio nell'iniziale *C* che guardano verso il basso nel margine inferiore, dove appaiono in emiciclo cinque seminatori di discordia mutilati. L'assenza delle mutilazioni e del sangue – strumenti penali centrali del canto – in diverse figure della scena del Laurenziano potrebbe essere dovuta al fatto che, si è detto, il suo illustratore non ama indulgere su effetti di

in partic. il ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 782, c. 197v, contenente il *Roman de Troie*, e il ms. Cologny, Bibliotheca Bodmeriana, 78, c. 77v, contenente l'*Historia destructionis Troiae*.

<sup>103</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 149.

<sup>104</sup> Gli altri mss. sono Nap. XIII C 4, cc. 41v-42r, e Madrid 10057, c. 51v.

tipo realistico o espressivo<sup>105</sup>. Come nella più parte della tradizione, l'ordine delle figure segue l'ordine di apparizione nel testo dei personaggi cui corrispondono: all'estrema sinistra si ha Maometto, il cui intervento occupa la parte iniziale del canto (vv. 22-63), qui colto mentre «con le man si aperse il petto» (c. 60<sup>v</sup>, v. 29). Le due figure che seguono non sono facilmente identificabili, non mostrando le precise ferite che Dante attribuisce ai suoi personaggi. Facilmente riconoscibili invece, i due personaggi che chiudono questa teoria di mutilati, cioè Mosca de' Lamberti, «che avea l'una et l'altra man moçça / levando i moncherin per l'aura fosca / sì che 'l sangue facea la faccia soçça» (c. 61<sup>v</sup>, vv. 103-5), e Bertran de Born, rappresentato come «un busto sança capo» (c. 62<sup>r</sup>, v. 119), che il «capo tronco tenea per le chioime / pesol con mano a guisa di lanterna» (vv. 121-22).

## CANTO XXIX

C. 63<sup>r</sup>, *Dante e Virgilio nella bolgia dei falsari*

La scena tenta di rendere visivamente la difficile rappresentabilità della pena di questo canto: Dante e Virgilio osservano i falsari, «ammalati» (v. 71) di varie malattie a seconda del loro peccato (in questo canto: scabbia, lebbra, rabbia). L'immagine dei dannati può far riferimento al passo in cui si descrive la varia posizione dei dannati afflitti dalle malattie (cfr. c. 63<sup>v</sup>, vv. 67-69: «Qual sovra 'l ventre et qual sovra le spalle / l'un dell'altro giaceva et qual carpone / si trasmutava per lo tristo calle»). Ad ogni modo, l'illustratore del Laurenziano mostra (come già osservato) una certa semplificazione rappresentativa che non permette una più precisa identificazione di personaggi o situazioni, a differenza ad esempio della corrispondente scena di Cop. 411, c. 63<sup>v</sup>, che rappresenta un più distinto gruppo di dannati in cui ciascuno «levava spesso il morso / de l'unghie sopra sé per la gran rabbia / del piççicor che non ha più soccorso» (cfr. c. 65<sup>r</sup>, vv. 79-81). Inoltre, nell'immagine del ms. danese sono chiara-

<sup>105</sup> Nel resto della tradizione appaiono evidenti le influenze del tema della *Strage degli innocenti*.



mente distinguibili, al centro della scena, i due dannati protagonisti di questo canto, Griffolino e Capocchio, «a sé appoggiati / come a scaldar s'appoggia tegghia a tegghia» (vv. 73-74); mentre nel ms. Laurenziano a rivolgersi a Dante è un dannato solitario con le mani giunte, che si riferisce indistintamente a uno dei due lebbrosi accoppiati nella pena.

CANTO XXX

C. 65r, *Virgilio, Dante che discute con Griffolino, Capocchio e Gianni Schicchi*

Il ms. Laurenziano divide l'illustrazione del canto in due scene distribuite su carte diverse, a differenza del congiunto Cop. 411, c. 66r, che posiziona come d'abitudine due scene nella stessa pagina iniziale di canto<sup>106</sup>. Rispetto alla "condensazione" figurativa del ms. danese, il Laurenziano riferisce la prima scena all'episodio iniziale del canto, in cui Griffolino d'Arezzo rivela a Dante l'identità del personaggio (Gianni Schicchi) che morde la spalla di Capocchio, suo compagno di pena (vv. 25-33), senza nessun evidente riferimento a Mirra<sup>107</sup>.

C. 66v, *Virgilio e Dante incontrano Mastro Adamo, la moglie di Putifarre e Sinone*

La seconda scena del canto si riferisce in particolare all'episodio dell'incontro di Dante con Mastro Adamo (vv. 49-99). Al fianco del dannato, tradizionalmente raffigurato col ventre gon-

<sup>106</sup> Nel ms. danese la prima scena, inerente all'iniziale N, presenta Dante e Virgilio che osservano Gianni Schicchi avventarsi a morsi su Capocchio che viene sbattuto col ventre a terra (vv. 28-30), mentre al loro fianco sta in piedi una donna identificabile con Mirra (vv. 37-39); la scena nel margine raffigura a sinistra un panciuto Mastro Adamo che menziona i suoi compagni di pena, cioè la moglie di Putifarre e Sinone, mentre con le ultime due figure a sinistra è rappresentata la rissa tra lo stesso Mastro Adamo e Sinone.

<sup>107</sup> Il morso di Gianni Schicchi a Capocchio è codificato dalla tradizione più di quanto non lo sia la figura di Mirra: cfr. BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 151. In Egerton, c. 53v, entrambi sono rappresentati con una coppia di alette trasparenti sul dorso, probabile riferimento alla metafora di «folletto» (v. 32) attribuita da Griffolino a Gianni Schicchi e ribadita da Dante per Mirra (cfr. «l'altro», v. 34).

fio per l'idropisia<sup>108</sup>, sono mostrati molto probabilmente i due bugiardi da lui citati nel testo dantesco, cioè la moglie di Putifarre al centro e a destra Sinone (cfr. c. 66r, vv. 97-99: «L'una è la falsa ch'accusò Giuseppo; / l'altr' è 'l falso Synon Greco di Troia: / per febbre acuta gictan tanto leppo»), quest'ultimo rappresentato – allo stesso modo che in Cop. 411 – con un oggetto nella mano, probabilmente un sasso: tale innovazione, assente nel resto della tradizione, potrebbe essere l'esito di una banalizzazione figurativa del pugno chiuso con il quale il dannato nell'ultima parte del canto percuote il ventre di Mastro Adamo (v. 102).

## CANTO XXXI

*C. 67r, Dante e Virgilio davanti ai Giganti del cerchio dei traditori*

tav. 26

La prima scena del canto illustra l'incontro di Dante e Virgilio con i Giganti che sono posti a guardia della «ripa» (v. 32) che delimita l'ultimo cerchio dell'inferno, occupato dal Cocito. A differenza del ms. Cop. 411, c. 68v, che raffigura tre giganti immersi in tre distinti pozzi, l'illustratore del Laurenziano si limita a mostrarne due immersi fino ai fianchi nel medesimo pozzo. Il primo è identificabile con Nembrot, che nel testo dantesco suona il corno (cfr. v. 12), «che 'l gran pecto gli dogà» (c. 68r, v. 75). Il secondo, con una posa molto simile a quella del secondo gigante di Cop. 411 (la mano sinistra dietro la schiena, la destra davanti), evoca molto probabilmente l'immagine codificata di Efialte incatenato (cfr. Egerton, c. 55v; Par. 74, c. 92r, ecc.). Nel complesso, tenuto conto anche della mimica locutoria di Virgilio, la scena fissa il momento del rimprovero di quest'ultimo a Nembrot (c. 68r, vv. 70-75).

*C. 69r, Anteo accompagna Dante e Virgilio al nono cerchio*

L'ultima scena del canto illustra il momento in cui il terzo gigante visto da Dante e Virgilio, Anteo, accompagna i due pellegrini al livello del cerchio inferiore, l'ultimo dell'inferno. Una

<sup>108</sup> Cfr., tra tutti, Egerton, c. 54r.

parte della tradizione iconografica rappresenta, coerentemente con il testo, Anteo nell'atto di prendere Virgilio, il quale a sua volta prende rapidamente Dante (vv. 130-35): cfr. ad esempio il Vat. Lat. 4776, c. 109 $\nu$ , e il ms. Ang. 1102, c. 27 $r$ . Una variante significativa è rappresentata da Bud. Ital. 1, c. 25 $r$ , e Cop. 411, c. 70 $r$ , che mostrano Anteo trasportare Dante e Virgilio sull'una e l'altra spalla. L'illustratore del Laurenziano opta per una soluzione ancora più originale, con Anteo che porta sulle spalle Virgilio, il quale a sua volta porta sulle sue Dante.

CANTO XXXII

C. 70 $r$ , *Dante e Virgilio incontrano Bocca degli Abati tra i traditori della patria*

Dal momento che la collocazione dei traditori nel lago ghiacciato del Cocito causa non poche difficoltà agli illustratori, la scena tradizionalmente più rappresentata del canto xxxii è quella di Dante che afferra per la chioma la testa di Bocca degli Abati (vv. 97-111)<sup>109</sup>. Il Laurenziano, pur rinunciando del tutto alla rappresentazione del Cocito, rende – non certo felicemente – la posizione dei primi traditori incontrati (c. 70 $r$ , v. 37: «Ognuna in giù tenea volta la faccia») rappresentandoli “impilati” uno sull'altro e con lo sguardo rivolto verso il basso. Dante appare in posizione eretta mentre tira i capelli del dannato posto al di sopra di tutti gli altri, presumibilmente Bocca degli Abati. Il ms. Cop. 411, c. 70 $\nu$ , si concentra sullo stesso atto violento, ma la scena è presentata in modo del tutto diverso, con Dante che dall'ansa superiore dell'iniziale di canto S, chinandosi, tira la chioma del dannato posizionato insieme agli altri traditori nell'ansa inferiore.

CANTO XXXIII

C. 72 $r$ , *Dante e Virgilio incontrano Ugolino tra i traditori della patria*

L'immagine del dannato che interloquisce con Dante nella prima scena del canto è stata abrasa, forse intenzionalmente

<sup>109</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., 1 p. 154.

(un lettore pisano del codice?). Del personaggio resta visibile a occhio nudo soltanto il *digitum argumentale* rivolto verso Dante e una parte del piede destro. Una rimodulazione cromatica della riproduzione digitale dell'illustrazione permette di distinguere i lineamenti dell'immagine cancellata: vi appare un Ugolino fuori taglia, seduto, con capelli incolti e barba lunga, mentre serra tra le braccia un più ridimensionato arcivescovo Ruggieri, raffigurato con la tonsura. Una simile posizione dei due dannati è riscontrabile nel più tardo Par. 2017, c. 371v<sup>110</sup>. La figura infantile con gli occhi chiusi accasciata ai piedi dei due dannati è aggiunta non originale e fa riferimento al racconto degli ultimi giorni di Ugolino (vv. 22-75). La scena si riferisce dunque ai primi versi del canto (c. 72r, vv. 1-21). In Cop. 411, c. 73r, la coppia di dannati, sebbene in una posizione abbastanza simile a quella del Laurenziano, è rivolta verso il suolo e Ugolino è raffigurato nell'atto di mordere il cranio di Ruggieri, indossante questa volta la mitra vescovile.

C. 73r, *Dante e Virgilio incontrano i traditori degli ospiti*

La seconda scena del canto mostra Dante e Virgilio che passano nella zona del Cocito riservata ai traditori degli ospiti (Tolomea) e si riferisce in particolare alla terzina immediatamente sovrastante, nella quale si descrive come i dannati, contrariamente a quelli osservati nella scena precedente, sono tutti "riversati" verso l'alto (c. 73r, vv. 91-93: «Noi passamm'oltre dove la gelata / ruvidamente un'altra gente fascia / non volta in giù, ma tucta rivesciata»). Un gruppo di dannati nella stessa posizione è visibile nella scena di Cop. 411, c. 73r.

CANTO XXXIV

C. 75r, *Dante e Virgilio osservano Lucifero nel centro del Cocito*

tav. 19

La prima scena dell'ultimo canto dell'*Inferno* si concentra sull'incontro di Dante e Virgilio con Lucifero, raffigurato nella sua interezza oltreché seduto e con le zampe che opprimono

<sup>110</sup> Ivi, II p. 316.

un gruppo di dannati, e quindi in disaccordo con il testo (c. 75r, vv. 28-29). Se la figura di Lucifero seduto e con solo una parte delle gambe immersa nel ghiaccio è già riscontrabile in una parte della tradizione antica (cfr. Chantilly, c. 231r; Bud. Ital. 1, c. 27r; Holk. misc. 48, p. 53), nel ms. Par. 74, c. 101r, uno dei testimoni del modello iconografico prossimo a quello del Laurenziano, egli è rappresentato seduto con le zampe che opprimono due dannati. Diversamente, i mss. Cop. 411, c. 75v, e Vat. Lat. 4776, cc. 117r, 119r, così come l'affresco domenicano di Nardo di Cione, rappresentano un Lucifero conficcato fino all'inguine nel ghiaccio, questa volta concordemente col testo dantesco. La convergenza del Laurenziano col ms. parigino non è necessariamente significativa, dal momento che il motivo fa parte dell'immaginario comune dei cittadini fiorentini sollecitato dal Lucifero di Coppo di Marcovaldo del Battistero di San Giovanni, raffigurato appunto seduto e con due dannati sotto i piedi; d'altra parte, il Lucifero parigino è incatenato, concordemente con il motivo antico dell'*Inferno incatenato* presente in molti temi iconografici cristiani, come la *Caduta degli angeli ribelli*, la *Discesa di Cristo nel limbo* e il *Giudizio Universale*<sup>111</sup>.

Per quanto riguarda la fisionomia tricipite di Satana, il Laurenziano mostra notevoli affinità con Cop. 411 nel raffigurare una testa cornuta con una faccia frontale e due di profilo, gli occhi visibili delle quali coincidono con quelli della frontale. A differenza di quest'ultimo, tuttavia, e in disaccordo col testo dantesco (c. 75v, vv. 55-57), il Lucifero del Laurenziano divora un dannato a partire dalla testa solo nella bocca frontale, mentre le altre due bocche laterali sono chiuse; per contro, due dannati sono stretti nelle sue mani, così come appare nella figura *en pleine page* di Lucifero in Cop. 411, c. 78r, che però riporta correttamente tre dannati nelle tre bocche. Anche in questo caso, tuttavia, la presenza di due dannati nelle mani risulta ben visibile nel Lucifero del mosaico di San Giovanni a Firenze. Il ter-

<sup>111</sup> Cfr. L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, intr. di G.M. ANSELMINI, Padova 2015, pp. 28 sgg.

rore di Dante alla vista di Lucifero è illustrato nel Laurenziano con la raffigurazione di un Dante con le mani giunte (c. 75r, vv. 22-27), comune segno di paura o preoccupazione.

C. 76r, *Dante e Virgilio si staccano dalle gambe di Lucifero, dopo aver oltrepassato il centro della terra*

tav. 20

La scena illustra precisamente il momento in cui Virgilio e Dante fuoriescono dal lato opposto del foro in cui è conficcato Lucifero, vedendo quindi di esso solo le gambe rivolte in su (c. 76r, vv. 85-93). La gestualità dei pellegrini fa probabilmente riferimento al passaggio del testo in cui Virgilio spiega a Dante come entrambi hanno attraversato il centro della terra per raggiungere gli antipodi del luogo da cui sono partiti (vv. 100-17). Il motivo delle gambe levate in su (o del Lucifero “capovolto”) è presente in quei testimoni della tradizione iconografica che optano per la visione “sezionata” del passaggio di Dante e Virgilio agli antipodi (cfr. Egerton, c. 61v; Bud. Ital. 1, c. 27v; Paris, Bibliothèque nationale de France, Arsenal 8530, c. 63r; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 39, c. 141r; ecc.)<sup>112</sup>. Nel ms. Cop. 411, c. 78r, invece, il passaggio è raffigurato su un Lucifero rappresentato interamente in piena pagina, così come è visibile in Marc. It. IX 276, c. 25r; Ang. 1102, c. 30r; ecc.

C. 76v, *Dante e Virgilio si ritrovano sulla piana del purgatorio*

L'ultima scena del canto e l'ultima dell'*Inferno* mostra Dante e Virgilio finalmente emersi sulla superficie terrestre agli antipodi dell'inizio del loro viaggio (c. 76v, vv. 133-39). Si tratta di un motivo raramente rappresentato dagli illustratori<sup>113</sup>, ma presente, tra gli altri, in alcuni testimoni “chiave” per il Laurenziano, come Cop. 411, c. 78r (visione dal basso verso l'alto), e Vat. Lat. 4776, c. 120r.

tav. 21

<sup>112</sup> BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I p. 156 e n.

<sup>113</sup> Ivi, I p. 157.

ANDREA MAZZUCCHI

**LE GLOSSE DEL LAURENZIANO PLUT. 40.7**  
**E LA TRADIZIONE DEGLI ANTICHI COMMENTI**  
**ALLA *COMMEDIA***

1. «[...] il commento (esplicativo) è parte integrante, strutturale, della *Commedia*. La nave-portento è uscita dal cantiere con piccole conchiglie già appiccicate alla carena. Il commento sguscia fuori dal chiacchiericcio della strada, dalle dicerie della gente, dalle tante bocche della calunnia fiorentina. È un commento inevitabile, come l'alcione che si libra dietro il vascello batjuškoviano»<sup>1</sup>: le parole appena citate del poeta russo Osip Mandel'stam costituiscono di fatto un rilevante e seducente riconoscimento, tanto più notevole perché non proviene da uno studioso, non solo dell'importanza della secolare esegesi ai fini di una migliore comprensione del poema dantesco, ma anche della ineluttabilità di un tale paratesto, quasi a suggerire l'idea che la *Commedia* debba essere fruita dai lettori come un inscindibile macrotesto costituito dal poema e dalle sue inevitabili glosse.

E all'inevitabilità di un corredo esegetico nella storia della ricezione della *Commedia* si vide costretto a far riferimento finanche Benedetto Croce, che pure, com'è noto, aveva concepito l'importante collana dei classici italiani per Laterza priva di sussidi esplicativi. Nel celebre saggio dantesco del 1921 il filosofo napoletano, infatti, pur condividendo il principio già desanctisiano di «leggere Dante, gettati via i commenti», riconosceva però: «Certo non si può far di meno, e nessuno ha mai fatto a meno, dell'aiuto dei commenti nel leggere Dante»; e qualche rigo dopo aggiungeva: «certo nessuno può leggere Dante senza adeguata preparazione e cultura, senza la necessaria mediazione filologica»<sup>2</sup>. Non stupisce dunque che in un recente contri-

<sup>1</sup> O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, Genova 1994, pp. 149-50.

<sup>2</sup> B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, p. 26.

buto, interrogandosi con intelligente spregiudicatezza su quale senso possa avere ancora oggi la lettura del poema dantesco, Claudio Giunta riconosca che «la *Commedia* è forse l'unica grande opera letteraria occidentale che *non può* essere letta senza un commento» e che perciò, «caso unico nella storia della letteratura occidentale», l'attività esegetica su questo testo prese avvio subito dopo la morte del suo autore, se non, come è lecito sospettare, addirittura prima del settembre del 1321<sup>3</sup>.

La storia della ricezione della *Commedia*, come di numerosi altri classici, è stata segnata, per ricorrere a un'efficace metafora di Giancarlo Mazzacurati, dall'alternarsi di stagioni in cui il testo si è offerto ai lettori spoglio, con margini lasciati ariosamente bianchi, e stagioni in cui invece quei margini si sono rivestiti, affollandosi di *notabilia*, di glosse, di postille<sup>4</sup>. Basterebbe, per una cursoria riprova, affiancare l'armonioso rapporto tra specchio di scrittura e spazi bianchi di una pagina della *Commedia*, curata da Pietro Bembo e pubblicata per i tipi di Aldo Manuzio nel 1502, all'affascinante ma caotica prima carta, ora facilmente fruibile grazie alla preziosa edizione in facsimile, dell'imponente mediotrecentesco ms. Pluteo 40.7 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, ospite accogliente di un'oltranza scrittorica, che nelle pagine seguenti si proverà a decodificare. Se l'armonia del corsivo aldino e l'equilibrata ariosità di quella antica cinquecentina costituiscono tra l'altro un'esperienza estetica di

<sup>3</sup> Cfr. C. GIUNTA, *Perché continuiamo a leggere la 'Commedia'*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», XII 2009, n. 1-2 pp. 269-81, a p. 274. Il sospetto di un'attività esegetica, fosse pure solo di tradizione orale, sul poema cominciata con Dante ancora vivo è plausibile, se si tien conto che nella precocissima annotazione di Jacopo Alighieri si fa già riferimento a diverse interpretazioni circolanti sulla *vexata quaestio* relativa all'identità del Veltro: «Ver è che per certi diversa interpretazione sopra ciò si contiene, dicendo che 'l detto Veltro debbia essere alcuno virtuoso che per suo valore da cotal vizio rimova la gente» (cfr. J. ALIGHIERI, *Chiose all'Inferno*, a cura di S. Bellomo, Padova 1990, pp. 81-82).

<sup>4</sup> Cfr. G. MAZZACURATI, *Quando il testo si spoglia e si riveste. Funzioni e stagioni del commento*, in *Macchine per leggere. Tradizioni e nuove tecnologie per comprendere i testi*. Atti del Convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia, Firenze, 19 novembre 1993, a cura di C. Leonardi, M. Morelli, F. Santi, Spoleto 1994, pp. 23-37.



notevole portata, non si potrà però che essere catturati e restare affascinati dinanzi alla vigorosa e icastica forza espressiva delle immagini che accompagnano le parole nei diversi fascicoli che costituiscono il manoscritto oggi conservato a Firenze, dinanzi all'intrecciarsi disordinato di grafie, ai *marginalia* che si incuneano negli spazi lasciati liberi dal primo copista e si adattano – per evitare di sovrapporvisi – ai contorni delle illustrazioni, e che con diversi simboli si riconnettono ai versi danteschi.

Ma quelle ospitanti e intriganti carte sono lì anche a ricordarci che il secolare commento alla *Commedia*, pur nella inevitabile vischiosità di ogni tradizione esegetica, ha rappresentato una delle spine dorsali della nostra storia culturale, uno dei più formidabili banchi di prova della continuità di un'intera tradizione letteraria. E si tratta peraltro di una tradizione che non solo conosce un'ampiezza cronologica (a ridosso se non prima della morte di Dante) e geografica (tra il XIV e il XV secolo sono di fatto interessate quasi tutte le aree linguistiche italiane, con espansioni anche oltre i confini della penisola) considerevolissima, ma che si rivela anche dotata, assai precocemente, di una forte autoconsapevolezza, tanto più sorprendente in un genere, quale quello del commento, per sua intrinseca natura servile. A tal proposito è stata opportunamente segnalata e valorizzata l'importante dichiarazione del napoletano Guglielmo Maramauro, che già nel 1369, nel proemio della sua *Expositione sopra l'Inferno' di Dante Alligieri*, riconosce di essersi servito, per l'annotazione del poema, dei suoi predecessori, fornendo forse la prima rassegna bibliografica dantesca:

io vidi lo scripto de Iacomo de la Lana, el qual è assai autentico e famoso, e quel de miser Gratiolo Bambaioli da Bologna, el quale è in grammatica, ed ebi el comento intitolato <...>. E tanto con l'aiuto di questi exposituri, quanto con l'aiuto de miser Zoan Bocacio, e de miser Francesco Petrarca, e del pivan Forese e de miser Bernardo Scanabechi, io me mossi a volere prendere questa dura impresa<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> G. MARAMAURO, *Expositione sopra l'Inferno' di Dante Alligieri*, a cura di P.G. Pisoni e S. Bellomo, Padova 1998, pp. 81-82.

Dichiarazione cui si può aggiungere quella successiva di circa un sessantennio, ma assai imprecisa, dovuta a un poco noto Bartolomeo Ceffoni, che sui margini della c. 179<sup>v</sup> del ms. 1036 della Biblioteca Riccardiana di Firenze verga una

mimoria di chi arà iscritto o fatta disposizione sopra al libro di Dante. In prima messer Giovanni Boccacci dispose circa a 14 chapitoli sopra Dante; e più lesse [in] cattedra in Santo Stefano il libro di Dante, e fu salariato dal Chomune per la detta lettura. Messer Francescho Petrarca de l'Ancisa iscrisse sopra lui. Messer Francescho da Buti, contado di Pisa, iscrisse molto bene tutto il libro di Dante. Maestro Benvenuto da Imola iscrisse tutto e bene. Quello da Bologna nome <...> iscrisse. Quello della Marca nome <...> iscrisse. E molti ànno scritto e letto a Firenze in cattedra salariati dal Chomune. Messere Zanobi da Strata, chontado di Firenze, fue poeta coronato per amicitia di re Ruberto<sup>6</sup>.

Ma ancora più che queste dichiarazioni è la concreta e materiale configurazione dei manoscritti a rivelare il precoce costituirsi di una tradizione, quasi il fondarsi di un genere autonomo, quello del commento alla *Commedia*, dotato, per così dire, di proprie specificità. Emblematico in tale direzione il caso del codice, oggi segnato 1, della Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna, più noto come codice Ginori Conti, già Poggiali-Vernon. Si tratta di un ms. cartaceo, databile su base paleografica all'ultimo quarto del XIV secolo, in cui un copista, non particolarmente colto e linguisticamente riconducibile all'area fiorentina, verga, in una non accurata minuscola notarile, l'uno di séguito all'altro, tutti privi del testo dantesco, i commenti di Graziolo Bambaglioli, nella versione però volgarizzata che troveremo anche nel Laur. Plut. 40.7; di Guido da Pisa, in una versione volgare che verosimilmente precede il testo delle latine *Expositiones et glosae super 'Comoediam' Dantis* e si arresta a *Inf.*, xxiv; ancora il commento volgarizzato, ma in una versione differente, nota come B, di Graziolo Bam-

<sup>6</sup> La glossa è trascritta e commentata da S. BELLOMO, s.v. *Ceffoni, Bartolomeo*, in *Id.*, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della 'Commedia' da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze 2004, pp. 207-8, a p. 207.

baglioli a partire da *Inf.*, xxv; le chiose all'*Inferno* di Jacopo Alighieri; il commento di Iacomo della Lana fino a *Par.*, x<sup>7</sup>. La giustapposizione dei differenti apparati esegetici, che per lo più non si integrano vicendevolmente, suggerisce, a me pare, che l'allestitore di un tale progetto codicologico abbia avuto l'intenzione di offrire una singolarissima rassegna dei commenti alla *Commedia* disponibili in volgare. L'assenza del testo dantesco di riferimento, solo inglobato – e spesso neppure integralmente – all'interno della glossa, rivela poi un'altra peculiarità di una sezione non trascurabile dell'antica esegesi dantesca, vale a dire il suo ampio margine di autonomia comunicativa: un tratto, la cui assenza è stata invece autorevolmente riconosciuta da Cesare Segre come marca idiosincratica nella definizione della forma commento.

Se è dunque vero che «la serie dei commenti a cui i testi più prestigiosi sono stati sottoposti attraverso il tempo documenta, anche con le sue riprese e ripetizioni interne, le fasi [...] della produttività semiotica del testo»<sup>8</sup>, allora si dovrà riconoscere che la storicità della *Commedia*, vale a dire di quello che – come scrisse Montale – «è e resterà l'ultimo miracolo della poesia mondiale»<sup>9</sup>, è affidata anche alle interpretazioni che ne sono state fornite nel corso dei secoli. Una storicità, dunque, che coincide, in gran parte, con la sua ricca, molteplice, variegata, multilivellare tradizione esegetica. Gli antichi commenti al poema dantesco, insieme con il proliferare delle copie manoscritte, con i molteplici tentativi di traduzione e sintesi visiva degli episodi con cui si costruisce l'intreccio della narrazione, confermano l'ampia, precoce, pervasiva, trasversale fortuna di cui la *Comme-*

<sup>7</sup> Per un'accurata descrizione del manoscritto si veda la scheda di G. POMARO, in *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma 2011, 2 voll., II pp. 999-1000.

<sup>8</sup> C. SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in *Il commento ai testi*. Atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin 1992, pp. 3-14; poi anche in ID., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino 1993, pp. 263-73, partic. p. 263.

<sup>9</sup> E. MONTALE, *Esposizione sopra Dante*, in ID., *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, Milano 1996, pp. 2668-90, a p. 2689.

*dia* godette fin dalla sua prima apparizione, attraversando ambienti e livelli socio-culturali anche fortemente divaricati.

Il ricorso a queste prime testimonianze esegetiche si è rivelato per più aspetti decisivo per una migliore decrittazione del complesso messaggio dantesco. E non solo perché, come riteneva forse troppo semplicisticamente Michele Barbi, certe loro «notizie e definizioni hanno tale colorito ed evidenza, che è un peccato rinunziarvi»<sup>10</sup>. Non è infatti solo questione di suggestiva vivacità dell'antico (benché – come si vedrà nelle pagine seguenti – neppure questo è un elemento trascurabile), né si dovranno ingenuamente riconoscere ai primi lettori valutazioni sempre di per sé più affidabili. Se è anzi opportuno sottolineare con Barański – ma francamente senza l'enfasi dell'illustre studioso anglosassone e con più cautela nella generalizzazione – la convenzionalità di alcune prospettive culturali dei primi commentatori del poema, non sempre capaci di cogliere la radicalità innovativa della *Commedia*<sup>11</sup>, resta però decisivo e non ancora compiutamente indagato il contributo da loro offerto per quanto attiene a molte informazioni di carattere storico su personaggi e situazioni allusi nel poema e alla decodifica dei sovransensi allegorici di alcune capitali raffigurazioni dantesche.

Si aggiungano inoltre la ricchezza di notazioni linguistiche, soprattutto relative al piano lessicale e alla sua percezione in diatopia, fruibili non solo, come è ovvio, per un più penetrante acclaramento della lettera dantesca, ma anche in una più ampia prospettiva storico-linguistica e lessicografica; la pertinenza dei riscontri intertestuali, ingenti sia sul piano quantitativo che qualitativo e che consentono non solo il recupero di persuasive agnizioni di lettura, ma restituiscono anche il senso autentico di certe citazioni che, circolate indipendentemente dalle loro fonti primarie e inserite in topiche catene esegetiche, acquisirono per

<sup>10</sup> M. BARBI, *Per una più precisa interpretazione della 'Divina Commedia'*, in ID., *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893/1918)*, Firenze 1975 (1934<sup>1</sup>), pp. 197-303, a p. 198.

<sup>11</sup> Cfr. Z.G. BARAŃSKI, *L'esegesi medievale della 'Commedia' e il problema delle fonti*, in ID., «Chiosar con altro testo». *Leggere Dante nel Trecento*, Fiesole 2001, pp. 13-39.

Dante, come per i suoi primi lettori, valori e funzioni retoriche assolutamente nuovi; l'apertura infine su modalità interpretative ed ermeneutiche recentemente valorizzate, ma che in alcuni di questi primi lettori del poema appaiono già chiaramente delineate: e basti qui ricordare le posizioni di Guido da Pisa, che rivendica le sconcertanti affinità tra la narrazione della visione dantesca e la verità istoriale del racconto biblico, o le indicazioni più o meno sistematiche di Lana e di Benvenuto da Imola, che enfatizzano la dimensione metapoetica della scrittura dantesca<sup>12</sup>.

2. Per accostarci al mondo che fu proprio di Dante, però, sono utili non solo gli articolati e strutturati sistemi esegetici, riconducibili ad autorità forti, a figure dotate di riconoscibili e spesso robusti profili intellettuali, che si sono appena citati, ma anche le tante glosse e postille irrelate, le annotazioni cursorie di lettori non più identificabili, i curiosi segni di attenzione, che affollano i vivagni dei manoscritti tre-quattrocenteschi. Un patrimonio che ancora attende di essere adeguatamente esplorato e che però può restituirci, con materiale evidenza, l'ammirato stupore, la sorpresa, in certi casi addirittura il perplesso turbamento e lo sconcerto che le contigue generazioni di mercanti più meno culturalmente attrezzati, di notai, ma anche di intellettuali raffinati dovettero provare di fronte a un'opera capace, per la potenza fantastica dei suoi racconti, per la molteplicità e varietà dei suoi personaggi e delle loro storie, antiche e moderne, per i suoi mirabili ingranaggi verbali, per l'audacia nell'ibridazione tra finzioni poetiche e rivendicata istorialità, tra dimensioni allegoriche e prorompente realismo della lettera, di irrompere sulla scena culturale medievale, innovando sensibilmente gli statuti letterari in uso e sconvolgendo l'orizzonte d'attesa dei suoi primi lettori.

<sup>12</sup> Sia consentito, per una più ampia argomentazione, il rinvio a A. MAZZUCCHI, *Il commento ai classici. Commentare Dante*, in «Rivista di studi danteschi», x 2010, pp. 73-94, da cui sono state riprese qui alcune pagine.

Sulle fasi più antiche di questa tradizione – relevantissime e preziose dunque perché consentono di entrare in contatto con il pubblico reale di riferimento dell'autore, di guardare al poema dantesco con gli stessi occhi con cui lo guardarono i suoi primi lettori –, grazie a indagini rigorose e sistematiche, possiamo oggi informazioni puntuali, che hanno permesso di delineare mappe e costruire filiazioni attendibili, di procurare edizioni filologicamente attrezzate, di ricostruire passaggi redazionali complessi, di smentire opinioni consolidate e inerzialmente ripetute, di precisare localizzazioni e datazioni, di individuare profili autoriali inediti. Ma soprattutto hanno evidenziato l'eterogeneità delle varie tensioni culturali insite in tali molteplici e spesso magmatiche forme testuali<sup>13</sup>. Ricerche tuttavia che sono ben lungi dall'aver esaurito – anche solo sul versante documentario – la straordinaria ricchezza di tale ambito di studi, lasciando ancora ai ricercatori che si volessero avventurare negli oceani della secolare esegesi dantesca la possibilità di imbattersi in inattese, imprevedibili, quanto emozionanti sorprese.

Ne sono una immediata riprova le poco note glosse vergate, probabilmente in più tempi, sui margini del Laur. Plut. 40.7, da un anonimo e appassionato lettore fiorentino della *Commedia* negli ultimi decenni del XIV secolo, la cui appartenenza all'ambiente mercantile pare prioritariamente attestata dalla tipologia grafica utilizzata, una leggibile benché minutissima mercantesca. Un mercante, dunque, interessato a capire il messaggio dantesco, e che, entrato in possesso di un manoscritto già predisposto per ospitare un sistema di chiose marginali ben strutturato, registrò le informazioni che riuscì a reperire e che dovettero sembrargli utili alla comprensione del complesso e affascinante poema sull'aldilà del suo illustre concittadino.

<sup>13</sup> Cfr. almeno BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit.; *Censimento dei commenti danteschi*, cit.; e, per un bilancio aperto a nuove prospettive metodologiche, sia anche consentito il rinvio a A. MAZZUCCHI, *Vent'anni di ricerche sugli antichi commenti: gli aspetti filologici*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 7-9 novembre 2016, a cura di L. Azzetta e A. Mazzucchi, Roma 2018, pp. 491-512.

Ai fini di un vaglio, sia pure non esaustivo di tali glosse, bisognerà prioritariamente chiarire che, per la gran parte, non si tratta di un commento originale e che sarà bene identificare, sotto il profilo ecdotico, il corredo esegetico del Laur. Plut. 40.7 come una copia parziale. Sarebbe pertanto più opportuno considerare l'anonimo menante delle chiose – che d'ora in avanti potremo convenzionalmente definire come l'Anonimo Laurenziano – non l'autore o il trascrittore di un nuovo commento, ma piuttosto un compilatore, non del tutto sprovveduto, che prevalentemente ricorre a materiale esegetico già esistente, ora riproducendolo *verbatim* e incorrendo negli errori tipici di un copista di testi altrui, ora semplificandolo e modificandolo nella forma, ora arricchendolo con notizie recuperate da altri commenti alla *Commedia* o da altre fonti, e che tuttavia si mostra talora in grado di vergare glosse originali in piena autonomia.

Si tratta di un comportamento tutt'altro che isolato nell'antica esegesi dantesca, in cui spesso la ripresa inerziale, la riscrittura, l'adattamento, il rifacimento, l'epitome di modelli pregressi costituiscono tentativi, più o meno riusciti, di organizzazione selettiva del sapere, senza che questo implichi necessariamente, per la sensibilità culturale dei contemporanei, un basso profilo intellettuale. Bisognerà invece piuttosto riconoscere a tali operazioni la capacità di rendere disponibili, più perspicui e fruibili testi che presso livelli e strati socio-culturali meno attrezzati sarebbero stati di difficile e proibitiva consultazione. Come ha recentemente sottolineato Luca Azzetta, ricordando una felice espressione di Giuseppe Billanovich, «per rendersi conto di quanto siano alte le sequoie, è indispensabile scendere nel sottobosco»<sup>14</sup>.

Un sottobosco, quello delle chiose depositate sul Laur. Plut. 40.7, che ha finora ricevuto un'attenzione marginale da parte

<sup>14</sup> Cfr. L. AZZETTA, «Ad intelligenza della presente 'Comedia'...». I primi esegeti di fronte al «poema sacro», in *Dante e la sua eredità a Ravenna nel Trecento*, a cura di M. Petoletti, Ravenna 2015, pp. 87-113, a p. 89.

degli studiosi. Il primo tentativo di identificazione di questo sistema di glosse si deve infatti a un veloce cenno di Karl Witte, che nell'«Antologia» fiorentina del 1831 ritenne di potervi riconoscere il commento del bolognese Graziolo Bambaglioli, noto allora perché citato in un paio di chiose dall'*Ottimo*, che era stato pubblicato solo qualche anno prima da Alessandro Torri<sup>15</sup>. L'anno successivo però il bibliotecario della Magliabechiana Giovanni Battista Picciòli, forte di ispezioni dirette del manoscritto, ebbe facile gioco a smentire l'ipotesi dell'illustre studioso tedesco e, pur senza riconoscere le precise provenienze delle differenti chiose, a concludere giudiziosamente che «il commento in questione non è che uno de' tanti zibaldoni in forma di commenti alla *Commedia* dell'Alighieri, de' quali è dovizia specialmente nelle nostre biblioteche; che finalmente chiunque ne fu l'autore (forse potrebb'essere un fiorentino) formò il suo lavoro accozzando insieme squarci tolti da altri commenti, e segnatamente dall'*Ottimo*, preso da esso per isorta»<sup>16</sup>. A fare maggiore chiarezza e a porre sostanzialmente la questione nei termini corretti cui si sono attenuti tutti i successivi interventi sul tema fu Luigi Rocca, straordinario conoscitore della prima esegesi dantesca, che in un articolo del 1886, poi rifluito in un ancora insuperato volume del 1891, incidentalmente osservò che le chiose all'*Inferno* del Laur. Plut. 40.7 sono desunte fino al canto xxvi dal volgarizzamento – oggi noto come A – del commento latino di Graziolo Bambaglioli, composto nel 1324, interpolato nei canti II-V da chiose volgari adespote e, nei canti successivi, arricchito con il ricorso alle chiose anch'esse anonime e databili prima del 1337 che Francesco Selmi aveva pubbli-

<sup>15</sup> Cfr. K. WITTE, *Scoperta bibliografica. Lettera ad un amico*, in «Antologia», XLIII 1831, fasc. 128 pp. 151-52. Per l'edizione Torri dell'*Ottimo* cfr. *L'Ottimo Commento della Divina Commedia. Testo inedito di un contemporaneo del poeta*, a cura di A. Torri, Pisa, Capurro, 1827-1829, 3 voll. (ediz. anastatica, con prefaz. di F. MAZZONI, Sala Bolognese 1995).

<sup>16</sup> Cfr. G.B. PICCIÒLI, *Intorno alla scoperta de' Commenti del Bambaglioli alla 'D. Commedia'. Lettera ad un amico*, in «Antologia», XLIV 1832, fasc. 130 pp. 139-44, alle pp. 143-44.



cato nel 1865 e che Giuseppe Avalle ripubblicò, traendole da una più ampia versione, nel 1900<sup>17</sup>.

Dopo le notizie fornite da Rocca, non si registra per molti decenni nessuna altra voce bibliografica di rilievo dedicata alle chiose del Laur. Plut. 40.7. Solo nel 1999 Massimo Seriacopi procura una meritoria anche se non impeccabile trascrizione delle glosse adesposte che corredano i canti II-V dell'*Inferno*, ribadendo le informazioni già note e non facendo peraltro alcun cenno ai pur corposi commenti vergati sui margini delle altre due cantiche del poema<sup>18</sup>. Più di recente Saverio Bellomo nel *Dizionario dei commentatori danteschi* e soprattutto Francesca Mazzanti nella scheda descrittiva pubblicata nel primo volume del *Censimento dei commenti danteschi* hanno sintetizzato e precisato le informazioni disponibili, riconoscendo nelle fitte chiose marginali in volgare depositate sui vivagni del Laur. Plut. 40.7 la seguente distribuzione: a *Inf.*, I-XXVI (cc. 1r-57v), si trova il volgarizzamento A del commento di Graziolo Bambaglioli (con l'interpolazione di alcune glosse riconducibili alle *Chiose Selmi*), integrato, per i canti II-V (cc. 3v-11v), da altre chiose adesposte in volgare, che non paiono riconducibili a commenti già noti; a *Inf.*, XXVII-XXXIV (cc. 58r-76r), si hanno invece glosse corrispondenti con lievi modifiche formali alle *Chiose Palatine* tradite dal

<sup>17</sup> Cfr. L. ROCCA, *Dei commenti alla 'Divina Commedia' composti nel secolo XIV*, II. *Commento Anonimo sopra l'Inferno' di Dante Alighieri, traduzione del Commento di ser Graziolo*, in «Il Propugnatore», XIX 1886, parte II pp. 32-63, poi confluito in ID., *Di alcuni commenti della 'Divina Commedia' composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze, Sansoni, 1891, pp. 43-77. Per le cosiddette *Chiose Selmi* e *Chiose Avalle*, il riferimento è risp. a *Chiose anonime alla prima cantica della 'Divina Commedia', di un contemporaneo del Poeta pubblicate per la prima volta a celebrare il sesto anno secolare della nascita di Dante da Francesco Selmi, con riscontri di altri antichi commenti editi e inediti e note filologiche*, Torino, Stamperia Reale, 1865 (d'ora in avanti *Chiose Selmi*); e a G. AVALLE, *Le antiche chiose anonime all'Inferno' di Dante, secondo il testo marciano (Ital. Cl. IX, 179)*, Città di Castello, Lapi, 1900 (d'ora in avanti *Chiose Avalle*). Da queste due edizioni saranno tratte le successive citazioni, con mero rinvio alla pagina.

<sup>18</sup> Cfr. M. SERIACOPI, *Un commento inedito di fine Trecento ai canti II-V dell'Inferno'*, in «Dante Studies», CXVII 1999, pp. 199-244; poi ripubblicato in ID., *Fortuna di Dante Alighieri [...]*, Reggello 2005, pp. 35-96.

ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; nelle altre due cantiche si registrano invece estese chiose anonime in volgare, senza che se ne precisi alcuna relazione con commenti già cognitivi<sup>19</sup>.

#### LE CHIOSE ALL'*INFERNO*

3.1. Converrà dunque ripartire da questa stringata diagnosi, per confermarne e argomentarne, fin dove possibile, la correttezza e per integrarla alla luce dei nuovi sondaggi condotti. In primo luogo si dovrà riconoscere, come di fatto aveva già segnalato Witte, la sostanziale coincidenza della maggior parte delle glosse relative all'*Inferno* con il fortunato volgarizzamento del commento latino alla prima cantica che Graziolo Bambaglioli – il guelfo cancelliere bolognese, sostenitore del cardinal Bertrando del Poggetto e poi esule a Napoli presso la corte angioina – allestì con intento apologetico nel 1324 per fronteggiare l'ostilità politica, ideologica e letteraria della cultura accademica bolognese nei confronti del poema sacro scritto nella lingua «in qua et mulierculae communicant». Verosimilmente per far fronte alle richieste di lettori comuni, ignari o poco esperti di latino, l'operazione esegetica di Bambaglioli venne però precocemente volgarizzata, molto probabilmente a Firenze, se, come si è già accennato, l'Ottimo commentatore ne cita con esplicita attribuzione al «canciglier de Bologna ser Gratiuolo» le glosse a *Inf.*, VII 89, sulla fortuna, in cui polemizza aspramente con gli attacchi rivolti a Dante da Cecco d'Ascoli, e a *Inf.*, XIII 91, sulla pena dei suicidi dopo il Giudizio universale<sup>20</sup>. L'Ano-

<sup>19</sup> Cfr. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., pp. 67, 118, 225, 229; la scheda di F. MAZZANTI, in *Censimento dei commenti danteschi*, cit., II pp. 587-88; dipendente dai precedenti, almeno per la descrizione dei contenuti, il recente S. BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia' dai manoscritti al testo. II. I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze 2016, pp. 463-64. Per un regesto completo delle precedenti descrizioni del codice si rinvia al contributo di T. DE ROBERTIS in questo stesso volume.

<sup>20</sup> Il commento latino di Bambaglioli all'*Inferno* si legge in G. BAMBAGLIOLI,

nimo Laurenziano però omette l'ampio e retoricamente sostenuto proemio di Bambaglioli e, scomponendo l'organica testualità della sua fonte, si limita a registrarne le chiose puntuali ai versi. Chiose che, dopo aver chiarito, soprattutto nel primo canto, l'allegoria fondamentale della *Commedia*, interpretata come «opus practicum», procedono in stretta, ma concisa e puntuale aderenza al senso letterale, riducendo all'essenziale – contrariamente a quanto aveva fatto Jacopo Alighieri – le notazioni sulla dimensione allegorica delle raffigurazioni dantesche e concedendo anche, nella loro programmatica stringatezza, assai poco agli esiti narrativi che potevano facilmente gemmare a partire dalla “irruzione della contemporaneità” e dal patrimonio di storie degli antichi che si addensano nei canti della *Commedia*.

Per lo più il menante del Laur. Plut. 40.7 trascrive con minime modifiche formali e alcune irrilevanti inversioni la propria fonte, come accade, per limitarci a pochissimi esempi, nella chiosa a *Inf.*, I 63, che segna l'ingresso in scena di Virgilio<sup>21</sup>:

*Commento all'Inferno' di Dante*, a cura di L.C. Rossi, Pisa 1998, con puntuale ricostruzione della storia della tradizione. Per il volgarizzamento, noto come A, di questo commento si veda invece la rara edizione (stampata in soli 100 esemplari) *Commento alla cantica dell'Inferno' di Dante Allighieri di autore anonimo ora per la prima volta dato in luce*, a cura di G.J.W. Vernon, Firenze, Baracchi, 1848 (d'ora in poi Volgarizzamento A di Graziolo Bambaglioli, da cui saranno tratte, con qualche adattamento grafico che ne agevoli la leggibilità, le citazioni seguenti); più recentemente il volgarizzamento è stato ripubblicato, sulla scorta del solo Laur. Stroz. 165, da M. SERIACOPI, *Graziolo dei Bambaglioli sull'Inferno' di Dante. Una redazione inedita del commento volgarizzato*, Reggello 2005. Un aggiornato profilo del commentatore si deve a L.C. Rossi, s.v. *Graziolo Bambaglioli*, in *Censimento dei commenti danteschi*, cit., I pp. 253-61.

<sup>21</sup> Si avverte, qui, una volta per tutte, che la trascrizione delle glosse del Laur. Plut. 40.7 è stata condotta, al fine di consentire una più agevole leggibilità a un testo non semplice, sulla scorta dei criteri editoriali suggeriti per l'Edizione Nazionale dei Commenti danteschi, per cui cfr. E. MALATO, *Edizione Nazionale dei Commenti danteschi. Criteri editoriali e norme per i collaboratori*, in ID., *Lessico filologico. Un approccio alla filologia*, Roma 2008, pp. 146-77. Si è inoltre adottata la forma *sè* per la seconda persona sing. del presente indicativo del verbo *essere*. La dislocazione spaziale delle chiose sui margini è resa con frecce opportunamente orientate in alto, in basso, a destra e a sinistra.

Volgarizzamento A di Bambaglioli	Laur. Plut. 40.7
<p><i>Mentre ch'io rovinava et cetera.</i> Poi che Dante nella parte di sopra, la quale è la prima parte di questo libro, apertamente mostroe come luogo e tempo in questa vita di miseria della via de la verità era errato, e massimamente per lo combattimento e assalto di questi vizii (lussuria, superbia e avarizia), ora, seguitando di questa parte, ch'è la siconda di questa opera, pone come Virgilio, cioè la ragione medesima, apparve e sovenne Dante. Avegna che lungamente fosse stato macchiato di peccati, neente meno, ritornante a conoscimento e vera coscienza per lo rimedio della quale ragione egli fu tolto dalli vizii e disposto alla virtudi (p. 12).</p>	<p><i>Mentre ch'io rovinava in basso loco,</i> cioè che ppoi che Dante nella parte di sopra, la quale è lla prima parte di questo libro, apertamente dimostrò come il vero tempo in questa vita di miseria dalla via di veritade egli era erato, e massimamente per llo combattimento de' vizii soprascritti, cioè lussuria, superbia, avarizia, ora, seguitando in questa parte, ch'è lla seconda di questa opera, pone come Vergilio, cioè la ragione medesima, apparve e ssovenne a Dante. Avegna ch'egli lungamente fosse stato machiato di peccati, niente meno, tornando a conoscimento e a vera coscienza, per llo rimedio della quale ragione egli fue tolto dalli vizi e disposto alle vertudi (c. 2r ↑).</p>

O nella chiosa a *Inf.*, XIII 151, in cui si identifica nel giudice Lotto degli Agli l'anonimo suicida fiorentino trasformatosi in cespuglio:

Volgarizzamento A di Bambaglioli	Laur. Plut. 40.7
<p><i>Io fe' giubeto et cetera.</i> Questo fiorentino fue messer Lotto giudice degli Agli di Firenze, il quale, secondo che si dice, per lo smisurato dolore di una sentenza falsa la quale avea dato, sé medesimo apicoe con una cintura d'argento in casa sua. E però dice: <i>Io fêi giubetto, et cetera</i>, però che il luogo il quale s'inpicano gli uomeni nelle parti</p>	<p><i>Io fe' giubetto a mme delle mie case,</i> cioè che questi fue uno giudice della casa degl'Agli di Firenze, il quale, secondo che ssi dice che, per llo ismisurato dolore d'una falsa sentenza, la quale egli avea data disavedutamente e ppoi conoscendolo, sé medesimo impicò per lla gola in casa sua con una cintura sua d'argento. E però dice</p>

di Francia è apelato “giubetto”; elli medesimo delle sue proprie case fece forche (p. 114).

il testo: *Io fe' giubetto a mme*, però che nelle parti di Francia le forche s'appellano “giubetto”, ed elli medesimo delle sue case proprie fece forche (c. 29r ←).

Non di rado però la riproposizione letterale della fonte si accompagna ad autonome inserzioni, in genere poste in conclusione della chiosa, che aggiungono veloci informazioni su alcuni personaggi che, nel volgarizzamento di Graziolo, erano state tralasciate. È quanto accade, ad esempio, a *Inf.*, iv 122, dove il chiosatore laurenziano ritiene di dover fornire ai suoi lettori sintetici ragguagli, oltre che su Ettore, anche su Enea, sia pure rinviando a quanto esposto in precedenza (si segnala in grassetto la sezione aggiunta nel ms. Laurenziano):

Volgarizzamento A di Bambaglioli	Laur. Plut. 40.7
<i>Tra ' quali conobbi et cetera.</i> Etoze figliuolo di Priamo, re d'i Troiani, per le cui maravigliose prodezze molto onore e gloria fu atribuito al nome troiano (p. 43).	<i>Tra i quali i' conobbi Ettor ed Enea</i> , cioè che Ettòr si fue figliuolo dello re Priamo di Troya, e per cui maravigliose cose e prodeze e molto onore e grolia fue atribuito al nome di Troya. <b>Enea somigliantemente fue troyano, come di dietro è detto di lui</b> (c. 9v ←).

In altri casi l'anonimo chiosatore trecentesco si mostra in grado di rettificare autonomamente un evidente svarione che trovava nella sua fonte. A *Inf.*, xvii 68, infatti, Graziolo leggeva un manoscritto della *Commedia* che recava la lezione erronea «sappi che 'l mio vicin ytaliano», in luogo del corretto «Vitaliano»: ne derivava nel commento latino e conseguentemente nel suo volgarizzamento una impropria identificazione del presunto italiano con il «cavalier sovrano» del v. 72 e l'eliminazione dunque di uno dei personaggi del poema dantesco<sup>22</sup>. Adeguandosi

<sup>22</sup> Cfr. le considerazioni svolte in proposito da L.C. Rossi nella sua *Introduzione a BAMBAGLIOLI, Commento all'Inferno*, cit., p. CLXXIX.

invece alla lezione corretta «Vitaliano», che trovava nel Laur. Plut. 40.7, l'anonimo mercante tardotrecentesco fa giustizia della confusione, tralascia le notizie della sua fonte prevalente e identifica correttamente Vitaliano con l'usuraio padovano Vitaliano del Dente e il «cavalier sovrano» con il fiorentino Giovanni Buiamonti:

Commento latino di Bambaglioli	Volgarizzamento A di Bambaglioli	Laur. Plut. 40.7
<p><i>Sappi che l' mio vicino ytaliano / sederà qui dal mio sinistro fianco / ... gridando: «Vegna l' cavalier sovrano». Iste Ytalianus, quem militem summum appellat, est dominus Buiamonte de Florentia, cuius insignia sunt tria capita; de quo dicit anima illa Paduana quod ex peccato fenoris sedebit ibi prope eum in tormentis illis (p. 126).</i></p>	<p><i>Sappi, et cetera. Questo italiano lo quale apella sommo cavaliere è messer Buiamonte di Firenze, le cui armi sono tre teste, del qual dice quell'anima padovana che per lo peccato dell'usura seder dee lì presso a lui in quelle pene (p. 135).</i></p>	<p><i>Sappi che l' mio vicino Vitaliano, cioè che questo Vitaliano fue Vitaliano del Dente e ffue padovano, violentissimo uomo e rico e cupido. Il cavaliere sovrano si fue messer Gianni Buiamonte di Firenze e grandissimo e sommo usoriaro e rico sopra tutti usorai. Il quale la sua arme sono tre teste d'uccello, del quale dice quell'anima padovana ch'el l'aspetta ch'egli venga a ssedere co' loro, si come uomo lercio di quello peccato fieramente, il quale nomostra ch'ancora fosse morto (c. 36r ←).</i></p>

Un medesimo atteggiamento si riscontra nella glossa a *Inf.*, XIII 10, relativa alle Arpie che abitano l'insospitale selva dei suicidi e di cui Dante ricorda, sulla scorta di un noto passaggio del terzo libro dell'*Eneide*, la minacciosa profezia rivolta ad Enea e ai Troiani giunti presso le isole Strofadi. Nel commento di Gra-

ziolo e nel suo volgarizzamento, però, dopo la descrizione della mostruosa biforme natura delle Arpie, si fa riferimento a una, altrove non attestata, cacciata di Ercole e Giasone dalle ioniche Strofadi, erroneamente collocate in Romania, forse perché confuse con la città tracia governata dal re Finea, in cui, secondo il mito, Giasone uccise le Arpie che rubavano ogni giorno il cibo del sovrano. Evidentemente insoddisfatto da questa confusa ricostruzione, peraltro non pertinente con la lettera del testo dantesco, il nostro anonimo chiosatore, sia pure con non limpidissima sintassi e con qualche storpiatura dei toponimi, recupera il rinvio virgiliano e ricostruisce correttamente l'episodio:

Volgarizzamento A di Bambaglioli	Laur. Plut. 40.7
<p><i>Quivi le brute Arpie et cetera.</i> Arpie sono grandissimi uccelli che hanno l'ali late e collo e viso umano; li quali uccelli cacciarono per forza dell'isole di Strofade, che sono in Romania, Hercule e Iasone, e poi li Troiani, le quali s'erano mess'e rinchiusse anzi che Troia si disfacciesse. Lo quale cacciamento de' Troiani, come dice il testo, fu indizio e aurio della distruzione di Troia (p. 108).</p>	<p><i>Quivi le brutte arpie lor nidi fanno,</i> cioè che queste arpie sono uccelli grandissimi che hanno collo, capo e viso di persone umane; li quali uccelli furono quelli che colloro forza e puzolente fiato cacciarono Enea co' suoi Troyani d'una isola chiamate le Strovate; lo quale cacciamento fue con indizio e aguro degli iddei, annunciando ad Enea uno dei detti uccelli a boca quello ch' a Enea dovea avvenire. E questo dice Vergilio nell'<i>Eneidoss</i> (c. 26v →).</p>

Non sempre tuttavia le integrazioni colgono perfettamente nel segno. Volendo, infatti, a fronte dell'indeterminatezza della chiosa del volgarizzamento di Bambaglioli, precisare con una puntuale identificazione il nome dell'usuraio appartenente alla padovana famiglia degli Scrovegni, allusivamente citato da Dante a *Inf.*, xvii 64-66, l'Anonimo Laurenziano, invece di ricordare correttamente Reginaldo, morto prima del 1289, fa ri-

ferimento al figlio di questi, Arrigo, committente della celebre cappella fatta affrescare da Giotto per espiare i peccati del padre, ma morto solo nel 1336:

Volgarizzamento A di Bambaglioli	Laur. Plut. 40.7
<i>E uno che d'una scrofa et cetera. Questi du uno delli Scrofigni di Padova, grande usuraio, le cui armi così sono pinte (p. 134).</i>	<i>E uno che d'una iscrofa azura e grossa, cioè che questi fue padovano e ffue d'una casa chiamati gli Scrofigni, il quale per nome fue chiamato messere Arigo, grandissimo e perfido usuraio (c. 36r →).</i>

3.2. Il processo di rielaborazione e ampliamento del volgarizzamento A di Graziolo Bambaglioli, messo in campo dall'Anonimo Laurenziano nella sua annotazione all'*Inferno*, trova però la sua cifra più significativa non tanto nelle occasionali integrazioni e correzioni fin qui viste, ma piuttosto in un'operazione di mirata compilazione che recupera altri materiali disponibili, a cui si assegna una funzione, per così dire, ancillare rispetto al nucleo esegetico principale. L'obiettivo è duplice: da un lato colmare lacune informative di carattere storico o biografico su personaggi o vicende ricordati nel poema, accentuando la dimensione narrativa e aneddotica delle chiose, che assumono *patterns* stilistici e tonalità discorsive improntate a una maggiore scioltezza e vivacità espressiva; dall'altro controbilanciare la lettura semplicisticamente letterale che della prima cantica aveva fornito Graziolo Bambaglioli, dirigendo e orientando l'interpretazione complessiva del poema verso un astratto allegorismo, che con rigidità stabilisce meccaniche corrispondenze e simmetrie e carica ogni punto del testo di significati reconditi spesso forzati.

Il risultato è raggiunto, innanzitutto, interpolando, nei canti dal II al V dell'*Inferno*, il volgarizzamento di Bambaglioli con glosse adespite – contrassegnate da rinvii numerici distinti da quelli alfabetici – di un altro anonimo commentatore trecentesco. Quest'ultimo si configura, in primo luogo, come serbatoio



di notizie su personaggi, ad esempio Celestino V o Minosse, per i quali il volgarizzamento di Bambaglioli appariva insufficiente o del tutto silente. Il compilatore del Laur. Plut. 40.7, infatti, omette di trascrivere, sui discussi vv. 58-60 di *Inf.*, III («Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto, / vidi e conobbi l'ombra di colui / che fece per viltade il gran rifiuto»)<sup>23</sup>, la sintetica glossa del cancelliere bolognese, tutta volta a restituire la mera decodifica della lettera del testo, e recupera invece l'ampia, vivace e particolareggiata narrazione, che aveva reperito tra le chiose dell'anonimo commentatore, nella quale lo stratagemma ordito da Bonifacio VIII e il mimetico scambio di battute di questi con Celestino V, pur se ampiamente circolanti in altri commenti e nella cronachistica, acquistano tonalità di grande efficacia espositiva:

Volgarizzamento A di Bambaglioli	Laur. Plut. 40.7
<p><i>E io maestro et cetera.</i> Infino a luogo <i>Poscia che ebi et cetera.</i> Questi fu frate Pietro di Murone, che fu di tanto piccolo animo che per la cautela e sagacità di papa Bonifazio rinuntioe al papato. Lo quale frate Pietro, sì ccome cattivo, è tormentato in questo circulo cogli altri la cui vita fu di tanta cattivitate e negrigenza che di loro quasi nulla memoria è rimasa intra, sì ccome si mostra nel processo del capitolo <i>Incontanente intesi et cetera.</i> Infino alla fine per sé sono chiare (p. 36).</p>	<p><i>Poscia ch' i' n'ebbi alcun riconosciuto, / viddi e conobbi l'ombra di colui,</i> cioè che quie Dante fae menzione d'uno frate Pietro dal Morrone, il quale fue eletto papa per lli cardinali per lla santa vita di lui ch'era. Avenne che essendo papa, chiamato papa Cilestino, Bonifazio d'Alagna, il quale era cardinale, sentendo che papa Cilestino era uno huomo di buona vita e puro huomo e di piccola lieva, immaginossi uno grande inganno. Andòe una notte sopra la camera del detto papa Cilestino e con una tromba di canna cominciò a trombare, poi chiamòe per nome il detto</p>

<sup>23</sup> Si avverte che il testo della *Commedia*, quando non ripreso direttamente dai manoscritti analizzati, sarà citato da DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di E. Malato, Roma 2018.

papa Cilestino, dicendo: «Io sono l'agnolo di Dio che vengo a tte da parte di Dio ad amonirti che, quando tue era frate del Morone, tue averesti salvata l'anima; ora ha' pigliato il papato, ha' manto e perdera'la. E peròe il Signore ti priega, se tue vuogli l'anima salvare, che ttue rifiuti il papatico e non essere papa». E a questo modo il detto cardinale Bonifazio andòe alla sua camera piùe volte con questo modo. Il detto papa Cilestino, per viltade di cuore o fforce per piùe non conoscere, sie disse una notte a questa boce: «Dimmi, messo di Dio, che hoe io a ffare?». E Bonifazio rispose: «Domattina il primo huomo che tti viene innanzi fa che ttue ti levi l'amanto papale da dosso e dallo a llui e fallo papa e ssalverai l'anima tua». La mattina il detto Bonifazio subito fue innanzi alla camera del detto papa, dicendo: «Buone die, Santo Padre». Il papa tolse l'amanto e gittollo adosso a Bonifazio e fello papa, bene che alcuno dice che Bonifazio con sue parole lusingòe e sconvertio tanto papa Cilestano [sic] asegnandoli nuove ragioni intorno alla sua vita, dicendogli: «Questa vita non fae per te, volendo la tua anima salvare; e però rifiuta il papatico, rimmettilo in altrui». In effetto, come che fosse, il detto papa Cilestino si dice che nonne avendo il suo cuore fermo a Dio, o per sua viltà, contro alla divina grazia cosie ri-

fiutòe il beneficio di Dio, il quale rapresentava in terra. Per lla quale colpa e viltade di lui l'autore dice che come fue menzione di quegli ch'al mondo vivettono senza nulla fama né llo do sie dice e ffae menzione d'esso papa Cilestino, il quale per poco chuore e grande viltade del suo animo abandonò di non servire a Dio o d'essere pastore di Lui in terra, poi che glielo aveva Idio conceduto. E però dice nel testo: *Poscia ch'io n'ebi alcun riconsciuto* (c. 6v ↑).

Anche per l'orribile Minosse, cui il volgarizzamento di Bambioli non riservava alcuna glossa, il menante del Laurenziano, forse anche stimolato dalla potente espressionistica immagine che raffigura il demone a c. 10r, ricorre all'anonimo commento che invece ne tratta distesamente. Nelle due chiose che vi sono dedicate, a illustrazione rispettivamente di *Inf.*, v 4 e 14, si recuperano infatti, con qualche confusione, i molti racconti che erano disponibili sul mitico re di Creta: dalla presenza dei due fratelli, Rodomonte ed Eaco, alle tristi vicende del figlio Androgeo ucciso dai giovani ateniesi, invidiosi per la sua bravura; dal crudele tributo che Minosse impose agli Ateniesi costretti a inviare ogni anno un giovane fanciullo da dare in pasto al terribile Minotauro, fino alla dolorosa vicenda di Teseo, che, pur avendo ucciso con l'aiuto di Arianna il Minotauro, dimenticò di issare, nel viaggio di ritorno verso Atene, le vele bianche sulla nave, provocando così il suicidio del padre Egeo. E non si trascura neppure, verosimilmente sulla scorta di Jacopo Alighieri, di decodificare il significato allegorico della grottesca coda che Dante aveva attribuito a Minosse:

*Stavi Minose oribilmente e ringhia*, cioè che questo Minoss fue re di Creti e ffue uno giustissimo huomo ed ebbe due fratelli che ll'uno ebbe nome Eacusso e ll'altro Aredomante; e per lla molta giustizia ch'ebbe

i llui è messo a giudicare l'anime perduote, sì come egli che non ebbe battesimo. Per lla coda che dice che ssi cigne, dobbiamo afigurare la fine dell'operazione di ciascuno uomo e cosìe come la coda è lla fine d'ogni animale, cosìe gl'uomini hanno le sentenzie alle fini e nonne nello incominciare (Laur. Plut. 40.7, c. 10r ←).

*O tue che vieni al doloroso ospizio / disse Minos a mme quando mi vide*, cioè questo testo è assai chiaro, ma into... Di questo Minos, come avete udito, fue uno huomo molto giustissimo in sue opere none istante che fosse pagano. E dei sapere che, avendo il detto Minoss uno suo figliuolo, chiamato Androgeo, molto scenziato, nondimeno mandollo ad Attena a studiare. Di ch'egli molto imprendendo, gli scolari d'Attena per invidia di ciòe un die lo trabocarono dalla roca di Minerva, cioè dal palagio dov'era l'idolo della dea Minerva; di ch'egli ne morìo. Di che per questo lo detto re Minoss andò con sua gente a oste ad Attene. Per ispazio di tempo gl'Attenesi s'arrenderono a llui con questi patti: che ogni anno darli uno trebutto. Ciò fue sette bestie, cioè pecore, e uno garzone li quali tutti dava a divorare a uno Minotauro, il quale si dice ch'era figliolo del detto re Minoss, il quale era in una prigione detta laberinto, e che sie il detto re Minoss in vendetta del suo figliuolo Androgeo ogn'anno avea questo trebutto. Di che avvenne che per le sorte tocoòe ad andare per trebutto a Teseo [*inserito sotto il rigo a sostituire l'erroneo Ypolito*], figliuolo del duca d'Attene, a essere divorato dal Minotauro. Avvenne che quando si mosse ebe di comandamento dal duca: «Figliuolo, tue vai alla morte e però porta le vele nere. S'aviene che abbi iscampo, torna colle vele bianche». Infine il detto Teseo [*inserito sopra il rigo a sostituire l'erroneo Ypolito*] andò e, giunto allo re Minoss, una figliuola di Minoss, increscendole del giovane s'inamorò e diegli certe arcamenti di paste di carne battuta, la quale v'era dentro agora avele-nate, le quali, quando giunse dentro nel laberinto, gittolle al Minotauro; di ch'egli, masticando la carne, l'agora lo 'mpedivano; di ch'egli col coltello ucise il detto Minotauro e con uno gomitollo di seta legato all'uno dei capi della prigione, tornando indietro avolte se ne uscìo. Senza impedimento uscito fuori a uno die nomato se ne venne colla detta figliuola di Minoss se ne venne ad Attene. Il padre suo, ch'era molto sollecito, spesso saliva in suso il suo palagio. Salendovi uno die vide le navi del figliuolo tornare colle vele nere, non essendosi ricordato di cambiarle. Il detto duca d'Atene, credendo che 'l figliuolo fosse morto, gittossi in mare e ssee istesso per dolore affogòe (Laur. Plut. 40.7, c. 10r →).

L'adespoto commento in volgare interessa, però, non tanto per le storie e le vicende mitologiche che vi si possono reperire e che infatti l'Anonimo Laurenziano attingerà prevalentemente – come vedremo – presso altri corredi esegetici, quanto piuttosto per la tendenza iperallegorizzante che lo caratterizza e che dovette evidentemente non risultare sgradita neppure al nostro mercante fiorentino. Uno schematismo interpretativo, peraltro, non estraneo ad altri episodi della prima esegesi dantesca (si pensi, *in primis*, a Jacopo Alighieri), che si coniuga in questo caso, come è stato opportunamente notato, con una impostazione quasi catechistica che invita il lettore della *Commedia* a considerare l'*iter* salvifico dell'*agens* come il passaggio da una condizione di peccato all'acquisizione degli autentici insegnamenti delle Sacre Scritture e della Chiesa<sup>24</sup>. Non si può in questa sede che rinviare, per un'esauritiva documentazione, all'edizione procurata da Massimo Seriacopi, che ha però il difetto di isolare queste glosse dal complesso esegetico in cui si inseriscono. Ci si limiterà pertanto a trascrivere di seguito solamente qualche annotazione, in cui appaiono più evidenti le caratteristiche che sono state appena evidenziate. La nostra sensibilità di lettori moderni, ad esempio, non potrà che essere sorpresa da come dietro ogni elemento della delicatissima similitudine di *Inf.*, II 127-29 («Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi poi che 'l sol l'imbianca / si drizzan tutti aperti in loro stelo»), sia stato riconosciuto solo un preciso sovrasenso allegorico e da come quei versi, nel loro complesso, siano stati letti in termini di mera parenesi morale:

*Quagli fioretti dal noturno gelo / chinati, poi che 'l sole gl'imbianca, / si dirizan tutti aperti al loro stelo*, cioè che quìe l'autore parla per questo essempro, dicendo che ogni fiore, nello tempo dello autunno, anzi che 'l sole gli giunga, tutti stanno chiusi; cosìe, quando il sole gli percuote, tutti s'aprono e diventano chiari e belli. Cosìe io, Dante, udendo il conforto di Vergilio, cioè della Ragione, e poi il mio buono volere seguire Biatitudine e l'Lucia, cioè la Grazia di dDio, io feci come questi fiori: tutto i'

<sup>24</sup> Cfr. SERIACOPI, *Un commento inedito*, cit., pp. 200-1.

m'apersi e presi cuore, e colàe dov'io stava col capo chinato alla contemplazione d'i peccati, ch'io avea commessi, udendo i buoni conforti, presi ardire, franchezza e llevàe il capo, ché 'l vero sole il percosse, cioè queste tre vertudi benedette, per lla volontà del vero Iddio; e llasciai i vizi e intesi a sseguire la vertude e 'l bene operare, cioè alle cose della Santa Madre Chiesa alla vita di Cristo nostro Signore. E però dobbiamo noi cosie essere tutti fiori olorosi dinanzi a Cristo! (Laur. Plut. 40.7, c. 5r →).

Non stupirà quindi che alle due guide del viaggio salvifico sia sottratta ogni concretezza storica e anche ogni esemplarità realistica e che esse vengano ridotte ad astratte personificazioni allegoriche, la cui funzione è solo quella di indirizzare il protagonista verso la più ortodossa acquisizione delle verità di fede, come emerge con chiarezza dalla glossa posta a margine del v. 70 di *Inf.*, II:

*Io son Biatrice che tti faccio andare*, cioè «Io sono la Scienza di tutte le scienze; e muovo te Vergilio, che ssé la Ragione, che sostenghi Dante in suso la buona e santa openione in bene operare». E Dante risponde alla Ragione: «I' sono fermo di dire, fare, operare con ogni studio, leggere, istudiare li Santi Guagneli, Pistole, ogni libro ecresiastico con ferma e santa e buona Fede, e studiare la scienza della santa Teologia, per la quale si conosce Idio» (Laur. Plut. 40.7, c. 4r →).

3.3. Le glosse adespote, di cui si è fin qui discorso, si arrestano, come si è detto, per ragioni che non è possibile determinare, a *Inf.*, v. L'Anonimo Laurenziano ha però disponibili, per implementare lo scarno volgarizzamento di Graziolo, altri materiali esegetici prossimi, nei contenuti e talvolta anche nel dettato, alle cosiddette *Chiose Selmi*, spesso fruite – come già riconobbe Rocca – nella loro redazione più ampia, cui si attribuisce convenzionalmente il nome di *Chiose Avalle*.

Siamo di fronte, come è noto, a un commento disorganico e non strutturato, che si è spesso offerto con grande facilità a una fruizione per singoli *excerpta*, composto intorno al quarto decennio del Trecento, indirizzato verosimilmente a un pubblico popolare e segnato da gravi disinformazioni sulle vicende mi-

tologiche, da una sostanziale sordità verso i contenuti dottrinari del poema e da una spiccata predisposizione all'*amplificatio* novellistica e canterina, spesso su base meramente autoschediastica. La contiguità sui margini di un medesimo manoscritto di glosse provenienti dal volgarizzamento A di Graziolo e dalle *Chiose Selmi* non è peraltro un comportamento idiosincratico del solo Laur. Plut. 40.7, ma appare anzi quasi un tratto caratteristico della tradizione manoscritta di questi due apparati esegetici, ritrovandosi, sia pure con distribuzione e selezione differenti, nel ms. Fonds Italien 534 della Bibliothèque nationale de France di Parigi, nel suo apografo Laur. Strozz. 160 e nel frammentario Magliab. VII 812 della Biblioteca Nazionale di Firenze<sup>25</sup>.

Solo quando sarà disponibile un'accurata edizione critica delle *Chiose Selmi/Avalle*, cui sta lavorando da alcuni anni Simona Brambilla, si potrà accertare o almeno ipotizzare a quale stadio della tradizione e a quale livello redazionale si dovranno ascrivere le glosse che da quel *corpus* esegetico sono state riportate nel Laur. Plut. 40.7. Allo stato attuale delle nostre conoscenze bisogna, per evitare di giungere a conclusioni azzardate e che potrebbero facilmente essere smentite, limitarsi a indicare le tangenze e le maggiori o minori prossimità con i due principali stadi redazionali, quello più breve, trådito dal Magliab. VII 1028, dal Laur. Plut. 40.46 e dall'Ash. 844, edito da Selmi, e quello più ampio consegnato al Marc. It. IX 179 ed edito da Avalle.

Come spesso accade nelle questioni legate all'esame dei reciproci rapporti tra questi sistemi di chiose irrelate, gli esiti non sono facilmente razionalizzabili e anzi ogni nuovo scandaglio si risolve nella produzione di un incremento di entropia. Per alcuni *notabilia* vergati dall'Anonimo Laurenziano, come sembra, in un secondo tempo e con inchiostro diverso rispetto a

<sup>25</sup> Per un profilo delle *Chiose Selmi* e dei problemi legati alla loro tradizione manoscritta si veda S. BRAMBILLA, s.v. *Chiose Selmi*, in *Censimento dei commenti danteschi*, cit., I pp. 175-80, con rinvio anche alla pregressa bibliografia, cui dovrà aggiungersi EAD., *Spigolature nella tradizione manoscritta delle 'Chiose Selmi'*, di prossima pubblicazione.

quello utilizzato nella trascrizione del volgarizzamento di Bambioli, appare infatti evidente una pedissequa riproposizione, quasi *verbatim*, dalle *Chiose Selmi*, senza che sia ipotizzabile alcun rapporto con la versione più ampia, dal momento che tali notazioni sono del tutto assenti nel Marc. It. IX 179. È il caso, per esempio, del rapporto di contrappasso per contrasto evidenziato, a proposito della pena dei violenti contro natura, a *Inf.*, xv, in cui si oppone la freddezza del peccato commesso all'ardore delle falde di fuoco che incessantemente colpiscono i sodomiti:

<i>Chiose Selmi</i>	Laur. Plut. 40.7
Nota lettore che come per la freddezza del peccato poco curano Iddio e le sue cose, così la divina giustizia lor fa venire soperchie fiamme di fuoco, che gli affligge e gl'incende (p. 85).	Nota lettore che come per la freddezza del peccato poco curano Iddio e sue cose, cosie la divina giustizia gli tormenta con soperchie fiamme di fuoco che gli abrucia e incende tutti i sopradetti peccatori contro a natura (c. 31r ←).

O della corrispondenza stabilita tra gli infingimenti e le coperture messe in atto dai consiglieri fraudolenti dell'ottava bolgia, che hanno impedito di riconoscerne i loro autentici intendimenti, e le fiamme che nell'inferno celano questi peccatori, sottraendone la vista:

<i>Chiose Selmi</i>	Laur. Plut. 40.7
Nota lettore, che questi cotali commettitori e loro rei consigli istanno sempre in ingannare altrui e chi in loro si fida. E perciò che tale colpa è involta in aparenzie e promesse, non è poi gli effetti, e poi non è evidente la verità; sono involti ne le fiamme, sì che non si veggiono, e li peccatori sono tra le fiamme e dentro v'ardono. Come solo in loro stava lo-	Nota lettore che queste anime, le quali in questi fuochi sono incese e non si vegono per aparenza, le dette anime furono e commisono al mondo grandi e diversi peccati con grande sagacità d'ingegno e contro a chie di loro si fidava; ed in però che cotale colpa è involta in aparenza e in promesse, però la divina giustizia gli condanna a essere involti in quelle fiamme per modo



ro pravo pensiero, senza poterlo altri conoscere; così elli non veg-  
giono altrui (p. 137).

che non si vegiono. Ed egli dentro a quelle ardonno sì come il loro pravo pensiero senza poterlo l'uomo conoscere, cosìe somigliante non vegono altrui (c. 56v ←).

Una maggiore autonomia narrativa e un più cospicuo rimaneggiamento della sua fonte sono realizzati dall'Anonimo Laurenziano nella chiosa a *Inf.*, xvii 18, che contiene una scorciata narrazione dell'ovidiana metamorfosi di Aracne e che, posta a confronto con la versione selmiana e con quella edita da Avalle, svela ancora, ma con molta minore evidenza, corrispondenze lessicali e di struttura più stringenti con la prima che con la seconda:

<i>Chiose Selmi</i>	<i>Chiose Avalle</i>	Laur. Plut. 40.7
E la faccia è figura di donna benigna, ch'ebbe nome madonna Aragne, de la quale favoleggia Ovidio, e dice che per tutto il mondo correva la favella de la novità de le nuove tele che faceva; ma madonna Latona, la madre del sole e della luna, n'ebbe <b>invidia</b> e maladissela in questo modo: che le sue tele non si possano aoperare, e ch'ella e tutti i suoi discendenti facessero tele senza frutto. E così bestemmiati e maldetti diventarono <b>ragnoli</b> (p. 95).	E anco l'affigura a una donna che ebbe nome Aragnie, de la quale dice Ovidio, che per tutto el mondo correva la boce e la fama de la novità del suo bello tessare e de le nuove e divisate tele ch'ella faceva, e di questa Aragnie innanzi parlaremo più pienamente (p. 85).	<i>Né fur tai tele per Arangie imposte</i> , cioè che quìe l'autore fae e ppone una comparazione d'una favola poetica, dicendo che una donna nominata Arangiess (e ffue delle parti di Libbia), la quale maravigliosamente e nuove cose e sottili tessava, della quale una Iddea chiamata Pallas, iddea delle arti, andòe alla detta Aragnes per vedere chi piùe sottilmente e co' maggiore ingegno tessesse; di che faccendone pruova la detta Arangesse piùe bello lavoro facesse, la sopradetta Pallasse

**per invidia** si dice che lla fece diventare ragnolo, della quale poi discesono tutti gli altri **ragnoli** secondo Ovidio (c. 35v ←).

Il tasso di rielaborazione e personale rivisitazione dei materiali che il nostro anonimo mercante fiorentino ebbe a disposizione impedisce poi di pronunciarsi con nettezza nel caso di glosse laurenziane che mostrano solo generiche prossimità con le redazioni Selmi e Avalle, ma che potrebbero aver attinto informazioni anche a fonti comuni, come i capitoli 30-32 del primo libro della *Cronica* di Villani, nell'ampia chiosa a *Inf.*, xxv 1, dedicata al racconto delle vicende di Catilina e della leggendaria fondazione di Pistoia:

*Alla fine delle sue parole il ladro*, cioè che in questo xxv capitolo l'autore parla de' fatti di Firenze e di Pistoia. Or nota lettore che Pistoia fue posta in questo modo: che uno gentile huomo di Roma chiamato Catellina co' molti isbanditi e rubelli di Roma, essendosi iscoperta contro a lloro una giura fatta incontro a regimento di Roma, perché al detto Catellina non pareva ricevere tanto onore quanto gli pareva dovere avere, però fece la giura. E discoperta la detta giura, i regimento di Roma non ardivano mette-gli le mani adosso, nondimeno egli si partio di Roma per iscoperto nimico di Romani e colla sua gente. E, partendosi di Fiesole con sua gente per andarne in Francia, capitòe dove oggi è Pistoya, che non v'era ancora né gittà né castello e gli Romani co' molto isforzo gli tenero di dietro, a cioè che molto temevano ch'egli non ragunasse piùe gente e tornasse verso Roma, ch'era huomo di grande animo e di grandissimo seguito. E Catellina sentendo che ' Romani gli vennero di dietro subito si fece loro incontro e di buono cuore colla gente sua ammonendola di ben fare. La quale gente co' llui insieme combatterono co' romani in quello luogo dove oggi è Pistoya. E fuvi aspra e grande battaglia e dice il Catellinaro che gli romani erano bene cinque cotanti e desi credere in effetto combattendo la gente di Catellina vi fue rutta per modo che niuno di quegli di Catellina vi campò, bene che degli romani vi morissono assa' più che di quegli di Catellina. Nondimeno dicesi che poi, cercando i morti di

Catellina, nullo se ne trovò fedito, se nonne dinanzi. E questo si vede ch'egli non fugirono. I Romani ricevettono grandissimo danno di gente e di buoni huomini di Roma. Fatto questo mostra che vi si fondasse una gittade, la quale le fue posto nome Pistoya per lla grande pistolenza che stato v'era. Dice alcuno ch'ella si fondò in suso quelle ossa e corpi di quegli d'i morti che vi rimasono e che certi ismozicati vivi che vi rimasono dice che puosono la detta città di Pistoya (Laur. Plut. 40.7, c. 53r ↑).

Dal testo liviano (*Ab Urbe condita*, 17) o da qualcuno dei suoi volgarizzamenti potrebbe dipendere invece il disteso racconto su Caco ed Ercole sollecitato dal v. 28 dello stesso canto xxv; una glossa che tuttavia conserva qualche somiglianza e tangenza anche lessicale con le *Chiose Selmi e Avalle*:

*Non va co·suoi fratelli per uno cammino*, cioè ch'egli non fue impiccato, né strascinato, sì come è usanza di giustiziare i ladroni, anzi morì in questo forma: che, tornando Ercole del grande conquisto con molta gente, molto bestiame, si ssi posoe in questa contrada, dove questo Caco abitava. Di che il predetto Caco gli ruboe assai bestiame grosso e ttiravale per lle code in questa spilonca, acciò che per lle forme de' piedi delle bestie Ercole non vedesse dov'egli le conducea. Ma Ercole poi, egli e ssua gente, udendo mughiare alcuna di quelle bestie, il quale Caco aveva rubate, mandoe in quelle parti del suo bestiame e, di grido in grido, s'appressoe alla spilonca, ed ivi giugnendo, il detto Caco con uno bastone l'amazò e ucise, dandogli piùe di cento colpi, de' quali non sentio diece, imperò ch'anzi ch'egli n'avesse diece sie morio (Laur. Plut. 40.7, c. 53v ←).

A rendere però il quadro dei rapporti meno nettamente definito contribuisce ancora la glossa con la quale il nostro Anonimo Laurenziano tenta di identificare l'anima del ladro cui Dante allude in conclusione (v. 151) di *Inf.*, xxv: «l'altr' era quel che tu, Gaville, piagni». Si tratta, come è noto, di una *vexata questio* della critica dantesca, che ha prodotto diffrazioni interpretative assai sfrangiate già presso gli antichi. Nell'oscura perifrasi è stato infatti riconosciuto, per lo più, un membro della magnatizia famiglia fiorentina dei Cavalcanti, ucciso dagli abitanti di Gaville, che però subirono poi le gravi conseguenze

della feroce vendetta dei suoi consorti. Al di là dell'assenza di riscontri documentari sul personaggio, gli antichi commentatori proposero diversi nomi: per l'Anonimo Lombardo, per Iacomo della Lana, per Guido da Pisa e per Francesco da Buti si tratta di un Francesco Cavalcanti; per Iacopo e per Pietro Alighieri, oltre che per l'anonimo estensore delle *Chiose Ambrosiane*, per Guglielmo Maramauro e per Benvenuto da Imola, è invece in questione un Guercio Cavalcanti; l'*Ottimo* e l'Amico dell'*Ottimo* propendono per un Guelfo Cavalcanti, laddove Andrea Lancia suggerisce un Rinieri da Gaville; in posizione isolata, le glosse contenute nel Marc. It. IX 179, le cosiddette *Chiose Avalle*, avanzano invece la candidatura di un Guccio dei Cavalcanti. Le *Chiose Selmi* non registrano nessuna chiosa in corrispondenza di questo luogo. Interpretando il verso in maniera completamente diversa, e forse fraintendendolo, Grazio- lo Bambaglioli e il suo volgarizzatore, infine, ritengono che il ladro sia un abitante di Gaville, compianto dai suoi concittadini<sup>26</sup>. Il comportamento dell'Anonimo Laurenziano è in questo caso davvero singolare: la sua chiosa riprende in prima istanza il volgarizzamento di Bambaglioli, cui fa seguire l'identificazione con Guccio Cavalcanti desunta verosimilmente dalle *Chiose Avalle*, senza però accorgersi o, forse più probabilmente, senza preoccuparsi, della natura contraddittoria delle sue affermazioni:

Volgarizzamento A di Bambaglioli	<i>Chiose Avalle</i>	Laur. Plut. 40.7
<i>L'altro era quello che tra Gaville et cetera. Con ciò sia cosa che ll'autore di sopra spacificasse di due, ora spacifica il terzo spirito, e</i>	E questi tre che di questa greggia conobbero così trasformati furo: prima, Buoso degli Abbati da Fiorença; secon-	<i>L'altro era quel che ttue Gaville piagni, cioè che con ciò ssia cosa che ll'autore di sopra ispacificasse delli due spiriti, ora ispacifico il</i>

<sup>26</sup> Un utile, benché non esaustivo, consuntivo delle diverse proposte interpretative si legge in S. SAFFIOTTI BERNARDI, s.v. *Cavalcanti Francesco Guercio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, 1970, p. 891.

dice che questi è uno da Gaville, della città di Firenze (p. 185).

do Puccio Sciancato di Galgaria da Fiorença; terço missere Guccio de' Cavalcanti da Fiorença; el quale, per le sue ree operationi, li villani da Gaville l'uccisor. Per la cui morte hanno ricevuto quegli da Gaville molto danno, e però el piangono, di ciò tutti molto pentuti (p. 122).

terzo spirito, dicendo che questi è uno che ffue da Gaville del contado di Firenze, grande ladrone. Mostra che fosse uno messer Guccio Cavalcanti (c. 55v ←).

3.4. Anche quando, nei canti da *Inf.*, xxvii, a *Inf.*, xxxiv, l'Anonimo Laurenziano, forse perché gli venne meno la disponibilità del volgarizzamento di Graziolo Bambaglioli, riprodusse sui margini delle carte della sua copia della *Commedia* le cosiddette *Chiose Palatine*, non mancò però di ampliarle, di integrarle e di interpolarle con materiali ancora provenienti dalla costellazione delle glosse Selmi e A valle.

A partire da c. 58r, infatti, senza che si avverta alcuna modifica di mano, e, pare, neppure un cambio di inchiostro, l'impianto esegetico primario dell'Anonimo Laurenziano si rivela, come mostra l'esempio che segue, più distante dalla lezione del volgarizzamento di Bambaglioli, fino ad allora utilizzato, e più prossimo, di fatto quasi coincidente, con quell'irrelato sistema di chiose in volgare, che si denominano, a partire dal loro più antico e autorevole testimone, il Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Chiose Palatine*<sup>27</sup>:

<sup>27</sup> Cfr. *Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di R. Abardo, Roma 2005, da cui saranno tratte, con il solo rinvio alla pagine, le successive citazioni. Importante su queste *Chiose* anche P. LOCATIN, *Sulla cronologia relativa degli antichi commenti alla 'Commedia' (in margine alla recente edizione delle 'Chiose Palatine')*, in «Rassegna europea della letteratura italiana», xxix-xxx 2007, pp. 187-204.

Volgarizzamento A di Bambaglioli	<i>Chiose Palatine</i>	Laur. Plut. 40.7
<p><i>Già era dirita et cetera.</i> Con ciò sia cosa che ll'autore, nel prossimo precedente capitolo, trattasse delle malizie o di fraude di coloro che dispuosero le loro forze e le loro anime in divisione e in guerre, in questo capitolo, proseguendo delle fraudolente, trata di quelli che frodolentemente loro consigli dierono, e dice che quella fiamma, cioè quella anima di Ulisse con lui parlante, già era in atto di partirsi da Dante, quando un'altra fiamma cominciò a lamentarsi e dolersi (pp. 190-91).</p>	<p><i>Già era dritta in sù la fiamma e queta et cetera.</i> Trattato di sopra degli antichi ingannatori, consiglieri e mettitori d'aguati, qui d'alcuno del presente tempo inviluppato in quella medesima colpa prosegue, e dice che quella fiamma, cioè quella anima di Ulisse con Virgilio parlante, già era in atto di partirsi quando un'altra fiamma cominciò a lamentarsi e a dolersi. ja (p. 296).</p>	<p><i>Già era dritta in sù lla fiamma e quieta,</i> cioè di sopra è trattato dell'anime di coloro i quali furono ingannatori, consiglieri e mettitori d'aguati, ora quie intende di trattare d'alcuno del presente tempo aviluppato in quella medesima colpa; e però segue e dice che quella fiamma, cioè quella anima d'Ulisse, la quale con Virgilio parllava, già era in atto di partirsi quando di subito allora un'altra di quelle fiamme incominciò a llamentarsi ed a dolersi, in persona del conte Guido da Montefeltro (c. 58r ←).</p>

Pare dunque opportuno premettere, prima di indagare le modalità attraverso cui il menante del Laur. Plut. 40.7 si serve di questo nuovo corredo esegetico, un sia pur sintetico ragguaglio che ne chiarisca, a beneficio dei non addetti ai lavori, le coordinate fondamentali. Databili a prima del 1333, le *Chiose Palatine* all'*Inferno*, dietro cui non è possibile scorgere una precisa volontà autoriale, costituiscono «il primo esempio di attività esegetica sulla *Commedia* sicuramente riconducibile a un ambiente fiorentino»<sup>28</sup>. Esse si configurano come un autentico *patchwork*,

<sup>28</sup> Cfr. R. ABARDO, *Introduzione a Chiose Palatine*, cit., pp. 9-29, a p. 9.

un collettore di materiali esegetici già disponibili che l'estensore provvede a selezionare e a giustapporre senza preoccuparsi di creare connessioni tra le differenti glosse. Esse provengono per la maggior parte dal commento di Jacopo Alighieri, fruito però in una versione migliore di quella trådita dalla sua tradizione diretta e la cui faticosa testualità è spesso semplificata e resa più perspicua. Poco altro materiale proviene dal volgarizzamento delle *Expositiones* di Guido da Pisa, dalla sua *Declaratio* e dal volgarizzamento A di Graziolo Bambaglioli. Gli apporti personali sono limitati all'aggiunta di alcuni particolari relativi alla realtà fiorentina e al ricorso a qualche fonte cronachistica, come nel caso della glossa a *Inf.*, xxvii 89, sulla conquista di San Giovanni d'Acri, che contiene notizie presenti anche nel cap. 145 del libro viii della solita *Cronica* di Villani e che viene fruita anche dall'Anonimo Laurenziano:

<i>Chiose Palatine</i>	Laur. Plut. 40.7
<i>E nessuno era stato a vincer Acri.</i> Nel mcclxxxii il soldano di Babilonia prese Acri, là dove il Patriarca e il Maestro del Tempio con più di lx <sup>m</sup> cristiani si dice che fuorono tra morti e presi, al tempo del papa Nicolao de Ascoli. ja (p. 297).	<i>E nessuno era stato a vincere Acri,</i> cioè che nel mcclxxxii lo soldano di Babilonia prese per forza la provincia d'Acri, là dove il Patriarca e il Maestro del Tempio con più di lx <sup>m</sup> cristiani si dice che furono tra morti e presi, al tempo del papa Nicola d'Ascoli (c. 59v ←).

Il nostro non identificato mercante, del resto riproduce, se non ho visto male, con la sola eccezione di due brevi chiose (quelle relative a *Inf.*, xxxii 16 e xxxii 55), l'intero *corpus* (52 glosse) delle *Chiose Palatine* ai canti xxvii-xxxiv dell'*Inferno*, limitandosi in genere a poco significative modifiche formali. Nonostante si registri la presenza di alcuni errori e lacune comuni al Laur. Plut. 40.7 e al Pal. 313, appare difficile che sia proprio questo l'esemplare posseduto dal nostro Anonimo Laurenziano, tanto più che nella chiosa a *Inf.*, xxxii 1, di fronte a una lacuna segnalata con spazio bianco nel Pal. 313, la corrispondente glossa del Laurenziano ha una lezione (qui indicata dal grassetto) assolu-

tamente accettabile e peraltro non coincidente con quella di Jacopo Alighieri:

<i>Chiose Palatine</i>	Laur Plut. 40.7
<p><i>S'io avesse le rime aspre e chioce et cetera. Trattato di sopra de la semplice frode, ultimamente in questo ultimo grado pone quella che rompe lo amore naturale e la fidanza promessa e non promessa, la quale froda si chiama volgarmente tradimento, che in iiii parti circustanti al centro de l'universo nel presente grado si pone, sì come per iiii modi si commette, de' quali li due rompono la naturale fidanza, li altri due &lt;...&gt; chiamandola Caina, a figurare la fredezza dell'animo loro, privato d'ogni calore d'amore naturale; per la quale ghiaccia l'ultimo de' iiii fiumi Cocito, ch'è in inferno, che è interpretato 'pianto', si considera. ja (p. 328).</i></p>	<p><i>S'io avesse le rime aspre e chioce, cioè che di sopra è trattato della semplice frode, ultimamente in questo ultimo grado pone quella che rompe l'amore naturale e la fidanza promessa e non promessa, la quale fraude volgarmente si chiama tradimento. Con quattro parti circustanti al centro dell'universo nel presente grado si pone, sì come per quattro modi si commette, de' quali li due rompono la naturale fidanza, gli altri due <b>tradimenti rompono l'amore accidentale</b>, chiamando quest'una parte Caina, per lo peccato o tradimento che comise Caino in uccidere il suo fratello a tradimento, ad afigurare la fredezza dell'animo loro privato d'ogni calore d'amore naturale; per la quale si pone che quello fiume ghiacciato, lo quale è chiamato Cocito, ch'è in inferno, il quale è interpretato 'pianto', si considera (c. 69v ←).</i></p>

Anche per quest'ultima sezione dell'*Inferno*, l'Anonimo Laurenziano non rinuncia però al ricorso ad altri commenti o a personali elaborazioni (particolarmente evidenti nelle glosse sui giganti di *Inf.*, xxxi) al fine di irrobustire la scarna e, in effetti, desultoria annotazione delle *Chiose Palatine*, che troppo spesso lasciava privi di spiegazione e di identificazione episodi e personaggi citati o allusi nei versi danteschi. Anche in questo caso i materiali utilizzati per interpolare l'impianto esegetico



principale provengono dalle *Chiose Selmi* e dalle *Chiose Avalor*, avvicinandosi ora maggiormente alle prime, ora alle seconde e costituendo così un'ulteriore testimonianza del carattere sfrangiato e fortemente rielaborativo di questo nucleo esegetico, che solo una drastica semplificazione può polarizzare alla mera opposizione tra le due versioni già edite, riducendo le più complesse e articolate stratificazioni. Mi limiterò pertanto, anche in questo caso, a numeratissimi esempi. Se per la chiosa a *Inf.*, xxviii 77, relativa a Guido del Cassero e ad Angiolello da Carignano, di cui non si parla affatto nei testimoni riconducibili alla versione Selmi, la fonte del Laurenziano devono necessariamente essere state le *Chiose Avalor*:

<i>Chiose Avalor</i>	Laur. Plut. 40.7
Missere Guido e Agniolello furo signori di Fano e Malatestino de' Malatesti era allora signore di Rimino. E'l detto Malatestino mandò per li detti missere Guido e Agniolello, mostrando di volere parlamentare co lloro; e andando, come il detto Malatestino, gli aveva richiesti, quando furo a una contrada che si chiama la Cattolica, era ine gente per Malatestino, che amendue gli uccisero (p. 138)	<i>A messer Guido ed anche ad Angiolello</i> , cioè il predetto messere Guido e Angiolello erano signori di Fano. Malatestino da Malatesti era signore di Rimino mandò per amendue costoro dicendo che voleva fare uno parlamento e voleva il loro consiglio; ed egli venoro a llui in uno luogo detto la Cattolica ed egli ivi il detto Malatestino fece il detto messer Guido e 'l detto Angiolello uccidere a' ssuoi assessini (c. 61v ←)

l'annotazione di *Inf.*, xxxi 18, sul potente corno di Orlando, mostra invece somiglianze lessicali assai più stringenti con le *Chiose Selmi*:

<i>Chiose Selmi</i>	Laur. Plut. 40.7
[...] Orlando, ch'era de' Paladini, vedendo questo pose bocca a suo corno e sonollo sì forte, che Carlo, ch'era già dilungato due giornate, sì l'udi e tornò indietro, e	<i>Non sonò sì teribilmente Orllando</i> , cioè che Orllando fue di questi dodici paladini di Carlo Magno e, quand'elli vidde i Saracini uscirsi adosso con tanta gente, dice che

combatté co' nemici, e sconfissegli i Saraini a morte, ma non venne a tal otta, che, parecchi de' suoi Paladini non fossero morti, ch'erano prima rimasi alla guardia, come dissi (p. 172).

ssonò uno corno, il quale avea di sì grande forza che Carlo, ch'era dilungato due giornate, l'udì; di ch'egli ritornò indietro con poca gente che avea e combatteo colli Saracini e ruppeli, ma non fue a ttale otta che lli paladini e quasi tutta la sua buona gente, ch'erano rimasi a guardia dell'oste, quasi tutti morirono (c. 67v ←).

#### LE CHIOSE AL *PURGATORIO*

4.1. Se le sintetiche descrizioni fin qui esistenti del Laur. Plut. 40.7, pur nella necessità di puntualizzazioni e integrazioni, che si spera almeno in parte di aver fornito, offrivano per i contenuti del commento all'*Inferno* piste percorribili e notizie attendibili, per le altre due cantiche finora si è fatto ricorso a formulazioni estremamente più caute e prudenti, generiche, se non addirittura reticenti, al punto che pare sorprendente che nessuno abbia tentato una lettura più accurata dell'adespoto *corpus* esegético depositatosi sui margini del *Purgatorio* e del *Paradiso*, di cui fu responsabile certamente il medesimo copista delle chiose all'*Inferno*. Tanto più che – almeno dal punto di vista quantitativo – si tratta di materiali non irrilevanti e qualche indizio avrebbe potuto sollecitare aspettative non del tutto infondate rispetto a possibili inedite *trouvailles*.

In una breve nota di Michele Barbi – nata come recensione a due studi su Pia dei Tolomei – l'agguerritissimo dantista pistoiese trascriveva infatti proprio dal Laur. Plut. 40.7 una lunga chiosa<sup>29</sup>, non riconducibile a nessuno dei commenti già noti

<sup>29</sup> Cfr. M. BARBI, *Recensione a A. LISINI, Nuovo documento della Pia de' Tolomei figlia di Buonincontro Guastelloni*, Siena, Tip. Sordo-muti di L. Lazzari, 1893, e a P. SPAGNOTTI, *La Pia de' Tolomei: saggio storico-critico*, Torino, Paravia, 1893, in «Buletto della Società Dantesca Italiana», n.s., I 1893, fasc. III pp. 60-64, a p. 62. La chiosa è stata poi ripubblicata nell'ancora utile G. VARANINI, *Il punto sulla Pia ('Purgatorio', v 130-36)*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, raccolti a cura di G.V. e P. Pignali, Padova 1977, 2 voll., II pp. 621-38.

e che peraltro conteneva informazioni, altrove irreperibili, sulla enigmatica figura femminile di *Purg.*, v, indicando, ad esempio, in Magliata da Piombino il responsabile materiale del crudele omicidio della nobildonna senese, il cui mandante è invece individuato nel marito Nello de' Pannochieschi, desideroso di convolare a nuove nozze con la contessa Margherita Aldobrandeschi. Un crimine che – almeno stando a quel che si dice nella glossa laurenziana – Nello scontò subendo lutti gravissimi e drammatici rovesci della sorte.

Converrà riportare integralmente, benché già edita, tale glossa, per documentare almeno – al di là dell'attendibilità archivistica delle notizie riportate – il livello di attenzione e di curiosità che episodi e personaggi del poema dantesco dovettero suscitare sui lettori contemporanei o di poche generazioni successive, impressionati, oltre che dalla profusione di sapienza di un testo che «tractat universaliter de omni re», anche, per dirla con Boccaccio, dalla «moltitudine delle storie»<sup>30</sup>:

*Ricorditi di me ch'io son la Pia*, cioè sappi, lettore, che questa Pia si ffue una fanciulla molto bella, nata di Tolomei di Siena, la quale fue maritata a uno messer Nello dalla Pietra de' Panochiesi, il quale fue uno bello e ssavio cavaliere e in opera d'arme fece grandissime ispese. Fue vile huomo e poco leale, e dicesi che questa sua donna egli la fece morire in Maremma, e uccisela uno ch'ebbe nome il Magliata da Pionpino, famiglio del detto messer Nello; il quale Magliata quando la detta donna si sposò a messer Nello, egli sì come suo procuratore le diede l'anello per llui; e però dice *salsi collui che inanellata pria disposata m'avea colla sua gemma*. E dice che 'l predetto Magliata fue a ffarla morire, e la cagione il perché il detto messer Nello la fece morire si ffue ched egli amava la contessa Margherita, moglie ch'era istata del conte di Monforte. Andò tanto la cosa inanzi che, per torre la detta contessa per moglie, egli fece morire la detta madonna Pia sua donna, poi tolse la contessa. Or odi come Iddio lo pagò: egl'ebbe dalla contessa po' uno

<sup>30</sup> Le citazioni sono tratte risp. da *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, a cura di A. Mazzucchi, Roma 2002, 2 voll., 1 pp. 187-88; e da G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la 'Comedia'*, a cura di G. Padoan, Milano 1994, p. 1 (*Accessus*, 3).

bello figliuolo, e quanto fue d'etade di xij anni, egli anegòe in uno pozo. Poi avvenne che 'l papa, sentendo come il loro matrimonio era fatto e sotto chee condizione, sie il partio. Di che la detta contessa Margherita si partio dal detto messer Nello e per llo mondo andò con tristissima vita grande tempo, e dicesi che in gran miseria finio la sua vita, bene che 'l dove non si dica. Poi il detto messer Nello gli fue tolto uno suo castello ch'avea chiamato Monte Sasso, overo Montemasso, per uno suo nipote che avea nome Nello di Bandino da Sticciano, e caccionne fuori il detto messer Nello. Di che egli vivette poi poco tempo, e dicesi che in grandissimo brobro finio poi la sua vita, e ccìoe fue assai giusto (Laur. Plut. 40.7, c. 87v →).

Una testimonianza vivida di quello che il citato Mandel'stam definiva efficacemente «il chiacchiericcio della strada, le dicerie della gente» che il testo dantesco sollecitò nei suoi primi lettori. Ma anche una eloquente spia di una particolare modalità di ricezione della *Commedia*, attenta a coglierne, insieme con i profondi sovrasensi allegorici e le potenti indicazioni morali, il suo peculiare statuto di poema concentrato sulla storia recente, di opera che nelle sue interne tensioni si configurava anche come risposta ai mutevoli stimoli e ai vari contesti biografici, storici, cronachistici entro cui Dante elaborò il proprio originale progetto culturale.

Varrà dunque la pena tentare una più sistematica, seppure non esaustiva, disamina anche delle inedite, e di fatto ancora sconosciute, glosse, che il nostro Anonimo Laurenziano vergò sui margini delle ultime due cantiche.

Si parta, dunque, dal *Purgatorio*. Il primo dato che si impone, con evidenza anche visiva, è la desultorietà dell'annotazione: fitta in alcuni canti; più rada o sporadica – in qualche caso (come a *Purg.*, VII, XIV, XVII, XXII, XXVI) limitata ad una sola glossa – in altri; del tutto assente per *Purg.*, VIII, IX, X, XI, XV, XVI, XIX, XXI. Si aggiunga l'uso esclusivo del volgare che è stato forse all'origine della non immediata riconoscibilità della provenienza di queste glosse e della loro troppo frettolosa ascrizione a un commento non ancora identificato. A guardar bene, infatti, per i primi quattro canti e per quelli dal xxv al xxxiii, il nostro copi-

sta-compiler ricorre (mi pare si possa escludere l'ipotesi che ne sia il diretto responsabile per la presenza di alcuni errori riconducibili alla fenomenologia della copia) ancora al volgarizzamento di un commento latino, quello del cosiddetto Anonimo Lombardo.

Si tratta, come è noto, di un commento lemmatico esteso solo alle prime due cantiche, che in maniera discontinua focalizza alcuni passaggi del testo dantesco, fornendo prioritariamente una *deductio de vulgari in latinum*, secondo una prassi particolarmente diffusa fuori dalla Toscana, ma che non rinuncia alle principali decodifiche allegoriche, all'individuazione storica di personaggi ed episodi e a qualche approfondimento su temi religiosi e teologici. Il suo rilievo nella storia dell'esegesi dantesca è però affidato, più che alla dottrina e a un riconoscibile impianto ermeneutico, ad una localizzazione e ad una cronologia di estremo interesse. Come esplicita la convenzionale denominazione di Anonimo Lombardo e provano alcuni incontrovertibili volgarismi, il testo fu infatti realizzato nell'area padana, tra l'Emilia e il nord-est, vale a dire le zone della prima diffusione del poema. Quanto alla datazione, non si va oltre il terzo decennio del XIV secolo, potendosi fissare un sicuro *terminus post quem* al 18 luglio 1323, data della canonizzazione di Tommaso d'Aquino, ascritto al catalogo dei santi in una chiosa a *Purg.*, xx 69, e un meno puntuale *terminus ante quem* alla data di elaborazione, tra il 1323 e il 1328, del primo commento integrale alla *Commedia*, quello del bolognese Iacomo della Lana, che utilizza nelle sue glosse materiali provenienti dall'Anonimo Lombardo<sup>31</sup>.

Non si tratta evidentemente – come pure è stato suggestivamente, ma troppo avventatamente proposto – del fantomatico

<sup>31</sup> Per un accurato profilo di questo sistema di chiose si può oggi ricorrere con profitto all'importante, benché ancora inedito, D. PARISI, *Le chiose dell'Anonimo Lombardo al Purgatorio*. Edizione critica secondo il ms. Canonici Miscellanei 449, tesi di Dottorato di ricerca in Filologia, Linguistica e Letteratura, xxv ciclo, Università di Roma «Sapienza», 2011-2012, nella cui *Introduzione* si forniscono tutti i dettagli che si sono qui velocemente riassunti. Da questa edizione, con il solo rinvio alla pagina, sarà citato il commento.

Ur-commento, composto magari prima della morte di Dante e nucleo generatore di tutta la successiva tradizione esegetica dantesca<sup>32</sup>. Ma, a fronte di uno spessore culturale tutto sommato limitato, non se ne potrà trascurare la sua notevole e persistente diffusione che ha riguardato l'intera penisola. Secondo le più recenti indagini, infatti, la tradizione del testo è affidata a un non trascurabile testimoniale, che conta oltre 20 manoscritti cronologicamente distribuiti tra il XIV e il XV secolo: un numero che potrà incrementarsi di non poche unità, dal momento che, come rivela anche la nostra indagine sul Laur. Plut. 40.7, scandagli più attenti dei tanti, ancora poco studiati, collettori di glosse adespote potrebbero consentire il verosimile riconoscimento di chiose dell'Anonimo Lombardo in altri manoscritti. Non solo: accanto alla tradizione diretta è emerso sempre più chiaramente che numerosi commentatori successivi hanno fatto ricorso, più o meno sistematico, a queste chiose, per le quali sono state infatti utilizzate le colorite, ma pertinenti espressioni di «commento pirata», segnato da una «fortuna carsica»<sup>33</sup>. Fortuna che si è concretizzata anche sotto forma di volgarizzamenti. Ne erano stati segnalati finora almeno tre: quello completo, linguisticamente fiorentino, tradito dal tardoquattrocentesco ms. Harley 3459 della British Library di Londra; quello ancora fiorentino desumibile dalle poche glosse vergate nel ms. M676 della Pierpont Morgan Library di New York, identificate da Ciro Perna e ricondotte all'autografia di Andrea Lancia da Luca Azzetta; quello infine che si lascia intravedere dietro tre glosse vergate a c. 15<sup>v</sup> nel Pal. 313 da una mano diversa da quella principale e segnata da tratti linguistici evidentemente setten-

<sup>32</sup> L'ipotesi fu avanzata per primo da F.P. LUISO, *Di un commento inedito alla 'Divina Commedia' fonte dei più antichi commentatori*, comunicazione al Congresso internazionale di Scienze Storiche, Roma, 1-9 aprile 1903, Firenze, Carnesecchi, 1903, pp. 3-12; ed è stata di recente riproposta da R. ABARDO, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno internazionale di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma 2003, pp. 321-76, a p. 326.

<sup>33</sup> Cfr. ABARDO, *I commenti danteschi*, cit., pp. 325 e 327.

trionali<sup>34</sup>. A questi volgarizzamenti già noti si dovrà aggiungere, come si è anticipato, quello presente sui margini del Laur. Plut. 40.7, linguisticamente ancora fiorentino, ma non coincidente con nessuno di quelli già noti.

Riporto di seguito, a titolo esemplificativo e per consentire una immediata verifica di quanto qui affermato, alcuni confronti che investono le glosse relative rispettivamente a *Purg.*, I 103-5, II 1-3 e XXVII 1-5:

Anonimo Lombardo	Laur. Plut. 40.7	Harley 3459
<i>Nulla altra pianta che facesse fronda et cetera. Dicit quod in limo illo, ubi sunt iunchi ad immum rippe, non duraret allia planta frondifera sive fortis eo quod frangeretur in percussione undarum (p. 145).</i>	<i>Null'altra pianta che facesse fronda, cioè che nota che nel profondo dello linbo [sic] dove dice essere questi giunchi, alla terra della ripa non doverebe alcuna pianta fronda, inperò che si romperebbe per lo scotimento dell'acqua, cioè dell'onde (c. 78v ←).</i>	Vuol dire che in quella parola dove dice vinco non potrebbe durare null'altra pianta fronzuta né forte alla ripa dela terra, inperciò che si ronperebbe nele perchusioni dell'onde (c. 51rb).
<i>Già era il sole all'orizzonta giunto lo cui meridiano cerchio coverchia Hierusalem col suo più et cetera. Sciendum est quod Virgilius et Dante</i>	<i>Già era il solo all'orizzonte giunto, cioè che per questo testo puoi intendere che lla ragione, cioè Virgilio mostra a Dante</i>	Intende in questa parte che Dante e Vergilio erano nell'altro emisperio sottoposto a noi et erano in quel luogo el qual per dirit-

<sup>34</sup> Si vedano risp., per il volgarizzamento Harley, D. PARISI, *Le chiose dell'Anonimo Lombardo al Purgatorio. Prime indagini ecdotiche*, in «Rivista di studi danteschi», XIII 2013, pp. 78-150, partic. pp. 140-48; per quello contenuto nel ms. M676, C. PERNA, *Per l'identificazione di alcune glosae singulares' del codice M 676 della Pierpont Morgan Library & Museum di New York*, ivi, VIII 2008, pp. 389-93, e L. AZZETTA, *Andrea Lancia copista dell'«Ottimo Commento». Il ms. New York, Pierpont Morgan Library, M 676*, ivi, X 2010, pp. 173-88; per quello del Pal. 313, LOCATIN, *Sulla cronologia relativa*, cit., pp. 189-90.

erant in alio emisperio nobis supposito et erant in loco recto opposito regioni Hierusalem. In nostro enim emisperio erat sero et in suo erat mane. Ideo dicit quod sol pervenerat ad horizontam cuius meridianus circulus recte suprapositus est regioni Hierusalem cum suo altiori puncto.

Ita quod, existens in Hierusalem, erat idem orizon quod Danti et Virgilio sed emisperia diversa et opposita recte erant (p. 146).

*Sì come quando i primi raggi vibra.* Vult dicere quod quemadmodum stat sol quando oritur in Ierusalem ubi Christus creator solis passus fuit, quia tunc est supra Gange in circulo meridiano, sic stabat tunc. Et ideo erat sero in loco ubi erat Dante

com'era nell'alto emisperio a noi sottoposto ed erano dirittamente contrapposti alla ragione [sic] di Gerusalemme. E nel nostro emisperio era sera e nel suo era mattina. E però dice che 'l sole era pervenuto all'orizzonte, lo cui meridiano cerchia, ed era posto dirittamente sopra alla ragione [sic] di Gerusalemme col suo più alto punto. Sì che a quegli che erano in Gerusalemme era quello medesimo orizonta ch'er'a Dante e Vergilio. Ma nota che 'n quegli emisperi erano diversi oppositi (c. 79r →).

«Sì» come quando i primi raggi unbra [sic], cioè che quie l'autore vuole dire che come stae il sole quando nasce in Gerusalemme dove Christo creatore d'esso sole patio pena, in però che allora è ssopra a Gange nel cerchio meridiano, cosie sta-

to viene incontra Ierusalem. E nel nostro emisperio era sera e in quel dov'erano era da mattina e però dice che 'l sole era venuto a l'orizzonte del quale il mezzo cerchio è soprapposto a la contrada di Ierusalem.

Sì che a coloro ch'erano in Ierusalem era u' medesimo orizonte che a Dante e Vergilio.

E a volere intendere brevemente, le piante di coloro li quali stavano in Ierusalem venivano per diricto a le piante di Virgilio e di Dante dall'altra parte del mondo (c. 52rb).

Vuol dire che sì come 'l sole sta in Ierusalem, ovvero dove Christo Salvatore ricevette morte et passione, lo qual sole in tal modo stava sopra Gange i' nel cerchio meridiano. Però vuol mostrare che fusse sera dov'era Dante in però che egli era nello emi-



qui erat in alio emisperio recte opposito Ierusalem. Et notandum quod Ganges et Iberus sunt duo flumina recte opposita, quia Ganges est in principio nostri emisperii et Imberus est in fine Ispanie, ut patet in spera designata (p. 226).

va allora. Ed in però era sera dov'era Dante, però ch'era in alto emisperio per diritto opposto di Gerusalem. Ed è da notare che Ganges e Ybero si ssono due fiumi posti dirittamente dirinpetto l'uno all'altro, però che Gange sie nel principio dell'Oriente del nostro emisperio e Yberus sie nella fine della Spagna come si manifesta nella spera (c. 137r ←).

sperio contrapposto a Ierusalem. E ssappi che questo Gange hè nela fine di Spangna nele parti di ponente, sicondo che si mostra nela spera disegnata nela fine di questo libro (c. 91ra).

L'ultimo esempio riportato e l'attento scrutinio condotto da Parisi per la sua edizione critica delle chiose al *Purgatorio* dell'Anonimo Lombardo consentono di offrire qualche altra più puntuale considerazione sulla posizione occupata dal volgarizzamento laurenziano all'interno della tradizione dell'Anonimo. La mancata menzione del fiume Ibero nel volgarizzamento Harley non è infatti imputabile a scorciamenti o rielaborazioni, ma si deve piuttosto alla sua dipendenza dal gruppo S-Mü-A della tradizione latina dell'Anonimo, gruppo segnato da una lacuna dovuta a un evidente *saut du même au même*<sup>35</sup>. Nella famiglia che vi si oppone, rappresentata dal solo codice Ox (il Canonici Miscell. 449 della Bodleian Library di Oxford), assunto da Parisi a base della sua edizione, la lacuna è invece assente. Questo sin-

<sup>35</sup> Il gruppo S-Mü-A rappresenta uno dei due rami della tradizione delle chiose dell'Anonimo Lombardo al *Purgatorio*, secondo la ricostruzione fornita dalla citata edizione curata da Diego Parisi. Esso è costituito dai mss. Sevilla, Biblioteca Capitulare y Colombina, 5-4-34 (S); München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. It. 48 (Mü); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Pluteo XC Superiore 114 (A).

golo dato consentirebbe non solo di confermare l'indipendenza dei due volgarizzamenti, ma anche di escludere una derivazione di quello laurenziano dal gruppo S-Mü-A. Si può ancora aggiungere che una sistematica collazione condotta tra le chiose del Laurenziano e gli errori comuni che individuano il gruppo S-Mü-A, per la cui documentazione rinvio a un successivo contributo, conferma tale diagnosi, evidenziando che la traduzione del Plut. 40.7 presuppone sempre la lezione corretta di Ox, tranne che nella chiosa a *Purg.*, xxv 1-3, che condivide con S-Mü-A un salto per omoteleuto, per il quale appare però probabile la poligenesi. Escluso d'altro canto, per ragioni di cronologia relativa, che il volgarizzamento laurenziano possa essere stato eseguito su Ox, databile post 1394, varrà comunque la pena segnalare che: a) nessuno degli errori propri di Ox ha lasciato tracce nella traduzione presente sui margini del Plut. 40.7; b) il volgarizzamento laurenziano deve essere stato condotto su copia già segnata dai pochi errori comuni a tutta la tradizione dell'Anonimo. A complicare il quadro, rendendo complessa ogni rasserrenante razionalizzazione, andrà segnalato che c'è almeno un caso in cui Laur. Plut. 40.7 sembra più distante da Ox e prossimo invece a Mü: nella glossa a *Purg.*, xxxii 73-84, il volgarizzamento laurenziano riporta integralmente la traduzione del passaggio evangelico sulla trasfigurazione di Cristo, presente per esteso anche in Mü, laddove Ox si limita invece a citarne la sola porzione iniziale:

Anonimo Lombardo (lezione di Ox)	Anonimo Lombardo (lezione di Mü)	Laur. Plut. 40.7
<i>Quali a veder et cetera. Piero e Iohanni et Iacobo et cetera. «Et post dies sex asumpsit Yhesus Petrum, Iacobum et Iohannem et transfiguratus est» et cetera. Hoc habetur in evangelio Marci capitulo 9 (p. 247).</i>	Dicit autor quod Dante hic recitat istoriam transfurationis Christi et dicit quod Christus assunsit Petrum, Iacobum, Iohannem et duxit eos in montem excelsum seorsum solos. Et transfi-	<i>Quale a vedere de' fioretti del melo, cioè che dopo i sei die Gesù tolse Piero e Jacopo e Giovanni santi e menògli nell'alto monte da parte, e ffue trasfigurato dinanzi da lloro. I suoi vestimenti si furono fatti sì splendenti</i>

guratus est coram illis et vestimenta eius facta sunt splendida et candida sicut nix et qualia fulla non potest super terram candida facere, et apparuit illis Elias cum Moise et erant loquentes cum Ihesu. Et resspodens Petrus ait Jhesu: «Rabbi, bonum est nos hic esse. Faciamus hic tria tabernacula tibi unum, Moisi unum et Elie unum». Non enim sciebat quid diceret. Erant enim timore exteriti et facta est nubes obumbrans eos et venit vox de nube dicens: «Hic est filius meus carissimus, audite illum». Et statim conspicentes neminem amplius viderunt nisi Ihesum tantum. Marco 9 (p. 250).

come neve e come si puote fare sopra la terra. E aparve a lloro Elya e Moysè, entrarono parlando co· Gesù. E rispondendo Piero a Gesù: «Buono è quie essere; e però facianci tree tabernacoli a tte, uno Moisé, uno a Elia». In però che non sapea che dicesse, però ch'erano ispaventati per paura, di che allora si venne uno nuovolo onbregiante e uscine una boce che disse: «In questo luogo è il mio caro e dolcissimo figliuolo e llui udite e intendete». Ed eglino riguardando intorno non vidono altro che Gesò Christo co· lloro. E questo iscrive santo Marco nel nono capitolo del suo Vangelo (c. 153v ←).

Sarebbe metodologicamente azzardato ricavare da questo singolo esempio conseguenze di carattere generale e trarre conclusioni perentorie, tanto più che il riferimento ai «sei die» è presente in Ox, ma assente in Mü: in testi servili come i commenti, tanto più in quelli volgarizzati, modifiche, rielaborazioni, sottrazioni e aggiunte non possono essere invocati come dati dirimenti per stabilire rapporti genealogici tra i testimoni.

E infatti anche l'Anonimo Laurenziano non si limita a riprodurre inerzialmente il testo del volgarizzamento presente nel suo modello, ma accanto a più o meno radicali modifiche e a qualche volontaria omissione, interviene con personali incrementi. Si tratta generalmente di parafrasi di versi danteschi che evidentemente non trovava nel suo modello, ma merita una segnalazione particolare almeno la, pur sintetica, glossa a *Purg.*, xxxii 1-3, che non solo afferma con decisione la storicità di Beatrice, identificandola correttamente con una donna appartenente alla famiglia dei Portinari di Firenze<sup>36</sup>, ma, con una – si direbbe – medievale naturalezza (che i moderni critici danteschi dovrebbero sempre tener presente), affianca e quasi mette in relazione di causa ed effetto dimensione biografica e trasvalutazione allegorica, letteralità e sovrasenso simbolico:

*Tant'eran gli occhi miei fissi ed attenti / a disbramarsi la decenne sete / che gl'altri sensi m'eran tutti spensi*, cioè che quìe l'autore dice che diece anni era che Biatrice, la quale fue una donna di Portinare di Firenze, era morta, la quale egli al mondo molto amò ed inperò assomigliò la scienza della santa teologia a llei e chiamolla per nome Biatrice (c. 152v →).

4.2. Il tasso di rielaborazione dei materiali precedenti si fa però assai più incisivo, almeno a livello strutturale, quando la fonte primaria cui l'Anonimo Laurenziano ricorre è un commento tendenzialmente organico, dotato di una dimensione autoriale assai più marcata e caratterizzato da una densità dottrina e da una tensione intellettuale forse troppo impegnativi e difficilmente gestibili per il nostro mercante. Lo mostrano chiara-

<sup>36</sup> Sulla questione del riconoscimento dell'identità storica di Beatrice nei commenti trecenteschi cfr. C. CALENDIA, *Identità di Beatrice nei commenti antichi*, in Id., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli 1995, pp. 97-109; e AZZETTA, «Ad intelligenza della presente 'Comedia'...», cit., pp. 92-93. Il cognome di Beatrice è citato nell'esegesi dantesca, prima di Boccaccio, solo da Andrea Lancia e dalla seconda redazione di Pietro. La presenza di queste chiose è pertanto tutt'altro che scontata, e si direbbe acquisizione indipendente dell'Anonimo Laurenziano.

mente le glosse apposte ai canti XII, XIII, XVIII, XX, XXIII e XXIV che, pur smembrando l'organica testualità della fonte, ripropongono inerzialmente (incappando anche nei consueti errori di copia) l'*Ottimo Commento*, uno dei più importanti del XIV secolo, composto a Firenze intorno al 1334, che non solo rivela un notevole bagaglio di letture classiche e mediolatine, ma che programmaticamente, quanto precocemente, ha inteso proporsi come sintesi della pregressa tradizione esegetica<sup>37</sup>. Si propone di seguito una stringatissima selezione di glosse che documenta in modo evidente quanto appena affermato:

<i>Ottimo Commento</i>	Laur. Plut. 40.7
<i>Vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte</i> etc. Qui pone tre figli di Iove: Timbreo, cioè Febo o vuogli Appollo, dinominato da diversi effecti e per diversi nomi chiamato da' poeti, Pallas e Marte, li quali, come insieme furono col padre loro Iove alla bactaglia contro alli giganti e infine li condussono a morte e spezzaronli tucti, così sono quie. Questa bactaglia è scripta nella chiosa sopra al xiiii <sup>o</sup> capitolo <i>Inferni</i> , dove introduce Campaneo re. Di questi Idii de' pagani è tractato in più parti di questo libro, e noi scrivemo e figuramo loro genealogia e parentadi e gradi in suo capitolo. Timbreo in questa parte pone, perché ebbe il magisterio di saectare; con le quali saecte elli percosse li giganti alla	<i>Vedea Timberio, veda Pallade e Marte</i> , cioè che questi secondo i poeti sono tre figliuoli dello Iddeo Giove. Timbreo e Febo e Apollo, secondo i poeti, sono uno medesimo nome, benché diversi nomi sieno chiamati. Ancora Pallas e Marte, i quali come insieme furono col padre loro Jove alla battaglia incontro agli gioganti. E questi due insieme condussono li detti gioganti a morte, ispezzandogli tutti. Così mette l'autore che quivi e sieno in questo istoria intagliati e questo è assai chiaro nel capitolo xiii dello inferno dove introduce Capaneo. Di questi ideii pagani è trattato in questo libro in più parti e noi iscriviamo e figuriamo loro genealogia e parentado in suo capitolo. Questo Tinbreo pone in

<sup>37</sup> Su questo decisivo episodio dell'esegesi dantesca cfr. il recentissimo *Ottimo Commento alla 'Commedia'*, a cura di G.B. Boccardo, M. Corrado, V. Celotto, Roma 2018, 3 voll. Da questa importante edizione saranno tratte, con rinvio al volume e alla pagina, le citazioni. All'*Introduzione* di M. CORRADO si rinvia invece per un aggiornato profilo sul commentatore.

pugna di Flegra [...] (to. II p. 941; chiosa a *Purg.*, XII 31-33).

*E prima che etc.* [1] Qui introduce un'altra boce messa per Oreste, il quale fu re di Messina e uccise Pirro figliuolo d'Acchille per invidia a tradimento. Or dice l'autore che andava gridando: «Amate voi che siete al mondo». E questo parlare è dirictamente opposto alla invidia; ché llo invidioso odia, e anche ha più pestilentiosa voglia. Sì come è decto, elli invidia più quelli che a llui è proximo che quegli che gli è lontano [...] (to. II p. 969; chiosa a *Purg.*, XIII 33).

*Perché men paia etc.* Dice qui Ugo Ciappetta: acciò che paia meno il male ch'è a venire, perciò che meno offende la saecta ch'è veduta dinanzi, e perché ti paia minore il facto male per la grandezza di quello che ssi faràe, però che molto perde della vista uno piccolo lume apresso d'uno grande fuoco, io antidico che veggio, come s'elli mi fosse presente, che nel mccciii, del mese di septembre, la 'nsegna del Fiore d'Aliso di casa mia entreràe in Alagna e piglieràe papa Bonifatio, vicario di Cristo, e giudicheràlo a morte, dandolo alli

questa parte peròe che ebe meglio il magesterio del saettare col quale egli percose li gioganti nella pugna di Flegra. [...] (c. 102r ←).

*Per alungarsi un'altra:* «Io sono Oreste», cioè che quie introduce un'altra boce, la quale mostra che ffosse fatta per una anima detta Oreste, il quale ab antico questo Oreste fue re della città di Messina, e ffue quegli che uccise Pirro, figliuolo d'Achille per 'nvidia a tradimento. Ora dice l'autore che la predetta boce gridava dicendo: «Amate voi che siete al mondo». E questo parlare è dirittamente opposto alla invidia, però che llo invidioso odia ed anche ha piùe peso cioè leziosa voglia. E sicome detto è ch'egli invidia piùe colui il quale gli è prossimo che quegli che gli è lontano [...] (c. 104r →).

*Perché men paia il mal futuro e 'l fatto,* cioè che quie dice il predetto Ugo Ciappetta: acciò che meno paia lo male ch'è a venire, però che meno offende la saetta ch'è veduta anzi che caggia, e perché paia minore il fatto male per la grandezza di quello che ssi faràe, in però che molto perde la vista uno piccolo fuoco al lato a uno grande, io ti dico ch'io veggio, com'io l'avessi presente me, che nel 1303, del mese di settembre, la 'nsegna del Fiore d'Aliso di casa mia entreràe in Alagna e qui piglierà il papa Bonifazio, vicario di Cristo, e giu-

Colonesi suoi nimici, a farne ciò che piace loro; per lo quale licentiamiento io veggio dare al decto papa, vicario di Cristo, l'aceto e 'l fiele che fue dato a Cristo in sulla croce. [...] E veggio il decto papa *tra vivi ladroni* essere ucciso (to. II pp. 1109-110; chiosa a *Purg.*, xx 85-93).

*O dolce frate* etc. La toccata onestade di madonna Nella, moglie che fue di Forese, hae dato materia a Forese di sgridare contro alle donne fiorentine e d'anutiare loro futuri mali; onde quelli dice a Dante: «O fratel mio, che vuo' tu ch'io dica? Vedi che tosto verrà il tempo che le donne fiorentine andranno sì disoneste e si sfrontate nello abito dello corpo, che fia bisogno che lli frati e li religiosi interdichino loro e divietino quello sfacciamento, e comandino che portino tali panni ch'elle non mostrino per dileggiattezza le mamelle e 'l pecto». E così fue, dice [nel *Laur. Plut.* 40.19 si legge di seguito: che fu nel mccccli, essendo vescovo uno messer Agnolo Acciaiuoli] (to. II p. 1177; chiosa a *Purg.*, xxiii 97-102).

dicherallo a morte, dandolo ai suoi nimici, cioè a quegli della Colonna di Roma, a ffarne il loro piacere; per lo quale lecenziamento io veggio dare al detto papa, vicario di Cristo [... *lacuna per omoteleuto*] tra vivi ladroni essere ucciso [...] (c. 122r ←).

*O dolce frate che vuoi ch'io dica*, cioè che quie ancora il predetto Forese dice a Dante per rispetto del tempo futuro no· molto di lungi, nel quale i disonesti portamenti delle donne fiorentine e gli infiniti vestimenti di quelle e per lla disonestà iscollatura d' i capezali, mostrando le poppe, saranno interdette e scomunicate in pergamo per questo peccato e intendi che quie profeteza il tempo futuro cioè quello ch'era a venire che bene avvenne e ffue che per esso peccato legge ecresastica si fece e comunicazione sopra questi portamenti disonesti (c. 129r ←).

L'ultima glossa riportata, con il riferimento alle leggi e ai provvedimenti suntuari assunti a Firenze contro gli ornamenti femminili, testimonia però che le riprese dall'*Ottimo Commento* non sempre sono inerziali e che anzi la distanza dall'ipotesto si fa più marcata e la rielaborazione più evidente proprio in corrispondenza di quei passaggi che maggiormente sollecitano gli interessi e le curiosità del compilatore laurenziano, e sui quali

egli mostra talvolta di possedere informazioni supplementari. La glossa in questione, peraltro, parve già a Piccioli contenere un non trascurabile elemento interno di datazione *post quem* delle chiose laurenziane. Convinto, infatti, con qualche serio fondamento, che il riferimento del Plut. 40.7 alle leggi ecclesiastiche contro la sfrontatezza dei costumi muliebri fosse un'allusione al divieto comminato nel 1351 dal domenicano Angelo Acciaiuoli, vescovo di Firenze dal 1342 al 1355 (ricordato anche nell'interpolazione del Laur. Plut. 40.19, autorevole testimone dell'*Ottimo*), lo studioso concludeva conseguentemente che «se dunque anche qui [nel Laur. Plut. 40.7] si allude alla legge ecclesiastica contro l'immondo vestir delle donne fatta nel 1351, ragion vuole che anche il commento in questione sia di data posteriore a detto anno»<sup>38</sup>. Un risultato che non contrasta con le risultanze paleografico-codicologiche che – come sostenuto da Teresa De Robertis in questo stesso volume – collocano la realizzazione del manoscritto e la posteriore scrittura delle chiose non prima del terzo quarto del XIV secolo.

Ma l'Anonimo Laurenziano può spingersi anche oltre la semplice riformulazione formale della sua fonte, giungendo a rettificarne alcuni errori, come nella glossa a *Purg.*, xx 97-108, in cui, accortosi dell'assurdità – compattamente attestata nella tradizione dell'*Ottimo* – di attribuire il tebano Anfione come marito alla neotestamentaria Saffira, modifica lievemente la formulazione della frase, lasciando inalterato il senso, ma omettendo il nome di Anfione:

<i>Ottimo Commento</i>	Laur. Plut. 40.7
<i>Ciò ch'io dicea</i> etc. Qui risponde alla seconda parte della domanda dell'autore e dice quello che diceva di santa Maria, dicendo: o dolce Maria, che fosti povera tanto etc., e che ti fece volgere a me per	<i>Ciò ch'io dicea di quell'unica sposa</i> , cioè che quie risponde alla seconda parte della dimanda dell'autore e dice che quello che diceva della nostra Donna: che fosti povera tanto che tti fece volgere a mme,

<sup>38</sup> Cfr. PICCIOLI, *Intorno alla scoperta*, cit., p. 141.



sapere ch'io solo rinovellava quelle degne lode. Tanto è quella donna riposta nel nostro pecto e riserbata nel nostro cuore a tucti li nostri preghieri, quanto il di basta; ma come si fa nocte, noi facciamo contrario canto, però che in luogo di quello noi ridiciamo di Pignalione di Tiria, e dello avaro Mida, e del folle Acàn, e **d'Anfione e di Zafira sua moglie**, e d'Eliodoro, e del re Polinestoro re di Tracia, e di Crasso romano, che fu morto in Bambilonia (to. II p. 1111; chiosa a *Purg.*, xx 97-108).

il perch'io solo rinovellava quelle lode. Tanto è quella donna riposta nel nostro petto e a ttuti gli nostri prieghi, quanto il die basta; ma com'egli si fae notte noi facciamo uno contrario canto, in perché il luogo di quello cotale canto no' ramentiamo Pigmaleone troyano e llo avarissimo Mida e 'l folle Acham, **e di Saffira e del suo marito** e d'Eliodoro e di Polinestor, re di Tracia, e di Grasso romano, il quale fue morto nela città di Baraisse dolente (c. 122r ←).

Anche nella chiosa a *Purg.*, xx 112, laddove il ramo  $\beta$  dell'*Ottimo* mostrava di confondere la medesima Saffira con Erifile, moglie di Anfiarao, l'Anonimo Laurenziano sceglie di non riprodurre il testo erroneo del suo modello ed elabora invece, in totale autonomia, una corretta sintesi della vicenda neotestamentaria di Saffira e del marito Anania, cui faceva riferimento il verso dantesco. Benché nel ramo  $\alpha$  dell'*Ottimo* l'identità dei due personaggi fosse giustamente riconosciuta, si deve però escludere che il nostro compilatore ne dipenda. Le chiose di  $\alpha$  e di Laur., infatti contenutisticamente corrette, non mostrano tra loro alcun rapporto, al punto che è poco economico ipotizzare che l'Anonimo Laurenziano, disponendo nel suo modello dell'informazione che ritiene corretta, abbia deciso di ristrutturare radicalmente il dettato; si dovrà piuttosto ipotizzare che, riconosciuta la totale infondatezza delle informazioni di  $\beta$ , abbia deciso di vergare, sulla scorta della sua personale conoscenza dell'episodio, una nuova chiosa<sup>39</sup>:

<sup>39</sup> I ragionamenti qui svolti sono ovviamente debitori dell'accurato scandaglio della tradizione manoscritta dell'*Ottimo*, debitamente documentato nella recente citata edizione, pubblicata nella serie dell'«Edizione Nazionale dei Commenti danteschi». Merita anche una segnalazione il comportamento dell'Ami-

Ottimo $\beta$ (testo secondo la lezione di BNCF, II I 31)	Ottimo $\alpha$ (testo secondo la lezione del Laur. Plut. 90 sup. 119)	Laur. Plut. 40.7
<p><i>Indi accusiamo col marito Safira etc.</i> Di questa Safira è tocco di sopra, capitolo xx<sup>o</sup> <i>Inferni</i>, la quale per una nusca d'oro palesòe Anfirao; e come Anfirao, conoscendo la sua morte, vinto per avaritia di pecunia, venne con li vii re sopra Tebe e quivi morie.</p>	<p><i>Inde accusiam col marito Saffira etc.</i> Questa Safira fue moglie d'Anania, i quali vendierono alcuno loro campo, e parte di la peccunia se ritennero ascosamente e parte ne presentarono a santo Pietro, avegna che tutta presentare la dovessero, sicondo era costume di quelli che seguitavano li apostoli. Onde santo Pietro il represe di la comessa fraude, sì come è scripto nelli <i>Acti di li Apostoli</i>, capitolo v.</p>	<p><i>Indi acusiamo col marito Zaffira</i>, cioè che questi furono marito e moglie e ffurono del popolo di Dio. Avvenne che andando Anania e Zaffira a udire predicare agli apostoli il bene che sseguiva chiamava la povertà che comanda il Vangelo, venderono ogni loro bene e dierono tutta la moneta a san Piero, salvo che ssi serbarono intorno fiorini dugento e nascosogli, e dissono a san Piero: «Dae ogni cosa per Dio». Di che san Piero, spirato dallo Spirito Santo il loro grande fallo, maladissegli e cacciogli via, come si truova nel libro degli <i>Atti degli Appostoli</i> (c. 122v ←).</p>

Le novità più interessanti di questa sezione delle chiose laurenziane emergono però quando l'anonimo compilatore, pur

co dell'Ottimo che, dipendendo dal ramo  $\beta$ , incorse dapprima nella medesima confusione tra Saffira ed Erifile, ma, avendo conoscenza della fonte biblica, dovette subito dopo accorgersi dell'errore e inserire un'altra chiosa con «la vera historia»: cfr. C. PERNA, *Introduzione a AMICO DELL'OTTIMO, Chiose sopra la 'Comedia'*, a cura di C.P., Roma 2018, pp. IX-LXXVI, alle pp. XLIX-LI.

prendendo spunto da notizie presenti nella sua fonte, aggiunge inediti particolari, frutto esclusivo della sua personale competenza, che infatti non trovano generalmente riscontro in altri commenti, ma che non potranno sempre essere archiviati come semplici autoschediasmi o come suggestive divagazioni aneddotiche. Si veda, ad esempio, il riferimento alle epidemie che ogni tre anni colpiscono gli abitanti della rocca di Talamone, acquistata dai Senesi per procurarsi un utile sbocco sul mare<sup>40</sup>:

<i>Ottimo Commento</i>	Laur. Plut. 40.7
<p><i>Che spera in Talamone</i> etc. Questo è uno porto di mare, sopra lo quale è uno castello, nome Talamone, il quale è in Marema, e per l'aere inferma più volte è abbandonato dagli abitanti. È il castello deruvinato a parte a parte; e però che il porto è profondo, e sarebbe di grande utile se fosse abitato da genti, li Sanesi v'hanno consumata molta moneta in rifarlo più volte e mectervi abitatori: poco giova, però che l'aere inferma non vi lascia moltiplicare gente (to. II pp. 974-75; chiosa a <i>Purg.</i>, XIII 152).</p>	<p><i>Che spera in Talamone e perdera'vi</i>, cioè che come sapete Talamone si è uno porto di mare, il quale è d' i Sanesi sopra il quale è uno castello, detto Talamone, ed è in Maremma, e per lo infermo aire che v'è più volte è stato abbandonato. Di che il castello è dirovinato a parte a parte; e però che il porto è buono, e ssarebbe di grande utile a' Sanesi se 'l castello s'abitasse, più volte l'hanno fatto rifare e ranciare e spesivi assai danari e messivi abitatori, <b>e quasi ogni tre anni v'è una mortalità che muore ogni gente</b>, si è che quanto più ne fanno, più vidi s'avanzano e d' avere e di persone e però dice l'autore che sperano in Talamone e perderanvi (c. 106r ←).</p>

O, sempre nello stesso canto, la glossa sulla Diana, il presunto fiume sotterraneo che si credeva potesse risolvere l'approvvigionamento idrico di Siena, ma che fu invano cercato, con grande dispendio di energie e di denari dagli «ammiragli», lem-

<sup>40</sup> Un'utile sintesi sulla questione si legge in A. CECILIA, s.v. *Talamone*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., v 1976, p. 510.

ma che l'*Ottimo* interpretò nel senso di 'impresari', 'appaltatori', ma che invece l'Anonimo Laurenziano, come già prima Andrea Lancia, intese come un antropónimo, forse confondendo e identificando i fantomatici Amiragli con la nota famiglia senese degli Amerighi, confusione che poté essere anche favorita dal fatto che un Maestro Amerigo di Gherardo, nato intorno al 1335, divenne priore proprio dell'Arte dei Maestri di Pietra e di Legname, cui appartenevano tutte le professionalità coinvolte nell'attività di gestione dei cantieri<sup>41</sup>:

<i>Ottimo Commento</i>	Laur. Plut. 40.7
<p><i>Che trovare la Diana</i> etc. Dicesi che uno fiume chiamato Diana passa per lo terreno di Siena e per la ciptade per vie socterane; e che li Sanesi, però che hanno difecto di pozzi vivi, si sono molto affaticati per trovare questo fiume, acciò che la ciptade avesse abondantia d'acque, delle quali hae penuria; non lo poterono mai trovare, e ancora vi sperano. E soggiugne che <i>più vi metteranno gli amiragli</i>, cioè quelli uomini così decti molto faticati, e molta pecunia di spesa. Onde dice: tu vedrai li miei tra ' Sanesi vani (to. II p. 975; chiosa a <i>Purg.</i>, XIII 153-54).</p>	<p><i>Più di speranza ch'a trovar la Diana</i>, cioè che medesimamente quie dice della vanitate d'i Sanesi, cioè che per la poca aqua che hanno in Siena fuori che di fonti. <b>Ab antico fue loro detto e mostrato per alcuno maestro</b> che cavando sotterra in piùe parti della terra egli troverebono uno fiume che score sotterra, il quale si chiama la Diana; di che ritrovandolo grandissima abondanza d'aqua e di pozi averebbono nella città di Siena. Di che il comune allora feciono cavare in piùe parti della terra, credendo cioè trovare e costò loro grandissima quantità di pecunia a ciò fare, e nulla approdò e poi piùe volte a questo medesimo si sono rimessi a ffare cavare e cercare per trovare questo fiume detto Diana. Mai non nne trovarono</p>

<sup>41</sup> Per le notizie su Maestro Amerigo di Gherardo, cfr. *Dell'Historia di Siena scritta da Orlando di M. Bernardo Malavolti, gentiluomo sanese*, Venezia, Marchetti, 1599, p. 147. Per il riferimento ad Andrea Lancia, segnalatomi da Luca Azzetta, che ringrazio, cfr. A. LANCIA, *Chiose alla 'Commedia'*, a cura di L. Azzetta, Roma 2012, 2 voll., I p. 631.

nulla e grande quantità costa loro questo cercare di Diana e però dice l'autore della loro vanità e schiocheza, dicendo *perderanno piùe di speranza ch'a trovare la Diana*. E quie biasima le loro vanitadi. **E gli Amiragli sono una famiglia che molto vi sono stati pronti e spesovi assai danari.**

Per le chiose a *Purg.*, xxiv 20 e 29, dedicate rispettivamente ai golosi papa Martino IV e Ubaldino della Pila, l'Anonimo Laurenziano trascura del tutto le informazioni di carattere storico fornite dall'*Ottimo* e indugia invece su curiosi particolari gastronomici. Del primo infatti non solo ricorda la passione per le anguille del lago di Bolsena cotte nella vernaccia, ma indica anche la provenienza di questo famoso vino bianco: il borgo ligure di Corniglia o Corniglio. Una pregiata varietà, ricordata da Boccaccio nella novella x 2 del *Decameron* e nel *Corbaccio*, citata anche nel commento del Falso Boccaccio, e oggi ancora nota e apprezzata con il nome di "schiacchetrà", per la quale si possono allegare occorrenze letterarie altrettanto preziose, da D'Annunzio alla splendida prosa montaliana del 1943 *Dov'era il tennis...*, poi confluita nella parte terza de *La Bufera e altro*:

*E quella faccia di là da lui più che l'altre trapunta*, cioè che questi fue il papa Martino, il quale fue di Francia da una villa detta Turstone, il quale molto fue ghiotto e fra l'altre ghiottornie usava mangiare l'anguille del lago di Bolsena affogate e morte nella vernaccia da Corniglio; e ffue colui che fece fare il castello di Montefiasconi nel Patrimonio, sopra il lago di Bolsena e dicesi che quasi per llo troppo mangiare di quelle moriò. Di che Dante mostra il suo purgare con questo modo (c. 130r →).

Al capo ghibellino Ubaldino della Pila si attribuisce, invece, sulla scorta di una tradizione che gode anche di altri paralleli esegetici, quali una chiosa dell'Anonimo Lombardo e successivamente anche il commento di Francesco da Buti, l'invenzione

di un particolare tipo di frittelle al gusto di sambuco, antonomasticamente indicate come «frittellette ubaldine» e documentate anche nel *Corbaccio*, nel trecentesco *Libro di cucina*, edito da Zambrini, nel *Libro di spese del monastero di Santa Trinita di Firenze*, datato tra 1359 e 1363, e in una delle rime extravaganti di Sacchetti, *Solian mangiar gli antichi delle ghiande*:

*Ubalдино della Pila e Bonifazio*, cioè che questi fue uno messer Ubalдино degl'Ubalдини dalla Pila, il quale fue uno grande ghiottone e ffe colui il quale da prima trovò e fece fare le frittelle sambucate col zucchero; ch'ancora per lloro soprano me si chiamano «frittellette ubaldine» denominate da llui (c. 130r →).

Se nella chiosa su Piccarda Donati, a *Purg.*, xxiv 10 (c. 129v →), l'Anonimo Laurenziano riesce ad aggiungere alle preziose notizie dell'*Ottimo Commento* (le uniche che possediamo sul personaggio dantesco) una più circostanziata collocazione del monastero di Santa Chiara di Firenze, nella località di Monticelli, assai più rilevanti sono le informazioni che vengono fornite sulla misteriosa Gentucca citata a *Purg.*, xxiv 37. Scartate infatti le poco plausibili proposte avanzate dall'*Ottimo*, che interpretò la voce dantesca o come un sostantivo alterato di 'gente', o come un antroponimo da intendersi, in senso proprio, con riferimento ad Alagia Fieschi, moglie di Moroello Malaspina, o, in senso allegorico, con riferimento alla Parte bianca di Firenze, l'Anonimo Laurenziano avanza, nella chiosa a *Purg.*, xxiv 45, una puntuale candidatura, che possiede una qualche plausibilità storica, e che fu infatti opportunamente valorizzata in una poco nota memoria pubblicata nel 1865 dal lucchese Carlo Minutoli e che è stata di recente ricordata, sia pure senza troppa enfasi, nel commento alla *Commedia* di Giorgio Inglese<sup>42</sup>:

*La città di Lucca*, cioè quie dinomina e dice a Dante: «tue amerai la mia gittà, cioè Lucca, e questo farai per amore di questa donna». Ciò fue

<sup>42</sup> Cfr. C. MINUTOLI, *Gentucca e gli altri lucchesi nominati nella 'Divina Commedia'*, Lucca, Giusti, 1865, p. 41; e DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Purgatorio*, revisione del testo e commento di G. INGLESE, Roma 2016<sup>2</sup>, p. 293.

una donna ch'ebbe nome madonna Gentucca e ffue moglie di Coluccio Giari di quegli da Fòndora, la quale il predetto Dante molto amòe di tenero amore e fecene assai canzoni morali (c. 130v ←).

Coluccio Giari (ipocorismo di Lazzaro) da Fòndora fu infatti, come ricostruito da Minutoli, fratello di Bonaccorso, detto anche Coscio o Cosciorino, marito appunto di una Gentucca Morla, la cui età sarebbe compatibile con la definizione di donna non ancora adulta che Dante le attribuisce («Femmina è nata, e ancor non porta benda», v. 43). Il tutto sommato veniale scambio tra i due fratelli nella glossa laurenziana non dovrebbe toglier forza, come riconosciuto anche da Varanini, alla proposta identificativa di Minutoli<sup>43</sup>. Si aggiunga che la medesima informazione del Laur. Plut. 40.7 non solo compare anche a c. 18r nella prima sezione del composito tardotrecentesco ms. II IV 246 della Nazionale di Firenze, una sorta di centone di antiche chiose alla *Commedia*, ma che nel ms. Canoniciano misc. 449 della Bodleian Library di Oxford, il già citato codice siglato Ox nell'edizione Parisi dell'Anonimo Lombardo, si legge, nella chiosa relativa a *Purg.*, xxiv 43-45, che la giovane amata, che farà apprezzare Lucca a Dante, «fuit domina Genternoca, uxor Costioritii de Fondora»: se si prescinde dalla consueta alterazione degli antroponimi, la somiglianza tra Costioricio e Cosciorino non potrà, mi pare, passare inosservata e dovrà costituire dunque un altro importante tassello nell'identificazione della misteriosa giovane lucchese. E si aggiunga che appare del tutto compatibile, con quel che sappiamo della carriera di Dante come poeta lirico, il riferimento dell'Anonimo Laurenziano alle «canzoni morali», cui, come è noto, l'Alighieri si dedicò durante gli anni dell'esilio<sup>44</sup>.

4.3. Restano ancora da esaminare le poche glosse vergate sui margini del *Purgatorio* del Laur. Plut. 40.7 che resistono a ogni

<sup>43</sup> Cfr. G. VARANINI, s.v. *Gentucca*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., III 1971, pp. 116-17.

<sup>44</sup> Ringrazio ancora Luca Azzetta per aver richiamato la mia attenzione su questo particolare.

possibile identificazione. Oltre quella già citata relativa a Pia dei Tolomei, e a qualche parafrasi e riformulazione in prosa di alcuni versi danteschi nei canti VII, XIV, XVII, XXII, XXVI, si segnalano tre ampie chiose, concentrate tutte a *Purg.*, v, tra c. 87r e v, che offrono notizie su Iacopo del Cassero e su Buonconte da Montefeltro.

Abbastanza sorprendente può invece risultare, almeno ad uno sguardo superficiale, la fitta annotazione che correda *Purg.*, vi, tra le più estese di tutta la seconda cantica e che rivela un impegno dottrinario e una sistematicità estranei ai comportamenti cui ci ha abituati l'Anonimo Laurenziano. Vi compare, ad esempio, un'ampia chiosa introduttiva con organica partizione e segmentazione del tessuto narrativo del canto e con individuazione delle più rilevanti questioni affrontate. Una tecnica, estranea alla pratica esegetica del nostro compilatore, che si è prevalentemente rivolto, per *Inferno* e *Purgatorio*, a sistemi di chiose che ignoravano la pratica della *divisio textus*, o per i canti in cui ha fatto ricorso all'*Ottimo* si è ben guardato da riproporre le glosse iniziali dell'anonimo esegeta fiorentino che, come è noto, non solo individuano le diverse sezioni del canto, ma indicano puntualmente i versi da cui queste prendono avvio. Una lettura più attenta svela però con evidenza che, per il solo canto VI del *Purgatorio*, chi ha vergato le chiose sul Laur. Plut. 40.7 ha riprodotto con lievi modifiche, traendolo da una delle tante copie linguisticamente toscanizzate, l'impegnativo commento del bolognese Iacomo della Lana, il primo esteso all'intero poema e che, sorto nell'ambiente intellettuale del prestigioso *Studium* felsineo, ne adotta tecniche espositive e suggestioni culturali di matrice scolastica ed enciclopedica<sup>45</sup>. Si confrontino allora l'introduzione lanea con la glossa introduttiva del Laur. Plut. 40.7:

<sup>45</sup> Per il commento del Lana, il rinvio obbligato è a IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. Volpi, con la collab. di A. Terzi, Roma 2009, 4 voll.



Iacomo della Lana	Laur. Plut. 40.7
<p><i>Quando si parte il giuoco.</i> In questo capitolo l'autore intende a dire viij cose. La prima è a da scrivere per essempro gli atti de l'anime, le quali erano in schiera con lo predetto messer Jacomo; la seconda tocca la qualità di loro, sì come furono tutti morti violentemente; la terza muove una dubitazione, cioè che da poi che Dio ha dato iudicio e sentenza dello stato de l'anima, s'ella si può rivocare per orazione; la quarta osserva il tempo della sua poetria; la quinta introduce Sordello, uomo di corte mantovano, a parlare loro; la sesta fa esclamazione contra la regione italica; la settima esclama ad Alberto de Osterich eletto allo officio dello imperio; ottava esclama <i>in singulari</i> contra Firenze, sì come apparirà nella esposizione del testo (to. II p. 1045).</p>	<p><i>Quando si parte il giuoco della zara / colui che perde si riman dolente / ripetendo le volte il tristo impara,</i> cioè in questo sesto capitolo l'autore tocca viij cose. La prima si è che descrive per essempro gli atti li quali quelle anime che erano in schiera con messer Jacomo da Fano, il quale fue morto e assassinato e fecielo fare il marchese Azo da Esti in suso il tereno di Padova, andando il detto messer Jacopo per podestà a Milano; nella seconda parte tocca la qualità di loro, sì come furono tutte queste anime ricevtono morte violentemente; nella terza si muove una dubitazione, cioè questa che poscia che Iddio ha dato con giudicio e sentenza dello stato dell'anima, s'ella si puote ricovacare per orazione per llei fatta; nella quarta sie osserva il tempo della sua poesia; nella quinta introduce a parlare l'anima di Sordello, che ffue uomo di corte e ffue mantovano; nella sesta fae esalamazione contro alla regione italiana; nella settima esclama ad Alberto di Starli chi eletto all'ufficio dello imperio; nella ottava esclama <i>in singulare</i> molto contra alla città di Firenze, come nella esposizione del testo chiaro udirete (c. 88r ←).</p>

Pur con le lievi modifiche, fisiologiche nella trascrizione di testi servili, e con l'interpolazione laurenziana, che riassume un po' pedantesamente le vicende di Iacopo del Cassero, già ricorda-

te nella glossa di *Purg.*, v, i due testi di fatto coincidono. Ad ulteriore conferma della dipendenza dal commento laneo, si può ancora segnalare che a c. 88r, in basso sul margine destro, si citano, a intestazione della glossa, i vv. 19-22, relativi a Conte Orso degli Alberti e a Pier de la Broccia, ma l'annotazione si limita a fornire indicazioni solo sul secondo personaggio; anche nella tradizione manoscritta di Lana compare il lemma «Vidi conte Orso», ma manca la relativa chiosa.

Merita però una segnalazione l'ultima nota del canto, quella al v. 127, perché conferma *ad abundantiam* l'origine fiorentina del compilatore laurenziano. In essa infatti, riproducendo sostanzialmente il corrispondente testo laneo, non solo si segnala la dimensione antifrastica dell'invettiva dantesca contro Firenze, ma si stigmatizzano – forse con qualche maggiore insistenza rispetto alla fonte – anche gli scorretti comportamenti dei governanti fiorentini. Nel referenziale referto laneo, però, il chiosatore laurenziano inserisce un breve inciso allocutivo, una sorta di epipolesi che mira al coinvolgimento e chiama alla condisione del severo giudizio i suoi concittadini fiorentini (in grassetto l'inciso estraneo al dettato laneo):

*Firenze mia*, cioè che quie discende in singularitate, e, quanto al mio credere, credo che ll'autore parli a buona parte, e per contrario appare per llo testo, cioè ch' e' rettori, cioè gl'uomini che oggi reggono a Firenze, reggono con buono poco consiglio, cioè con quello del popolo, il quale il più delle volte è con poco ordine, **e voi lo sapete**, e ssono poveri di pace e d'amore, però che non l'hanno intra loro popolari la detta pace, e con questo in breui tempi i die in dì comutano istato, usanze, ordini, e monete, e statuti e come quelle due cittadi di che fae menzione nel testo, cioè Lacedemonia e lla città d'Attene, le quali in quelle si feciono le leggi e gli ordini e 'l governmento delle cittadi e province, non basterebbe alle città di Toscana e massimamente a Firenze nella quale suo ordine o statuto non dura, anzi ogni mese quasi si mutano secondo i nuovi apetiti di chie rege. E infine assomiglia Firenze a quella inferma, la quale è in suso il letto colla grossa febre, la quale non posa né puote posare per lla malatia che 'ndentro al corpo si sente continua (c. 90r ←).

LE CHIOSE AL *PARADISO*

Se nell'annotazione al *Purgatorio* il ricorso al Lana è limitato a un solo canto, il commento del bolognese, «licentiatus in artibus et theologia», diviene invece la fonte esclusiva per le glosse laurenziane al *Paradiso*. Del resto al nostro anonimo compilatore non si offrivano, per l'ultima cantica, molte altre soluzioni, tanto più che il suo profilo intellettuale lascia escludere l'eventualità di un ricorso a commenti latini, come quello di Pietro Alighieri, di cui non fossero già facilmente e preventivamente disponibili volgarizzamenti. La scelta era dunque di fatto obbligata tra il commento del Lana e quello fiorentino dell'*Ottimo*, dal momento che le operazioni esegetiche dell'Amico dell'*Ottimo* e di Andrea Lancia ebbero una limitatissima circolazione. Verosimili ragioni di più agevole accessibilità imposero evidentemente di ricorrere al Lana, che peraltro è, come noto, la fonte su cui si modella prevalentemente anche l'annotazione dell'*Ottimo*.

L'operazione esegetica del bolognese, soprattutto quella relativa al *Paradiso*, si presenta di dimensioni davvero cospicue ed è caratterizzata, più ancora che nelle cantiche precedenti, da amplissimi proemi che elencano, secondo modalità espositive e strategie discorsive tipiche della tradizione scolastica, i problemi dottrinari di ogni canto, aprendosi a frequenti *excursus* con estese citazioni prevalentemente da testi tomistici volgarizzati. Alle introduttive glosse generali seguono poi più sintetiche chiose puntuali ai singoli versi o lemmi<sup>46</sup>.

L'Anonimo Laurenziano in genere riproduce le brevi annotazioni puntuali del suo modello, magari selezionandole, talvolta semplificandole, ma non di rado ampliandole mediante parafrasi esplicative con l'evidente intenzione di offrire ai suoi

<sup>46</sup> Per un accurato esame delle strategie testuali con cui Lana costruisce le sue chiose cfr. C. DE CAPRIO, «Si como uxano li expositori in le scientie»: una prima ricognizione delle strategie sintattico-testuali dei commenti alla 'Commedia' di Lana e Lancia, in «Rivista di studi danteschi», xvii 2017, pp. 352-79 (anche in *Intorno a Dante*, cit., pp. 457-89).

lettori una più distesa guida per la lettura dei non facili versi del *Paradiso*. Tuttavia l'operazione di più radicale trasformazione messa in atto nei confronti della fonte lanea riguarda il trattamento delle chiose proemiali. Se ne riprende, infatti, con pedissequa fedeltà la iniziale partizione dei singoli canti, coincidente sempre nelle chiose laurenziane con quella proposta da Lana, ma la si riduce e scorcia anche brutalmente, spesso banalizzandola, sfolgendola delle tante impegnative citazioni patristiche e scolastiche e talvolta consegnando rielaborazioni troppo ellittiche che compromettono la piena comprensibilità del testo di arrivo. Ma soprattutto il compilatore laurenziano – riprendendo, certo con minore consapevolezza e coerenza, una tipica prassi dell'esegesi fiorentina primo-trecentesca, dell'*Ottimo*, dell'*Amico dell'Ottimo*, di Andrea Lancia, che pure avevano dovuto confrontarsi con il Lana – segmenta e parcellizza la compatta, impegnativa struttura discorsiva delle chiose proemiali, le cui partizioni vengono ricollocate e posizionate sui margini in corrispondenza di quei versi ai quali si riferivano le singole porzioni testuali individuate da Lana, versi che vengono posti a intestazione delle nuove glosse<sup>47</sup>.

La rielaborazione, che meriterebbe un'analisi ravvicinata e a grana fine, impossibile in questa sede, ha certamente prodotto incomprensioni e banalizzazioni del modello. Si confronti, ad esempio, per avere un'idea del tasso di semplificazione messo in campo dal compilatore laurenziano, l'articolato ragionamento laneo sul tema della maggiore o minore gloria dei beati nella chiosa proemiale a *Par.*, III, che si avvale di numerose citazioni bibliche, di rinvii alla *Summa contra Gentiles* di Tommaso d'Aquino e alle *Confessiones* di Agostino, e la stringata e un po' confusa glossa laurenziana di c. 163v, che allude troppo ellitticamente per consentirne un'autonoma decodifica all'esempio

<sup>47</sup> Sulle modalità della *divisio textus* nei commenti danteschi fiorentini primo-trecenteschi si vedano le importanti osservazioni di L. AZZETTA, *Le 'Esposizioni' e la tradizione esegetica trecentesca*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, a cura di L. Azzetta e A. Mazzucchi, Roma 2014, pp. 275-92.

agostiniano dei vasi che, pur se di differenti capacità, risultano tutti egualmente pieni:

*Ma dite voi che ssiete qui filici.* Questa si è la quarta parte nella quale l'autore muove uno dubbio ai detti spiriti e essa Piccarda Donati lo scioglie; e il dubbio si è questo: se i beati desiderano maggiore grolia che quella c'hanno e se alcuno sono maggiori uno ch'altro; al quale certo è che no. In perciò che lla grolia del paradiso nonn- è altro che la visione e contemplazione di Dio. Ora avere maggiore grolia non perviene da parte desso Iddio, ma da parte della capacità dell'anima, la quale in verità non può e non vuole piùe ch'ella possa pigliare; si come pone l'assenpro, ove dice biato l'animo ne' vasi.

E tuttavia, pur a fronte di questi esiti, non si potrà ignorare che la rielaborazione dell'Anonimo Laurenziano ha rappresentato un tentativo di risposta all'importante esigenza di favorire un'organizzazione selettiva e una più agevole acquisizione del sapere, di facilitare la consultabilità e la fruizione di un testo, il commento del Lana, ritenuto essenziale per la comprensione dell'ardua terza cantica dantesca. Sunteggiare opere altrui era del resto in primo luogo un metodo approfondito di studio, un modo per far conoscere e fare proprio, in maniera per così dire più definitiva di quanto consentisse una semplice lettura, ciò che altri avevano già scritto. A questo sembra orientata l'operazione consegnata ai margini del Laur. Plut. 40.7 dall'anonimo mercante fiorentino, che non rinuncia neppure nelle glosse al *Paradiso*, che pure rivelano una più complessa e difficoltosa gestione del proprio modello, a lasciare tracce evidenti delle sue convinzioni e della sua origine. Siano esse costituite da erronee informazioni, come, ad esempio, quella che vuole Corso Donati padre e non fratello di Piccarda (si vedano le chiose di c. 163v a *Par.*, III 46, e di c. 164v a *Par.*, III 106, e le si confronti con l'analoga notizia già fornita a c. 129v nella chiosa a *Purg.*, XXIV 13-15), o da inserzioni lessicali fortemente connotate diatopicamente e la cui fiorentinità viene esplicitamente rimarcata, come nella glossa a *Par.*, xv 127-28, dedicata a Lapo Salterelli:

*Saria tenuta allor tal meraviglia / una Cianghella, un Lapo Salterelli.* Nota che ILapo Salterelli fue uno huomo molto lascivo, coscendente, o vero niffo, che cosie favellarono popolare fiorentino (c. 194r ←).

Il prezioso *TLIO* certifica che la voce *niffo* è d'esclusivo uso toscano, ma la chiosa laurenziana imporrà di ampliare la latitudine semantica dell'aggettivo e di riconoscergli non solo l'accezione di 'stizzoso', 'facilmente irritabile', ma anche quella di 'lascivo', 'dedito a piaceri smodati'.

Una scheggia, un frammento, sintomatico, però, dello straordinario e non ancora compiutamente indagato serbatoio lessicografico rappresentato dagli antichi commenti alla *Commedia*. Anche di quelli a basso gradiente di autorialità, privi di riconoscibili e culturalmente attrezzate prospettive ermeneutiche, "zibaldoni", realizzati, come già Piccioli aveva osservato, «accozzando insieme squarci tolti da altri commenti». Essi, come si è provato a dimostrare per il Laur. Plut. 40.7, non solo costituiscono efficaci cartine di tornasole per valutare questioni di cronologia relativa di altri apparati esegetici, offrono indicazioni preziose per ricostruire le magmatiche tradizioni testuali del secolare commento alla *Commedia*, forniscono inedite notizie puntuali, utili a una migliore comprensione di alcuni passaggi del poema, ma sono soprattutto in grado di documentare livelli e modalità differenti di ricezione di un classico, offrendo uno spaccato storicamente più fondato e articolato delle dinamiche culturali tardotrecentesche.

Le chiose dell'Anonimo Laurenziano rivelano, infatti, che negli ultimi decenni del XIV secolo, negli anni cioè in cui il Comune di Firenze affidava a Giovanni Boccaccio la pubblica lettura della *Commedia*, dalla quale sarebbero derivate le *Esposizioni* segnate dalla potente teoria del poeta-teologo, e negli stessi anni in cui tra Ferrara e Bologna il *magister* Benvenuto da Imola, impegnato lettore dei classici e dei moderni, metteva a punto l'imponente e fortunato *Comentum*, nel quale appariva già evidente l'impronta e la lezione del petrarchesco culto per l'antico; in quegli stessi anni dunque un anonimo mercante fio-

rentino, un lettore appassionato, ma non professionista, ignaro del latino, poteva ancora servirsi, riconoscendone una inalterata attualità, dell'esegesi primotrecentesca, anche di quella meno organicamente strutturata, rivelando, come era del resto facilmente prevedibile, pratiche di ricezione del poema dantesco fortemente condizionate dagli inevitabili dislivelli socio-culturali del pubblico.

Anche aggirandosi tra le anonime glosse trecentesche del Laur. Plut. 40.7 si coglie perciò con chiarezza l'impatto straordinario che «il miglior libro che la letteratura abbia mai prodotto»<sup>48</sup> fu in grado di esercitare sulle prime generazioni dei suoi lettori, i quali, come rivela lo sforzo di comprensione e documentazione che misero in campo, dovettero tutti già allora riconoscere, per dirla ancora con Mandel'stam, che «la *Divina Commedia* non tanto sottrae tempo al lettore, quanto piuttosto gliene fa dono, al pari di una composizione musicale mentre viene eseguita. Nel suo allungarsi, il poema si va allontanando dalla propria fine, e la sua stessa fine sopraggiunge inaspettata, e suona come un inizio»<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> La definizione – del tutto sottoscrivibile – si deve, come è noto, a J.L. BORGES, *Saggi danteschi*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano 1985, 2 voll., II p. 1307.

<sup>49</sup> MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, cit., p. 65.





## INDICE DELLE TAVOLE

1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 1r.
2. København, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2, membranaceo, c. 1r.
3. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 1r (partic.).
4. Budapest, Egyetemi Könyvtár, Ital. 1, membranaceo, c. 1r.
5. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 6r (partic.).
6. Budapest, Egyetemi Könyvtár, Ital. 1, membranaceo, c. 3r (partic.).
7. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 7v (partic.).
8. København, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2, membranaceo, c. 7v (partic.).
9. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 12r (partic.).
10. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 14r (partic.).
11. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 22v (partic.).
12. København, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2, membranaceo, c. 23r (partic.).
13. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 24v (partic.).
14. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1035, membranaceo, c. 20v (partic.).
15. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 35v (partic.).
16. København, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2, membranaceo, c. 36r (partic.).

## INDICE DELLE TAVOLE

17. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 53r (partic.).
18. København, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2, membranaceo, c. 54v.
19. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 75r (partic.).
20. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 76r (partic.).
21. København, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2, membranaceo, c. 78r.
22. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 6v (partic.).
23. NARDO DI CIONE, *Inferno*, affresco, 1355-1360. Firenze, Santa Maria Novella, cappella Strozzi di Mantova (partic.).
24. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 9v (partic.).
25. NARDO DI CIONE, *Inferno*, affresco, 1355-1360. Firenze, Santa Maria Novella, cappella Strozzi di Mantova (partic.).
26. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 67r (partic.).
27. NARDO DI CIONE, *Inferno*, affresco, 1355-1360. Firenze, Santa Maria Novella, cappella Strozzi di Mantova (partic.).
28. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 86r (partic.).
29. *La 'Commedia' col commento di Cristoforo Landino*, Venezia, Bernardino Benali e Matteo Cadecà, 1492(?), p. CLIIv, xilografia.
30. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 120v (partic.).
31. *La 'Commedia' col commento di Cristoforo Landino*, Venezia, Bernardino Benali e Matteo Cadecà, 1492(?), p. 409r, xilografia.
32. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, cartaceo, c. 162v (partic.).

## INDICE DELLE TAVOLE

33. *La 'Commedia' col commento di Cristoforo Landino*, Venezia, Pietro de' Piasi, 1491, p. 244v, xilografia.
34. *La 'Commedia' col commento di Cristoforo Landino*, Venezia, Bernardino Benali e Matteo Cadecà, 1492(?), p. 484r, xilografia.

\*

*Le illustrazioni degli incunaboli di cui qui alle tavole 29, 31, 33, 34 sono state riprodotte per gentile concessione di Matthew Collins, Ph.D., coordinatore di un progetto digitale per la Houghton Library dell'Università di Harvard.*



Il presente volume, stampato a Villa Verucchio  
nel mese di ottobre duemiladiciotto,  
è pubblicato insieme al facsimile del  
manoscritto Pluteo 40.7 conservato  
presso la Biblioteca Medicea  
Laurenziana di Firenze





