

Università eCampus



**DOTTORATO DI RICERCA IN MEDIUM E MEDIALITÀ
CICLO XXXVIII
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE E SOCIALI**

Coordinatore Prof. Francesco Napoli

**Tesi in cotutela tra
Università Telematica eCampus
e
Universidad Complutense de Madrid**

TITOLO

Copie, commenti, traduzioni nella tradizione manoscritta della *Commedia* di Dante.
Il caso studio della famiglia *mad*

Copias, comentarios y traducciones en la tradición manuscrita de la *Comedia* de
Dante.
El estudio de caso de la familia *mad*

Settore Scientifico Disciplinare LIFI-01/B

Dottoranda

Dott.ssa Beatrice Mosca

Beatrice Mosca

Tutor

Prof.ssa Elisabetta Tonello

Elisabetta Tonello

Prof. Juan Ignacio Varela-Portas de Orduña

Juan Ignacio Varela-Portas de Orduña

Filologia, infatti, è quella onorevole arte che esige dal suo cultore soprattutto una cosa, trarsi da parte, lasciarsi tempo, divenire silenzioso, divenire lento, essendo un'arte e una perizia di orafi della *parola*, che deve compiere un finissimo attento lavoro e non raggiunge nulla se non lo raggiunge *lento*. Ma proprio per questo fatto è oggi più necessaria che mai [...] nel cuore di un'epoca del «lavoro», intendo della fretta, della precipitazione indecorosa e sudiccia, che vuol dire «sbrigare» velocemente ogni cosa, anche ogni libro antico e nuovo: per una tale arte non è tanto facile sbrigare una qualsiasi cosa, essa insegna a leggere *bene*, cioè a leggere lentamente, in profondità, guardandosi avanti e indietro, non senza secondi fini lasciando porte aperte, con dita e occhi delicati...

Nietzsche, *Aurora*

Sommario

Abstract in English.....	7
Resumen en Español.....	9
Estratto in Italiano.....	11
Introduzione.....	13
Capitolo I.....	17
I. Per una topografia settentrionale emiliano-romagnola della tradizione della <i>Commedia</i> : nei luoghi della sottofamiglia <i>mad</i>	17
I.1 Le edizioni della <i>Commedia</i> : ieri e oggi.....	24
Dai primi tentativi wittiani alla nuova edizione critica del “Gruppo di Ferrara”.....	24
II. La sottofamiglia <i>mad</i>	38
II.1 Sulla natura paleografico-codicologica di <i>mad</i>	38
II.1.1 Firenze, Biblioteca Riccardiana 1005 e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2 (Rb).....	39
II.1.2 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186 (Md).....	46
II.1.3 Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1 (Pl).....	55
II.1.4 Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, A 321 (B321).....	57
II.1.5 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5 (Br. AG.XII.5).....	58
II.1.6 Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2 (Phillipps 9589, Ph. 9589).....	59
II.1.7 Treviso, Biblioteca Comunale, 337 (Trev).....	62
II.2 Sulla natura ecdotica di <i>mad</i>	64
III. Dallo snodo <i>xI</i> ai contaminati di <i>mad</i>	69
III.1 <i>xI</i>	69
III.2 Tra contaminati e contaminanti: Trev, Ph. 9589, Ott. lat. 1523.....	75
III.2.1 Trev.....	77
III.2.2 Ph. 9589.....	85
III.2.3 Ott. lat. 1523.....	96
III.3 Per una storia della cultura e dei lettori: lo snodo <i>pal&</i>	104
Capitolo II.....	120
IV. Dall’Italia alla Spagna: la ricezione dantesca oltre i confini.....	120
IV.1 Le prime influenze dantesche in area catalana: il caso di Bernat Metge.....	128
IV.2 Le prime influenze dantesche in area castigliana: il caso di Francisco Imperial.....	132
IV.3 Dalla «creación poetica» alle prime traduzioni della <i>Commedia</i>	140
IV.3.1 La «creación poetica» come atto interpretativo.....	140
IV.3.2 La traduzione nella penisola iberica tra XIV e XV secolo.....	141

IV.3.3 Dante e l' <i>humanismo castellano</i> : traduzioni e traduttori	146
IV.4 Enrique de Villena, el Marqués de Santillana e la <i>Comedia</i> di Dante: dalla traduzione al «modelo subyacente»	149
IV.4.1 Dal manoscritto di Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186 alla traduzione di Villena: nuovi dati	158
IV.5 Testo tradotto e testo traducente: alle soglie della ricezione dantesca	166
Capitolo III	169
V. Dante a Bologna, Dante e Bologna	170
V.1 Copisti e botteghe	175
V.2 Tra commentatori danteschi e testimoni manoscritti: il caso del Lana e il manoscritto Riccardiano-Braidense	179
V.3 Un esempio di «costruzione “sperimentale” di un modello»	185
V.4 Sulla posizione genealogica del manoscritto Riccardiano-Braidense	188
V.5 Dalla copia all'apparato iconografico	202
Conclusioni	208
Bibliografia	210
Simboli e criteri per la compilazione delle tavole	231
Sigle dei manoscritti	233

Abstract in English

This work, entitled *Copies, commentaries, and translations in the manuscript tradition of Dante's Commedia. The case study of the mad family*, aims to demonstrate, through the analysis of an emblematic philological case of the extreme complexity of the *Commedia's* textual tradition, the internal stemmatic relationships within the *mad* family, examined in the light of new evidence emerging from the critical edition of the poem currently in progress under the direction of Paolo Trovato. By narrowing the focus to the two cornerstone manuscripts of the family – manuscript Md (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186) and manuscript Rb (Firenze, Biblioteca Riccardina, 1005 and Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2) – the study shows how, in certain cases, the history of *a* book may legitimately prevail over the history of *the* book. This perspective enables a deeper understanding of the dynamics of reading, circulation, and reception of one of the foundational texts of Italian and Western literary identity. The first chapter provides a brief *excursus* on the early circulation of the poem in northern Italy and, specifically, along the geographical routes through which the tradition of the *mad* subfamily developed. It also includes an overview of the history of critical editions, intended to establish a methodological framework for the investigation. The chapter then focuses on the relationships among the manuscripts of the subfamily and on the nature of the contamination affecting them, with the aim of clarifying their internal stemmatic relations. The second and third chapters concentrate on the importance of those liminal elements that accompany manuscript witnesses and accumulate at the thresholds of the text, allowing the reconstruction of the history of the reception, dissemination, and reading of the *Commedia*. In the case of Md, the analysis examines the relationship between the text of the poem and the first Castilian translation, dated 1428. The aim is not only to reconstruct the vectors of Dante's reception in the Iberian Peninsula between the fourteenth and fifteenth centuries, but also to analyse the translation itself with respect to the text of the poem as transmitted by Md. In the case of Rb, attention is devoted to the relationship between the text of the poem and Lana's commentary, with the objective of reconstructing the working practices of the scribe Maestro Galvano within the Bolognese university milieu and of determining whether Rb diverges from the behaviour of the rest of the *mad* family are attributable to the influence of the *lemmi* of Lana's commentary, to the commentary itself, or to the circulation of multiple exemplars. In conclusion, although circumscribed to the *mad* subfamily, this research offers a privileged perspective on the dynamics of dissemination, reception, and reading of the *Commedia*. Considered in their codicological and palaeographical dimensions, in the individual history of each witness, and in the stemmatic relationships that link them to other codices, the manuscripts of the *mad* subfamily made it possible to reconstruct a portion – limited yet significant

– of the transmission and reception of Dante's *Commedia*, demonstrating how Dantean philology continues to constitute a methodological proving ground of primary importance today.

Resumen en Español

Esta tesis doctoral intitulada *Copias, comentarios y traducciones en la tradición manuscrita de la Comedia de Dante. El estudio de caso de la familia mad* se propone demostrar, por un lado, mediante el análisis de un caso filológico de particular relevancia y emblemático de la extrema complejidad de la tradición textual de la *Commedia*, las relaciones stemmáticas internas dentro de la familia *mad*, examinadas asimismo a la luz de nuevas evidencias surgidas de la edición crítica del poema actualmente en curso bajo la dirección de Paolo Trovato. Por otro lado, al concentrar la atención en los dos manuscritos fundamentales de la familia – el manuscrito 10186 de la Biblioteca Nacional de España (Md) y el manuscrito Rb, conservados hoy respectivamente en la Biblioteca Riccardiana de Florencia y en la Biblioteca Nazionale Braidense de Milán – la tesis muestra cómo, en determinados casos, la historia de *un* libro puede legítimamente prevalecer sobre la historia *del* libro, permitiendo así una comprensión más profunda de las dinámicas de lectura, circulación y recepción de uno de los textos fundacionales de la identidad literaria italiana y occidental. En el primer capítulo, tras un breve *excursus* sobre la circulación temprana del poema en el norte de Italia y, más específicamente, sobre las rutas geográficas a través de las cuales se desarrolló la tradición de la subfamilia *mad*, así como una concisa historia de las ediciones críticas destinada a proporcionar un marco metodológico para el estudio, me centro en las relaciones establecidas entre los manuscritos de la subfamilia y en la naturaleza de la contaminación que los afecta, con el fin de esclarecer sus relaciones stemmáticas internas. En el segundo y en el tercer capítulo, plenamente consciente de la importancia de todos aquellos elementos liminares que acompañan a los testimonios manuscritos, que se acumulan en los umbrales del texto y permiten reconstruir la historia de la circulación, difusión y lectura de la *Commedia*, he optado por centrarme en la relación entre el texto del poema y dos elementos marginales que lo rodean y lo acompañan. En el caso de Md, se trata de la relación entre el texto y la primera traducción castellana fechada en 1428; en el caso de Rb, de la relación entre el texto y el comentario de Lana. En el primer caso, el objetivo ha sido no solo reconstruir los vectores de la recepción de Dante en la Península Ibérica entre los siglos XIV y XV, sino también analizar el propio texto de la traducción en relación con el texto del poema transmitido por Md. En el segundo caso, el estudio intenta reconstruir el taller de trabajo del escriba de Rb, Maestro Galvano, en el seno del ambiente universitario boloñés, con el fin de comprender las relaciones que el texto del poema mantiene con el comentario y de determinar si los casos en los que el texto del poema en Rb diverge del comportamiento del resto de la familia *mad* son atribuibles a la influencia de los *lemmi* del comentario de Lana, al comentario mismo o a la posibilidad de que circulara más de un ejemplar dentro del taller del escriba. A modo de conclusión, esta investigación, aunque circunscrita a la subfamilia *mad*, ofrece una perspectiva privilegiada sobre las dinámicas de difusión, recepción y

lectura de la *Commedia*. Considerados en su dimensión codicológica y paleográfica, en la historia individual de cada testimonio y en las relaciones stemmáticas que los vinculan con otros códices, los manuscritos de la subfamilia *mad* han permitido reconstruir una porción, aunque limitada pero significativa, de la transmisión y de la recepción del poema dantesco, así como esclarecer los usos y las funciones asumidos por los distintos testigos en los diversos contextos de producción. Los manuscritos se configuran así como objetos liminares, que gravitan en torno a la exigencia del editor de restituir un texto lo más genuino posible y que, al mismo tiempo, están marcados por la mutabilidad intrínseca del acto de copia y por la irrecuperabilidad de la voluntad autorial, ofreciendo asimismo testimonio del papel central del filólogo, para quien el desafío dantesco constituye un banco de prueba metodológico de primer orden.

Estratto in Italiano

Questa ricerca, dal titolo *Copie, commenti, traduzioni nella tradizione manoscritta della Commedia di Dante. Il caso studio della famiglia mad*, si propone di dimostrare, da un lato, attraverso l'analisi di un caso filologico di particolare rilievo ed emblematico dell'estrema complessità della tradizione testuale della *Commedia*, le relazioni stemmatiche interne alla sottofamiglia *mad*, esaminate anche alla luce di nuove evidenze emerse dall'edizione critica del poema attualmente *in fieri* diretta da Paolo Trovato. Dall'altro lato, concentrando l'attenzione sui due manoscritti fondamentali della famiglia – il manoscritto 10186 della Biblioteca Nacional de España (Md) e il manoscritto Riccardiano-Braidense (Rb), oggi conservato rispettivamente presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze e la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano – la tesi mostra come, in determinati casi, la storia di *un* libro possa legittimamente prevalere sulla storia *del* libro, consentendo una comprensione più profonda delle dinamiche di lettura, circolazione e ricezione di uno dei testi fondativi dell'identità letteraria italiana e occidentale. Nel primo capitolo, dopo un breve *excursus* sulla circolazione precoce del poema nell'Italia settentrionale e, più nello specifico, sulle rotte geografiche attraverso le quali si sviluppò la tradizione della sottofamiglia *mad*, nonché dopo una concisa storia delle edizioni critiche volta a fornire un quadro metodologico di riferimento per l'indagine, l'attenzione si concentra sulle relazioni instaurate tra i manoscritti della sottofamiglia e sulla natura della contaminazione che li caratterizza, al fine di chiarirne i rapporti stemmatici interni. Nel secondo e nel terzo capitolo, nella piena consapevolezza dell'importanza di tutti quegli elementi liminari che accompagnano i testimoni manoscritti, si accumulano sulle soglie del testo e consentono di ricostruire la storia della circolazione, della diffusione e della lettura della *Commedia*, si è scelto di focalizzare l'analisi sul rapporto tra il testo del poema e due elementi paratestuali che lo circondano e lo accompagnano. Nel caso di Md, si tratta del rapporto tra il testo e la prima traduzione castigliana, datata 1428; nel caso di Rb, del rapporto tra il testo del poema e il commento di Iacomo dalla Lana. Nel primo caso, l'obiettivo è stato non solo ricostruire i vettori della ricezione di Dante nella penisola iberica tra il XIV e il XV secolo, ma anche analizzare il testo stesso della traduzione in rapporto al testo del poema in Md. Nel secondo caso, lo studio mira a ricostruire l'officina di lavoro del copista di Rb, Maestro Galvano, all'interno dell'ambiente universitario bolognese, al fine di comprendere le relazioni che il testo del poema intrattiene con il commento e di stabilire se i casi in cui il testo del poema in Rb diverge dal comportamento del resto della famiglia *mad* siano attribuibili all'influenza dei lemmi del commento del Lana, al commento stesso, oppure alla possibilità che all'interno dell'officina circolasse più di un esemplare. In conclusione, questa ricerca, pur circoscritta alla sottofamiglia *mad*, offre una prospettiva privilegiata sulle dinamiche di diffusione, ricezione e lettura della *Commedia*. Considerati nella loro dimensione codicologica e paleografica, nella storia individuale di ciascun testimone e nelle

relazioni stemmatiche che li legano ad altri codici, i manoscritti della sottofamiglia *mad* hanno permesso di ricostruire una porzione, seppur limitata ma significativa, della trasmissione e della ricezione del poema dantesco, nonché di chiarire gli usi e le funzioni assunti dai diversi testimoni nei vari contesti di produzione. I manoscritti si configurano così come oggetti liminari, che gravitano attorno all'esigenza dell'editore di restituire un testo il più possibile genuino e che, al contempo, sono segnati dalla mutabilità intrinseca dell'atto di copia e dalla inattingibilità della volontà autoriale, offrendo altresì testimonianza del ruolo centrale del filologo, per il quale il problema ecdotico della *Commedia* costituisce un banco di prova metodologico di primo ordine.

Introduzione

Certo, dato il progressivo livellamento e l'inquinamento e la confusione delle acque con predominio di una vulgata spesso corrotta e banalizzata, non molto di genuino si potrà ricavare dalla tradizione tarda: e tuttavia crediamo che non possono essere escluse sorprese di *recentiores* attingenti ancora alla tradizione più antica.

Folena 1965, p. 60.

Le vicende dantesche e la straordinaria fortuna della *Commedia*, immediatamente successiva alla morte del poeta, hanno lasciato una traccia indelebile nella tradizione letteraria posteriore, sia per la vastità e la complessità della tradizione manoscritta dell'opera, diffusasi capillarmente in modo inedito tanto sul piano geografico quanto su quello socio-culturale, sia per la sua portata identitaria e unificatrice, determinata dalla precoce e duratura fortuna del testo e dalla sua continua imitazione. «Il problema della tradizione del testo della *Comedia* è subito complicato dall'immediata popolarità dell'opera testimoniata dal grande numero di copie e di commenti».¹

Come è noto, la *Commedia*, testo fondativo della tradizione letteraria italiana ha conosciuto un'immediata e vastissima fortuna, attestata da oltre 800 manoscritti e da una precoce tradizione esegetica che ha iniziato ad accompagnarne la circolazione fin dai primi anni successivi alla morte del poeta. L'assenza dell'autografo dantesco ha da sempre alimentato dubbi e incertezze circa le modalità di composizione dell'opera e i suoi processi elaborativi, suscitando già tra i primi lettori l'esigenza di ricostruirne il dettato originario. La straordinaria diffusione manoscritta ha fatto sì che il pubblico del poema non si limitasse alla borghesia colta, ma coinvolgesse anche il ceto mercantile, l'ambiente universitario e fasce più ampie del ceto popolare. In questo contesto si intrecciano tradizioni di natura diversa: copisti per passione e copisti di professione, pratiche di copia individuale, forme di produzione seriale, per citare qualche esempio, che contribuiscono a delineare la complessità e la stratificazione della trasmissione del testo. Amanuensi che trascrivevano ripetutamente il testo del poema, talvolta non sulla base di un unico modello, ma disponendo di più esemplari, passando dall'uno all'altro o ricontrollando la copia su testimoni differenti. In tale contesto proliferano vettori di contaminazione di varia natura, ai quali si somma spesso la contaminazione mnemonica, tipica di un testo come la *Commedia*, ampiamente memorizzato e interiorizzato. Così «molteplici spinte sincroniche orizzontali, contribuiscono a indebolire, talora a obliterare, le linee diacroniche, verticali,

¹ Mercuri 1992, p. 212.

i rapporti lachmanniani».² I copisti, infatti, non sono stati soggetti passivi nel processo di trasmissione: sono intervenuti sul testo, tentando di “migliorarlo” arbitrariamente attraverso correzioni, proposte di lezioni alternative o confronti con altri esemplari, fino a giungere a vere e proprie congetture. Emblematico, in tal senso, è il caso di Forese Donati, il quale, riscontrando «verborum alteratione et mendacitate» nei testimoni a disposizione, interviene sul testo «ex diversis aliis respuendo que falsa et colligendo que vera».³ Così gli editori si sono dovuti immediatamente scontrare non solo con l’esigenza di razionalizzare una mole di testimoni ineguagliabile e la mancanza dell’originale, ma anche con la mutevolezza dell’atto di copia. Inoltre, la contaminazione aveva così pervasivamente affetto quella tradizione da rendere difficoltosa una sua qualsiasi razionalizzazione.

Tenendo conto dei lavori dei precedenti editori, è da questi presupposti che nasce e si sviluppa una nuova “ipotesi di lavoro” per impulso di Paolo Trovato che, in quindici anni, ha permesso al Gruppo di Ferrara di potere allestire una nuova edizione critica, sebbene ancora in *fieri*, del poema dantesco partendo dalla decisiva svolta di Sanguineti che, seppur nei suoi limiti, «dà luogo a un compiuto canone ricostruttivo».⁴ Ponendo all’attenzione degli studiosi la rilevanza della tradizione settentrionale del poema, fino a quel momento relegata (se non per pochi manoscritti) a tradizione *recentior*, per la prima volta, questo “cantiere” di edizione critica non solo ha avuto il merito di collazionare l’intero testimoniale del poema con almeno 30 canti (580 manoscritti) sulla base di più di 600 *loci critici*, compresi i 396 di Barbi,⁵ ma anche di restituire il testo della *Commedia* sulla base di un’ipotesi di tipo geografico-filologico, fondata sul fatto che alcuni manoscritti settentrionali più o meno tardi (in particolare, U[rb]⁶ datato al 1352, giudicato di alta qualità da quasi tutti gli studiosi) paiono migliori dal punto di vista testuale dei fiorentini più antichi ma più contaminati (consci che Dante è morto a Ravenna e da quell’area geografica ha avuto inizio la prima circolazione e diffusione del poema dantesco). *Recentiores non deteriores*: l’allargamento dello studio all’intero testimoniale, infatti, dimostrava, a conferma del principio pasqualiano, che una parte della tradizione settentrionale non era solo più genuina dal punto di vista della sostanza testuale, ma che conservava numerosi fiorentinismi del tempo di Dante.

È proprio nell’ambito di questi lavori per una nuova edizione critica del poema promossa dal gruppo ferrarese, alla quale collaboro, che questa ricerca intende dimostrare da un lato, attraverso

² Folena 1965, p. 47.

³ Si veda Vandelli 1922, pp. 41 e sgg. Per una disamina più approfondita della questione si rimanda a Tonello 2024, pp. 69-92; Tonello 2013, pp. 71-118; Tonello 2018.

⁴ Inglese 1999, p. 153 (è bene sottolineare che la citazione di Inglese si riferisce all’ed. Petrocchi ma nell’economia del discorso mi è sembrato opportuno poterla estendere anche all’ed. di Sanguineti).

⁵ Si veda Barbi 1891a.

⁶ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat., 366. Da qui in avanti si adotterà la sigla U per il manoscritto Urb. lat. 366 utilizzata per l’edizione critica del poema diretta da Paolo Trovato.

l'analisi di un caso filologico di particolare rilievo ed emblematico dell'estrema complessità della tradizione della *Commedia*, i rapporti stemmatici interni alla famiglia *mad*; dall'altro, restringendo il campo ai due manoscritti cardine della famiglia – il ms. 10186 della Biblioteca Nacional de España (Md) e il ms. Rb, oggi conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze (unità contenente *Inferno e Purgatorio*) e la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (unità contenente il *Paradiso*), come, in alcuni casi, la storia di *un* libro possa legittimamente imporsi sulla storia *del* libro, consentendo una più profonda comprensione delle dinamiche di lettura, diffusione e ricezione di uno dei testi fondativi dell'identità letteraria italiana e occidentale. Nel primo capitolo, dopo un breve *excursus* sulla prima circolazione del poema in area settentrionale e, nello specifico, lungo una topografia dei luoghi entro cui si dirama la tradizione della sottofamiglia *mad* e una breve storia delle edizioni critiche al fine di inquadrare metodologicamente il lavoro, mi soffermo sulle relazioni che i manoscritti della sottofamiglia instaurano tra di loro e sulla natura della contaminazione al fine di rendere chiari i rapporti stemmatici interni allo snodo. Nel secondo e nel terzo capitolo, consci dell'importanza di tutti quegli elementi *liminari* che corredano i testimoni manoscritti, tracce verbali e non verbali che si stratificano alle soglie del testo e che permettono di ricostruire la storia della circolazione, diffusione e lettura di un'opera capitale come la *Commedia*, grazie alla collaborazione con il progetto *Dantelimina.it* coordinato da Elisabetta Tonello e Ciro Perna, ho deciso di porre l'attenzione sul rapporto tra testo del poema e due elementi al margine che circondano e accompagnano il testo stesso: per il manoscritto di Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186 (Md), la relazione tra il testo del poema e la prima traduzione in castigliano datata 1428; per il manoscritto Riccardiano-Braidense (Rb), la relazione tra testo del poema e commento di Iacomo dalla Lana. Nel primo caso ho inteso non solo ricostruire i vettori della ricezione dantesca nella penisola iberica tra il XV-XV secolo, ipotizzando, anche su basi codicologiche relativamente al manoscritto Md, una precoce diffusione in area catalana del poema e una successiva in area castigliana; ma anche analizzare il testo della traduzione in relazione al testo del poema in Md. Nel secondo caso, invece, si è tentato di ricostruire la bottega di lavoro del copista di Rb, Maestro Galvano, nell'ambiente universitario bolognese, cercando di comprendere le relazioni codicologiche, paleografiche, iconografiche che il testo del poema intrattiene con il commento, provando a capire se i casi in cui il testo del poema in Rb si distanzia dal comportamento del resto della famiglia *mad* sia determinato dall'influenza dei lemmi del commento del Lana o dal commento stesso o dalla possibilità che all'interno della bottega del copista circolasse più di un esemplare utilizzati per la copia del poema.

Consapevole del carattere necessariamente *in fieri* e perfettibile della ricerca, auspico che questo studio riesca a delineare, attraverso l'integrazione degli strumenti e dei principi della filologia con quelli della storia della cultura e del libro manoscritto, un tassello della storia della tradizione

della *Commedia*. Pur nella sua dimensione circoscritta – quella della sottofamiglia *mad* all'interno della sovrabbondante tradizione del poema – l'analisi intende offrire una prospettiva privilegiata sulle dinamiche di produzione, diffusione e ricezione del testo dantesco, mostrando come la filologia dantesca costituisca ancora oggi un banco di prova metodologico di primaria importanza.

Capitolo I

I. Per una topografia settentrionale emiliano-romagnola della tradizione della *Commedia*: nei luoghi della sottofamiglia *mad*

Se si pensa alle Tre Corone fiorentine da un punto di vista ecdotico non ci si può dire sfortunati: sulle carte autografe di Petrarca è possibile ricostruire il *labor limae* e nei codici di Boccaccio si può seguire la trama di ripensamenti e annotazioni marginali, ma di Dante, come è noto, non possediamo autografi e neppure abbiamo alcuna testimonianza della sua biblioteca. Siamo privi insomma dei fondamentali punti di riferimento per l'indagine sulla lingua e sulla sua officina scrittoria. Dobbiamo rivolgerci alle copie, scritte da amanuensi di professione o da intellettuali, per conoscerne e studiarne le opere. Le copie della *Commedia*, a differenza delle altre opere, e a differenza di tutte le altre opere della letteratura romanica, sono tantissime, circa 800. Si parla dunque di tradizione sovrabbondante, che implica che vadano selezionate le copie più genuine. Ma dove? E come? Le prime attestazioni della diffusione del poema dantesco si cristallizzano proprio lungo le direttrici geografiche dell'Emilia-Romagna, regione che ha segnato profondamente non solo la biografia del poeta, ma anche la fortuna delle sue opere e la conclusione della *Commedia*, a Ravenna. Le prime tracce documentarie della sua presenza in terra padana emergono dai *Memoriali bolognesi*. Nel 1287, Enrichetto dalle Querce trascrisse sulle sue pagine notarili il celebre sonetto della Garisenda in una versione "bolognesizzata", mentre nel 1292 Pietro dell'Allegrezza annotò la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Sul fronte della *Commedia*, si registrano trascrizioni di alcune terzine nel 1317, tratte dai canti III e V dell'*Inferno*, seguite dall'*incipit* del *Purgatorio* in un *Memoriale* del 1319 e, nel 1321, dalla citazione di alcuni versi in un contratto dotale.⁷ Si trattava con ogni probabilità di versi memorizzati e citati, forse senza una piena consapevolezza del loro valore letterario e della loro futura rilevanza. Sebbene tali testimonianze non siano decisive ai fini della ricostruzione testuale, risultano invece fondamentali per comprendere i contesti geografici, culturali e le modalità di lettura della *Commedia* nei primissimi anni della circolazione del poema. Inoltre, non solo la *Commedia* dantesca presenterebbe numerosi riferimenti all'ambiente universitario bolognese – come si vedrà successivamente –, ma è proprio in questi territori che si registra la prima esegesi in volgare al poema a opera di Iacomo dalla Lana⁸ tra il 1324 e il 1328. Il commentatore si rivolge esplicitamente al suo

⁷ Roddewig 1984, pp. 14-15, n. 25. Si rimanda inoltre a Petrocchi 1967, pp. 323-330; Petrocchi 1966-1967, I, pp. 60-61 e sgg.; ma soprattutto Livi 1921; Livi 1891. Per una disamina più approfondita e dettagliata sui rapporti tra Dante e Bologna, sullo *Studium* bolognese e sui *Memoriali* si rimanda ai paragrafi V e sgg. del presente lavoro.

⁸ La forma «dalla Lana», già nota grazie agli studi di Petoletti (2013) sui manoscritti di Padova, Biblioteca Universitaria, 1456 e 1457 (due manoscritti gemelli), dove si riscontra già rispettivamente a c. Ilr e a c. Ir una nota di possesso autografa del Lana: «Et est Iacobi condan domini Çoni fratris Phy(lippi) da la Lana de Santo Chasciano», è tornata nuovamente al centro degli studi sul noto commentatore dantesco grazie a un recente contributo di Mirko Volpi (2025), il quale ha rinvenuto sul foglio di guardia finale del ms. Aldini 219 della Biblioteca Universitaria di Pavia un nota di possesso autografa del noto commentatore, il quale si firma «dala Lana», formula anche attestata da Galvano, copista del noto

lettore con l'appellativo di «studente», segnando un passaggio cruciale per la ricezione dell'opera: per la prima volta il poema diviene oggetto di studio sistematico. L'esegesi lanèa non si limita alle questioni più propriamente didattiche, ma si addentra anche in quelle dottrinali, filosofiche e morali, contribuendo a delineare un primo quadro interpretativo del testo dantesco. Accanto a questa prima stagione esegetica, spicca «il più ampio studio esegetico sulla *Commedia* del Trecento»,⁹ ossia il *Comentum* di Benvenuto Rambaldi, noto come Benvenuto da Imola. La sua analisi non solo dimostra piena comprensione del testo dantesco, ma è in grado di svelarne le sfumature più sottili e i riferimenti, celati, al contesto culturale bolognese.

Proprio nelle valli ferraresi affondano le radici di Dante Alighieri, come d'altronde lo stesso poeta lascia intendere in *Paradiso XV*.¹⁰ Qui Cacciaguida, trisavolo del poeta, ripercorre le sorti della sua stirpe. Cacciaguida degli Elisei, morto nel 1147 combattendo in Terra Santa, aveva preso in sposa una donna di *val di Pado*, che la tradizione ha identificato con Aldighiera degli Aldighieri, dalla quale avrebbe avuto origine la discendenza fiorentina della famiglia del poeta: «Mia donna venne a me di val di Pado / e quindi il soprano me si feo» (*Pd XV*, 137-138). Dalla loro unione, infatti, sarebbero nati Preitenitto e Alighiero e, proprio da quest'ultimo, si sarebbe formato il ramo di discendenza da cui deriverebbe Dante Alighieri. A Ferrara, le memorie documentali attestano la presenza degli Aldighieri già nel XI secolo: Aldigiero degli Aldigieri nel 1083, giudice e abitante nella parrocchia di Santa Croce in Ferrara, investito di molte decime. Le stesse vie della cittadina medievale testimoniano le aree anticamente abitate dalla famiglia, oltre a custodirne ancora le reliquie. Si tratta dell'abitato che gravita attorno a via Boccacane di Santo Stefano e alle vie limitrofe, tra le quali via Vegri, anticamente nota come via di Ognissanti, detta anche via di Santa Croce degli Aldighieri. Già infatti nel XI secolo risultano case di proprietà della famiglia Aldighieri.¹¹ Proprio la chiesa di Santa Croce era la loro chiesa parrocchiale. Oggi qui vi è la chiesa di Santa Maria Nuova, nella quale non solo la cripta ospita al suo interno le reliquie della famiglia Aldighieri, ma già sulla facciata si possono leggere i celebri versi di *Pd XV*, 137-138. È grazie agli studi di Guarini¹² che oggi conosciamo alcune personalità del casato che hanno vissuto e operato a Ferrara. Tra questi vi è Giovanni Aldighieri, il più antico miniatore ferrarese finora conosciuto, monaco, vissuto nel XII secolo, responsabile della decorazione di un codice Virgiliano, oggi conservato presso la biblioteca dei frati carmelitani di San Paolo a Ferrara. Come sottolinea Mirna Bonazza,¹³ la famiglia Aldighieri ha avuto un ruolo di

codice Rb, il quale utilizzava il nome del commentatore come riempitivo per evitare vuoti antiestetici (si veda Volpi 2025, pp. 213-237). Per questa ragione, si è deciso di utilizzare questa forma nel presente lavoro.

⁹ Pasquino 2017, p. 7.

¹⁰ Per le informazioni che riporto qui faccio sostanzialmente riferimento a Bonazza 2021, pp. XCI-XCVIII, cui rimando per i dettagli.

¹¹ Medri 1933, p. 149.

¹² Si veda Guarini 1621.

¹³ Bonazza 2021, pp. XCI-XCVIII.

prestigio in età medievale e ciò è testimoniato dal fatto che nei documenti il nome compare sempre anticipato da *nobilis vir*. Girolamo Baruffaldi, inoltre, dà testimonianza di uno stemma della famiglia Aldighieri che disegna egli stesso in una sua opera, manoscritta, conservata presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (Baruffaldi 1715, n. 393). Vi è raffigurato un leone rampante che Frassoni descrive «d'azzurro al leone d'oro», attribuendo agli Aldighieri della famiglia fiorentina altro stemma, «d'azzurro al semivolo d'argento».¹⁴

Lungo le vie del settentrione d'Italia, quasi in un ritorno ai luoghi d'origine, Dante ha trascorso il suo esilio e lungo quelle stesse rotte ha concluso la sua *Commedia*. Questa impresa letteraria, la sua impareggiabile circolazione e la ri-produzione di copie a ritmo vorticoso sono stati tali che «la storia della filologia dantesca è anche la storia dei tentativi di escogitare scorciatoie intelligenti per non impantanarsi nella palude pingue dei quasi 600 testimoni non frammentari».¹⁵ Copisti per passione, copisti di professione, scrivani a pagamento, letterati come Boccaccio e Filippo Villani, ma anche mercanti e borghesi si sono avvicendati nella trasmissione del poema, dando vita a una tradizione manoscritta foltissima e variegata. Alcuni sono responsabili della produzione di manoscritti in serie, altri hanno realizzato codici unici, su committenza, lussuosi e pregiati, spesso elegantemente miniati, altri ancora hanno copiato per mero uso personale. Come sottolinea Ciociola,¹⁶ l'anagrafe dei copisti e la loro estrazione consente di ricostruire l'universalità del poema. Questa dimensione, in toni certamente amplificati dal gusto narrativo, ma del tutto verosimili nella sostanza, trova espressione nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti (CXIV e CXV), in cui si manifesta la popolarità della *Commedia* nella scena del fabbro che canta «il Dante come si canta uno cantare», o dell'asinaio che va «drieto agli asini, cantando il libro di Dante».¹⁷

Studiare la diffusione manoscritta della *Commedia* da un punto di vista geografico ed economico-sociale permette infatti di poterci confrontare, attraverso l'esame dei testimoni, dei luoghi di conservazione e delle dinamiche di circolazione dell'opera, con la cultura del tempo, con uno dei primi tentativi di unificazione culturale e linguistica nella storia della tradizione letteraria. Tralasciando le annose questioni riguardo l'inizio della stesura del poema¹⁸ e le modalità con cui le cantiche siano state fatte circolare¹⁹ – se in forma unitaria, per gruppi di canti o con un'elaborazione simultanea di più sezioni appartenenti a cantiche diverse – la fortuna manoscritta dell'opera è tale da

¹⁴ Pasini Frassoni 1914, p. 17.

¹⁵ Trovato 2007b, p. 629.

¹⁶ Ciociola 2021, pp. 174-178.

¹⁷ Si veda Severi 2021, pp. 59-79; Ciociola 2001, *ad locum*; Malato 2001, pp. 3-39; Altamura 1965-1966, pp. 22-86; Procaccioli 2019, pp. 119-132.

¹⁸ Sulla datazione del poema gli studiosi hanno formulato svariate ipotesi. In ultimo Trovato 2021, pp. 116-153.

¹⁹ Molto equilibrato Riccardo Viel (2012, pp. 991-1022), anche se vi sono interventi più recenti che cercano di prendere posizione su una questione oggettivamente indecidibile.

rendere difficile, ma nient' affatto impossibile, postulare l' esistenza di un archetipo che, sin dagli studi intrapresi da Casella, sembra presentare tratti linguistici emiliano-romagnoli, avvalorando l' ipotesi della prima circolazione del poema in area bolognese. Oggi, dopo gli studi di Trovato e del Gruppo di Ferrara, pare indubitabile che un archetipo possa essere ricostruito, un archetipo padano. Certo è che fu da Ravenna, alla morte del poeta, che la *Commedia* si diffuse; prima nel settentrione di Italia, per poi entrare in Toscana e a Firenze dove venne copiata a ritmi frenetici, generando una discendenza senza pari. La situazione si complica se consideriamo che l' esegesi del testo fu precocissima; già con i figli di Dante, Jacopo e Pietro, il testo del poema comincia a circolare accompagnato da note esegetiche e presto da commenti organici.

Come sottolinea Folena,

l'abbondanza delle copie rende d'altronde possibile da parte degli amanuensi il controllo di diversi esemplari e il passaggio da un esemplare all'altro. Così tradizioni diverse si incrociano e si mescolano; talora, come s'è visto, la chiosa si sovrappone al testo. C'è inoltre un'altra possibile fonte di contaminazione, oltre che di innovazione e corruzione, la memoria.²⁰

Dal momento, infatti, che Ravenna non disponeva di officine scritte che potessero soddisfare la crescente richiesta di copie del poema, Bologna diviene uno dei primi centri di irradiazione. Solo in un secondo momento, con l'approdo e la diffusione del testo in Toscana, si sono attivati gli scrittori fiorentini, che avrebbero giocato un ruolo cruciale nella trasmissione manoscritta dell'opera. A oggi, a parte le testimonianze frammentarie, non possediamo testimoni degli anni relativi al primo decennio dalla morte del poeta. Eppure, la tradizione ci restituisce vari codici i quali discendono da manoscritti perduti facenti parte della tradizione settentrionale del poema riconducibili agli anni 1321-1330. Tra questi ricordiamo i più autorevoli: il manoscritto di Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 – contenente *Inferno* e *Purgatorio* – e di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2 – contenente il *Paradiso*, noto come Rb e datato al secondo quarto del Trecento, e sicuramente *ante* 1347, anno in cui si ha testimonianza del testamento scritto da Galvano, copista bolognese del codice; il manoscritto di Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186 (Md), datato 1354, che, sebbene non sia romagnolo, con quasi assoluta certezza deriva da un'ascendente assimilabile all'area emiliano-romagnola; e il manoscritto U, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 366, finito di copiare nel 1352, discendente da un antografo bolognese per la evidente patina linguistica.

Sebbene Petrocchi fosse convinto che,

se l'editore riesce a dimostrare che man man si procede nella trasmissione più si accrescono le corruzioni del testo sia in linea verticale che trasversale, e se riesce in tempo a dimostrare che i codici antichi si presentano tanto più mondi d'errori e di corruzioni, e anzi che le lezioni comunemente accettate e

²⁰ Folena 1965, p. 47.

tradizionalmente accolte dai precedenti editori provengono tutte da codici antichi e nei testi recenti mostrano in atto un processo eversivo, non c'è pregiudiziale che possa valere;²¹

in realtà, alla tradizione del poema dantesco sembrerebbe meglio adattarsi alla norma di Pasquali, che recita: «l'autorità di un testimone è indipendente dalla sua antichità». Insomma *recentiores non deteriores*: solitamente un testimone più tardo discende da fonti diverse rispetto a quelle da cui discendono i testimoni più antichi.²² Inoltre, Pasquali ricorda un principio fondamentale mutuato dalla linguistica: così come gli stadi più antichi di una lingua tendono a conservarsi più a lungo nelle aree periferiche, cosicché la presenza di un medesimo costrutto in aree laterali e lontane tra loro costituisce una testimonianza imprescindibile della sua antichità; allo stesso modo la coincidenza di lezioni in codici scritti in zone lontane dal centro culturale in cui si è diffusa la vulgata – nel caso del poema dantesco si fa riferimento alle aree lontane da Firenze e dalla Toscana in cui l'attività di copia incalzante ha determinato una proliferazione di innovazioni che si sono sedimentate e moltiplicate tra i codici – è un dato incontrovertibile della genuinità di quella lezione.²³ La tradizione dantesca della *Commedia* esibisce i tratti tipici che fanno capo alla combinazione di questi due principi della disciplina. Come hanno dimostrato Trovato e la sua équipe, infatti, i codici più antichi non sono esenti da un alto gradiente di errori e corrottele, smentendo il pregiudizio secondo cui un testimone più antico fosse più fededegno, garante di maggiore attendibilità.

Accertata, dunque, una fitta contaminazione che dilaga già nei piani più alti della tradizione tosco-fiorentina e che si propaga in tutte le copie successive, come d'altronde aveva già notato Segre – «l'identificazione di un codice contaminato porta facilmente con sé l'identificazione di altri codici contaminati»²⁴ – è ragionevole presupporre che i codici settentrionali, tra i quali i già menzionati Rb Md e U, copiati tra gli anni '40 e '50 in aree laterali in cui l'attività di copia era più modesta, possano riportare lezioni anteriori del testo del poema rispetto alla vulgata fiorentina. Ciò non li rende immuni dal fenomeno della contaminazione che, anche se in misura ridotta, ha interessato questi codici. A conferma di ciò, Vincenzo Guidi, partendo dagli studi di Boschi Rotiroti sulla base della precedente *recensio* di Roddewig,²⁵ ha tentato di comprendere la distribuzione dei manoscritti della *Commedia* tra XIV e XV secolo. Dei 402 codici assegnati da Roddewig al XIV secolo, Boschi Rotiroti ne postdata al XV secolo 68, individuando, pertanto, 292 manoscritti trecenteschi. Tra questi, la studiosa distingue 85 manoscritti prodotti entro l'antica vulgata e i restanti appartenenti a una fase successiva. Per il XV secolo, Boschi Rotiroti aggiunge ai 370 manoscritti che in Roddewig sono datati al XV e

²¹ Petrocchi 1955, pp. 111-112.

²² Pasquali 1988, p. XVI.

²³ Ivi, p. XVII.

²⁴ Segre 1961, p. 65.

²⁵ Roddewig 1984.

XV-XVI secolo i 68 che aveva postdatato. Il risultato è di 731 manoscritti superstiti tra il Tre e il Quattrocento.²⁶ Da questi dati, Vincenzo Guidi, dopo alcune correzioni, ha riorganizzato il testimoniale non solo sulla base della cronologia, ma anche secondo un criterio geografico. I dati emersi, considerando un valore medio di decimazione dell'85% – calcolato tra un tasso minimo del 70% e una perdita completa del 100% – hanno permesso di stimare la produzione manoscritta della *Commedia* sia nell'area settentrionale che in quella tosco-fiorentina nel Trecento. L'analisi evidenzia come, nel secondo quarto del secolo, la produzione in Toscana possa essere calcolata in un numero pari a 397 manoscritti, a fronte degli 8 testimoni assegnati all'area settentrionale. Il successivo incremento della trasmissione testuale nelle regioni settentrionali, pur significativo, risulta comunque marginale rispetto alla capillarità della diffusione in ambito toscano, confermando il ruolo centrale di Firenze e del territorio circostante nella tradizione manoscritta del poema dantesco. L'analisi dei centri di copia e delle mani riconosciute, attribuibili a specifiche botteghe, ha permesso di ipotizzare le dinamiche operative all'interno degli ambienti scrittori e la distribuzione dei manoscritti. I dati emersi sembrano, soprattutto per l'area fiorentina, confermare quanto messo in luce dalla *subscriptio* di Forese, ovvero una produzione frenetica di *Commedie*, spesso priva di adeguato controllo, a causa dell'elevata richiesta di copie. Questo fenomeno, oltre a giustificare l'ampia diffusione del poema, spiegherebbe anche il proliferare di varianti e anomalie testuali, contribuendo alla complessità della tradizione manoscritta.²⁷ Il risultato pertanto è un altissimo numero di testimoni qualitativamente poco attendibili. Al contrario, la produzione della *Commedia* nell'Italia settentrionale nel secondo quarto del Trecento appare più esigua e circoscritta rispetto ai numeri registrati in ambito toscano. Solo a partire dal terzo quarto del secolo si osserva un incremento, seppur con ritmi più lenti, rispetto alla produzione fiorentina. Quest'ultima, infatti, subisce una drastica contrazione nella produzione manoscritta nel secondo quarto di secolo, a causa della peste nera, del conseguente calo demografico e della crisi economica che hanno inciso significativamente sulla domanda di copie del poema. La produzione riprende progressivamente nel quarto quarto del secolo, tornando ai ritmi precedenti e ristabilendo il primato fiorentino nella trasmissione del testo dantesco.

Come nota Tonello,

la domanda continua però a crescere, insieme alla fama di Dante, al Nord, dove si registra un forte aumento della circolazione della *Commedia*, che continuerà anche nel quarto di secolo successivo. A riprova del fatto abbiamo notizia di almeno due copisti attivi nel Settentrione: Bettino de Pilis e Pietro Campenni da Tropea. Gli esemplari di copia perverranno quindi al Nord dalla ingente massa di codici riportanti la «“vulgata” normalizzatrice e livellatrice» prodottasi in Toscana o, in altro caso, da qualcuna delle rare primissime copie settentrionali del secondo quarto di secolo.²⁸

²⁶ Boschi Rotiroti 2004, pp. 12-20, in particolare pp. 15 e 19.

²⁷ Guidi 2007, pp. 215-228, in particolare pp. 215-216 e pp. 224-226. Si veda inoltre Tonello 2012, pp. 267-276, in particolare pp. 265-267.

²⁸ Tonello 2012, p. 266.

Come è possibile notare, l'ampiezza della tradizione manoscritta della *Commedia* (circa 800 mss.), come sottolinea Claudio Ciociola,²⁹ e la sua complessa articolazione hanno reso impraticabile la razionalizzazione del testimoniale e la realizzazione di una edizione critica. Nonostante l'esigenza di intervenire criticamente sul testo emerga già ai tempi di Forese Donati, bisognerà attendere il XIX secolo per saggiare il coraggio degli editori nell'affrontare la vasta mole dei codici disponibili. Per lo più, l'ingente numero di manoscritti fiorentini ha indotto erroneamente gli studiosi ad analizzare i codici più antichi e, secondo loro, più autorevoli tralasciando quella produzione settentrionale che, sebbene quantitativamente inferiore, era qualitativamente più attendibile. Una svolta, come vedremo, si avrà soprattutto con Federico Sanguineti e, successivamente, con i lavori del Gruppo di Ferrara che, a oggi, propongono delle edizioni critiche (quella del Gruppo di Ferrara *in fieri*) che mutano la prospettiva degli studi sulla tradizione della *Commedia* sedimentatasi per decenni.

Con le parole di Barbi, «ogni testo ha il suo problema critico, ogni problema ha la sua soluzione e quindi le edizioni non si fanno su un modello e, per così dire, a macchina. [...] Non bisogna credere che tutto consista in apprendere norme fisse applicabili ad ogni caso. Il più si impara facendo».³⁰ In questa prospettiva, il caso della *Commedia* di Dante, e più in generale delle sue opere, rappresenta un problema ecdotico di straordinaria complessità ma, al contempo la ricchezza di questo *corpus* testuale offre un terreno privilegiato di studio, in quanto consente di esaminare e applicare praticamente molte delle problematiche testuali che la disciplina ha incontrato.

Tutte le opere dantesche, in realtà, rappresentano casi studio ecdotici di particolare pregnanza, che necessitano anche e soprattutto della conoscenza del contesto culturale, storico, politico e linguistico in cui Dante visse e che non possono basarsi su di una metodologia prestabilita, ma vanno affrontati caso per caso.

Ogni edizione ben fatta è [...] una semplificazione, un chiarimento, un primo commento. Certo vi sono tante difficoltà che sembrano a prima vista opporsi a una buona edizione critica: vi sono testi con un unico capostipite corrotto, tanto da richiedere largo uso della critica congetturale; testi con tradizione non bene determinabile nelle sue famiglie, tanto da dovere fondare la ricostruzione sui principi generali e fare piuttosto genealogia delle lezioni che quella dei manoscritti; e perfino con la possibilità di [...] varianti d'autore [...]. Rari sono quei casi in cui due o più testimonianze indipendenti stanno contro una sola, così da imporre quasi una scelta obiettiva e sicura. Ma non si ha mai per questo da rinunciare alla critica.³¹

Con questo spirito, dalla seconda metà dell'Ottocento fino a oggi, gli studiosi, in un incessante corpo a corpo con il poema dantesco, hanno tentato di razionalizzare una delle più vaste tradizioni testuali dell'area romanza, ritenuta per secoli irriducibile a un ordine sistematico. Come ho tentato di dimostrare, la trasmissione delle opere dantesche, e in particolare della *Commedia*, è stata

²⁹ Si veda Ciociola 2001.

³⁰ Barbi 1977, p. XI.

³¹ Ivi, p. XIII.

inevitabilmente influenzata, dopo la morte del poeta, dalle vicende socio-politiche dell'epoca. Tali influenze si sono manifestate non solo sul piano culturale, ma anche in relazione alla diffusione geografica dei manoscritti e alle condizioni materiali della loro trasmissione. Ogni editore che si sia confrontato con la *Commedia* ha tentato di individuare una soluzione metodologica: chi ha ridotto il *corpus* dei testimoni ai soli manoscritti ritenuti più autorevoli; chi si è basato sulla vetustà dei codici; chi sulla tradizione linguisticamente e geograficamente più vicina al poeta. Sebbene nessuno di questi approcci sia riuscito *in toto* nel suo intento, ciascun contributo ha offerto agli studiosi successivi la possibilità di avere tra le mani un'eredità da cui partire per intraprendere ulteriori approfondimenti, esplorare nuovi territori della tradizione, nel tentativo di avere uno spettro sempre più chiaro del testo della *Commedia*, così come oggi lo leggiamo.

I.1 Le edizioni della *Commedia*: ieri e oggi.

Dai primi tentativi wittiani alla nuova edizione critica del “Gruppo di Ferrara”

Nel 1862 venne edita la prima edizione critica della *Commedia* a cura di Karl Witte, considerata una pietra miliare. Witte aveva iniziato i suoi lavori già nel 1825, intraprendendo un'imponente opera di collazione, seppur parziale, di circa quattrocento esemplari della *Commedia*, mosso dalla volontà di stabilire un testo basato integralmente sulle testimonianze manoscritte, al punto da «non ammettervi una parola, oppure una sillaba senza di potere appoggiarla sull'autorità di almeno uno dei codici»³² compulsati. Nonostante ciò, in seguito, l'editore scelse di basare la propria edizione su soli quattro manoscritti, giudicati più affidabili. Egli stesso mostrò di comprendere bene i limiti del proprio lavoro e la possibilità che future edizioni potessero persino sostituire i manoscritti da lui selezionati, grazie al progresso degli studi:

edizioni venture sostituiranno altri testi ai quattro [...] prescelti, sarà dunque che col tempo molte e molte nuove lezioni entreranno e con ragione, in luogo di quelle che ho creduto dovere adottare, ma sono persuaso che non si potrà più abbandonare quel principio: che un'edizione, che pretenda di esser critica, deve fondarsi sulla sola autorità dei codici manoscritti.³³

Witte, infatti, si era reso conto dell'impossibilità di una *recensio* completa e di una *collatio* che potesse razionalizzare le molteplici varianti riscontrate anche sulla base dell'antica esegesi. Lo studioso, infatti, sperava

di pervenire per questi lavori a potere distribuire per famiglie tutti i codici esistenti, formandone per così dire un grande albero genealogico. Ma nel processo delle mie fatiche ho dovuto conoscere, che moltissimi codici che almeno in parte saranno stati gli originali di quelli che ci rimasero, sono smarriti, e che, in mancanza di questi anelli di mezzo, la catena deve restar lacunosa. Ho compreso ancora che ben molti sono i testi per i quali difficilmente si troverebbe un certo posto in quell'albero genealogico. Alcuni vi propongono

³² Witte 1862, p. LIX.

³³ *Ibidem*.

per ismisurata scorrezione che in non pochi fa diventare della *Commedia* di Dante un accozzamento di parole vuote di senso.³⁴

Il testo-base scelto da Witte fu il manoscritto Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 26 sin. I (LauSC) dei primissimi anni del XV secolo, copiato da Filippo Villani. Nel margine destro della pagina l'editore registrò le varianti degli altri manoscritti scelti: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3199 (Vat), Berlino, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ital. 136 (Berl. 136) e un codice appartenente alla famiglia Caetani (Caet) e, nel sinistro, quelle dell'edizione Aldina del 1502 e delle due edizioni della Crusca del 1595 e del 1837. Con questa operazione prese forma la prima edizione critica della *Commedia*, basata esclusivamente sulla tradizione tosco-fiorentina (α), che ha avuto il merito di aprire la strada alle future edizioni, le quali sono state inevitabilmente influenzate da questo primo tentativo.

Come abbiamo visto, la tradizione tosco-fiorentina rappresenta il ramo più folto della tradizione della *Commedia*, contenente il risultato della produzione in serie delle botteghe specializzate di metà Trecento. A oggi, infatti, il serbatoio toscano, sebbene si sia ridotto nel tempo, rimane il più numeroso, costituendo oltre i $\frac{3}{4}$ della tradizione complessiva. Vi sono ricomprese ricche famiglie come i 'Danti del Cento', manoscritti vergati in minuta cancelleresca e caratterizzati da una *facies* codicologica pressoché standardizzata, che contano oltre un centinaio di testimoni; e, poi, vi sono altre importanti linee di trasmissione, magari meno rilevanti numericamente, ma senza dubbio fondamentali per la storia della critica, come ad esempio quella che si assiepa intorno al celebre codice Vat ed è oggi noto come 'Gruppo vaticano'. Attorno ad esso si va innestando poi l'operazione editoriale di Boccaccio, con le sue tre copie: To Ricc e Chig, i cui connotati sono distribuiti tra numerosi altri affini. È da questi bacini che pescano i primi editori della *Commedia*. Questo predominio quantitativo, infatti, ha influenzato le prime edizioni critiche che risultano basate per lo più sul ramo tosco-fiorentino della tradizione manoscritta.

Nel 1889, Edward Moore pubblicò il celebre volume *Contributions to the textual Criticism of the Divina Commedia*, tappa fondamentale nella storia della filologia dantesca. Partendo dai principi metodologici di Karl Witte, e distaccandosene solo in casi puntuali, Moore aggiunse i risultati della collazione integrale della prima cantica, di tutti i manoscritti conservati a Oxford e Cambridge, oltre ad avere tragiurato un numero significativo di codici italiani e francesi. Inoltre, il suo lavoro si distinse non solo per la meticolosa collazione ma anche per la descrizione puntuale dei manoscritti, capace di fornire elementi preziosi circa la loro individuazione geografico-linguistica e cronologica

³⁴ Ivi, p. LXXIV.

e contribuendo in maniera determinante a segnare un avanzamento nella storia della critica testuale dantesca.³⁵

In quegli stessi anni, venne pubblicata postuma l'edizione di Giuseppe Campi (1888-1893), basata su circa 60 codici e sulle edizioni a stampa antiche della *Commedia*. Nella *Prefazione*, Campi presentò il suo lavoro come una nuova edizione critica

con note edite e inedite, antiche e moderne. La quale dotta e paziente illustrazione riuscirà certo grandemente utile non solo a chi studia Dante in privato, ma anche e specialmente a coloro che sono chiamati a spiegarlo esegeticamente dalle cattedre, in quanto essi troveranno raccolte sotto ogni verso tutte le illustrazioni atte a facilitare loro il commento del Divino Poema.³⁶

Tuttavia, come ha sottolineato Vandelli, l'edizione di Campi

benché sia frutto di lunghe, varie e pazienti fatiche, intraprese dal valoroso uomo in patria e in terra d'esilio con le più nobili intenzioni, e presenti nel testo più d'una novità buona ed accettabile, e nelle note indicazioni e discussioni talora assai pregevoli, nel suo insieme è ben lontana dal corrispondere, per ragioni soprattutto di metodo e di criteri e per la maniera stessa come gran parte del materiale fu raccolto, ai desideri della critica.³⁷

Queste osservazioni mettono in luce i limiti metodologici dell'edizione di Campi, la quale resta però ancora oggi un punto di riferimento per gli studi ecdotici sul poema.

Sebbene nel 1891, Michele Barbi, in *Per il testo della Commedia*,³⁸ affermasse che la *collatio* limitata ai *loci selecti* non sarebbe stata sufficiente per affrontare una tradizione complessa come quella della *Commedia*, a causa dell'ampiezza e della natura articolata del *corpus* dei testimoni, propose di lì a poco una lista di 396 *loci critici*,³⁹ ritenuti utili per un confronto significativo con la tradizione manoscritta dantesca o almeno un primo orientamento. Questo lavoro ha rappresentato un punto di riferimento fondamentale per la critica successiva, segnando una tappa cruciale nello sviluppo della filologia dantesca.

Agli inizi del Novecento, la Società Dantesca Italiana affidò a Giuseppe Vandelli l'incarico di una nuova edizione critica della *Commedia*, sulla base dei 396 *loci* segnalati e opportunamente selezionati dal Barbi. Vandelli iniziò a lavorarci nel 1902, producendo diverse edizioni e ristampe, accompagnate dal commento scartazziano fino al 1937.

Grazie alla scoperta di Barbi del manoscritto Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana, 1080, Vandelli chiarì che non si poteva ritenere «il troppo famoso *Francesco di Ser Nardo da Barberino*» copista di tutti i 'Danti del Cento'. La sua attività di copia documentabile ai

³⁵ Per una trattazione più ampia si rimanda ai *Prolegomena* in Moore 1889, pp. V-XLVII.

³⁶ Campi 1889-1893, I, p. 2.

³⁷ Vandelli 1989, p. 10.

³⁸ Barbi 1891b.

³⁹ La lista dei luoghi di Barbi si trova in Barbi 1891a, pp. 25-38, in particolare pp. 28-38.

giorni nostri era limitata soltanto a Triv (Trivulziano 1080, datato 1337) e a Ga (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 90 sup. 125, datato 1347). Questo risultato ha permesso di individuare almeno tre mani all'interno della bottega dei 'Danti del Cento'.

Alla luce di ciò, Vandelli presentò il suo lavoro come un'ipotesi, affermando di voler restituire un testo critico che non si fondasse sulla vetustà dei codici, quanto sulla base delle lezioni rinvenute nel testimoniale esaminato. Egli, infatti, dichiarò che:

data la straordinaria ricchezza e varietà dei manoscritti e lo stato e lo stato in cui parecchi di essi ci si presentano, per il quale problemi assai vari e complessi, e spesso imprevedibili, si affacciano a chi si accinge a esaminarli razionalmente, allo scopo poi di razionalmente valersene a fermare il testo della *Commedia*, non è possibile tentare, addirittura al primo colpo, un lavoro definitivo; di modo che, come scopo immediato, conviene proporsi intanto una edizione provvisoria [...] ma che abbia al tempo stesso un certo valore assoluto.⁴⁰

La necessità di comprendere e confrontarsi con l'opera dantesca ha orientato la ricerca filologica, spinta dal desiderio di conoscenza del testo e del contesto culturale entro cui è nata. È un'esigenza profonda, che riflette il bisogno di individuare i metodi più adeguati per penetrare nelle trame dell'opera. Non si tratta di un filologismo di stampo storicista ma, piuttosto, del desiderio che l'edizione critica possa dare voce al messaggio dantesco, affrontando i problemi testuali consapevolmente al fine di ottenere un'edizione critica che, grazie all'*interpretatio*, possa permettere la lettura e l'approfondimento necessari a penetrare il senso dell'opera. Per tale ragione, Barbi ha insistito sulla necessità di superare la separazione tra filologia e filosofia, ritenendo che le due discipline dovessero dialogare strettamente. Se la filosofia, infatti, «è coscienza dei problemi e dei mezzi migliori per risolverli», gli studi filologici non possono prescindere da tale consapevolezza. Senza il supporto della riflessione filosofica, la filologia rischierebbe di perdere «quelle norme direttive dello studio del linguaggio, quell'abito di porre e di risolvere problemi che in ogni disciplina lo studio mette innanzi».⁴¹

È su questi presupposti che Giuseppe Vandelli, per l'edizione del 1921 diretta da Barbi per la Società Dantesca Italiana – di grande rilievo sebbene priva di apparato e di nota al testo – ritenne necessario adottare un approccio diverso. Considerando l'impossibilità di mettere a frutto i risultati delle collazioni, così variegati e contraddittori, Vandelli decide di rinunciare alla ricostruzione genealogica dei manoscritti in favore di una ricostruzione genealogica delle singole varianti, non per pedanteria, ma spinto dal desiderio di un'edizione accessibile a tutti.

Vandelli stesso spiegò la metodologia adottata in questi termini:

⁴⁰ Vandelli 1989, p. 4.

⁴¹ Barbi 1977, p. XXV; p. XXVII.

È bisognato prendere altra strada: raccogliere le varietà di lezioni che i testi antichi ci offrono; [...] e poi ragionare su questo materiale [...] al lume di quali principi critici e, con tutti quei sussidi che possano portare a riconoscere quali fra tante varianti sia la lezione genuina. Fra i quali principi resta questo il più importante: che la variante che si presceglie, mentre deve soddisfare le esigenze di senso, deve essere insieme tale da rendere ragione del formarsi dalle rimanenti. [...] Bisogna luogo per luogo considerar bene, oltre il senso, la forma delle singole varianti e vedere in quali e quanti modi possano essere ragionevolmente concepiti i rapporti tra di esse.⁴²

Inoltre, Vandelli sollevò una questione cruciale relativa alla diffusione geografica e linguistica del poema:

poiché Dante scrisse parte del Poema fuor di Toscana e fuor di Toscana, probabilmente fu pubblicato intero dopo la morte di lui, non è possibile che dialettismi si avessero già nelle prime copie del Poema e che solo col passare il diffondersi di esso in Toscana e per opera di amanuensi toscani si tornasse alla forma toscana? E se ciò fosse accaduto, chi potrebbe affermare o negare che il ritoscaneggiamento sia stato un ritorno esatto alla forma primitiva?⁴³

In altre parole, Vandelli mise in discussione la possibilità di una ricostruzione filologica univoca, sottolineando l'importanza di un approccio critico flessibile, capace di tenere conto delle dinamiche storiche, linguistiche e geografiche intervenute nella trasmissione del testo dantesco.

Un decisivo mutamento di impostazione avvenne nel 1923 con la pubblicazione dell'edizione critica di Mario Casella, coadiuvato da Ernesto Parodi, sebbene anch'essa priva di apparato di varianti e di commento filologico.⁴⁴ Riprendendo l'esame dei manoscritti fiorentini già sommariamente studiati da Witte,⁴⁵ da Mussafia,⁴⁶ da Moore,⁴⁷ da Vandelli⁴⁸ e Fiammazzo⁴⁹ – grazie agli studi di Barbi e alla canonizzazione dei 396 *loci* – Casella propose il primo «albero genealogico» nella storia della critica dantesca,⁵⁰ rappresentando la tradizione bipartita in due famiglie, α e β , discendenti da un archetipo settentrionale, probabilmente emiliano-romagnolo, «pensando di trovare le prove in supposti errori comuni ai due rami dovuti a forme settentrionali conservate e non intese dai copisti».⁵¹ Tuttavia la sua edizione si fonda prevalentemente su pochi di manoscritti, tra cui i noti tra Ga, La, Triv, Vat, appartenenti alla copiosa tradizione tosco-fiorentina. In entrambi i rami, α e β , infatti troviamo soltanto manoscritti appartenenti alla tradizione tosco-fiorentina e lo stesso Casella sentì la necessità «di dovere conoscere se, oltre α e β , esistono altre tradizioni».⁵² La sua ipotesi ricostruttiva, come nota Folena, non è infatti solida. Egli stabilì aprioristicamente i piani alti della tradizione

⁴² Vandelli 1989, p. 26.

⁴³ Vandelli 1989, p. 73.

⁴⁴ Gli studi preparatori all'edizione sono confluiti in Casella 1924.

⁴⁵ Witte 1862, p. LXXIV e sgg.

⁴⁶ Mussafia 1865, pp. 141 e sgg.

⁴⁷ Si veda Moore 1889.

⁴⁸ Si fa riferimento a Vandelli 1989; Vandelli 1922, pp. 41 e sgg.

⁴⁹ Si fa riferimento ad Fiammazzo-Vandelli 1899.

⁵⁰ Si veda Casella 1924, p. 23, in cui mostra i «due alberi genealogici» delle famiglie α e β . Riguardo alla definizione di archetipo, stemma e albero reale si rimanda a Trovato 2005, pp. 11-18.

⁵¹ Folena 1965, p. 74.

⁵² Casella 1923, p. XVI.

piuttosto che delineare i rapporti interni tra i codici e tra i vari gruppi e risalire così all'archetipo.⁵³ Inoltre, le tavole costruite si basavano su un numero di *loci* troppo esiguo per potere effettivamente stabilire le relazioni tra il testimoniale. Da ciò, infatti, derivò la costruzione per «via negativa» della famiglia α (costituita dai manoscritti Triv, Mart e LauSC), ossia determinata dall'assenza di errori comuni a β (che ricordo essere costituita dal gruppo Vaticano, gruppo Stroziano e gruppo Cento) piuttosto che per innovazioni significative di α stessa: due famiglie che, a differenza delle edizioni successive, non indicano due rami differenti della tradizione, ma dividono appena in due la nota e cospicua tradizione toscano-fiorentina.

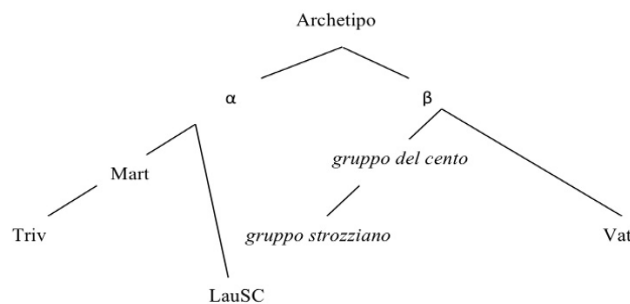


Fig. 1. Stemma dell'edizione di Mario Casella (1923).

Nonostante Casella avesse affermato che la via da percorrere per uscire dall'oscurità in cui era avvolta la tradizione della *Commedia* fosse la collazione integrale di tutto il testimoniale rinvenuto, l'impresa si presentava (e si presenta ancora oggi) impercorribile, per motivi di tempo e di risorse strutturali.

Negli anni Cinquanta, Giorgio Petrocchi venne incaricato dalla Società Dantesca Italiana di approntare una nuova edizione critica del poema.⁵⁴ Negli studi preliminari,⁵⁵ Petrocchi stabilì un nuovo metodo di lavoro, allontanandosi dalle soluzioni di Vandelli che, sebbene avessero consegnato studi utilissimi ai lavori futuri, non giunse a definire un testo criticamente riveduto. Propose quindi il criterio del *testo-base* o *testo d'antica tradizione*, in merito al quale affermava che

si dovrà dare senza dubbio dare fede al testo base come all'antico in grado di offrirci il materiale necessario per decidere intorno al problema della stesura e della pubblicazione della *Commedia*. [...] Tentando di sbloccare l'*impasse* di un'indagine integrale della tradizione manoscritta, e stampata anche, e avviando un testo che sia provvisorio in quanto non dimentichi l'obiettivo estremo di un'edizione che conosca tutta la storia «tradizionale» ma definitivo in sé, in quanto testo che criticamente ristabilisca la prima tradizione conseguita dal poema, e affermi la priorità di detta tradizione da un punto di vista non solo temporale, ma anche generativo, dimostrando che tutto il residuo [...] della storia del testo dantesco da quella tradizione si diparte e si corrompe.⁵⁶

⁵³ Ivi, p. 75.

⁵⁴ Petrocchi 1966-1967.

⁵⁵ Si rimanda a Petrocchi 1955, pp. 337-364; Petrocchi 1994, pp. 104-133; Petrocchi 1957a, pp. 652-669.

⁵⁶ Petrocchi 1957b, pp. 9-10.

Assumendo naturalmente come termine *post quem* il 1321, anno di morte del poeta, Petrocchi decise di basare la sua edizione sulla collazione di 27 manoscritti appartenenti alla cosiddetta *antica vulgata*, cioè prima dello sbarramento Boccaccio del 1355,⁵⁷ data della prima copia conservata della *Commedia* da parte del Certaldese, consultando anche l'opera di cinque commentatori della prima metà del Trecento, per ottenere dai lemmi del poema citati all'interno di ciascun commento un utile confronto con le lezioni presenti nei manoscritti. Gli esegeti sono Jacopo Alighieri, Graziolo Bambaglioli, Iacomo dalla Lana, l'Ottimo e Pietro Alighieri. Un numero limitato di manoscritti collazionati integralmente (24 integri e 3 frammentari) permise a Petrocchi di ottenere una base di classificazione e la conseguente individuazione dei capostipiti. La distinzione tra errori patenti e errori poligenetici consentì all'editore di ristabilire le relazioni entro i manoscritti. Il risultato fu un albero, non considerabile un vero e proprio stemma lachmanniano, bipartito in due famiglie – una toscano-fiorentina (α) e una settentrionale (β) – che tenta di rappresentare graficamente i rapporti ipotizzati tra i codici in modo da rendere chiari al lettore i criteri di ricostruzione testuale; infatti, le linee congiuntive non indicano alcun tipo di relazione di copia. Petrocchi, pertanto, ha restituito un'edizione critica fondata solo sui testimoni considerati più antichi, anche se nello stemma e nelle fasce di commento compaiono altri manoscritti più tardi. A ogni modo il progresso è notevole: per la prima volta nella storia della filologia dantesca l'edizione presenta un apparato con una seconda fascia di commento. Sebbene Petrocchi non abbia mai rivendicato l'attributo di “critica” per la sua edizione, ne ha reiteratamente difeso la solidità, sebbene nel corso del tempo gli siano state rivolte numerose critiche, fra le quali è soprattutto la mancata individuazione dell'archetipo,⁵⁸ ossia il manoscritto perduto distinto dall'originale per la presenza di almeno un errore congiuntivo da cui deriverebbe tutta la tradizione superstite, in luogo dell'oscuro O(riginale) che campeggia nell'albero. Anche la scelta linguistica appare suscettibile di discussione: la restituzione della lingua di Dante a partire dai manoscritti adottati, soprattutto Triv, potrebbe comportare esiti non del tutto rappresentativi.⁵⁹

⁵⁷ Come è ormai noto dagli studi di Angelo E. Mecca, l'*editio* boccaccesca non divide in due la tradizione della *Commedia*, in quanto non sussiste alcuna prova testuale dello sbarramento cronologico (si veda Mecca 2014, pp. 223-253; Mecca 2013, pp. 119-82; Mecca 2012, pp. 57-76).

⁵⁸ Per la nozione di archetipo si rimanda a Trovato 2005, pp. 11-18.

⁵⁹ Sulla lingua di Dante numerosi studi e ricerche si sono succeduti nel tempo, soprattutto in riferimento alla *Commedia* ai quali rimando per una disamina più approfondita (si vedano ad esempio i lavori di Frosini 2022, pp. 179-203; De Mauro 2021, pp. 141-147; Inglese 2021c, *ad locum*; Frosini 2020a, pp. 245-265; Frosini 2020b, pp. 165-170; Serianni 2018; Serianni 2017, pp. 3-17; Frosini 2014-2015, pp. 205-223; Manni 2013, pp. 111-124 e pp. 187-200; Tomasin 2013, pp. 29-46; Cita 2020b, pp. 69-85; Frosini 2007, pp. 165-170; Geymonat 2007, pp. 331-386; Serianni 2007, pp. 141-150; Baldelli 2005, pp. 89-175; Manni 2003; Stussi 2001, pp. 229-245; Baldelli 1996; Malato 1995, pp. 773-1102; Baldelli 1994, pp. 157-160; Baldelli 1993, pp. 581-609; Nencioni 1989, pp. 177-198; Baldelli 1970-1978, pp. 57-112).

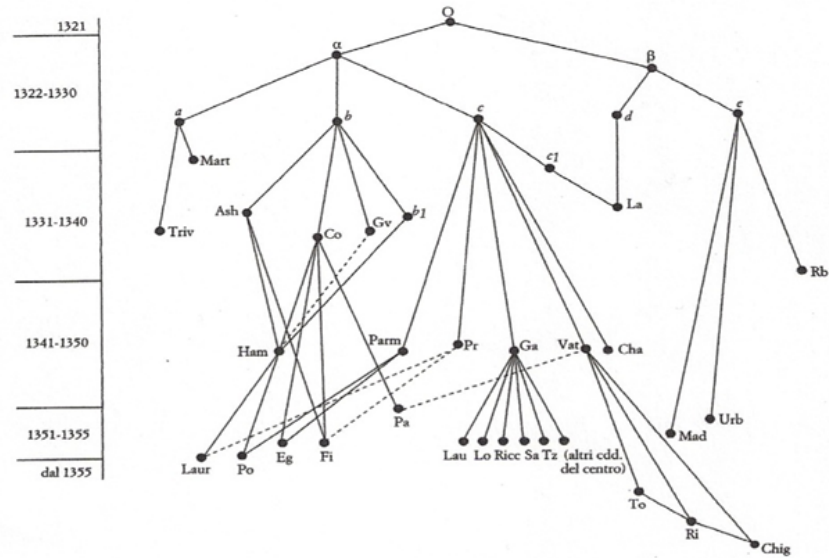


Fig. 2 Stemma dell'edizione di Giorgio Petrocchi (1966-1967).

A ogni modo l'edizione Petrocchi ha soppiantato le altre e si è affermata come l'Edizione della *Commedia*. Il testo è stato assunto da commentatori, edizioni scolastiche, siti web. Come afferma Paolo Trovato,

l'edizione del 1966-1967 divenne non "l'ipotesi di lavoro" più aggiornata sulla *Commedia*, bensì il testo della *Commedia*; e la sottesa ricostruzione del curatore [...] fu intesa come la *storia* (l'unica storia possibile) della tradizione della *Commedia*: che [...] non aveva un archetipo e discendeva dall'originale o da una copia vicinissima all'originale.⁶⁰

A distanza di diversi anni, Federico Sanguineti ha avviato un nuovo cantiere editoriale della *Commedia*. A partire dal 1994, data di uscita del primo saggio scientifico che annunciava l'inizio dei lavori sul testo dantesco, per culminare nel 2001, con la nuova edizione della *Comedia*, pubblicata da Sismel-Il Galluzzo. Sanguineti ha lavorato a una nuova ipotesi per la ricostruzione del testo della *Commedia*, collazionando circa 200 manoscritti sulla base dei 396 *loci* del Barbi e i restanti 400 in soli pochi luoghi. Sebbene alcuni risultati confermassero quanto stabilito da Petrocchi, l'edizione di Sanguineti ha messo in discussione alcuni punti fondamentali dell'edizione del suo predecessore. Promuovendo U(rb) come unico rappresentante del ramo β e facendo risalire a esso lezioni accettabili confermate da entrambi i rami, lo studioso ha proposto uno stemma che non solo prevedeva un archetipo, ma anche «dà luogo a un compiuto canone ricostruttivo», eliminando parte della tradizione discendente da un unico esemplare sulla base di errori congiuntivi.⁶¹ Nonostante gli studi preliminari, l'edizione si basa su soli 7 manoscritti, dei quali, come anticipato, 6 (LauSC Mart Triv Ash Ham Rb) costituiscono il ramo α, rappresentante la famiglia toscano-fiorentina, e il solo U(rb) è assunto come

⁶⁰ Trovato 2007a, p. 10.

⁶¹ Per la citazione si rinvia a Trovato 2007, p. 11 in cui Trovato, a sua volta, riprende una citazione di Giorgio Inglese il quale definisce l'edizione di Petrocchi come un lavoro ecdotico che «non dà luogo a un compiuto canone ricostruttivo». Per quanto riguarda i riferimenti all'edizione di Sanguineti si rimanda al medesimo contributo alle pp. 9-11.

rappresentate di β . Da qui l'intento dell'editore di attenersi soltanto a U(rb), correggendo alla luce dello stemma, gli errori di sostanza ed eliminando i tratti non fiorentini imputabili al copista.

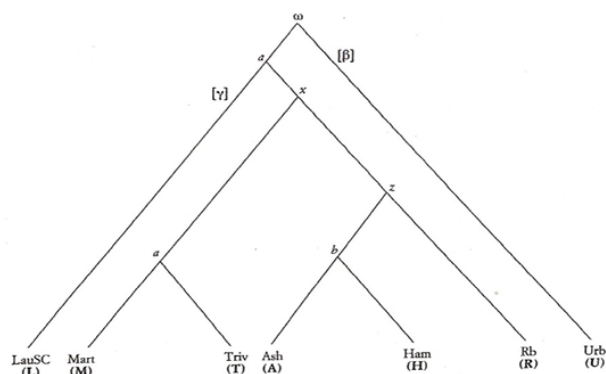


Fig. 3 Stemma dell'edizione di Federico Sanguineti (2001).

Se il merito di Sanguineti è stato quello di avere intrapreso l'ardua impresa di collazionare circa 600 manoscritti con almeno una cantica (anche se su pochissimi *loci*); di avere dimostrato che tutti i manoscritti risalgono a un esemplare perduto, ossia a un archetipo; di avere disboscato la selva di manoscritti del poema risultati copie di copie conservate, la sua operazione non è stata esente da dure e aspre critiche soprattutto per la veste linguistica che il poema ha assunto a seguito della sua operazione.⁶² La strada scelta da Sanguineti è stata quella di espungere elementi linguistici antiflorentini di U(rb) (manoscritto di area emiliano-romagnola), che presenta a partire già dal primo canto di *Inferno*, forme accettate a Firenze, e tratti settentrionaleggianti del tutto estranei al fiorentino. Sanguineti, però, non ha proceduto sempre allo stesso modo: in alcuni casi è intervenuto sulla veste linguistica eliminando i tratti più marcati; in altri, invece, ha conservato la veste di U(rb), giudicandola accettabile anche se testimoniata da scarsissime e dubbie attestazioni. È naturale conseguenza che il poema dantesco tanto amato e recitato a memoria, nei suoi passi più celebri abbia mutato completamente la sua veste. Il testo che ne è risultato è stato di conseguenza sensibilmente diverso dalle edizioni precedenti. Nel tentativo di riflorentinizzare U(rb), Sanguineti ha messo in rilievo l'incertezza che ancora oggi aleggia intorno alla lingua di Dante ma soprattutto della *Commedia*, nonostante U(rb) sembrerebbe essere un manoscritto che più di ogni altro si avvicina alla prime copie in circolazione del poema. A parte la "ricostruzione linguistica" che è il punto di minor resistenza, le criticità si mostrano soprattutto dal rispetto metodologico. In premessa, l'editore afferma: «Naturalmente a Barbi (*loci critici*), Bédier (*bon manuscrit*) e Lachmann (*stemma*) si deve il metodo qui seguito».⁶³ Come è noto il metodo lachmanniano e il metodo bédieriano non sono

⁶² Si ricordino gli articoli di P.Boitani, "*Commedia*" che sorprese!, *IlSole24Ore*, 10 giugno 2001; M. Corti, "*Commedia*". Così parlava Dante tra la perduta gente, *La Repubblica*, 10 giugno 2001; C. Segre, *La "Divina Commedia" dal sapore emiliano*, *Corriere della Sera*, 20 giugno 2001.

⁶³Sanguineti 2001, *Premessa*.

coinciliabili: le regole della stemmatica non seguono le regole del *bon manuscrit*, scelto sulla base di criteri essenzialmente soggettivi. Di conseguenza, questo impianto metodologico ha fatto sì che l'archetipo risultasse dalla diffrazione di *Pd XXVIII*, 136 dei 7 manoscritti ritenuti più autorevoli; e da almeno un errore congiuntivo a *Pd XXIX*, 100. Il ramo α viene dimostrato per un errore a *If I*, 4 e per una lezione caratteristica a *Pd I*, 26; β , invece, «sarà dato da U(rb), unico dei testimoni non contaminato con α ».⁶⁴

Nonostante l'esperimento sanguinetiano sia stato duramente criticato, ha avuto il merito di ridare impulso agli studi danteschi.⁶⁵

Sono infatti partiti due cantieri editoriali; l'uno sulla scia petrocchiana, a opera di Giorgio Inglese e uno diretto da Paolo Trovato, con l'aiuto del cosiddetto "Gruppo di Ferrara". Inglese, che negli anni precedenti aveva pubblicato, prima singolarmente e poi unitariamente, un denso commento della *Commedia* per Carocci, pubblica nel 2021, per il centenario dantesco, un'edizione critica del testo consistente in una revisione dell'edizione Petrocchi sulla base dei nuovi risultati emersi negli anni e di un conseguente ragionamento sull'economia dello stemma, che risulta ridotto a soli 7 testimoni.⁶⁶ Insistendo sulla contaminazione endemica che affligge la tradizione manoscritta del poema, è giunto a dubitare del valore della stemmatica e della nozione stessa di *errore separativo*. Riconfermando in buona sostanza quanto postulato da Petrocchi, ma riducendo a soli 7 manoscritti dai 27 di partenza il testimoniale su cui basare il testo, non solo ha riproposto un'edizione fermamente centrata sulla tradizione tosco-fiorentina, ma ha riaffermato l'idea di uno "sbarramento Boccaccio" delimitando un arco cronologico ristretto che non tiene in adeguato conto il principio pasqualiano *recentiores non sunt deteriores*. L'analisi degli errori ha permesso all'editore di identificare tre tipi di testo circolanti nei primi dieci anni di diffusione del poema: il primo definito dall'editore «testo standard», una vulgata tosco-fiorentina (z) che possiamo ritrovare, ad esempio, nel manoscritto Parmense 3285, Landiano 190 e affini, e diffusa in numerosi manoscritti con un testo riprodotto con sempre più variazioni e contaminazioni insolvibili; il testo stabilito da Forese (a); e, infine, una tradizione "bolognese" (β), rappresentata da U(rb) (Urb. 366) e in parte da Rb, portatrice di lezioni

⁶⁴ Sanguineti 2001, p. LXIII.

⁶⁵ Oltre alla discussa edizione critica del 2001, Federico Sanguineti insieme a Eloisia Mandola tra il 2018 e il 2019, hanno proposto una nuova edizione critica della *Commedia*, che già dal titolo evidenzia la particolare operazione filologica: «edizione critica alla luce del più antico codice di sicura fiorentinità Laurenziano Pluteo XL 12». Editto prima il *Paradiso* in due volumi a cura di Mandola con premessa di Sanguineti e successivamente l'*Inferno* a cura di Sanguineti con premessa di Mandola, quest'edizione critica proponeva il Codice Laurenziano (datato tra il 1325 e il 1333) come il più cronologicamente e geograficamente "a come parlava Dante" e pertanto proposto come testo base.

⁶⁶ Per ulteriori approfondimenti sull'edizione si rimanda a Inglese 2023a, pp. 233-234; Inglese 2023b, pp. 105-106; Inglese 2021a; Inglese 2021b, pp. 5-13; Inglese 2020, pp. 281-286; Inglese 2019, pp. 15-55; Inglese 2019, pp. 15-55; Inglese 2018, pp. 11-20; Inglese 2007, pp. 51-72; Inglese 2002, pp. 483-505.

originali rispetto a ‘errori comuni’ di $a + z$.⁶⁷ L’editore, infatti, ha affermato che «non potendo escludere che le divergenze fra a , z , β (comprese le lezioni di Urb che si oppongono a errori in α) riflettano variazioni e stratificazioni dell’archetipo, a tutti e tre i tipi di testo va riconosciuto il rango di «portatori di varianti».⁶⁸

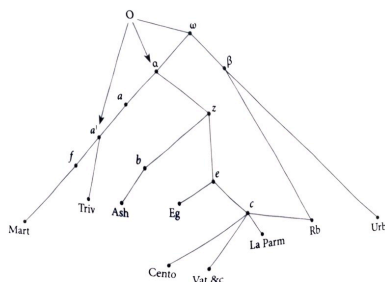


Fig. 4 Stemma dell’edizione Giorgio Inglese, *Inferno e Paradiso* (2021).

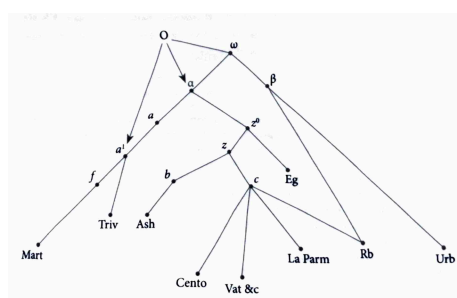


Fig. 5 Stemma dell’edizione Giorgio Inglese, *Purgatorio* (2021).

Infine, il Gruppo di Ferrara, del quale faccio parte, dopo circa 15 anni di studi e ricerche (ancora in *fieri*), ha proposto una nuova ipotesi di lavoro che ha già dato i suoi primi frutti con la pubblicazione della edizione critica e commentata della prima cantica.⁶⁹

Pur essendo coscienti che la pratica filologica ideale vorrebbe basarsi su collazioni integrali, la mole di testimoni della *Commedia* – circa 600 non frammentari + 200 frammenti – e la relativa lunghezza del poema (i versi ammontano a 14.233), la combinazione dei due valori numerici impedisce tale operazione. Tuttavia è noto che la collazione per *loci* può dare ottimi risultati se il canone è ben congegnato, come ha dimostrato essere la lista di luoghi scelta da Barbi⁷⁰ e che, come afferma lo studioso stesso, si dimostrano «utili per una prima classificazione». La collazione integrale dei 27 testimoni operata da Petrocchi ha infatti confermato che i *loci* erano altamente indicativi dei rapporti genealogici: come ha notato Paolo Trovato, tra i 477 luoghi del canone Petrocchi, 138 coincidono con quelli individuati da Barbi nel 1891.⁷¹ Concorde con il rilancio dell’ipotesi geofilologica di Sanguineti, secondo cui andava valorizzata la tradizione settentrionale della *Commedia* – dal momento che Dante morì a Ravenna, e qui dovette aver lasciato la sua ultima copia da cui discendono le prime testimonianze e quindi la straripante produzione tosco-fiorentina – Paolo Trovato ha operato i suoi primi sondaggi in questa direzione. La tradizione settentrionale non appare solo ragionevolmente la più vicina all’archetipo, ma si presenta anche come la meno inquinata.

⁶⁷ Inglese 2021a, p. CXLI.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Si fa riferimento a Tonello-Trovato 2022.

⁷⁰ Si veda Barbi 1891a.

⁷¹ Trovato 2007a, p. 12 nota 18. Inoltre per un elenco dei 396 *loci* si rimanda a Barbi 1891a, pp. 28-38; per un confronto tra il canone barbiano e lo scrutinio di Petrocchi si rimanda a Brandoli 2007, pp. 99-154.

Trattandosi di una zona periferica rispetto alla patria dantesca e di un'area in cui erano assenti grandi centri scrittori, a Nord si verificarono le condizioni di una trasmissione quiescente. Sarà opportuno ricordare nuovamente il monito pasqualiano, che avverte: «i codici scritti in zone lontane dal centro della cultura e lontane tra loro» non sono raggiunti dalla «vulgata che, come suole la moda, progredisce dal centro verso la periferia».⁷² Si è giunti così a rompere il 'pregiudizio' dell'antica vulgata, dimostrando come i *recentiores* settentrionali mostrino un minore tasso di innovazione e una maggiore conservatività e relegando così la foltissima e contaminata tradizione tosco-fiorentina in una zona circoscritta dello stemma. Le ricerche sono proseguite per anni collazionando tutti i manoscritti contenenti almeno 30 canti (circa 580 manoscritti) sulla base di più di 600 *loci critici* – inclusi i 396 di Barbi – che hanno permesso di costruire innanzitutto uno stemma complessivo della famiglia tosco-fiorentina (α) con una architettura in parte inedita, a diagrammi di Eulero-Venn e in parte tradizionale, ad albero.

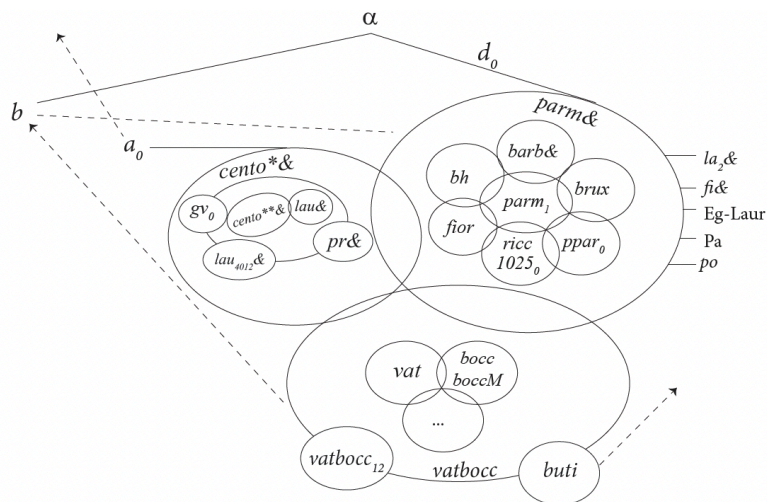


Fig. 6 Stemma complessivo della tradizione tosco-fiorentina. (Tonello 2018).

Scartata dunque tutta questa tradizione di *inutiles*, si è potuto tracciare uno stemma dei soli piani alti della tradizione, bipartito in due famiglie settentrionali β_0 contro γ : alla prima famiglia appartengono i manoscritti più conservativi; la seconda, invece, risulta più contaminata, ma il loro tasso di contaminazione appare trascurabile se confrontato con quello della famiglia tosco-fiorentina α .⁷³

⁷² Pasquali 1988, p. 46.

⁷³ Si veda Tonello 2018.

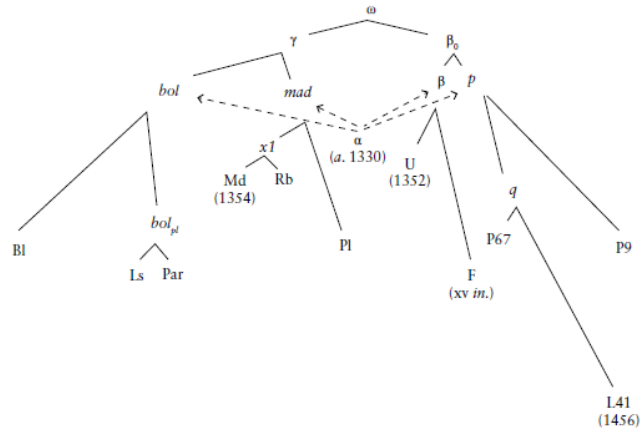


Fig. 7 Stemma dell'edizione di Paolo Trovato ed Elisabetta Tonello (2022).

Se già Barbi 1938 e Vandelli 1989 avevano notato la bontà testuale dei codici settentrionali, tra i quali Md, Rb, U, Petrocchi è il primo a riunirli in un ramo, settentrionale, della tradizione, accorgendosi contestualmente, per U, che «il suo indice di errabilità è talmente basso che nella tavola di ragguglio delle varianti erronee Urb [= U] figura sempre sulla colonna delle lezioni genuine». ⁷⁴ Quest'ultimo, infatti, come dimostrato in precedenza, è impiegato come *codex optimus* nella edizione della *Commedia* di Sanguineti; proprio a partire dallo studio di questo codice e alcuni suoi affini, Trovato dimostra come i manoscritti settentrionali conservino lezioni più genuine e un minor numero di innovazioni rispetto ai codici toscani. Infatti, ogni qualvolta un testimone settentrionale mostra una forma fiorentina, nonostante le spinte settentrionalizzanti, essa è una testimonianza fondamentale per la ricostruzione del fiorentino di Dante. Abbandonando, pertanto, l'ipertrofica tradizione toscano-fiorentina costellata da *codices inutiles* e risalendo ai piani alti di una tradizione bipartita in due rami settentrionali, Tonello-Trovato propongono uno stemma che vede 4 sottofamiglie: rispettivamente β e *p* in β_0 e *bol* e *mad* in γ , che contano in tutto una quarantina di esemplari. Per questioni di praticità e di conservatività, si è deciso di limitare l'edizione a soli 11 manoscritti ⁷⁵ rispondenti ai criteri precedentemente menzionati: per conservatività, si è deciso di puntare su testimoni che presentassero poche innovazioni individuali e che non fossero affetti da contaminazioni; per praticità, con tutto ciò che ha a che vedere con lo stato materiale dei codici a disposizione.

Il mio lavoro si inserisce, in parte, nel progetto dell'edizione ferrarese *in fieri* alla quale collaboro, limitatamente alla terza cantica. D'altra parte, si tratta di un approfondimento che riguarda

⁷⁴ Petrocchi 1966-1967, I, p. 369.

⁷⁵ F (Udine, Università degli Studi di Udine, Biblioteca Florio, 001), U (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 366), L41 (Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.1), P9 (Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 9), P67 (Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 67), Bl (Bologna, Biblioteca Universitaria, 590), Par (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ital. 533), Ls (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 155), Md (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186), Rb (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2), Pl (Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1).

una microscopica parte della tradizione settentrionale del poema, ma che permette di guardare alle dinamiche della diffusione del testo, della ricezione e della storia della mitopoesi della *Commedia*. Sarà necessario intraprendere un viaggio tra filologia e storia della cultura, tra i meandri della tradizione dantesca, in grado di far riflettere sul senso e sulla necessità della filologia nell'età contemporanea e su come, nello specifico, la filologia dantesca rappresenti un campo di prova in cui confrontarsi con problemi di natura specifica e metodologica, che pertengono alla letteratura e alla filologia ma anche alla nostra consapevolezza culturale.

Attraverso il caso della sottofamiglia settentrionale *mad*, sarà infatti possibile saggiare la variegata natura della tradizione manoscritta della *Commedia* dantesca, intraprendere un cammino tra le strade del settentrione d'Italia sulla scia dei luoghi di conservazione, di produzione e di diffusione dei manoscritti di questa sottofamiglia e poi salpare verso la Castiglia per confrontarci con la prima ricezione e traduzione del poema dantesco nella penisola iberica, con uno sguardo sempre rivolto alle soglie del testo che ci permetteranno di potere rientrare in area padana dove il manoscritto Riccardiano-Braidense ci consentirà di osservare concretamente le modalità del lavoro di copia, produzione e circolazione del libro manoscritto in uno dei principali centri librari della prima metà del Trecento, Bologna.

II. La sottofamiglia *mad*

II.1 Sulla natura paleografico-codicologica di *mad*

Dante ha soggiornato a Bologna in due momenti distinti della sua vita e al capoluogo emiliano deve parte del suo apprendistato poetico, linguistico e filosofico. Sebbene nella *Commedia* ne evidenzi i lati negativi – la corruzione e il degrado urbano – egli riconosce il valore e la centralità dello *Studium* bolognese, luogo cardine della formazione intellettuale del tempo. Bologna, inoltre, ha dato i natali a Guido Guinizelli, figura essenziale per Dante e per lo sviluppo del Dolce Stilnovo a Firenze. Lo *Studium* bolognese è stato un ambiente di confronto intellettuale privilegiato, soprattutto grazie alla pratica giuridica e all'insegnamento del diritto romano, che hanno segnato profondamente la cultura trecentesca. La centralità della legge e del diritto, tema costante nelle opere dantesche, si configura come un elemento chiave attraverso cui il poeta cerca un “farmaco” contro l'imbarbarimento del tempo. Come sottolinea Anselmi, lo studio del diritto a Bologna implicava una solida formazione in storia antica e in procedure storiografiche, a differenza di Padova, più orientata all'analisi e al commento degli antichi *corpora* giustiniane. Un aspetto spesso trascurato è il fatto che l'apprendistato giuridico e storiografico non costituiva solo un supporto alla produzione poetica, ma rappresentava anche un passaggio fondamentale verso la scrittura narrativa in prosa, sia latina che volgare.⁷⁶ In questo contesto viene confezionato uno dei testimoni più importanti per la tradizione settentrionale del poema dantesco e per la storia del libro manoscritto: il codice Rb, Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 e di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2, che insieme al manoscritto di Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186 costituiscono i principali rappresentanti della sottofamiglia *mad*.

Fin dai primi studi per l'edizione della *Commedia* del Gruppo di Ferrara, si è tentato di definire i legami tra i codici settentrionali scelti e ripartiti in famiglie per la *restitutio textus* del poema. Lo snodo γ , da cui discendono le sottofamiglie *mad* e *bol*, ha da sempre avuto una fisionomia difficile da definire. Sin dal 2007, dopo avere riposizionato la famiglia tosco-fiorentina, declassandola a discendente della tradizione settentrionale e avere individuato un archetipo dimostrato dall'accordo tra U e le altre famiglie settentrionali, si è posta un'opposizione tra β e γ . Trovato, infatti, aveva notato che «difficilmente una più capillare conoscenza dei piani alti di γ possa modificare il dato di fondo che emerge da questo sondaggio: di regola, in caso di adiaforia, una o più ramificazioni di γ “chiudono” la recensione confermando lezioni di β , che Petrocchi tendeva a considerare uscite isolate di U».⁷⁷ Sulla base, infatti, degli studi preliminari all'edizione e a quelli ancora *in fieri*, è stato

⁷⁶ Si veda Anselmi 2021, pp. XXXIII-XLV.

⁷⁷ Trovato 2007c, pp. 702-703. Per gli studi su γ si rimandano alle tesi di laurea di Malfatto 2010-2011 e di Marchetti 2014-2015.

possibile confermare lo snodo γ e i due rami *bol*⁷⁸ e *mad* che da esso si ramificano, sebbene la configurazione interna di ciascuna delle due famiglie muti nelle diverse cantiche soltanto in alcune aree circoscritte.

Come anticipato precedentemente, la sottofamiglia *mad* è costituita da 6 testimoni dell'area emiliano-romagnola. Grazie ai miei approfondimenti, inoltre, come cercherò di dimostrare, è stato possibile avvicinare alla famiglia *mad* un manoscritto che si credeva perduto e che oggi è conservato a Ravenna presso la Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, sotto la segnatura Phillipps 9589. Si tratta di una famiglia molto variegata caratterizzata da una spiccata indole contaminatoria; infatti, all'interno di *mad*⁷⁹ è possibile osservare tanto dinamiche tipiche dello *scriptorium* medievale, quanto casi di contaminazione di lezione e per giustapposizione di modelli. Procedendo dal capoluogo romagnolo, luogo di confezione del codice ed area geografica di provenienza dell'archetipo della *Commedia*, troviamo il già menzionato manoscritto Rb.

II.1.1 Firenze, Biblioteca Riccardiana 1005 e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2 (Rb)

Da un punto di vista paleografico e codicologico, il testimone è un codice datato al secondo quarto del XIV secolo costituito dal manoscritto di Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 e il manoscritto di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2. Presenta una patina linguistica emiliano-bolognese e il commento di Iacomo dalla Lana. Il testo è predisposto in forma monocolonnare al centro della carta, circondato dal commento distribuito su due colonne, a cornice, in *littera textualis* (*littera bononiensis*) rispecchiando sia per *facies* codicologica che per *modus operandi* del copista la forma del “libro universitario” e dei libri giuridici del tempo. Per tale ragione, è stato definito da Boschi Rotiroti come un esempio di «costruzione “sperimentale” di un modello».⁸⁰ Si hanno notizie del copista, Maestro Galvano, a c. 100r della sezione Braidense: «Maestro Galvano scrisse 'l testo e la ghiosa / mercè de quella uergene gloriosa».

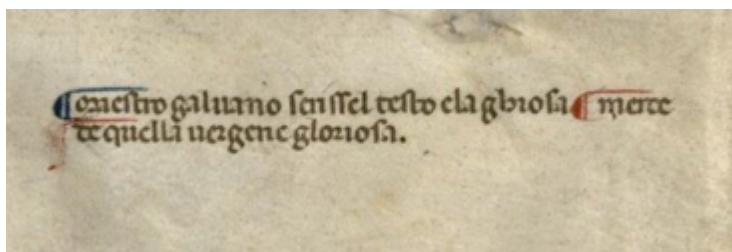


Fig. 8 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2, c. 100r.

⁷⁸ Per la famiglia *bol*, la quale non è oggetto di questo studio, si rimanda a Trovato 2020a, pp. 96-112; Cita 2020a, pp. 32-59; Cita 2015-2016; Saporito 2014-2015; Malfatto 2010-2011; Trovato 2007c, in particolare pp. 688-689.

⁷⁹ Per gli studi sulla famiglia *mad* si è tenuto conto dei lavori di Marchetti 2020, pp. 60-79; Saporito 2014-2015; Trovato 2007c.

⁸⁰ Si veda Boschi Rotiroti 1998, p. 31.

Sebbene il dibattito sulla figura di Galvano sia ancora aperto,⁸¹ nonostante il ritrovamento del testamento datato 1347 in cui si attesta nell'*incipit*: «Magister Galvanus condam Raynaldi de Vigo, scriptor», bisogna ribadire che il manoscritto è sicuramente opera di un copista bolognese e che il termine entro cui il codice è stato confezionato sarà, se non il 1347, anno del suo testamento, qualche anno dopo. Ciò si evince dalla patina linguistica, dall'uso della *littera bononiensis*, dalla costruzione della pagina che riprende i libri di diritto dello *scriptorium* bolognese – testo al centro con commento a cornice con ampi margini esterni bianchi.⁸² Il grande merito di Maestro Galvano è stato quello di avere dato forte rilievo agli apparati iconografici. Ciò si rivede anche nel *Roman de Troie* nel codice di San Pietroburgo S (= Sankt Peterburg, Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, fr. F.v. XIV.3). Silvia De Santis, infatti, ha attribuito di recente questo codice a Maestro Galvano dopo un'attenta analisi paleografica, codicologica e linguistica scaturita dal confronto tra il codice S e Rb, sottolineandone un aspetto decisivo: «la centralità storico-artistica del codice e l'indipendenza progettuale realizzata dal miniatore».⁸³ Sulla natura dell'apparato iconografico, su cui torneremo in seguito, dagli studi di Longhi, di D'Arcais, di Pomaro, di Battaglia Ricci e in ultimo di Del Monaco, si predilige attribuire le iniziali di *Inferno* e *Purgatorio* agli esordi dei primi anni dell'Illustratore e, invece, quelle del Braidense al Maestro del B 18, il più prolifico miniatore bolognese della prima metà del '300.⁸⁴

Per quanto riguarda il manoscritto riccardiano, esso è un codice membranaceo, costituito da 187 carte e due fogli di guardia iniziali e due finali; i fascicoli sono numerati al recto del primo foglio a partire dal secondo fascicolo in cifre romane. Sia la *Commedia* che il *Commento* riportano in tutti i fascicoli l'indicazione di revisione della copia «cor.». Il codice appare mutilo di alcune carte nell'ultimo fascicolo. È visibile la rigatura a secco e bisogna notare che le linee di scritture variano di carta in carta: il copista, infatti, al fine di evitare spazi bianchi chiosa nei luoghi di minor chiosatura

⁸¹ Sulla figura di Galvano si rimanda al paragrafo V.3.

⁸² Si vedano Mazzucchi 2007, pp. 3-4 e Volpi 2009.

⁸³ De Santis 2019, p. 96.

⁸⁴ Per quanto riguarda la natura codicologica, paleografica, linguistica di Rb si è fatto riferimento alla scheda su Manus Online a cura di Giliola Barbero (<https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000426099>); alla scheda LiMINA a cura di Giliola Barbero (<https://limina.dantelimina.it/m/3> disponibile a breve perché in fase di revisione per mano della sottoscritta); alla scheda paleografica e codicologica di Montalto per l'introduzione all'edizione critica di Paolo Trovato e di Elisabetta Tonello (in corso di stampa); Volpi 2025; Volpi 2022; Volpi 2017; Volpi 2015; Volpi 2009; Bertelli 2021, pp. XCIX-CX; Bertelli 2011, p. 7; p. 11; p. 50; pp. 63-65; pp. 381-384, n. 34; Bertelli 2007, p. 82, n. 18; Del Monaco 2021, pp. 185-198; Del Monaco 2018; Del Monaco 2011, pp. 114-126; De Santis 2019; Battaglia Ricci 2016, pp. 119-136; Battaglia Ricci 2009, pp. 2738-2786; Ponchia 2015, p. 24; pp. 58-59; pp. 83-90; p. 241; p. 245, n. 5; CCD, pp. 754-755, n. 345; pp. 865-866, n. 460; Pomaro 2009, pp. 2705-2718; Pomaro 2003, p. 285; Pomaro 1995, pp. 498-502, 514-525; Boschi Rotiroti 2008, pp. 28-30, n. 3; Boschi Rotiroti 2004, p. 127, n. 146; p. 159; Boschi Rotiroti 1998, pp. 31-34; Romanini 2007a, pp. 57-58; Romanini 2007b, pp. 387-409; Sanguineti 2007, p. 655; p. 657; MDI, III, pp. 45-46, n. 81; Lazzè Balzarini 1997, pp. 158-167; Lazzi - Savino 1996, pp. 47-50, n. 3; Levi D'Ancona 1986, pp. 375-379; Cantoni Alzati 1982, p. 43, n. 27; D'Arcais 1978a, pp. 34-41; D'Arcais 1978b, pp. 105-114; Brieger, Meiss, Singleton 1969, I, p. 50; Petrocchi 1966-1967, I, pp. 83-84; p. 527; p. 536; De Robertis 1960, pp. 174-175, n. 111; Roddewig 1984, p. 195, n. 463; Roddewig 1984, p. 126, n. 302; Morpurgo 1900, pp. 6-7; Morpurgo 1893, pp. 31-39, n. 3; Carta 1891, pp. 17-19; Moore 1889, p. 638, n. 29; Scarabelli 1866, I, pp. 29-46, p. 63; Batines 1845-1846, t. I, p. 605, n. 24; Batines 1845-1846, II, p. 70, n. 124; Lami 1756, p. 21.

cosicché viene meno la relazione biunivoca testo-commento. Il codice presenta iniziali foliate e istoriate a inizio di ogni canto e, di modulo inferiore, a inizio di ogni esposizione di commento, costituendo un apparato iconografico di pregio di cui si darà notizia nelle pagine successive.⁸⁵ Si hanno iniziali filigranate per le partizioni interne alla glossa e le iniziali di terzina sono ritoccate con *pieds-de-mouche* rossi e blu alternati.

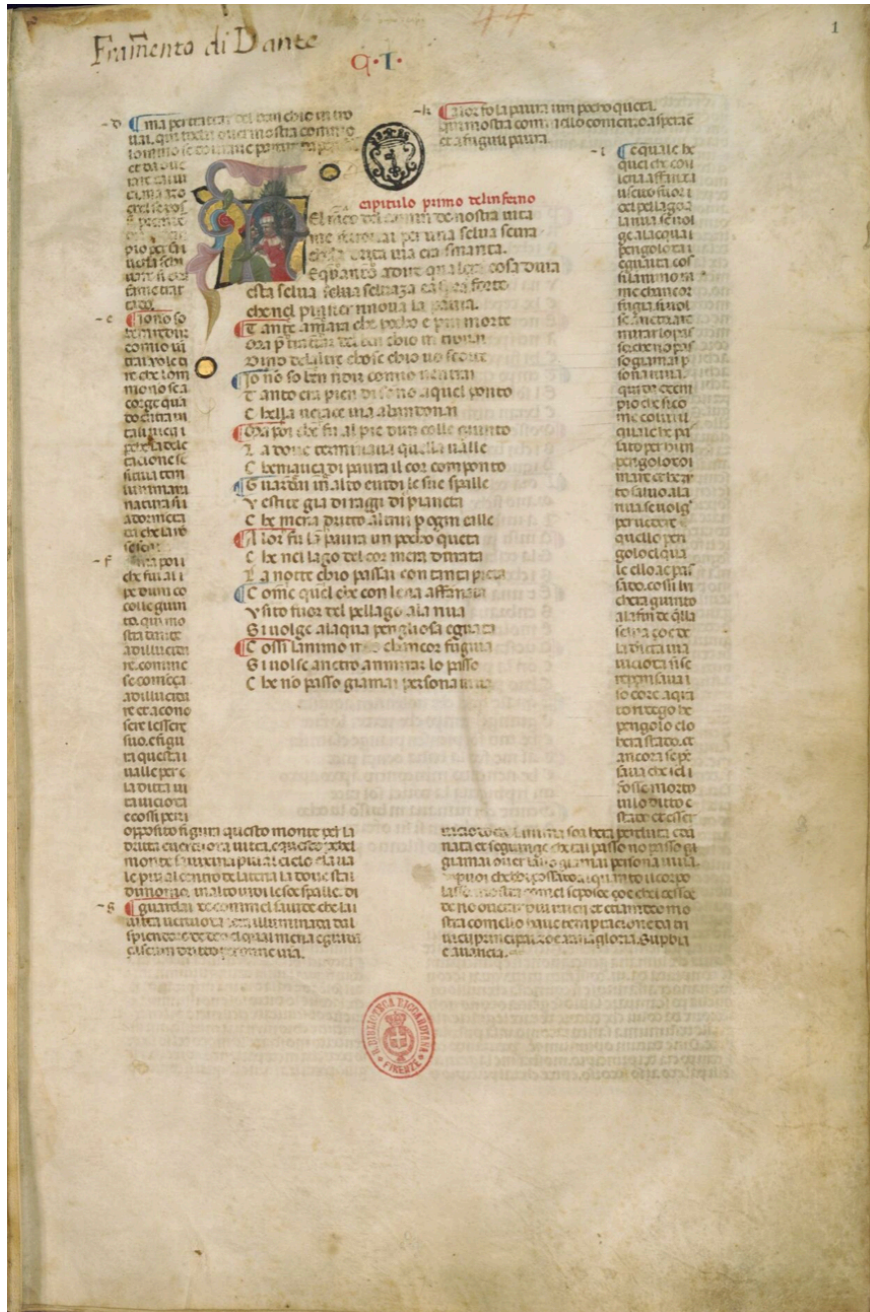


Fig. 9 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, c. 1r.

⁸⁵ Si rimanda al paragrafo V.5.

Sulla base delle schede realizzate da Riccardo Montalto per il Gruppo di Ferrara per il progetto di edizione critica⁸⁶ e agli studi per il progetto LiMINA,⁸⁷ al quale collaboro, nel manoscritto, oltre alla mano principale del copista Maestro Galvano in *littera textualis*,⁸⁸ vi sono sporadici interventi successivi in scrittura minuscola dal tratto sottile databile intorno al XV-XVI secolo:

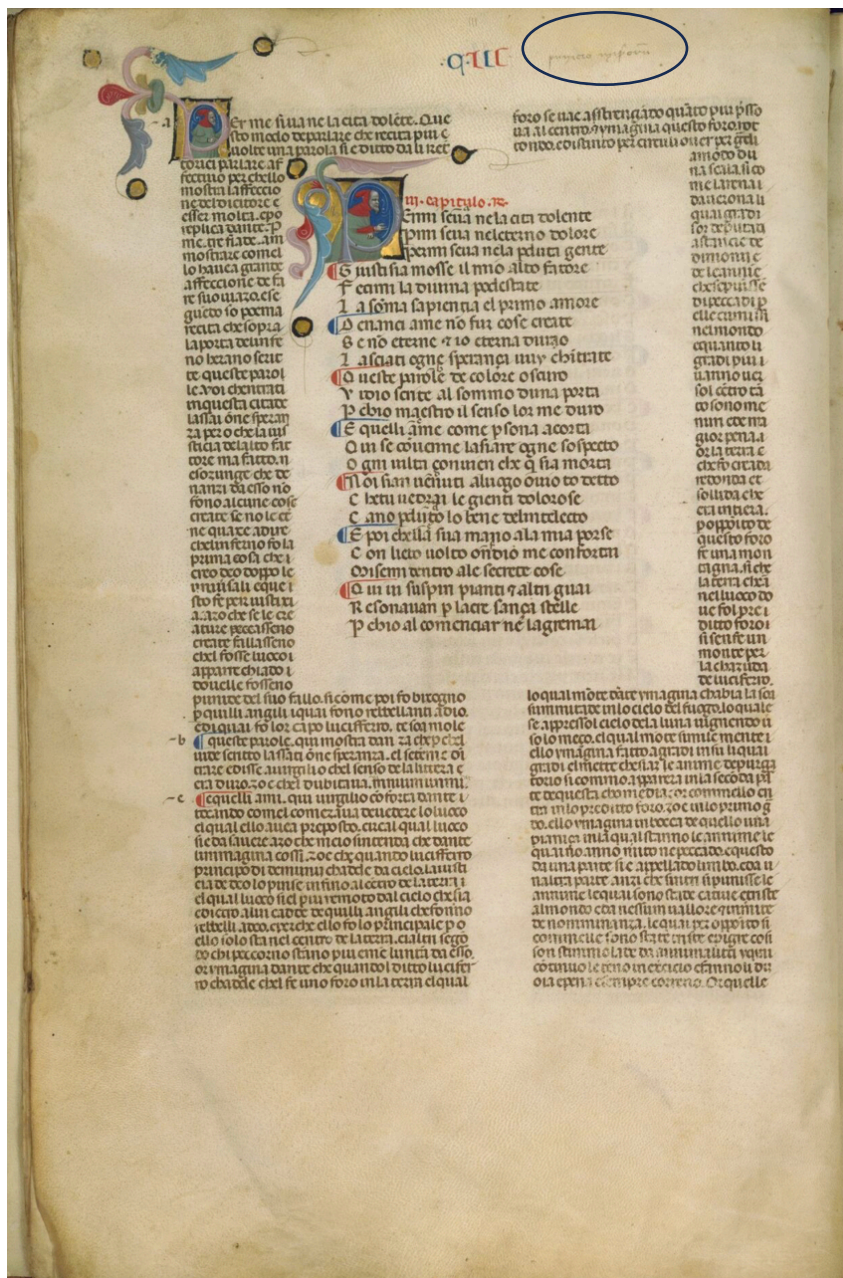


Fig. 10 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, c. 5v.

Inoltre una ulteriore mano appunta a c. 1r nel margine superiore «Fram(m)ento di Dante»;

⁸⁶ Montalto, schede paleografiche e codicologiche per l'*Introduzione* all'edizione critica della *Commedia* del Gruppo di Ferrara a cura di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato (i.c.s.)

⁸⁷ Si veda <https://limina.dantelimina.it> e il paragrafo III.3.

⁸⁸ Si segnala che Pomaro ha ipotizzato che le prime ventitré carte della sezione del commento (c. 1r-23r) possano essere state esemplate da una mano differente in *littera textualis* rispetto a quella di Galvano (Pomaro 2004, p.127 n. 146).

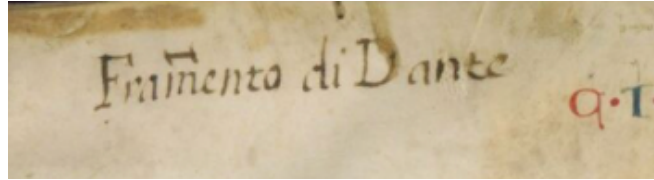


Fig. 11 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, c. 1r (dettaglio).

e una mano più tarda indica il contenuto del codice a c. 11r: «Prima e seconda cantica di Dante col commento di Giacomo di Zone del fra Filippo dalla Lana di Bologna».

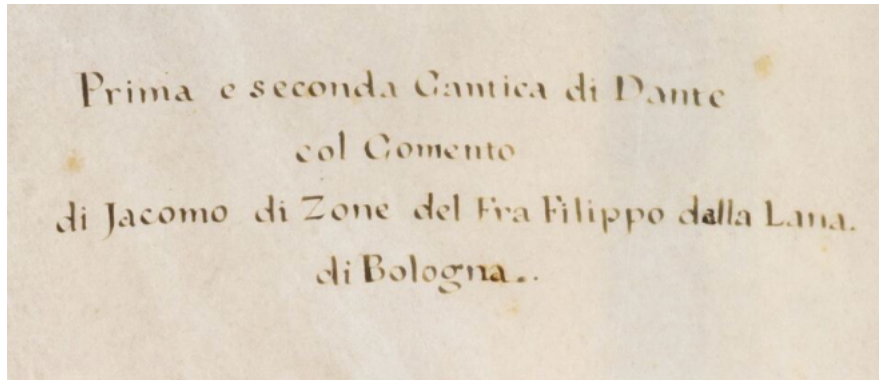


Fig. 12 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, c. 11r (dettaglio).

Dal punto di vista dell'apparato liminare, si segnalano numerosi interventi a testo spesso di natura formale e sostanziale che allo stato attuale sembrerebbero attribuibili alla medesima mano che esempla il testo: si tratta per lo più di punti di espunzione e cassature *in scribendo*, integrazioni di versi o terzine mediante segni di richiamo. Un tratto particolarmente interessante è rappresentato dai “vacat” che si possono rinvenire nel commento, volti a cassare delle sezioni precedentemente poste a testo. Dal momento che questi “vacat” sembrerebbero, a volte, addirittura cassare dei riempitivi introdotti dal copista per ovviare a vuoti antiestetici della pagina, mi pare plausibile attribuire questi interventi, anche per il *ductus* leggermente differente, a un'altra mano che interviene sul testo. Per quanto riguardo lo stato del codice, a oggi è in ottime condizioni, sebbene abbia subito tre restauri negli anni 1935, 1947 e 1956. In tutti e tre gli interventi sono state mantenute le assi e il dorso in pelle.

Il codice braidense è un membranaceo di 100 carte con tre carte di guardia iniziali e una finale cartacea. I fascicoli sono numerati al recto del primo foglio a partire dal secondo fascicolo in cifre romane seguite dalla “p” di *Paradiso*. Così come per la prima parte, viene mantenuta la *littera bononiensis* e la disposizione del testo del poema al centro e il commento a cornice al margine. Per quanto riguarda la decorazione, viene mantenuta la medesima struttura e le medesime tipologie di iniziali già presentate in *Inferno* e *Purgatorio*, sebbene la realizzazione dell'apparato iconografico presenti dei tratti che la differenziano dall'impostazione data nelle prime due cantiche determinata

dal cambiamento del miniatore che interviene.⁸⁹ Il codice presenta assi in legno e una coperta in pelle, di cui il dorso è frutto del recente restauro. Il manoscritto è entrato nella Biblioteca Braidense nel 1810 circa. Alla c. 1r, infatti, nel margine inferiore si trova una nota settecentesca apposta all'interno del monastero di Santa Giustina di Padova in cui si riporta una notazione dell'erudito Benedetto Bacchini (1651-1721) per mano di Giuseppe Maria Sandi, bibliotecario del Monastero di Santa Giustina a Padova (1710-1741): «Dante Alighieri con Commento di Iacomo del Zon del Fra Filippo dalla Lana Bolognese. Saeculi 14. Bachinius. VV. 2 n. 168». Quest'ultima segnatura è cancellata con un tratto di penna e sostituita da «AC. 2», corrispondente al catalogo di Santa Giustina datato 1744.

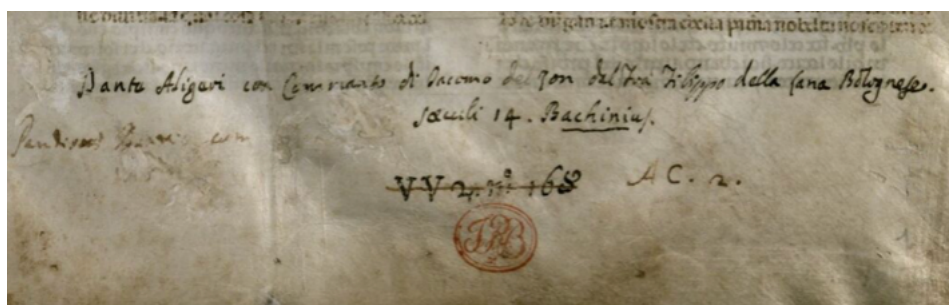


Fig. 13 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2, c. 1r. (dettaglio)

Si hanno notizie della sua appartenenza e permanenza nel convento padovano da due lettere del 1806 (manoscritto di Milano, Biblioteca Nazionale di Brera, AG.IX.49, c. 4v) e del 1810 (Archivio della Biblioteca Nazionale Braidense, b. 6 fasc. 3, c. 1r), in cui in quest'ultima si fa riferimento alla concessione del codice a Brera per volontà delle autorità del Regno d'Italia e dell'arrivo del codice nella biblioteca.⁹⁰ Per quanto riguarda le mani che intervengono sul codice, ne troviamo una databile al XIV secolo dal tratto sottile in *littera textualis*, presente per interventi al margine e note di attenzione;

⁸⁹ Si rimanda al paragrafo V.5.

⁹⁰ Sulla presenza del manoscritto Braidense presso il Monastero di Santa Giustina di Padova e il successivo spostamento a Milano si rimanda a Barbero 2025.

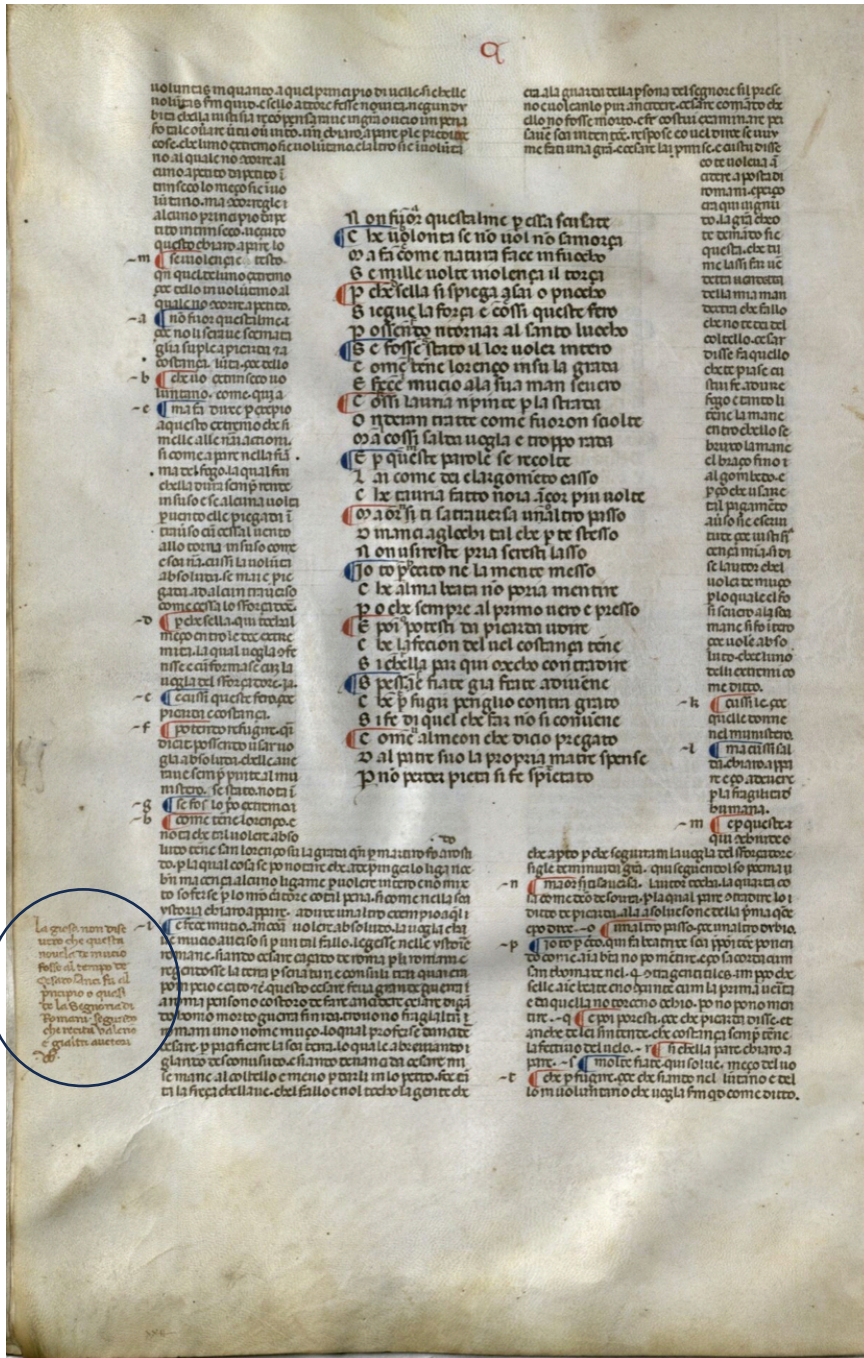


Fig. 14 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2, c. 13v.

e, inoltre, una mano databile al XV secolo, corsiva dal tracciato sottile che interviene, per sporadiche note marginali.⁹¹

⁹¹ Per quanto riguarda, l'impostazione generale del testimone e gli interventi imputabili al copista, precedentemente descritti, si rimanda a quanto già detto per la sezione riccardiana.

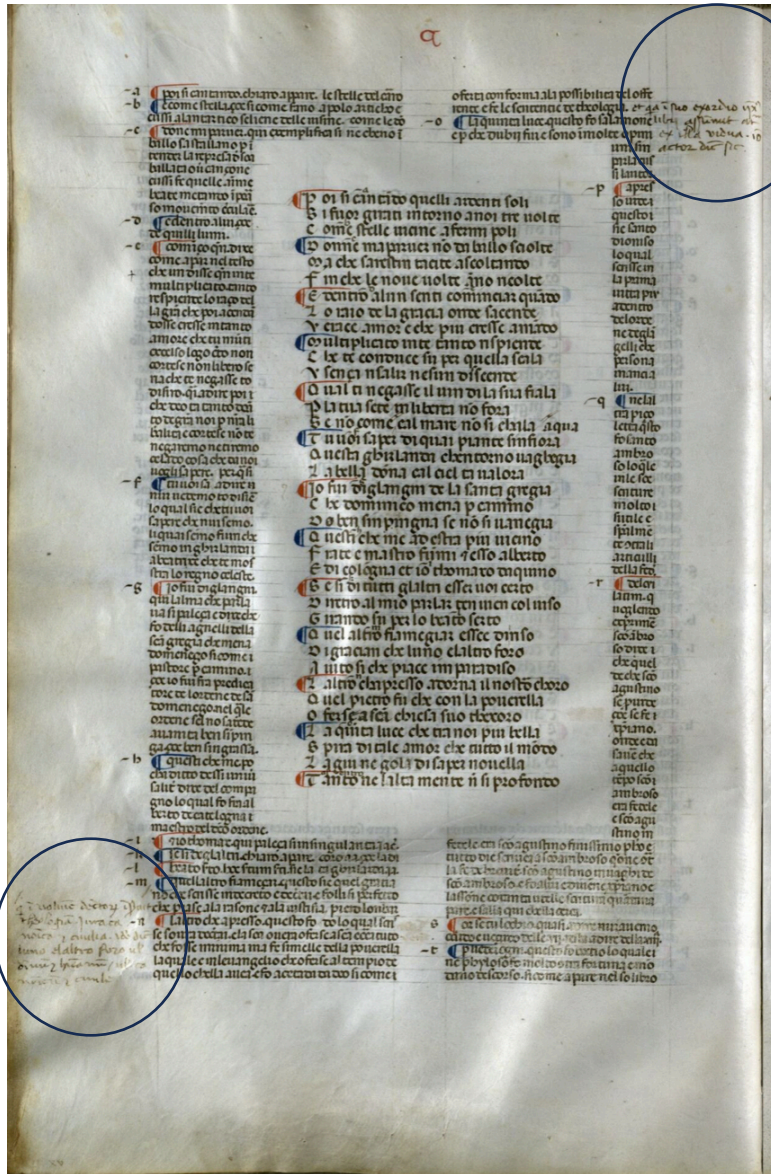


Fig. 15 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2, c. 34v.

II.1.2 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186 (Md)

Rimanendo sempre in area emiliano-romagnola, tra i codici più conservativi della famiglia, troviamo il manoscritto Md, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186.

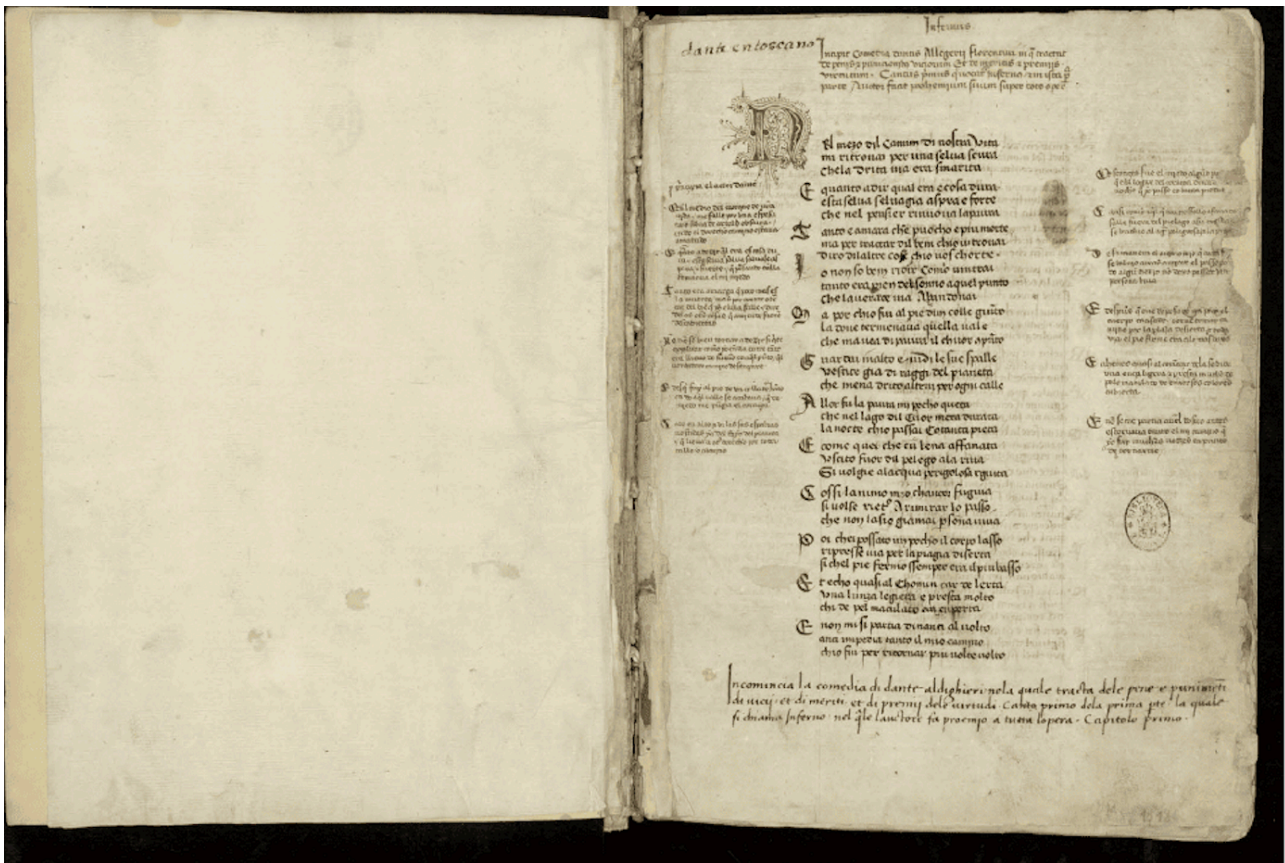


Fig. 16 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186, c. 1r.

Sebbene, infatti, il codice sia conservato presso la Biblioteca Nacional de España, a Madrid, e presenti tratti linguistici tipici del genovese, da un esame ecdotico del testo sembrerebbe discendere da un antigrafo emiliano-romagnolo.⁹² Il codice è datato al 1354, come riportato a c. 194v: «Comediarum Dantis Adigherii de Florencia liber tercius qui appellatur Paradisus explicit Deo gratias amen. Qui liber scriptus fuit anno Domini MCCCLIII qui quoque finitus fuit die X novembris amen».

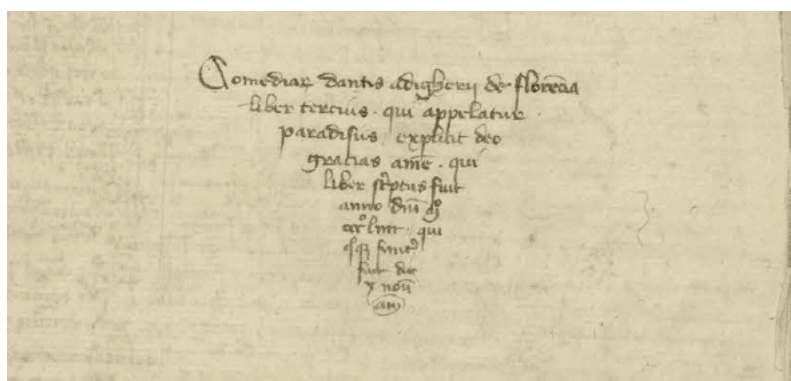


Fig. 17 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186, c. 194v. (dettaglio)

⁹² Per la trattazione paleografica e codicologia si è fatto riferimento principalmente a Montalto (i.c.s.), ma anche a Valastro Canale 2022, pp. 549-565; Calef 2021, pp. 12-14; Calef 2013; Calef 2011, pp. 845-847; Inglese 2021, p. XC; Fasano 2019, pp. 91-102; Fasano 2017, pp. 91-109; Romanini 2007a, p. 55; Boschi Rotiroti 2004, p. 132, n. 185; Petrocchi 1966-1967, pp. 75-76; Roddewig 1984, pp. 175-176, n. 424; Pascual-Lacuesta 1983, pp. 391-402; Pascual 1974; Brummer 1971, pp. 15-22; Brummer, 1971, pp. 15-22; De Robertis 1960, pp. 196-198, n. 256; Rocamora 1882, p. 29, n. 105.

Il codice è noto non soltanto per il suo valore stemmatico all'interno della tradizione testuale del poema, ma anche perché presenta ai margini del testo della *Commedia* – predisposto in un'unica colonna al centro della carta – la prima traduzione in prosa in castigliano dell'opera dantesca. Si tratta di una operazione datata circa al 1428 e attribuita a Enrique de Villena.⁹³ Fino al 1702 ha fatto parte della biblioteca del Marchese di Santillana, *la libreria de Gualdafajara*, ma a causa della minaccia e della compromissione da parte di un incendio del sito, è stato trasferito nella biblioteca del Duca di Osuna con la segnatura «Plut. IV Lit. N.n.º 30».

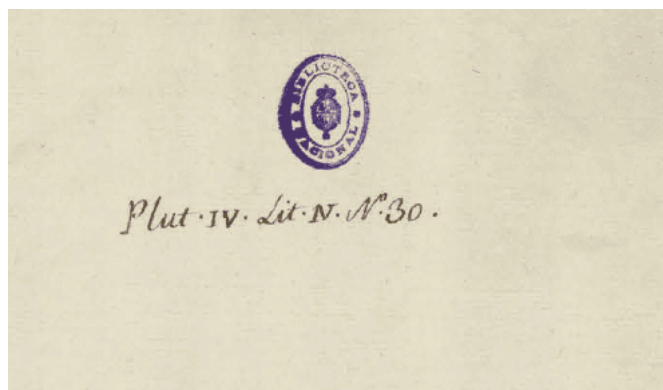


Fig. 18 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186, c. Ir.

Soltanto nel 1884 l'intera collezione di Osuna è stata acquistata dal Governo spagnolo ed è così che è confluito, insieme agli altri libri di Osuna, alla Biblioteca Nacional de España, dove ancora oggi è collocato. La natura codicologica e paleografica di questo testimone è ancor oggi oggetto di studio e dibattito, sia per via delle numerose mani che vi sono intervenute, sia per la sua particolare confezione.

È un codice cartaceo, di 204 carte totali, delle quali bianche le carte 61v, 125v, 195, 200, 202, 206v, 207v, 208v. Il ms. non presenta illustrazioni né iniziali miniate. Per quel che concerne il contenuto, di dantesco troviamo alle cc. 1r-125r l'*Inferno* e il *Purgatorio*, con la traduzione castigliana e chiose castigliane e latine, che si presentano fitte fino a Pg XXX per poi divenire sempre più sporadiche. Queste ultime, stando agli studi di Paola Calef, sembrerebbero ascrivibili a due mani differenti: la prima che interverrebbe fino a Pg XXX, 117, forse la stessa mano che esempla il testo della *Commedia* nel manoscritto, sul margine destro della carta. Le chiose presenterebbero dei punti di contatto con le cosiddette *Chiose latine*;⁹⁴ le seconde, invece, ascrivibili a una mano differente, si estendono fino a Pd XXIX, 37 e solitamente occupano il margine sinistro della carta e sono riscontrabili nel margine destro soltanto quando completano le chiose del primo glossatore. Quest'ultime sembrerebbero parzialmente riconducibili alle *Chiose latine* e in parte al commento di

⁹³ Si rimanda al paragrafo IV.4 e sgg. del presente lavoro per un esame più approfondito della questione.

⁹⁴ Calef 2013, p. 19-21. Sulla complessa questione delle *Chiose latine* si rimanda alla recente edizione curata da Diego Parisi (2025).

Guido da Pisa.⁹⁵ La mancata sistematicità e la poca fedeltà ai testi non permettono ancora una chiara decifrazione delle fonti. Inoltre, si riscontrano delle chiose castigliane anonime, delle chiose in castigliano attribuibili al Marchese de Santillana,⁹⁶ committente della traduzione, alcune rubriche in italiano all'altezza di *If. I, II-XXII*.⁹⁷

Le carte 128r-194v sono occupate dalla terza cantica, con la traduzione di Villena, e sporadiche chiose latine e castigliane; a cc. 126r e 127v si trova il Capitolo sul *Paradiso* di Cecco di Meo Mellone degli Ugurgieri, a c. 201r una terzina di *Pg XXIX*, 124-126 e a cc. 203r-206r il *Credo di Dante* di Antonio da Ferrara. Per quanto riguarda il contenuto non dantesco alle cc. 196r-199r si legge il sonetto dei *Rerum Vulgarium Fragmenta CXLVIII*, con traduzione e commento in castigliano attribuibili a Enrique de Villena; a c. 199, invece, si ha la storia della parola *punicum* e tre massime latine attribuite a Cleobolo Lydio, Tullio e Boezio con traduzione castigliana, una annotazione in latino a c. 207r e una ricetta medica in castigliano derivante da un frammento del *Lilium Medicinae* di Bernardo di Gordon.

Sulla confezione del codice, molti sono i punti oscuri difficili da chiarire. Per lungo tempo, sulla base delle considerazioni di Schiff, si è ritenuto che il codice fosse stato esemplato in Italia. Inizialmente lo studioso aveva azzardato un'origine fiorentina, successivamente rivista, affermando che il codice sarebbe stato esemplato da un copista genovese. Questa ipotesi era stata confermata dall'analisi linguistica che per Petrocchi era sufficiente per indicare come area di confezione la Liguria, in accordo con quanto espresso a riguardo da Giuseppe Vandelli.⁹⁸ Su questi presupposti, non era mai stato possibile ricostruire effettivamente il viaggio del codice dall'Italia alla Castiglia. Le prime ipotesi erano state avanzate da Marco Boni nei suoi studi sulla prima diffusione di Dante in Catalogna e in Castiglia. Inizialmente, era stato prospettato l'acquisto del codice da parte di Villena in Catalogna o l'arrivo dello stesso tramite immigrati genovesi, come ad esempio Egidio Boccanegra o il figlio Ambrosio Boccanegra, noti per essere «almirantes de Castilla». Successivamente, però, le riflessioni di Boni, supportate dagli studi di Calef, si sono spostate sulla figura di Francisco Imperial, di origini genovesi, conoscitore di Dante e autore di numerose opere, alcune delle quali direttamente ispirate alla *Commedia*, che, come ricorda Boni, era «lugar tenient de Almirant de Castiella; e l'Almirante era Don Diego Hurtado de Mendoza, il padre del Marchese di Santillana». Concludeva, dunque, «sarebbe in tal modo assai facile spiegare il passaggio del codice dall'Imperial al Villena».⁹⁹

⁹⁵ Calef 2013: parte I *Il codice, passim* e parte III *Analisi della traduzione, passim*.

⁹⁶ Si veda Calef 2013, pp. 41-52.

⁹⁷ Si rinvia a Calef 2013, pp. 53-59.

⁹⁸ Si vedano le descrizioni del codice menzionate alla nota 117, ad eccezione di Montalto (i.c.s.).

⁹⁹ Si veda Calef 2013, p. 5; Boni 1967, pp. 389-402, in particolare p. 401.

Se già Cinthia Hamlin aveva nutrito forti dubbi nei confronti delle ipotesi di Boni, considerandole non incontrovertibili,¹⁰⁰ un recente esame paleografico da parte di Riccardo Montalto, che nuovamente ringrazio, porterebbe alla soluzione dell'annosa questione. Lo studioso ha rilevato infatti che la filigrana della "unità codicologica II", come lui stesso la definisce, in cui troviamo un *arco con freccia senza penna* è identica a FILIGRANAS HISPÁNICAS, nr. 33078A (Capellades, aa. 1360-1378), contrariamente a quanto affermato da Calef che sosteneva che la filigrana fosse identificabile in BRIQUET n. 779, localizzata a Genova dal 1335.¹⁰¹ Dunque, grazie alla scoperta di Montalto, si avvalora l'ipotesi della circolazione in Spagna di un modello Md, nonché presumibilmente antigrafo dello stesso e il confezionamento del codice madrileno in terra ispanica da parte di copisti genovesi, i quali erano soliti intrattenere relazioni di carattere economico e politico con la penisola.¹⁰² Dalla analisi di Montalto, sembra che il codice Md possa essere diviso in quattro unità codicologiche:

- I. cc. 1, 24: sec. XV metà, cart., mm 289 × 215;
- II. cc. 2-23, 25-195, 200-202: a. 1354, cart., mm 289 × 206;
- III. cc. 196-199: sec. XV metà, cart., mm 289 × 206;
- IV. cc. 203-208: sec. XV terzo quarto, cart., mm 289 × 206,

delle quali l'unità codicologica primordiale sembra essere la II, realizzata in area catalana, sulla base della filigrana individuata; le altre unità, invece, sembrano frutto di lavori successivi o di restauro. Ciò però che è risultato evidente a Montalto, ma già a Calef e per primo a De Robertis, è che sul codice intervengono molteplici mani: non solo per la copia del testo del poema anche per quanto riguarda gli aspetti relativi alla traduzione e alle glosse al margine.

Dall'esame di De Robertis, dal quale Calef si discosta soltanto per le mani che intervengono sulla traduzione, emerge l'identificazione di sei mani:

Mano A	mano principale, italiana e forse genovese, databile al 1354. Esempla il testo italiano della <i>Commedia</i> alle cc. 2r-23v e 25r-194v e le rubriche in rosso. Probabilmente è la stessa mano che «appose anche in margine, talvolta contemporaneamente, talvolta in tempo e con inchiostri diversi, di scrittura più piccola, a volte
--------	--

¹⁰⁰ Hamlin 2023, pp. 19-34, in particolare pp. 21-22.

¹⁰¹ Calef 2013, p. 7. La studiosa ha inoltre definito una tabella per mostrare la suddivisione in quaderni del codice e il relativo contenuto, notando che le ultime carte del codice, che presentano il *Credo*, una postilla latina e una ricetta medica in castigliano, recano una filigrana non presente nel catalogo di Briquet e raffigurante una testa di bue che sembra circolasse già nel XIV secolo.

¹⁰² Sulla questione rimando alla seconda parte del presente lavoro.

	minutissima, più corrente e ricca di abbreviazioni, le chiose latine»; ¹⁰³
Mano B	databile al XV secolo, che scrive la traduzione in castigliano della <i>Commedia</i> e alcune delle chiose in castigliano, tra le quali Schiff individuava anche la mano del Marchese di Santillana di un postillatore anonimo; ¹⁰⁴
Mano C	una mano C, identificata come una variante della mano B che opera alla carta 2, anch'essa databile al XV secolo;
Mano D	databile al XV secolo, indenticata come quella del Marchese che interviene registrando poche postille in castigliano;
Mano E	poco più tarda delle precedenti, con un tratto goticizzante e calligrafica, la quale trascrive sia il testo che la traduzione del poema alle cc. 1 e 24 e, forse, il sonetto di Petrarca con traduzione in castigliano e commento nelle carte 196-199, la postilla latina e il testo medico in castigliano alle carte 207r e 208r;
Mano F	probabilmente spagnola con tratti italiani umanistici del tardo Quattrocento che ha copiato il sommario in terza del <i>Paradiso</i> , il <i>Credo</i> attribuito erroneamente a Dante, e ha aggiunto la traduzione italiana delle rubriche latine scritte dalla mano A ai canti I-XXIII di <i>Inferno</i> , una postilla a carta 48r e a carta 199v e alcune sentenze latine tradotte in castigliano dopo l'inserimento dei fogli 196-199.

Come anticipato, Calef, però, non concorda totalmente con quanto riportato da De Robertis, soprattutto in merito alla traduzione e alle chiose latine e castigliane. La studiosa, infatti, ipotizza che siano quattro le mani che intervengono sulla traduzione:

Mano 1	mano principale a partire da c. 2r, che si alterna con le altre;
Mano 2	evidente alle cc. 2r-2v;
Mano 3	cc. 27r-31r;

¹⁰³ Sia per le citazioni che per il contenuto si fa riferimento a De Robertis 1960, p. 197.

¹⁰⁴ Si veda Schiff 1905, pp. 277-278 e pp. 288-302; Schiff 1899, pp. 274-275 e pp. 288-305.

Mano 4	cc. 115v-117v. ¹⁰⁵
--------	-------------------------------

Per quanto riguarda le glosse latine, la studiosa le attribuisce a due mani, indentificate in A₁ e A₂. La prima si interrompe alla c. 118 all'altezza di *Pg XXX*, 117, ed è caratterizzata dall'uso di due inchiostri che farebbero supporre due fasi di redazione. È molto corsiva e di dimensioni maggiori rispetto all'altra mano, che solitamente trascrive le chiose (molto estese rispetto a quelle di A₂), all'altezza del verso o della terzina interessata nel margine destro. Data la loro posizione nelle carte sembrerebbero essere state copiate poco dopo il testo italiano del poema, oltre al fatto che potrebbe effettivamente trattarsi della stessa mano che esempla il testo. La mano A₂, invece, inizia a glossare a partire da c. 2v e prosegue fino al *Paradiso*. L'estensione delle chiose e la frequenza delle stesse sono sensibilmente ridotte rispetto alla mano precedente e, oltre a occupare solitamente il margine sinistro, si trovano in interlinea con lo scopo di chiarire o specificare alcune espressioni o termini, che avranno una ricaduta nella gestazione della traduzione da parte di Villena. Questa mano è successiva alla precedente, sia per la disposizione nella *facies* testuale, sia perché a volte sembra completare o specificare quanto esplicitato dalla mano precedente.¹⁰⁶ Infine, identifica delle chiose castigliane attribuibili al Marchese di Santillana, sulla base del confronto paleografico tra il testo delle chiose e la firma autografa di Santillana rinvenuta in un documento conservato presso la Biblioteca Nacional de España.¹⁰⁷ La studiosa, sulla scia delle analisi di Schiff, ipotizza che esse siano state accompagnate da una *C* interpretata come l'iniziale del nome della moglie del marchese Doña Catalina Suárez de Foguroa, secondo un'abitudine molto diffusa tra la nobiltà castigliana del tempo.¹⁰⁸ In realtà, il segno sembra piuttosto indicare un'attenzione specifica al testo, evidenziando un intervento sul dettato dantesco o sottolineandone particolari passaggi. A mio avviso, esso non richiama una *C*, ma pare piuttosto un personalissimo segno di attenzione, una barra verticale attraversata da due tratti orizzontali nel punto di maggiore curvatura del tratto. Inoltre, non esiste alcuna fonte storica che attesti con certezza l'interpretazione data da Schiff, e resta quindi indimostrabile. Montalto, che prende le distanze dalle interpretazioni avanzate precedentemente, descrive semplicemente il segno come «simile a una chiave di violino». Si tratterebbe, infatti, sulla scia di quanto proposto da Fasano (2019), di un particolare segno di attenzione, forse assimilabile a una *manicula* stilizzata, volto principalmente a segnalare degli accorgimenti retorici, dei luoghi del

¹⁰⁵ Sull'intervento della quarta mano si rimanda Devilla 1984-1985, p. 119, nota 18. Non ho fatto riferimento alle mani indicate da Josè Pascual, in quanto analizza soltanto le mani che intervengono sulla prima cantica (si veda Pascual 1974, p. 221).

¹⁰⁶ Per un approfondimento sulle glosse e sulle chiose si rimanda a Calef 2013, pp. 21-67 e alle pp. 68-82 per gli altri testi dalle quali si riporta l'analisi delle mani della studiosa.

¹⁰⁷ Sebbene non sia stato possibile identificare il documento, Mario Schiff ne ripropone la riproduzione in Schiff 1899, p. 288.

¹⁰⁸ Si veda Calef 2013, pp. 41-42; Schiff 1905, pp. 277-278; Schiff 1899, p. 287.

poema in cui emerge la questione del libero arbitrio, in cui l'autore tratta della corruzione e del malcostume di Firenze, dell'Italia e dell'Impero, in cui si evidenzia il limite del potere della Chiesa e della ragione umana, in cui si hanno echi metaletterari o in cui si affrontano casi di *mirabilia*.¹⁰⁹

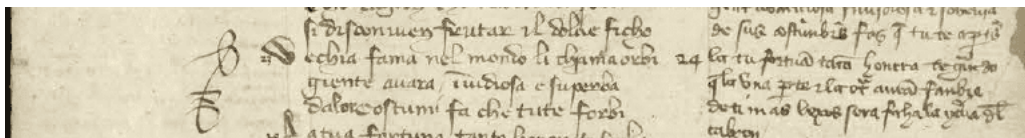


Fig.19 Segno ipotizzato da Schiff come iniziale del nome della moglie di Santillana, oggi identificato come segno di attenzione.

Per quanto riguarda la presenza di segni di lettura al margine, oltre alle note al testo e alle glosse, alle note croci, trifogli e parentesi o segmenti rettilinei, si trovano numerose *maniculae* differenti non attribuibili alla stessa mano: alcune dal tratto più semplice con indice rivolto in prossimità di un singolo verso, altre più articolate e complesse in cui non è possibile dedurre se l'interesse del lettore sia rivolto al singolo verso oppure all'intera terzina. Si veda ad esempio *Pd I*, 70-72, in cui la *manicula*, di modulo grande con dita ripiegate, unghie disegnate e indice allungato, sembrerebbe porre l'attenzione in realtà all'intera terzina che richiama i famosi versi pronunciati da Virgilio a Catone:

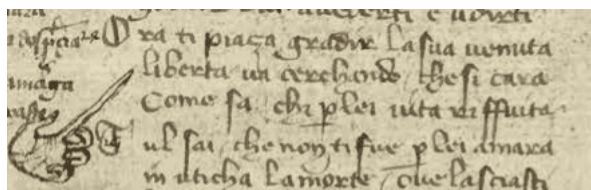


Fig.20 Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186, c. 62v.

La molteplicità di mani identificate da Calef, sulla scia di De Robertis, trova parziale riscontro con un supplemento di indagine prodotto da Montalto, il quale, per questo caso, procede per unità codicologiche e giunge a individuare diverse mani, così schematizzate:¹¹⁰

<p>Unità codicologica I: il testo per base linguistica sembra collocarsi in area iberica.</p>	<p>mano I: mano dall'abile tratto in <i>littera textualis</i> databile alla metà del XV secolo, dal <i>ductus</i> abbastanza regolare, responsabile anche dell'unità codicologica III;</p> <p>mano I.1: ricorre per tutto il codice e in altri codici di materia dantesca databile al secondo o al terzo quarto del quindicesimo secolo appartenenti alla biblioteca di Santillana; essa, inoltre, interviene nelle unità successive con note di lettura, titoli lunghi in volgare di <i>If. I</i> (c. 1r, marg. inf.) e <i>If. XV</i> (c. 24v, marg. est.) e una</p>
---	---

¹⁰⁹ Si veda Fasano 2019, pp. 95-99.

¹¹⁰ Ringrazio ancora Riccardo Montalto per avere condiviso con me le sue ricerche prima della pubblicazione in *Introduzione* (i.c.s).

	<p>nota in castigliano a c. 48r e copia il <i>Capitolo</i> sul <i>Paradiso</i> (cc. 126r-127v) e nell'ultima unità aggiunge il <i>Credo</i> di Dante (cc. 203r – 206r);</p> <p>mano I.2: mano del XVII secolo circa che annota a c. 1r «Dante en toscano».</p>
<p>Unità codicologica II: su base linguistica si colloca in area genovese, è acefala e lacunosa e presenta spesso una cartulazione in cifre romane redatta da una mano del XV secolo precedente alla realizzazione dell'unità I. In questa sezione intervengono sei mani differenti.</p>	<p>mano II: è la mano principale, un'abile minuscola cancelleresca piuttosto corsiva, ordinata e regolare nel tratto. Il copista realizza anche un'ornamentazione delle iniziali che sono filigranate in inchiostro rosso, così come le rubriche in latino; le iniziali di terzine sono sporgenti e sovramodulate, però alcune delle iniziali maggiori nel margine sinistro sembrano cadute a causa della rifilatura o del danneggiamento del codice;</p> <p>mano II.1: dal tratto corsivo e rapido della seconda metà del XIV secolo verga nei margini alcune chiose latine in <i>If. I - Pg XXX</i> (c. 2r-118v);</p> <p>mano II.2: realizza non solo la numerazione delle terzine per canto in cifre arabe e in inchiostro nero (cc. 62r-95v), ma registra nel margine sinistro della pagina il numero totale di terzine per ciascun canto o per pagina;</p> <p>mano II.3: databile alla seconda metà del XIV secolo, dal <i>ductus</i> veloce e di modulo piccolo, interviene in interlinea o nei margini tramite alcuni sistemi di richiamo per le chiose in latino e in volgare da <i>If. I</i> a <i>Pd XXI</i> (cc. 2v-169v);</p> <p>mano II.4: verga la traduzione castigliana al margine, numerando le terzine per canto e aggiungendo talvolta note al margine in latino e in castigliano (cc. 2r-194v);</p> <p>mano II.5: utilizza una minuscola cancelleresca dal tratto semplice e inclinato. è responsabile di alcune note di lettura in interlinea o nei margini in castigliano (<i>If. I - Par. XII</i> cc. 2r-150r), in una delle guardie posteriori (forse l'ultima originaria) del codice, della copia dei vv.Pg XXIX 124-126 (c. 201v) e di alcuni segni di richiamo («a forma di chiave di violino», li definisce Montalto, come anticipato) e ampie <i>maniculae</i> dotate di polsini e fessino, unghie, pollice e indice che ricorre anche in altri codici</p>

	<p>danteschi della biblioteca del marchese e che sembrerebbe attribuibile a quella di Santillana;</p> <p>mano II.6: molto tarda databile al XIX secolo, riporta una nota marginale a c. 118v.</p>
Unità codicologica III:	<p>mano I: come anticipato, è realizzata dalla mano responsabile dell'unità I e qui troviamo in <i>littera textualis</i>, di modulo grande, la traduzione e il commento in castigliano del sonetto di Petrarca e la nota in latino e in castigliano su <i>Punicum Bellum</i> ((cc. 196 ll. 1-5, 20-ima, cc. 196v-199r);</p> <p>mano I.1: (sec. XV metà o terzo quarto) aggiunge a c. 199v, vacua, tre massime latine tratte da Cleobulo, Cicerone e Boezio con corrispondente traduzione in castigliano.</p>
Unità codicologica IV:	<p>mano IV: scrittura di unica mano che ricorre a una <i>littera textualis</i> semplificata ben disciplinata abbastanza compressa, con tracciato ben contrastato e utilizzo di inchiostro nero. Il copista del testo appone una nota a f. 207r, come aveva già riportato Calef, e la <i>Ricetta medica</i> (titolo presente nel codice) a c. 208r.</p> <p>mano I.1: aggiunge il <i>Credo di Dante</i> nelle cc. vacue (cc. 203r-206r).</p>

In questo lavoro, come si noterà, assumo l'ipotesi di Montalto per le mani di Md, considerandola estremamente meticolosa e ragionevolmente persuasiva.¹¹¹

II.1.3 Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1 (PI)

Rimanendo nell'area emiliano-romagnola da un punto di vista ecdotico e navigando verso le coste siciliane per luogo di conservazione, tra i manoscritti più conservativi di questa famiglia troviamo il manoscritto PI, Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XII.G.1 datato alla seconda metà del XIV secolo.¹¹²

¹¹¹ Per le motivazioni a riguardo, si rimanda ai paragrafi IV e sgg.

¹¹² Per le notizie sul codice si rimanda a Inglese 2021, p. XC; Romanini 2007c, p. 87; Boschi Rotiroti 2004, p. 135, n. 213; Roddewig 1984, pp. 230-23, n. 540; Petrocchi 1966-1967, p. 540; Resta 1967, pp. 413-424; Lattanzi 1965, p. 23; Natoli 1893, p. 20; Moore 1889, pp. 677-679; Pennino 1875, p. XXV; Gallo 1852, I, p. 90; scheda paleografica e codicologica a cura di Maria Gabriella Lo Presti (<https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000051588> data di consultazione 3 marzo 2025).

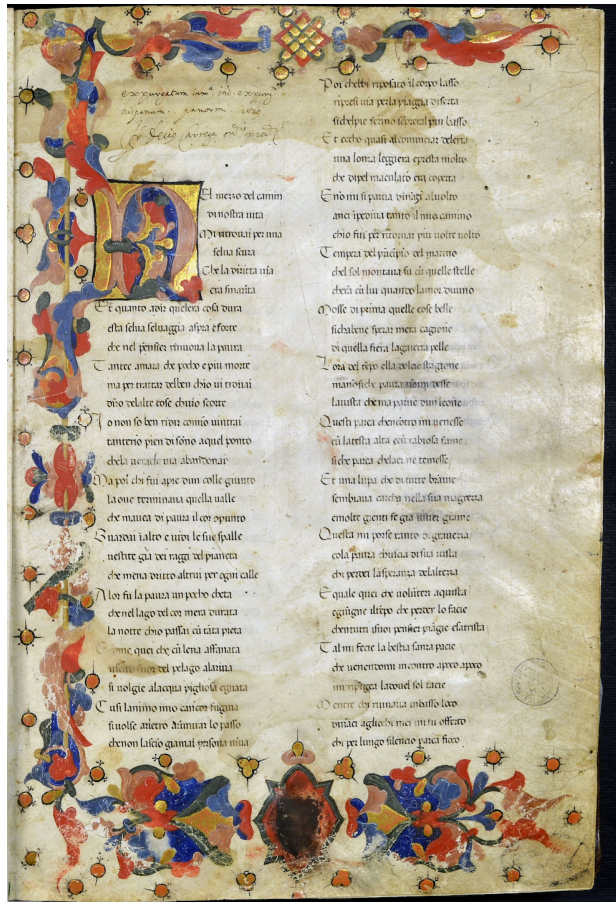


Fig. 21 Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1, c. 1r.

Si tratta di un codice membranaceo, di dimensioni medio-grandi in *littera textualis* di cui soltanto le carte di guardia iniziali e finali risultano cartacee. Presenta il testo predisposto su due colonne, con iniziali filigranate a penna e a pennello le quali si allungano affiancando il margine in arabesature e rivoli, con la presenza di iniziali fitomorfe alle sole cc. 1r, 35r, 70r in corrispondenza dei capilettera di cantica. Per la confezione, sembra appartenere alla miniatura di scuola bolognese della seconda metà del XIV secolo. Gli assi di cartone e la coperta in pelle in cui è presente una decorazione con taglio in oro con motivi floreali su entrambi i piatti protegge il *corpus* del codice, costituito dal testo della *Commedia* e da annotazioni di mani di anni successivi. Il codice è entrato nella biblioteca siciliana soltanto nel 1866 ed è noto alla critica non solo perché latore del poema dantesco, ma esempio “vivente” di come la censura ecclesiastica agisse sui codici danteschi. A c.1r, infatti, vi è nello spazio tra la cornice decorata e il testo la seguente annotazione: «Expurgatum iuxta indicem expurgationum hispanum Panormi. 1629 Fr. Decius Carrega ordinis Predicatorum», informando che il testo è stato espurgato, “emendato” secondo l’Indice spagnolo, a Palermo nel 1629 dal frate predicatore Decio Carrega. Tralasciando gli interventi *liminari* su cui ci soffermeremo in seguito,¹¹³ è probabile, dalla ricostruzione dei dati d’archivio e dalle annotazione nell’ultima carta

¹¹³ Per i *limina* del sottogruppo *pal&* (Pl, B321, Br.AG.XII.5) si veda il paragrafo III.3.

bianca del volume, parzialmente leggibili a causa della scoloritura dell'inchiostro, che inizialmente il manoscritto si trovasse presso la biblioteca dei Padri Filippini della Congregazione dell'oratorio all'Olivella, dei quali troviamo il timbro di possesso alla c. 104r e successivamente, dopo la soppressione dell'ordine, sia stato devoluto alla Biblioteca Regionale siciliana.

Al medesimo *scriptorium* di Pl, fanno capo altri due codici che per rapporti di tradizione e uno per conservazione, afferiscono alla medesima area settentrionale: il manoscritto di Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321 (B321)¹¹⁴ e il manoscritto di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5.¹¹⁵ Si tratta di due manoscritti "instabili" per intensa contaminazione, al punto che la loro posizione stemmatica muta al variare delle cantiche.

II.1.4 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321 (B321)

Il primo manoscritto appartiene alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, la quale è oggi divenuta luogo simbolo della presenza dantesca grazie alle numerose testimonianze manoscritte, a stampa e di carattere iconografico trasmesse da esemplari di pregio. La biblioteca, infatti, oltre al nucleo fondante proveniente da biblioteche di ordini religiosi, si è arricchita nel tempo di numerosi acquisti e lasciti cospicui. Tra le testimonianze più significative vi sono quelle della libreria di Matteo Venturoli, collezionista e bibliofilo, che in parte è stata donata e in parte acquisita dal Comune con un incremento del patrimonio pari a 15.000 volumi, tra cui alcuni esemplari contenenti il poema dantesco, come i manoscritti di Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321 e A 418, quest'ultimo noto per un episodio di filologia dantesca ottocentesca: il conte Giacomo Malvasia, un tempo possessore sia del manoscritto A 321 – che da ora chiameremo B321 – che di A 418, aveva annotato sull'edizione Ciardetti della *Commedia* in inchiostro nero le lezioni di B321 e in rosso quelle di A 418.¹¹⁶ Il manoscritto B321 contiene una *Commedia* miniata datata al terzo quarto del XIV secolo. Si tratta di un manoscritto membranaceo con cesura di fascicolo tra le cantiche e richiami al centro del margine inferiore della carta di ciascun fascicolo. Il testo in *littera textualis* è predisposto in un'unica colonna e le iniziali di cantica sono istoriate con fregio a fogliami d'oro; le iniziali di canto, invece, sono rosse e azzurre filigranate. Si tratta di un manoscritto lacunoso a causa della caduta di alcune carte per le quali mancano i versi di *If* XXII, 4-63, *Pd* XII, 144-XVII, 9. Al centro della c. 1r è apposto l'*ex libris* del conte Domenico

¹¹⁴ Si fa riferimento a Albanese-Bertelli-Pontari 2021, p. 151, n. 87 (scheda paleografica a cura di Sandro Bertelli); Boschi Rotiroto 2004, p. 110, n. 12; Roddewig 1984, p. 16, n. 30; Petrocchi 1966-1967, p. 504; Moore 1889, p. 567.

¹¹⁵ Si rimanda a Calenda 2001, pp. 419-434; Rozza 1996, pp. 10-36; Cantoni Alzati 1982, p. 43; Petrocchi 1966-1967, pp. 83-84; Carta 1891, pp. 17-19; scheda paleografica su Manus Online a cura di Elisa Bianchi (<https://manus.iccu.sbn.it/cnmd/0000115544> data di consultazione 4 marzo 2025).

¹¹⁶ Si veda Curti 2021, pp. 147-145.

Levera. È appartenuto successivamente a Matteo Venturoli ed è confluito soltanto nel 1847 nella Biblioteca dell'Archiginnasio.

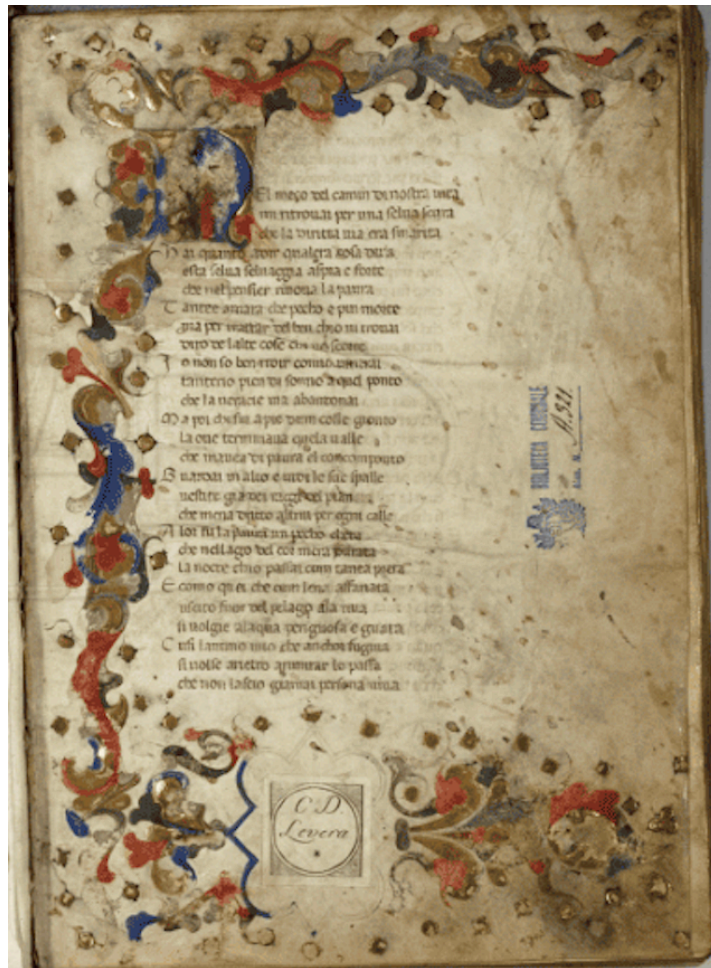


Fig. 22 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A, 321, c. 1r.

II.1.5 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5 (Br. AG.XII.5)

Il manoscritto di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5 è un codice membranaceo con carte di guardia iniziali e finali cartacee, datato al primo decennio del XV secolo. Si tratta di un codice medio-grande in cui il testo è predisposto su due colonne in gotica semplificata. Dalle annotazioni marginali e interlineari è possibile che sia intervenuta una seconda mano a posteriori. Le iniziali sono semplici, filigranate e ritoccate in rosso e blu; le uniche iniziali fitomorfe sono quelle di inizio cantica miniate policrome con foglie d'oro. Proviene dalla biblioteca di Carlo Pertusati successivamente confluita nel fondo braidense.

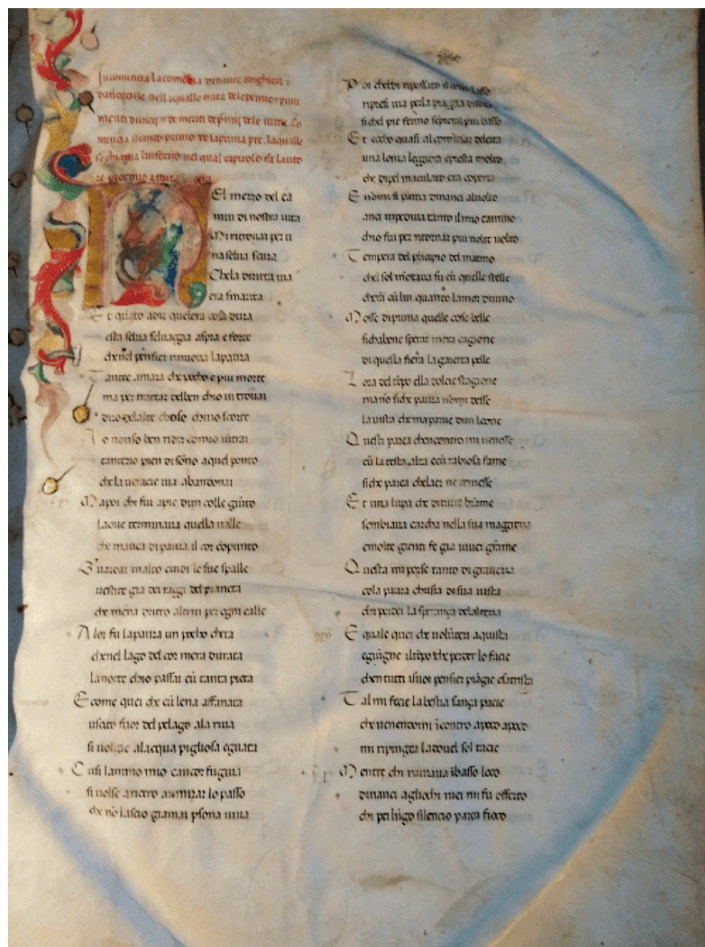


Fig. 23 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, c. 1r.

II.1.6 Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali 2 (Phillipps 9589, Ph. 9589)

Spostandoci in area romagnola, invece, troviamo un manoscritto che, sulla base delle mie ricerche, sembrerebbe avvicinarsi alla famiglia *mad*. Si tratta del manoscritto di Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2 (Phillipps 9589, Ph. 9589).¹¹⁷ È un codice datato al 1350, membranaceo, costituito dalla *Commedia* dantesca con chiose marginali provenienti dal volgarizzamento del commento di Guido da Pisa fino a *If. VII*.

¹¹⁷ Si fa riferimento a Albanese-Bertelli-Pontari 2021, pp. 263-265 (scheda paleografica a cura di Sandro Bertelli); Fabbri 2021, pp. 257-261; *CCD*, pp. 1001-1002, n. 591; Lanteri 1992, pp. 173-174; Roddewig 1984, p. 171, n. 410; Petrocchi 1966-1967, I, p. 568; Moore 1889, pp. 610-611; Batines 1845-1846, t. II., p. 267, n. 507.

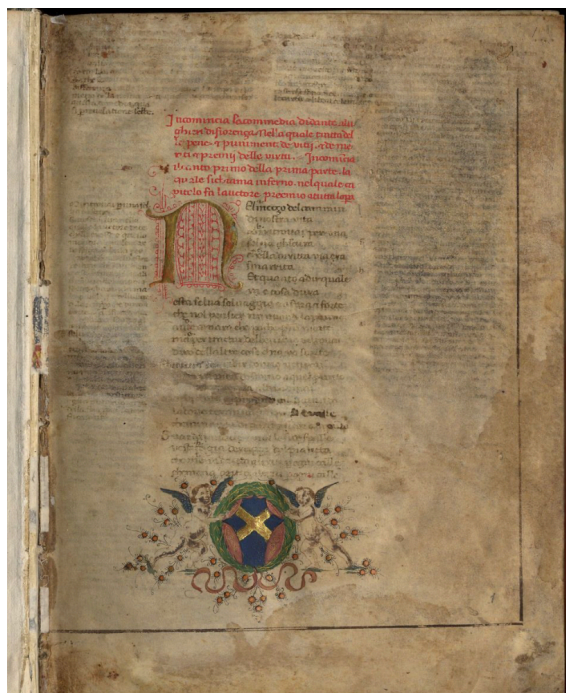


Fig. 24 Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2, c. 1r.

Il codice è giunto nella biblioteca nel 1983. Inizialmente faceva parte della collezione di Thomas Phillipps che ne entrò in possesso nel 1830 e lo inserì nella sua collezione con il progressivo «9589». Nel 1950 è stato inserito nel catalogo Robinson e messo all'asta da Sotheby, venendo acquistato da un collezionista milanese, per poi arrivare alla biblioteca del Centro Dantesco. È un codice composito costituito da tre sezioni: la prima e la terza, ossia *Inferno* e *Paradiso*, sono palinseste e redatte da una mano A in *littera textualis* di modulo piccolo. Sono inoltre presenti interventi al margine e di rubricatura da parte del copista. In entrambe le sezioni, le iniziali di cantica sono ritoccate e filigranate in oro; le iniziali di canto invece sono rosse e azzurre di medie dimensioni e a volte le rubriche in volgare non sono state eseguite, per le quali si ritrova l'apposito spazio preposto. La seconda sezione che contiene il *Purgatorio* è stata redatta da una mano B in una gotica molto semplificata. È mutila e lacunosa, mancano infatti i vv. di *Pg XVIII*, 79-138 e anche l'ultimo verso della cantica per la asportazione di una carta; anche qui troviamo l'iniziale di cantica filigranata in oro e le iniziali dei canti in rosso e azzurro e rubriche lunghe in volgare. Il manoscritto si presenta come unitario. È possibile che l'assemblaggio sia avvenuto per mano del secondo copista *ab antiquo*, infatti la decorazione appare come continua e unica. Tra i *limina* (verbali e non verbali) riferiti al testimone, a c. 1r troviamo lo stemma della famiglia Aldobrandini Bellincioni, mentre sulla controguardia anteriore l'*ex libris* di Frederick North con il motto «La vertue est la seule noblesse» e l'indicazione di una segnatura precedente «1/19/D». Nel contropiatto anteriore, *in lapis* in scrittura corsiva moderna, dal modulo grande ed elegante, vi è «Dante»: un evidente riferimento all'opera. Nel foglio di guardia, invece, al centro della carta troviamo un'antica segnatura «B.II.385». Tra i *limina* non verbali più frequenti, in *Inferno* e in *Paradiso*, vi sono le serpentine, utilizzate come segni di

attenzione in riferimento a singoli versi, terzine o gruppi di versi. Esse ricorrono spesso in prossimità di passi noti del poema, oppure di luoghi che richiamano episodi o concetti legati alla moralità del buon cristiano, nonché alla presentazione dei personaggi incontrati o evocati da Dante. Si veda, ad esempio, *If* III, 94-96:

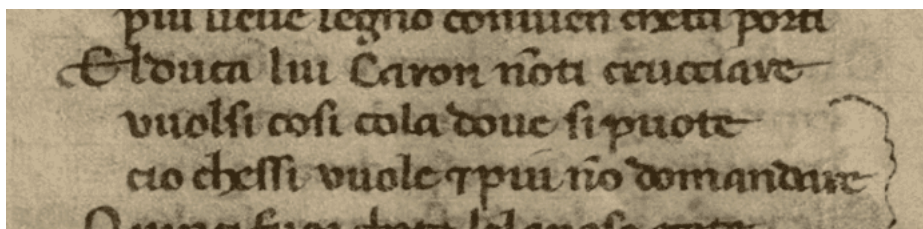


Fig. 25 Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2, c. 7v.

Se le serpentine e le correzioni, tanto formali quanto sostanziali – queste ultime apposte dalle stesse mani che hanno esemplato il testo – ricorrono sia *Inferno* che in *Paradiso*, tra i *limina* verbali, riferibili a una mano presumibilmente diversa, si rinvengono soltanto, in *If* II, sporadiche note al testo in prossimità di singole parole, volte a esplicitarne il significato. Si veda, ad esempio, *If* II, 13:

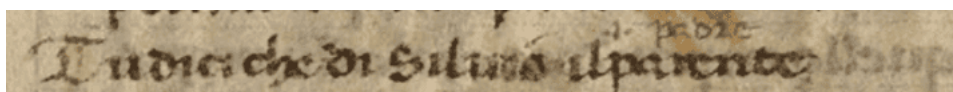


Fig. 26 Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2, c. 3v.

La seconda cantica, invece, come ci si potrebbe aspettare rappresentando un'unità codicologica distinta rispetto a quella delle altre due cantiche, presenta una *facies* molto pulita, priva di elementi liminari, se non per interventi verbali di una mano differente da quella che esempla il testo, sicuramente più tarda, che corregge alcune lezioni erranee a testo, come nel caso di *Pg* XII, 8:

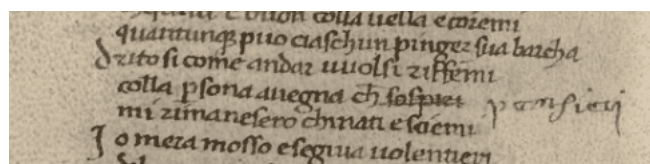


Fig. 27 Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2, c. 108v.

Riguardo alle cantiche palinseste, a oggi non è stato possibile decifrare la *scriptio inferior*. Il supporto membranaceo, infatti, non è in ottime condizioni a causa di alcuni fattori microclimatici. La pergamena di *Inferno* e *Paradiso* presenta molte manifestazioni di degrado, assottigliamenti e macchie; molto ingiallita, rende alcune porzioni di testo illeggibili in prossimità delle quali vi sono anche delle perforazioni. Soltanto una indagine multispettrale che sfrutta le lunghezze d'onda dall'infrarosso all'ultravioletto potrebbe permettere di rendere più chiare e visibile le tracce di *scriptio inferior*, come già sperimentato durante una ricerca svolta da Salvatore Lorusso, Mariangela Vandini e Chiara Matteucci grazie alla collaborazione tra il Dipartimento di Storie e Metodi per la

Conservazione dei Beni Culturali e il Centro Dantesco.¹¹⁸ Trattandosi, però, di un'operazione molto onerosa, non è dato aspettarsi a breve risultati sul fronte della lettura della *scriptio inferior*.

II.1.7 Treviso, Biblioteca Comunale, 337 (Trev)

Spostandoci in area veneta per luogo di conservazione, ma rimanendo in area emiliano-romagnola per discendenza dalla suddetta tradizione settentrionale, troviamo il manoscritto di Treviso, Biblioteca Comunale, n. 337 (Trev).¹¹⁹

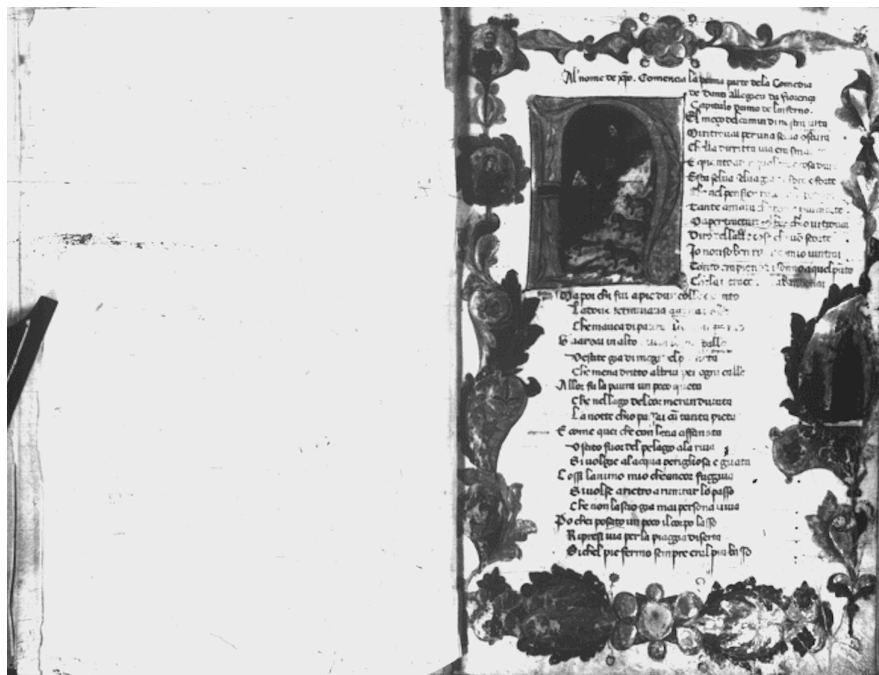


Fig. 28 Treviso, Biblioteca Comunale, 337, c. 4r.

È un codice pergamenaceo datato alla seconda metà del XIV secolo. Il testo è predisposto in un'unica colonna in *littera textualis* con le iniziali di terzina sporgente aniconiche e le iniziali di cantica iconiche (c. 4r, 78r e 152r), attribuite a un'artista veronese «operante intorno al settimo decennio».¹²⁰ Vi sono rubriche in volgare e alle carte 1r-3r è presente la *Divisione* di Jacopo Alighieri con iniziale iconica. Per quanto riguarda l'apparato liminare, si registrano note al testo e chiose coeve marginali e interlineari, di varia estensione e redatte in latino nella sola prima cantica: più fitte ai canti I, XXVII e XXVIII, più sporadiche negli altri. Esse sono spesso precedute da un segno di richiamo a testo. Un esempio si riscontra in *If* III, 58-60, all'altezza del passo in cui Dante riconosce tra gli ignavi Celestino V: «Iste fuit papa celestrinus».¹²¹

¹¹⁸ Si veda Lo Russo-Matteucci-Vandini 2006, pp. 261-300; Bellomo 2004, p. 73; Boschi Rotiroti 2004, p. 142 n. 272; Roddewig 1984, p. 325 n. 759; Menegazzi 1979, p. 35; Petrocchi 1967-1966, I, p. 551; Degenhart 1965, p. 111 n. 79; Scarpa 1909, pp. 169-175; Scarabelli 1870-1873, III, pp. 673-691.

¹¹⁹ Si fa riferimento a Trovato 2020b, pp. 177-191; Boschi Rotiroti 2004, p. 142, n. 272; Batines 1845-1846, II, pp. 147-148, n. 283.

¹²⁰ Si veda Mellini 1965, p. 110.

¹²¹ Si veda per un elenco esaustivo CCD, II, pp. 1058-1059.

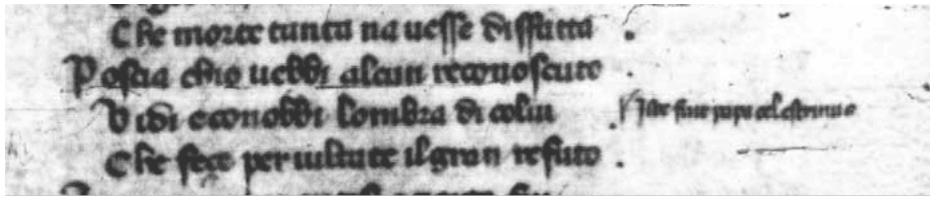


Fig. 29 Treviso, Biblioteca Comunale, 337, c. 9r.

Oltre ai richiami di fascicolo decorati, tra i *limina* non verbali troviamo una sola *manicula* fittamente decorata che si sviluppa lungo una serpentina, con dito allungato, volta a segnalare i vv. 118-126 di *If XVI*:

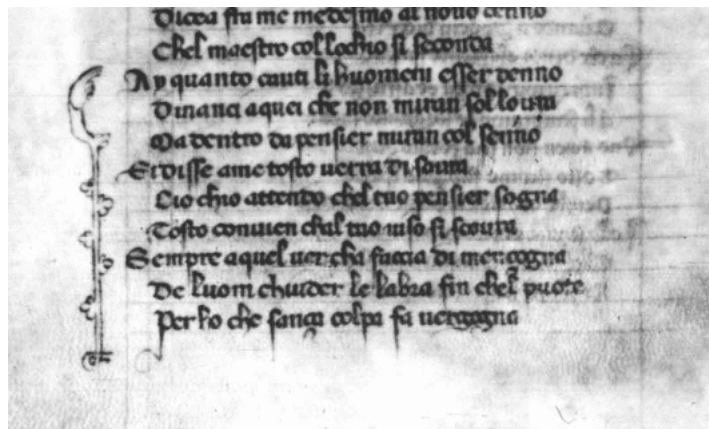


Fig. 30 Treviso, Biblioteca Comunale, 337, c. 36v.

Di particole interesse a c. 225r è una *Lauda mariana* attribuibile alla medesima mano che esempla il testo con spiccati tratti linguistici veronesi:

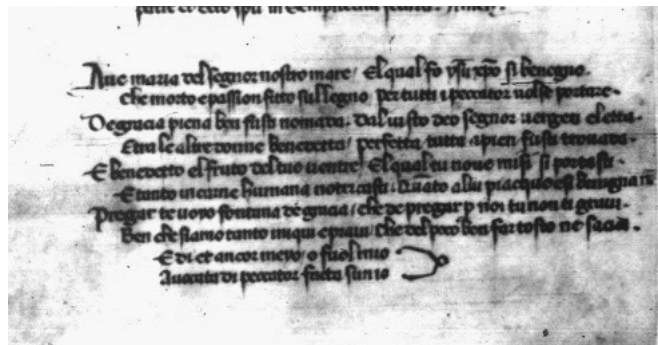


Fig. 31 Treviso, Biblioteca Comunale, 337, c. 225r.¹²²

Sebbene la lingua di Trev mostri numerosi tratti fiorentini e molti genericamente settentrionali, emerge anche un buon numero di caratteri tipici del veronese, come ha messo in evidenza Paolo Trovato.¹²³ Se di primo acchito si potrebbe pensare a una tradizione che irradia dal

¹²² «Aue Maria del signor nostro mare. El qual fo Yesu Cristo si benegno che morto e passion fitto sul legno per tutti i peccator uolse portare. De gracia piena ben fu su nomada. Dal iusto deo signor uergen eletta. E tra le altre donne benedetta perfetta tutte a pien fu su trouada. E benedetto el fruto del suo uentre el qual tu noue misi si portasti. E tanto in carne humana notricasti. Quato a lui piacque e si benegna [...] pregar te uoyo fontana de gracia che de pregar per noi tu non ti graui. Ben che siamo tanti iniqui e prau che del poco ben far tosto ne faccia. E di et ancor meyo o fiol mio | auocata di peccator facta sun io».

¹²³ Si veda Trovato 2020b, pp. 177-191.

Veneto, si cadrebbe in errore. Trev infatti è riconducibile testualmente a Md e Pl e presenta tratti tipici delle aree emiliano-romagnole, come nel caso dell'indistinzione tra *-i* ed *-e* finali e molti tratti anti-veronesi tipicamente, invece, emiliani. Effettivamente, i testimoni veneti di tradizione veneta sembrano evanescenti e per la maggior parte sono riconducibili a una tradizione settentrionale emiliano-romagnola, a volte contaminata con la tradizione fiorentina.

II.2 Sulla natura ecdotica di *mad*

Come anticipato, l'ipotesi di lavoro formulata da Paolo Trovato ed Elisabetta Tonello – alla base dell'edizione, di cui è uscita, nel 2022, la prima cantica – si è concentrata sulla dimostrazione dell'esistenza di una famiglia settentrionale (β_0), autonoma rispetto al complesso della tradizione tosco-fiorentina (α). Tuttavia, l'analisi del materiale testimoniale rivela come il cosiddetto “paradosso” di Bédier non venga sempre tenuto nella dovuta considerazione: almeno per quanto riguarda la *Commedia*, fin dal primo stemma proposto da Casella, si è tendenzialmente privilegiato un modello di stemma bifido, contribuendo ad alimentare il dibattito sulla necessità di distinguere l'*albero reale* dallo *stemma codicum*.¹²⁴ Considerando tassi di decimazione oscillanti tra il 10% e il 90%, si può ipotizzare che gli stemmi bipartiti proposti da Casella, Petrocchi e Sanguineti siano verosimilmente il risultato di una marcata dispersione e di una decimazione codicologica tale da aver portato all'estinzione progressiva dei rami più fragili della tradizione. L'abbandono dell'ipotesi di una contaminazione *ab origine* e irriducibile per il testo della *Commedia*, come proposto dai primi lavori di Witte¹²⁵ e Moore,¹²⁶ ha inoltre permesso di analizzare più puntualmente la questione della contaminazione, specialmente nelle aree periferiche e in quelle tosco-fiorentine, aprendo alla possibilità di ricostruire filoni tradizionali coerenti e di indagare la struttura profonda della trasmissione testuale per la ricostruzione critica della tradizione dantesca. Partendo da tali presupposti, è stato possibile dimostrare come i manoscritti Rb, databile al secondo quarto del Trecento, e Md e U, databili rispettivamente al 1354 e al 1352, conservino «varianti, anche erranee, <che> possono essere molto più antiche dei manoscritti che le presentano».¹²⁷ Questo dato ha condotto a ritenere plausibile l'esistenza di un primo strato testuale trasmesso, tra gli altri, da U, Md e Rb, tutti mss. copiati in aree periferiche caratterizzate da una decimazione più contenuta e da una minore produzione manoscritta, e dunque potenzialmente latori di testi anteriori rispetto alla ipertrofica tradizione tosco-fiorentina.

¹²⁴ In ultimo, si veda Trovato 2005.

¹²⁵ Si veda Witte 1862, pp. X-LXXXII.

¹²⁶ Si veda Moore 1889, V-XLVI.

¹²⁷ Pasquali 1988, p. XVIII.

Sulla base di tali premesse, gli studi condotti da Cita, Niccolai e Marchetti hanno contribuito in modo decisivo all'identificazione e alla progressiva ricostruzione di un terzo ramo della tradizione, convenzionalmente designato con la sigla γ , articolato in due sottofamiglie: *bol* e *mad*. Dal punto di vista ecdotico, la sottofamiglia *mad* si configura come uno degli snodi più problematici e rilevanti dei piani alti della tradizione, tanto per la varietà e la densità delle lezioni tramandate, quanto per le implicazioni che comportano nella definizione della fisionomia stemmatica complessiva.

A partire dagli studi di Marchetti,¹²⁸ l'identificazione della sottofamiglia sembrava inizialmente circoscritta a un gruppo di soli sei testimoni, accomunati da una marcata tendenza alla contaminazione. I miei più recenti approfondimenti hanno tuttavia consentito un ampliamento della fisionomia del gruppo, al quale va ricondotto anche il manoscritto di Ravenna, conservato presso il Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali n. 2 (noto anche come Phillipps 9589), che in particolare nella terza cantica, sembra avvicinarsi, probabilmente per contaminazione, ad *a₀*. Inoltre, ho potuto diagnosticare una forte contaminazione in Trev,¹²⁹ che si divide tra il modello *a₀* e γ , o più probabilmente *mad*. In ultimo, ho avuto modo di indagare le fonti di prelievo del manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat. 1523, un manoscritto affetto da contaminazione intensa, che sembrerebbe avere tra le sue fonti proprio la sottofamiglia *mad*. Per quanto riguarda le due teste di serie del gruppo *xI*, Md e Rb, mi sono adoperata per verificare le fonti testuali impiegate dal copista di Rb per quanto concerne la tradizione del poema, in relazione al commento del Lana; e infine, di esaminare i rapporti tra testo e traduzione nel testimone Md, nel tentativo non solo di ridisegnare un quadro della ricezione dantesca in area iberica a partire dagli anni successivi alla morte di Dante, ma anche di individuare – sulla base della tradizione esegetica e dei testimoni disponibili – il modello o i modelli soggiacenti alla traduzione in castigliano.

La sottofamiglia *mad* conta dunque al suo interno sette testimoni, la cui fisionomia è stata delineata a partire da una serie di errori e di lezioni caratteristiche già individuate da Federico Marchetti,¹³⁰ che si è potuto basare sui risultati raccolti nella matrice di collazione elaborata dal Gruppo di Ferrara, strumento pratico e metodologico che ha consentito una razionalizzazione del testimoniale e una più chiara comprensione delle relazioni interne dei circa 580 manoscritti contenenti almeno 30 canti e indagati su un canone di circa 600 *loci critici*. La struttura della sottofamiglia prende forma dalla prossimità stemmatica di Md ed Rb. Se già Petrocchi – come si vedrà successivamente – ne aveva sostenuto la vicinanza individuando diciannove «isolate

¹²⁸ Si veda Marchetti 2020.

¹²⁹ Per la bibliografia di riferimento e per la descrizione del testimone si rimanda al sottoparagrafo II.1.7 e agli studi di Marchetti del 2020.

¹³⁰ Si veda Marchetti 2020.

convergenze»¹³¹, ovvero innovazioni congiuntive, talora esclusive, non aveva però ritenuto opportuno postulare un rapporto diretto tra i due testimoni, limitandosi a rilevare che, pur afferenti all'area settentrionale, «la loro nascita non può essere rimasta del tutto esente da influssi parziali della vulgata α ».¹³² L'esistenza di un antigrafo comune, nominato xI , è stata per la prima volta ipotizzata da Paolo Trovato e, come si vedrà più avanti, è stata confermata da miei ulteriori sondaggi.¹³³ La necessità di indagare il rapporto tra i testimoni della sottofamiglia deriva dalla natura variegata e dalla spiccata indole contaminatoria che caratterizza i singoli esemplari. Già Elisa Molfatto, la quale aveva tentato una prima sistemazione stemmatica del gruppo, osservava come esso fosse «contraddistinto da numerosi accordi incostanti, spie di una diffusa contaminazione che dovette interessare tali manoscritti settentrionali»;¹³⁴ osservazione che trova riscontro anche negli studi di Aida Saporito, secondo la quale «la coerenza e la stabilità dei raggruppamenti viene di volta in volta smentita dalle oscillazioni del testimoniale [...]. Nel caso di *mad*, la famiglia tende alla dissoluzione, soprattutto in *Paradiso*».¹³⁵ Come si vedrà dagli stemmi proposti, la configurazione della famiglia non è stabile nelle tre cantiche ma tende a mutare, con una progressiva riduzione, in *Purgatorio* e *Paradiso*, del numero dei testimoni riconducibili allo snodo determinata da vettori di contaminazione.

Il gruppo *mad* si configura come bipartito e articolato in due rami distinti: *mad*₁, a cui afferiscono Md, Rb, Trev e Ph. 9589, e *pal&*, a cui si riconducono Pl, B321' e Br.AG.XII.5'. Lo snodo *mad*₁ sembra rimanere invariato per consistenza e struttura, senonché all'altezza di *Pd* XX fino a *Pd* XXXIII si determina uno snodo *mad*₂ in cui paiono rinsaldarsi i rapporti intercorrenti tra Pl, Trev e Ph. 9589. Come sottolinea Marchetti, tale snodo «non delimita una ristretta zona stemmatica né mette a fuoco specifiche dinamiche di bottega, ma – al contrario – è la prova della divaricazione intercorrente tra i testimoni riconducibili al gruppo *mad* e della pervasività del fenomeno contaminatorio».¹³⁶ Numerose, infatti, sono le tangenze con *a* (ossia Mart Triv) e numerose sono le direttrici di contaminazione che coinvolgono alcuni manoscritti più tardi e instabili, i quali attingono a lezioni proprie di *a* e del nucleo *a₀*. Lo snodo *pal&* composto da tre manoscritti in area verosimilmente emiliana, presenta caratteristiche paleografiche e codicologiche compatibili con la produzione all'interno di una stessa bottega almeno da due differenti mani. In particolare, in *Inferno* (*pal_{if}*) si osserva un cambiamento di alleanza all'altezza del canto XX, alla fine di fascicolo, in cui viene meno la collateralità tra Pl e Br.AG.XII.5', a favore di un avvicinamento tra Pl e B321', tale da

¹³¹ Petrocchi 1966-1967, I, p. 365.

¹³² Ivi, p. 364.

¹³³ Si veda Trovato 2007b, pp. 636-639.

¹³⁴ Si veda Molfatto 2010-2011.

¹³⁵ Si veda Saporito 2013-2014.

¹³⁶ Marchetti 2020, p. 74.

rinsaldare una alleanza che permarrà per tutta la seconda cantica (*pal_{pg}*). In *Purgatorio* e in *Paradiso*, invece, Br.AG.XII.5'' sembra dipendere da un antigrafo *d₀* che racchiude una folta e articolata area stemmatica comprendente il gruppo testuale del *cento* e le famiglie *parm&* e *vat*.¹³⁷ In ultimo, in *Paradiso*, lo snodo si dissolve: anche B321'' si avvicina allo snodo *d₀*. Quest'ultimo, sulla base dei luoghi offerti da Tonello¹³⁸ e di Marchetti,¹³⁹ sembra rientrare nell'area testuale *d₀*; si dovrà immaginare che un testimone afferente a questo snodo si trovasse nello *scriptorium* in cui operavano le nostre due mani. Come provato dalle tavole proposte da Federico Marchetti,¹⁴⁰ la solidità dei rapporti tra i testimoni della famiglia è tale da poter considerare la sua fisionomia piuttosto sicura; tuttavia i miei ulteriori carotaggi permettono di aggiungere prove a favore di questa alleanza. La quasi totalità del testimoniale in *mad*, come dimostrerò nei paragrafi successivi, è affetto da contaminazione. Questa circostanza non permette di tracciare uno stemma univoco e, pertanto, è stato necessario proporre cinque diagrammi che, rispetto a quelli predisposti da Federico Marchetti,¹⁴¹ sono stati aggiornati con l'inserimento di Ph. 9589.

¹³⁷ Si veda Tonello 2018, pp. 371-371.

¹³⁸ Tonello 2018, pp. 225-235.

¹³⁹ Marchetti 2020, pp. 71-74.

¹⁴⁰ Si veda Marchetti 2020, pp. 60-77.

¹⁴¹ Ivi, pp. 75-76.

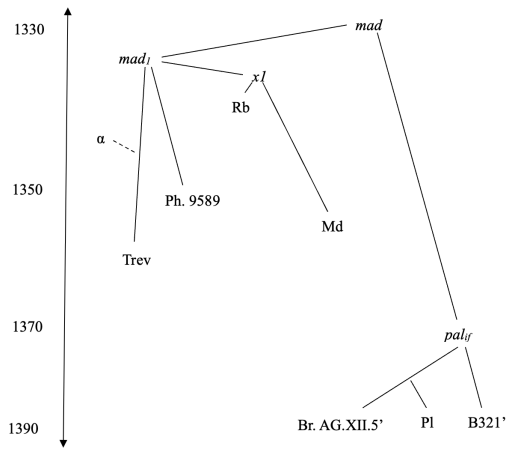


Fig. 32 Stemma di *mad* (*If* I-XX)

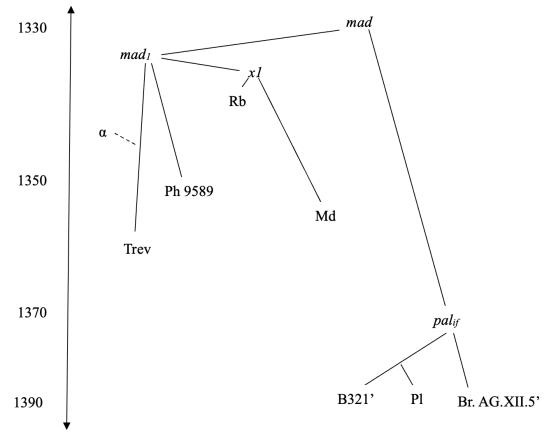


Fig. 33 Stemma di *mad* (*If* XXI-XXXIV)

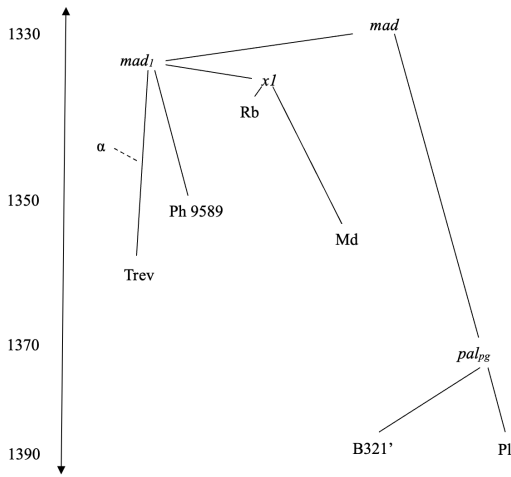


Fig. 34 Stemma di *mad* (*Pg* I-XXXIII)

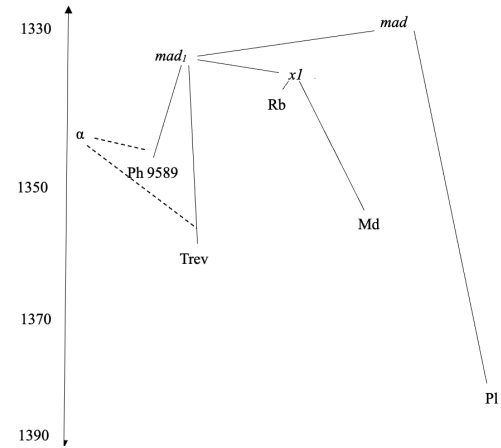


Fig. 35 Stemma di *mad* (*Pd* I-XIX)

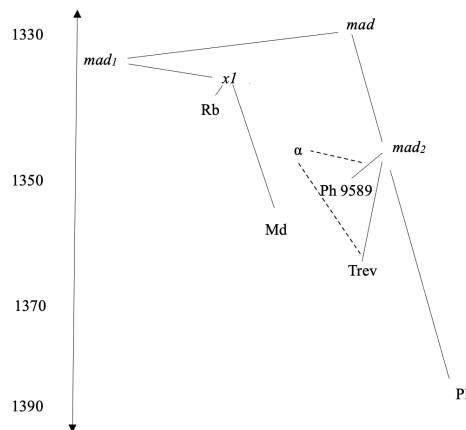


Fig. 36 Stemma di *mad* (*Pd* XX-XXXIII)

III. Dallo snodo *x1* ai contaminati di *mad*

III.1 *x1*

Sin dai primi tentativi di razionalizzazione del testimoniale della *Commedia* dantesca, i manoscritti Md e Rb hanno occupato una posizione centrale nelle diverse configurazioni di *stemma codicum* che si sono susseguite nel corso del tempo, suscitando dubbi e controversie. La loro collocazione stemmatica, infatti, è variata sensibilmente da un'edizione all'altra, generando incertezze e dibattiti critici tuttora irrisolti. La presente ricognizione intende contribuire a una maggiore chiarificazione della loro posizione all'interno della tradizione. Indagando non solo i rapporti che Md e Rb intrattengono con il più ampio testimoniale della *Commedia* e con lo snodo *mad*, ma soprattutto le relazioni reciproche che intercorrono fra i due testimoni. Pur senza ambire a una ricognizione definitiva, l'obiettivo è quello di fare luce sullo stato della questione in questa area stemmatica particolarmente complessa e instabile della tradizione testuale. Come si è dimostrato nelle pagine precedenti, il confortevole bipartitismo proposto da Casella ha ben presto rivelato la propria inadeguatezza, cedendo il posto a una configurazione più articolata. La contrapposizione tra famiglie tosco-fiorentine e settentrionali – con sensibili variazioni – è stata definita da Petrocchi, da Sanguineti, da Inglese e da Trovato. Quest'ultimo, seguendo la coraggiosa operazione di Sanguineti, «dopo ottant'anni di dispute sull'estensione di α e di β »,¹⁴² ha definitivamente 'declassato' la produzione tosco-fiorentina α , una contaminata ritraduzione dei codici settentrionali in fiorentino, a un ruolo di second'ordine, inservibile per la *restitutio textus*. Tutte le edizioni otto-novecentesche, infatti, a eccezione di Sanguineti (2001), si sono basate sui codici fiorentini. Eppure già Petrocchi non solo aveva individuato una famiglia settentrionale β ma, sulla scia di Vandelli, aveva preso in considerazione per la ricostruzione del testo codici settentrionali di grande interesse, confluiti nello snodo *e* del suo stemma: U, Md e Rb.

Nel 1938, lo stesso Barbi, sulla base delle osservazioni e dei riscontri di Vandelli aveva affermato:

tra i testi che più importa sottoporre ad accurato esame [...] pare che siano da porre [...] quattro manoscritti che al Vandelli pareva da unire piuttosto ad α che a β ; cioè il Riccardiano braidense che contiene il commento di Iacopo della Lana, scritto in Bologna da un maestro Galvano intorno al 1340 [...]; il Vat. Urb 366, scritto in Emilia, come attesta il colorito dialettale delle parole nel 1352; il madrileno L-110 scritto da mano ligure nel 1355; il palermitano della Nazionale XIII G 1: [...] sarà a determinare se ad α paiono affini perché non hanno corrotte di β o se siano veramente affini perché a quella prima famiglia li riavvicini una serie di lacune e varianti errate.¹⁴³

¹⁴² Trovato 2007b, p. 641,

¹⁴³ Barbi 1891b, p. 24.

Questo passo conferma come, già negli anni Trenta del Novecento, la distinzione tra α e β non fosse affatto risolta, e come alcuni manoscritti, oggi riconducibili all'area settentrionale o contaminati, ponessero problemi classificatori che ancora oggi richiedono un'attenta riflessione.

Nel 1913 Vandelli aveva indicato questi manoscritti come come codici di grande interesse, ritenendo «il codice madrileno, scritto da un genovese nel 1354 [...] appartenente di sicuro, nonostante i molteplici materiali svarioni, a una tradizione assai buona del testo dantesco»,¹⁴⁴ e avvantaggiandosene in molti casi per risolvere dubbi testuali e scegliere la lezione ritenuta migliore per il suo testo critico.

Se Petrocchi colloca U Md e Rb nello snodo *e* di β , nel 2001 Sanguineti decide invece di ricongiungere Md e Rb al ramo α tosco-fiorentino, lasciando isolato in β soltanto U, attribuendogli un ruolo di decisivo rilievo stemmatico. Infine, Inglese decide di spostare soltanto Md nella famiglia tosco-fiorentina, considerando, invece, Rb come un codice che «contamina le due tradizioni principali».¹⁴⁵

Una novità sostanziale è emersa dagli studi di Paolo Trovato, il quale, nonostante le critiche, ha individuato 31 innovazioni congiuntive esclusive condivise da Md e Rb,¹⁴⁶ alle quali si sono aggiunte le 9 individuate da Marchetti.¹⁴⁷ Già Petrocchi, come anticipato in precedenza, aveva rilevato 19 «isolate convergenze», senza però sancire un rapporto privilegiato tra i due manoscritti. Diversamente, Trovato ha dimostrato come le riserve espresse da Sanguineti nei confronti di Md – che lo hanno indotto a ricollocarlo in α – non sono pienamente fondate: Md, infatti, sembra essere un collaterale di Rb, entrambi discendenti da un antografo comune *xI ante* 1330 e collaterale di α .

Sebbene le sole convergenze individuate da Trovato, e successivamente integrate da Marchetti, possano non apparire del tutto convincenti a Inglese, il quale, sulla scia di Petrocchi, sebbene quest'ultimo avesse rilevato errori e lacune congiuntive condivise da Md e Rb,¹⁴⁸ valuta Rb come un testimone che «contamina le due tradizioni principali»,¹⁴⁹ i miei recenti supplementi d'indagine – condotti tramite collazioni integrali e per *loci* – hanno mostrato come il bacino delle convergenze tra Md e Rb tenda progressivamente ad ampliarsi, rendendo sempre più plausibile, se non ormai indubitabile, l'esistenza di *xI*.

A sostegno di questa ipotesi si collocano anche le ricerche di Fabio Romanini, il quale ha dimostrato come, nonostante la marcata patina genovese di Md, la tradizione riconducibile a *xI* si

¹⁴⁴ Vandelli 1989, p. 20 nota 2; p. 205.

¹⁴⁵ Inglese 2002, pp. 493-494.

¹⁴⁶ Trovato 2007b, pp. 637-638.

¹⁴⁷ Marchetti 2020, pp. 67-68.

¹⁴⁸ Petrocchi 1966-1967, I, pp. 364-365.

¹⁴⁹ Si veda Inglese 2002, pp. 493-494.

presenti piuttosto coesa anche sul piano formale. Come aveva già osservato Nencioni e, successivamente, ribadito Folena, il crescente interesse per la geografia linguistica ha portato a una maggiore attenzione degli apparati da un punto di vista formale che forniscono interessanti varianti geografiche, capaci di restituire preziose indicazioni sul lessico della *Commedia* e, nello specifico, su quello relativo alla sua prima diffusione settentrionale.

Nel caso di *xI*, Romanini ha notato che nonostante l'evidente patina ligure,

affiorano tuttavia in Mad elementi emiliani che permettono, nella nuova prospettiva dell'ascendente *xI*, di localizzare quella fonte in area emiliano-romagnola: il genovese presenta in alcuni casi il quadrigramma {ssci} per sibilante palatale, ma in luoghi diversi da R[b]. Moltissime, poi, in Mad, le dittongazioni, metafonetiche e non, senza riscontro in area ligure e tanto meno nella Firenze di Dante. Infine, nella morfologia verbale sono esaltati alcuni aspetti, fortemente caratteristici dell'area emiliana, come la desinenza *-i* della terza persona del perfetto indicativo e la desinenza *-ti* per la quinta in tutti i tempi e modi, fenomeno questo addirittura più accettato nel Madrileno rispetto al Riccardiano-Braidense.¹⁵⁰

Per queste ragioni, ho deciso di presentare le ulteriori innovazioni esclusive di Md e Rb che sono stata in grado di rintracciare. La tavola è suddivisa in tre sezioni: una parte dedicata alle innovazioni comuni ai due manoscritti; una seconda parte incentrata sulle varianti formali, volte a evidenziare la concordanza linguistica tra i due codici; infine, una terza parte riservata alle varianti prosodiche che determinano fenomeni di ipermetria o ipometria condivisi dai due codici.¹⁵¹

Tav. 1. Accordi in innovazione condivisi da Md e Rb (*xI*)

¹⁵⁰ Romanini 2007b, p. 409.

¹⁵¹ Nelle tavole si dà dimostrazione del comportamento di tutta la sottofamiglia *mad* e di eventuali ulteriori testimoni che, in base all'intero testimoniale collazionato (esplicitato di seguito) e dai riscontri negli apparati dell'ed. Moore, ed. Campi, ed. Petrocchi e ed. diretta da Trovato (*Inferno* e *Paradiso* – di cui abbiamo i fondi di ed.) e dalla matrice di collazione del Gruppo di Ferrara, mostrano delle varianti in accordo con uno dei membri della sottofamiglia in questione. Si dà anche il comportamento del manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat., 1523 dal momento, che come anticipato, sembrerebbe, almeno per *Inferno* e *Purgatorio*, che la famiglia *mad* sia una delle sue fonti di prelievo di lezioni. Si segnala inoltre che non sono stati riportati i luoghi individuati da Trovato (2007b) e da Marchetti (2020). Per la costruzione delle tavole si è scelto di assumere come testo di riferimento l'edizione Petrocchi (1966-1967), tenendo conto del relativo apparato al fine di verificare la distribuzione delle varianti delle quali viene sempre esplicitato il comportamento se in accordo con uno o più testimoni di *mad*. Allo stesso modo, si dà il comportamento del testimoniale dell'edizione diretta da Paolo Trovato quando condividono con la sottofamiglia *mad* una o più innovazioni. Quando non si dà alcuna indicazione in riferimento a quanto riportato in apparato da Petrocchi e da Trovato significa che l'innovazione di *xI* è attestata soltanto in Md e Rb. A tale controllo si è affiancata un'ulteriore verifica attraverso il confronto con l'edizione di Moore (1889) e di Campi (1889-1893): le sigle Θ e € indicano infatti che, nei due editori (si ricorda che Moore, riprendendo il testo fissato da Witte, ha proceduto alla collazione integrale della prima cantica compulsando 17 manoscritti della *Commedia* presenti in Gran Bretagna; Campi, invece, ha compulsato per tutte e tre le cantiche sessanta manoscritti e le prime sei edizioni a stampa del poema) non sono disponibili informazioni sul comportamento dei testimoni da loro collazionati in relazione all'innovazione considerata; se non si dà un'esplicito riferimento in commento del comportamento della lezione in questione nell'apparato di Moore e/o di Campi, vuol dire che si è esplicitato già nel luogo il comportamento dei testimoni interessati. L'indagine è stata condotta attraverso una nuova campagna di *loci* per tutte e tre le cantiche e lo spoglio integrale di *Inferno* (2022) e di *Paradiso* (di cui abbiamo i fondi di edizione in attesa delle bozze definitive) dell'edizione di Trovato e del Gruppo di Ferrara. Si ricorda, inoltre, che per le sigle dei manoscritti si rimanda al presente lavoro alla sezione "Sigle dei manoscritti"; per le sigle delle famiglie e sottofamiglie in α razionalizzate da Tonello (2018) si rimanda alla sezione "Simboli e criteri di costruzione delle tavole".

Inferno

1.2.128 chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca *palif* Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 **P**] ['l] *xI* + L41
Θ €

1.12.119 dicendo: «Colui *fesse* in grembo a Dio» *palif* Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 **P**] offese *xI* **Θ**
+ Triv. 1045

La lezione di *xI* è evidentemente errata in quanto, come sottolinea il commento di Chiavacci Leonardi,¹⁵² *fesse*, perfetto di *fendere*, porta il significato di «aprire con violenza», e quindi «trafiggere».

1.17.91 i' m'assettai *in* su quelle spallacce *palif* Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 **P**] [*in*] *xI*-**Θ €**

Spallacce, come sottolinea Giacalone,¹⁵³ nella rima aspra coglie tutto l'orrore del passo.

1.20.30 che al giudizio *divin passion comporta?* **P**] *divin passion porta?* *xI* + Ash Ol. Lau₂, di dio *compassion porta?* *palif* + *a* + Ars. 8530₂, di dio *passion comporta* Trev + Laur. 40.25'⁺ *k*, *divin compassion porta* Ph. 9589, che al giudizio divina pietà porta Ott. lat. 1523

Moore segnala in apparato l'innovazione di *xI* in quattro manoscritti; Campi, invece, in sette.

1.27.100 *e' poi ridisse*: «Tuo cuor non sospetti *mad* (- *xI*) **P**] [*e*] *poi ridisse xI* **Θ**, *puoi me disse* Ott. lat. 1523

Nell'apparato di Campi l'innovazione risulta presente nelle «edizioni (F.), (M.), (N.), (V.)», cioè nell'edizione di Foligno 1472, di Mantova 1472, di Napoli 1477, di Vindelino da Spira 1477.

1.29.81 del *pizzicor*, che *non* ha più *soccorso* *palif* Trev Ph. 9589 **P**] *pizzicor – non –secorso xI* + U P67 **Θ €**, *pongitor – [non] – socorso* Ott. lat. 1523

1.30.27 che 'l porco quando del porcil si *schlude* *palif* Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 **P**] *chiude xI* + Laur + Ls **Θ €**

1.31.32 e son nel pozzo *intorno* da la ripa *palif* Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 **P**] *d'intorno xI* **Θ €**

Tonello-Trovato, oltre a indicare lo snodo, segnalano in apparato che essa è presente in seconda mano in Ls.

Purgatorio

2.27.83 lungo il pecuglio *suo queto pernotta* **P** *mad* (- *xI*) + Ott. lat. 1523] [*suo*] *queto per la notte xI*
€ + Po

2.27.91 sì ruminando e sì mirando *in* quelle **P** *mad* (- *xI*) + Ott. lat. 1523] [*in*] *xI* + Co Laur **€**

Paradiso

3.1.122 del *suo lume* fa 'l ciel sempre quïeto Pl Trev Ph. 9589₂ + Ott. lat. 1523 **P**] *lume suo xI* + Eg **€**, *suo [lume]* Ph. 9589₁

3.1.128 *molte* fiate a l'intenzion de l'arte Pl Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 **P**] *spesse xI* + Co Eg **–€**

¹⁵² Chiavacci Leonardi (DDP, <https://dante.dartmouth.edu> data di consultazione 26/4/2024).

¹⁵³ Giuseppe Giacalone (DDP, <https://dante.dartmouth.edu> data di consultazione 10 febbraio 2025).

3.1.138 se d'alto *monte scende* giuso ad imo Pl Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 P] luocho discendisse (disendesse Rb) xI €

Come sottolinea Benvenuto da Imola, la terzina «quasi dicat: tuus ascensus in altum est ita naturalis et proprius sicut descensus aquae in bassum, quia animus tuus est igneus et coelestis».¹⁵⁴

3.2.95 esperienza, se (si) *già* mai la provi Pl Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 P] tu xI €

3.2.110 voglio informar di luce sì *vivace* (uiuacie) Pl Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 P] verace xI €

3.6.116 sì disviando, *pur* convien che i raggi Pl Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 P] il (el Rb) pur xI €

3.7.7 ed essa e l'altre mossero a sua danza Pl Trev Ph. 9589 P] [l'] xI + Ott. lat. 1523 + L41

3.13.16 e l'uno e l'altro aver li raggi suoi Pl Ph. 9589 P] uno ne xI €, l'un nel Trev + Ott. lat. 1523 + BI

3.21.50 nel veder di colui che *tutto vede* Pl Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 P] tanto vede xI + Par. 72'''

Tav. 2 Accordi di natura prosodica comuni a Md e Rb (xI)

Inferno

1.1.116 vedrai li antichi *spiriti* dolenti *palif* Trev Ph. 9589 + Ott. Lat. 1523 P] spirti xI + U Θ €

1.2.63 sì nel *cammin*, *che vòlt'è* per paura *palif* Trev Ph. 9589 P] camino che vòlt'è xI + Ash Pa Θ €, camin e volto Ott. Lat. 1523

1.4.32 che *spiriti* son questi che tu vedi? *palif* Trev Ph. 9589 P] spirti xI Θ €, anime Ott. lat. 1523

L'innovazione genera ipometria.

Dante è preceduto da Virgilio questa volta il quale gli mostra il Limbo «qui sunt hic positi, non peccaverunt, et tamen non sunt salvi ex defectu baptismi: alii vero meruerunt, et tamen non sunt salvi ex defectu fidei» (*Comentum* di Benvenuto da Imola, *If* IV, 31-38).

1.4.119 mi fuor mostrati li *spiriti* magni *palif* Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 P] spirti xI-Θ €

L'innovazione genera ipometria.

1.5.42 così quel fiato li *spiriti* mali *palif* Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 P] spirti xI + La + Triv. 1045 Θ

1.18.35 vidi *demon* cornuti con gran ferze *palif* Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 + Mart P] dimonii xI

Paradiso

3.15.133 Maria mi *diè*, chiamata in alte grida Pl Trev Ph. 9589 + Ott. Lat. 1523 P] diede xI

Campi pone a testo la lezione *diè*, segnalandola come molto diffusa tra i manoscritti da lui compulsati e specifica che «era pio costume di que' tempi d'invocare M. V. ne' dolori del parto».¹⁵⁵

¹⁵⁴ Benvenuto da Imola (*DDP*, <https://dante.dartmouth.edu> data di consultazione 10 febbraio 2025).

¹⁵⁵ Campi 1888-1893, III, p. 326.

Tav. 3 Accordi di natura formale comuni a Md e Rb (xI)

Inferno

1.3.61 *incontanente* intesi e certo fui *palif* Trev Ph. 9589 **P**] *incontinenti xI* **Θ** + Ott. Lat. 1523 + L41

La variante formale *incontinenti* è segnalata in apparato da Campi in cinque manoscritti e nel commento di Benvenuto da Imola.

1.17.32 e diece passi femmo in su *lo stremo palif* Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 **P**] l'estremo *xI* **Θ**

La variante di *xI* è presente in quattro manoscritti compulsati da Campi.

1.17.121 Allor fu' io più timido a lo *stoscio palif* Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 **P**] *scoscio xI* + La Pa + P67 **Θ**

1.19.27 che spezzate averien *ritorte* e strambe **P**] le torte *xI-Θ* + Ott. lat. 1523 + Laur, litorte *palif* Trev Ph. 9589

1.22.89 di *Logodoro*; e a dir di Sardigna *palif* Trev Ph. 9589 **P**] luogo doro *xI*, lago doro Ott. lat. 1523

Moore riporta la variante formale di *xI* in due manoscritti, così come Campi la ritrova in soli due tra quelli compulsati.

1.25.1 al fin *de le (delle* Trev Ph. 9589) sue parole il ladro *palif* Trev Ph. 9589] *di le* ladro *xI* + P9 **Θ** **€**, *del* Ott. lat. 1523

1.27.27 latina ond'io mia colpa tutta *reco palif* Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 **P**] *riecho xI-Θ* **€**

1.28.104 levando i moncherin per l'*aura* fosca *palif* Trev Ph. 9589 **P**] *aere xI* + Po **Θ**, *aer* Ott. lat. 1523

Nell'apparato di Campi si segnala la forma *aere* in due manoscritti.

1.28.138 e di David coi malvagi *punzelli* **P**] *poncielli xI-Θ* **€**, *pungelli palif* Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523

1.30.77 di Guido o d'*Alessandro o di lor frate* Br.AG.XII.5' Trev Ph. 9589 **P**] *alisandro o di -frate xI* **Θ** **€**, *alexandro e di -frate* Pl B321

1.30.108 *ho io il braccio a tal mestiere sciolto palif* Trev Ph. 9589 **P**] *ò io lo - mestiere sciolto xI-Θ*, *ò io lo - mestier tolto* Ott. lat. 1523

Nell'apparato di Campi la variante formale di *xI* è attestata in altri tre manoscritti.

Paradiso

3.1.42 più *a suo modo tempera e suggella* Pl Trev Ph. 9589 **P**] *al xI* **€**+ Ott. lat. 1523

3.2.71 *di principi formali, e quei, for ch'uno* Pl Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 **P**] *dei xI* **€**

3.5.130 questo *diss'io* diritto a la lumera Pl Trev Ph. 9589 **P**] *disio* (*dixio* Rb) *xI-€* + Ott. lat. 1523 + Ham Po

3.6.121 *Quindi* addolcisce la viva giustizia Pl Trev Ph. 9589 + Ott. lat. 1523 P] *Quinci xI-€* +

Come spero di aver dimostrato, la prossimità stemmatica tra Md e Rb pare ampiamente dimostrabile e dimostrata. Gli accordi in innovazioni esclusive, unitamente alle affinità formali¹⁵⁶ e prosodiche, sanciscono un legame solido, tale da giustificare l'ipotesi dell'esistenza di un antografo comune, *xI*, riconducibile a una tradizione settentrionale e localizzabile – al di là delle divergenze di superficie (la patina genovese di Md) – in area emiliano-romagnola. Tale ricostruzione spiegherebbe non solo le convergenze testuali, ma anche la notevole coerenza formale che accomuna i due testimoni.

III.2 Tra contaminati e contaminanti: Trev, Ph. 9589, Ott. lat. 1523¹⁵⁷

Sin dai primi sondaggi, la sottofamiglia *mad* ha rivelato una configurazione instabile, dovuta alla marcata tendenza contaminatoria dei testimoni e ai frequenti mutamenti di accordi stemmatici. Tale instabilità ha imposto fin da subito la necessità di ulteriori indagini e di un progressivo ampliamento del canone che ha consentito di delineare con maggiore precisione il profilo dello snodo.

Come ribadisce Segre,¹⁵⁸ l'individuazione di un codice contaminato comporta l'identificazione di altri codici contaminati. Superata la considerazione di Maas, troppo spesso invocata dai critici, per cui «a tutto c'è rimedio fuorché alla contaminazione»,¹⁵⁹ in realtà il decalogo di Segre e gli studi di Varvaro, per citarne solo alcuni, dimostrano che è possibile affrontare il fenomeno con una metodologia consapevole, fondata sulla conoscenza fenomenologica delle pratiche di bottega e dell'operato dei copisti. Per quanto riguarda la *Commedia*, Tonello ha lavorato a più riprese sul tema, sia dal rispetto pratico che teorico, offrendo molto materiale sul quale riflettere.¹⁶⁰ Una critica testuale ridotta, infatti, a un processo meccanicistico non permette di confrontarsi con testimoni contaminati i quali, pur potendo essere *inutiles* dal punto di vista della ricostruzione testuale, sono fondamentali per comprendere la storia culturale del tempo e le dinamiche di copia dell'opera. Esiste un nesso significativo che lega i copisti per passione alla contaminazione per lezione, così come la contaminazione per giustapposizione di modelli al lavoro di bottega. I copisti per passione, infatti, nell'atto di copia, intervengono sul testo, guidati dal desiderio di individuare lezioni più auterovoli – o meno corrotte – che possano dare una maggiore scorrevolezza al testo. Tali

¹⁵⁶ Si ricorda che le affinità formali sono state indagate puntualmente da Romanini 2007b.

¹⁵⁷ Da questo paragrafo è stato estratto in parte il contributo in rivista Beatrice Mosca, *Ancora sulla famiglia mad (Md, Rb e affini)*, «Storie e linguaggi» X/1 (2024), pp. 93-114.

¹⁵⁸ Si veda Segre 1961.

¹⁵⁹ Maas 2021 (2017), p. 72 (trad. a cura di G. Ziffer).

¹⁶⁰ Si veda Tonello 2023, pp. 22-47; Tonello 2021, pp. 60-69; Tonello 2018; Tonello 2016, pp. 56-77.

interventi possono basarsi sull'autorità delle singole lezioni o essere frutto di congettura, generando testimoni non razionalizzabili all'interno della tradizione. In questi casi, la linea di demarcazione tra contaminazione e rimaneggiamento si fa progressivamente più labile, rendendo i codici testimoni preziosi del lavoro del copista e delle dinamiche di ricezione dell'opera all'interno dello scriptorio medievale.¹⁶¹ Differente, invece, è il comportamento dei copisti operanti all'interno delle botteghe e, soprattutto, nel contesto di produzione in serie delle *Commedia* dantesca negli *atelier* fiorentini. In questi casi il fenomeno della contaminazione si genera in maniera involontaria. Come è noto i manoscritti all'interno delle botteghe circolavano in forma sciolta e spesso vi erano più manoscritti di una stessa opera. Non di rado accadeva che, terminata la copia di una sezione o di un fascicolo, il copista riprendesse a copiare da un fascicolo che non proveniva necessariamente dall'antigrafo precedente, ma da quello che era a disposizione, ottenendo come risultato finale un manoscritto contaminato nel quale si sovrappongono lezioni provenienti da antigrafì diversi che danno origine a un testo ibrido, segnato da variazioni che derivano da una logica materiale e contingente della produzione scrittoria.¹⁶²

Per quanto riguarda la *Commedia*, come ha dimostrato Tonello, spesso ci si trova di fronte a una contaminazione "ibrida",¹⁶³ risultante dalla combinazione di contaminazione per lezione e per giustapposizione di modelli. La necessità, infatti, di dovere confezionare manoscritti in tempi rapidi, soprattutto nelle botteghe tosco-fiorentine trecentesche, ha portato all'adozione di un metodo simile a quello della *pecia*, impiegato per la confezione dei libri universitari. I manoscritti venivano infatti scuciti e sciolti in un'unità più piccole, che talvolta venivano ricucite mescolando modelli differenti durante la fase di controllo e di assemblaggio. A ciò si aggiunge che nelle botteghe era presente un capo-bottega, uno scriba esperto, il quale aveva il compito di ricontrollare, sanare e colmare eventuali lacune e scorrettezze. Dinanzi a una tale fenomenologia risulta dunque impossibile discernere e individuare se si tratti di una delle due tipologie di contaminazione. La questione si complica quando ci si deve confrontare con codici che sono esito di più strati di contaminazione e mostrano delle affinità significative: in questi casi si può trattare di testimoni che possono discendere dallo stesso antigrafo successivamente contaminati oppure di rapporti di derivazione diretta, in cui l'uno risulta il modello dell'altro. È proprio in queste circostanze che gli elementi paratestuali e i *marginalia* assumono un ruolo determinante che contribuisce alla definizione del fenomeno e alla ricostruzione delle dinamiche di trasmissione del testo.¹⁶⁴

¹⁶¹ Segre 1961, p. 65.

¹⁶² Si veda Varvaro 2010, pp. 192-193.

¹⁶³ Si veda Tonello 2016, pp. 69-72.

¹⁶⁴ Si veda Tonello 2023, pp. 42-43.

La sottofamiglia, come già anticipato, rappresenta un caso esemplare nell'ambito della tradizione settentrionale, di questa particolare fenomenologia contaminatoria che investe soprattutto i 'manoscritti instabili', quali Trev, Ph. 9589 e il manoscritto Ott. lat. 1523, che, seppur non appartenga alla famiglia *mad*, si configura come un testimone che presenta singoli prelievi di lezioni riconducibili precisamente a questo snodo. Di seguito mi occupo quindi di questi tre testimoni orbitanti attorno allo snodo *mad*, presentandoli in ordine di maggiore grado di affinità: in primo luogo Trev, manoscritto appartenente alla sottofamiglia *mad*, che – come vedremo – mostra un numero significativo di innovazioni in comune con *a₀* o con parte di esso; successivamente Ph. 9589, che mi è sembrato possibile avvicinare a *mad*, sebbene, soprattutto in *Paradiso*, presenti accordi sporadici con *a₀*; infine Ott. lat. 1523, che, pur non appartenendo a *mad*, ha richiesto un ulteriore d'indagine poiché, a causa di un'intensa contaminazione, si avvicina, pur rimanendone distante, allo snodo *xI* in *Inferno* e in *Purgatorio*.

III.2.1 Trev¹⁶⁵

A Trev dedico un supplemento di indagine con lo scopo di chiarire i rapporti con gli altri codici della tradizione, poiché esso sembra discostarsi a volte dal comportamento del resto della famiglia

¹⁶⁵ Rispetto alle tavole presentate nel contributo *Ancora sulla famiglia mad (Md, Rb e affini)*, quelle qui presentate sono state aggiornate anche con l'inserimento del comportamento del manoscritto Ph. 9589, il quale è stato collocato in *mad* successivamente. Nelle tavole 4, 5, 6 si dà dimostrazione del comportamento di tutta la sottofamiglia *mad* e di eventuali ulteriori testimoni che, in base al testimoniale collazionato (esplicitato di seguito) e dai riscontri negli apparati dell'ed. Moore, ed. Campi, ed. Petrocchi e ed. diretta da Trovato (*Inferno* e *Paradiso* – di cui abbiamo i fondi di ed.) e dalla matrice di collazione del Gruppo di Ferrara, mostrano delle varianti in accordo con uno o più membri della sottofamiglia in questione; inoltre, si registrano anche le uscite dei membri di *a₀* quando essi mostrano lezioni in accordo con uno o più membri di *mad*. Si dà sempre il comportamento di *a* (Mart Triv). Si annotano sistematicamente le lezioni del manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat. 1523 dal momento, che come anticipato, sembrerebbe, almeno per *Inferno* e *Purgatorio*, la famiglia *mad* sia una delle sue fonti di prelievo di lezioni. Per la costruzione delle tavole si è scelto di assumere come testo di riferimento l'edizione Petrocchi (1966-1967), tenendo conto del relativo apparato al fine di verificare la distribuzione delle varianti delle quali viene sempre esplicitato il comportamento se in accordo con uno o più testimoni di *mad* e/o di *a₀*. A tale controllo si è affiancata un'ulteriore verifica attraverso il confronto con l'edizione di Moore (1889) e di Campi (1889-1893): le sigle Θ e ϵ indicano infatti che, nei due editori (si ricorda che Moore, riprendendo il testo fissato da Witte, ha proceduto alla collazione integrale della prima cantica compulsando 17 manoscritti della *Commedia* presenti in Gran Bretagna; Campi, invece, ha compulsato per tutte e tre le cantiche sessanta manoscritti e le prime sei edizioni a stampa del poema) non sono disponibili informazioni sul comportamento dei testimoni da loro collazionati in relazione all'innovazione considerata; se non si dà un'esplicito riferimento in commento del comportamento della lezione in questione nell'apparato di Moore e/o di Campi, vuol dire che si è esplicitato già nel luogo il comportamento dei testimoni interessati. (B) indica che si tratta di un luogo Barbi. L'indagine è stata condotta attraverso i luoghi derivanti dalla matrice di collazione (segnalati con “^o”), una nuova campagna di *loci* per tutte e tre le cantiche e lo spoglio integrale di tre canti per cantica. Per rendere visibile il comportamento di Trev, si è deciso di trattarlo separatamente, esplicitandone il comportamento per ogni luogo. Si intenderà quindi la famiglia *mad* composta da: da Md, Rb, Pl, Ph. 9589, B321, Br. AG XII.5. Si ricorda che in *Purgatorio* e in *Paradiso* il gruppo *pal&* muta di consistenza (*Inferno*: *pal_f* = Pl B321' Br. AG.XII.5'; *Purgatorio*: *pal_{pg}* = Pl B321'; *Paradiso*: Pl). Già dalla Tav. 4 si pone in evidenza il comportamento di Laur. 40.25” e Laur. 40.25' per agevolare la lettura e inquadrare già il comportamento di Trev rispetto a questo testimone, come verrà dimostrato nelle tavole 5 e 6. Dal momento che Laur. 40.25 è un manoscritto contaminato per giustapposizione, è stato necessario, dati i riscontri ottenuti, dedicare due tavole distinte al comportamento di Trev + Laur. 40.25” e Trev + Laur. 40.25' (Tav. 5 e Tav. 6). Inoltre, per le sigle dei manoscritti si rimanda al presente lavoro alla sezione “Sigle dei manoscritti”; si rimanda alla sezione “Simboli e criteri per la costruzione delle tavole” per le sigle delle famiglie e sottofamiglie. Rispetto a Tonello 2018, si fa riferimento a Tonello 2024 per la natura di *k* (Laur. 40.3 e Fior.

mad. Benché gli studi di Trovato (2007b) e Marchetti (2020) abbiano già dimostrato la vicinanza di Trev a *mad*, si è ritenuto opportuno da un lato presentare ulteriori prove¹⁶⁶ atte a confermare tale appartenenza e dall'altro valutare la presenza di altre fonti di prelievo nei casi in cui Trev si discosta da *mad*. Comincio offrendo una tavola di accordi con *mad*, riscontrati sempre con *a*₀ che, come si vedrà tra poco, rappresenta una delle fonti privilegiate di Trev.

Tav. 4 Innovazioni e lezioni caratteristiche di Trev e almeno un testimone di *mad*¹⁶⁷

Inferno

°1.1.108 *Eurialo e Turno e Niso* di ferute *mad* (- Md Ph. 9589) + *a*₀ + *k* Laur. 40.25' + *p* (- *q*) **P**] Eurialo [e] Turno e Niso Trev + Md Ph. 9589 **Θ** + Ars. 8530 Bud. Parm. 103' Stocc Triv. 1046, *Eurialo [e] Nisso e Tirno* β Ph *p* + Ash, Curio e Tirno e Niso Bl Triv. 1076, Curia e Torno e Niscio Ls, Euriallo Curio e Niso Laur. 90 inf. 41, e Uriale Furno e Niso Est. 196

Si tratta di un luogo molto dibattuto dalla critica. Campi commenta nella sua edizione: «La Crusca legge *Eurialo e Turno e Niso*, ed al Parenti parve uno sconcio il veder separati in questo verso due amici che nell'*Eneide* ci sono rappresentati sì congiunti in vita ed in morte; a suggerì di leggere con l'ant. Estense: *Eurialo e Niso e Turno*, lettera per me accettata, soppressa però la prima copula con l'autorità di nove de' m. s. e delle edizioni (I.) e (V.), che leggono *Eurialo, Niso e Turno*».¹⁶⁸

°1.4.2 (B) un greve truono, sì ch'io mi riscossi Rb *palif* + *a*₀ + *k* **P**] un grave trono (truono) Trev + *x* *l* Ph. 9589, un grande truono Laur. 40.25' + Clar Stocc Ubn + Ash Fi La Lau Lo Pa Tz

1.13.35 *ricominciò a dir*: «Perché mi *scerpi*? *a*₀ + *k* **P**] *ricominciò a gridar* – *scerpi* Trev + Md Ph. 9589 + Eg₁ Ph, *ricominciò a gridar* – *sterpi* Rb *palif* + Laur. 40.25' + Ash Co Laur Po, *cominciò a gridar* – *scherpi* β *p*, *cominciò a gridar* – *serpi* Pa, *cominciò a gridar* – *stirpi* Parm

Nell'edizione di Moore la variante *sterpi* è presente in soli sette manoscritti, invece l'uso di *gridar* al posto di *dir* si ha soltanto nel ms. M.M. 2.3. Essa può essere stata generata dalla parola in rima *sterpi* del v. 37; in Campi, essa è stata riscontrata in nove manoscritti. *Scerpi*, secondo il Corpus OVI, prima di Dante, è stata utilizzata nella forma verbale *scerpere* da Monte Andrea, sebbene sia abbastanza semplice confondere *c* e *t* dal momento che nel verso 37 *c*'è *estirpi*. È possibile, inoltre, che la lezione *gridar* sia stata influenzata fortemente dal *gridò* del v. 33.

°1.19.114 *se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?* **P**] *ch'elli* – *voi adorate* Trev + *mad* (- Rb) **Θ** + *a* Pr, *che egli è* – *voi n'orate* Rb + Laur. 40.25' + Franc Ph Triv. 1047 + Ash Eg Parm, *ch'elli* – *voi onorate* La Po + *cento**

Nell'edizione di Campi, l'innovazione di Ph. 9589 è attestata soltanto da un manoscritto. Secondo il Corpus OVI, la voce *orare* appartiene al latino ecclesiastico e la sua prima attestazione si ha nella *Formula delle confessioni*. Petrocchi

Pal. 319) che la studiosa ha espunto dai congiunti di *a*₀, «promuovendolo a testo base o fonte dell'intero raggruppamento» (Tonello 2024, p. 75).

¹⁶⁶ Non vengono riportati di seguito i dati già proposti da Trovato (2007b) e Marchetti (2020).

¹⁶⁷ Nelle tavole 4,5,6 si tratta Trev separatamente rispetto al resto della sottofamiglia esplicitandone il comportamento per ogni luogo, pertanto con *mad* si intenderà la famiglia composta in *Inferno* da Md, Rb, Pl, B321', Br. AG.XII.5', Ph. 9589; in *Purgatorio* da Md, Rb, Pl, B321', Ph. 9589; in *Paradiso* da Md, Rb, Pl, Ph. 9589.

¹⁶⁸ Campi 1888-1893, II vol., p. 37.

giustifica lo slittamento da *orare* ad *adorare* per ristabilire la formula metrica e distinguere da parte degli stessi copisti il significato comune di *orare* e di *adorare*.¹⁶⁹

1.24.77 se non *lo* far; *chè* la dimanda onesta Md Ph. 9589 Br. AG.XII.5' + *a₀* + *k* + *p* **P**] *lo* – cha Trev + *pal_{if}* (- Br. AG.XII.5') **Θ** + Laur. 40.25', *lo* – cum Rb + Est. 196, *chel* *satisfare* che Clar Ph₂

1.25.93 *fummavan* forte, e 'l fumo *si scontrava* Ph. 9589 Br. AG.XII.5' + Triv **P**] *fumavan* (*fummavan* a) – s' *incontrava* Trev + *mad* (- Ph. 9589 Br. AG.XII.5') **Θ** + Laur. 40.25' + β Mart Triv. 1046, *fumava* – s' *incontrava* L41 P67 Parm. 1060

Secondo Campi la lezione *si scontrava* «fa sentire assai meglio l'antipatia che regnava tra li due peccatori, l'uno ghibellino, guelfo l'altro, al dire del Malispini (Cron. ac. 100)».¹⁷⁰

°1.33.82 muovasi la *Capraia* e la *Gorgona a* **P**] *cavrara* (*caprara* Laur. 40.25') – *Gorgona* Trev + *xI* + Laur. 40.25' + *bol* Laur. 40.27, *cravara* – *Gorgona* Pl B321' Ph. 9589, *crapaia* – *Gorgona* Br. AG.XII.5', *cavrara* – *gargone* Parm, *clavara* – *Gorgona* Fior. Pal. 317' Harl. 3488', *calavra* – *Gorgona* Triv. 1046

Purgatorio

°2.4.131 Di fuor *da essa quanto fece* in vita *a* **P**] *da essa quanto feci* Trev + Md + *bol* Fior. C.S. C III 1263" Ham. 204 Laur. Stroz. 162 Laur. Stroz. 168 Mad. 23.3 Panc. 2 Rehd. 226 + Co Vat, *da essa quant'io feci* Rb Ph. 9589 *pal_{pg}* + *cento p* + Ash Eg₂ La Laur Parm Po Pr, *da esso quanto feci* Laur. 40.25"

Campi segnala che l'innovazione di Trev è presente nei codici compulsati dagli Accademici della Crusca e in Witte. Campi, infatti, afferma che questa soluzione gli sembra essere la più logica.

°2.5.88 Io fui di Montefeltro, *io son* Bonconte *mad* (- Rb) + Triv Laur. 40.25" **P**] e son Trev + Rb + Est. 196 Ricc. 1033' + β *p* + Co, i' fui Franc. + *bocc* + Mart Po Pr Vat

°2.7.51 (B) d'altrui, *o non* *sarria* (*saria* Laur. 40.25") *ché non potesse?*" *xI* + *a* Laur. 40.25" **P**] e non Trev + *mad* (- *xI*) **€** + Bud. Bresl. Mil. 1628 Fior. Pal. 317" Triv. 1057", o pur Ph. 9589 + *Ashb. Comb.* β

L'innovazione di *mad* (- *xI*) è presente anche in alcuni manoscritti dell'area *bol* e *lau&*. Sebbene si tratti di un luogo compulsato da Campi, non segnala in apparato la lezione erronea di Trev e parte di *mad*.

°2.8.7 (B) *quand'io incominciai a render vano* *pal_{pg}* + *a* **P**] *quando* [io] *incominciai* Trev + Rb Ph. 9589 **€** + Can. 95' Fior. Pal. 317" Par. 2085 Vat 4777' + Eg Fi La₁, *quand'io* [in] *cominciai* Md + Can. 111" Laur. 40.7 Ls Par Par. 78 Par. 1470 Vat. 3201 Ver. Cap. 814

Sebbene Campi riporti questo luogo nel suo apparato, non elenca la lezione di Trev e Rb. Quest'ultima, inoltre, è condivisa dalle famiglie β e *p*.

2.25.56 come *spungo* marino; e indi *imprende* **P**] *sfongo* Trev + Rb + Ott. lat. 1523 **€** + *bol* U, *fungo* Md Ph. 9589 *pal_{pg}* + F + Mart₁, *sfogho* Triv Mart₂

¹⁶⁹ Petrocchi 1966-1967, II, p. 326.

¹⁷⁰ Ivi, p. 615.

Campi non segnala in apparato l'innovazione di Trev + Md, sebbene commenti il luogo. Sia la prima innovazione che la seconda si registrano in alcuni membri di *p*.

Paradiso

°3.1.54 (B) e *fissi li occhi al sole oltre nostr'uso Md Pl Ph. 9589 + a P*] volsil viso Trev + Rb + Ott. lat. 1523 + Ashb. App. 3 Ashb. App. 9 Beinecke 428" Bud. Ham. 202" Harl. 3460 Ls Par Triv. 1046 Triv 1082 Ricc. 1018

L'innovazione di Trev ed Rb risulta diffusa nelle famiglie β e *p*. Campi la segnala soltanto in due manoscritti.

°3.12.21 (B) e sì l'estrema a *l'intima* rispuose Mart₁ **P**] l'ultima Trev + *mad* + Ott. lat. 1523 ϵ + Triv Mart₂

La lezione erronea in *mad* si ritrova anche in numerosi manoscritti appartenenti alle famiglie settentrionali *p* e *bol*.

°3.16.115 *l'oltracotata* schiatta che s'indraca **P**] l'altra cotanta Trev + Rb + Cambr. Gg 3.6 Can. 116 Dant. Ls Par Triv. 1046, la oltracotata Md Pl, latrascotata Ph. 9589 + *a₀* (- *a_y*), la tracotata Mart₁ Ash, la tracutata *a_y*

La lezione a testo di Md e Pl è presente anche nei codici delle famiglie β , *p* e nei manoscritti Bl e Im.

°3.17.13 (B) O *cara piota mia* che sì t'insusi Md₂ **P**] o chiara pieta [mia] Trev + Rb ϵ + Par. 540", o cara piota [mia] Md₁ + Bl Triv 1085, o cara pieta mia Pl + β + Ashb. App. 3 + Triv Mart₂, o cara mia piata Ph. 9589, pianta mia Mart₁

Sebbene Campi riporti in apparato le innovazioni rilevate dalle sue collazioni per questo luogo, non segnala quella di Trev, la quale, invece, è presente anche in *bol* & (- Ashb. App. 3 Bl Bud. Ol. Triv. 1046 Triv. 1085), Bodm. 57 Triv. 1057".

°3.28.96 e *terrà sempre*, ne' quai sempre fuoro Rb + Mart₁ **P**] eterna sempre Trev + Md Pl + Ashb. 834 Can. 9" Fior. C.S. C III 1263' Laur. Strozz. 147" Mad 23.1 Par. 71" Par. 75 Fior. Pal. 325 + *t₀*, eterni (ecterni) sempre Ph. 9589 + Triv Mart₂

°3.33.143 (B) ma già volgeva *il mio disio e 'l velle* Md Ph. 9589 + Mart **P**] il mio voler il Trev + Rb + Ashb.(829) Borg. 365 Cass." Fior. Pal. 325 [= B.R. 70] Laur. C. S. 443 Magl. VII 1334 Par. 1293 Par. 54" Ricc. 1033 Ricc. 1094 + *parm* & + Eg, il mio disio il velle Pl + Co Gv Pr Triv + *cento bocc*

Sebbene le lezioni in comune con *mad* attestino con chiarezza la sua appartenenza alla sottofamiglia *e*, quindi, in particolar modo allo snodo *mad₁* (per *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* fino al canto XIX) e in *mad₂* (*Pd XX-XXXIII*), Trev, come anticipato, tende a volte a discostarsi da *mad*, mostrando accordi in innovazione del tipo Trev + *a₀* +/- *k*, come si potrà vedere nella tavola successiva.

Tav. 5 Innovazioni di Trev + *a₀* o parte di esso +/- *k*

Inferno

1.17.22 lo bivero s'assetta *a far sua guerra* Rb Ph. 9589 *pal_{if} + a P*] a far la Trev + Laur. 40.25' + *k*, e *fa sua guerra* Md

La lezione ad far sua guerra è presente anche nella famiglia *p*.

1.17.58 e *com'io* riguardando tra lor vegno *mad + a₀ + k P*] come Trev + Laur. 40.25' + Ash

Nell'apparato di Moore la lezione *come [io]* si trova in soli «quattro manoscritti»; nell'apparato di Campi in soli «due».

1.17.96 con le braccia *m'avvinse* e mi sostenne *mad* (- Ph. 9589) + *a₀ P*] mi giunse Trev + Laur. 40.25' + Eg, mi cinse *k + Pr + Triv. 1047*, m'aggiunse Ph. 9589

L'apparato Moore riporta la lezione *con le b. mi giunse e mi s.* in Eg; *con le b. mi cinse e mi s.* in Can. 115. Campi, invece, riscontra la prima solo nel Fr. Macerata.

°1.20.30 *ch'al giudizio divin passion comporta?* Fior. Pal. 319 **P**] di dio passion porta Trev + Laur. 40.25' Laur. 40.3, *divin passion porta xI + Ash Ol. Lau₂*, di dio compassion porta *pal_{if} + a + Ars. 8530₂*, *divin compassion porta* Ph. 9589

Dalla matrice di collazione si rileva che la lezione di Trev è presente, oltre che in parte dello snodo *a₀*, solo in Fior. II I 32' Fior. II I 30' Ham Laur Ricc. 1011 nell'intero testimoniale collazionato. La *lezione ch'al g. divin passion comporta* si legge in «dodici» dei manoscritti dell'apparato di Moore; nell'edizione Campi *passion porta* è rilevata in «quindici manoscritti, nelle prime quattro ediz., Marc. (128), Caet., Vaticano 3199, Foscolo, Ferranti, Zani, Padovana 1859».

1.20.48 *lo Carrarese* che di *sotto* alberga Rb Ph. 9589 + *a P*] *la – sotto* Trev + Laur. 40.25' + *k Θ*, del – sotto Md, *lo – sotta* *pal_{if}*

Tra i codici compulsati da Campi, la lezione *la Carrarese* è segnalata solo in Panc. 2.

Purgatorio

°2.15.36 ad un *scaleo vie men* che *li altri* eretto **P**] *scaleo vie men – l'altro* Trev + Laur. 40.25'' + *k* Manch. 49'' **Θ**, *ascaleo via men – li altri xI*, *scalon via men – li altri pal_{pg}*, *scaleo già men – li altri a*, *scaglion già men – gli altri* Ph. 9589

Nell'edizione Campi, inoltre, la lezione *a un s. vie men che l'altro e.* è rilevata in «sei manoscritti»; nel nostro testimoniale si trova in Br. AF XI 32 Cambr. Gg. 3.6 Can. 108'' Chig. L VIII 293 Eg. 3017 Est. Fi Franc. Ham Harv. 56 H.H. 516'' H.H. 518 Korn. La Lau Lond. Add. 1958 Marc. IX 127 Marc. IX 428 Marc. Zan. 54 Par. 77 Par. 529 Parm. 1473 Rehd. 227 Triv. 1045 Triv. 1048 Triv. 1057'' Vat. 4777' Ver. Com. 2856'

2.15.141 *contra i raggi serotini e lucenti* *mad + a₀* (- Laur. 40.25'' Mart) + *k P*] [*i*] Trev + Laur. 40.25'' Mart **Θ** + Fi Eg Parm Vat

Secondo l'apparato di Campi, l'innovazione di Trev è presente in «cinque manoscritti».

2.19.38 de l'alto di i giron del *sacro monte xI pal_{pg}* Ph. 9589 + *k P*] *santo* Trev + *a₀* (- Laur. 40.25'') **€**, l'alto Laur. 40.25''

2.19.53 *la guida* mia incominciò a dirmi *mad + k P*] *scorta* Trev + *a₀ €*

2.22.96 mentre che del *salire* avem soverchio *mad* + *k P*] andare Trev + *a₀* €

2.22.106 Euripide v'è nosco e Antifonte *mad* (- Rb) + Manch.49'' + *k P*] Eripode Trev + *a₀* (- Manch. 49'') €, *Eripede* Rb

Sebbene le varianti formali nell'onomastica siano frequenti si noterà che l'esito di Trev, che si ricorda esibire una patina veronese, concordi con il gruppo, sostanzialmente fiorentino, di *a₀*.

2.23.13 O dolce *padre* che è quel ch'i' odo? *mad* + *a₀* (- a Laur.40.25'') + *k P*] padre mio Trev + Laur. 40.25'' + *a* €

2.23.52 ma dimmi il ver di te, *dì* chi son quelle *mad* (- Md) + *a₀* (- a Laur. 40.25'') + *k P*] e Trev Ph. 9589 € + Laur. 40.25'' *a* + Co Ga Parm Pr Vat, e di Md

2.23.57 rispuos'io lui "veggendola sì torta *mad* + Triv *P*] [*io*] Trev + Laur. 40.25'' Mart + *k* € + Co Eg Fi Lau Laur Tz Vat, *lui* Ph. 9589

°2.23.106 Ma se le *svergognate* fosser certe *mad* + *k P*] sventurate Trev + Laur. 40.25'' *a* + Ga Pr

Campi rileva l'innovazione di Trev in «tre manoscritti» del suo testimoniale.

2.23.107 di *quel* che 'l ciel veloce loro ammannà *mad* + Mart *P*] *ciò* Trev + Laur. 40.25'' Laur.40.3 € + Po (velar)

2.24.97 tal si partì da noi con maggior *valchi* *mad* + Laur.40.25'' Manch. 49'' + *k P*] varchi Trev + *a₀* (- Laur. 40.25'' Manch. 49'') €

2.24.113 e noi *venimmo* al grande albore adesso (albero Laur. 40.3 Glasgow 233 H.H. 517 Cors. 610'' Rb, albor Md *pal_{pg}*, albore Ph. 9589) *mad* + *k P*] venendo Trev + *a₀* €

°2.27.32 volgiti in qua *e vieni*: *entra* sicuro Rb Ph. 9589 + *a₀* (- Laur. 40.25'') + *k P*] [*e*] vieni et entra Trev + Laur. 40.25'' *a* €, e vien entro Md, e vien oltre *pal_{pg}*

Dai dati a mia disposizione, la lezione *v. in qua* [*e*] *v. et e. s.* è diffusa in γ ; *v.i in qua e v. oltre s.* è diffusa, oltre nello snodo *pal_{pg}*, anche in *p* e nei manoscritti Franc Co Eg Fi Ga Ham Parm Vat.

2.27.64 *Dritta* salia la via per entro 'l sasso *xI* Ph. 9589 B321 + H.H. 517 Glasgow 233₂ Manch. 49''₂ + *k P*] dentro Trev + Pl + *a₀* (- H.H. 517) €

È possibile che l'innovazione sia di natura fonetica e grafica per attrazione con *entro*.

°2.27.76 Quali si stanno *ruminando* *manse* *mad* (- Ph. 9589) + Laur.40.25'' Mart *P*] *rughomando* (*rugumando* Ph. 9589) *manse* Ph. 9589 Trev₂ + Triv + *k*, *rughomando* *pranse* Trev₁ €

Il luogo risulta essere soggetto a molte innovazioni. La lezione *manse* in Trev è di mano imitativa e su rasura, probabilmente per evitare la ripetizione *pranse*. Dai dati a mia disposizione emerge che *Q. si f. ruminando m.* è un'innovazione particolarmente diffusa in *bol* + *b* Fi Ga La Mo Pr Vat Eg₂.

Paradiso

3.14.3 secondo che è *percosso fuori o* dentro Par. 71'' + Laur. 40.3 *P*] *percosa e fuori e* Trev + Fior. C.S. C III 1262'' Laur. 40.25'' *a* + Co Eg Fi Ham Pa Parm Vat, è *percosa fuori e mad*, secondo ch'è *percosa fuori o* Fior. Pal. 319

Dall'apparato di Campi si evince che la lezione di *mad* è riscontrabile anche in «Vat. 3199, Ald. Rosc. Chig. Benv».

3.14.97 Come *distinta* da minori e maggi *mad* + a_0 (- Par. 71'') + k **P**] da scinta Trev + Par. 71'' €

°3.14.137 per *escusarmi*, e vedermi dir vero Rb Pl (scusarmi) Ph. 9589 + a_0 (- Fior. C.S. C III 1262'' Laur. 40.25'' Triv) + k **P**] scusarmi Trev + Fior. C.S. C III 1262'' Laur. 40.25'' Triv €, excusar Md

3.23.44 fatta più grande, di sé *stessa* uscìo *mad* (- Ph. 9589) + a_0 (- Laur.40.25'') + k **P**] stesso Trev + Ph. 9589 + Laur. 40.25''-€ + Ash Ham Parm Po

3.23.55 se mo sonasser tutte *quelle* lingue *mad* a_0 (- Par.71'') + k **P**] quante Trev + Par. 71'' €

3.23.108 più la spera suprema perché *li entre* *mad* + a_0 (- Par. 71'') + k **P**] [li] gentre Trev + Par. 71'' €

3.23.120 che si levò appresso *sua* semenza *mad* + Fior. C.S.C III 1262'' + k **P**] a sua Trev + Laur. 40.25'' + a Par. 71''

L'innovazione di Trev si legge in altri «cinque manoscritti» collazionati da Campi.

3.23.135 di *Babillòn*, ove si lasciò l'oro *mad* + a_0 (- Laur.40.25'') + k **P**] balion Trev + Laur. 40.25'' €

Come si sarà notato, all'interno di a_0 , Trev sembrerebbe avvicinarsi preferibilmente a Laur. 40.25''. Notevole che gli accordi in innovazione siano già presenti in *Inferno*, dove il manoscritto Laur. 40.25 non appartiene ad a_0 ma presenta accordi a prima vista irrazionalizzabili, dovuti a contaminazione intensa (Laur. 40.25').¹⁷¹

Offro quindi una tavola a dimostrazione del comportamento di Laur. 40.25' (che appartiene a un generico α) e della sua affinità con Trev. Per questa ragione si è deciso, per questa tavola, di dare della sottofamiglia *mad* il solo comportamento di Trev rispetto a Laur. 40.25' con α .

Tav. 6 Innovazioni di Laur. 40.25' con α +/- Trev

Inferno

°1.1.28 (B) Poi ch'ei posato *un poco* il corpo lasso Trev **P**] [un poco] Laur. 40.25' + *ricc1025₀*

La lezione compare a sprazzi in alcune sottofamiglie di *parm&*.

°1.5.34 quando giungon *davanti* alla rovina Trev **P**] dinanzi Laur. 40.25' + *ricc1025₀*

¹⁷¹ Su Laur. 40.25' si veda Tonello 2018, pp. 198-199.

La variante è diffusa presso alcune famiglie settentrionali e si legge in diversi gruppi di *parm&*, tra cui compattamente *ricc10250*, in *bocc*, e senza regolarità nel cento e in area vaticana. In Campi l'innovazione di Laur. 40.25' è segnalata in soli due manoscritti.

°1.5.126 *dirò* come colui che piange e dice Trev **P**] farò Laur. 40.25' + *buti*, *lau&*, {*pr&*}

Compare a sprazzi in quasi tutte le più grandi famiglie di *α*, compreso *parm&*. Sebbene sia un luogo discusso da Campi, non si trova in apparato l'innovazione di Laur. 40.25'.

°1.7.108 al piè de le *maligne* piagge grigie Trev **P**] malvage Laur. 40.25' + *bocc*

La variante si diffonde in area *bocc*, ma si legge anche in qualche angolo di *parm&* e *lau&*. Campi riscontra l'innovazione in cinque manoscritti e nel Buti.

°1.11.56 (B) pur lo *vinco* d'amor che fa natura Trev **P**] nemico Laur. 40.25' + *parm₁*

L'errore si legge anche in diversi *p* contaminati.

°1.11.106 (B) Da queste *due* se tu ti rechi a mente Trev **P**] cose Laur. 40.25' + *parm&*

Questa innovazione coincide con una delle prime prove dell'esistenza di *do*, il gruppo che comprende le tre maggiori famiglie toско-florentine: *cento*, *parm&* e *vatbocc* ma è diffusa soprattutto in *parm&*. Campi segnala la lezione erronea di Laur. 40.25' in quindici manoscritti e quattro edizioni.

°1.11.108 (B) prender sua *vita* e avanzar la gente Trev **P**] figlia Laur. 40.25' + *cento**&*

Negli apparati di Campi si legge che *figlia* compare in due manoscritti e tre edizioni.

°1.14.77 (B) fuor de la *selva* un picciol fiumicello Trev **P**] rena Laur. 40.25' + *cento&*, {*parm&*}, *pr&*

Secondo Campi, la lezione erronea *rena* è presente in tre manoscritti e due edizioni.

°1.17.95 (B) ad *altro forse* tosto ch'i' montai **P**] alti forte Laur. 40.25' + *cento&*, *pr&* + Trev

Questa innovazione, così come la precedente, coinvolge per lo più il gruppo *cento&* e le sottofamiglie connesse.

°1.18.82 (B) *E 'l buon* maestro senza mia dimanda Trev **P**] Lo mio Laur. 40.25' + *cento&*

Lo mio è segnalato da Campi nel suo apparato in due manoscritti e tre edizioni.

°1.33.26 (B) più *lune* già quand'io feci 'l mal sonno **P**] lieve Laur. 40.25' + *cento&*, *parm&* + Trev

Come emerge chiaramente dai dati presentati, il comportamento di Laur. 40.25' risulta difficilmente razionalizzabile. La presenza di numerosi errori patenti (tra i quali segnalo 1.7.31 così tornavan per lo cerchio *tetro* **P**] dentro Laur. 40.25'; 1.7.60 qual ella sia *parole non ci appulcro* **P**] a parlar non mi è pulcro Laur. 40.25'; 1.8.78 le mura mi pare(n) che ferro *fosse* **P**] fosson Laur. 40.25'; 1.19.117 che da te prese il *primo* ricco patre **P**] vecchio Laur. 40.25') suggerisce da un lato un atteggiamento poco attento da parte del copista, dall'altro la probabile influenza di una lunga catena

di interpositi. È plausibile ipotizzare, infatti, che la trasmissione sia avvenuta attraverso una serie di intermediari– forse anch’essi contaminati – che avrebbero contribuito ad allontanare Laur. 40.25’ dalla lezione genuina. Ciò dimostra da un punto di vista fenomenologico come fattori materiali (prassi di bottega o qualità dei modelli) e fattori soggettivi (abilità del copista) possano incidere nella qualità testuale di un codice.

Trev sembra avvicinarsi preferibilmente a Laur. 40.25’’, e per certi tratti di *Inferno* a Laur. 40.25’ (in α). Una possibile spiegazione a un simile comportamento potrebbe risiedere nell’esistenza di un antografo di Laur. 40.25, già contaminato per giustapposizione, che potrebbe avere rappresentato una delle fonti di prelievo di Trev, giustificando le concordanze in innovazione con a_0 o parte di esso e, più nello specifico, con Laur. 40.25’’ anche a partire dalla prima cantica, in cui Trev mostra delle concordanze occasionali con Laur. 40.25’ in α . Nonostante, quindi, Trev, inizialmente, sembrasse attingere da a_0 , la sua derivazione si stringe su un manoscritto contaminato per giustapposizione di modello, ossia Laur. 40.25. I dati mostrati, però, ci assicurano del fatto che una simile direttrice di contaminazione non deriva dalla convergenza che si verifica tra *mad* e a_0 , nella misura in cui a_0 preleva da *mad*, ma nella fattispecie da un manoscritto che ha questo tratto particolare di contaminazione e che Trev segue. Già nel 2007 Trovato aveva rilevato numerosi accordi tra la sottofamiglia *mad* e l’ascendente *a* (Mart Triv), dato ulteriormente suffragato da Marchetti il quale osserva che il tasso di convergenza in errore tra *mad* e a_0 è di circa il 66%. Tuttavia, è significativo che nel 34% dei casi, *mad* si sottrae in modo compatto all’errore, tramandando lezioni sicuramente poziori.¹⁷² Sulla base di ciò, Trovato ha ipotizzato che «uno dei maggiori serbatoi di lezioni antiche (si intenda pure: buone) messi a frutto da Forese per evitare guasti in α è un antichissimo affine di Md: ben inteso, sprovvisto delle uscite *singulares* più strampalate del suo consanguineo genovese del 1354 e di Rb».¹⁷³ Ne consegue la necessità di ipotizzare una direttrice contaminatoria che anziché muoversi da *mad* verso a_0 , risale da a_0 verso un antico rappresentante della sottofamiglia *mad*, situato a monte dello snodo. In questa prospettiva, l’attinenza di Trev all’area *mad* risulta ulteriormente corroborata dal fatto che uno dei modelli di a_0 sembrerebbe riconducibile a un antico ascendente della stessa sottofamiglia; è pertanto plausibile che la convergenza di alcune lezioni del tipo Trev + *mad* dipenda proprio da tale specifica linea di trasmissione.

III.2.2 Ph. 9589

Un altro codice degno di nota, assimilabile ai precedenti sia per tradizione sia per *facies* testuale, è il manoscritto di Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali,

¹⁷² Marchetti 2020, p. 62.

¹⁷³ Trovato 2007b, p. 639.

2, noto come Phillipps 9589. Tralasciando qui la descrizione codicologica – per la quale rimando alla sezione dedicata della presente trattazione – va ricordato che il codice, appartenuto a Thomas Phillipps, a seguito della morte del suo possessore nel 1938, è stato venduto più volte, perdendone le tracce. Soltanto nel 1950 è stato comprato da un acquirente milanese e nel 1983 è entrato nella biblioteca ravennate.

Le varie campagne di collazione, come sarà mostrato nelle tavole successive, hanno evidenziato che il manoscritto presenta numerosi accordi in innovazione comune con la sottofamiglia *mad*, pur manifestando una certa tendenza a prelevare le lezioni in *a₀*, in particolare nella terza cantica, dove Ph. 9589 sembra avvicinarsi allo snodo *mad₂* (costituito da Pl e Trev). Per comprovare l'appartenenza di Ph. 9589 alla sottofamiglia *mad* e per verificare la presenza di contaminazione sporadica, è stato necessario analizzare preliminarmente gli accordi in innovazione condivisi dal codice con la sottofamiglia *mad* (o parte di essa) e con *a₀* (o parte di esso) +/- *k*.¹⁷⁴

Tav. 7 Innovazioni comuni a Ph. 9589 e *mad* (o alcuni membri) e *a₀* o parte di esso +/- *k*

Inferno

¹⁷⁴ Nelle tavole si presenta il comportamento di tutta la famiglia *mad* e di eventuali ulteriori testimoni che, in base al testimoniale collazionato (esplicitato di seguito) e dai riscontri negli apparati dell'ed. Moore, ed. Campi, ed. Petrocchi e ed. diretta da Trovato (*Inferno* e *Paradiso* – di cui abbiamo i fondi di ed.) e dalla matrice di collazione del Gruppo di Ferrara, mostrano delle varianti in accordo con uno o più membri della sottofamiglia in questione; inoltre si registrano le uscite dei membri di *a₀* quando esibiscono varianti in accordo con uno o più membri di *mad*. Si annotano sistematicamente le lezioni del manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat. 1523 dal momento, che come anticipato, sembrerebbe, almeno per *Inferno* e *Purgatorio*, la famiglia *mad* sia una delle sue fonti di prelievo di lezioni. Per la costruzione delle tavole si assume come testo di riferimento l'edizione Petrocchi (1966-1967); dall'apparato si desumono le uscite dei testimoni dell'Antica Vulgata se in accordo con uno o più testimoni di *mad* e/o di *a₀*. Infine si completa il quadro delle alleanze attraverso la verifica degli apparati dell'edizione di Moore (1889) e di Campi (1889-1893): le sigle **⊕** e **⊕** indicano infatti che, nei testimoniali dei due editori (si ricorda che Moore, riprendendo il testo fissato da Witte, ha proceduto alla collazione integrale della prima cantica compulsando 17 manoscritti della *Commedia* presenti in Gran Bretagna; Campi, invece, ha compulsato per tutte e tre le cantiche sessanta manoscritti e le prime sei edizioni a stampa del poema) non sono disponibili informazioni sul comportamento dei testimoni da loro collazionati in relazione all'innovazione considerata; se non si dà un'esplicito riferimento in commento del comportamento della lezione in questione nell'apparato di Moore e/o di Campi, vuol dire che si è esplicitato già nel luogo il comportamento dei testimoni interessati. (B) indica che si tratta di un luogo Barbi. L'indagine è stata condotta a partire dai luoghi della matrice di collezione del Gruppo di Ferrara (segnalati con “^o”), attraverso una nuova campagna di *loci* per tutte e tre le cantiche e lo spoglio integrale di tre canti per cantica. Per rendere visibile il comportamento di Ph. 9589 si è deciso di trattarlo separatamente, esplicitandone il comportamento per ogni luogo. Si intenderà quindi la famiglia *mad* composta da: da Md, Rb, Pl, Trev, B321, Br. AG XII.5. Si ricorda che in *Purgatorio* e in *Paradiso* il gruppo *pal&* muta di consistenza (*Inferno*: *pal_{if}* = Pl B321' Br. AG.XII.5'; *Purgatorio*: *pal_{pg}* = Pl B321'; *Paradiso*: Pl). Inoltre, per le sigle dei manoscritti si rimanda al presente lavoro alla sezione “Sigle dei manoscritti”; per le sigle delle famiglie e sottofamiglie in α razionalizzate da Tonello (2018) si rimanda alla sezione “Simboli e criteri per la costruzione delle tavole”. Rispetto a Tonello 2018, si fa riferimento a Tonello 2024 per la natura di *k* (Laur. 40.3 e Fior. Pal. 319) che la studiosa ha espunto dai congiunti di *a₀*, «promuovendolo a testo base o fonte dell'intero raggruppamento» (Tonello 2024, p. 75).

°1.6.18 *graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra P]* *ingoia – isquatra (isquarta)* Ph. 9589 + *mad* + Ott. lat. 1523 + Laur .Acq. 218' Mart Marc. Zan. 50' + Laur 40.3 + Cambr. Gg 3.6 Laur. 147' + U + Ash Fior C.S.C III 1263' Ham Pa Po

L'innovazione è presente in tredici manoscritti compulsati da Moore. Come sottolinea Petrocchi in apparato, essa ha subito nel corso della tradizione più tarda alcune specie di corruzione molto diffuse nella tradizione. Tutti i commenti antichi, come evidenzia Ferretti Cuomo,¹⁷⁵ presentano la variante *ingoia*. Barbi si è opposto per motivi semantici, preferendo il verbo *iscuoia*, così come Bellomo. Dalle mie collazioni emerge che l'innovazione di Ph. 9589 è diffusa non solo in alcune sottofamiglie settentrionali, quali *bol*, ma anche in alcune sottofamiglie di *a*, quali *parm& pr& cento&*.

°1.7.56 *questi resurgeranno del sepulcro P]* *surgeranno* Ph. 9589 + *mad* + Morg. M 676' + *k* + Ars. 8531 Can. 115 Gamb. + Ash Co Eg Fi Pa Si

Nell'apparato di Moore *surgeranno* è segnalato in 5 manoscritti. Dall'edizione di Campi, emerge che la variante si riscontra in dodici manoscritti. Inoltre, dalle mie ultime collazioni, rilevo che l'innovazione di Ph. 9589 si trova anche nelle sottofamiglie toscano-fiorentine *parm lau& fi&*. Il tema della resurrezione, come sottolinea Chiavacci Leonardi,¹⁷⁶ irrompe improvvisamente come se fosse eco del canto precedente.

1.8.11 *già scorgere puoi quello s'aspetta P]* *già poi scorgere* Ph. 9589 + *mad* + Ott. lat. 1523 € + *a* + *k* + Est. Laur 40.5 Stocc Vat. 4777'+ Ash Fi Lau Parm Po

In Moore l'innovazione è scelta come lezione a testo. La lezione di Ph. 9589 è messa a testo da Witte e nell'edizione Nidobeata. Essa inoltre è presente nella sottofamiglia *to*.

1.10.88 *poi ch'ebbe sospirando il capo mosso Trev Ott. lat 1523 P]* *sospirato* Ph. 9589 + *mad* (- Trev) Θ + *a* Marc. Zan. 50' + Clar Eg₁ Laur 40.17' Stocc Triv. 1082+ Co Fi Ham La Laur Lo Pa Parm Po Pr Tz Eg₂

La variante *sospirato* è attestata da Campi in «tredici manoscritti e nelle edizioni (F.) (N.) (V.) Nid.».

1.13.35 *ricominciò a dir: «Perché mi scerpi? a₀ + k P]* *ricominciò a gridar – scerpi* Ph. 9589 + Md Trev + Eg₁ Ph, *ricominciò a gridar – sterpi mad* (- Md Trev) + Laur. 40.25' + Ash Co Laur Po, *cominciò a gridar – scherpi β p*, *cominciò a gridar – serpi Pa*, *cominciò a gridar – stirpi Parm*

Nell'edizione di Moore la variante *sterpi* è presente in soli sette manoscritti, invece l'uso di *gridar* al posto di *dir* si ha soltanto nel ms. M.M. 2.3. Essa può essere stata generata dalla parola in rima *sterpi* del v. 37; in Campi, essa è stata riscontrata in nove manoscritti. *Scerpi*, secondo il Corpus OVI, prima di Dante, è stata utilizzata nella forma verbale *scerpere* da Monte Andrea, sebbene sia abbastanza semplice confondere *c* e *t* dal momento che nel verso 37 *c'* è *estirpi*. È possibile, inoltre, che la lezione *gridar* sia stata influenzata fortemente dal *gridò* del v. 33.

°1.19.114 *se non ch'elli uno, e voi ne orate cento? P]* *ch'elli – voi adorate* Ph. 9589 + *mad* (- Rb) Θ + *a* Pr, *che egli è – voi n'orate Rb* + Laur. 40.25' + Franc Ph Triv. 1047 + Ash Eg Parm, *ch'elli – voi onorate La Po* + *cento**

Nell'edizione di Campi, l'innovazione di Ph. 9589 è attestata soltanto da un manoscritto. Secondo il Corpus OVI, la voce *orare* appartiene al latino ecclesiastico e la sua prima attestazione si ha nella *Formula delle confessioni*. Petrocchi giustifica lo slittamento da *orare* ad *adorare* per ristabilire la formula metrica e distinguere da parte degli stessi copisti il significato comune di *orare* e di *adorare*.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Tonello-Trovato 2022, II, p. 171.

¹⁷⁶ Anna Maria Chiavacci Leonardi (DDP, <https://dante.dartmouth.edu> data di consultazione 5 marzo 2024)

¹⁷⁷ Petrocchi 1966-1967, II, p. 326.

1.20.9 *che fanno le letane* in questo mondo a **P**] che fanno le letanie Ph. 9589+ *pal_{if}* Θ €+ *k*, che fanno [le] letanie Md + Pr, come fanno [le] lentani Trev, com fannon [le] letane Rb

Moore mette a testo la lezione di Md.

°1.20.69 *segnar poria, s'e' fesse quel cammino* Rb **P**] fosse in Ph. 9589 + *pal_{if}*+*a* + Can. 95' Fior. II I 43' Par. 534 Par. 541, se fesser Md, fosse Trev + Ott. lat. 1523 + Est. Harv. 71 Ham. 206 Par. 71' *bol cento* + Ash Eg La Parm Po Ricc Tz

Se fosse in si riscontra nei mss. Can. 97 e Can. 95 nell'apparato di Moore; soltanto in una edizione tra quelle compulsate da Campi; invece, la variante *se fesser* in soli quattro manoscritti; *se fosse quel* nelle edizioni «(F.) (M.) Nidobeat.».

1.24.87 *produce, e cencri con anfisibena* **P**] centri Ph. 9589 + *mad* + Ott. Lat 1523 + *a* + Laur. 40.17' Laur. 40.5 Vat. 4777' + Cha Co Eg Fi Ga Ham La Lau Lo Mo Pa Parm Po Pr Ricc Tz Vat

Moore segnala *centri* in tredici manoscritti; tra quelli del testimoniale di Campi troviamo *centri* in tredici manoscritti.

Purgatorio

2.15.10 *quand'io sentì a me gravar la fronte* *xl* + Mart **P**] [io] – *gravar* Ph. 9589 + Trev *pal_{pg}* + Laur. 40.25'' + *k* + Co Fi Ham Lau Parm Po Urb, io – *gravar a me* Triv

L'innovazione di Ph. 9589 è segnalata nell'apparato di Campi in soli quattro manoscritti.

°2.18.57 (B) *e de' primi appetibili l'affetto* *mad* (- Trev) **P**] ne Ph. 9589 + Trev + *a₀* + *k*

L'innovazione *ne* è attestata in due manoscritti e nel codice Caetani nell'apparato dell'edizione Campi. È un punto nevralgico nella *Commedia* in cui si discute sulla possibilità dell'uomo di conoscere la fede in quanto Dio stesso gliel'ha rivelata, a differenza dell'impossibilità di sapere in modo innato tutto ciò che trova risposta nella filosofia.

°2.25.42 *ch'a farsi quelle per le vene e si rimane* Rb B321' **P**] *c'affrange* (che frangie) Ph. 9589 + Md Trev + *a₀* + *k*, che farsi Pl

L'innovazione di Ph. 9589, diffusa in alcuni membri di *mad e* in *a₀*, viene considerata da Campi come erronea già nell'apparato di commento alla sua edizione.

2.27.3 *Cadendo Ibero sotto l'altra Libra* *xl* **P**] l'altra Libra Ph. 9589 + Trev *pal_{pg}* + *a* Laur. 40.25'' + *k* + Ash Co Fi Ham La Lau Lo Mo Parm Po Ricc Sa Tz Urb

Nell'edizione di Campi, l'innovazione *altra* è attestata in quindi manoscritti e nelle edizioni «(F.) (M.) (N.) (V.) Nid.».

Secondo il commento di Chiavacci Leonardi, la variante *altra* non sarebbe accettabile, in quanto si sta facendo riferimento, mediante l'immagine astronomica della Libra o della Bilancia, allo zenit; anche Petrocchi sottolinea la necessità semantica di *alta* perché *altra* non avrebbe alcun senso logico dal momento che si sta parlando di una sola costellazione.

2.27.111 *quanto, tornando, albergan men lontani* *xl* + *a* + *k* **P**] più Ph. 9589+ Trev *pal_{pg}*+ Laur. 40.25'' + *t₀* + Can. 108'' Can. 112 Est. Franc. Laur. 40.37 Laur. Acq 218' Ol. Par. 71' Par. 75 Par. 528 Par. 529 Par. 530 Par. 541 Par. 542 Parm. 3285 + Eg₂

Si tratta di un errore polare che, dalle mie indagini, risulta diffuso in *to cento* ** *lau& vatbocc*. Campi scrive: «il Witte preferì la lettera più lontani, già avvertita nella 3a Romana qual lezione de' codd. Caet. Vat. 3199 e Chig. con la seguente nota dell'editore: "quel più lontani, per verità, non ci dispiace, aspettandosi ansiosamente il mattino quando s'ha a fare un viaggio non tanto breve. Qualche editore dopo di noi chi sa che non gli dia luogo nel testo!"». Successivamente, i

commentatori come Bosco-Reggio, affermeranno, per spiegare il passo, che «sono tanto più graditi, quanto meno lontani si trovano dalla loro patria», optando per la lezione che sarà messa a testo anche da Petrocchi.

2.27.134 vedi *l'erbette*, i fiori e li arbuscelli Pl Trev + Triv Lau. 40.25'' P] l'erbetta Ph. 9589 + Md Rb B321' + Mart + k + Ash Eg Fi Ham Lau Lo Parm Po Pr Ricc Tz

Campi assume a testo *erbetta*, evidenziando in apparato che la lezione *erbette*, che ritiene erronea, è stata rinvenuta in cinque manoscritti da lui compulsati.

°2.29.67 L'acqua *imp(r)endëa* dal sinistro fianco Rb Trev B321 P] pendea Ph. 9589 + Md + Ashb. App. 2 B418 Eg Fior. C.S.C III 1262' Fior. II 30 Fior II 39 Ga Harl. 3459'' Laur. 40.4' Laur. 90 Laur. 90.12 Marc. IX 183 Ott. 2373' Oxf. Orv. 552 Ricc. 1002 Ricc. 1118'' Ricc. 1025 Well. 1035', mi prende(v)a Pl

Nel testimoniale Campi soltanto tre manoscritti mostrano la lezione *pendea*. Risulta diffusa, inoltre, dalle collazioni per l'edizione Trovato, nelle sottofamiglie *a* e *b*. Secondo Chiavacci Leonardi, «*imprendëa*: ardeva; da *imprendere*, accendersi, ardere, voce settentrionale (cfr. s'apprende di *If* V 100); lezione autorevole, da preferirsi».

Paradiso

°3.16.144 (B) *la prima volta ch'a città venisti mad* (- Pl) k P] lo primo giorno ch'a Ph. 9589 + Pl + a₀ (- Laur. 40.25'') + lo primo da quando Laur. 40.25''

L'innovazione di Ph. 9589, condivisa da Pl per la famiglia *mad*, si trova in tre manoscritti dell'edizione Campi.

°3.22.54 (B) *ch'io veggio e noto in tutti (g)li ardor vostri xI* P] i pensier vostri Ph. 9589 + Pl Trev + a₀ + Laur. 40.3 +, li ardor sani Fior. Pal. 319

L'innovazione di Ph. 9589 è attestata in soli due manoscritti in Campi. *Ardor*, come sottolinea Scartazzini nel commento all'edizione Vandelli, indica il vivido fiammeggiar e per tale ragione, oltre che criticamente ma anche semanticamente, è accolta come lezione a testo.

3.23.6 in che gravi *labor* li sono *aggrati* Rb Pl Trev + Triv Ott. 3273'' P] labori – grati Ph. 9589 + Md + Mart Laur. 40. 25'' Par. 71'' + k + Ash Co Eg Fi Ga Gv Ham Lau Lo Pa Parm Po Urb

L'innovazione di Ph. 9589 è riportata, secondo Campi, «coi più e Bart. Rosc.». Chiavacci Leonardi afferma: «*aggrati*: graditi; aggettivo derivato dalla locuzione avverbiale a grato (cfr. XXI 22)» e pertanto la lezione *grati* potrebbe essere di natura poligenetica e una banalizzazione della lezione corretta.

3.23.15 altro *vorria* e sperando s'appaga xI + k P] vorrebbe Ph. 9589 + Pl Trev + a₀ + Pr

In Campi *vorrebbe* è attestato in sei manoscritti compulsati per l'edizione.

3.23.38 ch'apri le strade *tra* 'l cielo e la terra xI + a Laur. 40.25'' + k P] intra Ph. 9589 + Pl Trev + Ott. lat. 3273'' Par. 71'' + La Gv Pa

In Campi la variante *intra* è presente in tre manoscritti e due edizioni.

3.27.143 per la *centesma* ch'è la più negletta a + k P] per la centesima Ph. 9589 + mad Θ € + Laur. 40.25'' Ott. 3273'' Par. 71'' + Fi Laur Pa Ricc

Caso di ipermetria.

°3.33.73 (B) *ché*, per tornare *alquanto* a mia memoria Rb P] e – un poco Ph. 9589 + Md Trev € +

Ott. lat. 1523 + a_0 + k ; manca Cors. 610”

Guardando il luogo successivo, è possibile che si tratti di un *inversio verborum* derivante dalla struttura simmetrica dei versi 73-74; inoltre è possibile che ciò sia stato influenzato nell’atto di copia da un errore mnemonico.

° 3.33.74 (B) e per sonare *un poco* in questi versi Rb P] alquanto Ph. 9589 + Md Pl Trev € + Ott. lat. 1523 + a_0 + k ; manca Cors. 610”

Si rimanda a 3.33.73.

Gli accordi in innovazioni tra Ph. 9589 + *mad* (o parte di essa) + a_0 (o parte di esso) +/- k risultano nella maggior parte dei casi banalizzazioni o varianti poligenetiche, tali da non consentire una definizione chiara delle relazioni tra i manoscritti. Per questa ragione si è reso necessario un’ulteriore approfondimento, volto a verificare l’effettiva appartenenza di Ph. 9589 alla sottofamiglia *mad* e a una possibile contaminazione in a_0 . A tal fine, si è proceduto innanzitutto a esaminare la sua prossimità a *mad* attraverso l’identificazione delle innovazioni separative di a_0 e k contro Ph. 9589 e *mad* e, successivamente, a verificare gli accordi in innovazione tra *mad* e Ph. 9589.

Tav. 8 Innovazioni separative di a_0 (o parte di esso) e/o k contro Ph. 9589 e *mad* (o alcuni membri)

Inferno

1.1.129 oh felice colui *cu’ivi* elegge Ph. 9589 + *mad* + k P] che quivi a_0 ⊖

L’innovazione non è stata registrata da Moore. Sebbene Campi abbia ragionato su questo luogo optando per la lezione a testo *cu’ivi*, successivamente scelta anche dallo stesso Petrocchi, non è presente nel suo apparato l’innovazione di a_0 . La variante *quivi* è più facile e più generica e influenzata dal *quivi* del verso precedente.

1.5.47 *faccendo in aere* (aria Fior. Pal. 319 Rb) *di sé* lunga riga Ph. 9589 + *mad* + k P] per l’aere facendo di sé a_0 (- Marc. Zan. 50’) ⊖ €; per l’aere di se facendo Marc. Zan. 50’

Si tratta principalmente di *inversio ordo verborum*, errore comune tra i copisti.

1.14.73 *Or mi vien* dietro e guarda che non metti Ph. 9589 + xI Trev + k P] Ma viemmi a_0 + *palif*

Tra i codici compulsati da Moore l’innovazione si presenta in un solo manoscritto, il Can. 112; tra quelli consultati da Campi è attestata in un solo manoscritto.

1.15.70 la tua fortuna tanto *onor* ti serva Ph. 9589 + xI Trev + k P] ancor a_0 (- Laur. Acq. 218’) ⊖ + *palif*

L’innovazione si trova in soli due manoscritti nell’apparato dell’edizione di Campi.

1.16.110 *sì come il duca* m’avea comandato Ph. 9589 + xI Trev + Laur. Acq. 218’ + k P] come ’l maestro a_0 (- Laur. Acq. 218’) ⊖ + *palif*

Campi segnala la variante di *a₀* in soli due manoscritti.

1.18.59 anzi n'è questo loco *tanto pieno* Ph. 9589 + *xI* + Laur. Acq. 218' + *k P*] si ripieno *a₀* (- Laur. Acq. 218') Θ + *pal_{if}*, tutto pieno Trev

Moore non segnala nulla in apparato. Nell'edizione di Campi, l'innovazione di *a₀* è segnalata in soli due manoscritti, quella di Trev è stata riscontrata in tre codici.

1.28.33 *fesso* nel volto dal mento al ciuffetto Ph. 9589 + *xI* Trev Br. AG.XII 5' + H.H 517 + *k P*] rotto *a₀* (- H.H. 517) + Pl B321'

L'innovazione è segnalata da Moore soltanto in quattro manoscritti e da Campi in soli due manoscritti tra i compulsati.

Purgatorio

2.2.54 come *colui* che nove cose assaggia Ph. 9589 + *xI pal_{pg}* + Manch. 49'' + *k P*] gente *a₀* (- Manch. 49'') + Trev

°2.3.117 e *dichi* (digli Md) *'l vero a lei*, s'altro si dice Ph. 9589 + Md + Fior. Pal. 319 *P*] dinne *'l vero a lei a₀* + Trev, e *dichi* allei il ver Laur. 40.3 + *pal_{pg}*, e dilli a lei lo ver Rb

2.10.79 intorno a lui *parea* calcato e pieno Ph. 9589 + *mad* + *k P*] era *a₀* Θ

Bosco-Reggio sottolinea come *parea* riprenda sostanzialmente il valore di «appariva» in riferimento a *intorno a lui* che, come sottolineano i commentatori, funge da soggetto nella proposizione.

2.15.143 verso di noi *come* la notte oscuro Ph. 9589 + *mad* + *k P*] quanto *a₀* Θ

2.16.131 e or *discerno* perché dal retaggio Ph. 9589 + *mad* + *k P*] conosco *a₀*

La lezione di *a₀* sembrerebbe una banalizzazione.

2.19.38 de l'alto di i giron del *sacro* monte Ph. 9589 + *xI pal_{pg}* + *k P*] santo *a₀* (- Laur. 40.25'') + Trev, de l'alto monte Laur. 40.25''

L'innovazione di *a₀* è riscontrata in Campi in soli cinque manoscritti. Si può considerare una variante adiafora.

2.19.53 la *guida* mia incominciò a dirmi Ph. 9589 + *xI pal_{pg}* + *k P*] scorta *a₀* + Trev

I vari epiteti di Virgilio determinano un numero di uscite intercambiabili per i copisti.

2.24.97 tal si partì da noi con maggior *valchi* Ph. 9589 + *xI pal_{pg}* + Laur. 40.25'' Manch. 49'' + *k P*] varchi *a₀* (- Laur. 40.25'' Manch. 49'') + Trev

Si tratta di un errore di carattere paleografico e fonetico: lo scambio tra liquide e vibranti è molto diffuso.

2.24.113 e noi *venimmo* al grande albore (albero Laur. 40.3 Glasgow 233 H.H. 517 Cors. 610'' Rb, albor Md Pl) adesso Ph. 9589 + *xI pal_{pg}* + *k P*] venendo *a₀* + Trev

2.26.31 li veggio d'ogne parte *farsi presta* Ph. 9589 *xI* B321' + Manch. 49''₂ + *k P*] farse festa *a₀* + Pl Trev

Si potrebbe trattare di un erroneo anticipo del v. 33.

2.26.58 Quinci sù vo per non esser più cieco Ph. 9589 + xI B321' + Manch. 49'' + k P] son io a₀ (- Manch. 49'') + Pl Trev

2.27.64 *Dritta* salia la via per entro 'l sasso Ph. 9589 + xI B321' + H.H. 517 Glasgow 233₂ Manch. 49''₂ + k P] dentro a₀ (- H.H. 517) + Pl Trev

È possibile che l'innovazione sia di natura fonetica e grafica per attrazione con *entro*.

2.31.110 lume ch'è dentro *aguzzeranno* i tuoi Ph. 9589 + xI Trev B321' + H.H. 517 Manch. 49'' + k P] aggiungeranno a₀ (- H.H. 517 Manch. 49'') + Pl

2.33.33 sì che non *parli più* com'om che sogna Ph. 9589 xI Trev B321' + k P] facci più a₀ (- Manch. 49'') + Pl, facci omai Manch. 49''₁, parli omai Manch. 49''₂

2.33.77 che 'l te ne porti dentro *a te* per quello Ph. 9589 + *mad* + H.H. 517 + k P] almen a₀ (- H.H. 517)

2.33.96 come *bevesti* di Letè (Leche B321') ancoi Ph. 9589 + *mad* + k P] bevesti tu a₀

Bevesti tu è presente in soli tre manoscritti tra quelli collazionati da Campi.

Paradiso

3.2.147 essa è (essol Fior. C.S C III 1262'' Par. 71'', esso il Ott. 2373'') *formal* principio che *produce* Ph. 9589 + Rb + k P] forma – produce Trev, formal – ladduce a₀ + Pl, formal – la produce Md

Passo ora a presentare le principali innovazioni in comune tra Ph. 9589 e *mad*.

Tav. 9 Innovazioni comuni a Ph. 9589 e *mad* o ad alcuni membri di *mad*

Inferno

°1.1.108 (B) *Eurialo e Turno e Niso* di ferute *mad* (- Md Trev) + a₀ + k Laur. 40.25' + p (- q) P] Eurialo [e] Turno e Niso Ph. 9589 + Md Trev Θ + Ars. 8530 Bud. Parm. 103' Stocc Triv. 1046, *Eurialo [e] Nisso e Tirno* β Ph p + Ash, Curio e Tirno e Niso Bl Triv. 1076, Curia e Torno e Niscio Ls, Euriallo Curio e Niso Laur. 90 inf. 41, e Urialo Furno e Niso Est. 196

Nell'apparato di Moore l'innovazione è riscontrata in sei manoscritti, tra cui Co. Nell'apparato di Campi risulta che la lezione con soppressione della copula viene accettata dal commentatore sulla base dell'autorità di nove manoscritti e «delle edizioni (I.) e (V.)». Una delle questioni che maggiormente interessano il verso è quella dell'ordine dell'elenco degli eroi menzionati. Secondo Petrocchi «Dante ha inteso esplicitamente alternare un eroe d'un campo con altro dell'esercito avverso». ¹⁷⁸

°1.17 12 e d'un serpente tutto l'altro *fusto* Rb *palif* + Ott. Lat. 1523 P] frusto Ph. 9589 + Md Trev + Bl Est. 196 Can. 35 Can. 104 Ham. 206 Ham. 207 Im. Lau. 40.31 La Mad. 23.2 Panc.1 Par. 529 Par. 1298 Ricc. 1119' + Ash Ham Co Eg Fi Ga Lau Parm Pa Pr Ricc Tz

¹⁷⁸ Petrocchi, 1966-1967, I, p. 17 nota 108.

Frusto è una variante assai improbabile in quanto si riferisce a ‘bastone’, significato che non trova attinenza con il contesto. Nell’apparato di Moore è attestata in otto manoscritti databili tra il XIV e XV secolo e in Eg. La lezione a testo *fusto* è un *hapax* nelle opere dantesche.

°1.17.51 *o da pulci o da mosche o da tafani a + k P*] [o] da pulci o da mosche o da tafani Ph. 9589 + Pl Br. AG.XII 5’ + Fi Ga Ham La Lau Laur Lo Pa Parm Po Pr Ricc Tz + *cento parm&* [o] da pulci o da mosche o da taffani Md, o da pulci o da mosche o da tavani Rb, [o] da pulci [o] da mosche o da tavani B321’, o da mosche o da pulci o da tavani Trev

Nell’edizione di Moore l’innovazione di Ph. 9589 è attestata in nove manoscritti. Secondo l’apparato di Campi, la lezione di Ph. 9589 è riscontrabile in dieci manoscritti e cinque edizioni da lui traggiate. È una variante diffusa che cela – oltre a una disattenzione del copista – anche una scelta determinata dalla volontà di non porre in opposizione i possibili germi della corruzione e dell’avarizia, ma, omettendo la congiunzione avversativa, si ha una sorta di accumulo che rende maggiormente il realismo dantesco.

1.17.120 per che con li occhi ’n giù la testa *sporgo* Md *pal_{if} + a + k P*] porgo Ph. 9589 + Rb Trev

Moore segnala la variante in apparato in sette manoscritti. Secondo l’edizione Campi, essa si trova soltanto in due manoscritti del suo *corpus*. Per Ferretti Cuomo, il presente indicativo *sporgo* serve ad attualizzare la scena rispetto all’imperfetto *sentia* della proposizione principale.¹⁷⁹

1.20.95 Prima che la mattia *da* Casalodi *mad (- pal_{if}) a + k P*] di Ph. 9589 + *pal_{if}* + Ash Co

Dall’apparato di Moore emerge che la variante è diffusa in undici manoscritti. Campi la riscontra in un solo manoscritto. L’innovazione – di natura poligenetica – secondo Ferretti-Cuomo, può essere stata influenzata da una chiosa del Falso Boccaccio e dagli antichi cronisti.

1.27.87 e non con *Saracin*, né con *Giudei mad (- pal_{if}) P*] *Saracini* Ph. 9589 + *pal_{if}* Θ € + Fi Ga Ham La Lau Lo Parm Po Pr Ricc Tz

Saracini genera ipermetria.

Purgatorio

°2.9.74 (B) *che là dove pareami* prima rotto Rb *P*] *che là – paria* Ph. 9589 + *pal_{pg}* € + Kraus. 1 Lucch. 1289”, *colà – pareami* Md Trev + Fi Co Eg La Lau Parm

Dall’apparato dell’edizione Petrocchi e dalle sue note di commento, emerge che la lezione *colà* è considerata erronea in quanto non permette – in assenza del *che* – un collegamento logico con il verso successivo. L’innovazione di Md e Trev si riscontra anche nella famiglia *cento** e *p*.

2.15.59 *diss’io che se mi fosse pria taciuto* *pal_{pg} + Mart P*] *io mi* Ph. 9589 + *xI* Trev € + Urb, *io se mi* Laur. 40.25” + *k*

2.23.124 *indi m’han tratto su li suoi conforti* Rb *pal_{pg} + a + k P*] *m’ha* Ph. 9589 + Md Trev + Laur 40.25” + Ash Ham

2.23.132 per cui *scosse* dianzi ogni pendice *xI* Trev + *a* Laur. 40.25” + *k P*] *si scosse* Ph. 9589 + *pal_{pg}* € + Ga Laur Mo

¹⁷⁹ Tonello-Trovato 2022, II, p. 454.

2.27.14 per ch'io divenni tal *quando* lo 'ntesi *mad* (- Md) *a* Laur. 40.25'' + *k P*] quand'io Ph. 9589 + Md + Ash Co Eg Fi Ham La Lau Lo Pr Ricc Sa Tz Urb

Dall'apparato dell'edizione Campi emerge che la variante si trova in dieci manoscritti tra quelli traguardati.

2.27.92 mi prese *il* sonno ; il sonno che sovente *mad* (- Md) + *a* Laur. 40.25'' + *k P*] un Ph. 9589 + Md + Pr

Così come riportato da Contini, spesso le varianti sono tra le più tipiche nei casi di rifiuto di replicazione. Campi segnala in apparato che tre dei manoscritti in uso per l'edizione riportano questa lezione.

Paradiso

3.27.1 al Padre, al Figlio, a lo *Spirito* Santo Pl Trev + *a* Fior. C.S.C III 1262'' Laur. 40.25'' Ott. 3273'' (ello) Par. 71'' + Laur. 40.3 (ello) *P*] Spirto Ph. 9589+ Md + Fior. Pal. 319, *al Spirto* Rb

La variante di Ph. 9589 genera ipometria.

I pochi accordi in innovazione comune tra Ph. 9589 e la sottofamiglia *mad* riscontrati in *Paradiso* hanno reso necessaria un'ulteriore campagna di collazione mirata. Infatti ho riscontrato, nella terza cantica, un avvicinamento progressivamente più marcato allo snodo *mad*₂, sebbene questi condivida innovazioni con lo snodo *a*₀ (Tav. 10). Per questa ragione si è proceduto a nuove campagne di collazione, tenendo in considerazione il comportamento di Ph. 9589 rispetto ad *a*₀ (Tav. 11) con il quale sembra mantenere relazioni costanti almeno lungo tutta la terza cantica (Tavv. 10-11).

Tav. 10 Innovazioni comuni a Ph. 9589 e Pl e/o Trev + *a*₀

Paradiso

°3.5.41 e *fermalvi* (fermal Laur. 40.3₁ fermali Laur. 40.3₂ fermavi Rb) *entro*; *ché* non fa scienza *xI* + *k P*] ferma (forma Fior. C.S C III 1262'') lui ch'entro (chencio Par. 71'', chentro che Glasgow 233₂) Ph. 9589 + Pl € + *a*₀, formavi entro che Trev

Sebbene sia uno dei luoghi commentati nell'apparato di Campi, le innovazioni presenti rispettivamente in parte di *mad* e *a*₀ non sono segnalate dal commentatore.

3.5.113 m'era in disio *d'udir* lor condizioni (- H.H. 517 Ott. 2373'' + *k*) *xI* Trev + *k P*] saver Ph. 9589 + Pl + *a*₀

L'innovazione è segnalata in un solo codice in Campi. Secondo Petrocchi, la variante di *a*₀ è frutto dell'influenza del v. 111.¹⁸⁰

3.10.4 quanto per mente e per *loco* si gira *xI* Trev + *k P*] occhio Ph. 9589 + Pl + *a*₀

¹⁸⁰ Petrocchi 1966-1967, I, p. 79.

Campi segnala la varianti in due manoscritti. Petrocchi motiva la scelta di *loco* in luogo di *occhio* facendo riferimento alle parole di Porena secondo cui «la perifrasi *per mente e per loco* non è riferibile a tutto l'atto della creazione bensì soltanto a quella dei cieli i quali “si girano intellettualmente nella mente degli angeli” (quindi *per mente*) e poi “per effetto di ciò, materialmente nello spazio” (e quindi *per loco*)». ¹⁸¹

3.10.59 e sì tutto 'l mio *amore* in lui si mise *xI* Trev + *k P*] core Ph. 9589 + Pl *a₀*; om. Cors. 610”

La variante *core* è presente in cinque tra i manoscritti compulsati da Campi.

3.11.19 così com'io del suo *raggio* resplendo *xI* Trev + *k P*] lume Ph. 9589 + Pl + *a₀*

3.13.2 quel ch'i' or *vidi* - e ritegna l' *image* *xI* Trev + *k P*] dico Ph. 9589 + Pl + *a₀*

È possibile che sia esito di un'anticipazione del verso successivo.

3.17.39 tutta è *dipinta* nel cospetto eterno *xI* Trev + *k P*] (*a_y*) segnata Ph. 9589 + Pl + *a₀*

Nell'apparato di Campi *segnata* è presente in un solo manoscritto.

3.17.58 Tu proverai *sì come sa* di sale *xI* Trev + *k P*] [*sì*] come saprà Ph. 9589 + Pl + *a₀* (- Mart), si come saprà Mart

Nell'edizione Campi sei dei codici collazionati presentano la variante di Ph. 9589 + Pl + *a₀* (- Mart). La forma al futuro potrebbe derivare dal precedente *lascera* dello stesso verso.

3.19.145 e creder *de'* ciascun che già, per arra *xI* + *k P*] può Ph. 9589 + Pl Trev + *a₀*

Nell'edizione Campi sei manoscritti presentano la variante *può*.

3.20.147 pur come batter *d'occhi si concorda* *xI* + *k P*] d'occhio che s'accorda Ph. 9589 + Pl Trev + *a₀*

Campi segnala l'innovazione in quattro manoscritti e un'edizione.

°3.26.24 (B) che drizzò *l'arco tuo* a tal berzaglio H.H. 517 *P*] li occhi tuoi Ph. 9589 + Pl Trev + *a₀* (- H.H. 517) + *k €*

3.26.29 *così accende amore*, e tanto maggio *xI* + *k P*] cotanto amore accende (*a₀*) Ph. 9589 + Pl Trev + *a₀*

3.29.62 con grazia *illuminante* e con lor merto Rb + H.H. 517 *k P*] illuminata (-e Par. 71”) Ph. 9589 + Pl Trev *a₀* (- H.H. 517 Ott. 2373”), illuminare Ott. 2373”, illuminando Md

°3.33.98 (B) *mirava* fissa immobile e attenta H.H. 517 *P*] (*i*)stava Ph. 9589 + Pl Trev + *a₀* (- H.H. 517) + *k*; *manca* Cors. 610”

La variante di Ph. 9589 + Pl Trev + *a₀* (- H.H. 517) + *k* è rilevata in un solo codice da Campi (priva di prostasi).

3.33.130 dentro da sé del suo *colore* stesso *xI* Trev + *k*] del suo *fulgore* Ph. 9589 + Pl + *a₀*; om. Cors. 610”; *manca* Laur. 40.25”

¹⁸¹ Ivi, p. 155.

Fulgore è presente in soli tre manoscritti in Campi, che la giustifica con un riferimento all'esegesi del Buti.

Tav. 11 Innovazioni esclusive di Phillipps 9589 e a_0 o parte di esso.

Paradiso

3.5.58 e ogni permutanza credi (-a Pl + Fior. C.S C III 1262" Laur. 40.25" + Laur. 40.3) *stolta mad* + Cors. 610" + k P] sciolta Ph. 9589 + a_0 (- Cors. 610")

3.14.87 che mi pareva più *roggio* che l'usato *mad* + Cors. 610" + k P] raggio Ph. 9589 + a_0 (- Cors. 610")

L'innovazione si trova in soli due codici tra quelli trapiantati da Campi (Cagliari e Triv).

3.16.115 *l'oltracotata* schiatta che s'indraca P] latrascotata Ph. 9589 + a_0 (- a_y), l'altra cotanta Rb Trev + Cambr. Gg 3.6 Can. 116 Dant. Ls Par Triv. 1046, la oltracontata Md Pl, la tracotata Mart₁ Ash, la tracutata a_y

La variante presente in Ph. 9589 e a_0 (- a_y) è segnalata in uno dei manoscritti dell'edizione Campi; quella di a_y in due codici.

3.31.123 *vincer di lume tutta l'altra fronte xI* Pl + H.H. 517 + k P] corte Ph. 9589 + a_0 (- H.H. 517) €₁, conte Trev

Come si è potuto constatare dalle tavole presentate, il manoscritto Ph. 9589 sembrerebbe avvicinarsi alla famiglia *mad* sebbene mostri talvolta di discostarsi dal comportamento del resto della famiglia e, almeno per tutta la terza cantica, concordando sporadicamente con le lezioni di a_0 con accordi del tipo Ph. 9589 + a_0 o Ph. 9589 + Pl e/o Trev + a_0 . Ciononostante, questi accordi a oggi appaiono del tutto trascurabili, permettendoci di potere collocare Ph. 9589 proprio all'interno della sottofamiglia.

III.2.3 Ott. lat. 1523

Un altro manoscritto, che merita particolare attenzione, sebbene non appartenga alla sottofamiglia *mad*, è il codice Ott. lat. 1523.¹⁸² Si tratta di un manoscritto pergameneo con coperta in pelle, di formato medio-piccolo, composta da 241 carte con una carta di guardia anteriore e una carta di guardia posteriore. Il contenuto è costituito esclusivamente dalla *Commedia* dantesca, articolata rispettivamente in *Inferno* da cc. 1r a 80v; in *Purgatorio* da 81r a 160v; in *Paradiso* da 161r

¹⁸² Riguardo l'analisi paleografica e codicologica del manoscritto, a oggi, si hanno poche notizie derivanti principalmente dal censimento di Marcella Roddewig. Il codice, infatti, non viene menzionato né da Batines né da Moore e non rientra neanche nei censimenti più recenti, quali ad esempio quello di Marisa Boschi Rotiroli. Per questa ragione si rimanda soltanto a Roddewig 1984, p. 291 n. 674. Petrocchi lo inserisce nell'elenco dei testimoni, ma ne riporta una datazione errata: 1459 in luogo di 1469 (si veda Petrocchi 1966-1967, I, p. 487).

a 240v. Che l'argomento centrale del manoscritto fosse un'opera dantesca, è già anticipato in apertura del codice dal "Dante Algh." riportato sul foglio di guardia in un'elegante scrittura corsiva. Nella risguardia anteriore si trova la segnatura del codice, scritto a penna e parzialmente coperta da una marca arancione della Biblioteca Apostolica Vaticana. Il manoscritto, infatti, precedentemente posseduto da Papa Alessandro VIII – Pietro Vito Ottoboni – faceva parte della Biblioteca Altempsiana, il cui fondo è confluito nel 1740 nelle raccolte della Biblioteca Apostolica Vaticana. A c. 240v troviamo una formula di chiusura «Finis laus deo» succeduta a c. 241r dall'*explicit* che permette di risalire non solo all'anno di redazione del codice ma anche al nome del copista, Ludovico de Foscarari da Bologna, membro di una nobile famiglia bolognese la cui appartenenza è testimoniata dallo stemma posto nel margine inferiore di c. 1r.¹⁸³ Si legge a c. 241r: «Finita est tertia comedia, canticha paradisi viri famosissimi ac poete eximij Dantis Aldigheri de Florentia scripta per me manu mei Lodovicj de Fuscharariis ciuis Bononie. Sub anno domini nostri yesu christi Milesimo Quadringentesimo sexagesimo nono».¹⁸⁴ Che il copista fosse bolognese, è confermato dalla patina linguistica del testo che è predisposto in un'unica colonna che accoglie trenta versi per facciata, vergati in una scrittura corsiva di modulo piccolo ben ordinata e regolare. Le iniziali di cantica sono riccamente decorate nei colori del rosso scuro, del blu e del verde e sono ritoccate in oro; le iniziali di ciascun canto, che non è introdotto da rubriche, sono in blu e presentano dimensioni maggiori rispetto al resto del testo.

¹⁸³ Accanto allo stemma della famiglia Foscarari è presente un secondo stemma, che non è stato finora possibile identificare. Le ricerche condotte nei principali repertori di riferimento non hanno infatti consentito, allo stato attuale, di pervenire all'identificazione. È tuttavia verosimile che i due stemmi siano stati realizzati nel medesimo momento e che, pertanto, coesistano sin dall'origine.

¹⁸⁴ Si tratta di una trascrizione diplomatica alla quale si è aggiunta la punteggiatura per agevolare la lettura.

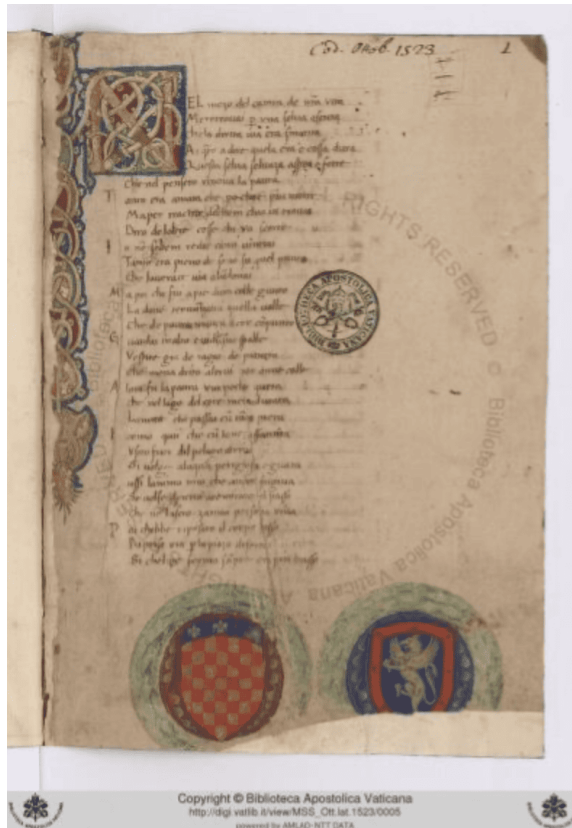


Fig. 37 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat. 1523, c. 1r.

Il codice si mostra come un *exemplum* significativo del fatto che a ‘contaminazione intensa’ non corrisponda necessariamente un manoscritto dalla *facies* codicologica segnata da tracce evidenti di interventi. Sebbene il rilevamento di differenti fonti di contaminazione sia compatibile con il tentativo da parte del copista dell’allestimento di un’*editio*, il codice si presenta pulito: vi sono pochissime rasure e correzioni e non si rilevano lezioni alternative al margine o in interlinea. Le uniche tracce di scritture marginali, che sembrerebbero essere state apposte dalla medesima mano, si riscontrano a c. 3v – note esplicative poste in prossimità del verso di riferimento e accompagnate da segni di richiamo al termine a cui si riferiscono; alcuni integrazioni testuali derivanti da omissioni accidentali durante l’atto di copia o casi di *saut du même au même*, come nel caso di c. 12v in cui al margine segnalata da serpentina è copiata la terzina di *If* V, vv. 103-105, successivamente integrata nel testo tramite un segno di richiamo; analogamente, a c. 31v, al margine è riportato il v. 66 di *If* XIV che era stato fuso con il verso precedente e successivamente corretto e reintegrato nel testo mediante segno di richiamo; a c. 183v al margine si trovano i vv. 74-76 di *Pd* X inseriti nel testo sempre con il consueto segno di integrazione; a c. 201r sono riportati i vv. 108-110 di *Pd* XXVII, contrassegnati da una parentesi angolare simile a quella in corpo del testo indicante il punto in cui sarebbero dovuti essere inseriti. Infine, si segnala a c. 240r la presenza di un’annotazione di mano più tarda, vergata in scrittura corsiva dal *ductus* inclinato e arioso, che riporta con toni vagamente

petrarcheschi: «soto d'un vago aloro e doce mirto sta la mia dona et mi tene il core sempre mi atono con formento, e, doglia». A c. 241r, di mano differente, si trova un testo predisposto in due colonne in cui si intravedono cancellature e scritture marginali e interlineari di difficile lettura a causa del *ductus* corsivo poco marcato e sbiadito e delle condizioni generali della carta che lo rendono quasi del tutto illeggibile.

Dal punto di vista della *facies* testuale, il testo della *Commedia* trasmesso da Ott. lat. 1523 sembrerebbe derivare o da un antografo corrotto a causa di contaminazione involontaria, probabilmente avvenuta in bottega, oppure da un intervento di contaminazione volontaria operato dallo stesso Ludovico. Nell'intento di razionalizzare e comprendere quali potessero essere le fonti effettivamente a disposizione, è emerso un numero interessante di accordi in innovazione con lo snodo *xI* in particolare nei canti dell'*Inferno* e del *Purgatorio*.¹⁸⁵

Tav. 12 Innovazioni e lezioni confirmatorie di Ott. lat. 1523 e *xI* o Md/Rb

Inferno

°1.2.103 *Disse*: - Beatrice loda di Dio vera *mad* (- Md Ph. 9589) **P**] E disse Ott. lat. 1523 + Md Ph. 9589 + Co Lau Lo Ricc Tz Urb

L'innovazione di Md si legge anche in *p*.

°1.7.48 in cui usa avarizia *il suo soperchio mad* (- *xI*) **P**] in Ott. lat. 1523 + *xI* **Θ** + Triv. 1047

¹⁸⁵ Nelle tavole si dà dimostrazione del comportamento di tutta la sottofamiglia *mad* e di eventuali ulteriori testimoni che, in base al testimoniale collazionato (riportato di seguito) e dai riscontri negli apparati dell'ed. Moore, ed. Campi, ed. Petrocchi e ed. diretta da Trovato (*Inferno e Paradiso* – di cui abbiamo i fondi di ed.) e dalla matrice di collazione del Gruppo di Ferrara, mostrano delle varianti in accordo con uno o più membri della sottofamiglia in questione. In prima posizione si dà il comportamento del manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat., 1523. Per la costruzione delle tavole si è scelto di assumere come testo di riferimento l'edizione Petrocchi (1966-1967), tenendo conto del relativo apparato al fine di verificare la distribuzione delle varianti delle quali viene sempre esplicitato il comportamento se in accordo con uno o più testimoni di *mad*. A tale controllo si è affiancata un'ulteriore verifica attraverso il confronto con l'edizione di Moore (1889) e di Campi (1889-1893): le sigle **Θ** e **€** indicano infatti che nei due editori (si ricorda che Moore, riprendendo il testo fissato da Witte, ha proceduto alla collazione integrale della prima cantica compulsando 17 manoscritti della *Commedia* presenti in Gran Bretagna; Campi, invece, ha compulsato per tutte e tre le cantiche sessanta manoscritti e le prime sei edizioni a stampa del poema) non sono disponibili informazioni sul comportamento dei testimoni da loro collazionati in relazione all'innovazione considerata; se non si dà un'esplicito riferimento in commento del comportamento della lezione in questione nell'apparato di Moore e/o di Campi, vuol dire che si è esplicitato già nel luogo il comportamento dei testimoni interessati. **(B)** indica che si tratta di un luogo Barbi. L'indagine è stata condotta attraverso i luoghi della matrice di collazione del Gruppo di Ferrara (i cui luoghi sono segnalati con “^o”), una nuova campagna di *loci* per tutte e tre le cantiche e lo spoglio integrale di tre canti per cantica. Si ricorda, inoltre, che per le sigle dei manoscritti si rimanda al presente lavoro alla sezione “Sigle dei manoscritti”; si rimanda alla sezione “Simboli e criteri per la costruzione delle tavole”. Rispetto a Tonello 2018, si fa riferimento a Tonello 2024 per la natura di *k* (Laur. 40.3 e Fior. Pal. 319) che la studiosa ha espunto dai congiunti di *a₀*, «promuovendolo a testo base o fonte dell'intero raggruppamento» (Tonello 2024, p. 75).

°1.7.66 non *poterebbe farne posare una* Ph. 9589 **P]** ne potrebbe farne posar una Ott. lat. 1523 + Md, ne potrebbe far posar sol una Trev + Fior. II I 33, non potrebbe farne posar pur una Rb + Ash + Bost. 11 Ol₂, ne potrebbe far riposare una *pal_{if}*

L'innovazione *non ne p. farne p. una* risulta diffusa anche in *bol* e *to*, un ramo del settentrionale *p*.

°1.11.60 *ruffian, baratti* e simile lordura *mad* (- *x1*) **P]** baratieri Ott. lat. 1523 + *x1* **Θ €**

L'innovazione di Ott. lat. 1523 + *x1* è molto diffusa in *p*. Si tratta di una glossa ma l'innovazione non è reversibile perché determina ipermetria.

°1.27.4 *quand'un'altra che dietro a lei venia* Rb Ph. 9589 Br.AG.XII.5' **P]** a lui Ott. lat. 1523 + Md + Co, le *pal_{pg}* + *a*, a nui Trev

La lezione di Trev è diffusa nell'area *cento, pr& e lau&* oltre che nei manoscritti, isolati, Ambr. D 47, Chic, H.H. 515, La, Laur, Lond. Add. 26836, Mad. 10057, Marc. Zan. 50", Sien. I. VI. 28, Pr, Ver. Com. 2896, Vic., Ubn.

°1.30.51 *Tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto* *mad* (- Rb Br. AG.XII.5') **P]** dal lato Ott. lat. 1523 + Rb + Cha Co La Mart Parm Pr Vat, *l'alto* Br. AG.XII.5' + Arch. 8530₁

L'innovazione di Rb è presente inoltre soltanto nei manoscritti Laur. 90 sup. 129, Ott. 2866, Parm. 3285, Par. 541', Rehd. 227, Stocc, Triv. 1082, Urb. 367, Bl₂.

°1.34.50 *era lor modo; e quelle svolazzava* Ph. 9589 **P]** in su lanciava Ott. lat. 1523 + Md, [in] suso (su su) alzava Trev + Fi Lau, [in] su alzava Br. AG.XII.5' + Ash La₁, isvolazzava Rb Pl B321'

L'innovazione *era lor m. e q. in su lanciava* si ritrova soltanto in β e in Stocc.

Purgatorio

°2.4.116 *che m'avacciava un poco ancor la lena* *mad* (- Md) **P]** m'avanzava Ott. lat. 1523 + Md + Laur Po Urb

L'innovazione *che m'avanzava un p. ancor la l.* è presente anche in β_0 e nel manoscritto Ol.

°2.13.98 *Più innanzi alquanto che là dov'io stava* *pal_{pg}* **P]** nanci – là dov'io stava Ott. lat. 1523 + *x1* + Urb, innanzi – la dimostrava Trev

L'innovazione in accordo Ott. lat. 1523 + *x1* è particolarmente diffusa anche in β_0 .

°2.13.144 *di là per te ancor li mortai piedi* *mad* (- Md Pl) **P]** in parte Ott. lat. 1523 + Md, [in] parte *pal_{pg}*

Come si sarà notato, spesso l'Ott. lat. 1523 presenta accordi in innovazione con la famiglia *p*, come in questo ulteriore caso. L'innovazione si riscontra anche in area *cento**, *parm&* e *vat* e nei soli manoscritti Can. 106 Co Eg Fi Franc La Laur 40.24 Ga Mart Par. 532 Par. 543 Par. 529 Per. D. 58' Pr Trent. Ricc 1036" Vat Vic.

°2.24.61 *e qual più a gradire oltre si mette* **P]** a guardar oltre Ott. lat. 1523 + *x1*, a riguardar oltre *pal_{pg}* Trev + *a* Laur 40.25" + Laur 40.12, oltre a riguardar Ph. 9589

L'innovazione Ott. lat. 1523 + *x1* è particolarmente diffusa in *bol* e in β e nei soli manoscritti Bodm. 57 Can. 108" Est. H.H. 516" Laur Lond. Add. 10317' Marc. IX 128 Ott. 2866 Par. 79 Po Ricc. 1025 Ricc. 1038 Sien. I VI 31 Triv 1054' Vat. 10678 Urb. 367 La₂.

°2.30.85 Sì *come* neve tra *le vive* travi Trev Ph. 9589 **P]** come – li vivi Ott. lat. 1523 + *xI*, con le –le vive *pal_{pg}*

In questo caso, così come in alcuni precedenti, l'innovazione di *xI* è presente anche nei settentrionali di β_0 .

Paradiso

°3.4.81 possendo *rifuggir* nel santo loco *mad* (- *xI*) **P]** ritornar Ott. lat. 1523 + *xI* Ph. 9589

L'innovazione è diffusa in *bol* e in *a* in *vatbocc* in casi isolati.

°3.5.128 *anima degna*, il grado de la spera *mad* (- *xI*) **P]** beato spirito Ott. lat. 1523 + *xI* € + Ga Gv Ham Lau

L'innovazione è diffusa in *b* e *parm&*.

°3.6.109 *Molte fiate* già *pianser* li figli Ph. 9589 **P]** spesse fiate – punser Ott. lat. 1523 *xI* + Triv. 1046, molte fiate – punser Pl Trev + Ash Co Fi Ham + *cento*

°3.7.21 *punita fosse*, t'ha in pensier miso *mad* (- Md) **P]** fosse punita Ott. lat. 1523 + Md € + Manch. 49”

Si tratta di un *inversio ordo verborum* particolarmente diffusa nell'area *buti*.

°3.9.19 deh metti al mio voler *tosto* compenso *mad* (- Md) **P]** *tanto* Ott. lat. 1523 + Md €

°3.32.89 piover, portata *ne le* menti sante *mad* (- Md) **P]** *dalle* Ott. lat. 1523 + Md + Co Laur Mart Triv €

L'errore sembra essere diffuso in *a* e congiunti.

Come è emerso dalle collazioni, la natura contaminatoria dell'Ottoboniano è talmente complessa da rendere difficoltosa una sua possibile classificazione stemmatica. Tuttavia, ragionando su fonti di trasmissione e di prelievo, appare evidente come nonostante la frammentazione del quadro, non siano per questo del tutto irrintracciabili. Ad esempio *p* (o il più ampio β_0) compare con una certa frequenza a fianco delle uscite dell'Ottoboniano e per quanto concerne gli altri accordi sembrano diretti verso il bacino più ampio di α , ossia *d₀*.

Si rileva poi un'ulteriore fonte di prelievo di Ott. lat. 1523 nella terza cantica. È possibile, infatti, che il copista avesse a disposizione un modello, anch'esso contaminato, collocabile nell'area della tradizione compresa tra *bol&*,¹⁸⁶ in cui troviamo tutti quei manoscritti appartenenti a *bol* e i

¹⁸⁶ Con *bol&* si fa riferimento ai seguenti manoscritti: in *Inferno* Ashb. App. 3 Ashb. App. 9 Baratta Bl Bud. Im. 31 Laur. Stroz. 155 (= Ls) Ol. Par. 533 (= Par) Triv.1046 Triv. 1076 Triv. 1085 + Bodm. 57; in *Purgatorio*, si aggiunge ai precedenti Par. 70; in *Paradiso*, si hanno gli stessi manoscritti della prima cantica più Triv. 1057”.

relativi contaminati afferenti, e l'*Ashburnham Combination*.¹⁸⁷ La denominazione di quest'ultima si deve a Edward Moore, il primo a individuare questo gruppo poco coeso, a causa della variabilità degli accordi tra i testimoni al variare delle cantiche. Come ha osservato Elisabetta Tonello, questa sottofamiglia di manoscritti presenta accordi incostanti che, tuttavia, possono essere circoscritti e interpretati come l'esito di una produzione di bottega, nella quale erano probabilmente presenti dei modelli bolognesi, situazione che stemmaticamente è resa da uno snodo comune *bol& + Ashb. Comb*.¹⁸⁸¹⁸⁹

Tav. 13 Innovazioni comuni a Ott. lat. 1523 e Ashb. Comb +/- bol&

Paradiso

°3.1.54 (B) e *fissi gli occhi al sole oltra nostr'uso P]* volsi 'l viso Ott. lat. 1523 + *ac5* (- Barb. 4112) + β_0 *bol_{pl}* Ash. App.3 Ash. App. 9 Bodm.57 Triv. 1046 Bodm. 57 Ol.

Campi segnala la presenza di *volsi 'l viso* in quindici manoscritti da lui compulsati. Inoltre, è presente anche in Parm ed Rb.

3.1.86 *a quietarmi l'animo commosso Ash. App. 3 Baratta Bodm. 57 Triv. 10057* P] *ad a quietarmi Ott. lat. 1523 + ac4 + bol&*(- Ash. App. 3 Bar. Bodm.57 Chig. L VII 251 Triv. 10057) €; *manca Ashb. App. 9*

°3.2.117 Da lui *distratte* e da lui contenute *ac4 + Ashb. App. 5 Barb. 4112, Capet. 4.b.11* P] *distinte Ott. lat. 1523 + ac5* (- Ashb. App. 5 Barb. 4112) €

Nonostante Campi segnali alcune varianti riportate dai manoscritti collazionati, nel suo apparato non compare *distinte*.

¹⁸⁷ Con *Ashb. Comb.* si fa riferimento a Ashb. 406, Ashb. 830, Ashb. 834, Barb. Lat. 4112, Berg. 6.1, Harv. 56, Mad. 23.1, Nap. XIII C 4, Ricc. 1031 e Vat. Lat. 3200. In particolar modo in *Paradiso* si farà riferimento al sottogruppo *ac4* formato da Ashb. 406, Mad. 23.1, Vat. Lat. 3200 e al sottogruppo *ac5* costituito da Ashb. 834, Ashb. App. 5, Barb. 4112 e Ricc. 1031.

¹⁸⁸ Si rimanda per una trattazione più esaustiva a Tonello-Trovato *Introduzione* (i.c.s); Tonello 2020, pp. 78-95.

¹⁸⁹ Nelle tavole si dà dimostrazione del comportamento del manoscritto della Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat., 1523 e di *Ashb. Comb +/- bol*. Per la costruzione delle tavole si è scelto di assumere come testo di riferimento l'edizione Petrocchi (1966-1967), tenendo conto del relativo apparato al fine di verificare la distribuzione delle varianti delle quali viene sempre esplicitato il comportamento se in accordo con Ott. lat. 1523. A tale controllo si è affiancata un'ulteriore verifica attraverso il confronto con l'edizione di Moore (1889) e di Campi (1889-1893): le sigle Θ e € indicano infatti che, nei due editori (si ricorda che Moore, riprendendo il testo fissato da Witte, ha proceduto alla collazione integrale della prima cantica compulsando 17 manoscritti della *Commedia* presenti in Gran Bretagna; Campi, invece, ha compulsato per tutte e tre le cantiche sessanta manoscritti e le prime sei edizioni a stampa del poema) non sono disponibili informazioni sul comportamento dei testimoni da loro collazionati in relazione all'innovazione considerata; se non si dà un'esplicito riferimento in commento del comportamento della lezione in questione nell'apparato di Moore e/o di Campi, vuol dire che si è esplicitato già nel luogo il comportamento dei testimoni interessati. (B) indica che si tratta di un luogo Barbi. L'indagine è stata condotta attraverso i luoghi della matrice di collazione del Gruppo di Ferrara (i cui luoghi sono segnalati con "°"), una nuova campagna di *loci* per tutte e tre le cantiche e lo spoglio integrale di tre canti per cantica. Si ricorda, inoltre, che per le sigle dei manoscritti si rimanda al presente lavoro alla sezione "Sigle dei manoscritti"; si rimanda alla sezione "Simboli e criteri per la costruzione delle tavole".

3.4.141 che, vinta, mia *virtute diè le reni* Bodm. 57 Bud. Ls Ol. **P**] virtù diede le reni Ott. lat. 1523 + Barb. 4112 Mad 23.1 Ricc. 10131 Vat. Lat. 3200 + *bol&* (- Par), mia virtu die Par; *manca* Ashb. App. 9

Campi predilige a testo *virtù* in luogo di *virtude*.

°3.5.125 (B) nel *proprio* lume, e che de li (dagli Capet. 4.b.11”) occhi il ([il]) traggi Ashb. 834, Capet. 4.b.11” + Ls Triv. 1046, Bodm. 57 Triv. 1057” **P**] primo Ott. lat. 1523 + *Ashb. Comb.* (- Ashb. 834 + *bol&* (- Ls Triv. 1046)

La distribuzione di questa innovazione è limitata ai testimoni di *bol&* in modo compatto e, solo sporadicamente, a qualche altro codice tra le famiglie settentrionali.

°3.9.132 però *che fatto ha* lupo del pastore *ac4* Capet. 4.b.11” **P**] cha – [ha] Ott. lat. 1523 + *ac5* (- Ashb. 834 Capet. 4.b.11) € , che – [ha] Ashb. 834

°3.17.13 *O cara piota mia che si t’insusi* Barb. 4112 + Im Bl₂ **P**] cara pianta [mia] che si mi t’insusi Ott. lat. 1523 + *Ashb. Comb.* (- Ashb. 834 Ashb. App. 5 Barb. 4112), Capet. 4.b.11” + Ol., cara (chiara Bodm. 57) pieta [mia] che si t’insusi (transusi Triv. 1057”) *bol&* (- Ashb. App. 3 Bl Bud. Ol. Triv. 1046 Triv. 1085), Bodm. 57 Triv. 1057”, cara pietra mia ([mia] Bud. Triv. 1046) che si t’insusi Ashb. App. 5 + Bud Triv. 1046; cara piota [mia] che si t’insusi Bl Triv. 1085, cara pieta mia che si t’insusi Ashb. App. 3; *manca* Ashb. App. 9

3.19.100 poi *si quetaro* quei lucenti incendi Baratta Bl Bodm. 57 Im. 31 Ol. Par. 70 **P**] seguitaro Ott. lat. 1523 + *ac4* Ricc. 1031+ *bol&* (- Ashb. App. 3 Baratta Bl Bodm. 57 Im.31 Ol Par. 70 Triv. 1057”), s’acquetaro Par, sa queto Triv. 1057”; *manca* Ashb. App. 9

Campi segnala *seguitaro* in quindici manoscritti e in quattro edizioni tra quelli da lui visionati.

°3.23.114 (B) *ne l’alito* di Dio e nei costumi Barb. 4112 Ricc 1031₂ **P**] nell’abito (ne l’abito) Ott. lat. 1523 + *ac5* (- Barb. 4112) + Ashb. App. 3 Bodm.57 LauSC Vat. 3201 Vic., ne l’acto Ricc 1031₁

L’innovazione di Ott. lat. 1523 è presente anche in alcuni membri della famiglia *vat*. Nell’edizione di Campi *abito* risulta presente in soli sette manoscritti.

°3.27.57 (B) o *difesa* di Dio, perché pur giaci? *ac5* (- Barb. 4112) **P**] vendetta Ott. lat. 1523 + *ac4* + Ashb. 834; iudicio Barb. 4112 Ricc. 1031₂, Capet. 4.b.11”

Campi segnala *vendetta* in soli tre manoscritti.

°3.28.23 (B) *alo (allo Ol.) cinger* la luce che ’l dipinge Capet. 4.b.11” + *bol&*, Bodm. 57 Triv. 1057” **P**] al congiugner *Ashb. Comb.* (- Ashb. App. 5 Barb. 4112), al cigner Ott. lat. 1523 + Ashb. App. 5 Barb. 4112

°3.30.111 Quand’è *nel verde e ne’ fioretti* opimo P *ac4*, Capet. 4.b.11” **P**] ne l’erba e Ott. lat. 1523 + *ac5* (- Ashb. 834) ; nel veder o Ashb. 834; *manca* Ricc. 1031

Nell’apparato di Campi l’innovazione è segnalata in dodici manoscritti e sei edizioni.

Tav. 14 Innovazioni comuni a Ott. Lat. 1523 e *bol&*

3.1.60 *com'ferro* che bogliente esce dal foco Triv. 1057” P] qual ferro Ott. lat. 1523 + *bol&* (- Bl Im. 31 Ol.) € , comel ferro Bl Im. 31 Ol., col ferro Triv. 1046; *manca* Ashb. App. 9

3.4.119 diss'io appresso, «il cui *parlar m'inonda* Bud Par 70 Triv 1046 P] *parlar mi monda* Ott. lat. 1523 € + *bol&* (- Bud. Ol. Par. 70 Triv. 1046) + Ricc. 1031, par m'inonda Ls, *parlar in monda* Ol.; *manca* Ashb. App. 9

°3.7.15 mi *richinava* come l'om ch'assonna Ashb. App. 9 Bodm.57 Im. 31 Ls Ol. Par Par. 70 P] *richiamava* Ott. lat. 1523 + *bol&* (- Ashb. App. 9 Bodm. 57 Bud Im. 31 Ls Ol. Par Par. 70) + Ga Lau Laur Lo Pr, m'inchinava Bud.

Richiamava è presente anche in alcuni testimoni di β e p .

°3.9.4 ma disse: «*Taci e lascia mover* li anni» Baratta Bl Im. 31 P] *taci e lascia volger* Ott. lat. 1523 + *bol&* (- Baratta Bl Bud. Im. 31) € + *a* Co, *raçi e lascia volger* Bud.

°3.23.125 con la sua *cima* sì che l'alto *affetto* Ashb. App. 9 Bl Bodm. 57 Ol. Par. 70 P] *cima – effecto* Ott. lat. 1523 + *bol&* (- Ashb. App. 9 Baratta Bl Bodm. 57 Ol. Par. 70) + Lau Laur, *fiamma – affetto* Baratta_b¹⁹⁰

Campi segnala *effetto* in due manoscritti e due edizioni.

Sulla base dei dati attualmente disponibili, emerge che, nella terza cantica, gli accordi in innovazione di Ott. lat. 1523 risultano più frequenti e significativi con *Ashb. Comb.* +/- *bol &*, o talvolta solo con *bol&*, rispetto a quelli stabiliti con lo snodo *xI*. Data l'estrema complessità della situazione, risulta insomma difficile determinare con precisione la collocazione del codice all'interno della tradizione. Ciò nonostante, l'analisi ha consentito di ricostruire *a posteriori* – analogamente a quanto osservato per Trev – le dinamiche e le cause che potrebbero aver determinato una *facies* testuale così marcatamente contaminata, offrendo un ulteriore tassello per la più ampia ricostruzione della storia culturale e materiale della ricezione dantesca.

III.3 Per una storia della cultura e dei lettori: lo snodo *pal&*¹⁹¹

Ritornando in area bolognese, *di soglia in soglia* sarà necessario soffermarsi sullo snodo *pal&*, il quale apre uno spaccato significativo sulla storia della cultura libraria all'interno degli *scriptoria*. Tralasciando la questione dei rapporti stemmatici, già ampiamente indagata da Trovato (2007) e da Marchetti (2020), e per la quale – a seguito delle mie collazioni e ricerche – non sono emerse difformità rispetto alla natura delle relazioni tra questi tre manoscritti, risulta invece più fruttuoso soffermarsi sulla confezione e sugli aspetti paleografici e codicologici dei testimoni, concentrando

¹⁹⁰ Con la lettera in pedice “b” si indica la seconda mano che interviene per esemplare il testo.

¹⁹¹ Da questo paragrafo è stato tratto parzialmente l'articolo Beatrice Mosca, «*Di soglia in soglia per questo regno*»: ai margini della *Commedia*, «*Limina. Intorno al testo*» I/1-2 (2024), pp. 201-218.

l'attenzione non tanto sull'atto di copia del testo della *Commedia*, quanto sulle operazioni compiute dai lettori sul medesimo. Un'opera letteraria, infatti, non si manifesta mai in maniera isolata ed autonoma, sebbene risulti identificabile principalmente con il testo. Partendo da una prospettiva diacronica e sincronica, l'analisi delle 'soglie' del testo e delle sue zone liminari permette infatti di ricostruire il contesto di circolazione e di produzione del testo, oltre che la sua ricezione. Come ricorda Genette in *Soglie*, «il testo si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse verbali o non verbali [...] delle quali non è chiaro se debbano essere considerate o meno come appartenenti a esso».¹⁹² Paratesto e peritesto, dei quali lo statuto ontologico è ancora oggi dibattuto e la cui estensione all'oggetto della presente ricerca debba essere considerato *sensu lato*, sembrano a oggi avere, a mio parere, uno statuto autonomo e indipendente, che in una continua relazione con il testo, non solo dirigono la lettura dell'opera, ma, nelle fenditure del testo stesso, presentano non solo come il copista ha vissuto e convissuto nel corpo al corpo con l'opera dantesca ma al contempo come il lettore si è confrontato con essa. Il testo convive con ulteriori elementi (verbali o non verbali) i quali

non è sempre chiaro se debbano essere considerati o meno come appartenenti ad esso ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per *presentarlo*, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel senso più forte: per *renderlo presente*, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua «ricezione» e il suo consumo.¹⁹³

È da queste riflessioni, dalla presenza di questa «zona indecisa»,¹⁹⁴ che nasce e si sviluppa il concetto di *limen*.¹⁹⁵ Si tratta, principalmente, di riconsiderare e stabilire un nuovo oggetto di ricerca all'interno di un *corpus* coerente, ovvero i *limina* dei manoscritti entro l'Antica Vulgata (1355) della sovrabbondante tradizione della *Commedia* (circa 800 mss). Come abbiamo osservato, «esistono zone ai margini del testo – sia esso manoscritto o a stampa – in cui palinsesti di voci e scritture si stratificano; tracce che, a posteriori, permettono di superare la consueta analisi testuale per accedere a questi spazi inesplorati».¹⁹⁶ I *limina*, infatti, si configurano come tutto ciò che circonda il testo, sia in senso concreto che astratto,

un contenitore che comprende tutte le tracce, verbali e non, che si trovano nei manoscritti e nelle stampe medievali e rinascimentali e che, se messe a sistema, possono rivelare i percorsi dei lettori a contatto con l'opera, sia nel senso "tradizionale" della ricezione, sia in quello culturale dell'esegesi e dell'interpretazione, sia in quello emotivo-psicologico dell'appropriazione del messaggio, sia infine nel senso materiale dello sfruttamento degli spazi bianchi del codice (margini e carte di guardia) per appunti, note personali, persino incidenti (come nel caso degli scarabocchi infantili) che nulla hanno a che vedere con il testo. Perché possano essere sfruttati per la storia della tradizione del testo e della cultura, al carattere

¹⁹² Genette 1989, pp. 3-4.

¹⁹³ Ivi, p. 3 (i corsivi sono dell'autore).

¹⁹⁴ Douchet 1971, p. 6.

¹⁹⁵ Il concetto di *limen* è stato ampiamente scandagliato nell'ambito del progetto *Dantelimina.it* (<https://dantelimina.it>, coordinato da Elisabetta Tonello e Ciro Perna) e più nello specifico nel sub-progetto LiMINA, al quale collaboro, in partnership con l'ICCU e Manus Online (<https://manus.iccu.sbn.it/limina/>).

¹⁹⁶ Malatesta-Mosca 2023, p. 467.

occasionale, discontinuo e variegato di questo insieme di segni andrà offerto un contrappeso nella appartenenza a una tradizione folta e ricca quale è la *Commedia* di Dante, coi suoi 800 testimoni manoscritti e la sua fama imperitura.¹⁹⁷

Questo concetto permette di confrontarci con la materialità del testo, valutando tutte quelle soglie culturali di ricezione e mitopoiesi dantesca che ci sono state restituite. Per questo motivo, non bisogna confondere e sovrapporre due concetti tanto affini quanto distanti: *marginalia* e *limina*. Se i primi si localizzano attorno al testo principale dell'opera quasi in una relazione biunivoca e univoca con essa, i *limina* consentono di approfondire la ricezione testuale dell'opera, concentrandosi su quelle soglie testuali e culturali, quegli spazi bianchi, in cui il lettore si manifesta e mantiene un duplice rapporto con il testo: si confronta con il passato agendo contemporaneamente con il proprio presente. Indagare l'identità dei lettori della *Commedia* e le loro reazioni all'opera non significa soltanto misurare l'impatto culturale del poema, ma anche comprendere le modalità con cui ciascun lettore – diverso per formazione, estrazione sociale e interessi – si è posto in dialogo con il testo. L'analisi dei tratti codicologici, delle avvertenze di bottega, dei *marginalia* figurati, delle note al testo, nonché dei *limina* verbali e non verbali, consente di delineare la figura di un Lettore che si rivela proprio nelle soglie del codice. Un simile percorso si configura non solo come metodologicamente imprescindibile, ma anche come particolarmente fecondo: esso permette di mettere in luce le dinamiche di lavoro all'interno delle botteghe, di ricostruire le pratiche dei copisti e di individuare le differenze nelle modalità di trasmissione e ricezione del testo tra contesti colti e committenze di area borghese o mercantile. Ne risulta uno spaccato concreto della storia culturale e letteraria dei primi anni di circolazione del poema, capace di mostrare non soltanto come la *Commedia* venisse letta, ma anche annotata e riscritta.¹⁹⁸ Nello specifico, al fine di dimostrare come questo studio risulti fecondo per comprendere le dinamiche di bottega e di circolazione, lettura e interpretazione dell'opera, ho deciso di estendere questo studio sui tre manoscritti del sottogruppo *pal&* per la cui descrizione codicologica rimando al paragrafo II.1.3/4/5. Al fine di potere sistematizzare i dati in modo coerente, per facilitarne la lettura, ho suddiviso, secondo quanto stabilito per la descrizione dei *limina* nell'omonimo progetto, tutti gli elementi riscontrati in *limina* verbali e *limina* non verbali, rifacendomi specificatamente alle differenti tipologie che sono state individuate *in fieri* per la classificazione di questo nuovo oggetto di ricerca.

Come anticipato all'inizio di questa trattazione, il sottogruppo *pal&* è costituito da tre manoscritti databili tra la seconda metà e il terzo quarto del XIV secolo: P1 (Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1); B321 (Bologna, Biblioteca Comunale

¹⁹⁷ Perna-Tonello 2023, p. VII.

¹⁹⁸ Si veda Malatesta-Mosca 2024, pp. 466-467.

dell'Archiginnasio, A 321); Br. AG.XII.5 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5). Come già dimostrato, i tre testimoni sembrano essere stati esemplati all'interno di uno stesso *scriptorium*, presumibilmente da due mani differenti operanti nella medesima bottega. I manoscritti Pl e Br. AG.XII.5 presentano somiglianze molto evidenti: sia per dimensioni, sia per il testo disposto su due colonne, sia per la *mise en page*, sia per la materia pergamenacea, sia per l'uso della *littera textualis* che per la decorazione delle iniziali di cantica. Il manoscritto B321, invece, presenta il testo su un'unica colonna con ampi spazi bianchi al margine, iniziali di cantica istoriate con ricchi florilegi a fogliami in oro che rievocano l'apparato decorativo di Pl e Br. AG.XII.5, in *littera textualis*. La mano di B321 sembrerebbe sovrapponibile a quella degli altri due testimoni eppure tale affinità non produce somiglianze tali da fare presumere che tutti e tre i manoscritti siano stati esemplati dalla medesima mano. Nonostante questi testimoni appartengano a una medesima bottega e, almeno per la prima cantica, risultano tutti appartenenti alla sottofamiglia *mad*, l'analisi dei *limina* e dell'apparato paraperitestiuale inducono a porre una riflessione più ampia non solo sulla natura delle diverse tipologie di interventi liminari, ma anche sulla funzionalità degli stessi, delineando il profilo dei vari e possibili lettori, copisti e annotatori che si sono succeduti nel corso del tempo, oltre che la funzione che i testimoni avevano presso le rispettive sedi.

A partire dal manoscritto Pl (segnatura Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1) e da quelli che posso essere definiti *limina* verbali in riferimento al testo, è possibile notare innanzitutto a c. 1r, nello spazio che intercorre tra il testo e la cornice, un'annotazione manoscritta di mano tarda e in scrittura corsiva dal tratto ampio, con lettere maiuscole e minuscole con aste allungate che superano il rigo: «expurgatum iux(t)a ind(icem) expurg(ationis) hispanum Panormi. 1629. Fr. Decio Carrega ordi(n)is predi(catorum)». Tale indicazione, infatti, informa che il testo è stato “emendato” nell'anno 1629 a Palermo, secondo le indicazioni ricevute dall'Indice spagnolo. A conferma di ciò, infatti, a cc. 10v, 19r e 79r il manoscritto presenta delle parti cassate, in cui il testo risulta illeggibile a causa delle cancellature. In prossimità dei versi emendati, in interlinea, una mano più tarda, in scrittura corsiva, databile al XVII secolo, con un tratto di penna marcato, ha riscritto i versi. Si tratta di passi nei quali Dante formula espliciti riferimenti alla storia della Chiesa, denunciando comportamenti errati e peccaminosi di membri del clero. A c. 10v, infatti, all'altezza di *If XI, 7-9*, si colloca l'episodio in cui Dante e Virgilio, giunti sull'orlo del settimo cerchio, si ritraggono a causa del puzzo proveniente dal cerchio sottostante e sostano presso l'*avello* di papa Anastasio II. Per questo passo Dante ha attinto con ogni probabilità al *Decretum* di Graziano, che riportava l'anonima Vita di Anastasio inserita nel *Liber pontificalis*, dove si narra come il pontefice, avendo comunicato il diacono tessalonicense Fotino – legato ad Acacio, sostenitore dell'eresia monofisita – fosse per tale motivo punito da Dio.

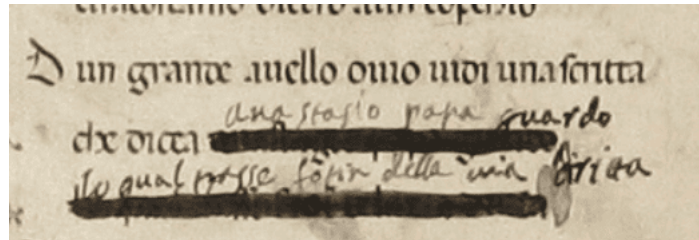


Fig. 38 Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1, c. 10v.

Nel secondo caso, a c. 19r, all'altezza di *If* XIX, 106-119, Dante si scaglia non solo contro il papa ma contro tutti i pastori di anime intenti ai beni terreni.

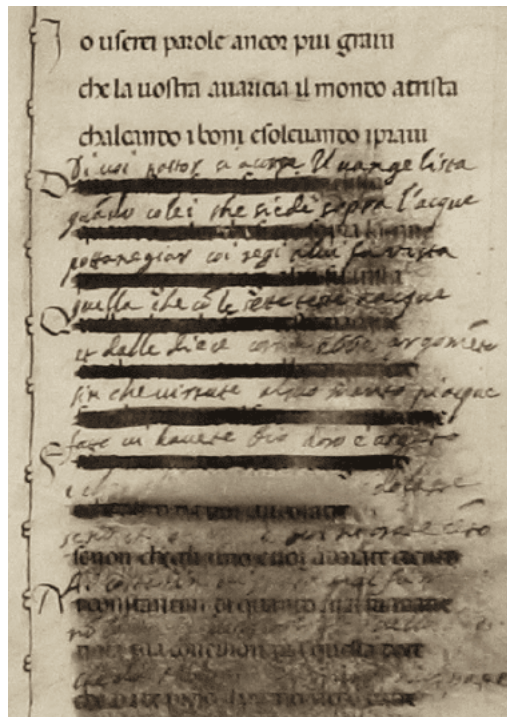


Fig. 39 Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1, c. 19r.

L'ultimo caso, ossia il terzo, si riscontra in *Pd* IX, vv. 136-142, dove Dante, per mezzo della voce di Folco di Marsiglia, condanna con forza l'avarizia dei religiosi, responsabile di aver sviato il clero dai suoi compiti originari e di aver profanato i luoghi sacri della Chiesa – consacrati dal martirio dei primi cristiani – a causa della corruzione degli ecclesiastici.

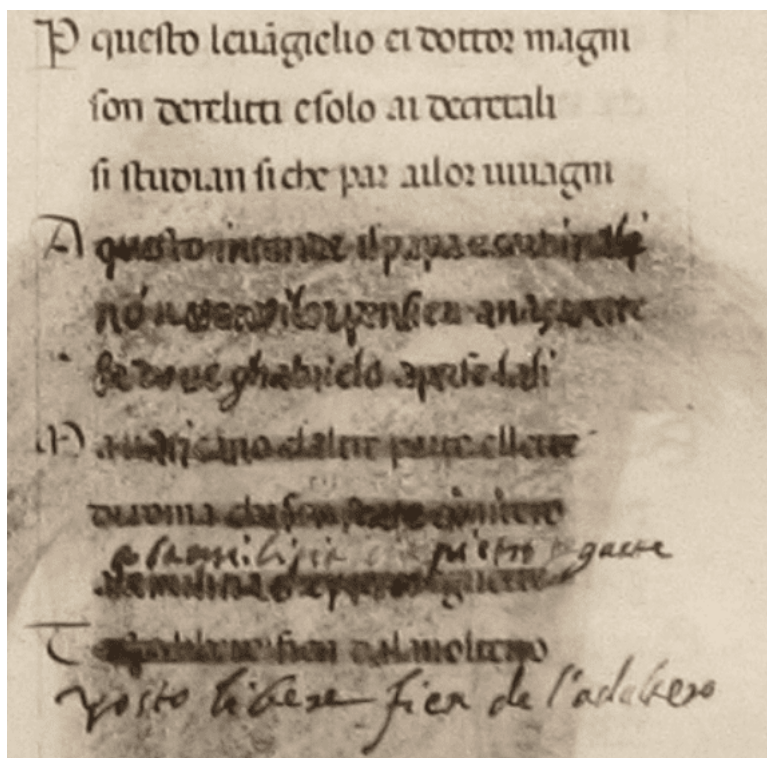


Fig. 40 Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1, c. 79r.

Rimanendo all'interno della categoria dei *limina* verbali in riferimento al testo, si possono notare alcune annotazioni interlineari o marginali di una mano databile tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, sporadiche e non sistematiche, in prossimità di termini o passi volte a esplicitare parti del dettato dantesco. Tra le più interessanti, troviamo a c. 54v, all'altezza di Pg XX, 40-93, il testo del poema messo in evidenza da una lunga serpentina; in prossimità della terzina «Tempo vegg'io, non molto dopo ancoi, / che tragge un altro Carlo fuor di Francia, / per far conoscer meglio e sé e suoi» vi è una *manicula* con dito allungato e polsino in riferimento al v. 70 in prossimità del quale, nel margine esterno, vi è un'annotazione marginale che riporta «fuit in anno 1495», quasi a volere sottolineare il valore profetico dei versi danteschi per il nostro lettore in riferimento alla discesa di Carlo VIII di Francia in Italia.

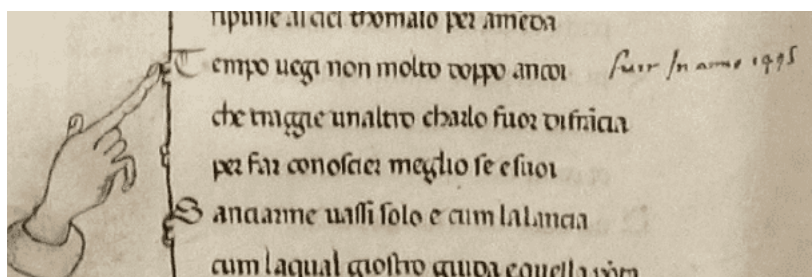


Fig. 41 Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1, c. 54v.

In ultimo, tra i *limina* verbali non in riferimento al testo a c. 104r troviamo una postilla della medesima mano delle annotazioni marginali che recita: «natus fuit Da(n)tes uaca(n)te i(m)p(er)io ob mo(r)te(m) Friderici I(m)p(er)atoris s(ecu)ndi anno MCCLXV sede(n)te Urbano papa qua(r)to»; poco

più in basso di altra mano troviamo trascritta la data «1265»; invece, a c. 104v vi sono numerose annotazioni manoscritte di diverse mani, tarde rispetto alla mano principale che ha copiato il testo del poema. A causa della scoloritura dell'inchiostro e delle numerose cancellature la lettura risulta impossibile. Ciò che è possibile notare è che si tratta di diverse porzioni di testo predisposte nel margine superiore della carta, al centro nel margine a destra e nel margine inferiore a sinistra, in cui sembrerebbero intravedersi alcune datazioni in riferimento al XVI secolo, forse indicanti una circolazione del codice prima dell'età controriformistica.

Per quanto riguarda invece i *limina* non verbali in riferimento al testo, come già accennato, si rinvengono numerosi segni di attenzione, in particolare serpentine, che paiono evidenziare passi o episodi del viaggio dantesco, nonché digressioni relative alla condotta del buon cristiano, a questioni concernenti il libero arbitrio o la corruzione del mondo ecclesiastico, e alle pene derivanti da atti peccaminosi in rapporto alla moralità e luoghi del poema ritenuti rilevanti o nei quali ricorre un riferimento esplicito alla storia della Chiesa. Per quanto riguarda *Inferno*, le troviamo a *If* I, 76-78; *If* I, 100-108; *If* VII, 10-15; *If* XIII, 40-42; *If* XIII, 70-72; *If* XIX, 91-117; *If* XX, 28-30; *If* XXVII, 61-63; *If* XXVII, 79-81; *If* XXVII, 118-120; *If* XXXI, 16-18. In *Purgatorio* le abbiamo all'altezza di *Pg* III, 37-42; *Pg* III, 73-75; *Pg* III, 121-123; *Pg* VI, 76-78; *Pg* XX, 22-24; *Pg* XX, 40-93; *Pg* XXII, 67-69; *Pg* XXIII, 31-33; *Pg* XXVII, 37-39. In *Paradiso* si trovano a *Pd* XII, 91-93; *Pd* XIX, 97-99; *Pd* XIX, 106-108; *Pd* XXXIII, 58-60; *Pd* XXXIII, 115-117.

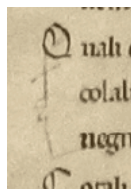


Fig. 42 Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1, c. 4r.

Si trovano inoltre in solo *Inferno* delle parentesi erase, linee verticali leggermente ondulate cancellate in un secondo momento. Nello specifico, esse si rilevano in corrispondenza di due passi: il primo è il colloquio tra Dante e Ciaccio a *If* VI, 61-78, in cui come sottolineano Bosco-Reggio, «sulla Firenze amata e colpevole si proietta così l'ombra del castigo divino: quello che Dante con più aperto linguaggio biblico minaccerà agli “scelleratissimi” Fiorentini che oseranno resistere all'inviato di Dio per la pace del mondo, a Enrico VII (*Ep.* VI)»;¹⁹⁹ il secondo, invece, è a *If* VI, 94-111 in cui Dante affronta la condizione dei dannati e l'invariabilità della pena anche dopo il giudizio finale.

¹⁹⁹ Bosco-Reggio 1979 (*DDP* <https://dante.dartmouth.edu>, data di consultazione 6 aprile 2025).

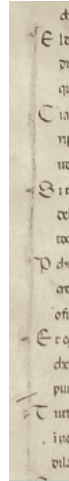


Fig. 43 Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1, c. 5v.

Inoltre, a c. 5v troviamo un altro segno di attenzione ascrivibile ai *limina* non verbali in riferimento al testo: la *manicula*. Si tratta nello specifico di una *manicula* con dito allungato e polsino. Ci troviamo in prossimità di *If* V, 103-105: «Amor ch'a nullo amato amar perdona, / mi prese del costui piacer sì forte, / che, come vedi, ancor non m'abbandona». Sebbene si tratti di una delle massime più note del poema e della teorica amorosa che ha le sue origini nel *De amore* di Andrea Cappellano, l'immagine evoca la tragicità del sentimento amoroso e la peccaminosità dello stesso quando non è vissuto secondo i principi divini la cui conseguenza è la dannazione eterna. Dall'analisi delle altre *maniculae* apposte rispettivamente a *Pg* XX, 22-24; *Pd* VIII, 73-75; *Pd* XIX, 97-99, emerge che l'annotatore utilizzi tale segno di attenzione per evidenziare, quasi in forma di avvertimento morale-figurale, episodi del poema dantesco nei quali la narrazione storica è accompagnata da un sottotesto etico e morale.

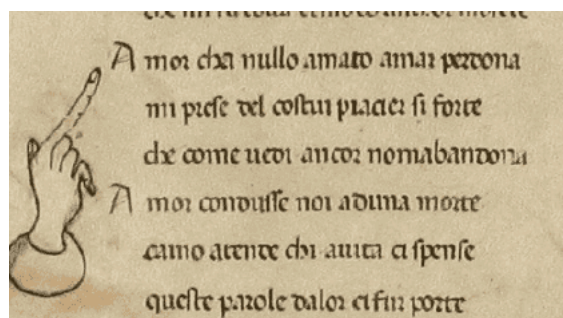


Fig. 44 Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1, c. 5v.

Come ho tentato di dimostrare dall'analisi degli interventi liminari, *Pl* si presenta come un codice che sembra avere avuto una lettura di carattere morale e teologica-formativa. Ciò, infatti, era già stato segnalato dalla nota a c. 1r e in cui, successivamente, vi è stato il tentativo di riportare in luce i versi danteschi cancellati per ordine dell'Indice.

Di natura differente, si mostra, invece, il manoscritto di Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321 (B321). Esso, infatti, si presenta come un manoscritto confenzionato su commissione datato alla seconda metà del XIV secolo. Non presenta né *incipit* né *explicit* e la *facies* si mostra molto pulita. Appartenuto al Conte Domenico Levera, informazione deducibile da un timbro inserito nello spazio che sarebbe dovuto essere riempito dal miniatore del codice con i colori dello stemma familiare, il testo infatti è predisposto in un'unica colonna di 30 linee di scrittura al centro con ampi margini bianchi entro cui è stato possibile rinvenire segni e tracce di possibili lettori. Tra i *limina* verbali non in riferimento al testo vi è a c. 75r, nel *base de page* una nota redatta in scrittura corsiva poco definita sicuramente successiva rispetto a quella che ha esemplato il testo, in inchiostro chiaro. Da un primo riscontro – grazie all'aiuto paleografico di Riccardo Montalto – è stato possibile decifrarne quanto segue: «Al mio venerando frat(el)lo / m(e)s(ser) Costancio [...] canonico / Romano». Nonostante le accurate ricerche condotte, non siamo giunti all'identificazione di questa figura, del quale le informazioni risultano essere generiche e poco utile per tracciare il profilo di questo possibile dedicatario.

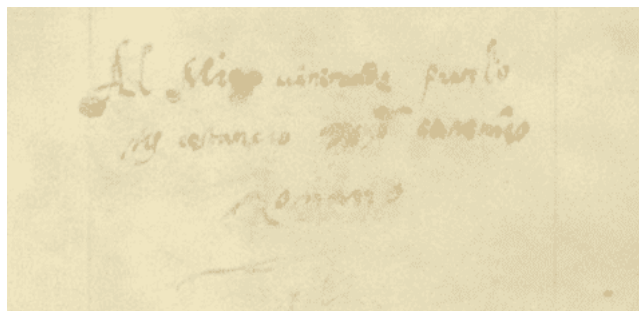


Fig. 45 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321, c. 75r.

Con uno stesso inchiostro sempre nel *base de page*, troviamo a c. 89v un'altra annotazione, anch'essa di difficile lettura, con evidente tono di dedica: «Alla mia amatissima madre / medesima Julia [...]», al di sotto della quale sembrerebbero esserci delle prove calligrafiche: vi è infatti l'alfabeto latino fino alla lettera "i" in scrittura corsiva, della medesima mano della nota.

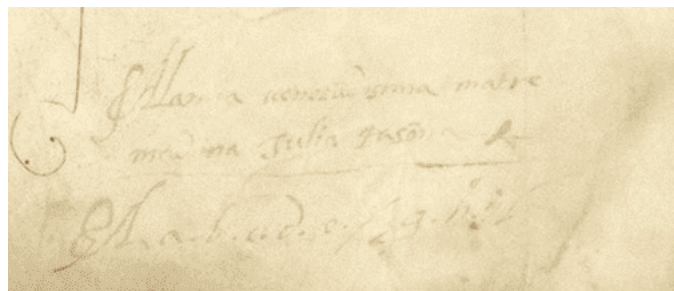


Fig. 46 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321, c. 89v.

Un'altra prova calligrafica si ha a c. 179v nel margine superiore al di sotto della quale troviamo una breve nota: «gregorius gero geronimus eum ambro».

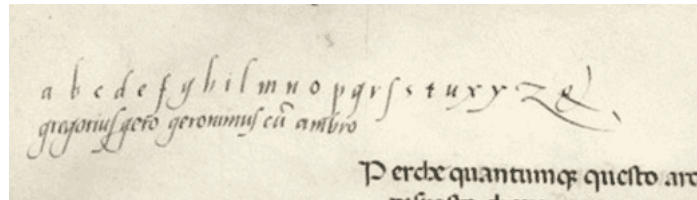


Fig. 47 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321, c. 179v.

Sempre nella stessa carta, nel margine inferiore, vi è un'altra annotazione di dedica erasa che sembrerebbe appartenere alla medesima mano delle due precedenti, della quale è stato possibile decifrare soltanto le prime tre parole «al mio caro [...]»:

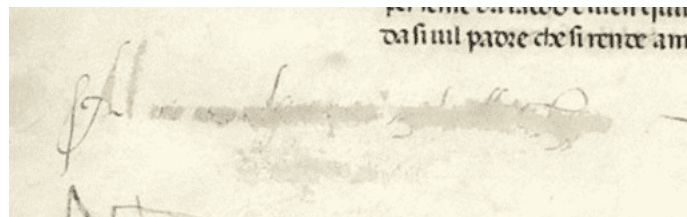


Fig. 48 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321, c. 179v.

Nell'ambito dei *limina* verbali non in riferimento al testo, vi sono inoltre i richiami di fascicoli rispettivamente a cc. 49v, 59v, 99v, 109v, 149v, 169v, 179v, 189v.

Tra i *limina* verbali in riferimento al testo si segnala l'annotazione «co(m)paratio» all'altezza di *Pg XV*, 16-21: «Come quando da l'acqua o da lo specchio / salta lo raggio a l'opposita parte, / salendo su per lo modo parecchio / a quel che scende, e tanto si diparte / dal cader de la pietra in igual tratta, / sì come mostra esperienza e arte», nel margine esterno sinistro, in scrittura corsiva di mano posteriore rispetto a quella che ha esemplato il codice. Il passo coincide con il momento in cui Dante descrive il fenomeno ottico della riflessione della luce, ben noto all'epoca e studiato, tra gli altri, da Alhazen e da Witelo.²⁰⁰

Per quanto riguarda i *limina* non verbali in riferimento al testo troviamo delle piccole *maniculae* predisposte in orizzontale con polsino e dito leggermente allungato, rispetto alle altre dita ripiegate su sé stesse, all'altezza di *If I*, 127-129: «In tutte parti impera e quivi regge; / quivi è la sua città e l'alto seggio: / oh felice colui cu' ivi elegge!»; e di *Pg XIV*, 148-151: «Chiamavi 'l cielo e 'ntorno vi si gira, / mostrandovi le sue bellezze etterne, / e l'occhio vostro pur a terra mira; / onde vi batte chi tutto discerne». In entrambi i passi viene messo in rilievo il ruolo di Dio: nel primo, Dante richiama la teoria dei due soli, secondo la quale, così come la terra è sotto la giurisdizione dell'imperatore, Dio, «imperatore dell'universo», estende il proprio potere su tutto il creato, governando però direttamente la *civitas Dei*; nel secondo, il poeta, quasi rivolgendosi con lo sguardo al cielo, invita l'uomo a riconquistare la dignità divina dalla quale si allontana a causa

²⁰⁰ Riguardo a ciò si veda Nardi 1964, pp. 8-9.

dell'attaccamento ai beni terreni, mostrando, dopo aver presentato due esempi di peccati d'invidia, come Dio, padre e castigatore, infligga la giusta punizione a coloro i quali lo «sguardo è sempre rivolto a terra».

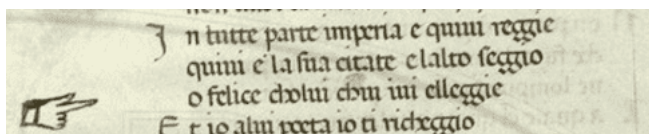


Fig. 49 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321, c. 3r.

Graficamente differente, a c. 97v, a Pg VIII, 74-78, vi è una *manicula* con dito indice leggermente allungato e le altre dita richiuse verso l'interno con la veste stilizzata della manica del braccio. Nella terzina in questione, si ha un severo giudizio che si colloca in una tradizione che dai classici fino ai padri della Chiesa riproponeva l'incostanza femminile del sentimento amoroso, divenuto luogo comune nella letteratura medievale. Si nota infatti l'uso di *femmina* rispetto a *donna* secondo una distinzione che il poeta aveva già espresso in *VN XIX*, 1 in merito alle donne gentili «che non sono pure femmine».

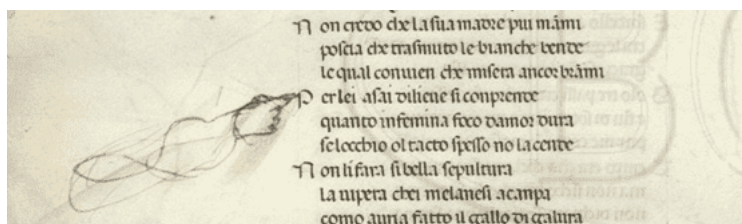


Fig. 50 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321, c. 94v.

In ultimo, in inchiostro uguale a quello utilizzato per le annotazioni di dedica precedenti, vi è a c. 148r, un disegno amatoriale che sembrerebbe rievocare una sorta di albero genealogico, in cui ritorna il nome «Julia» già presente in una delle note di dedica e in cui è possibile decifrare chiaramente i nomi: «Julia Tasson» e «Julio Tasson». Se della prima non si hanno notizie, del secondo, invece, ho rinvenuto due riferimenti nell'ambito della cronaca ferrarese: il primo, in riferimento allo sposalizio di tre damigelle di Eleonora d'Aragona, di cui una napoletana che è andata in sposa a un giureconsulto ferrarese, Julio Tasson, nel 1487:

Lo illustrissimo Signore nostro e lo marchexe di Mantoa con molti signori e zintilhomini a cavallo acompagnono la sopradicta madona Hippolita di Contrarii a casa del magnifico cavaleiro messer Julio Tasson suo marito, a cavallo, vestita da spoxa con le trombe, in la casa e palazzo ge ha donato lo illustrissimo duca nostro, fornito, da San Francesco aprovo de messer Tito Strozzi, dove fu facte hozi le noze splendide con feste e bali e mascare insino a mezanocte.²⁰¹

Il secondo episodio riguarda invece l'ospitalità che Tasson offrì al duca modenese nel 1476. Bernardino Zambotti, nel *Diario Ferrarese*, annota che la famiglia Tassoni (Tasson), nobile casata

²⁰¹ Si veda Zambotti 1949, p. 178

modenese trasferitasi a Ferrara con Giacomo Tassoni, capitano di Castel Vecchio, e con il figlio Giulio, divenne una delle più ascoltate e apprezzate alla corte di Ercole d'Este.²⁰² A Giulio Tassoni, affinché stabilisse la propria dimora a Ferrara, fu concesso un palazzo nella contrada di San Francesco, con l'autorizzazione a trasmettere ai discendenti il cognome e l'arma estense; inoltre egli fu investito di tre feudi nella contea del Reggiano.²⁰³

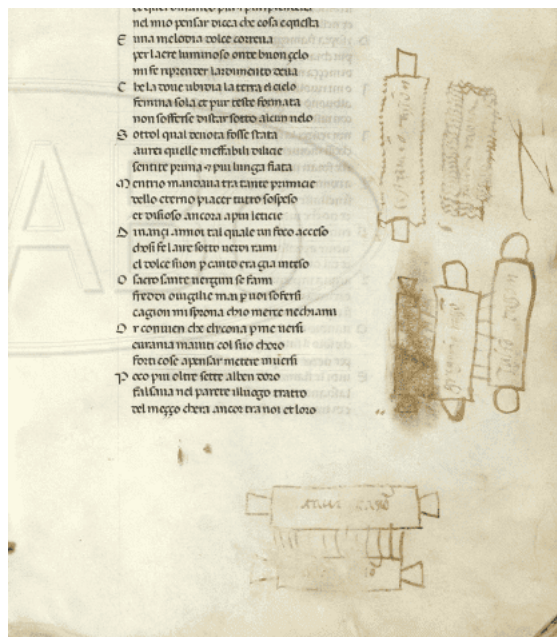


Fig. 51 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321, c. 148r.

In ultimo, mi soffermo sul manoscritto di Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5. Il codice si presenta per fattura e per gli elementi liminari come un codice di studio, forse confezionato per un *magister*. La cantica maggiormente ricca di *limina* è la prima. Ciascun canto è introdotto da rubriche in rosso lunghe in volgare; a c. 103r troviamo un *colophon* rubricato: «Explicit Comedia dantis ultima Aldighieri de florentia per eum feliciter edita sub anno incarnationis domini M^oCCC^o de mense martij Sol in ariete Luna in libra». Il codice proviene dalla Biblioteca Pertusati, infatti è stato posseduto da Carlo Pertusati, del quale troviamo gli stemmi della famiglia Pertusati in oro sui piatti, bordati da un ricco fregio. I *limina* verbali presenti nel testimone sono tutti posteriori alla confezione del manoscritto. Tra i *limina* verbali in riferimento al testimone troviamo a c. 107v di mano databile al XV secolo: «iste liber est mei vincentij de [...]eno et amicorum», corretto da una mano più tarda in prossimità di «[...]eno» con «de caprellis». Nonostante il tentativo di identificazione di questo possessore, non si hanno avuto notizie a riguardo, lasciando nel mistero questa figura. A questa annotazione, segue un motto tratto da Cicerone (*Epist. fam.*, X, 3): «Duce virtute, comite fortuna». Tra i *limina* verbali in riferimento al testo troviamo invece diffuso per tutto

²⁰² Ivi, p. 12, nota 16.

²⁰³ Ivi, p. 178, nota 8.

il codice in prossimità di metafore, paragoni e similitudini l'abbreviazione «c(om)p(ar)o» in luogo di «comparatio». Si tratta di un'annotazione comune nei manoscritti danteschi ed è collocata, in questo caso, nel margine esterno vicino al passo di riferimento: in prossimità del verso quando si riferisce esclusivamente allo stesso, all'inizio del luogo interessato quando invece si tratta di un riferimento a un arteficio retorico che si estende per una o più terzine.

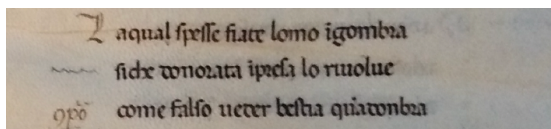


Fig. 52 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, c. 2r.

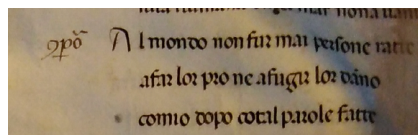


Fig. 53 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, c. 2v.

Basti pensare a *If* XII, 55-57 in cui Dante compara i Centauri che correvano armati di saette ai cacciatori sulla terra: « e tra 'l piè de la ripa ed essa, in traccia / corrien centauri, armati di saette / come solien nel mondo andare a caccia». Un altro elemento che supporterebbe l'ipotesi che Br .AG.XII.5 sia un codice di studio, sembrerebbe essere una annotazione marginale diffusa per tutto il manoscritto in varie sezioni del codice l'abbreviazione «p(ar)s» preceduta da un numero arabo che sembrerebbe indicare una divisione in sequenze narrative derivante da un commento o dalla lettura del testo stesso.

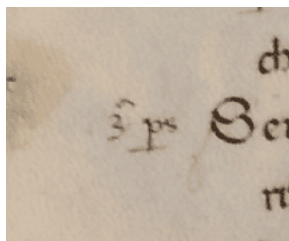


Fig. 54 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, c. 2r.

Altre tracce marginali di mano molto più tarda si hanno, invece, soltanto in *Inferno*. Si tratta di annotazioni poco chiare sia a causa del coloro chiaro dell'inchiostro sia per il tratto di penna, poste nell'intercolumnio o nel *base de page*. Compare una «G» in prossimità di *If* I, 103-105: Questi non ciberà terra né peltro, / ma sapienza, amore e virtute, / e sua nazione sarà tra feltro e feltro»; vi è la scritta «ario» all'altezza di *If* I, 127-129: « In tutte parti impera e quivi regge; / quivi è la sua città e l'alto seggio: / oh felice colui cu' ivi elegge!»; infine, a *If* I, 112-114 vi è la scritta «berg.» o «bergie». Riguardo l'interpretazione di quest'ultimo, due potrebbero essere le possibili strade: la prima, potrebbe essere che qualora si trattasse di «bergie», potrebbe riferirsi e richiamare l'antico francese *bergier* o il piemontese *bergì* con il significato di “pastore”, guida, in riferimento ai versi danteschi: «Ond'io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui per loco eterno», in cui si fa riferimento al ruolo di guida sia in ambito pontificio che imperiale; oppure, secondo un suggerimento di Montalto, qualora si trattasse di «berg.» potrebbe riferirsi a Gian Piero Bergantini, spesso citato e accostato al nome di Dante, noto per *Della volgare elocuzione illustrata*.

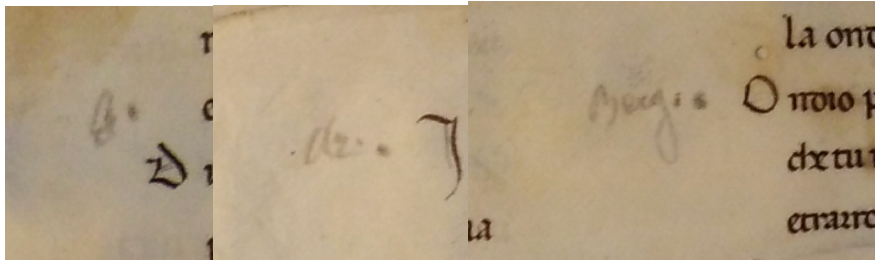


Fig. 55/56/57 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, c. 2v.

In ultimo per i *limina* verbali, mi soffermo a c. 7r dove all'altezza di *If* VII, 61-63: «Or puoi, figliuol, veder la corta buffa / d'i ben che son commessi a la fortuna, / per che l'umana gente si rabuffa», si ha nel margine destro in corrispondenza di «buffa» di mano differente dalla principale «no(ta) de fortuna». Ipotizzando che si tratti di un codice utilizzato da un *magister*, è possibile che l'annotatore volesse sottolineare in ottica didattica-formativa che la beffa di cui parla Dante non è in riferimento alla Fortuna in sé, quanto all'inganno che si cela nei beni che sono affidati alla Fortuna stessa.

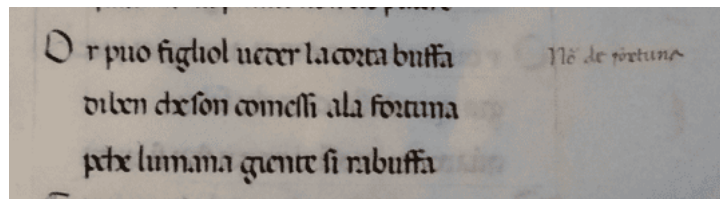


Fig. 58 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, c. 7r.

In ultimo mi soffermo sugli unici *limina* non verbali in riferimento al testo: le *maniculae*. Si tratta di segni d'attenzione. Esse si presentano di piccole dimensione con andamento orizzontale, con dito indice allungato nel quale vi è segnalata l'unghia e il pollice aperto, con il resto delle dita rivolte all'interno del palmo della mano. Si trovano sparse in tutto il manoscritto in prossimità di passi celebri e sentenziosi in cui spesso vi è un riferimento ad altre fonti letterarie medievali dalle quali Dante può avere attinto: si veda come esempio *If* V, 121-123: «e quella a me: "Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la misera; e ciò sa 'l tuo dottore», in cui Dante sembra rifarsi a Boezio e, nello specifico, al passo di *Cons. Phil.* II IV 2, «in omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem»; autore molto caro a Dante, il quale è citato dal poeta insieme a Cicerone nel *Convivio* come i due iniziatori alla filosofia.²⁰⁴

²⁰⁴ Si fa riferimento in questo caso al commento alla *Commedia* di Anna Maria Chiavacci Leonardi, della quale accolgo l'interpretazione del passo. (https://dante.dartmouth.edu/search_view.php).

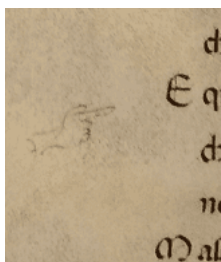


Fig. 59 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5, c. 5v.

Come spero di aver dimostrato, risulta significativo osservare come manoscritti esemplati nella medesima bottega possano presentare esemplari riconducibili a tipologie testuali differenti, distinguibili in gran parte attraverso l'analisi dei *limina*. Lo studio della circolazione, dell'uso e del pubblico di riferimento di un testimone di un poema tanto noto e fondativo come la *Commedia* permette infatti di ricostruire un momento cruciale della storia della cultura e della ricezione dantesca, contribuendo a chiarire i processi mitopoietici attivati dall'opera e la sua diffusione non soltanto su scala geografica, ma anche all'interno della società e nei diversi strati sociali. In tale prospettiva, un codice di pregio come il P1 – caratterizzato da un impianto testuale su due colonne, da iniziali fitomorfe ritoccate in oro e da un ricco apparato ornamentale a cornice – si configura come portavoce di uno spaccato storico-sociale essenziale per la comprensione della ricezione e della diffusione di Dante: nello specifico, la cancellazione e la riscrittura di alcuni versi mettono in luce le problematiche legate alla circolazione del poema durante il periodo dell'Indice e le difficoltà che la *Commedia* dovette affrontare, nel corso del Seicento, in merito alla sua lettura e interpretazione. D'altro canto, B321 si presenta come un codice realizzato su commissione che, nella sua "pulizia liminare", si configura più come un manufatto di rappresentanza dell'opera dantesca destinato alle biblioteche della borghesia colta che non come un vero e proprio codice di studio. Diversa è invece la fisionomia del Br.AG.XII.5, riccamente annotato con segni di attenzione e note relative a elementi stilistico-retorici, che appare piuttosto come uno strumento librario impiegato dal *magister* per le proprie lezioni. Un manoscritto non è mai una realizzazione e un'operazione libraria neutra: esso rappresenta la stratificazione diacronica e sincronica di annotatori e lettori che nel corso del tempo si sono confrontati con l'opera dantesca. Le tracce che di volta in volta emergono ai nostri occhi rivivono in noi, lettori contemporanei, e ci consentono di seguire il modo in cui quei postillatori, con le conoscenze e gli strumenti del loro tempo, hanno tentato di leggere e comprendere il poema. Seppur in seno a un medesimo *scriptorium*, i manoscritti dello snodo *pal&*, pur filologicamente riconducibili allo stesso snodo, si sono diversificati e nel tempo, percorrendo traiettorie differenti, hanno assorbito le testimonianze di un tempo ormai passato che oggi possono essere rivissute ponendosi a confronto, nelle soglie del testo, non solo con ciò che concerne strettamente il testo del poema tramandato, ma anche con un sistema para-peritestuale che apre frange ancora inesplorate del poema e della sua circolazione e ricezione, che, se adeguatamente indagate, permettono di dischiudere scenari storici,

politici e culturali attraverso i quali è possibile rapportarsi alla *Commedia* e al mito dantesco in una prospettiva nuova e inedita.

Capitolo II

In questa seconda parte del lavoro, dopo avere analizzato la diffusione della tradizione dantesca in area settentrionale e mostrato come, a partire da una famiglia circoscritta di manoscritti – la sottofamiglia *mad* – sia possibile mettere in luce la complessità della materia ecdotica e il necessario confronto con la varietà, copiosa e multiforme, della tradizione della *Commedia*, nonché con le modalità della sua ricezione, lettura e interpretazione, la qualità dei testimoni presi in esame conduce ora l'indagine verso una prospettiva più ampia, figurativamente estesa oltre i confini nazionali. L'attenzione si concentrerà, in particolare, sul manoscritto Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186 (Md). L'analisi del rapporto tra il testo della *Commedia* e le forme di testualità liminare che lo accompagnano – in questo caso la traduzione, disposta ai margini del testo dantesco – consente infatti, attraverso il caso di Md, di ricostruire la ricezione di Dante in area iberica e di valutare il ruolo centrale svolto dalla traduzione in tale processo. Lo studio delle relazioni che intercorrono tra il testo del poema e la sua traduzione permette inoltre di interrogarsi sulle modalità con cui il traduttore si è confrontato con la *Commedia*, sulle strategie adottate di fronte a un testo di tale complessità e, più in generale, di comprendere come queste operazioni contribuiscano a chiarire la precoce diffusione della tradizione del poema in una dimensione sovranazionale.

IV. Dall'Italia alla Spagna: la ricezione dantesca oltre i confini

Il manoscritto conservato a Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186, oltre a costituire uno dei membri principali della famiglia *mad* e uno dei testimoni più autorevoli della *Commedia*, tramanda anche una traduzione del poema in prosa al margine, in lingua castigliana, commissionata dal Marchese di Santillana, datata – a posteriori – al 1428 e attribuita da Mario Schiff a Enrique de Villena nel 1899. Si tratta della prima traduzione del poema in lingua volgare e, al contempo, della prima in area iberica. Dinanzi a tale dato, le domande che occorre porsi sono le seguenti: come e perché Dante – e in particolare la *Commedia* – ha conosciuto una diffusione in terra ispanica? Quali sono stati i canali di trasmissione? Quali aspetti della poetica dantesca sono stati assimilati dalla tradizione letteraria iberica? E fino a che punto il dantismo ha influenzato l'umanesimo castigliano rispetto al petrarchismo? È necessario rispondere a questi interrogativi per comprendere le modalità attraverso cui la ricezione di Dante e delle sue opere si è affermata, così da poter successivamente valutare la portata dell'operazione intrapresa da Villena.

Il termine *ricezione*, infatti, dal latino *rēceptiō*, - *ōnis*, implica in sé non solo l'atto del ricevere ma anche l'effetto dell'avvenuta ricezione ed è su questi due versanti che intendo trarre le fila del discorso che si muoverà cronologicamente dalla fine del XIV secolo fino al primo quarto del XVI secolo.

Come ha messo in rilievo Valerio Moreno (2021),²⁰⁵ l'arrivo della *Commedia* nella penisola iberica può essere compreso nell'ambito dell'interazione tra tre direttrici: la trasmissione e circolazione manoscritta, la *creación poética* e le traduzioni del poema. Ritengo infatti che se la prima e la terza, per la loro natura, risultano di difficile attestazione e richiedono uno studio tanto archivistico, codicologico-paleografico e bibliografico – e la loro presenza appare comunque più limitata soprattutto per le note ragioni di dispersione del testimoniale – la seconda via si rivela invece la più prolifica, poiché consente, attraverso l'analisi intertestuale e interdiscorsiva delle opere, di verificare l'effettiva lettura dei testi danteschi e di individuare i temi, gli artifici retorici e le modalità narrative e compositive che sono stati imitati e riutilizzati. È stata proprio Cinthia María Hamlin in suo studio del 2023²⁰⁶ a dimostrare come queste tre vie non sia indipendenti tra loro: analizzando l'opera di Imperial, Santillana e Villena, l'autrice ha dimostrato come l'interdipendenza tra questi elementi mostri non solo come l'«imitación» sia un vero e proprio «recurso reconstructivo» ma come lo studio dei testimoni a disposizione in rapporto all'operazione di traduzione permetta di comprendere la portata e il valore scientifico del *traducere*, inteso non solo come istanza ricettiva ma rivalutandone la sua istanza creativa.

È noto alla critica come, tra la fine del XIV e il XVI secolo, i letterati spagnoli si siano ispirati alle opere dantesche, traendone motivi e immagini in misura persino maggiore rispetto a quanto già non avvenisse in Francia. Da un punto di vista cronologico, sono stati infatti gli autori spagnoli tra i primi ad assimilare il repertorio dantesco e a cimentarsi in tentativi di traduzione, sebbene in maniera parziale e discontinua. La prima traduzione francese dell'*Inferno* risale alla fine del XV secolo o all'inizio del successivo ed è tramandata da un codice manoscritto bilingue conservato presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (BNU L.III.17). La tecnica utilizzata è quella della *resa verso per verso*, con il testo italiano sul verso e quello francese sul recto. Il codice è menzionato in una lettera che Joseph Bédier ha indirizzato a Gaston Paris nel 1891:²⁰⁷

J'ai cette idée publier la traduction en *terzine* française de l'*Enfer* qui se trouve à la Bibliothèque de Turin. Dès longtemps j'avais été frappé du mérite de cette traduction pour en avoir [lu] les deux premiers chats que Littré a publiés.²⁰⁸

Affrontando il discorso da un punto di vista generale, si può affermare – come sostiene Werner Friederich –²⁰⁹ che una solida conoscenza e un apprezzamento autentico di Dante si manifestano nella letteratura inglese in particolare con Chaucer agli inizi del XV secolo e Shakespeare,

²⁰⁵ Si fa riferimento a Valero Moreno 2021a, p. 5.

²⁰⁶ Si veda Hamlin 2023a.

²⁰⁷ Cifarelli 2018, p. 77.

²⁰⁸ Si veda Paris-Bédier 2009.

²⁰⁹ Friederich 1950, pp. 9-11.

successivamente, con Milton e Shelley. In Francia, invece, l'opera di Dante trova spazio in autori come Ronsard, Christine de Pizan e Margherita di Navarra. In Germania, al contrario, a causa della Controriforma, Dante è rimasto a lungo dimenticato, fino a quando, alla fine del Settecento, è tornato in auge grazie agli studi di Schlegel e Goethe.²¹⁰

Spesso, erroneamente, si tende a interpretare l'espressione «Dante in Spagna» come un'etichetta atta a identificare, in maniera sintetica e superficiale, l'influenza e il riuso di stilemi e *topoi* danteschi nella tradizione letteraria spagnola. Secondo Margherita Morreale,²¹¹ tale definizione può invece implicare molteplici significati, aprendo anche a questioni critiche più profonde e complesse:

- un problema specifico del XV secolo, legato alla continuità e al tradizionalismo della cultura spagnola, che riconosce un punto di rottura con l'avvento di Petrarca;
- l'interpretazione di «fama di Dante» nella penisola iberica e le sue manifestazioni nel XV secolo, in un periodo di crisi morale, seguito da una pressoché totale dimenticanza nel Barocco del XVI secolo;
- la storia della presenza fisica delle opere dantesche in Spagna: manoscritti appartenuti a collezioni private, edizioni italiane acquistate da lettori spagnoli, copie redatte nella penisola e diffuse;
- la questione connessa alla lotta tra potere religioso e potere politico, con le rispettive rivendicazioni pontificie sul potere temporale.

A mio parere, tuttavia, l'etichetta «Dante in Spagna» cela in sé una questione più profonda, che invita a riflettere su un nodo essenziale: come Dante sia giunto in terra iberica, attraverso quali vie e per opera di quali esponenti; ma soprattutto quando vi sia giunto e perché il suo *exploit* si sia verificato proprio alle soglie della *Nueva Edad*.

Le testimonianze codicologiche, storiche e letterarie, mostrano già alla fine del XIV secolo la conoscenza del nome e della fama di Dante nella *poesia de cancionero*. Capostipite dei circa 200 testimoni manoscritti e quasi altrettanto a stampa fino al 1520 è il *Cancionero de Baena* di Juan Alfonso de Baena, realizzato tra il 1426 e il 1430 per il re Juan II di Castiglia – di cui si possiede una copia esemplata intorno al 1465.²¹² Se la primissima diffusione e *imitatio* dantesca in area catalana sia avvenuta grazie alla nota figura di Bernat Metge²¹³ con l'opera *Lo somni* e alla primissima

²¹⁰ Si veda Farinelli 1922.

²¹¹ Morreale 1966, pp. 5-7.

²¹² Si fa riferimento per l'edizione critica del *Cancionero* a quella di Dutton-González Cuenta 1993.

²¹³ Riguardo alle modalità con cui Metge è entrato in contatto con le opere dantesche, si pensa presumibilmente grazie alle relazioni politiche ed economiche tra il regno di Aragona e di Sicilia (si veda Gómez Martín 2016a, pp. 161-194; Gómez Martín 2016b, pp. 161-198). Il regno di Aragona, infatti, rappresenta un nucleo nevralgico per lo scambio culturale e alcuni studiosi ritengono che il primo contatto tra il Marchese di Santillana e Dante sia avvenuto proprio alla corte di

traduzione in verso in catalano a opera di Andreu Febrer nel 1429, la prima influenza diretta delle opere dantesche in area castigliana si deve proprio al *Cancionero*. Come aveva già evidenziato Joaquín Arce²¹⁴ e come ha sottolineato puntualmente Andrea Zinato,²¹⁵ grazie a uno studio sistematico a opera di Gutierrez Carou, è stato possibile rilevare all'interno dell'opera le menzioni esplicite e testuali di Dante suddividendole in due categorie: autori che utilizzano il poeta come *auctoritas* oppure come modello di temi, motivi, artifici retorici. Ciò ha permesso di iniziare a capire come gli autori castigliani si sono inizialmente confrontati con Dante.²¹⁶ Nel *Mar de historias*, traduzione castigliana quattrocentesca a opera di Fernan Pèrez de Guzmán del *Mare historiarum*, composta da Giovanni Colonna nei primi anni del Trecento, si trova una valutazione del poeta fiorentino, «insigne e honorable poeta» corredato da un giudizio sulla *Commedia* definita «elegante e çientifica». Come sottolinea Zinato, non si tratta di passi tradotti dall'originale di Colonna, quanto chiose dello stesso Guzmán. Se apparentemente l'operazione appare priva di significato, in realtà, a mio parere, può essere considerata una spia di come al tempo la conoscenza di Dante e del poema non fosse superficiale.²¹⁷ Fernan Pèrez de Guzmán, infatti, come vedremo, insieme ad autori come Enrique de Villena, Marchese di Santillana, Francisco Imperial, Diego de Burgos, Juan de Mena e molti altri sono i primi protagonisti della scoperta e riscoperta dantesca in Castiglia, così come Bernat Metge e Andreu Febrer in Catalogna, tra la fine del XIV secolo e il XV-XVI secolo.

Se i primi letterati ispanici si sono limitati a sporadici viaggi culturali in Italia, quelli delle generazioni successive ne hanno fatto invece una prassi consolidata. Le mete privilegiate sono state le principali culle del sapere italiano – Bologna, Roma e Firenze – dove le visite, inizialmente brevi, si sono trasformate spesso in soggiorni prolungati. Il canale letterario che ne è derivato non soltanto ha consentito la formazione di un *unicum* mescolato, ma ha creato anche un terreno fertile per nuove sperimentazioni; da ciò è scaturito un florido periodo storico-letterario che ha condotto all'Umanesimo e al Rinascimento iberico, in cui gli intellettuali, attraverso un processo di *imitatio-emulatio*, hanno accolto modelli italiani, francesi e trobadorici, che hanno determinato mutamenti profondi e duraturi non solo nel panorama letterario, ma anche linguistico.

Le testimonianze, codicologiche oltre che storiche, mostrano un arrivo di Dante nella terra del *Cid* già durante l'*Edad Media*; «el aspirado acento del Dante, resonando en todos ángulos de Italia,

Alfonso V durante il suo periodo di formazione e che proprio lì abbia conosciuto Enrique de Villena (si veda Pérez Priego 2003, pp. 29-36).

²¹⁴ Si veda Arce 1984a, pp. 184-194.

²¹⁵ Si veda Zinato 2018, pp. 185-207.

²¹⁶ Si veda Gutierrez Carou 1998, pp. 639-665.

²¹⁷ Come sottolinea Zinato, ciò può essere ricollegato anche al fatto che lo stesso Guzmán è stato autore di *Generaciones y Semblazas* che si ispira a *Vite di Dante e Petrarca* di Leonardo Bruni (si rimanda a Zinato 2015, pp. 775-794; Zinato 2001, pp. 215-230).

habia sorprendido con sus imortales ecos el vacilante espíritu de Europa».²¹⁸ L'opera dantesca, e specialmente la *Commedia*, riflette il rispetto e l'ammirazione per il mondo antico, lo interpreta e lo adatta alla nuova concezione cristiano-medievale, paradigma fondante della letteratura ispanica di questo periodo storico e culturale. Tre, infatti, risultano le posizioni critiche riguardo l'incidenza dantesca nella letteratura spagnola in questa fase:

1. chi considera Dante come iniziatore e autentico umanista, leggendo la sua produzione come anticipazione e punto d'avvio della cultura rinascimentale;
2. chi definisce il concetto di "originalità" in rapporto al proprio tempo, secondo un umanesimo che può essere qualificato come medievale, cristiano o dantesco;
3. chi interpreta Dante come culmine della cultura medievale e, nonostante l'aura di innovazione e originalità che lo circonda, lo mantiene distinto dalla nuova fase storica e culturale inaugurata da Petrarca.²¹⁹

Dante si presenta come una figura sulla soglia del secolo: da un lato radicato nel Medioevo; dall'altro proiettato verso l'Umanesimo, per l'attenzione al mondo classico e per la centralità dell'uomo, inteso come *io agens*. La gerarchizzazione medievale cristiana dei valori morali si sovrappone infatti alla ripresa dei valori greco-latini, che offrono un ulteriore livello di significazione all'opera, in cui i riferimenti alla classicità si confrontano e coesistono con il nuovo sistema valoriale del tempo. Con la *Commedia* – che, come mostrerò in seguito, ha conosciuto una circolazione precoce, seppur limitata, prima della traduzione castigliana di Enrique de Villena (1428), della versione catalana in terzine di Andreu Febrer (1429), e prima ancora della prima traduzione a stampa dell'*Inferno* realizzato da Pedro Fernández de Villegas nel 1515 – il recupero dell'antico si intreccia con la complessità culturale del tempo, grazie a una rappresentazione delle virtù e dei vizi, del sistema di colpe ed espiazione e soprattutto del percorso di ascesa e risalita che non è più imposto da una volontà divina che determina le azioni umane, ma è vissuto in prima persona dal personaggio-autore dell'opera. La considerazione di Dante come "primo umanista" trova fondamento nella sua visione totalizzante dell'uomo, nell'attenzione alla classicità e nel ruolo di mediazione che egli svolge tra la tradizione scolastica medievale e la nuova sensibilità umanistica.

Come sottolinea Curtius

l'incontro di Dante con la «bella scuola» suggella l'acquisizione dell'epica latina nel poema universale della cristianità e comprende uno spazio ideale nel quale viene lasciata aperta una nicchia per Omero, ma in cui si sono radunate anche tutte le grandi figure dell'Occidente: gli imperatori (Augusto, Traiano e Giustiniano), i Padri della Chiesa, i maestri delle sette arti liberali, i luminari della filosofia, i fondatori degli ordini religiosi, i mistici. Ma questo regno di fondatori di ordini, di maestri, di santi, esiste in uno solo

²¹⁸ Amador de los Ríos 1852, p. CXV.

²¹⁹ Si veda anche Arce 1982.

dei complessi storici della cultura (*Bildung*) europea: cioè nel Medioevo latino. In esso affonda le radici la *Divina Commedia*. È l'impervia strada romana che conduce dal mondo antico al mondo moderno.²²⁰

L'accettazione dell'antico vive e rivive in un processo di assimilazione e di trasformazione: non si tratta di un procedimento di accoglienza passiva dell'eredità classica bensì un atto di «fusione totale» e di continuità che al suo interno impone delle fratture storiche necessarie per l'atto della «crisi». Essa si impone come un periodo in cui lo squilibrio storico, politico, letterario e culturale viene valutato come sintomo del maturarsi di una nuova fase che dalla ri-considerazione delle proprie radici e del peso della tradizione mutua uno spirito nuovo, rinnovato ma intimamente imperniato, legato e condizionato alle strutture precedenti, così come dimostra la nostra storia letteraria, proprio nel passaggio tra Medioevo e Umanesimo e Rinascimento.

I primi segnali dell'influenza dantesca emergono nelle testimonianze poetiche, sia come processo di *imitatio-emulatio* di forme, in particolare nell'uso dell'allegoria e della versificazione, sia nel successivo intento di traduzione dell'opera dantesca. Da un lato si registra la tendenza a creare il «mito» di Dante come *topos* da inserire nella catena dei *topoi* tipici della cultura convenzionale – quali Ovidio, Cicerone, Virgilio – dall'altro la volontà di rinnovare le forme tradizionali dell'allegoria, caricandole di nuovi significati e strutturando una relazione biunivoca tra convenzionalità e realtà. I letterati, pertanto, non valutano direttamente la poesia dantesca ma la utilizzano come termine di confronto per avvicinarsi allo «stile italiano». Ciò ha indotto, agli inizi del Quattrocento, a parlare nella penisola iberica di una vera e propria «scuola dantesca», seppure si tratti di un'imitazione frammentaria, fondata su simboli e immagini estrapolati dal contesto originario, spesso con finalità descrittive e figurative differenti.

Ciò si ricollega strettamente al concetto di influenza letteraria che si articola generalmente in due forme: la *spiritual influence*, intesa come «pneuma» letterario trasmesso da un autore a un altro e che si realizza in un'*imitatio pedissequa*; e la *concrete influence*, come *emulatio* di elementi letterari che, pur rigettando le forme dell'originale, ristabilisce gli stilemi in una nuova cornice.²²¹ La teoria dell'influenza letteraria si fonda infatti sui principi di somiglianza e di causalità: la prima si concentra prevalentemente sul contenuto, la seconda sulla creatività dell'autore.²²² In questo senso, ogni opera, si configura come il risultato di opere precedenti: «no poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists».²²³ I primi studiosi a occuparsi di tale prospettiva sono stati Amador de los Ríos e Vidal

²²⁰ Curtius 1992, p. 33.

²²¹ Post 1907, p. 2.

²²² Hassan 1955, p. 66.

²²³ Eliot 1950, p. 4.

y Valenciano per la letteratura castigliana e Milá y Fontanals per quella catalana. Essi hanno evidenziato l'importanza di Dante, fissando come *terminus ante quem* delle loro indagini l'anno 1500.

Per quanto riguarda il processo di *creación poetica* e di emulazione dantesca si può fissare intorno alla fine del XIV secolo con le figure di Bernat Metge in Catalogna e del Marchese di Santillana, di Enrique de Villena ma, soprattutto, di Francisco Imperial in Castiglia, reale punto di avvio di uno sperimentalismo che troverà terreno fertile negli anni a seguire. Francisco Imperial e Bernat Metge, esempi più precoci e vividi nel panorama letterario di quegli anni, sono inoltre entrambi di probabili origini italiane: il primo figlio di un mercante genovese stabilitosi a Siviglia e parte attiva della nobiltà cittadina al tempo di Enrico III e, come dimostrano gli studi di Aquilano (2010) e Garrigós Llorens (2015) strettamente legato alla Corte regia,²²⁴ il secondo discendente dai Medici.

Le relazioni culturali, commerciali, religiose e politiche tra Italia e Spagna si presentano infatti molto strette: basti ricordare i legami tra la Chiesa di Roma e il cattolicesimo spagnolo, i rapporti politici che uniscono la Sicilia e la città di Napoli alla corona d'Aragona, gli scambi commerciali tra i catalani e le città italiane, nonché il crescente numero di studenti spagnoli che si recano nelle università italiane per completare la loro formazione, tra cui spicca il caso di Nebrija.

In particolare, le relazioni economiche instauratesi tra Genova, repubblica marinara, e Siviglia potrebbero consentire di comprendere una delle modalità di approdo nella penisola iberica dell'influenza dantesca. Estromessa dai commerci orientali a partire dal Quattrocento, Genova ha volto i propri interessi al mercato occidentale, intensificando i rapporti con la Spagna. Una delle conseguenze di questo processo è stata la dispersione dei genovesi in varie aree d'Europa, mentre nella stessa Genova trovavano spazio alcuni operatori finanziari castigliani, attivi nelle fiere e spesso legati anche a Firenze e alla Curia romana, in un contesto dominato dai finanzieri liguri.²²⁵ Siviglia, dal canto suo, godeva di una notevole centralità in campo commerciale, ma presto è entrata in concorrenza con la repubblica genovese. L'alleanza tra Genova e Castiglia ha impedito infatti al commercio catalano di prosperare a Siviglia: già dal XIV secolo la colonia catalana ha perso progressivamente importanza a vantaggio di quella genovese. Tale predominio ha consentito ai

²²⁴ Riguardo la nascita del poeta in Genova, la questione appare tutt'oggi complessa e dibattuta da parte della critica. A partire dalla biografia redatta da Amador de los Ríos (1864), eccetto Lapesa (1953) che è rimasto sempre più cauto, si è ritenuto che Francisco Imperial fosse figlio del gioielliere genovese Giacomo Imperial. In ultimo Aquilano (2010), riportando i dati di una ricerca italiana su Francisco Imperial, propenderebbe per confermare tanto la professione del padre quanto la nascita del poeta a Siviglia (si veda il sottoparagrafo IV.2).

²²⁵ Si veda Fusaro 2007, p. 390.

genovesi di partecipare ai profitti del commercio con l'America, che tra il Quattrocento e il Cinquecento si è configurato come un monopolio castigliano-genovese.²²⁶

Un ruolo di primo piano è stato ricoperto dai notai, che redigevano e convalidavano atti politici e legali riconosciuti dall'autorità civile o ecclesiastica. Essi costituivano il nucleo delle cancellerie politiche e giudiziarie: documenti apparentemente privati, ma in realtà atti pubblici di grande rilievo, che oggi consentono di ricostruire le dinamiche storiche del tempo. I genovesi controllavano inoltre la rotta tra Genova e il Guadalquivir (Cádiz e Sanlúcar) e, insediati nella colonia ligure di Siviglia, gestivano buona parte del commercio estero andaluso, utilizzando la città come piattaforma per penetrare in altre regioni della Castiglia.²²⁷ Tale movimento commerciale e universitario, unito alla pratica notarile e alla vita di cancelleria, ha favorito anche una circolazione di testi e una "contaminazione letteraria". Secondo González y Amezúa,²²⁸ il periodo in cui la prima influenza dantesca si è manifestata deliberatamente nelle opere potrebbe risalire al 1380. Non è possibile stabilire con precisione chi abbia introdotto il poema in terra iberica, ma «es indudable que a fines del siglo XIV el culto a Dante se había propagado rápidamente».²²⁹ E su questo punto torneremo successivamente.

Secondo uno studio di Marco Boni²³⁰ – riprendendo gli studi di Casella,²³¹ Farinelli²³² e de Montoliou²³³ – le aree in cui l'opera dantesca si diffonde primariamente sono il regno aragonese e i territori catalani, grazie ai legami politici, culturali e commerciali intrattenuti con l'Italia. È importante ricordare che Alfonso V il Magnanimo, re d'Aragona, fonda a Napoli un centro culturale di primissimo rilievo, nel quale non solo si promuove l'incontro tra letterati italiani e spagnoli ma si sviluppa anche una cultura poetica che si esprime in castigliano, catalano, latino e napoletano. Protagonisti, codici, opere, gusti e mode letterarie circolano incessantemente da una penisola all'altra. Dante, in questo contesto, assume lo statuto di autore canonico, modello e punto di riferimento, come dimostrerà il Marchese di Santillana che, chiarendo quali siano i *grados de la poesía*, afferma:

sublime se podría dezir por aquellos que las sus obras escrivieron en lengua griega e latina, digo metrificando. Mediocre usaron aquellos que en vulgar escrivieron, si como Guido Janunçello (Guido Guinizzelli), boloñés, e Arnaldo Daniel, provençal. [...] Después de Guido e Arnaldo Daniel, Dante escrivió en terçio rimo elegantemente las sus tres comedias. [...] *Infierno, Purgatorio e Paraíso*; miçer Françisco

²²⁶ Vicens Vives 1969, p. 241.

²²⁷ Ladero Quesada 1989, p. 123.

²²⁸ Amezúa de y Mayo 1922, p. 16.

²²⁹ *Ivi*, p. 230.

²³⁰ Boni 1967, pp. 389-402.

²³¹ Si fa riferimento a Casella 1919, pp. 145-205, nello specifico p. 179 e sgg.

²³² Si fa riferimento a Farinelli 1922, p. 33 e sgg e p. 63 e sgg.

²³³ Si fa riferimento a de Montoliou 1959, p. 136 e sgg.

Petrarcha sus *Triumphos*; [...] e Johán Bocaccio, el libro que *Ninfa* se intitula, aunque ayuntó a él prosas de grande eloquencia a la manera del *Boecio consolatorio*.²³⁴

Se si volesse tracciare una linea del tempo di quanto è avvenuto nella penisola iberica dalla morte di Dante e per circa sette secoli, si potrebbe immaginare – sulla scorta di Joaquín Arce²³⁵ una prima fase, dal Trecento al Cinquecento, corrispondente al grande dantismo ispanico medievale, in cui l'allegoria e la *Commedia* hanno segnato profondamente la cultura del tempo; un secondo periodo, tra XVII e XVIII secolo, caratterizzata dal “silenzio dantesco”; e infine una terza fase, a partire dalla fine dell'Ottocento, segnata dal trionfo del poeta. Il silenzio è stato dovuto all'atteggiamento dei circoli letterari che hanno voluto rompere con il passato medievale, del quale Dante è stato il simbolo. Ne hanno dato testimonianza l'assenza di traduzioni e di opere dantesche nelle biblioteche signorili, la mancanza di commenti e, in aggiunta, il peso della censura ecclesiastica. Dopo aver esercitato nel Quattrocento una funzione essenziale di modello e dopo la significativa caduta di interesse nei secoli successivi, dalla seconda metà dell'Ottocento fino ad oggi Dante ha recuperato la sua posizione di classico universale. La prova più evidente è stata la volontà della cultura letteraria spagnola di penetrare nel suo mondo, relegando in secondo piano quelle inevitabili oscurità che avrebbero potuto allontanare la *Commedia* e l'opera dantesca dallo sguardo del lettore contemporaneo.

Tra la fine del XIV secolo e l'inizio del successivo, le nuove tendenze ed aspirazioni all'arte favoriscono l'entrata e l'influenza della letteratura italiana nella penisola iberica.

Al lector [...] debía parecerle el libro de Dante un rarísimo producto por su lengua vulgar [...], por el contenido moral que se desprendía del uso alegórico, ajeno a los modelos franceses por la forma métrica utilizada. [...] La forma, [...] la lengua [...], la lectura [...] producía una inquietud inicial y descorciento entre el público [...] que recurre a los comentarios en latín.²³⁶

IV.1 Le prime influenze dantesche in area catalana: il caso di Bernat Metge

Da un punto di vista strettamente letterario, i primi segnali di un procedimento di *imitatio-emulatio* in area catalana nei confronti della *Commedia* dantesca si possono riscontrare ne *Lo somni* di Bernat Metge,²³⁷ definito da Rubió i Balaguer come «una delle più alte personalità del pre-rinascimento catalano».²³⁸ Probabilmente l'opera è stata ideata nel 1398, dal momento che era già letta nel 1399 da Ramon Savall alla corte di Martín I, il quale ne richiede una copia all'autore stesso. Scritta a seguito della morte di Juan I de Aragón, l'opera, strutturata in quattro libri, è stata definita da Nicola Palladino (2022) come la più suggestiva e moderna della letteratura catalana, nella quale la

²³⁴ de Santillana 2002, pp. 648-649.

²³⁵ Arce 1984b, pp. 13-29.

²³⁶ Ezquerro 2010, p. 340.

²³⁷ Si veda lo studio di Boni 1967.

²³⁸ Si rimanda a Rubió i Balaguer 1949, I, p. 736.

sua raffinata commistioni di generi e riferimenti ipertestuali in un impianto medievale mostra e anticipa tutte quelle caratteristiche tali da poterla definire come un'opera proto-umanista.

L'opera de *Lo somni* è generalmente poco conosciuta non soltanto in Italia ma anche in Spagna, soprattutto a causa delle difficoltà linguistiche con cui il lettore è chiamato a confrontarsi. Nonostante ciò, essa ha rappresentato un punto nevralgico di passaggio: una finestra sul passato, volta all'orizzonte dell'Umanesimo nascente. In Catalogna l'opera è stata letta e citata per tutto il Quattrocento, ma è successivamente caduta nell'oblio, fino a essere ripresa soltanto nel 1889 con la prima edizione a cura di Josep María Guàrdia. In un primo momento intellettuali e studiosi ne hanno apprezzato il valore letterario e culturale; in seguito, nel primo Novecento, l'opera è stata rivalutata da un punto di vista politico, come prova storica della sua efficacia nella costituzione di una lingua nazionale. Spesso, nel menzionare l'Umanesimo catalano, si sono citati gli autori discepoli di Valla e Bruni, come Jeroni Pau, Joan Ferrer e Ferran Valentí; in realtà, negli ultimi anni, grazie al contributo di Rico e Vilallonga, anche Metge è stato inserito nell'Umanesimo latino catalano, con nuove riflessioni critiche e ideologiche sul periodo e sui *topoi* letterari caratterizzanti.²³⁹

La vita di Bernat Metge è un punto di partenza fondamentale per potere comprendere la genesi dell'opera e alcune sue caratteristiche portanti, oltre che il contesto storico, politico e culturale in cui un'operazione simile si è sviluppata. Un primo elemento su cui occorre soffermarsi è il rapporto del giovane Bernat con il patrigno Ferrer Saiol che si può ragionevolmente supporre avere avuto un ruolo fondamentale nell'educazione e nella formazione del figliastro, in quanto protonotario al servizio della regina Eleonora di Sicilia. Ciò permette al giovane di entrare nella cancelleria di corte e intrattenere non solo relazioni politiche e diplomatiche ma di potere entrare in contatto, grazie ai numerosi viaggi e spostamenti, con gli influssi letterari del territorio natio e straniero e potere visitare le cancellerie presso cui viene ospitato e le relative biblioteche. A differenza del patrigno, che è solito cimentarsi in traduzioni di opere latine di carattere prescrittivo, Metge ha intrattenuto con la classicità un rapporto più profondo: ha avvertito nella ricchezza espressiva del mondo latino un mezzo per innalzare la propria lingua.²⁴⁰ Durante il soggiorno ad Avignone è entrato in contatto con Juan Fernández de Heredia – tra i primi a promuovere la traduzione in lingua romanza dei classici greci –²⁴¹ e con il clima culturale della corte e della città. Si può evidenziare una parabola poetica in crescita che inizia con il *Llibre de Fortuna i Prudència* del 1381, attraversa la *Apologia* – opera cardine del 1395 dell'imitazione petrarchesca di Metge basatosi sulla lettura del *Secretum* – e culmina ne *Lo somni*, in cui il poeta sembra essere giunto all'apice della conoscenza dell'orizzonte letterario

²³⁹ Si veda Silverio 2012, p. 83 e sgg.

²⁴⁰ Si veda de Riquer 1959, pp. 16-18.

²⁴¹ Batllori 1993, pp. 336-340.

contemporaneo e di avere scandagliato in profondità le opere precedenti, basandosi principalmente sulla struttura tipica del dialogo platonico. Egli non si è posto in un sentiero di *imitatio pro verba*, bensì ha manipolato le sue fonti; unico aggancio alle lettere tradizionali catalane del Trecento è l'uso della prima persona che permette a Metge di essere non solo *io agens* ma anche *io auctor*. La grandezza dell'autore è risieduta nella sua capacità di catalizzare e adattare i contenuti alle esigenze del destinatario; egli ha creato un prodotto letterario che ha veicolato il progetto della nascente letteratura volgare. Ciò che lo ha reso innovatore è stato l'aver scelto una prosa qualitativamente superiore rispetto alla tradizione didattico-cortese in versi. La sua posizione all'interno della cancelleria ha fatto sì che la prosa si elevasse a un rango di maggiore prestigio, introducendo elementi della classicità, medievali, tardogotici, del primo Umanesimo di provenienza italiana.

L'autore ha costellato la sua scrittura di grandi nomi e di notevoli studi coevi e dell'età precedente; è stato mosso da un ardente amore per i classici, che ha trascritto in lettere, ricordi, eventi storici, esortazioni morali. La sua opera è divenuta pertanto una sorta di compendio scolastico e morale. Come in un mosaico, i *topoi* letterari dei grandi e le citazioni dirette e indirette sono stati frammenti sparsi che l'autore ha incastrato in maniera sublime, determinando un risultato unico nella sua specie: si riscontrano infatti palesi influenze e riprese dal *Somnium Scipionis* di Cicerone, dal *Secretum* di Petrarca, dal *Corbaccio*, dalle *Tusculanae Disputationes*, dal *De Senectute* e dal *De Amicitia* di Cicerone, dall'*Eneide*, dalle *Metamorfosi*, dai *Moralia* di Gregorio Magno, dalla Bibbia, dal *De Anima* di Cassiodoro, dalla *Summa* di San Tommaso, dal *De anima rationale* di Ramon Llull, dal *De remediis*, dall'epistola XXI delle *Familiares* e il *De clariis mulieribus* di Boccaccio.²⁴² Dante e la *Commedia* non sono nominati esplicitamente nell'opera ma, come è possibile notare dalla lettura della stessa, i riferimenti sono evidenti.

Lo stesso Post afferma:

Lo somni is a little else than a reduction or combination of the first cantica of *Divine Comedy* and the sixth of *Aeneid* [...] <in which> general allegorical form of a description of Hell is the same [...] and the torment of the condemned and the substance is also identical [...] but it is doubtful if Metge had in mind the same idea.²⁴³

E allo stesso modo Hutton suggerisce che «Dante, Ovid's *Metamorphoses* and the *Cristiane Apocalypse* could be considered sources of Metge's work».²⁴⁴

Si pensi ad esempio alla descrizione di Juan I che ricorda quella di Catone in *Purgatorio*:²⁴⁵

²⁴² Per quanto riguarda le fonti dell'opera si rimanda a Casella 1919; de Riquier 1964, II, p. 422 e sgg.

²⁴³ Post 1907, p. 49.

²⁴⁴ Hutton 1908, p. 108.

²⁴⁵ Si veda Farinelli 1922, p. 72.

«un uom de mitge statura ab reverent cara [...] ab barba longa e sens uyill, lo qual tenia un gran bastó en la má» (*Lo somni I*)²⁴⁶

[...] un veglio solo,
degnò di tanta reverenza in vista,
che più non dee a padre alcun figliuolo.

Lunga la barba e di pel bianco mista
portava, a' suoi capelli simigliante,
de' quai cadeva al petto doppia lista.

(*Pg I*, 31-36)

Così come la presentazione di Caronte che raccoglie le anime dei peccatori:²⁴⁷

«Passats, animes, a les tenebreds infernals e hont soffarrets fret e calor inextimable, e no hayats speranse de veure jamay lo cel» (*Lo somni III*)²⁴⁸

Ed ecco verso noi venir per nave
un vecchio, bianco per antico pelo,
gridando: “Guai a voi, anime prave!

Non isperate mai veder lo cielo:
i' vegno per menarvi a l'altra riva
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo.

(*If III*, 82-87)

E l'accenno al Limbo infernale che sembra riprendere il modello dantesco:²⁴⁹

«Passats, ánimes, a les tenebres infernals, e hont soffarrets fret e calor inextimable. E no hayats speranse de veure jamay lo cel. [...] En la primera stan les animes dels infants e generalment de tota persona que no age resabut baptisma [...]. E no soferren pena alguna, sinó tan solament grant tristor, com no poden speren haver salvació. E assí estan los gentils philòsoffs e poetes, els bons cavallers, e aquells qui han trobades arts e les han divulgades e han aprofitat a molts en lo món» (*Lo somni III*)²⁵⁰

Lo buon maestro a me: “Tu non dimandi
che spiriti son questi che tu vedi?
Or vo' che sappi, innanzi che più andi,
ch'ei non peccaro; e s'elli hanno mercedi,
non basta, perché non ebber battesimo,
ch'è porta de la fede che tu credi;

e s'e' furon dinanzi al cristianesimo,
non adorar debitamente a Dio:
e di questi cotai son io medesimo.

²⁴⁶ Riquier de 1959, pp. 166 e 168.

²⁴⁷ Si veda Casella 1919, p. 196; Farinelli 1922, p. 75.

²⁴⁸ Riquier de 1959, pp. 268 e 270.

²⁴⁹ Si veda Casella 1919, p. 197 (in questo caso l'autore non considera il passo un vero e proprio richiamo dantesco); Farinelli 1922, p. 75.

²⁵⁰ Riquier de 1959, pp. 268-270.

(If IV, 31-39)

Un'altra eco dell'opera dantesca si potrebbe ritrovare nel *Llibre de Fortuna i Prudència*, composto nel 1381. Secondo Marco Boni,²⁵¹ l'uso di Metge della sentenza boeziana con cui Dante fa iniziare il discorso a Francesca da Rimini nel V canto dell'*Inferno* è imitazione diretta di Dante e non del filosofo; ciò sarebbe supportato da uno studio di carattere linguistico, in cui: «lo major dol qu'om pot sofrir» sembra essere eco del «maggior dolor» dantesco.

Abbracciando questa ipotesi, si farebbe risalire una conoscenza della *Commedia* e di Dante già al 1380, con una presumibile diffusione già tra i dotti e letterati di corte, funzionari, notai, cancellieri, protonotari e segretari del sovrano, i quali si formano presso le università straniere e in particolar modo a Bologna e a Tolosa. Lo stesso padre di Metge è stato un funzionario del sovrano in Italia, ospite a Bologna. Importanti testimonianze di ciò sono i *Documents per l'història de la cultura catalana migeval* pubblicati da Antoni Rubió y Lluch²⁵² grazie alle quali sono emersi scambi epistolari e lettere che testimoniano come Bologna fosse un centro di formazione di primaria importanza per la corte catalana del tempo, non solo per lo *Studium* ma anche per lo scambio e l'acquisto di opere. Come già ricordato nel primo capitolo di questo lavoro, la città di Bologna ha un ruolo centrale e nevralgico per la diffusione della *Commedia* in quegli anni, non solo come importante centro di copia del poema ma anche culla dei primi commentatori. È probabile, quindi, che i funzionari di corte, notai, letterati e i rispettivi figli, rientrati in patria, abbiano riportato quanto appreso nella penisola e abbiano diffuso le loro conoscenze su Dante; inoltre, molti maestri ed eruditi italiani venivano spesso chiamati ad insegnare nei territori catalano-aragonesi. Il caso di Metge è esemplare di questa *koiné* culturale che in quegli anni si costruisce tra la penisola italiana e la penisola iberica, tanto più con una città come Bologna, primissimo centro di diffusione della tradizione dantesca. Appare, dunque, molto probabile che il capoluogo emiliano abbia svolto un ruolo di primo ordine per la ricezione dantesca in Catalogna tanto più di quanto si è stati soliti pensare riguardo a Genova e a Napoli, istituendo un primato rispetto alla ricezione castigliana del poema dantesco.

IV.2 Le prime influenze dantesche in area castigliana: il caso di Francisco Imperial

In Castiglia, infatti, la ricezione di Dante avviene con alcuni anni di ritardo rispetto alla Catalogna e trova la sua espressione più compiuta nella produzione poetica e letteraria di Francisco Imperial.

²⁵¹ Boni 1967, p. 392.

²⁵² Si veda Rubió y Lluch 1908, I.

Come sottolinea Hamlin, riferendosi alla prodizione di Imperial,

el «ingreso» de Dante en Castilla es el que nos llega a través de la “creación poética”, de la mano de sus decires narrativos *El decir al nacimiento de Juan II* (ID 0532, 1405) y *El decir de las siete virtudes* (ID 1384, c. 1407), composiciones recopiladas en el *Cancionero de Baena* (manuscrito París, BNF, Espagnol 37).²⁵³

Francisco Imperial, appartenente a nobile famiglia genovese, ha partecipato attivamente alla vita economica e politica della città di Siviglia. Gli studi più recenti di Beltrán (2001)²⁵⁴, Aquilano (2010)²⁵⁵ e Garrigós Llorens (2015),²⁵⁶ in cui vengono riportati nuovi dati e documenti sulla storia della città di Siviglia, sembrerebbero confermare l'origine e la nascita del poeta proprio lì, come aveva già ipotizzato Lapesa nel 1953. Divenuto *lugarteniente de l'Almirante de Castilla*, nonché del padre del Marqués de Santillana, intorno al 1404, Imperial occupava un posto di rilievo nella nobiltà cittadina all'epoca di Enrico III. Per molto tempo, studiosi come Marco Boni²⁵⁷ e Paola Calef²⁵⁸ hanno ipotizzato che il codice di Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186 fosse giunto in Spagna per mano dello stesso Imperial, e a lui tramite il padre, e di conseguenza nelle mani di Santillana, in virtù dei rapporti intercorrenti tra le famiglie.

Come già anticipato nella prima parte di questo lavoro, alla luce dei più recenti riscontri paleografici e codicologici relativi al manoscritto Md, emersi grazie all'aiuto di Riccardo Montalto, l'ipotesi finora accolta appare suscettibile di revisione. Il manoscritto Md, infatti, sembrerebbe essere stato confezionato in area ispanica: il codice datato al 1354 presenterebbe una filigrana riconducibile all'area catalana, elemento che induce a pensarne la confezione in quegli ambienti, escludendone di conseguenza un suo trasporto dall'Italia alla penisola iberica.²⁵⁹ Questo dato impone una riconsiderazione delle conclusioni precedentemente formulate: è plausibile, infatti, che in Catalogna circolasse già un altro manoscritto della *Commedia*, ipotesi tutt'altro che remota se si considerano le numerose relazioni tra il regno catalano-aragonese e la città di Bologna, centro di primaria importanza per la produzione e la diffusione dei codici danteschi, in quegli anni. Se così fosse, significherebbe che già almeno un modello della *Commedia* circolasse in Catalogna prima del 1354, data di confezione di Md, e che proprio uno di questi esemplari possa essere stato utilizzato come antigrafo per la copia madrilena. Alla luce di tali elementi, la possibile circolazione, ricezione e diffusione del poema dantesco in area iberica alla fine del XIV secolo devono essere osservate secondo una

²⁵³ Hamlin 2023a, p. 20.

²⁵⁴ Beltrán 2001, p. 59.

²⁵⁵ Aquilano 2010, pp. 795-809.

²⁵⁶ Garrigós Llorens 2015, pp. 29-37.

²⁵⁷ Boni 1967, p. 401

²⁵⁸ Calef 2013, p. 5.

²⁵⁹ Si rimanda al primo capitolo del presente lavoro.

prospettiva differente rispetto a quella tradizionalmente accolta. Inoltre, come segnala lo stesso Boni, Enrique de Villena, colui al quale è stata attribuita la traduzione in prosa in castigliano rinvenuta ai margini di Md, ha frequentato la corte catalano-aragonesa, entrando in contatto con gli ambienti intellettuali del tempo, fondamentali per la sua formazione. Non risulterebbe improbabile che lo stesso codice di Madrid possa essere giunto per mano dello stesso Villena nella biblioteca del Marqués de Santillana proprio da quegli ambienti.

Miçer Francisco Imperial aparece en el pórtico de la literatura sevillana dando á conocer á sus contemporáneos bellezas hasta entonces desconocidas; en él da comienzo la influencia de Italia, que tanto duró en el parnaso castellano, y en él, si no un genio de primera fuerza, encuéntrense tantas novedades, tantos rasgos de verdadero artista, tantos conocimientos no vulgares en su época, que su figura se hace simpática en extremo, destacándose de los versificadores de su tiempo y de los inmediatos á él de una manera harto palpable.²⁶⁰

Con queste parole di Manuel Chaves Rey è possibile presentare un personaggio fondamentale nel panorama letterario spagnolo, le cui notizie biografiche, come abbiamo potuto constatare, sono ancora oggi incerte e frutto di deduzioni. Le informazioni certe sono poche e la maggior parte sono esito di ricostruzioni a posteriori di critici che risultano essere talvolta in contraddizione.

Argote de Molina scrive in *De la Nobleza de Génova, y de las veynte y ocho Familias in Nobleza de Andalucía* nel 1558:

escribe Agustín Justiniano en su historia, que en el año de mil y quinientos y veinte y ocho redujo la señoría de Génova la nobleza della a veynte y ocho Casas y Familias nobles en amistad y confederación para su reformación, con orden que todas las demás se incluyesen en estas veynte y ocho usando de los apellidos dellas, los nombre de la quales por orden de ABC son los siguientes [...]. Imperial, en Escudo de plata una Barra de oro con Perfiles negros, y en ella una Águila negra Imperial con Corona negra y Lengua roxa [...]. En tiempo del Rey don Enrique el Tercero vivía en la ciudad de Sevilla Micer Francisco Imperial Poeta de los famosos de aquel tiempo, de quien hize memoria en la historia del gran Tamorlán.²⁶¹

All'inizio del secolo scorso Bernardo Sanvisenti aveva riportato alcuni passi di un manoscritto genovese che pareva riferirsi all'origine del nome del poeta, e scriveva: «A c. 258 si ricorda Francesco Imperiale di Domenico e gli anni in cui appare scorrono dal 1351 al 1388; onde potrebbe trattarsi del nostro poeta»,²⁶² anche se, sostiene ancora Lapesa, è poco probabile che si tratti del poeta italo-spagnolo: «éste, si vivía entre 1400 y 1404, sería muy viejo ya, mientras que el poeta componía entonces juveniles versos de amores».²⁶³ Nell'intricata questione, stabilire una verità che ci aiuterebbe a determinare la nascita del poeta – o per lo meno, con più precisione, gli anni della sua attività – è decisamente difficile poiché, come afferma Nepaulsingh, «por un lado, los documentos a los cuales se refiere Sanvisenti no han sido publicados todavía, mientras que, por otro lado, ninguno de los

²⁶⁰ Caves Rey 1889, p. 3.

²⁶¹ Nepaulsingh 1997, p. VII.

²⁶² Sanvisenti 1902, p. 76.

²⁶³ Lapesa 1953, p. 339

poemas de Miçer Francisco es ejemplo de “juveniles versos de amores” que no pudiera proceder de la pluma de un poeta viejo». ²⁶⁴ Se già Lapesa sulla base del componimento *Abela, çibdat de gran fermosura* (CB 231) aveva ipotizzato che Imperial non fosse un commerciante, ²⁶⁵ bensì un membro della nobiltà sivigliana, ciò sembra avere trovato conferma negli studi di Aquilano, il quale interessatosi a *Un padrón de Sevilla del siglo XIV*, ha trovato nel censimento riguardo i contributi versati dalle famiglie per il conflitto tra Castiglia e Portogallo, in cui la città di Siviglia ha avuto un ruolo centrale, la menzione di Imperial. ²⁶⁶

Un contributo di fondamentale importanza si ha grazie a Mercedes Gaibrois de Ballesteros che nel 1943, lavorando sull'*Archivo de la Corona de Aragón*, ha trovato una lettera data 1403 e firmata da Martín I el Humano, nella quale si legge che «sub similis forma fuit scriptum al amado e devoto Miçer Francisco Imperial, lugar tenient de almirant de Castilla». ²⁶⁷

Negli *Anales* di Ortiz de Zuñiga per la morte nel 1404 di Diego Hurtado de Mendoza, nell'elenco di tutti gli ammiragli di Castiglia, si fa riferimento a un «caballero genovés»: ²⁶⁸ sebbene la tentazione di identificarlo con Francisco Imperial sia prorompente, non sussistono ulteriori prove che possano confermarlo. Il nome di Imperial, invece, riappare in un *alarde* del 1405 analizzato da Nicolás Tenorio ²⁶⁹ e successivamente da Collantes de Terán Sánchez, ²⁷⁰ nel quale il poeta figura fra i partecipanti. Riprendendo l'analisi di Tenorio in cui lo studioso distingue nettamente tra “vassalli” e *caballeros de cuantía*, i quali quest'ultimi, ricevono un salario commisurato ai propri bene, Aquilano riporta come Imperial vi compare registrato come “vassallo”, unico esponente della colonia italiana a prendere parte alla parata: elemento che testimonia come, ancora nel 1405, egli godesse di una posizione economica e sociale di rilievo a Siviglia. Rispetto a quest'ultima affermazione, di opinione contraria è Nepaulsingh, il quale giunge a conclusioni differenti. Ignorando i dati forniti dall'*alarde* e concentrandosi sull'analisi letteraria delle opere dell'Imperial, lo studioso ipotizza che i rapporti tra Imperial ed Enrique III fossero tutt'altro che sereni, sostenendo che gran parte della produzione poetica dell'autore è stata composta proprio durante i dissidi tra lui ed Enrico III. A sostegno di questa interpretazione Nepaulsingh osserva come, alla morte del sovrano – avvenuta il 25 dicembre 1406 – Imperial non gli abbia dedicato alcun componimento, contrariamente a quanto avevano fatto altri letterati del tempo, elogiando invece Fernando de Antequera e Catalina de

²⁶⁴ Nepaulsingh 1997, p. IX.

²⁶⁵ Si veda Lapesa 1953, p. 340.

²⁶⁶ Aquilano 2010, p. 797.

²⁶⁷ Gaibrois de Ballesteros 1943, p. 152.

²⁶⁸ Ortiz de Zuñiga 1796, II, pp. 304-305 (disponibile online su

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=101398> in data 13 ottobre 2025).

²⁶⁹ Si veda Tenorio 1907.

²⁷⁰ Si veda Collantes de Terán Sánchez 1977.

Lancaster, che, alla morte del re, avevano assunto il governo del regno. Secondo Nepaulsingh, le tensioni sarebbero nate a seguito della nomina, il 4 aprile 1405, di Alonso Enríquez a nuovo *almirante de Castilla*, circostanza che avrebbe probabilmente indotto Imperial ad allontanarsi da Siviglia. Egli stesso, tuttavia, ammette quanto sia «difícil y, a veces, engañoso examinar una obra literaria en busca de detalles históricos»; per questo motivo, come già notava Aquilano (2010), la sua ipotesi deve essere considerata con le giuste cautele del caso.²⁷¹

Per quanto concerne la morte di Imperial, la critica concorda nel collocarla anteriormente all'aprile del 1409, grazie a un documento segnalato da Gaibrois de Ballesteros, nel quale alcuni beni sono definiti «casas et lagar que fueron de herederos de miçer Francisco Imperial».²⁷²

La volontà di mettere in rilievo tali analisi critiche relative ai dati biografici del noto scrittore spagnolo deriva dal fatto che ogni opera dialoga costantemente con il periodo storico e con gli eventi, generali e particolari, della vita dell'autore. Conoscerne dunque i dati biografici permette di comprendere le motivazioni e le scelte del poeta non solo da un punto di vista contenutistico, ma anche da quello stilistico e letterario, tanto nelle sue composizioni poetiche quanto in quelle prosastiche.

Nello studio dell'opera di Imperial è risultato determinante comprendere le relazioni che i capolavori dell'*almirant* instaurano con il periodo storico in cui sono state composte e con altre opere letterarie e, nello specifico, con l'opera dantesca. Secondo Mondola,²⁷³ tali riscontri risultano evidenti se si parte dal presupposto che la ricezione dantesca conosce momenti di diffusione non omogenei: una mutevolezza tale da rendere ancor più sorprendenti e degne di particolare interesse quelle espressioni, come nel caso dell'Imperial, che diventano non solo testimonianza della ricezione dantesca oltre i confini, ma anche propulsione per uno stile letterario che presto si diffonderà in tutta la Castiglia: si pensi infatti alla “escuela alegorica” o alla “escuela dantesca”.

Francisco Imperial, riferendosi costantemente all'autorità dantesca, dimostra nei suoi componimenti allegorico-politici una conoscenza profonda dell'opera del poeta fiorentino, mostrando la capacità di adattare e modulare i *tòpoi* della *Commedia* in relazione ai diversi argomenti trattati, reiterando similitudini e riutilizzando modelli retorici e poetici. In alcune occasioni, egli giunge persino a una vera e propria traduzione letterale dei versi danteschi, come nel caso del *Decir a las syete virtudes* per il quale Margherita Morreale definisce quest'opera «la primera traducción métrica

²⁷¹ Nepaulsingh 1977, pp. XIX-XXI.

²⁷² Gabrois de Ballesteros 1942, p. 179.

²⁷³ Mondola 2018, p. 155.

parcial de la *Divina Commedia*», in cui almeno 50 versi di 250 risultano calchi o traduzioni letterali del poema.²⁷⁴ Giuseppe Sansone (1968), studiando l'opera di Imperial e l'introduzione dell'endecasillabo nella penisola ispanica, rivela nell'autore un uso razionale di Dante. Secondo lo studioso «la *Divina Commedia* <è> utilizzata dallo scrittore genovese-sivigliano come un “trattato”, un testo di sicuro riferimento per la formulazione allegorica, un repertorio d'indiscussa autorità atto a garantire la liceità delle operazioni concettuali».²⁷⁵ Ridurre tuttavia l'uso di Dante da parte dell'*almirant* a un'azione meramente programmatica risulta eccessivamente restrittivo. Questa *creación poetica* mista a pedissequa imitazione costituisce un tentativo di estendere i confini poetici noti, dando vita sulla pagina a una vera e propria dialettica letteraria: un crogiolo di tensioni e suggestioni provenienti da varie letterature europee. Si riscontrano, infatti, l'uso del provenzale e di stilemi propri di quella tradizione, termini ed espressioni in latino, greco, arabo, catalano, italiano, nonché neologismi nati dalla fusione di elementi linguistici appartenenti a due o più di questi idiomi. Nel processo di *imitatio-emulatio* l'influsso dantesco si articola nel modo seguente: i *topoi* non vengono snaturati né da un punto di vista semantico né stilistico, ma penetrano nel tessuto poetico e vi si adattano conformemente al messaggio e all'intento dell'opera. Dante e il poema, pertanto, ne diventano fonti primarie. Il fascino poetico dell'Imperial risiede infatti nell'aver introdotto questo procedimento nei circoli letterari, trascinando con sé poeti e letterati del tempo. Questo movimento fa capo a lui e, quasi inconsciamente, stabilisce i termini dell'influenza dantesca che i suoi seguaci – ciascuno secondo la propria propensione letteraria – riversano nelle loro opere.

«The concept <in his poems> is Dantesque and the whole atmosphere is that of Dante's moral environment. Dante is to Imperial the moral teacher, the fount of instruction for the modern world».²⁷⁶ allo stesso modo, Micer Francisco Imperial, diviene per la scuola poetica successiva un *trait de union* con la cultura poetica e letteraria italiana di quegli anni.

L'opera dell'Imperial conservata nel *Cancionero de Baena* comprende diciotto componimenti, alcuni dei quali di incerta attribuzione. Tralasciando la complessa questione cronologica, nelle prime fasi della sua produzione poetica, Imperial si colloca in dialogo con i colleghi del tempo: partecipa ai cicli di *preguntas y respuestas* dedicati al tema della fortuna, interviene nel dibattito intorno al ruolo di Dio e sul libero arbitrio. Come è noto, l'allegoria fa il suo ingresso nella poesia dell'Imperial nel ciclo di componimenti dedicati alla Estrella Diana (dal 231 al 236), ai quali seguono gli allegorici incontri femminili con Angelina de Grecia (240; 237), Isabel González (238; 239) e una donna misteriosa immagine della poesia provenzale. Da questo momento prende avvio l'invettiva nei

²⁷⁴ Morreale 2006 (1967), p. 282.

²⁷⁵ Sansone 1968, pp. 1691-1692.

²⁷⁶ Hutton 1908, pp. 124-125.

confronti di Siviglia che consente a Imperial di approfondire la tematica politica riprendendo il modello dantesco della *Commedia*, un percorso che trova il suo compimento nel componimento indirizzato a Juan II (226). Infine, prima di abbandonare la serie di incontri allegorici, il poeta ritorna sul tema amoroso (242) mediante il quale dà avvio a una dura polemica nei confronti della poesia stessa. Di particolare rilievo per comprendere la portata dell'influenza dantesca in Imperial sono il *Decir al nacimiento de Juan II* (226) e il *Decir a las syete virtudes* (250). Al fine di analizzare i procedimenti retorici che costellano le sue opere e, in particolare, il *Decir a las syete virtudes* – noto come il testo che inaugura in modo tangibile l'uso dell'allegoria dantesca e la piena appropriazione della poetica e dei procedimenti stilistico-retorici del fiorentino – è necessario, in primo luogo, chiarire il rapporto che Imperial instaura con la propria fonte e, soprattutto, con il *dit* francese, da cui deriverebbe la forma *decir*. Come osserva Brownlee, molti studiosi concordano nel riconoscere nell'opera di Imperial un vero e proprio mosaico di riferimenti danteschi alla *Commedia*; tuttavia, a differenza di quanto Sansone definisce come «uso programmatico di Dante»,²⁷⁷ inteso come un mero inserimento passivo di reminiscenze dantesche volto ad accrescere il proprio *status* poetico, l'operazione di Imperial appare in realtà ben più complessa e consapevole. Imperial, infatti, sembra avere strategicamente scelto i passi della *Commedia* da riprendere, riscrivere, rimodulare nella sua opera dimostrando non solo una conoscenza profonda del poema ma anche la capacità di sfruttare un testo simile per rappresentare sé stesso come poeta. Il *decir*, infatti, sembra configurarsi come una letteratura di secondo grado, fondata su un rapporto dialettico con il preesistente: una scrittura che nell'atto di avvicinarsi alla letteratura di primo grado, se ne distanzia in un gioco di autocoscienza poetica, un procedimento che avvicina il *decir* proprio al *dit* francese tardo-medievale.²⁷⁸

Nel *Decir al nacimiento de Juan II* Imperial trasforma il genere del *genethliacon*, ossia quel genere letterario in cui si celebra la nascita di una persona prefigurandone la vita e la fortuna futura, in quello che è stato definito da Nepaulsingh come «el drama del alma», vale a dire il viaggio che l'anima compie prima di incarnarsi e il percorso inverso che intraprende dopo la morte,²⁷⁹ imperniandovi un uso della simbologia astrologica che sembra essere retaggio di quanto accade già nella *Commedia*: «el mundo astrológico que reinventa Dante para la literatura causa fascinación y se imita rápidamente en Europa y en Castilla, aunque a veces sólo se imita en la superficie [...], con intenciones cristianizadoras y políticas de alto vuelo».²⁸⁰ Imperial contribuisce così a proporre in Castiglia non la pedissequa ripresa del modello italiano, ma una forma autonoma, un viaggio ultraterreno che si configura come un'esperienza prima o dopo la morte e come un'esperienza mistica,

²⁷⁷ Sansone 1974, p. 102.

²⁷⁸ Sulla questione dell'avvicinamento del *decir* al *dit* si veda Brownlee 1998, p. 65; Cerquiglini 1980.

²⁷⁹ Garrigós Llorens 2015, pp. 209-210

²⁸⁰ Vicente García 2004, p. 127.

una forma specifica del viaggio ultraterreno, del «drama del alma» che non trova eguali né in Dante né in Castiglia. Se il poema a Juan II si configura come la rappresentazione di un'esperienza prenatale, il *Decir a las syete virtudes* assume i tratti di un ricordo, la memoria di un'esperienza mistica, simile alla morte.²⁸¹ Proprio in tal senso, si avverte il richiamo al *dit* tardo medievale francese: nell'opera dell'Imperial l'«io» è sempre rappresentato. Persino quando l'autore rinuncia apparentemente all'interno della narrazione al suo ruolo delegato a un altro personaggio, rimane all'interno dell'opera come commentatore. Come osserva Clarke, il fatto che l'intera narrazione del *Decir a las syete virtudes* lascia a Dante l'onore e l'onere di essere colui che lega le fila del discorso poetico facendo spesso riferimento a sé e alla *Commedia*, trovando la voce dell'Imperial soltanto nelle osservazioni introduttive e conclusive, non deve essere letto come reticenza da parte dell'autore, bensì nei termini della metadiscorsività autoriale implicita nel *dit*.²⁸² Inoltre, così come nel *dit* di fine XIV secolo la verità viene garantita dall'esperienza vissuta²⁸³ e il principio poetico ha priorità su quello religioso, nell'opera di Imperial il lettore, sebbene si aspetti un'interpretazione di tipo teologico, avverte la primaria importanza della vocazione poetica dell'autore. Questo segna un punto di distanza netta con il poema dantesco.²⁸⁴ Come hanno ampiamente dimostrato Brownlee²⁸⁵ e Hamlin,²⁸⁶ ciò risulta evidente nel *Decir*, ad esempio, ai vv. 17-24, nei quali si osserva un'apparente rielaborazione quasi letterale delle invocazioni a *Paradiso* I e XXXIII della *Commedia* dantesca. In realtà, questi versi mettono in luce quel principio di discontinuità nel rapporto con la letteratura secondaria, già sottolineato da Brownlee, tale da legittimare una lettura metapoetica del testo. Nell'invocazione ad Apollo (*Pd* I, 13-21), Dante afferma al v. 14 «fammi del tuo valor sì fatto vaso», implicito riferimento a *If* II, 28 e all'epiteto con cui l'autore designa a San Paolo, il «vas d'elezione», tratto dagli *Atti degli Apostoli*. Imperial riscrive l'invocazione, ma, rispetto al testo dantesco, omette l'allusione paolina:²⁸⁷ se per Dante in *Paradiso* le esperienze narrate si collocano al di là della percezione umana, tanto da risultare talora indicibili per la limitatezza del linguaggio dell'uomo, per Imperial il viaggio non ha una matrice divina, bensì si configura come un'esperienza umana, vissuta da uomo per gli uomini, un vero e proprio processo di desacralizzazione degli innesti danteschi. Un simile approccio si riscontra anche ai vv. 25-38 in cui riprendendo l'invocazione dantesca di *Pd* XXXIII, 67-76, «ch'una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la futura gente», Imperial introduce una significativa variazione: se Dante invoca la luce divina, ossia la *Conoscenza*, per permettere di trasmettere, alla

²⁸¹ Si veda Nepaulsingh 1977, pp. LXXXVII-LXXXVIII.

²⁸² Clarke 1992, p. 81.

²⁸³ Cerquiglini 1980, p. 167.

²⁸⁴ Si veda Brownlee 1998, p. 62.

²⁸⁵ Si fa riferimento a Brownlee 1998.

²⁸⁶ Si fa riferimento a Hamlin 2019a.

²⁸⁷ Nepaulsingh 1977, p. 100 (250, vv. 17-40).

futura gente, ai posteri ,almeno una scintilla della Sua gloria – affinché cosicché la parola poetica diventi testimonianza della vittoria divina – Imperial invoca una «çentella del sol de la tua gloria».²⁸⁸ Non si tratta della luce divina né della verità rivelata, bensì di una conoscenza limitatamente umana, destinata «al pueblo presente», cioè al lettore contemporaneo.²⁸⁹ Usando le parole di Margherita Morreale, il *Decir* «marca un hito en la historia de la literatura española por su novedád tematica y formal»,²⁹⁰ è la «piedra fundacional» delle *microcomedias* del XV secolo. Come afferma Hamlin,

es gracias a él que se introduce en Castilla la alegoría dantesca y se delinear las características principales de los decires narrativos en coplas de arte mayor que Santillana y la escuela alegórico-dantesca que él inaugura llevarán a su cumbre. En efecto, con Imperial se impulsa una gran novedad poética, pues con él arrancan usos artísticos que estarán vigentes en todo el Cuatrocientos gracias al empleo que de ellos hizo Santillana, desde los motivos dantescos (el viaje, el guía) hasta el estilo (los símiles, las reminiscencias clásicas), los calcos léxicos, etc.²⁹¹

Da una parte, dunque, l’opera si presenta come una lettura del testo dantesco, dall’altra, invece, per la trama profetico-politica, l’ispirazione allegorica di stampo dantesco si configura come un nuovo genere radicato nel contesto storico-politico della Castiglia del XV secolo che darà luogo a un nuovo modo di poetare non solo per i colleghi del tempo ma anche per i poeti che seguiranno.

IV.3 Dalla «creación poetica» alle prime traduzioni della *Commedia*

IV.3.1 La «creación poetica» come atto interpretativo

Come si è potuto osservare, il processo “creativo” attuato nei confronti dell’opera dantesca da parte di Metge e Imperial pone dinanzi due autori che, in maniera inscindibile, attraverso dinamiche di intertestualità e interdiscorsività, si pongono in dialogo costante con la *Commedia*. In Metge la ripresa testuale – tanto più allusiva quanto meno letterale – trasforma l’operazione intertestuale in un procedimento di sviluppo creativo del concetto: compreso, interiorizzato e rielaborato dall’autore, esso ha reso la sua opera, sebbene in costante dialogo con quella dantesca, “altro” rispetto alla fonte originaria. Con un procedimento analogo, ma al contempo differente, Imperial si appropria del testo dantesco, con una sensibilità tale che quell’atto di appropriazione testuale dona vita nuova ai versi del poema. Imperial non si limita a leggere la *Commedia*: la interpreta. L’atto interpretativo fa sì che, nell’atto di “ripetizione dell’originale”, l’autore si distanzi progressivamente dalla sua fonte, dando luogo a una nuova *poiesis*, a una nuova costruzione poetica che, pur restando indissolubilmente legata alla fonte originaria, se ne arricchisce e si rinnova fino a prenderne le distanze. Come afferma Bachtin, «quando si ha influsso profondo e produttivo non c’è imitazione esteriore o semplice riproduzione, ma un ulteriore sviluppo creativo della parola altrui, (più esattamente, semialtrui) in un nuovo

²⁸⁸ *Ibidem* (250, v. 29).

²⁸⁹ Non mi soffermerò sui molteplici esempi che si potrebbero presentare, mi limito a rimandare a Hamlin 2023a; Hamlin 2019a; Brownlee 1998.

²⁹⁰ Morreale 2006, p. 278.

²⁹¹ Hamlin 2019a, p. 200.

contesto e in nuove condizioni».²⁹² Imperial, dunque, si colloca in dialogo con le intenzioni dantesche e, nel prelievo dei versi e delle parole del poeta, in quella che solo apparentemente si presenta come una traduzione letterale dei versi del poema, fa emergere una nuova e propria intenzionalità poetica, che si misura e confronta con la fonte stessa e al tempo stesso la supera.

Molte volte [...] allusività e imitazione sono modi di affermare, insieme, la continuità dell'elaborazione del linguaggio poetico e l'itinerario scelto fra le sue offerte. Il complesso dei prelievi è una conclamata genealogia (che non coincide necessariamente con quella effettiva) esibita al lettore raffinato (complice). La citazione è spesso straniante: portando prelievi lessicali o sintagmatici di un altro poeta in un contesto che vi contrasta, l'autore mette in rilievo la propria poetica.²⁹³

Riprendendo le tre vie mediante le quali si può individuare l'ingresso di Dante in Spagna e, soprattutto, in Castiglia– la *creación poetica*, le testimonianze manoscritte e le traduzioni – si comprende come, pur apparendo distinte, queste tre modalità risultino in realtà profondamente interdipendenti. In particolare, la *creación poetica* se intesa come atto interpretativo che conferisce alla lingua una nuova vita trascendendo dal momento e dal luogo della sua prima espressione, essa si configura come traduzione, non intesa come trasposizione linguistica, ma come atto comprensivo.²⁹⁴ La traduzione, infatti, in quanto processo teorico, implica un principio di traduzione interna tra il testo e il soggetto traduce: senza questa dinamica preliminare – una vera e propria mediazione interiore – la traduzione, in quanto procedimento interpretativo, non potrebbe avere luogo. Come già osservato, infatti, la traduzione, tanto più in senso stretto, come atto linguistico e traduttivo del poema costituisce nella penisola iberica una delle principali vie di conoscenza e di lettura dell'opera dantesca, ma permette anche di comprendere le relazioni culturali e letterarie tra i due contesti (quello italiano e quello catalano/castigliano) entro cui si sviluppa una simile operazione.

IV.3.2 La traduzione nella penisola iberica tra XIV e XV secolo

Come anticipato nelle pagine precedenti, la traduzione ha svolto un ruolo fondamentale nella circolazione e nella conoscenza di Dante. Muovendo proprio dal codice Md, latore, ricordiamo, della prima traduzione integrale in lingua vernacolare della *Commedia* e insieme autorevole testimone della tradizione settentrionale del poema, cercheremo non solo di comprendere in che modo questo manoscritto e l'operazione traduttiva che esso veicola siano stati determinanti per la storia della traduzione e della ricezione dantesca nella penisola iberica, ma osserveremo come l'analisi del testo del poema e la relazione che esso instaura con il suo principale elemento liminare del codice, ossia la traduzione, possano essere di fondamentale importanza per una ricostruzione più ampia della storia del libro manoscritto e della cultura del tempo.

²⁹² Bachtin 1979 (1975), p. 155.

²⁹³ Segre 1982, p. 26.

²⁹⁴ Per il concetto di traduzione come comprensione, si veda Steiner 1984 (1975).

Sebbene la Catalogna, come si è detto, abbia avviato precocemente il processo di ricezione dantesca, è in Castiglia, tra XIV e XV secolo, che si manifestano non solo alcune delle più rilevanti espressioni di *creación poética*, intesa come riuso e riappropriazione dei *topoi* danteschi, ma anche una prolifica attività di traduzione, non soltanto dal latino al castigliano, ma anche tra lingue vernacolari. Lo studio delle traduzioni medievali castigliane è un ambito che già dalla metà del XX secolo ha rappresentato un terreno fertile e da scoprire. Imprescindibili in tal senso gli studi di Alvar, Buridant, Cartagena, Copeland, Folena, Laspéras, Maggini, Monfrin, Rubio Tovar, Russel, Segre, Santoyo, Wittlin e lavori come quelli di Morreale.²⁹⁵

La traduzione, per statuto, si configura come il luogo in cui gli universali linguistici trovano la loro manifestazione più tangibile.²⁹⁶ Le lingue, infatti, non sono reciprocamente estranee, ma condividono un obiettivo comune: comunicare un messaggio. La traduzione si fonda sull'arbitrarietà e sulla biunivocità del segno linguistico, una tensione costante fra significante e significato che non si basa sull'equivalenza delle singole unità costitutive del discorso, bensì sul mantenimento e sulla trasmissione del contenuto. È nota, in questo senso, la celebre affermazione di San Gerolamo nella epistola a Pammachio (LVII), un vero e proprio trattato sulla traduzione, nella quale egli sostiene che, ad eccezione del testo biblico – *ubi et verborum ordo mysterium est* – per i testi profani si debba procedere *sensum exprimere de sensu*. Per secoli, come osserva Steiner, ci si è interrogati sul rapporto quale tra il testo da tradurre e il testo tradotto, oscillando tra l'idea di una traduzione letterale e una traduzione libera, fra i poli di *fedeltà* e di *infedeltà*. Eppure, comprendere l'operazione di traduzione significa accedere alla storia delle lingue e delle culture, comprendere le trasformazioni prodotte dall'introduzione di nuovi paradigmi, modelli, stili e parametri non solo nella critica testuale, ma anche negli studi storici e filologici.²⁹⁷ Parafrasando Folena, è proprio da ogni traduzione che nasce una civiltà, una civiltà ibrida, esito di un incontro-scontro tra culture diverse. Bisogna assumere come motto «il bisticcio *traduzione = tradizione*: questo è il *logos* storico delle lingue e la traduzione nella sua varia e molteplice vita millenaria appare come la manifestazione più tangibile e [...] più certa dei cosiddetti universali linguistici».²⁹⁸

Tradurre non è mai un atto neutrale. Come suggerisce Benjamin, l'opera non è rivolta a chi la riceve e una traduzione non è rivolta esclusivamente ai lettori: il suo scopo è cogliere l'essenza dell'opera e permetterle di sopravvivere, farla durare nel tempo. Nel coglierne l'essenza, la traduzione

²⁹⁵ Si fa riferimento a Alvar 2010; Buridant 1983; Cartagena 2009; Copeland 1991; Folena 2021 (1991); Laspéras 1980; Maggini 1952; Monfrin 1964a; Rubio Tovar 1997; Russell 1985; Segre 1959; Santoyo 1995; Wittlin 1995; Morreale 1959.

²⁹⁶ Folena 2021 (1991), p. 19.

²⁹⁷ Si veda Steiner 1984 (1975), pp. 1-48.

²⁹⁸ Folena 2021 (1991), p. 19.

libera la lingua e consente un ritorno alla *pura lingua*, quella *Lingua* anteriore al crollo di Babele. Ricostruire la *Lingua* significa riconoscere, nella traduzione, il luogo in cui le lingue rivelano la loro appartenenza a un *unicum*, come “cocci di uno stesso vaso”, frammenti di una lingua più ampia, capaci di comprendersi e farsi comprendere.²⁹⁹ Da questo presupposto discende che la distanza strutturale tra significante e significato, quella tensione che avvicina ma non li fa mai coincidere, diviene essa stessa condizione necessaria all’atto di comprensione. Se per i Greci la pratica del tradurre è quasi del tutto inesistente, per i Latini il concetto assume delle articolazioni più complesse. Il termine greco *μεταγράφω* (‘trascrivere, tradurre’) non ha dato origine all’equivalente latino *transcribere* nel senso di tradurre, poiché l’atto della scrittura includeva già, di per sé, quello del copiare. Soltanto nella tradizione mediolatina si comincia a utilizzare *transfere*, che sarà poi assimilato nelle lingue romanze con il termine *translatare*. Questo termine presentava il vantaggio di consolidare l’unità della famiglia terminologica, includendo il *nomen actionis* (*traslatio*) e il *nomen agentis* (*translator*).³⁰⁰ Anticamente il termine *interpretare* (dal latino *interpretor, āris*) indicava l’operazione compiuta sia sulla lingua scritta che su quella parlata. Con la fine della latinità si assiste alla scissione tra l’operazione orale, *interpretare*, e quella scritta, *tradurre*. In questa prospettiva le riflessioni di Heidegger risultano illuminanti.³⁰¹ La traduzione intesa come “trasferimento” di un significato da una lingua ad un’altra, ossia come trasposizione letterale, appare un’idea illusoria e ingenua: «non basta sostituire le parole greche con altre di altre lingue, anche se queste hanno una vasta notorietà».³⁰² La traduzione letterale inganna e non garantisce quella fedeltà all’originale che pure sembra promettere: «il fatto che una traduzione sia semplicemente letterale non significa per ciò stesso che sia anche più fedele a ciò che è detto. Una traduzione è fedele solo se le parole parlano il linguaggio della cosa in causa».³⁰³ Il compito di una traduzione fedele più che un’ottusa fedeltà è la capacità di tradursi nel tradurre, ossia nella disponibilità non solo a trasportare, ma anche a lasciarsi trasportare nel rapporto con il testo. La traduzione è quindi un movimento reciproco tra due lingue, un «andare-oltre e tornare-indietro da una lingua all’altra», mai unidirezionale. Solo a queste condizioni diventa possibile ascoltare ciò che realmente parla in una lingua.

Partendo da questi presupposti, è possibile comprendere ciò che avviene nella penisola iberica tra XIV e XV secolo. Se in un primo momento la fonte di ispirazione principale è l’Oriente, con un forte interesse per le traduzioni dall’arabo, alle soglie del XIII secolo – a seguito di significativi cambiamenti politici e culturali – iniziano a delinarsi le condizioni che permetteranno di

²⁹⁹ Benjamin 1993 (1920), pp. 221-236.

³⁰⁰ Folena 2021 (1991), pp. 22-25.

³⁰¹ Si fa riferimento a Heidegger 1998 (1984).

³⁰² Heidegger 1979 (1952), p. 151.

³⁰³ Heidegger 1968 (1950), p. 300.

comprendere alcuni aspetti fondamentali dell'attività traduttiva, soprattutto in Castiglia nel XV secolo, e di spiegare il crescente interesse per le opere italiane, da cui derivano numerose traduzioni.³⁰⁴ È essenziale, infatti, considerare congiuntamente la storia della cultura e la storia politica della regione. Sin dai tempi di Alfonso XI, la politica castigliana risulta fortemente influenzata da quella francese, fino al punto di stipulare accordi e alleanze attraverso matrimoni dinastici, con l'intento di intervenire nei conflitti in corso e garantirsi equilibri internazionali più stabili. Questa strategia ha determinato un'influenza significativa della cultura e della letteratura francesi su quelle castigliane, influsso che si è affiancato alla politica di apertura verso il Portogallo sancita dal matrimonio di Alfonso XI con Maria di Portogallo. L'intreccio dei matrimoni dinastici e degli equilibri tra le casate non era che il sintomo della volontà di contenere le tensioni fra i vari territori. Ciononostante, alla fine del XIV secolo i due eserciti – castigliano e portoghese – sono giunti allo scontro, che si è concluso con la vittoria portoghese. Tale esito ha determinato un progressivo distanziamento e un sostanziale disinteresse da parte della Castiglia nei confronti del Portogallo, accompagnato da un parallelo spostamento d'interesse verso la Corona d'Aragona. I rapporti tra Castiglia e la Corona d'Aragona non sono mai stati pienamente stabili: numerose tensioni scorrevano tra i due regni, inaspritesi soprattutto in seguito alla crisi del papato e allo Scisma d'Occidente. Questi riferimenti storici non sono affatto circostanziali. La situazione geo-politica del tempo ha influenzato infatti in modo significativo la cultura e gli studi in tutto il territorio iberico, oltre che la ricezione e la traduzione delle opere provenienti dalle altre culture occidentali.

La fine della dominazione araba e l'avvio della *reconquista* cristiana segnano un cambiamento storico, politico e culturale decisivo. Se fino al XIII secolo la quasi totalità della produzione traduttiva, degli studi e dei modelli culturali faceva riferimento alla tradizione araba, a partire dal progressivo ritiro della presenza islamica nella penisola iberica si assiste a un mutamento di orientamento: si inizia a guardare verso l'Occidente, e, soprattutto, verso l'Europa. Proprio dal XIV secolo, come sottolinea Santoyo, inizia un'europeizzazione della penisola: non si guarda più a sud e all'est islamico, ma ci si rivolge alla cultura del continente europeo.³⁰⁵ In questo contesto inizia a delinearsi la necessità di instaurare nuovi canali di contatto culturale. La traduzione si configura come una delle principali opportunità per avviare tali scambi: non solo attraverso traduzioni dirette dalle altre lingue romanze al catalano, al castigliano e all'aragonese, ma anche mediante traduzioni indirette, spesso realizzate con il latino come lingua intermedia. Un impulso decisivo a questo fenomeno in crescita si registra nel XV secolo, a seguito del Concilio di Costanza e soprattutto del Concilio di Basilea. Proprio a Basilea si riuniscono i principali rappresentanti delle maggiori università europee, in particolare

³⁰⁴ Per un approfondimento sulla traduzione nel XIII secolo si rimanda a Alvar 2010, pp. 55-60; pp. 113-124.

³⁰⁵ Santoyo 1995, p. 19-20.

intellettuali italiani, francesi e provenienti dai regni ispanici. Tra gli umanisti presenti si ricordano Leonardo Bruni, Pier Candido Decembrio, Poggio Bracciolini, Enea Silvio Piccolomini, ma anche Alfonso de Cartagena, il Marqués de Santillana e Fernán Pérez de Guzmán. Da questi contatti prendono forma i principi di un vero e proprio *humanismo castellano*,³⁰⁶ nel quale la traduzione – non solo dei classici greci e latini, ma anche delle più importanti opere italiane – contribuisce a delineare un percorso culturale destinato a segnare profondamente la storia intellettuale della Castiglia.³⁰⁷

Per comprendere gli interessi culturali di questo fervido periodo, è necessario innanzitutto soffermarsi sulle opere e sugli autori oggetto di traduzione. A tal fine è possibile distinguere due macro-categorie fondamentali: testi religiosi e testi profani. A queste, come propone Alvar, possono essere applicate ulteriori suddivisioni. Ai testi religiosi appartengono la Bibbia, gli scritti dei Padri della Chiesa, i Vangeli, i testi religiosi e paraliturgici, le agiografie, i sermoni e i testi morali. Fra i testi profani, invece, si rileva una notevole varietà, distinta secondo la materia trattata: testi riconducibili al *trivium* e al *quadrivium*, testi di natura tecnico-scientifica, testi letterari, opere storiche e biografie.³⁰⁸ Tra tutte queste tipologie quella che ha costituito il terreno più fertile per la ricezione castigliana degli influssi e delle innovazioni letterarie e culturali europee è quella relativa ai testi letterari. Da un studio di Carlos Alvar sulla materia delle traduzioni e la loro disposizione temporale tra le fine del XIV secolo e il XV secolo, l'autore mostra come all'interno di un panorama letterario interessato principalmente alla ripresa dei classici greci e latini, vi è un particolare interesse per Dante, Petrarca e Boccaccio e che, in particolar modo, è proprio il mecenatismo del Marchese di Santillana, grande promotore della traduzione di opere letterarie con un particolare interesse per la latinità e la letteratura italiana, ad avere un'influenza notevole su quest'attività letteraria.³⁰⁹ In questo periodo, infatti, gli intellettuali non operano in maniera autonoma, ma risultano strettamente legati al potere politico e ai principali centri di committenza. Tale dipendenza incide in modo significativo non solo sulla scelta delle opere da tradurre, ma anche sulla costruzione di un'egemonia culturale funzionale agli interessi delle corti e delle *élites* dominanti, che tendono a far prevalere il proprio gusto personale, oltre a veicolare – proprio attraverso la traduzione di opere significative – specifici orientamenti politici. Questi aspetti si intrecciano profondamente con la mentalità dell'epoca. Già sotto il regno di Juan II, i conflitti interni alla nobiltà e la formazione di una cerchia intellettuale laica, all'interno della quale spicca il Marqués de Santillana, danno impulso a un movimento culturale sempre più ampio, il

³⁰⁶ Per l'*humanismo castellano* si rimanda agli studi di Alvar 2010, pp. 241-255; pp. 257-275; pp. 331-353; Hernández González 1998; Moreno 1994; Arce 1984; Arce 1982; Di Camillo 1976; Farinelli 1922.

³⁰⁷ Si veda Alvar 2010; Santoyo 1995.

³⁰⁸ Si rimanda per una trattazione più puntuale ad Alvar 2010, pp. 265-275.

³⁰⁹ *Ibidem*.

cui fulcro diviene la Corona d'Aragona e, tramite essa, come mostrato nei paragrafi precedenti, l'Italia. L'Umanesimo italiano, infatti, orienta questa nuova intellettualità ad allontanarsi progressivamente dai testi religiosi per rivolgersi ai grandi classici. Con l'ascesa al trono di Isabel I di Castiglia e il matrimonio con Ferdinando II, il passaggio da una lettura privata, riservata ai singoli intellettuali, alla formazione di grandi biblioteche nobiliari segna la nascita di nuovi centri del potere culturale. La loro rilevanza – e la loro differenza rispetto agli altri centri – si definisce soprattutto attraverso le opere in essi conservate, spesso tradotte su esplicita richiesta del nobile che le commissiona. Si tratta, a tutti gli effetti, di una forma di autorappresentazione del potere che si concretizza in un'operazione culturale di ampia portata.³¹⁰

IV.3.3 Dante e l'*humanismo castellano*: traduzioni e traduttori

Come accennato all'inizio, Dante – ancor più di Petrarca e Boccaccio – sembra assurgere a modello per l'Umanesimo, proprio perché i castigliani riconoscono nella sua opera, e in particolare nella *Commedia*,³¹¹ il rispetto e l'ammirazione per il modo antico interpretato e riadattato a una visione cristiano-medievale. Per questa ragione, gli intellettuali di fine XIV e inizio XV secolo percepiscono nell'opera dantesca un elemento di rottura, bensì una sintesi di valori radicata nei principi di assimilazione e di conciliazione, che integra la dimensione classica con quella cristiano-medievale. Come sottolinea Arce, il fatto che Dante abbia nominato la sua opera, sia nell'*Inferno*, «comedia», sia nel *Paradiso*, «poema sacro», dimostra l'originalità e la grandezza di un autore, del quale non si hanno esempi precedenti se non nella grande tradizione classica: Dante si configura così come il rappresentante di una nuova età culturale. Proprio per questo motivo, «Dante no rapresenta un especial papel en la genuina historia del humanismo italiano, tanto filológico como filosófico, adquiera un valor emblemático para la lengua castellana, hasta el punto de poder considerarle decisivo en los destinos de la [...] literatura».³¹²

Come nota di Camillo, la più recente storiografia concorda sul fatto che il XVI secolo rappresenti l'età della massima espressione dell'Umanesimo *castellano*, i cui prodromi si collocano già nel XV secolo, in un clima intellettuale che vede letterati ed eruditi interessarsi ad autori latini e italiani nei quali riconoscono l'esigenza culturale più viva di quell'età.³¹³ Per questo Arce, è solito parlare di un «primero italianismo español, bilingüe y dantofilo», in cui gli intellettuali castigliani del Quattrocento rivedono il nuovo spirito nascente tanto più negli autori italiani dell'età precedente, che non negli autori del quattrocento italiano con i quali, come ho spiegato in precedenza, entrano

³¹⁰ Si veda Alvar 2010 pp. 39-40.

³¹¹ Si veda Alvar 2010, pp. 257-289.

³¹² Arce 1982, p. 145.

³¹³ Si veda di Camillo 1976.

direttamente in contatto; e un «segundo italianismo» più maturo, in cui il modello di riferimento letterario è Petrarca.

Pues bien, ese primero italianismo coincide obviamente con el inicial impulso humanístico en la península, que debe ser estudiado en la doble faceta latina e italiana. Ciertamente es también que no podemos ignorar otros estímulos autóctonos [...]. Pero, aun admitiendo que en la historia del pensamiento cultural, el ansia innovadora también en nuestra propia consciencia cultural, el ansia innovadora a nivel formal se somete al influjo de las literaturas ya expresadas en instrumentos lingüísticos más refinados y maduros.³¹⁴

Gli intellettuali castigliani sono affascinanti dall'uso del *volgare* che Dante eleva a lingua viva e alta. Vedono in lui un modello da emulare per dotare il «duro y desierto romance castellano», come descritto da Juan de Mena, di un'arte retorica in lingua vernacolare che potesse raggiungere le più alte sperimentazioni stilistiche dantesche. Petrarca e Boccaccio, infatti, in questa fase del «primero italianismo» hanno un ruolo più limitato, incidendo sul piano filosofico e morale con le loro opere latine.

In questo scenario culturale,

Imperial por un lado, Villena y Santillana³¹⁵ después, junto con el más arcaico Pérez de Guzmán, representan, mucho más que Mena – que actúa a otro nivel humanístico –, las vías de introducción de este primer italianismo que es a su vez una de las facetas del naciente e incipiente humanismo cuatrocentista enterradas de lengua castellana.³¹⁶

In un simile contesto, la via che maggiormente consente un'analisi e una più ampia riflessione sulla circolazione, diffusione e ricezione dantesca in area iberica deriva dalle traduzioni. La portata di questo fenomeno è tangibile tanto più nell'area castigliana ancor più che in quella catalana. In questa sede, ci concentreremo principalmente sulle traduzioni della *Commedia* dantesca, tralasciando quella dell'esegesi per la quale si rimanda ad altri studi già ampiamente consolidati e a sedi più specificatamente dedicate.³¹⁷

Della *Commedia*, a oggi, si conservano alcune traduzioni integrali e frammentarie in castigliano, trasmesse in manoscritti differenti e concepite per funzioni e destinatari diversi. Ciò emerge sia dalle modalità traduttive adottate, sia dalla *mise en page* dei codici, nei quali – la materialità del libro, la struttura, l'apparato para/peritestuale, gli spazi di lettura e di annotazione – concretizzano in modo diretto le forme della circolazione, dell'uso e della fruizione dell'opera dantesca in area castigliana. La prima è la traduzione in prosa della *Commedia* attribuita a Enrique de Villena e commissionata dal Marqués de Santillana, datata al 1428. Si tratta non solo della prima

³¹⁴ Arce 1982, p. 146.

³¹⁵ Per un approfondimento su questi tre autori castellani si rimanda a due recenti lavori di Cinthia María Hamlin (Hamlin 2023a e Hamlin 2023b).

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ Si veda Valero Marfany 2021; Marfany 2015; Moreno 2021; Gomez 2016a; Valero Moreno 2021b; Valero Moreno 2020; Valero Moreno 2007.

traduzione castigliana del poema, ma anche della prima traduzione in una lingua vernacolare. È conservata nel manoscritto di Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186, testimone autorevole – come già mostrato – della tradizione settentrionale della *Commedia*, sul quale ci soffermeremo a breve; la seconda datata intorno al XV secolo è tramandata dal codice della Real Biblioteca del Monasterio de el Escorial, S.II.13, alle cc. 41r e 53v in cui troviamo un testo bilingue del primo canto dell'*Inferno* della *Commedia*;³¹⁸ due citazioni in castigliano³¹⁹ trasmesse dal manoscritto di Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. Mc Clean 180; e, entrando nel XVI secolo, la traduzione di Pedro Fernández de Villegas, relativamente all'*Inferno*, al primo canto e tre strofe del secondo canto del *Purgatorio* e al primo canto del *Paradiso*, in «coplas de arte mayor», pubblicata a Burgos presso la stamperia di Fadrique de Basilea nel 1515. Essa rappresenta il tentativo di incorporare e adattare la lirica ispanica al metro italiano;³²⁰ infine, recentemente, Laura Banella ha scoperto una traduzione abbastanza estesa nei margini de *La commedia col commento di Christophorus Landinus* (Venezia 1491) della Bodleian Library (Auct. 2Q inf. 1.43) attribuibile a una mano databile tra il XV e il XVI secolo.³²¹ Come è possibile notare, l'unica traduzione integrale databile all'inizio del XV secolo è quella rinvenuta nel ms. 10186 attribuita a Enrique de Villena. A questo periodo, spostandoci però in area catalana, troviamo soltanto la traduzione in catalano della *Commedia* per mano di Andreu Febrer datata 1429, un lavoro pionieristico, in cui il traduttore ha avuto il merito di realizzare la prima traduzione in lingua vernacolare della *Commedia* in rima e in versi, adattando l'endecasillabo italiano al decasillabo catalano.³²²

³¹⁸ Per una descrizione del codice si rimanda a Valero Moreno 2020; Penna 1965. Per uno studio puntuale invece sulla traduzione si rimanda, oltre al lavoro di Penna 1965, allo studio di Hamlin 2023b e a Hamlin 2023c, nel quale si propone di dimostrare il modello utilizzato per la traduzione dei versi danteschi.

³¹⁹ Si veda Hamlin 2023b, pp. 175-177; Calef 2018, p. 65; Alvar 2010, p. 342.

³²⁰ Si rimanda agli studi di Hamlin (in stampa); Hamlin 2023b; Hamlin 2021; Hamlin 2019b; Hamlin 2014; Hamlin 2013

³²¹ Si veda Banella 2022.

³²² La *traducción* di Febrer è realizzata in un periodo letterario florido, che vede in contemporanea il tentativo traduttivo di Villena su commissione del Marchese di Santillana; quest'ultimo apprezzerà moltissimo il lavoro del catalano per la pulizia dell'opera, l'inestimabile esecuzione poetica, utile per la messa in pratica della morale e della dottrina che Dante aveva magistralmente riversato in fiorentino nella *Commedia*. Un'opera tanto nobile non poteva non essere destinata a un dedicatario altrettanto "alto", quale Alfonso d'Aragona, citato nel *colophon* della traduzione, in cui è menzionata anche la data di fine dell'opera, il 1° agosto 1429 a Barcellona. Oggi ne rimane un'unica testimonianza nel codice manoscritto El Escorial L.II.18, E, della Real Biblioteca del Monasterio dell'Escorial; rappresenta il primo tentativo di uso della lingua catalana in veste di lingua poetica e letteraria per una traduzione vernacolare. Il merito è quello di avere rispettato il testo originale, non solo da un punto di vista contenutistico, ma anche metrico e strofico, incorporando il sistema catalano a quello italiano, adattando le rime e il verso al fine di rendere il testo più simile all'originale. In particolar modo, Febrer agisce nell'accentuazione del verso ricorrendo al decasillabo tipico provenzale e della poesia catalana, con una differente collocazione dell'accento e della cesura, annettendo italianismi e occitanismi che, sebbene in certi luoghi rendano macchinoso il testo, permettono il mantenimento della terzina dantesca immutata (si veda Riquier de 1964, pp. 92-111). Come afferma Grilli: «Le sonorità del catalano del Quattrocento – rispetto al castigliano – fornisce una replica originale – forse l'unica immaginabile – di quella luce umana, quella della voce narrativa dinanzi alla luce infinita di ciò che è divino» (Grilli 2011, p. 570). Per uno studio più sistematico si rimanda a Bernal-Cunill-Freixas-Marfany (in corso) <https://dantissims.wordpress.com> (data di consultazione 25 novembre 2025); Cunill-Sabatés 2022; Parera Somolinos 2020; Parera Somolinos 2018; Benvenuti 2011; Grilli 2011; Letizia 2007; Muñoz de las Nieves 2002; Di Costanzo 2001;

IV.4 Enrique de Villena, el Marqués de Santillana e la *Comedia* di Dante: dalla traduzione al «modelo subyacente»³²³

Tra il XIV e il XV secolo, nella penisola iberica, come già dimostrato, si assiste a un'intensa attività di traduzione dei classici e degli autori contemporanei stranieri, favorita dalla nascita di biblioteche private e di circoli letterari legati ai principali nuclei nobiliari. Questa pratica, destinata a consolidarsi e ad ampliarsi nel successivo *Siglo de Oro*, trova inizialmente impulso nella proliferazione dei centri di committenza, dai quali dipendeva la selezione delle opere da tradurre. Con il tempo, tuttavia, l'attività traduttiva si diffonde in tutta la Península, coinvolgendo le diverse lingue vernacolari delle corti e le personalità culturali più autorevoli. Ciò che caratterizza in modo peculiare questa fase è la consapevolezza che la traduzione non obbedisce a criteri uniformi né applicabili indistintamente a ogni testo, ma varia in relazione al contesto, alla natura dell'opera e alle competenze del traduttore. In questo scenario emergono figure emblematiche quali il Marqués de Santillana e il Condestable de Luna, personalità politiche di primo piano che promuovono la circolazione delle opere classiche e contemporanee attraverso la creazione di vere e proprie officine librerie, determinanti per la diffusione culturale del tempo. Enrique de Villena, amico e sodale del Marqués de Santillana, rappresenta in questo *coté* una figura di spicco del XV secolo, le cui opere costituiscono una «fecha capital en la historia del [...] Renacimiento» ispanico,³²⁴ preparando «el camino de los primeros renacentistas españoles».³²⁵ Con la traduzione della *Commedia*, Villena introduce una svolta significativa non solo per l'*Humanismo castellano*, ma anche per la prassi traduttoria: pone maggiore attenzione alla forma del testo del manoscritto di base e ricorre perciò a più esemplari per garantire una traduzione quanto più fedele possibile al testo originale. Tale approccio rivela un'attitudine filologica inedita per l'epoca, caratterizzata da una consapevolezza e da una conoscenza del testo e del processo di *varia lectio* che risultano fino ad allora assenti tra i grandi intellettuali. Lo stesso Post osserva in merito: «If anyone in the fifteenth century might be expected to prove a thorough going *Dantista*, that man should be Enrique de Villena».³²⁶

Per secoli la traduzione della *Commedia* per mano di Villena è stata considerata perduta. Inizialmente, Benicio Navarro aveva ipotizzato di poterla identificare in una versione in castigliano del primo canto dell'*Inferno* che si legge nel manoscritto S.II.13 della Real Biblioteca del Monasterio

Piccat 1994; Closa 1990; Gallina 1989; Gallina 1957; Amador de los Ríos 1969; de Riquier 1966; Bohigas 1961; Badia i Margarit 1960; Friederich 1950; Valbuena Prát 1937; Farinelli 1922; Vidal i de Valenciano 1878.

³²³ Parte di ciò che verrà presentato in questo sottoparagrafo, è stato parzialmente pubblicato nel contributo: Beatrice Mosca, *Enrique de Villena e la 'Comedia' di Dante*, «Griseldaonline», sezione Approfondimenti, 2025, ISSN: 2724-6485, pp. 1-14.

³²⁴ Valbuena Prát 1937, p. 231.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ Post 1907, p. 25.

de l'Escorial.³²⁷ Grazie agli studi di Cotarelo i Mori³²⁸ e Mario Schiff,³²⁹ essa è stata identificata come quella posta al margine del testo del poema dantesco, negli spazi bianchi non occupati dall'intero sistema di glosse, note e chiose, presente nel manoscritto di Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186.³³⁰ La traduzione però si presenta priva di un prologo o di una nota di dedica, come invece era solito apporre lo stesso Villena in altri suoi lavori. Ciò però non deve stupire: innanzitutto, perché la prima carta del codice è stata sostituita nel XV secolo e, pertanto, non abbiamo la carta del progetto originario; inoltre, la traduzione del poema dantesco non si configura come un'opera per essere editata e diffusa bensì come di supporto alla lettura del poema per un uso privato del Marchese e, quindi, non era necessario apporvi alcuna dichiarazione di intenti o dedica iniziali.

L'operazione di Villena è pionieristica: da un lato egli mira a mantenere un'evidente fedeltà al testo dantesco, nel rispetto dell'intenzione autoriale; dall'altro avverte la necessità di avvicinare la lingua traducete alla lingua tradotta, operazione che comporta un notevole sforzo di adattamento. Ciò mette in luce un significativo impegno linguistico, che consente di valutare l'adeguamento del castigliano del primo trentennio del Quattrocento alla lingua di Dante.

Il progetto di traduzione di Villena si consolida parallelamente a un altro lavoro di traduzione, ossia quella dell'*Eneide* virgiliana per Juan II di Navarra, «romançada por su mandado e instancia».³³¹ Come emerge dall'esame del manoscritto di Madrid, Biblioteca Nacional de España, 17975 e come stato ben evidenziato dagli studi di Lacuesta,³³² inizialmente «antes fuese puesta en pergaminos e bien escripta para gela èresentar se levantó discordia e guerra entre el señor Rey de Castilla a quien

³²⁷ Penna 1965, p. 82.

³²⁸ Si veda Cotarelo i Mori 1896. Per quanto riguarda la biblioteca di Villena, a oggi è noto che essa sia stata smembrata. Una parte è stata incendiata per ordine di Juan II nel 1434, poiché le sue opere erano state accusate di oscurantismo e di deviare i lettori dalla dottrina cattolica; una parte è confluita nella biblioteca del Marchese di Santillana; infine, un'ultima parte è confluita nella biblioteca personale di Juan II (Cátedra 1994, p. XXI).

³²⁹ Si veda Schiff 1905; Schiff 1899. La possibilità da parte di Schiff di potere studiare la biblioteca del Marchese di è presentata nel 1884, quando la Biblioteca Nacional de España ha acquistato la Biblioteca del Duca di Osuna, entro cui era confluito il lascito del Marqués. Schiff ha esaminato tutti i manoscritti del fondo datati o che presumibilmente potevano essere datati *ante* 1458, anno della morte del Marchese. L'operazione di Schiff si è concretizzata con la pubblicazione del *Catálogo de la Exposición de la Biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV*, tenutasi presso la Biblioteca Nacional de España, in onore del quinto centenario dalla morte del marchese. Nonostante la brillantezza e il lavoro di fino del curatore, l'ipotesi ricostruttiva fatta da Schiff non appare priva di problemi: lo stesso, infatti, non aveva letto il testamento del 1455 del Marqués, il quale aveva ordinato che metà dei suoi mobili e dei suoi libri, tanto in latino quanto in volgare, venissero venduti con un'asta pubblica, per sanare i debiti che aveva contratto. Ciò lascia intendere che una esigua parte del suo patrimonio è effettivamente confluito nella biblioteca del Duca di Osuna e successivamente nella Biblioteca Nacional de España (Penna 1965, pp. 82-85; per il testamento di Santillana si veda Layna Serrano 1942, p. 352). Ciò non toglie che, come vedremo, per l'identificazione della traduzione di Villena, Schiff apporterà altre considerazioni a supporto.

³³⁰ Per la descrizione del codice si rimanda al capitolo 1, sottoparagrafo II.2.1.

³³¹ Per la traduzione dell'*Eneida* si rimanda a Cátedra 2000; Cátedra 1996; Cátedra 1994; Cátedra 1981; Ciceri 1991; Ciceri 1982; Lacuesta 1974; Cotarelo i Mori 1896.

³³² Si veda Lacuesta 1974.

el dicho Don Enrique de Villena avya por soberano señor e le dicho señor Rey de Navarra». ³³³ In una seconda parte, però, la glossa dichiara l'intenzione di lasciare l'opera ai castigliani «por én, abstóvose de le fazer tancto beneficio ne aver con él comunicacón en este presente, reservándola para comunicar a otros cavalleros del regno que deseavan de la veer e eran en el serviçio del dicho señor rey de Castilla». ³³⁴

In realtà la traduzione dell'*Eneide* non è mai stata consegnata a Juan II. A seguito dei conflitti tra il regno di Aragona, di Castiglia e di Navarra decide di schierarsi con il sovrano castigliano ed è stato espropriato per questo motivo dei suoi averi e dei suoi diritti ereditari in Aragona, decidendo così infine di mettere a disposizione la propria opera ad alcuni signori del regno castigliano. ³³⁵ È possibile che, tra i signori genericamente menzionati per cui completa l'opera, figurasse anche il Marchese di Santillana; a lui, infatti, Villena attribuisce questa iniziativa e la realizzazione di *otros poemas*, forse già alludendo alla traduzione della *Commedia* che avrebbe iniziato proprio su sua richiesta. Cátedra, sulla base di uno studio sulle fasi redazionali della traduzione dell'*Eneide* e delle relative glosse, ha datato quest'ultime intorno al 1429 individuando alcuni riferimenti alla *Commedia*. ³³⁶ Le numerose citazioni del poema e i molti rimandi interni all'operazione di traduzione virgiliana, resi evidenti anche dall'apparato di postille del traduttore all'opera, hanno permesso di datare la traduzione della *Commedia* al 1428. Già nell'*Arte de trobar*, opera incompiuta di Villena, nella quale ha introdotto l'arte poetica provenzale in castigliano, l'autore aveva definito questa operazione come secondaria rispetto al progetto virgiliano, descrivendola come «un soláz en comparacón del trabajo que en la Eneyda pasava», una sorta di sperimentazione e di prova preliminare per prepararsi a «exprimir degnamente los angelicos cambios virgilianos: así como un trabajo fuese reposo de otro trabajo». Tuttavia, la sua attività editoriale nel suo complesso lascia intravedere una progettazione più solida, forse già delineata all'interno di un piano editoriale ben strutturato anteriore al 1428.

Come già anticipato, il primo a identificare la traduzione in castigliano del poema dantesco presente in Md come quella appartenuta al Marchese di Santillana e attribuibile a Enrique de Villena è stato Mario Schiff. Le ragioni da lui addotte a sostegno di questa tesi sono molteplici. In primo luogo, una parte consistente del lascito librario del Marqués, secondo Schiff, è confluita nella collezione del Duca di Osuna: ciò renderebbe plausibile il ritrovamento del manoscritto all'interno di tale raccolta. In secondo luogo, la traduzione integrale della *Commedia* contenuta in Md corrisponde

³³³ Ivi, p. 15.

³³⁴ Cátedra 1994, p. 7.

³³⁵ Ivi, p. XXVIII.

³³⁶ Ivi, p. XIX.

perfettamente alle informazioni note circa una traduzione castigliana del poema posseduta dal Marqués ed esemplata da Enrique de Villena. Inoltre, l'analisi paleografica e calligrafica di alcune note, chiose e peculiari *maniculae* presenti nel codice sembrerebbe confermare l'intervento diretto del Marqués: tali elementi sarebbero riconducibili alla sua mano. A rafforzare questa ipotesi si aggiunge la presenza – come già ricordato nella descrizione codicologica fornita nelle pagine precedenti –³³⁷ di un segno d'attenzione particolarmente caratteristico, un tempo identificato come la sigla della firma del mecenate, apposto in numerosi manoscritti e materiali di sicura attribuzione allo stesso, spesso in luoghi particolarmente rilevanti o di interesse del testo.³³⁸ Come sottolinea Calef,³³⁹ le motivazioni addotte da Schiff sono di natura prevalentemente “esterna”. Per quanto riguarda invece gli elementi “interni”, Schiff ha fondato la propria proposta attributiva esclusivamente su un confronto con altre opere di Enrique de Villena, individuando alcune analogie nello stile e nelle modalità operative del traduttore. Nonostante lo scetticismo manifestato da Morreale (1959) e da Penna (1965) nei confronti della tesi di Schiff, lo studio di Pascual³⁴⁰ sulla traduzione ha introdotto un mutamento di prospettiva decisivo. La sua analisi ha infatti fornito un nuovo quadro interpretativo, al punto che, ancora oggi, il suo lavoro costituisce il riferimento fondamentale per lo studio della traduzione castigliana della *Commedia*, benché le ricerche successive – notevoli e numerose – abbiano da un lato portato a rivedere alcuni aspetti della proposta di Pascual, e dall'altro ampliato significativamente il campo delle indagini.³⁴¹

Partendo dalla lettura e dall'analisi della traduzione, Pascual aveva osservato che in alcuni luoghi la traduzione non seguiva biunivocamente il testo della *Commedia* presente in Md, bensì presentava a testo delle innovazioni che suggerivano l'uso di un altro codice, oltre a Md, per esemplare la traduzione in castigliano, un secondo modello, che lo stesso Pascual identifica come il manoscritto X. Come evidenzia Sánchez-Prieto Borja, in un suo studio particolarmente rilevante sulla traduttologia medievale, per analizzare o editare una traduzione è decisivo individuare il modello più vicino a quello effettivamente utilizzato dal traduttore. Questo modello – che il critico definisce «modelo subyacente» – costituisce infatti il punto di partenza sia per l'allestimento di un testo critico fondato, sia per una corretta comprensione della traduzione stessa.³⁴² I criteri utili a mettere in luce analogie e divergenze tra il testo tradotto e il «modelo subyacente» sono principalmente la *lectio difficilior* e l'*usus scribendi* del traduttore e del copista. Nel tentativo di ricostruire o individuare il

³³⁷ Si veda il capitolo 1, sottoparagrafo II.2.1.

³³⁸ Schiff 1905, pp. 275-303.

³³⁹ Si veda Calef 2018; Calef 2013, pp. 90-91.

³⁴⁰ Si fa riferimento a Pascual-Lacuesta 1983; Pascual 1974;

³⁴¹ Si fa riferimento a Calef 2021; Calef 2018; Calef 2013; Cátedra 2000.

³⁴² Sánchez-Prieto Borja 1989, p. 256.

modello (o i modelli) alla base della traduzione è inoltre imprescindibile distinguere gli errori puramente accidentali, gli errori riconducibili a condizionamenti psicologici del copista e i veri e propri errori di copia. Si tratta di un tipo di analisi essenziale non solo per una corretta *restitutio textus*, ma anche per qualunque studio approfondito su una traduzione come quella del caso del manoscritto madrileño. Analizzare simili procedimenti di critica testuale, applicabili non solo alle traduzioni dal latino ma anche da lingue romanze, permette di comprendere le dinamiche di produzione, ricezione e circolazione del poema dantesco ma anche di entrare all'interno delle officine librarie e negli scrittoi dei copisti e dei traduttori per comprendere il loro *modus operandi*.

Pascual, partendo dall'apparato e dal testo dell'edizione Petrocchi, ha collazionato i primi cinque canti dell'*Inferno* basandosi su 95 *loci*, utilizzando le varianti dell'editore per delineare il profilo del secondo modello. Il risultato di tale lavoro ha dimostrato che questo profilo sembra avvicinarsi a un affine del manoscritto di Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 88 (Co). Accettando tali ipotesi, Pascual ha analizzato l'area di influenza di Co, identificando come ulteriore codice degno di nota e possibile affine Po, il cosiddetto codice Poggiali della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, l'attuale Palatino 313. Nonostante i tentativi di identificare il secondo modello, Pascual non è riuscito a restituire dei risultati puntuali e pienamente conclusivi; tuttavia, il suo lavoro ha posto le basi per gli studi e le ricerche successive, sollevando numerosi dubbi sulle argomentazioni proposte da Schiff per l'attribuzione della traduzione e concordando con Penna sulla necessità di ulteriori indagini. Sulla scia dei risultati ottenuti dallo studioso, Marcella Ciceri, durante i suoi studi sulla traduzione villeniana dell'*Eneide* virgiliana, confronta le glosse dell'*Eneide* nelle quali Villena menziona il testo della *Commedia* dantesca e la traduzione trasmessa in Md. Limitandosi ai soli primi cinque canti dell'*Inferno* e sulla base delle sue collazioni, Ciceri ritiene che il possibile secondo modello utilizzato da Villena possa essere un testimone tardo e contaminato affine al manoscritto di Paris, Bibliothèque Nationale de France, 538 (Par. 538). Inoltre, rileva che per lo scioglimento di luoghi oscuri del poema, Villena possa avere fatto ricorso a un commento antico.³⁴³

A questa indagine hanno fatto seguito i lavori di Devilla³⁴⁴ e Zecchi,³⁴⁵ dedicati rispettivamente al *Purgatorio* e al *Paradiso*. I due studiosi, attraverso un'analisi per *loci*, hanno effettuato una collazione delle due cantiche, confrontando le divergenze testuali presenti nella traduzione di Villena rispetto al testo di Md. Queste divergenze risultano solo parzialmente coincidenti con una parte della tradizione della *Commedia*. Per il *Purgatorio* Devilla ha analizzato i

³⁴³ Ciceri 1985, pp. 133-134.

³⁴⁴ Si veda Devilla 1984-1985.

³⁴⁵ Si veda Zecchi 1985-1986.

casi in cui Md_{trad} ³⁴⁶ si distanzia da Md_{testo} presentando lezioni coincidenti con parte della tradizione dantesca, avendo a disposizione l'edizione Petrocchi e anche gli studi di Moore, concludendo che il secondo modello potrebbe essere un manoscritto affine al codice di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 313.³⁴⁷ Lo stesso Devilla, infatti, aveva affermato che «è presumibile, infatti, che l'autore abbia scritto la sua versione attingendo ad almeno due mss. della *Divina Commedia* (basandosi fundamentalmente su Mad) e che la traduzione sia stata successivamente trascritta nei margini di quello da un copista di professione».³⁴⁸ Per quanto concerne il *Paradiso*, Zecchi ha ipotizzato che il secondo modello potrebbe dipendere dallo snodo *b* identificato da Petrocchi.³⁴⁹

In un primo momento, Pascual aveva ipotizzato che il testo della traduzione fosse stato dettato e copiato simultaneamente, sostenendo inoltre che il manoscritto di riferimento per la traduzione non fosse Md, bensì il cosiddetto manoscritto X. A sostegno della sua ipotesi, lo studioso porta le seguenti argomentazioni: innanzitutto, non si hanno prove che gli errori che presuppongano un atto di copia in quanto non si ha testimonianza che il manoscritto sia stata esemplato per copia di un antografo; la traduzione dimostra che vi è stata la consultazione di un testo italiano per la traduzione in castigliano ma che non necessariamente debba essere Md; infine, che vi sono sviste, errori, banalizzazioni che farebbero presupporre una genesi acustica, derivante da una traduzione diretta.³⁵⁰ Calef, invece, rovescia questa ipotesi: partendo dai presupposti di Devilla, per la quale «le biffature e le incertezze non sono così numerose da indurre ad affermare che la traduzione e la trascrizione siano simultanee [...]. Sarebbe strano che, volgendo un testo tanto complesso come quello della *Commedia*, l'autore possa tradurre e [...] dettare direttamente [...] con poche correzioni»,³⁵¹ la studiosa, rifiutando l'autografia *tout court* – ipotizzata inizialmente da Brummer³⁵² – data la molteplicità di mani che intervengono sul manoscritto, segnala la presenza di errori di trasmissione e di copia nelle tre cantiche che presuppongono un atto di copia e non di dettatura e trascrizione simultanea.

Lo studio del codice e della traduzione, come si può notare, ha interessato moltissimi studiosi e studiose raggiungendo uno dei suoi più alti livelli di specificità e puntualità con Paola Calef in un volume pubblicato nel 2013³⁵³ e, oggi, aggiornato e parzialmente approfondito da studi più recenti.³⁵⁴ In particolar modo, la studiosa ha proseguito le ricerche intraprese da Pascual riguardanti

³⁴⁶Ho scelto di identificare rispettivamente con Md_{trad} il testo della traduzione del poema al margine presente nel manoscritto 10186; con Md_{testo} , invece, il testo del poema riportato in Md.

³⁴⁷ Devilla 1984-1985, pp. 22-100.

³⁴⁸ Ivi, p. 100.

³⁴⁹ Zecchi 1985-1986, p. 27-42.

³⁵⁰ Pascual-Lacuesta 1983, pp. 43-57.

³⁵¹ Devilla 1984-1985, pp. 115-116.

³⁵² Si veda Brummer 1971, pp. 15-22.

³⁵³ Si fa riferimento a Calef 2013.

³⁵⁴ Si fa riferimento a Calef 2021; Calef 2018.

l'identificazione del secondo modello soggiacente alla traduzione. Da collezioni sistematiche limitatamente alla prima cantica condotte avvalorandosi dell'edizione del poema e dell'apparato a cura di Giorgio Petrocchi,³⁵⁵ Calef ha ottenuto dei risultati pressoché analoghi a quelli raggiunti in precedenza da Pascual e da Ciceri. La studiosa, infatti, afferma che

si registra, infatti, un ampio numero di coincidenze fra la traduzione e il cortonese o i codici a questo vincolati (*Eg Laur Ham Pa Po*). In particolare, *Co Pa Po* trasmettono, ora l'uno ora l'altro, un certo numero di *lectiones singulares* con cui la traduzione coincide [...]. Infatti, in questi casi siamo in presenza di varianti che hanno avuto corso e che hanno caratterizzato una parte della tradizione, all'interno della quale poteva collocarsi il ms. X.³⁵⁶

Durante la sua ricerca, la studiosa si concentra inoltre sui procedimenti e artifici retorici utilizzati dal traduttore per la resa di alcuni concetti espressi dai versi del poema dantesco, delineando in maniera più precise le cosiddette “dittologie sinonimiche” o pseudo-sinonimiche individuandone sette tipologie differenti, che rispondevano alla necessità da parte del traduttore di avvicinarsi e rispettare la volontà autoriale.³⁵⁷ Esaminando infatti il *modus operandi* del traduttore, Villena opera inizialmente come stesura confezionando una bozza del proprio lavoro su cui proseguire successivamente la stesura definitiva del testo. Nel corso dei suoi studi, Calef, sulla scia di quanto era stato fatto da Pascual e persuasa dagli studi di Ciceri, ha deciso di dedicarsi nuovamente allo studio del cosiddetto manoscritto X, ampliando il campo di indagine, includendo non solo l'antica esegesi ma anche valutando il ruolo dell'apparato di glosse e chiose sia in latino che in castigliano per la resa della traduzione.³⁵⁸ L'ipotesi, infatti, è che Villena non solo avesse avuto accesso a un secondo modello ma addirittura a un terzo o che almeno uno dei due fosse glossato o commentato o che disponesse di materiale esegetico. Effettivamente, sulla base dei miei studi, sono emersi dei dati interessanti che sostengono e in parte superano gli assunti di Paola Calef, come dimostrerò a breve.

L'asserzione di Pascual secondo cui Villena avesse predisposto il lavoro sulla traduzione sulla base del manoscritto X e che Md fosse un manoscritto di controllo, era stato confutato già da Calef,³⁵⁹ ma trova conferma anche dalle mie indagini. Sebbene non sia in grado di definire in modo puntuale in che misura Villena si sia avvalso dell'uno o dell'altro codice, ciò che appare evidente è che il testo principale e di riferimento per il traduttore sia stato Md.

Ciononostante, ho rilevato casi in cui Md_{trad} presenta a testo una lezione corretta rispetto a Md, portatore di innovazioni, e luoghi – seppur molto rari – in cui Md_{trad} e Md divergono. Escludendo i

³⁵⁵ Calef 2013, pp. 206-256.

³⁵⁶ Ivi, p. 257.

³⁵⁷ Per la questione sulle dittologie sinonimiche si rimanda a Calef 2013, sottoparagrafi III.1.5 e III.1.6.

³⁵⁸ Per una rassegna puntuale dei suoi studi si rimanda a Calef 2013, sottoparagrafi III.2.2, III.2.3, III.2.4.

³⁵⁹ Calef 2013, p. 136.

casi attribuibili al *modus operandi* del traduttore, che saranno analizzati in seguito, questa ultima casistica risulta comunque notevolmente esigua.

Come segnala Calef,

Villena avrebbe potuto procedere nel suo lavoro ignorando il significato allegorico, e talora anche letterale, di quanto stava traducendo, ma non avrebbe potuto prescindere dalla comprensione del lessico. È vero che nella sua traduzione si possono reperire diversi casi di termini italiani non compresi e riprodotti nel testo a imitazione del proprio modello, in una sorta di calco che Pascual definisce ‘falso italianismo’, ma se egli non avesse compreso buona parte del lessico dantesco, grazie a uno strumento esegetico appropriato, questi ‘falsi italianismi’ sarebbero stati, per forza di cose, assai più numerosi di quanti ne figurino nella traduzione.

³⁶⁰

Molti dei cosiddetti *falsos italianismos*³⁶¹ erano stati definiti e segnalati da Pascual, il quale ne ha chiarito la natura, come

palabras italianas no comprendidas y transcritas en la traducción de la *Comedia* reproduciendo con bastante fidelidad el significante italiano: no sólo no pueden tomarse por italianismos sino que incluso demuestran una incomprensión del léxico de la *Comedia* que perjudica a la posible italianización de la traducción.³⁶²

Lo studioso, infatti, aveva notato che essi abbondano nei primi dieci canti dell’*Inferno*, giustificando questo fenomeno in quanto è proprio all’inizio di un’opera che il lettore si confronta per la prima volta con il lessico dell’autore. Nonostante Calef abbiamo ridimensionato questo assunto, ciò che appare visibile dall’analisi codicologica, è che spesso i *falsos italianismos* sono accompagnati da una nota interlineare volta a chiarirne il significato. Spesso si tratta di termini molto complessi, come nota Ciceri, la quale ha ipotizzato che per lo scioglimento del significato “oscuro” del lessico dantesco Villena avesse utilizzato un supporto esegetico, ricorrendo spesso a perifrasi o termini in castigliano di significato molto affine. La stessa studiosa, infatti, afferma: «che Villena utilizzi un commento mi sembra evidente, per l’esatta soluzione di luoghi oscuri e per le brevi glosse esplicative apposte alla traduzione».³⁶³ Per appurare ciò, Ciceri ha intrapreso uno studio puntuale sui primi cinque canti dell’*Inferno*. La studiosa ha rivelato delle puntuali concordanze testuali e una certa vicinanza al commento di Boccaccio.³⁶⁴ Tuttavia, i suoi studi non permettono di confermare che Villena abbia utilizzato il commento del Certaldese: non è possibile, infatti, comprovare che il traduttore abbia avuto accesso diretto all’opera. I suoi interventi fanno soltanto ipotizzare la consultazione di materiale esegetico, confermato sia dalla traduzione che dalle glosse interlineari, ma anche dall’apparato liminali di chiose e note al testo del codice Md. Ciò, però, che sembra evidente è che proprio le annotazioni interlineari non sarebbero giustificabili sulla sola consultazione delle

³⁶⁰ Ivi, p. 155

³⁶¹ Si veda Pascual 1974, pp. 87-98.

³⁶² Ivi, p. 98.

³⁶³ Ciceri 1986, p. 134.

³⁶⁴ Ivi, pp. 134-137.

chiose al margine per una successiva riformulazione per la traduzione. Sulla scia di questa ipotesi si sono sviluppati anche gli studi di Paola Calef, che hanno approfondito ulteriormente il rapporto tra le glosse interlineari e il possibile materiale esegetico utilizzato da Villena.

Dagli studi sulla biblioteca del Marchese di Santillana a cura di Mario Schiff, ho notato che a questa altezza cronologica fossero presenti anche due traduzioni di commenti nel fondo bibliotecario. Si tratta della traduzione completa del commento di Pietro Alighieri, della traduzione dei primi sette canti dell'*Inferno* e parzialmente dell'ottavo dal commento di Benvenuto da Imola³⁶⁵ e infine della traduzione del *Purgatorio* del medesimo commento di Benvenuto da Imola, che nell'*explicit* reca il nome del traduttore, González de Lucena. La datazione di quest'ultima traduzione, come evidenzia Paola Calef, è desumibile dal medesimo *explicit*, in cui Santillana è indicato non con il titolo di marchese ma con Yñigo López de Mendoza, permettendo così di collocarla in un periodo anteriore al 1445, anno in cui gli è stata conferita la carica.³⁶⁶ Sembrerebbe, inoltre, grazie agli studi di Alvar e dell'editore de Nigris, che Juan de Mena, durante la stesura della *Coronación a Don Yñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana con la glosa*, terminata intorno al 1438, abbia utilizzato una traduzione del commento di Benvenuto per la sua opera.³⁶⁷ Se questa ipotesi fosse corretta, bisognerebbe immaginare che nel circolo letterario e intellettuale che si era consolidato attorno alla figura del Marchese e della sua biblioteca, dovesse circolare una copia in lingua originale del *Comentum* di Benvenuto da Imola. Se Schiff aveva sostenuto non solo che i tre codici contenenti le traduzioni dei commenti facessero parte della biblioteca del Marchese ma anche di potere attribuire allo stesso de Lucena la traduzione dell'*Inferno* dal momento che a lui è stata attribuita quella del *Purgatorio*, una prova concreta che i tre codici facessero parte del fondo di Santillana arriva da un'osservazione di Alvar.³⁶⁸ Le segnature dei tre codici, infatti, sono consecutive: Plut. V Lit N. n° 23 (Benvenuto da Imola, *Purgatorio*, BnM ms. 10196); Plut. V Lit N. n° 24 (Pietro Alighieri, BnM ms. 10207); Plut. V Lit N. n° 25 (Benvenuto da Imola, *Inferno*, BnM ms. 10208), oltre a presentare la firma di Don Yñigo López de Mendoza.³⁶⁹ Se così fosse, ipotesi supportata da Calef, bisognerebbe immaginare che le traduzioni dei commenti di Benvenuto da Imola siano state realizzate prima del

³⁶⁵ Il manoscritto risulterebbe essere incompleto e visibilmente mutilo. È probabile, infatti, che il progetto originario prevedesse l'intera traduzione. Sembrerebbe naturale che la traduzione dell'*Inferno*, abbia preceduto quella delle altre due cantiche: nel XV secolo l'immaginario infernale dantesco ha interessato maggiormente i letterati del tempo per la capacità dantesca in ipotiposi di rendere vivide le immagini narrate.

³⁶⁶ Si legge: «Aqui se acabo la glosa del sagrado poeta myrifico laureado Dante florentin, de memoria esclarescindamente perpetua e gloriosa, e interpretolo de la lengua latina en la materna castellana Martin Gonçales de Luçena, maestro en artess e doctor en mediçina, fisico e siervo del muy estrenuo e magnifico señor Yñigo Lopes, señor de Mendoça. Loor si fin sea, oy e sienpre, a la una, trina, ininyta esençia triumphosamente e una, esençial e ininyramente. Amen».

³⁶⁷ Calef 2013, p. 164 nota 126.

³⁶⁸ Alvar 1990, p. 35.

³⁶⁹ Schiff 1905, pp. 397-401.

1438, mentre quella del commento di Pietro Alighieri entro la prima metà del XV secolo, come suggerito dallo stesso Schiff.³⁷⁰

Partendo da questi presupposti, Calef ha portato avanti uno studio puntuale su alcuni luoghi testuali per indagare il possibile utilizzo di materiale esegetico e, nello specifico, di una possibile consultazione del commento benvenutiano.³⁷¹ Per uno studio quanto più sistematico e rigoroso, la studiosa ha deciso di limitare il *corpus* alla prima cantica del poema dantesco, e, nello specifico, a *If* I-XI e suddividendo i luoghi testuali in quattro differenti casistiche: «traduzioni anomale», che comprendono i casi non imputabili a errori del traduttore o varianti attestate nella tradizione della *Commedia* sulla base dell'apparato dell'edizione Petrocchi; «traduzioni di termini particolari», passi che Villena non avrebbe potuto comprendere sulla base delle sole sue conoscenze e competenze linguistiche; «chiose interlineari [...] non deducibili, o difficilmente deducibili, dal testo di Dante»; e, infine, casi di «*amplificatio interpretis*».³⁷² Calef si è servita del CD-rom de *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di Procaccioli, per lo svolgimento dello studio, impostando una ricerca per lemmi e per *loci*. I risultati ottenuti soddisfano parzialmente: emergono, infatti, casi in cui sembrerebbe che Villena consulti il commento di Benvenuto da Imola, ma vi sono casi in cui questa fenomenologia non si verifica, facendo ipotizzare l'utilizzo di un altro modello o di altro materiale esegetico, per il quale, però, la studiosa non ha trovato riscontri puntuali.

IV.4.1 Dal manoscritto di Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186 alla traduzione di Villena: nuovi dati

Partendo dagli autorevoli studi che mi hanno preceduto e grazie ai quali mi è stato possibile ricostruire lo stato dell'arte sulla questione – Schiff, Pascual, Alvar, Cicero e Calef – e considerando i codici effettivamente presenti nella biblioteca di Santillana e ipotizzando che Villena abbia avuto a disposizione materiale esegetico verosimilmente in lingua originale, ho potuto verificare la relazione e l'aderenza tra $M_{d_{trad}}$ – la cui trascrizione è anche consultabile grazie al lavoro di Cátedra (2000) – e $M_{d_{testo}}$. Per svolgere le mie ricerche, mi sono servita dei risultati della campagna di collazione su circa 600 *loci critici* – inclusi quelli del Barbi – e prendendo in esame quasi l'intero testimoniale della *Commedia* che presenti almeno 30 canti, per un totale di 580 manoscritti, che ho a disposizione grazie alla mia collaborazione con il Gruppo di Ferrara. Dai risultati ottenuti, ho potuto constatare che emerge una buona affinità tra $M_{d_{trad}}$ e $M_{d_{testo}}$, sia in lezione buona, avendo sempre come riferimento il testo dell'edizione Petrocchi, sia in innovazione, escludendo, sulla base dell'intero testimoniale, la presenza di un testimone che mostri una piena e totale corrispondenza con tutte le lezioni riportate in

³⁷⁰ Ivi, p. 303-304.

³⁷¹ Lo studio è consultabile in Calef 2013, pp. 167-197.

³⁷² Ivi, p. 171. Il corsivo è dell'autrice.

Md_{trad}.³⁷³ Effettivamente, Md_{testo} e Md_{trad} mostrano un'estensione in accordo tale che mi sento di potere confermare quanto già ipotizzato da Calef riguardo l'uso che Villena ha fatto del testo del poema in Md: non materiale di confronto, bensì il testo base per lo svolgimento della traduzione del poema. Considerando verosimile l'ipotesi secondo cui Villena avesse avuto a disposizione l'intero commento di Benvenuto da Imola in lingua originale, ho proceduto a verificare come il traduttore ha utilizzato il materiale esegetico. Parto, infatti, dalla constatazione che rispetto al mio testo base, che ricordo essere quello dell'edizione Petrocchi, molti dei casi in cui Md_{trad} si discosta da Md_{testo} si tratta di "lezioni buone" rispetto al testo di riferimento. Per questo motivo, ho deciso di concentrarmi e verificare se i casi in cui Md_{trad} riporta a testo lezioni corrette, quest'ultime fossero presenti nel testo del commento di Benvenuto da Imola.

Tav. 15 Accordi in lezione buona Md_{trad} + B_{comm} / B_{lemma} rispetto a Md_{testo}³⁷⁴

Inferno

1.1.70 Nacqui *sub Iulio*, ancor *che fosse tardi P*] nacqui su Iulio anchor *ch'io fosse tardi* Md_{testo}, naci en tiempo de Iulio César, aunque *que fuese tarde* Md_{trad}, nacqui sub Iulio, ancor *che fosse tardi* B_{comm}

1.12.49 Oh cieca cupidigia e *ira folle P*] oh cieca cupidigia [e] *rea* e folle Md_{testo}, oh ciega cobdigia e *ira loca* Md_{trad}, *ira folle* che si ci sproni, idest nos homines ita incitas et impellis ad excidia magna terrarum et exterminia hominum B_{lemma}

1.16.26 drizzava a me sì *che 'n contraro* il collo **P**] drizzava a me si *chentra loro* il collo Md, enderesçava a *mí así que contra ellos* el cuello Md_{trad}, e ciascuno drizzaro il visagio [...] sì che il collo, flectens se retro, *facea viaggio contrario* ai piè B_{lemma}

1.17.6 vicino *al fin* d'i passeggiati marmi **P**] vicino *al fiume fine* d'i passeggiati marmi Md_{testo}, vezina *a la fin* de los marmoles por donde andavamos Md_{trad} + B_{comm}

Nel commento di Benvenuto da Imola non c'è alcuna menzione di un fiume fino alla spiegazione di v. 7. È possibile che Villena non comprendendo il passo di Md che presenta l'innovazione *fiume*, abbia fatto affidamento sul commento, omettendo *fiume* contestualmente errato.

³⁷³ Si esclude l'ipotesi avanzata da Hamlin (2023b) che ipotizzava il possibile utilizzo del manoscritto di Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitrina 23.2, anch'esso presente nella biblioteca di Santillana, in quanto dalle collazioni non emerge se non qualche sporadico accordo non rilevante. Mad 23.2, manoscritto databile al XIV secolo *ex.*, è un manoscritto fortemente contaminato e, come dimostrato da Tonello (2018), tale fenomeno è spesso derivante dai passaggi di copia, per iniziativa personale del copista o per l'uso di modelli di differente provenienza. Nel caso di Mad 23.2, la contaminazione avviene con *cento*/**&* in tutte e tre le cantiche, con un grado alto di affinità, ossia 45-60% (20-27 innovazioni) calcolato sulle 45 variante tipiche della famiglia (si veda Tonello 2018, pp. 429-438).

³⁷⁴ Per la costruzione di questa tavola e delle successive si dà il comportamento di Md_{testo} e Md_{trad}. Assumo come testo di riferimento quello dell'edizione Petrocchi (1966-1967). I luoghi sono tutti tratti dalla matrice di collazione e per questo motivo non sono stati segnalati con alcun simbolo. Si dà inoltre il comportamento del commento di Benvenuto da Imola per il cui testo si è fatto riferimento a Lacaita-Vernon 1887; per il lessico castigliano medievale castigliano ho consultato Alonso 1986. Le sigle B_{comm/testo} e B_{comm/lemma} fanno riferimento rispettivamente al prelievo che può essere stato fatto dal testo del commento e dai lemmi stessi del commento. Si è deciso di riportare per le tavv. 15-16 dopo il segno di variante “[j]” l'intero verso e l'intero passo del commento per agevolare la lettura.

1.17.125 lo scendere e 'l *girar* per li gran mali **P**] lo scendere e 'l *gridar* per gli gran mali Md_{testo}, el subir et el *bolver* por los grandes males Md_{trad}, E vidi poi lo scender e 'l *girar*, idest descensum circularem B_{lemma}

1.19.59 per non intender ciò ch'è lor *risposto* **P**] per non intender ciò ch'è lor *riposto* Md_{testo}, per non entender lo quel es es *respuesto* Md_{trad}, per non intender ciò ch'è lor *risposto*, quia scilicet responsio videtur omnino aliena ab interrogatione B_{lemma}

1.23.4 Vòlt'era *in* su la favola d'Isopo **P**] volt'era [*in*] su la favola d'Isopo Md_{testo}, bolvido era *en* fablilla de Isopo Md_{trad}, Lo mio pensiero era volto *in* su la favola d'Isopo; et hic nota quod autor hic nominatim allegat AEsopum B_{lemma}

1.28.10 per li Troiani *e per* la lunga guerra **P**] per li Troiani *o per* la lunga guerra Md, por los troyanos *e por* la luenga guerra Md_{trad}, per li troiani, scilicet qui venerunt in Italiam cum Enea, qui fuerunt victores cum eo; ideo dicit: in su la fortunata terra di Puglia, quae fuit fortunata victoribus, sicut a simili in capitulo XXXI vocat terram fortunatam in Africa, ubi Scipio habuit victoriam de Hannibale; vel appellat forte terram Apuliae fortunatam, quia in ea facti sunt tot terribiles conflictus bellorum, sicut statim sequitur de aliquibus. – *E per*. Hic tangit secundum proelium quod factum est in terra Apuliae famosissimum omnium proeliorum romanorum; ad quod plene sciendum, longam historiam brevi narratione perstringam. [...] la lunga guerra B_{lemma}.

1.32.35 eran *l'ombre* dolenti ne la ghiaccia **P**] eran *quivi* dolenti ne la ghiaccia Md_{testo}, eran *las sombras* tristes en el yelo Md_{trad}, e *l'ombre* dolenti, scilicet proditorum; nam cum ista sit civitas doloris, et omnes umbrae sint dolentes in ea, istae sunt fundamentum omnium dolorum, eran nella ghiaccia B_{lemma}

1.33.96 Si volge in entro *a far* crescer l'ambascia **P**] si volge in entro *e fa* crescer l'ambascia Md, se buelve adentro *a fazer* crescer su pena Md_{trad}, si volge in entro *a far* crescer l'ambascia, idest, angustiam doloris B_{lemma}

1.33.98 E sì come *visiere* di cristallo **P**] e sì come *viscere* di cristallo Md_{testo}, asì come *viseras* de cristal Md_{trad}, sotto 'l ciglio sì come *visiere* di cristallo, quasi dicat, velut si haberent oclaria ex vitro vel crystallo transparentia B_{lemma}

Purgatorio

2.4.32 e d'ogne *lato* ne stringea lo stremo **P**] e d'ogne *parte* ne stringea lo stremo Md_{testo}, de cada *costado* non repretava el estremo Md_{trad}, unde dicit: e d'ogni *lato* ne stringea lo stremo, ita quod a dextra et sinistra tangebatur ripam, quia angusta est via virtutis B_{lemma}

2.5.33 che 'l corpo di costui è *vera* carne **P**] che 'l corpo di costui è *viva* carne Md_{testo}, que'el cuerpo d'èste es *verdadera* carne Md_{trad}, che 'l corpo di costui, qui sequitur me, è *vera* carne, idest, non fictitia B_{lemma}

2.6.15 e l'altro *ch'annegò* correndo in caccia **P**] e l'altro *che negò* correndo in caccia Md_{testo}, e el otro *que afogó* corriendo en caça Md_{trad}, e l'altro, scilicet, aretinus, *che annegò*, scilicet, in flumine Arni, correndo in caccia, dum persequeretur hostes, vel illi eum B_{lemma}

2.8.129 del pregio de la *borsa* e de la spada **P**] del pregio de la *bontà* e de la spada Md_{testo}, del preçio de la *bolsa* e del espada Md_{trad}, honorata non deornatur et spoliatur del pregio della *borsa*, idest, liberalitatis, e della spada, idest, probitatis B_{lemma}

2.9.12 là 've *già* tutti e cinque sedavamo **P**] là 've [*già*] tutti [e] cinque sedevamo Md, e *ya* allí todos [y] çinco estávamos asentados Md_{trad}, *là*_dove tutti [e] cinque sedevamo, scilicet, Virgilius, ipse Dantes, Sordellus, iudex Ninus, et marchio Corradus B_{lemma}

2.9.42 come fa l'uom che, spaventato, *agghiaccia* **P**] come fa l'uom che, spaventato, *a caccia* Md_{testo}, como faze el mone qu'espantado *s'enfría* Md_{trad}, e diventai smorto, novitate rei mirabilis a simili, come fa l'uom che spaventato *agghiaccia*. B_{lemma}

2.19.134 rispuose; «Non errar: *conservo* sono **P**] rispuose: «Non errar: *che servo* sono Md_{testo}, - respondiò – «non errar, *consiervo* só Md_{trad}, ego, son *conservo* B_{lemma}

2.20.67 Carlo venne in Italia e, per *ammenda* **P**] Carlo venne in Italia e per *vicenda* Md_{testo}, Carlo vino en Italia e por *hemienda* Md_{trad}, Dicit ergo: Carlo, scilicet, vetus primus, victor Manfredi, venne in Italia, vocatus ab Ecclesia, e vittima fe, idest, sacrificium, di Curradino, quia ipsum adolescentulum innocentem, velut agnum, immolavit, per *ammenda* B_{lemma}

2.21.61 De la mondizia *sol voler* fa prova **P**] de la mondizia *solver* fa prova Md_{testo}, de la mundiçia *sólo querer* faze prueva Md_{trad}, il *sol voler*, idest, sola voluntas B_{lemma}

2.25.75 che vive e sente e *sé in sé* rigira **P**] che vive e sente e [*sé*] *in sé* rigira Md_{testo}, que bive e siente e *si en sí* mesma buelve Md_{trad}, e *sè in sè* rigira, quantum ad intellectivam, quia intellectus intelligit se, sicut intelligit alia B_{lemma}

2.25.88 Tosto che loco *lì la* circunscribe **P**] tosto che loco *la la* circunscribe Md_{testo}, así aína como el logar *allì la* çircunscribe Md_{trad}, tosto che luogo *lì la* circonscribe, idest, relegat ipsam animam vel in inferno vel in purgatorio B_{lemma}

2.27.83 lungo il peculio suo queto *pernotta* **P**] lungo il peculio [suo] queto *per la notte* Md_{testo}, lexis su ganado e, quedado, *trasnocha* Md_{trad}, *pernotta*, idest, de nocte vigilat, queto lungo 'l peculio, idest, prope gregem suum B_{lemma}

2.29.14 quando la donna tutta a me si *torse* **P**] quando la donna tutta a me si *tolse* Md_{testo}, cuando la dueña toda a mí se *bolvió* Md_{trad}, quando la Donna, Mathildis, tutta a me si *torse*, dicendo: frate mio guarda et ascolta, quia videbis et audies mirabilia B_{lemma}

Paradiso

3.1.122 del *suo lume* fa 'l ciel sempre quieto **P**] del *lume suo* fa 'l ciel sempre quieto Md, del *su lumbr*e faze el çielo siempre reposado Md_{trad}, del *suo lume*, quia coelum empyreum totum est lux et amor B_{lemma}

3.4.121 non è l'affezion mia *tanto* profonda **P**] non l'affezion mia *sì* profonda Md_{testo}, non es la afiçion mía *tanto* profunda Md_{trad}, non è l'affezion mia *tanto* profonda, idest, sufficiens et digna B_{lemma}

3.5.128 *anima degna*, il grado de la spera **P**] *beato spirto*, il grado della spera Md_{testo}, *alma digna* al grado del espera Md_{trad}, ma non so chi tu se', *anima degna*, ista gloria, nè perchè aggi il grado della spera, scilicet, Mercurii B_{lemma}

3.7.19 Secondo mio *infallibile* avviso **P**] secondo mio *ineffabile* avviso Md_{testo}, segúnt mi *infallibile* cuidar Md_{trad}, secondo mio *infallibile* avviso, idest, secundum iudicium meum quod falli non potest B_{lemma}

3.10.112 entro v'è *l'alta mente* u' sì profondo P] entro v'è *null'altra* mente un sì profondo Md_{testo}, dentro ed *alto entendimento* e ansí profundo Md_{trad}, u' sì profondo sapere, idest, tam profunda sapientia, fu messa nell'*alta mente*, idest, eccellente illius Salomonis B_{lemma}

3.23.68 quel che *fendendo* va l'ardita prora P] quel che *deffendendo* va l'ardita prora Md_{testo}, aquel que *fendiendo* va la osada proa Md_{trad}, Non è pareggio da picciola barca, quasi dicat, immo magna, quel che l'ardita prora, quae est prior pars navis, va *fendendo*, vel secando, idest, dividendo B_{lemma}

3.27.57 o difesa di Dio, perché pur *giaci*? P] o difesa di Dio, perché pur *taci* Md_{testo}, o, dehesa de Dios, ¿por qué sólo yazes? Md_{trad}, o difesa di Dio perchè pur *giaci* B_{lemma}

3.33.128 pareva *in te* come lume riflesso P] pareva *in tre* come lume riflesso Md_{testo}, parescia *en ti* como lumbre reflexo Md_{trad}, che pareva si concetta *in te*, sicut scriptum est paullo supra, come lume riflesso, quia una circulatio jaciebat radios in aliam B_{lemma}

Come è possibile osservare dalle mie collazioni, tutti i luoghi che ho individuato – per lo più passi del poema dantesco di difficile interpretazione e comprensione – sembrerebbero dimostrare che Villena non solo si fosse confrontato con il commento benvenutiano ma che avesse ritenuto tali lezioni più autorevoli rispetto a quelle riportate in Md a tal punto da sceglierle per la sua traduzione. Come è possibile immaginare, da una simile collazione sono emersi alcuni luoghi in cui la traduzione non trova riscontro né in Md_{testo} né in Benvenuto da Imola, alcuni dei quali ho riportato alla Tav. 16 per potere ragionare sul *modus operandi* del traduttore.

Tav. 16 Innovazioni di Md_{trad} che non trovano riscontro in Md_{testo} e/o B_{comm} / B_{lemma} rispetto a Md_{testo}

Inferno

*1.26.15 rimontò *l' duca mio* e trasse mee P] rimontò *il mio maestro* e trasse mee Md_{testo}, e subiò *el duque mio* e tiró a mí Md_{trad}, *e il mio maestro*, scilicet Virgilius qui duxerat me deorsum ad fundum, rimontò e trasse mee, scilicet post se B_{lemma}

Sembrerebbe trattarsi di un'innovazione di Villena. In realtà, il traduttore, conoscitore della *Commedia* e soprattutto del suo lessico, quando si è imbattuto in *il mio maestro* in Md_{testo}, era sicuramente conscio del fatto che nei canti precedenti a questo, Dante si era riferito a Virgilio proprio con l'appellativo di *duca mio* (es. *If* VI). Si tratta, pertanto, di due espressioni quasi sinonimiche, diffuse ampiamente in tutta la tradizione della *Commedia* e facilmente interscambiabili. Di conseguenza, non può ritenersi un luogo probante l'utilizzo di un ulteriore modello rispetto a Benvenuto, ma piuttosto una variante poligenetica, che Villena può avere messo a testo per errore di ripetizione dai canti precedenti, in cui spesso Virgilio è appellato «duca».

Purgatorio

*2.2.110 l'anima mia, che, con la *sua* persona P] l'anima mia, che, con la *mia* persona Md_{testo}, el alma mia, que, con la *su* persona Md_{trad}, di consolarmi alquanto l'anima mia, quae vere indiget

consolatione; unde dicit: che venendo qui, idest, quae anima mea veniens ad istum purgatorium, con la *mia* persona B_{lemma}

Il dettato dantesco appare ambiguo in questo luogo nell'alternanza tra l'aggettivo possessivo di prima e di terza persona singolare. L'innovazione di Md_{testo} e di B_{comm/lemma} può essersi generata per l'influenza del precedente *mia* nello stesso verso, determinato anche dal fatto che Dante si sta riferendo a sé stesso. Di contro, Villena può avere deciso di adottare «sua» in luogo di «mia» perché considera «persona» in riferimento ad «anima» e non a Dante che sta parlando.

2.19.35 voci *t'ho messe!*», *dicea*, «Surgi e vieni P] voci *come se dicesse* «Surgi e vieni Md_{testo}, *bozes cometió; dezia* «Levantate e ven Md_{trad}, voce, scilicet Virgillii, venit ad me, *come dicesse*: surgi, quia satis dormisti, et phantasiasti, e vieni, troviam la porta, novi circuli, per la qual tu entre B_{comm/lemma}

Questo è l'unico caso in cui Villena non sembra seguire né Md, né Benvenuto da Imola. Sebbene Villena mantenga sempre le strutture dialogiche imposte dal poeta, sembra plausibile che in questo caso abbia avuto a disposizione un altro modello con cui confrontarsi.

Paradiso

*3.28.50 veder le *volte* tanto più divine P] veder le *rote* tanto più divine Md_{testo}, ver las *buehtas* tanto más divinas Md_{trad}, ma nel mondo sensibile si puote vedere le *ruote*, scilicet, e contra, idest, circulos vel orbes, tanto più divine B_{lemma}

Il verbo *volver* indica l'atto del *girare* e *volgere*, che potrebbe spiegare e giustificare la scelta di «buehtas» da parte di Villena, in quanto come si evince anche dal commento le volte dantesche stanno ad indicare le sfere celesti che si volgono intorno alla terra tanto più infiammate dell'amore divino e tanto più veloci.

Dei luoghi presentati, tre sono stati segnalati con “*” per indicare che si tratta per lo più di casi di sinonimia o di varianti poligenetiche, non rilevanti per potere giustificare l'utilizzo di un altro codice da parte di Villena. Soltanto il caso di Pg XIX, 35 ci permette di avanzare una possibile ipotesi di lavoro, dal momento che il luogo non sembra giustificabile con un intervento *ope ingenii*. Sembrerebbe infatti verosimile, sulla base dei dati collazioni da me riportati, che sicuramente Villena lavorasse confrontandosi non solo con il testo della *Commedia* di Md ma anche con quanto riportato nel *Comentum* di Benvenuto da Imola; inoltre, dal momento che vi sono dei casi come quello appena menzionato in cui Md_{trad} si discosta sia da Md_{testo} sia dal testo dal commento, così come aveva anche dimostrato Calef, potrebbe sembrare plausibile che Villena avesse a disposizione un altro codice che, però, non sembrerebbe coincidere con nessuno dei codici presenti nella biblioteca di Santillana e che, magari, sarà stato utilizzato come copia di controllo, soprattutto nei casi in cui Md_{testo} e il commento di Benvenuto presentavano lezioni a testo differenti, o, addirittura, che lo stesso Villena sia intervenuto arbitrariamente. Non è stato possibile identificare un manoscritto la cui *facies* potrebbe avvicinarsi a quella di un ulteriore modello: i pochi casi in cui Md_{trad} e Md_{testo} discordano (pochi rispetto a quelli in concordanza), presentando innovazioni differenti, non permettono di tracciare un profilo preciso del manoscritto, neanche estendendo l'analisi iniziata da Calef per i primi undici canti dell'*Inferno* sulla base dell'edizione Petrocchi a nuovi dati di collazione del nostro gruppo ferrarese.

È possibile, infatti, che la natura testuale possa avere risentito di fattori di contaminazione tali da rendere impossibile tracciarne il profilo. Si tratta per lo più di innovazioni di carattere poligenetico e per quelle *singulares* non si trovano riscontri con il testimoniale analizzato. Spesso, infatti, questo tipo di innovazioni rappresentano errori derivanti dalla mancata comprensione del linguaggio dantesco, spesso permeato di figure retoriche e artifici allegorici che sottendono la lettera, poco comprensibili persino con il supporto di materiale esegetico. Le innovazioni significative di Md_{trad} , infatti, sembrerebbero disegnare il profilo di un testimone affine alla famiglia tosco-fiorentina α , pressoché gravitante attorno alle sottofamiglie *cento*, *laur&* e *vatbocc*. Come spesso accade in una tradizione sovrabbondante come quella della *Commedia*, ampliando l'orizzonte di indagine, quelle puntuali affinità in innovazione che sembravano circoscrivibili a una determinata area stemmatica o addirittura riconducibili a un solo testimone, si disperdono nel *mare magnum* dei 580 manoscritti con almeno 30 canti presi in esame. Se, infatti, le varianti significative sulla base dell'apparato Petrocchi erano condivise da un solo manoscritto, in questa prospettiva, in cui si è tentato con il Gruppo di Ferrara di scandagliare per la prima volta l'intera tradizione dantesca, si rilevano diffuse, permettendoci, allo stato attuale, di potere piuttosto parlare genericamente di aree di afferenza.

Come avevano già sottolineato Pascual (1974), Arce (1982) e Calef (2013), il tentativo di una costante e fedele letterarietà nel processo di traduzione da parte di Villena ha indotto quest'ultimo a doversi confrontare corpo a corpo con il testo dantesco. Si è trattato di un complesso processo testimoniato da rimaneggiamenti, depennamenti, spazi bianchi che, forse, il traduttore avrebbe riempito successivamente, correzioni *in scribendo* e a posteriori. La costante ricerca di una relazione salda tra testo tradotto e testo traduce si manifesta così nel mantenimento di un andamento prosastico dinanzi l'impossibilità di elaborare un metro poetico che potesse avvicinarsi a quello dantesco, nel tentativo di rispettare l'ordinamento dei sintagmi ed eventuali omissioni del soggetto o elissi quando questi non determinano ambiguità. Eppure, vi sono dei casi in cui Villena sente la necessità di intervenire arbitrariamente, introducendo elementi testuali che non sono riconducibile all'utilizzo di un altro modello, bensì espedienti del traduttore determinanti nella traduzione tra lingue vernacolari al fine di evitare equivoci interpretativi e di tradire la volontà autoriale. Tra gli espedienti ritroviamo l'aggiunta di elementi grammaticali e di connettivi al fine di evitare giustapposizioni; l'integrazione del soggetto; la tendenza ad eliminare infiniti sostantivati; l'introduzione di pronomi dimostrativi volti a dare un riferimento al lettore omissso nel poema; l'*inversio ordo verborum*; l'uso di perifrasi nel caso in cui Villena non riscontri un vocabolo castigliano che possa rendere unicamente il corrispettivo termine dantesco; la costruzione del superlativo assoluto o relativo con "*my + aggettivo*"; la caduta di prefissi; e, infine, numerosi casi di 'errori' che prevedono un cambiamento

nel numero: il traduttore riporta infatti concetti, pronomi, oggetti ecc. espressi da Dante al plurale o al singolare nel numero opposto.³⁷⁵

In particolare, quest'ultimo fenomeno appare molto interessante. A differenza di quanto ipotizzato in un primo momento da Calef, ossia che si trattasse di uno dei sentori che potrebbe giustificare un prelievo da un secondo modello, dal momento che nessun codice specifico condivide queste varianti e quando avviene si tratta per lo più di casi di manoscritti isolati e con sospetto di poligenesi, sembrerebbe che questo procedimento abbia un altro fine. Al netto di un alto tasso di decimazione delle copie, pare poco probabile, statisticamente, che non si verificano delle ricorrenze. Appare più probabile invece, come in seconda battuta ha anche ipotizzato Calef, che si tratti di un espediente retorico, un procedimento di concretizzazione dell'astratto per dare maggiore consistenza narrativa alla prosa ed evitando la vaghezza tipica della poesia. Riporto di seguito alcuni casi, che sono emersi dalle mie collazioni relativamente alle prime due cantiche.³⁷⁶

Tav. 17 Innovazioni di Md_{trad} che riguardano il passaggio da plurale a singolare e viceversa rispetto a Md_{testo}

Inferno

1.3.7 dinanzi a me non furon cose create **P** Md_{testo}] *cosa criada* Md_{trad}

1.3.26 parole di dolore, *accenti d'ira* **P** Md_{testo}] *llenos de ira* Md_{trad}

1.4.73 o tu ch'onori (chi onori Md) *scienza e arte* **P** Md_{testo}] *sciencias y artes* Md_{trad}

1.7.108 al pie de le maligne *piagge grigie* **P** Md_{testo}] *plagua grigia* Md_{trad}

1.8.101 e se 'l passar più oltre *ci è negato* **P** Md_{testo}] *me es negado* Md_{trad}

1.17.50 or col ceffo *or col piè* quando son morsi **P** Md_{testo}] *agora con los pies* Md_{trad}

1.22.6 fedir *torneamenti* e correr giostra **P** Md_{testo}] *torneamento* Md_{trad}

1.22.101 sì ch'è non teman (tema Md_{testo}) de le *lor vendette* **P** Md_{testo}] *sua vendetta* Md_{trad} + Ash

³⁷⁵ Per casi esemplari per ciascuna tipologia si rimanda a Calef 2013.

³⁷⁶ Ivi, p. 263. Calef riporta soltanto quattro esempi tratti tutti da *Inferno*. L'*Inferno* è stata sicuramente la cantica della sperimentazione per Villena, nella quale egli ha compiuto i primi tentativi di resa della traduzione, affinando progressivamente metodologie e scelte stilistiche, che nelle due cantiche successive avrebbe potuto decidere di estendere o rivedere. Dai lavori di Zecchi, che ha analizzato in modo dettagliato l'intera terza cantica, infatti, emerge un aumento esponenziale di questo procedimento nel *Paradiso*. Se l'intento, dunque, è quello di concretizzare concetti astratti, quale cantica meglio della terza può prestarsi a un uso massiccio di tale procedimento retorico? La natura eterea e immateriale del *Paradiso*, infatti, costituisce una sfida interpretativa e traduttiva di notevole complessità. Per questo motivo si è deciso di presentare soltanto i casi di *Inferno* e *Purgatorio*.

1.22.123 saltò e dal proposto (preposto Md_{testo}) *lor* si sciolse **P** Md_{testo}] *suvo* Md_{trad}

1.30.47 sopra cui io avea *l'occhio* tenuto **P** Md_{testo}] *los ojos* Md_{trad}

Purgatorio

2.2.26 mentre che *i primi bianchi apparver* l'ali **P** Md_{testo}] *el prime blanco apareció* Md_{trad}

2.2.81 e tante *mi tornai* (tornar Md_{testo}) con esse al petto **P** Md_{testo}] *me tornaron* Md_{trad}

2.2.103 a quella foce à elli or dritta *l'ala* **P** Md_{testo}] *las alas* Md_{trad}

2.11.36 possano uscire a *le stellate ruote* (le celeste rote Md_{testo}) **P** Md_{testo}] *la estrellada rueda* Md_{trad}

2.14.67 com' a l'annunzio di *dogliosi danni* **P** Md_{testo}] *engañoso dano* Md_{trad}

2.27.81 poggiato s'è *e lor* di posa serve **P** Md_{testo}] *e a el* Md_{trad}

I luoghi presentati non ambiscono a definire in modo esaustivo il fenomeno bensì a dare una panoramica: soltanto una collazione integrale di tutto il poema potrebbe offrire dati più raffinati ma in tempi che, come sappiamo, sarebbero poco ragionevoli per un poema, quale quello dantesco, di 14233 versi distribuiti in 100 canti, con una tradizione manoscritta che, se consideriamo i testimoni frammentari, consta di circa 800 manoscritti. Fenomeni del genere, infatti, non sono isolati e sono giustificabili con la necessità da parte del traduttore di rendere in prosa la poesia ma, soprattutto, di rendere l'endecasillabo e la terzina incatenata dantesca, una novità metrico-prosodica straordinaria per la letteratura del tempo.

IV.5 Testo tradotto e testo traduce: alle soglie della ricezione dantesca

Come già anticipato all'inizio di questa seconda parte, l'analisi codicologica e paleografica di un testimone della tradizione della *Commedia* dantesca e lo studio delle sue soglie, concrete e astratte, permette di potere formulare delle riflessioni di natura interpretativa, esegetica, linguistica, stilistica che ci permettono di tracciare il contesto e le necessità del lettore o dei lettori che hanno creato un palinsesto di voci al margine del testimone dal quale potere ridisegnare la storia della ricezione del poema dantesco. Si tratta di una «zona indecisa» del testo, riprendendo le parole di Duchet,³⁷⁷ «una zona di transizione, ma anche di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica [...] con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e di sviluppare una lettura più pertinente».³⁷⁸ È proprio nella marginalità del libro che rinveniamo informazioni tutt'altro che accessorie: come abbiamo potuto vedere, è proprio in quella soglia che la traduzione dantesca in

³⁷⁷ Duchet 1971, p. 6.

³⁷⁸ Genette 1989, p. 4. Il corsivo è dell'autore.

castigliano del poema attribuita a Enrique de Villena, ha aperto uno squarcio dal quale è stato possibile constatare non solo i procedimenti e i processi traduttivi adoperati per la traduzione in castigliano della *Commedia* dantesca, ma anche risalire e delineare il profilo dei lettori, che si sono confrontati con l'opera, riuscendo a soppesare la profonda influenza che un autore come Dante ha avuto nella costruzione dell'immaginario lirico e narrativo del tempo, addirittura oltre i confini nazionali. Ricostruire l'influenza dantesca della *Commedia* tra XIV e XV secolo in area iberica è stato possibile in questa circostanza non solo esaminando quelle soglie astratte entro cui è stato possibile ridefinire il fenomeno della ricezione dantesca in area iberica ma anche a partire dall'analisi dell'atteggiamento filologico *ante litteram* e la spiccata attenzione verso il testo mostrata dal traduttore, Enrique de Villena, che si è stratificata in quella frangia tra il testo del poema e il testo tradotto, corroborato da tutte quelle altre tracce verbali e non verbali che affastellano il nostro testimone madrileno. È come se si costruisse un dialogo tra l'autore e il lettore nel proprio tempo e il lettore "che è stato" e lo studioso dell'oggi: una narrazione dell'interpretazione e della lettura dell'opera dantesca che si concretizza in quegli spazi bianchi, in cui l'inchiostro sembra riattivare processi cognitivi ed interpretativi. Il mio compito, pertanto, è stato di riportare il margine al centro e il centro al margine: non si esaurisce nell'ermeneutica del testo dantesco, ma nel conoscere i processi ermeneutici che si sono attivati e le sollecitazioni che sono derivate dalla lettura dell'opera, non solo considerandone l'aspetto sincronico, ma anche diacronico. È quello che ha tentato di dimostrare anche Giulia Fasano,³⁷⁹ la quale ponendo a sistema tutte le tracce non verbali rinvenute in Md ha potuto notare la ricorrenza di croci, che per il lettore di Md sembrerebbero essere un segno volto a richiamare l'attenzione verso un particolare verso del poema; trifogli; *maniculae* di varia natura, che non solo richiamano l'attenzione verso una terzina dantesca, ma a volte ne sottolineano eventuali sviste o errori da parte del copista; *nota* che è un segno d'attenzione disseminato in tutto il testo; e, infine, il segno brachigrafico che abbiamo individuato tanto più come un segno d'attenzione che non la firma del Marchese di Santillana,³⁸⁰ volto a circoscrivere l'interesse dantesco proprio attorno ad accorgimenti retorici, passi in cui si risentono echi metaletterari e una forte proverbialità.³⁸¹ Il mio lavoro, dunque, si è concentrato proprio su quella traccia verbale che è disseminata negli spazi bianchi ai margini del testo del poema e della cultura del tempo: la lettura e diffusione del poema che vive e riverbera nelle opere catalane e castigliane e la traduzione in castigliano. Questo procedimento mi ha permesso di ricostruire e di tracciare la storia della ricezione dantesca a partire dai primi tentativi di approccio che gli intellettuali medievali ispanici hanno intrattenuto con il poema, non solo attraverso l'analisi del

³⁷⁹ Si veda per il caso studio di Md, Fasano 2019; per un discorso sui *marginalia* più generale sui manoscritti della *Commedia* si veda Fasano 2017.

³⁸⁰ Si rimanda al sottoparagrafo II.1.2.

³⁸¹ Per la classificazione si veda Fasano 2019, pp. 95-99 e si rimanda al II.1.2.

testimoniale, ma anche mediante lo studio dei procedimenti di *creación poetica* e, infine, dell'operazione di traduzione stessa. Come suggerisce Iser,³⁸² lo studio di un'opera infatti dovrebbe tenere conto non soltanto dello studio del testo in sé – quindi in questo caso del poema dantesco – ma anche le azioni che ne derivano da una risposta al testo stesso. Fermarsi allo schema dell'opera, implica vedere il testo come un dato e non come un processo in divenire, la cui grandiosità e influenza si manifesta nella capacità della stessa di stabilire un dialogo perpetuo e duraturo con il suo lettore.

Così, infatti, come afferma lo stesso studioso

if the virtual position of the work is between text and reader, its actualization is clearly the result of an interaction between the two, and so exclusive concentration on either the author's techniques or the reader's psychology will tell us little about the reading process itself. [...] In literary works, however, the message is transmitted in two ways, in that the reader «receives» it by composing it.³⁸³

Seguendo il principio jaussiano, secondo cui un'opera letteraria è sempre legata alla risonanza della sua lettura, poiché è quest'ultima a liberare il testo dalla sua veste meramente grafica e ad attualizzarne la sua esistenza nel processo ricettivo da parte del lettore,³⁸⁴ si può affermare che Dante e le sue opere, e, nello specifico, la *Commedia*, costituiscono un esempio paradigmatico di questa dinamica. Così come Dante è stato *peregrinus* nella sua vita, allo stesso modo il suo poema ha conosciuto una straordinaria circolazione: non solo nell'Italia settentrionale e in area tosco-fiorentina, non solo nelle botteghe e nei circoli degli intellettuali, non solo tra copisti per passione e copisti di professione e non solo tra i mercanti e il volgo; esso ha raggiunto persino territori come la penisola iberica, in cui la sua intera produzione letteraria e la sua storia linguistica sono state inevitabilmente e profondamente influenzate dal genio del nostro poeta. È in questo contesto che il *limes*, quella faglia testuale, mi ha permesso di ripercorrere una tradizione che oggi è essa stessa parte integrante della storia della trasmissione della *Commedia* dantesca, permettendo, dunque, di ricostruire l'immaginario lirico collettivo dei lettori del XIV e XV secolo in terra iberica.

³⁸² Si veda Iser 1978.

³⁸³ Ivi, p. 20.

³⁸⁴ Jauss 1969, p. 38.

Capitolo III

Così come il nostro percorso, attraverso una parte della tradizione settentrionale della *Commedia*, ha preso avvio da Ravenna e soprattutto da Bologna, centro di primaria importanza nelle prime fasi di copia, diffusione e circolazione del poema dantesco, allo stesso modo – nella coerente circolarità del discorso – torniamo ora nuovamente in area emiliano-romagnola, per percorrere le soglie liminari della ricezione e della fruizione della *Commedia*. Questo ritorno consente di comprendere come l'opera dantesca non abbia soltanto inciso in profondità sull'intera storia letteraria, ma abbia contribuito a rimodellare il panorama storico, culturale e intellettuale del tempo, influenzando in modo decisivo le pratiche di lettura e di copia. Come anticipato all'inizio del secondo capitolo, lo studio dei manoscritti appartenenti a una parte della tradizione settentrionale, variegata e complessa, quale quella rappresentata dalla sottofamiglia *mad*, non solo mi ha permesso di approfondire dinamiche di copia già note alla critica testuale, – ma ancora non indagate in relazione a questi specifici testimoni – ponendo il critico su quel *limen* che lo costringe a muoversi dialetticamente tra l'esigenza della ricostruzione testuale, il necessario districamento dei rapporti controversi e intrecciati all'interno di una tradizione tanto ampia come quella della *Commedia* e l'impossibilità strutturale di confrontarsi con un autografo; ma mi ha anche consentito di studiare e verificare il rapporto vivo e concreto che copisti e lettori hanno intrattenuto con il testo del poema, attraverso l'analisi di quel ricco corredo di *limina* stratificatosi nei margini dei testimoni. È proprio a partire dall'esigenza di parola del *limen* che il nostro cammino attraverso le strade della sottofamiglia *mad* non solo ha consentito di chiarire come, attraverso un testimone chiave quale Md, la *Commedia* sia giunta con estrema precocità in terra iberica, ma anche di concentrarci su un altro elemento di primaria importanza, vale a dire la traduzione castigliana al margine del poema dantesco.

Se l'analisi del rapporto testo-traduzione ha permesso, almeno in parte, di comprendere le dinamiche di copia, di lettura e di circolazione del poema al di fuori dei confini territoriali italiani e all'interno di un ambiente mecenatizio nel quale la traduzione, intesa come testo di servizio, rendeva possibile la fruizione e la comprensione dell'opera in un contesto ristretto e intellettuale, quale quello gravitante attorno al Marqués de Santillana, in una dimensione quasi di uso personale; una più ampia disamina dei rapporti tra Dante e Bologna, della circolazione della primissima tradizione del poema e, soprattutto, l'analisi del manoscritto Rb e delle relazioni tra il testo della *Commedia* e un'ulteriore forma di testualità 'cucita' ai margini del testimone – vale a dire il commento di Iacomo dalla Lana – consentirà di comprendere come non solo i copisti, ma anche i lettori, abbiano dovuto confrontarsi con un testo di tale complessità e quali strategie interpretative e materiali siano state messe in atto per renderlo accessibile e intellegibile.

Come ricorda Mazzacurati, vi sono state stagioni in cui il testo del poema si è mostrato spoglio, con margini bianchi, privo di segni di lettura; e altre, invece, i cui margini si sono rivestiti,³⁸⁵ divenuti palinsesto di voci per cui il critico ha sentito la necessità di dare loro nuovamente vita. E in questo atto di vestizione, non si può tralasciare, come ricorda Andrea Mazzucchi, l'imprescindibile operazione letteraria del secolare commento alla *Commedia* che

pur nella vischiosità di ogni tradizione letteraria esegetica, ha rappresentato [...] uno dei più formidabili banchi di prova della continuità di un'intera tradizione letteraria <non solo> per 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) [...] ma che si rileva anche dotata, assai precocemente, di una forte autonomia.³⁸⁶

V. Dante a Bologna, Dante e Bologna

La storia della fortuna di Dante a Bologna è questione ormai nota.³⁸⁷ Sebbene non sia pervenuta alcuna attestazione diretta della sua presenza in città, il soggiorno bolognese di Dante risulta documentato da una tradizione indiretta, che trova un punto di condensazione nella costellazione topografica bolognese disseminata nelle sue opere. La città emiliana, infatti, riveste un ruolo che, come sottolinea Pasquini, sebbene non sia assimilabile a quello di Firenze, risulta tuttavia superiore rispetto a quello di qualsiasi altra città,³⁸⁸ nella quale Dante dovette trascorrere un periodo relativamente lungo. Quasi in una sorta di gioco dei contrari, Bologna assurge a una seconda Firenze. È una città che diviene centro di un crescente integralismo guelfo, affine alle ispirazioni del Dante giovane ma destinato a respingerlo e a essergli ostile nell'età della maturità, quando egli si manifesta più aperto alle istanze ghibelline; città che in una prima fase diviene *medium* per ricordare le spinte giovanili di Dante, modello negativo nel periodo successivo durante la dilagante crescita economica che ha comportato una corruzione dei modelli e dei paradigmi civili tale da renderla oggetto, soggetto e bersaglio polemico proprio nei cosiddetti 'canti bolognesi' del poema. Se non disponiamo di tracce dirette del passaggio di Dante Alighieri a Bologna, né nella fase giovanile – gli anni 1286-1287, nei quali è possibile collocare un primo, ma non ultimo, soggiorno del poeta nella città felsinea – né in età matura, indizi della sua presenza possono tuttavia essere rintracciati non solo nel rapporto spirituale che Dante intrattiene con la città, ma anche nell'eco lasciata dal suo passaggio all'interno del contesto culturale e intellettuale locale.

³⁸⁵ Si veda Mazzacurati 1994, pp. 23-37.

³⁸⁶ Mazzucchi 2009, pp. 73-74.

³⁸⁷ Sulla questione si rimanda alla seguente bibliografia: Albanese-Bertelli-Pontari 2021; Pasquini 2021; Giansante 2018; Antonelli 2015; Pasquini 1987; Pasquini 1980; Vasina-Mengaldo-Forti 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/bologna_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bologna_(Enciclopedia-Dantesca)/), data di consultazione 19 gennaio 2026); Raimondi 1967; Spongano *et al.* 1967; Livi 1921; Livi 1918;

³⁸⁸ Pasquini 2021, p. 65.

Nei soggiorni bolognesi non solo

il giovane fiorentino poteva cogliere in Bologna i rischi delle mire egemoniche di un Papato temporalista che nella sua città si sarebbero rese evidenti solo un decennio più tardi: dunque, il destino di Firenze prefigurato alla luce dell'esperienza bolognese, prezioso reagente per meglio capire, da una certa distanza, il senso e il processo della politica fiorentina,³⁸⁹

ma ha anche lasciato un segno indelebile della sua presenza, non solo nelle vesti del Dante comico, ma anche del Dante lirico, del quale abbiamo precocissima traccia proprio nei *Memoriali* bolognesi. Occorre, infatti, ricordare che, come al tempo sottolineava Carducci,³⁹⁰ già alla metà del Duecento e almeno fino al secondo quarto del Trecento, la maggior parte dei poeti erano dottori, giudici e notai. Per questo, non deve stupire che proprio l'ufficio dei *Memoriali* appaia come un luogo in cui cultori e amanti della poesia si succedevano, richiamandosi vicendevolmente, quasi a creare un ritrovo di gente dotta, che non solo seminava la poesia nei registri ufficiali ma ne faceva oggetto principale dei loro discorsi.³⁹¹ Come è noto, dei circa 322 volumi soltanto una parte è stata edita, e l'attenzione degli studiosi si è concentrata inizialmente proprio sugli anni 1286-1287, periodo nel quale si presume che Dante abbia trascorso un soggiorno giovanile nella città felsinea. Per questa ragione, i *Memoriali* sono stati sistematicamente compulsati nel tentativo di rintracciare una conferma documentaria di tale passaggio. Proprio dallo spoglio dei registri sono emerse testimonianze di particolare interesse che, se non attestano la presenza concreta del poeta nel territorio, ne documentano tuttavia l'eco già diffusa. Raccolta di natura esclusivamente bolognese, i *Memoriali* erano soliti conservare reliquie di poesia antica, spesso annotate negli spazi bianchi in calce alle pergamene, anche con la funzione pratica di impedire che gli atti potessero essere successivamente modificati o invalidati.

Databile al 1287 e attribuibile alla mano del notaio Enrichetto delle Querce, vi si conserva per intero il celebre sonetto *Non mi poriano già mai fare ammenda*, una delle prove poetiche più antiche di Dante Alighieri, noto come il sonetto della Garisenda. Bologna si configura così come la prima città a raccogliere la voce del poeta; nondimeno, proprio la torre della Garisenda, nella *Commedia*, diverrà similitudine infernale, richiamata per l'altezza del gigante Anteo (*If XXXI*). Come sottolinea Livi, la personalità del notaio appare subito interessante. Attivo dal 1287, il suo registro appare «elegantissimo» ma «singolarissimo», opera di un vero e proprio calligrafo, attento all'ornamentazione della pagina e alla cura della scrittura, come se stesse confezionando un libro in uno degli *atelier* del tempo, suggellando ogni opera con «Explicit hic liber quem conscripsti Henrigiptus». Sebbene fosse una pratica comune lasciare nei *Memoriali* saggi di scrittura, meno

³⁸⁹ Ivi, p. 66.

³⁹⁰ Si veda Carducci 1908, pp. 109-282.

³⁹¹ Si veda Livi 1918.

comune era l'utilizzo del volgare per sottoscrivere i registri, solitamente redatti in latino, del quale ne abbiamo testimonianza in uno datato al 1295.³⁹² Contemporaneo a Enrichetto, Pietro Allegranza lascia traccia nei *Memoriali* del secondo semestre del 1292 parte della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, con una scrittura «da dotto»;³⁹³ inoltre, proprio a Bologna nel 1306 si ha notizia di un primo manoscritto pergamenaceo della *Vita Nuova*, tramite l'accusa da parte del notaio Giacomo di Domenico del fu Mascarone nei confronti di Petruccio da Musigliano, il quale gli avrebbe sottratto «unum librum qui vocatur *Vita Nova*, scriptum in cartis pecudinis». Nel 1310 Bonfiglio Zambecari, appartenente a una delle famiglie bolognesi più illustri del tempo, trascrive nel registro dell'anno la ballata *Donne, io non so di ch'i' mi prieghi Amore*. È possibile che la fama dantesca gli sia giunta grazie al padre, Giovanni di Cambio, libraio tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo a Bologna. Al 1316, invece, risale una testimonianza delle *petrose* per mano di Filippo de' Panzoni, che registra i primi otto versi di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*.

Nonostante la primigenia fortuna del Dante lirico, come osserva Petrocchi, è proprio

Bologna città apertissima *naturaliter* alle scoperte linguistiche del poema, indifferente o meno polemica verso le suggestioni politiche di Dante perché fuori dall'antagonismo antiveronese (sebbene retta a parte guelfa) <che> dovette assumersi l'onere maggiore della divulgazione padana del poema, contrariamente all'altro grande centro scrittoria padano di Padova, dominato invece dall'impegno classicistico e antivolgare.³⁹⁴

Se, infatti, dell'iniziale diffusione del poema nel veronese e nel ravennate non vi è notizia, le prime citazioni si riscontrano, ancora una volta, proprio nei *Memoriali*. La prima citazione risale al 1317.³⁹⁵ Un notaio Tieri degli Useppi, che verga anche le parole «et scriptus et compositus per me Therium», registra i versi di *If* III, 94-96 sul *verso* della coperta membranacea di un registro di atti criminali, prova di una diffusione precoce del poema nel tempo in cui il poeta era ancora in vita. Un'ulteriore citazione della *Commedia* si ha grazie a Giovanni Ferri, il quale aveva riportato nel suo registro i versi di *If* XIX, 97-99 e le più tarde, ma non meno importanti, testimonianze del poema contenute nei *Memoriali* dal 1327 al 1339 in cui non solo si riconosce il *Pater noster* dantesco (*Pg* XI, 1-24) con evidente patina linguistica emiliana nel *verso* della coperta membranacea anteriore, ma anche i versi di *If* XIII, 22-29 nel *recto* della coperta posteriore.³⁹⁶ Sebbene spesso si tratti di citazioni imparate a memoria e trascritte, queste attestazioni mostrano una notevole fortuna del poema già a pochi anni dalla morte del poeta, entro cui si può maggiormente comprendere a posteriori l'invito di Giovanni del Virgilio che offriva l'incoronazione poetica a Dante, al tempo esule presso Guido

³⁹² Ivi, pp. 3-7.

³⁹³ Per un profilo del notaio e una ricostruzione delle sue origini si veda Ivi, p. 8-10.

³⁹⁴ Petrocchi 1967, p. 324.

³⁹⁵ La scoperta si deve a Livi (si veda Livi 1918, pp. 26-29).

³⁹⁶ Per una trattazione più approfondita si rimanda alla prima parte del lavoro di Livi 1918.

Novello da Polenta. A quell'altezza temporale, Bologna ormai gli era ostile a causa di un guelfismo sempre più stringente e di una corruzione morale che ben traspare nei celebri personaggi bolognesi, protagonisti di alcuni canti del poema, tra cui ad esempio a *If XV* Francesco d'Accursio, a *If XVIII* Venedico Caccianemico, a *If XXIII* Catalano de' Malavolti e Londerigo degli Andalò, a *If XXVIII* Pier da Medicina, a *Pg XI* Franco Bolognese, assunti come espressione del degrado morale e politico della città. Per Bologna, infatti, così come Firenze, a differenza delle altre città italiane, Dante non «si limita individuare un vizio predominante» ma «evoca un groviglio di colpe, anche tra le più gravi. Dunque, i fiorentini sono golosi e iracondi, eretici, sodomiti e usurai, ladri e seminatori di discordie; i bolognesi, oltre che sodomiti e seminatori di discordie, sono avidi, ruffiani ed ipocriti».³⁹⁷

Non è in dubbio, però, che proprio nell' '87 Dante abbia potuto godere di uno dei più grandi crocevia culturali del tempo nel settentrione d'Italia, non solo dal punto di vista poetico, ma anche degli studi filosofici e di retorica. La conoscenza di quell'ambiente emerge persino nel *De vulgari eloquentia*,³⁹⁸ in cui sembrerebbe addirittura ammettere un'esperienza concreta e diretta del parlato bolognese, assurgendolo a esempio di come già all'interno di una stessa città si potesse avere una differenziazione interna della lingua (I, IX, 4-5):

Quare autem tripharie principalius variatum sit, investigemus; et quare quelibet istarum variationum in se ipsa varietur, puta dextre Ytalie locutio ab ea que est sinistre; nam aliter Paduani, et aliter Pisani locuntur; et quare vicinius habitantes adhuc discrepant in loquendo, ut Mediolanenses et Veronenses, Romani et Florentini; nec non convenientes in eodem nomine gentis, ut Neapoletani et Caetani, Ravennates et Faventini; et quod mirabilis est, sub eadem civilitate morantes, ut Bononienses Burgi sancti Felicis et Bononienses Strate Maioris,

e apprezzando apertamente del bolognese la capacità di fondere insieme i tratti della *garrulitas* e della *mollitudo* tale da raggiungere il grado massimo di armonia, di *medietas* (I, XV, 2-5):

Dicimus ergo quod forte non male oppinantur qui Bononienses asserunt pulcriori locutione loquentes, cum ab Ymolensibus, Ferrariensibus et Mutinensibus circumstantibus aliquid proprio vulgari adsciscunt; sicut facere quoslibet a finitimis suis conicimus, ut Sordellus de Mantua sua ostendit, Cremona, Brixie atque Verone confini: qui, tantus eloquentie vir existens, non solum in poetando, sed quomocunque loquendo patrium vulgare deseruit.

Accipiunt etenim prefati cives ab Ymolensibus lenitatem atque mollitudinem, a Ferrariensibus vero et Mutinensibus aliqualem garrulitatem, que proprie Lombardorum est. Hanc ex commistione advenarum Longobardorum terrigenis credimus remansisse; [...]

Si ergo Bononienses utrinque accipiunt, ut dictum est, rationabile videtur esse quod eorum locutio per commistionem oppositorum ad laudabilem suavitatem remaneat temperata [...].

³⁹⁷ Pasquini 2021, p. 76.

³⁹⁸ Per i passi del *De Vulgari Eloquentia* si cita da Fenzi 2022. Sulla questione della composizione del *De vulgari eloquentia a e per* Bologna si rimanda principalmente agli studi di Tavoni (Tavoni 2022a; Tavoni 2022b; Tavoni 2020; Tavoni 2017; Tavoni 2011).

Inoltre, è proprio dall'osservazione delle diverse fasi della vita del fiorentino che diventa possibile comprendere come centri di primaria importanza per la produzione libraria e la formazione culturale tra Due e Trecento, quali Firenze, Bologna, Parigi consentano di ricostruire le modalità e i luoghi attraverso cui Dante venne a contatto con specifici ambiti, nonché di ridisegnare la biblioteca – seppur ideale – che egli ha potuto avere a disposizione. Sulla biblioteca dantesca, ancora oggi, gravano pesanti pregiudizi, determinati dal fatto che, soprattutto durante l'esilio, il poeta non potesse avere a disposizione una biblioteca molto ricca, non solo per i continui spostamenti ma anche per la limitata disponibilità economica. Eppure, come sostiene Gargan,³⁹⁹ proprio quella stessa condizione di esule offrì a Dante la possibilità di entrare in contatto non solo con una pluralità di libri, ma anche con i più diversi luoghi di conservazione e fruizione del sapere del tempo, quali corti, università e istituzioni religiose. Nelle sue opere Dante non ha mai fatto riferimento alla sua biblioteca né a un amore sviscerato per i libri, eppure ricorre frequentemente al linguaggio tipico della produzione manoscritta, non solo nella *Vita nuova* ma anche nella *Commedia*.⁴⁰⁰ Soltanto nel *De vulgari eloquentia* (I, VI, 3) ci dice di avere sfogliato, letto e riletto pagine di volumi contenenti informazioni sul mondo descritto nella sua complessità e nelle sue parti. Ciononostante – e ricorro alle parole di Barbi in riferimenti ai testi filosofici utilizzati dal fiorentino per il *Convivio* ma credo estendibile a tutte le sue opere – «anche se si può ammettere che di certe dottrine egli avesse notizia per quello che aveva udito nelle scuole o letto in “recollectiones” e in altri libri di divulgazione» è impensabile che un poeta come lui «fosse spirito da contentarsi di cibo rimasticato e non sentisse invece il bisogno di conoscere direttamente le opere dei grandi pensatori, raccogliendo da tali opere passi e note utili ai suoi studi e lavori».⁴⁰¹

E in quale città, se non Bologna, il nostro poeta avrebbe potuto godere della filosofia se non «là dov'ella si dimostrava veracemente, cioè ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti» (*Conv.* II, xii, 7)? È plausibile, infatti, che proprio nell'università bolognese egli abbia perfezionato lo studio dell'*ars dictandi* e delle arti poetiche, leggendo testi che diventeranno modelli e fonti soprattutto per il *De vulgari eloquentia*; e che abbia ampliato la sua conoscenza sui poeti antichi, nonché “canone” mostrato nel venticinquesimo capitolo della *Vita nuova* e, successivamente, riproposto nel Limbo (*If* IV).

Nonostante il rapporto ambiguo con la città felsinea, la condanna al rogo della *Monarchia*, decretata dal cardinale Bertrando del Poggetto, ricollegabile alle vicende tra Ludovico il Bavaro e Papa Giovanni XXII, gli attacchi di Cecco d'Ascoli anche tramite *L'Acerba*, che si presenta come

³⁹⁹ Si veda Gargan 2014.

⁴⁰⁰ Per i riferimenti puntuali si rimanda a Ivi, p. 5.

⁴⁰¹ Barbi 1964, pp. XVI-LXVIII, alle pp. L-LI.

una vera e propria anti-*Commedia*, Dante trova un ambiente favorevole ad accoglierlo, soprattutto nella cultura accademica dello *Studium* «che andava ormai configurando la *Commedia* come una *Summa* in versi». ⁴⁰²

V.1 Copisti e botteghe

Come abbiamo potuto constatare, le costellazioni di citazioni dantesche registrate nelle pergamene degli antichi registri, le trascrizioni e il fervente interesse per l'opera del fiorentino testimoniano una fortuna che risente profondamente dell'omaggio degli intellettuali e degli studenti di una delle più antiche università del tempo: un territorio, dunque, fortemente irrorato tanto da testimonianze orali quanto da quelle scritte. Bologna si configura così come uno dei centri scrittori più attivi al tempo della morte di Dante. Per questa ragione, sulla scia di quanto sostenuto da Petrocchi e come dimostrato già nella prima parte di questo lavoro, nonostante la città felsinea sia dipinta nel poema con note d'infamia e di aspra polemica – attraverso personaggi assunti a paradigma della peccaminosità bolognese – è proprio in quest'area che

la pubblicazione dell'intera *Commedia* trova [...] il più fertile centro d'irradiazione, ché Ravenna non doveva possedere officine scritte in grado di soddisfare il mercato sempre più pressante alla “domanda” di copie del poema, che forse stentò a entrare a Firenze per il perdurare di difficoltà d'ordine politico e anche personale nei rispetti di un'opera e di uno scrittore ancora sul libro nero dei governanti fiorentini. ⁴⁰³

Come è noto, la morte del poeta è avvenuta a Ravenna, dove ancora oggi si trova la sua tomba con un epitaffio che contribuisce a fissare la figura del poeta in un preciso immaginario simbolico: «Jura monarchiae superos phlegetonta lacusque | lustrando cecini, voverunt fata quouque; | sed quia par cessit melioribus hospita castris | actoremque suum petit felicior astris, | hic claudor dantes patriis extorris ab oris | quem genvit parvi Florentia Mater Amoris».

Dobbiamo pertanto ipotizzare che le prime copie del poema dantesco, se non a Ravenna, dove – come si è detto – non si hanno centri di copia specializzati in grado di rispondere alla necessità di una sempre più crescente domanda di copie, abbiano visto la luce nel primo centro di produzione e diffusione libraria in area padana, vale a dire Bologna. Come sostiene Bellomo, nei primi anni dopo la morte del poeta, il capoluogo emiliano «fino al 1328 è indiscussa vestale del culto dantesco», ⁴⁰⁴ non solo per le testimonianze giunteci dai codici di area emiliano-romagnola, autorevoli testimoni della primissima tradizione settentrionale del poema, ma anche per quell'iniziativa scrittoria, il *Secolare Commento alla Commedia*, che vede proprio in quest'area le sue scaturigini. Come

⁴⁰² Vasina-Mengaldo-Forti 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/bologna_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bologna_(Enciclopedia-Dantesca)/), data di consultazione 19 gennaio 2026).

⁴⁰³ Petrocchi 1967, p. 326.

⁴⁰⁴ Bellomo 2004, p. 20.

dimostrato già dall'edizione *in fieri* del poema diretta da Paolo Trovato, la tradizione settentrionale “quiescente”, più lenta e meno numerosa rispetto alla sovrabbondante tradizione fiorentina, attiva e fortemente contaminata, ha generato un numero di copie inferiori ma meno corrotte rispetto a quelle della tradizione toscano-fiorentina. Le collazioni, fondate sul noto principio pasqualiano «recentiores non sunt deteriores» e non limitate ai soli codici più antichi, ma estese all'intera tradizione, hanno confermato che una parte della tradizione settentrionale non solo risulta più genuina dal punto di vista della sostanza testuale, ma conserva anche numerosi fiorentinismi coevi a Dante, successivamente ammodernati dalla ricchissima tradizione toscana.⁴⁰⁵

Per questa ragione, la mia attenzione si è spostata e tuttora si concentra su una parte della tradizione settentrionale, che riconosce in Bologna uno dei principali centri specializzati di copia in area padana a quell'altezza cronologica. Se allo stato attuale risulta ancora difficile ricostruire con certezza le modalità di diffusione e circolazione delle prime testimonianze del poema, lo studio dei manoscritti consente tuttavia di osservare come, accanto a numerose lezioni genuine, si riscontrino anche innovazioni testuali, spie di fenomeni di contaminazione, tanto per giustapposizione quanto per lezione.⁴⁰⁶ Tali dinamiche appaiono spesso riconducibili a botteghe librarie nelle quali operavano uno o più copisti, organizzate – con una precisa suddivisione dei ruoli – per le forme di produzione libraria specializzata, come avveniva appunto a Bologna, sede di un articolato sistema di produzione per *pecia*. Per comprendere come Bologna sia divenuta un centro universitario di primaria importanza per la produzione e la copia del libro, è necessario fare un passo indietro sul piano storico e ricostruire le modalità operative che caratterizzavano, in generale, i centri di copia attivi.⁴⁰⁷

A partire dall'XI secolo ma, soprattutto, dal XIII secolo, la storia della circolazione e della produzione libraria ha subito una svolta, favorita dall'incremento demografico nelle città, dall'affermarsi di una mentalità orientata al lavoro e al perfezionamento delle tecniche di produzione libraria. Questi fattori hanno contribuito a una vera e propria rinascita urbana, caratterizzata dalla formazione di una nuova classe borghese colta e dall'emergere di nuovi centri di committenza, tra cui le università, che hanno svolto un ruolo centrale nella diffusione del sapere. Se un tempo i centri monastici erano sede dell'attività scrittoria, dediti alla restaurazione delle lettere antiche e alla correzione dei volumi, adesso questo compito viene assunto in questo rinnovato contesto storico, politico, sociale e culturale da nuove figure. Il libro non è più un oggetto di lusso né unicamente un *medium* per la comprensione e l'interpretazione della parola divina, ma si trasforma in un manufatto che produce ricchezza e lavoro. Questa evoluzione ha portato alla nascita di nuovi mestieri e artigiani

⁴⁰⁵ Per tutte queste questioni, rimando alla prima parte del presente lavoro.

⁴⁰⁶ Riguardo al fenomeno della contaminazione, rimando al paragrafo III.2 e ai relativi riferimenti bibliografici riportati.

⁴⁰⁷ Per una puntuale disamina sui lettori e sui copisti del Medioevo, si rimanda a Cavallo 1977.

legati alla produzione libraria e ha contribuito all'espansione della classe dei *magistri* e degli *scolares* che diventano i principali fruitori delle università.⁴⁰⁸ La produzione libraria europea di questo periodo vede come i maggiori centri di produzione e diffusione del libro Parigi, Bologna, Padova, Oxford e Napoli. Il libro non solo deve essere prodotto su larga scala per permettere una maggiore circolazione libraria, ma diviene strumento indispensabile per la scolarizzazione. Lo sviluppo di questi nuovi centri ha modificato la produzione del libro, adeguandosi alle necessità degli studi universitari. In questo periodo non solo aumenta il numero di manoscritti, ma cresce anche il numero dei loro fruitori, determinando un continuo incremento delle copie realizzate.

Come sottolinea Destrez,

avec l'apparition des communes [...] la vie intellectuelle, entraînée par ce mouvement, délaisse les grandes abbayes, où elle s'était réfugiée jusqu'alors, pour se concentrer à l'Université. [...]. Peu à peu, s'élabore dans le milieu scolaire parisien une institution qui correspond à cet état de choses nouveau, créé par l'évolution sociale, institution qui arrivera à sa pleine perfection dès milieu du XIII^e siècle, et qui durera, jusqu'à la mise en circulation des premiers livres imprimés: c'est la *pecia*.⁴⁰⁹

Questo nuovo sistema di produzione – che nasce a Parigi nel 1225 e che ha influenzato notevolmente Bologna – ben si adattava alle necessità dei *magistri* di avere dei libri in cui è riportato quanto da loro esposto. Parallelamente, la necessità dello studente è quello di avere a disposizione il testo che i maestri avrebbero commentato nel corso delle loro lezioni. Come sottolinea Fink-Errera, una simile situazione ha determinato un duplice problema: da una parte, la necessità di un incremento del numero di manoscritti disponibili; dall'altro, l'esigenza di confezionare dei libri che garantissero un testo identico a quello che sarebbe stato oggetto della lezione del *magistri*.⁴¹⁰ È proprio da queste esigenze e da queste criticità che si è sviluppato il modello della *pecia*, basato su alcuni principi fondamentali che sarebbero stati adottati uniformemente nei paesi di lingua romanza.⁴¹¹ Il sistema della *pecia* ha introdotto una vera e propria rivoluzione nel campo della produzione libraria. Si assiste alla nascita di officine di copisti e miniatori, professionisti grazie ai quali i manoscritti potevano essere prodotti più velocemente pur conservando un notevole valore estetico. Bologna emerge come uno dei principali centri di questa innovazione: qui, le botteghe di copisti, operando in stretta sinergia con altre figure con cui collaboravano al loro interno, realizzavano alcuni tra i più raffinati manoscritti. Questi ultimi si distinguevano non solo per la qualità del testo, ma anche per gli elaborati apparati decorativi, che contribuivano a incrementare significativamente il valore del manufatto.

⁴⁰⁸ Le Goff 1977, p. 105.

⁴⁰⁹ Destrez 1935, p. 5.

⁴¹⁰ Fink-Errera 1967, p. 138.

⁴¹¹ Per una puntuale trattazione sul procedimento della *pecia* si rimanda a Dolcini 2007, pp. 477-498; Dondarini 2018, pp. 13-48; Dondarini 2004, pp. 60-80; Bettelli 1989, pp. 281-314; Bataillon-Guyot-Rouse 1988; Pini 1988, pp. 45-136; Dal Pane 1968, I vol., pp. 41-54; Fink-Errera 1967, pp. 133-165; Destrez 1935.

La *pecia*, infatti, permetteva grazie alla suddivisione in fascicoli dell'*exemplar*, di ottenere un numero sempre crescente di libri in un periodo di tempo ridotto. Ogni centro universitario si caratterizzava per specifici elementi distintivi nel confezionare il prodotto librario. Solitamente gli elementi presi in considerazione erano la scrittura (si pensi a Bologna e alla *littera bononiensis*); il colore dell'inchiostro – ad esempio nei manoscritti inglesi spesso presentava dei riflessi metallici); la composizione dei fascicoli (solitamente di 10 fogli a Bologna, di 12 fogli a Parigi); la rigatura, la segnatura dei fascicoli (a Bologna era presente al centro del margine); le indicazioni delle *pecie* (che solitamente a Bologna venivano apposte in caratteri piccoli entro un cartiglio e sempre in numeri romani); le indicazioni di correzioni (a Bologna sono riportate accanto al segnale della pecia con l'indicazione *cor.*, eccetto che la correzione non fosse avvenuta per fascicoli); la decorazione e l'illustrazione del libro.⁴¹² I testi universitari destinati agli studenti venivano generalmente sfascicolati, e i singoli fascicoli affidati simultaneamente a più scribi, per poi essere assemblati senza particolare attenzione alle differenti provenienze materiali dei fascicoli stessi. In modo analogo, quando in bottega si procedeva alla copia della *Commedia*, gli esemplari disponibili – caratterizzati dalla medesima *mise en page* e riconducibili, in linea di massima, a uno stesso tipo testuale – potevano essere scambiati inconsapevolmente dai copisti, generando così fenomeni di contaminazione per giustapposizione. A ciò si aggiungevano gli interventi dei diversi copisti responsabili delle varie fasi del processo di copia che potevano generare ulteriori fenomeni di contaminazione di lezioni. Tuttavia, i modelli presenti in officina, ai quali facevano riferimento i capibottega dotati di funzioni specializzate, non dovevano essere particolarmente numerosi. Si trattava verosimilmente di poche copie. Per questa ragione, come ha dimostrato Elisabetta Tonello, il bacino di varianti entro cui i copisti operavano non risulta mai eccessivamente ampio. Si tratta, piuttosto, delle medesime tre o quattro varianti che ricorrono in un determinato punto del testo nei diversi esemplari, secondo un fenomeno che la studiosa ha definito di contaminazione interna.⁴¹³

Dal punto di vista contenutistico, invece, il libro universitario, conteneva il testo della lezione cattedratica del *magister*. L'interesse primario dell'università nell'atto di produzione non era tanto rivolto alla «*fides* dell'*auctoritas*», quanto piuttosto alla possibilità che il testo della lezione potesse esso stesso diventare *auctoritas*, in quanto rappresentativo di ciò che l'università riconosceva e accoglieva come *fides*.⁴¹⁴

Con l'incremento della produzione libraria, il patrimonio letterario è reso accessibile a un pubblico sempre più vasto e desideroso di confrontarsi con nuovi contenuti, preservando al contempo

⁴¹² Si veda Destrez 1935, pp. 27-28.

⁴¹³ Per la bibliografia di riferimento si rimanda al paragrafo III.2 ma soprattutto a Tonello 2021.

⁴¹⁴ Fink-Errera 1967, p. 163.

i valori della classicità e della propria tradizione culturale. Si delinea così un canone di ampio spettro, che spaziava dalla Bibbia e dalle questioni teologiche alle preghiere e ai breviari, dai classici latini – come Donato, Ovidio e Virgilio – ai testi di cronaca di viaggio e alle narrazioni di esplorazioni verso isole e luoghi remoti. Accanto a queste opere, vi erano i commentari giuridici e, non da ultimo, vi era la *Commedia* di Dante, che – come vedremo a breve – sembrerebbe entrare nel canone dei libri universitari, godendo oltre della diffusione manoscritta del testo del poema, anche dei suoi primi commentatori, alcuni dei quali, come è noto, furono bolognesi.⁴¹⁵

V.2 Tra commentatori danteschi e testimoni manoscritti: il caso del Lana e il manoscritto Riccardiano-Braidense

Come ho cercato di dimostrare, nel secondo quarto del Trecento a Bologna sono state particolarmente attive botteghe specializzate nella produzione del libro, con esiti di notevole raffinatezza, i cui livelli più alti di scrittura e decorazione sono stati raggiunti soprattutto in ambito giuridico. È proprio all'interno di questo contesto – segnato da una crescente richiesta di copie del poema e dall'esigenza di corredarle di un "testo servile" capace di svelare il significato sotteso alla lettera – che ha preso forma uno dei più raffinati e organici progetti editoriali del panorama manoscritto, un *unicum* nella produzione e nella copia del libro medievale: il manoscritto Riccardiano-Braidense (Rb)⁴¹⁶ con il commento di Iacomo dalla Lana, che presenta il testo al centro e il commento disposto al margine a cornice, con «200 splendidi capilettera vivacemente miniati, che distinguono l'inizio di ogni canto e del relativo commento».⁴¹⁷

Se il capoluogo toscano ha inaugurato una forma standardizzata di produzione seriale della *Commedia*, caratterizzata da una lingua pressoché normalizzata, da una *facies* pulita e ordinata e da un apparato illustrativo limitato alle sole iniziali di cantica, rappresentata dai "Danti del Cento"; nel Settentrione si sono invece affermate numerose sperimentazioni nei diversi centri scrittori, con esiti editoriali particolarmente interessanti e innovativi. Si pensi al Dante Egerton 943 (Eg), noto per le sue 261 miniature tabellari, che, secondo Chiara Ponchia, ha inaugurato un modello illustrativo alternativo a quello fiorentino.⁴¹⁸

Il manoscritto Riccardiano-Braidense, uno dei testimoni più autorevoli del commento del Lana, inaugura così un'ulteriore tipologia di libro manoscritto che incarna nella sua confezione codicologica non solo la volontà di introdurre il poema dantesco all'interno dello *Studium* come libro universitario, ma soprattutto l'esigenza di un modello di lettura della *Commedia* radicato nella cultura

⁴¹⁵ Si veda nello specifico Spongano *et al.* 1967, pp. 251-263.

⁴¹⁶ Per una sintetica descrizione paleografica e codicologica si rimanda al sottoparagrafo II.1.1.

⁴¹⁷ Battaglia Ricci 2009, p. 2719.

⁴¹⁸ Si veda Ponchia 2015, pp. 40-50.

accademica e nell'interpretazione proposta dal commentatore bolognese. Quest'ultimo, infatti, non legge più il poema in una prospettiva strettamente vincolata alle vicende del Dante *auctor* e del Dante personaggio, ma ne amplia l'orizzonte interpretativo, inserendolo in un più vasto quadro dottrinale, esegetico e scolastico.

Come afferma Mazzoni, se

con Jacopo Alighieri la *Commedia* s'era incentrata, dicemmo, con la cultura allegorica dugentesca; con Graziolo Bambaglioli fra il testo e la chiosa s'era stabilita una precisa corrente di simpatia (in senso etimologico), nel pieno coincidere dell'orizzonte culturale in cui s'erano sviluppati opera letteraria e commento; con Jacopo della Lana la *Commedia* s'incontra adesso con la cultura accademica dello Studio bolognese, e viene considerata anzitutto come un'opera dottrinale, diciamo un'enciclopedia didascalica da esporre e illustrare.⁴¹⁹

Il manoscritto Rb rappresenta il più autorevole testimone del commento del Lana, il primo commento esteso all'intero poema in lingua volgare databile tra il 1323 e il 1328. Rb si distingue non solo per la sua vetustà, secondo quarto del Trecento, e prossimità alla stesura del commento, ma anche perché reca una firma autografa del copista e la sua patina linguistica testimonia il volgare bolognese municipale del tempo, elemento di particolare rilievo per la storia linguistica e culturale.

A questo proposito, Volpi osserva che

ciò che [...] appare sicuro è la data di composizione del Commento, che già nella seconda metà dell'Ottocento è stata fissata da Karl Witte, su dati interni, in un arco di tempo che si colloca tra il 1323-'24 e il 1328, quindi poco dopo la morte di Dante. Il *terminus post quem* è rintracciabile nel proemio al decimo del *Paradiso*, dove è fatto esplicito riferimento a "lo venerabelle maestro paresino e sancto canonicato per la sua Sante Ecclesia frà Thomaxe d'Aquino", la cui canonizzazione data appunto al 1323 [...]. Il più sicuro *terminus ante quem* si ricava invece dalla nota a *IfXX*, 94 che dice ancora vivo e regnante Passerino da Mantova (Rinaldo Bonacolosi, detto Passerino, nipote di Pinamonte Bonacolosi), assassinato nell'agosto del 1328.⁴²⁰

⁴¹⁹ Mazzoni 1967, p. 273.

⁴²⁰ Volpi 2009, I vol., p. 30.

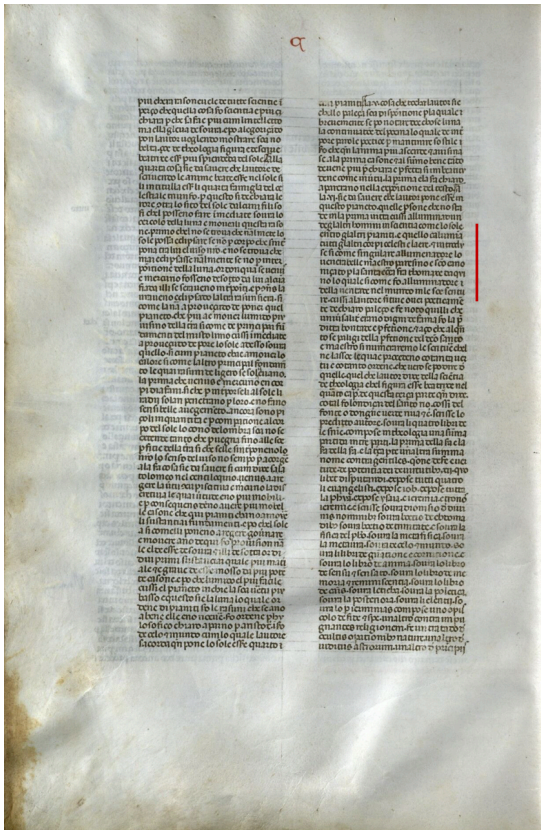


Fig. 60 Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2, c. 32.

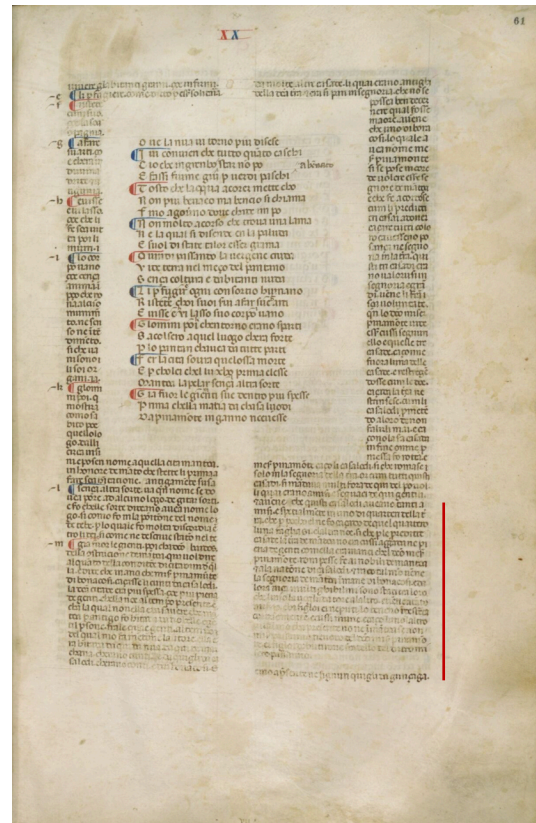


Fig. 61 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, c. 61r.

Come è noto, il commento del Lana si inserisce in quella tradizione nella *Commedia* caratterizzata dalla presenza di testimoni manoscritti nei quali, accanto al testo del poema, compare anche un apparato di commento. Esso – e tutto ciò che gli è assimilabile – si colloca tra mittente e ricevente come descrittore del messaggio, enfatizzandone la dimensione metacomunicativa.⁴²¹ Non si tratta soltanto di «complessi organismi di commento continuo e analitico»⁴²², ma anche di postille, glosse e chiose ai margini dei codici o, talvolta, di veri e propri testi ‘autonomi’ utili per l’introduzione all’opera e la conoscenza dell’autore e della sua poetica. Inizialmente i commenti alla *Commedia* hanno da rappresentato ‘altro’ rispetto al testo del poema in senso stretto; anche da un punto di vista codicologico questi venivano predisposti dopo la copia del testo; oppure organizzati secondo modalità diverse – con l’alternanza dei canti e del relativo commento – o, ancora, in unità codicologiche autonome. Il commento ha da sempre interessato gli studiosi. Rappresenta, infatti, uno dei generi più controversi: è «un apparato di illustrazioni verbali destinato a rendere più comprensibile un testo»⁴²³, derivante dal suo ruolo di «mediatore epistematico»⁴²⁴. Se, infatti, ai commenti antichi sono affidate le

421 Segre 2011 (1993), p. 263.

422 CCD, I, p. XI.

423 Segre 1993, p. 263.

424 Bellomo 2004, p. 11.

principali funzioni didattiche ed esplicative su modello della *lectio* universitaria; successivamente, il commento diviene spazio privilegiato in cui il commentatore si esprime. L'esegesi, infatti, esplicita «ulteriormente le implicazioni non facilmente interpretabili»⁴²⁵; presuppone il testo ma non viceversa; «è sede ideale per indicare l'intertestualità; ed è il punto in cui la sintesi operata dall'autore viene a contatto con l'analisi attutata dal commentatore».⁴²⁶ Chiose, glosse, postille, commenti non costituiscono, dunque, un altro testo, ma devono essere sempre concepiti in relazione al testo. Per questo motivo, anche i testi divenuti 'autonomi' rispetto all'opera di riferimento non possono essere considerati indipendenti: sebbene la loro natura possa fare presupporre autonomia dal momento che 'vivono' senza il testo, in realtà quest'ultimo è implicitamente una *conditio sine qua non* per la comprensione della loro natura. Se l'opera è frutto della sintesi dell'autore, il commento è sede dell'intertestualità, dell'analisi e dell'elaborazione ermeneutica del commentatore.

Questo principio trova una concreta realizzazione in un prodotto codicologico quale il manoscritto Riccardiano-Braidense, nel quale, per la prima volta in una fase molto alta della nostra tradizione letteraria, testo e commento vengono concepiti come un'unica entità inscindibile.

Il commento del Lana e il manoscritto Rb si legano indissolubilmente con la città di Bologna, non solo per la tradizione entro cui si inserisce la confezione del testimone, ma anche per le origini del Lana⁴²⁷ e del nostro copista. Rb non è l'unico testimone del commento laneo: dalle indagini⁴²⁸ emergono oltre un centinaio di manoscritti, se si considerano quelli integrali – che presentano tutte e tre le cantiche –, i parziali, i frammentari – ossia quelle copie in cui troviamo soltanto un gruppo di canti o con poche glosse sparse – e gli interpolati con altri commenti, tra cui la traduzione in latino di Alberico da Rosciate⁴²⁹ e il commento dell'*Ottimo*. La fortuna del commento è ampissima e lo dimostra l'influenza che il Lana ha avuto nell'esegesi successiva, ma anche il fatto che il commento si ritrovi nella tradizione manoscritta e a stampa adespoto o con false attribuzioni: un caso noto è dato proprio dalla prima edizione a stampa databile al 1477 per Vindelino da Spira, realizzata a Venezia a cura di Cristoforo Berardi da Pesaro, falsamente attribuito a Benvenuto da Imola.⁴³⁰ Un simile successo si ricollega sicuramente all'impostazione dell'esegesi e ai già citati motivi cronologici. La capacità del Lana è stata quella di allontanarsi dall'esegesi precedente con una forte impostazione di tipo scolastico: alla parafrasi, alla spiegazione dei versi danteschi e alla loro esplicazione allegorica,

⁴²⁵ Segre 2011 (1993), p. 263.

⁴²⁶ Ivi, p. 265.

⁴²⁷ Per la figura del Lana si rimanda a Volpi 2025; 2022; 2017; 2015; 2011; 2009; Bellomo 2004, pp. 281-303; Casnati 1989; Mazzoni 1970; Rocca 1891.

⁴²⁸ Si veda Volpi 2011, pp. 306-315; Volpi 2009, pp. 65-68; Bellomo 2004, pp. 286-299. Alle notizie riportate negli spogli si aggiunge la recente scoperta di un frammento del commento laneo da parte di Silvia De Santis (2024, pp. 57-97).

⁴²⁹ Si veda l'edizione critica edita recentemente a cura di Thomas Persico (2025, relativamente a *Purgatorio*).

⁴³⁰ Sulla questione si rimanda a Bellomo 2004, p. 284; Quartieri 2001, pp. 78-79; Rocca 1891, pp. 129-130.

emerge un forte interesse per la filosofia e la teologia. Il discorso, infatti, si presenta come frammentario e volto, spesso, a sviscerare questioni e problemi di natura dottrinale ricorrendo all'autorità di Tommaso d'Aquino *in primis* – *Summa Theologiae* e *Summa contra Gentiles* – e anche alle Sacre Scritture, ai Padri della Chiesa e ad Aristotele.⁴³¹ Proprio Alberico da Rosciate lo vuole *licentiatus in artibus et theologia*.

Siamo insomma di fronte a un prodotto e a un aspetto particolare – una delle sfaccettature di un prisma – di quel profondo e vasto rivolgimento che fu portato in seno alla cultura del primo Trecento, dalla crisi della grande Scolastica, quella cui Dante si abbeverò, e che nelle sintesi possenti, attuate da capiscuola come Tommaso e Bonaventura, aveva trovato un preciso punto di equilibrio.⁴³²

Già nel proemio generale al commento, modellato sull'*Epistola a Cangrande*, che dovremmo quindi ipotizzare già nota al commentatore negli 1324-1328, il Lana desidera sottolineare gli aspetti che intenderà mettere in evidenza: non solo i suoi interessi dottrinari, filosofici, teologici ma anche legati agli aspetti retorici fondendo nel suo commento «per la prima volta gli strumenti della cultura universitaria [...] per la lettura di Dante»:⁴³³

La prima cosa, com'è detto, è da notare la materia ovvero subietto della presente opera, lo quale è lo stato dell'anime dopo la morte, lo quale universalmente, [...] ello parte lo suo volume, è di tre conditioni. [...] La seconda cosa che è da notare è la forma e 'l nome ovvero titolo d'essa, e si può considerare in due modi: l'uno è la forma d'i versi li quali sono ritmi, costitui e posti in diversi capituli, quali poi sono in le predette tre parti. L'altro modo è la forma poetica la quale è fittiva e de essempli positivi, dalla qual forma ello tolle lo nome ovvero titolo, cioè *Comedia* [...]. La terza cosa, cioè Dante Allighieri da Firenze, del quale testimonia la presente *Comedia* ch'è uomo di grande scienza e d'onesta e virtudiosa vita.

La quarta e ultima cosa che è da notare è la finale cagione della detta *Comedia*, cioè a che fine e intenzione ella fue fatta, la quale si può considerare in tre modi: lo primo per manifestare polida parlatura; secondo per narrare molte novelle le quali tornano molto a destro ad udire per essempro alcuna fiada; terzo e ultimo per rimuovere le persone che sono al mondo dal vivere misero e in peccato e produrli al virtuoso e grazioso stato, e in quanto tratta de' modi de' costumi e vita mondana si è sottoposta a filosofia morale la quale ha per suo subietto li atti umani.⁴³⁴

Se nella prima parte del proemio emerge l'intenzione del Lana di soffermarsi sulla materia del poema e sullo stato delle anime dopo la morte, nonché sulla forma dell'opera, nella sua dimensione metrica e ritmica, e sulla figura dell'autore, nell'ultima sezione l'attenzione si sposta – come sottolinea Volpi⁴³⁵ – sull'estetica del poema. In particolare, viene messa in rilievo la *polida parlatura*, frequentemente valorizzata nel commento laneo, con un'attenzione specifica ad alcuni fenomeni linguistici, alle novelle e agli episodi aneddotici; fino a giungere, in chiara consonanza con l'*Epistola*

⁴³¹ Sulle fonti del Lana e il contenuto del commento si rimanda a Volpi 2025; Volpi 2022; Volpi 2017; Volpi 2015; Volpi 2011; Volpi 2009; Bellomo 2004, pp. 282-283; Sandkhüler 1987, pp. 166-208; Sandkhüler 1967, pp. 192-206; Vallone 1981, pp. 77-87; Mazzoni 1967, pp. 265-306; Schimdt-Knatz 1930, pp. 1-40; Rocca 1891, pp. 136 e sgg.;

⁴³² Mazzoni 1967, p. 274.

⁴³³ Terzi 2009, p. 31.

⁴³⁴ Riportiamo il proemio tratto dall'edizione Volpi 2009, nella forma tramandata da M₂ (ossia il manoscritto Trivulziano 2263, testimone tosco-fiorentino del commento laneo) poiché ricordiamo che Rb ci è giunto acefalo.

⁴³⁵ Si veda Volpi 2009, pp. 43-46; Motolese 2007, pp. 401-419. Per una approfondita disamina sul lessico e sulla lingua del Lana a partire dal ms. Rb, si rimanda a Volpi 2015.

a *Cangrande*, alla dichiarazione della finalità ultima dell'opera: *remove vivere in hac vita de statu miseriae et perducere ad statum felicitatis*.

Che il Lana fosse di origini bolognesi è cosa ormai certa. Dal primo studio di Gualandi,⁴³⁶ alle successive scoperte di Rocca⁴³⁷ e Livi,⁴³⁸ fino ai più recenti aggiornamenti di Volpi, emerge questo dato, sebbene dal 1323 tracce del padre si trovino a Venezia. Appare pertanto plausibile che anche Iacomo abbia seguito le sue orme. Spie della sua permanenza veneta, come ha notato *in primis* Rocca e successivamente Volpi, sono riscontrabili proprio nel commento dantesco (in particolare a *Pd* XXIX, 103 «non ha Fiorenza tanti Lapi e Bindi», in cui l'esegeta commenta con riferimenti all'onomastica veneziana e bolognese: «*Lapo e Bindi*. Sun nummi fiorentini sì come Venesia Marco e Marino, et a Bologna Muçolo e Nanne, etcetera», per citare un esempio)⁴³⁹ ma anche per spiccate venature veneziane proprio riportate dal manoscritto Rb e una buona conoscenza della geografia e della storia veneta. Inoltre, sia Rocca che Volpi confermano come al tempo in Bologna vi fosse il cardinale Bertrando del Poggetto e come si tendesse a soffocare le voci antiguelfe. Ciò, infatti, potrebbe essere un indizio illuminante per tentare di datare la copia di Rb che potrebbe essere avvenuta intorno al 1334 (o poco dopo) – qualora si abbracciasse l'ipotesi di realizzazione e copia a Bologna del ms. Rb per mano di Maestro Galvano – anno in cui il cardinale lascia la città felsinea e riprendono vigore gli studi danteschi. Proprio Galvano non manca di utilizzare come testo riempitivo per colmare gli spazi bianchi della carta a seguito di errori di calcolo nell'impostazione della pagina il nome dell'autore del commento, Iacomo dalla Lana, notoriamente ghibellino, da cui non solo è possibile risalire linguisticamente all'origine bolognese dell'esegeta e al ripristino della forma «Iacomo» in luogo del fiorentinizzato «Iacopo» ma anche la forma «dalla Lana», attestata non solo nel nostro prezioso testimone manoscritto ma anche da un'annotazione autografa dello stesso commentatore,⁴⁴⁰ quasi a volere rimarcare una forte aderenza al volgare municipale bolognese, nonché la lingua adoperata dal medesimo esegeta.

Rb rappresenta

[...] la miglior realizzazione storica, artistica, culturale e addirittura “politica” del Commento alla *Commedia* di Iacomo della Lana. Rb costituisce senza dubbio il manoscritto-simbolo del grande progetto esegetico lanèo, portando intrinsecamente a conguaglio, e persino enfatizzandoli visivamente grazie alla *mise en page* e a un mirabile apparato illustrativo, gli aspetti più rilevanti e distintivi di un'operazione per certi versi unica, sicuramente centrale nella storia della critica dantesca, e che ha in Bologna il suo fulcro e le sue scaturigini.⁴⁴¹

⁴³⁶ Si veda Gualandi 1865.

⁴³⁷ Si veda Rocca 1891.

⁴³⁸ Si veda Livi 1921; Livi 1918.

⁴³⁹ Volpi 2009, p. 26; Rocca 1891, p. 225.

⁴⁴⁰ Si veda Volpi 2025, pp. 220-221 per una disamina aggiornata dei riempitivi utilizzati da Galvano.

⁴⁴¹ Volpi 2017, p. 144.

La crucialità del testimone viene pienamente valorizzata nell'edizione del commento laneo di Volpi del 2009, che supera e corregge le inesattezze della precedente edizione a stampa scarabelliana.⁴⁴² Sulla base di motivazioni filologiche puntualmente discusse, Volpi assume Rb come testimone di riferimento della propria edizione, pur affiancandolo a un manoscritto toscano, M₂ (Trivulziano 2263), rappresentativo di un diverso ramo della tradizione.⁴⁴³

Per comprendere la novità editoriale del codice, è opportuno richiamare alcuni elementi paleografici e codicologici che, sebbene già discussi al § II.1.1, risultano utili per chiarire specifiche dinamiche di bottega e per avviare un'analisi più puntuale della veste testuale del poema nel manoscritto Riccardiano-Braidense, nonché delle relazioni che legano in modo indissolubile testo, commento e apparato iconografico.

V.3 Un esempio di «costruzione “sperimentale” di un modello»⁴⁴⁴

Il manoscritto Rb, come ampiamente dimostrato nel primo capitolo, rimane uno dei codici più importanti per la *restitutio textus* della *Commedia*; infatti, nelle edizioni critiche più recenti esso ha un ruolo fondamentale e un peso stemmatico rilevante, sebbene i critici si trovino in disaccordo circa la sua posizione. Ricordiamo, infatti, che nell'ultima edizione critica, in ordine temporale, a cura di Paolo Trovato ed Elisabetta Tonello,⁴⁴⁵ è collocato nella tradizione settentrionale, e nello specifico in un sottogruppo discendente dall'interposito γ , ossia nella sottofamiglia *mad*. Datato al secondo quarto del XIV secolo, il manoscritto è un codice smembrato oggi in due parti che, ragionevolmente, si crede costituissero un unico progetto editoriale, sebbene all'origine costituissero tre unità indipendenti (è probabile che *Inferno* e *Purgatorio* siano state riunite prima del XVIII secolo).⁴⁴⁶ Se notizie del copista si hanno già a carta 100r della sezione braidense grazie a una sua sottoscrizione,⁴⁴⁷ la sua identificazione e il relativo *entourage* con cui ha lavorato per la confezione del codice appaiono ancora nebulosi. La storia dei testi non può prescindere da coloro che li hanno scritti, copiati e diffusi; l'identificazione dei copisti assume pertanto un valore metodologico e non si riduce a una mera curiosità erudita. La tesi cosiddetta “padovana”, sostenuta da Pagnin, Sambin, Levi D'Ancona vede in Galvano Galvano di Mascio come *scriptor* delle tre cantiche e illustratore del *Paradiso*, trasferitosi da Bologna a Padova dove è morto nel 1347, o qualche anno dopo, affiancato per la decorazione delle

⁴⁴² Scarabelli 1866-1867.

⁴⁴³ Volpi 2013, pp. 47-70; Volpi 2009, pp. 65-102; Volpi 2008, pp. 269-327.

⁴⁴⁴ Ho volutamente richiamare con questo titolo il contributo di Boschi Rotiroti 1998, pp. 31-38.

⁴⁴⁵ Tonello-Trovato 2022.

⁴⁴⁶ L'ipotesi che il manoscritto fosse suddiviso in unità codicologiche indipendenti era già stata avanzata da D'Arcais 1978 pp. 35-36 ma trova conferma dai recenti studi di Pomaro 2009, p. 2707 per l'edizione del commento.

⁴⁴⁷ Si veda il paragrafo II.1.1.

prime due cantiche dal figlio Tommaso.⁴⁴⁸ A questo proposito, però Pomaro, sebbene ritenga necessario rivalutare quest'ipotesi, afferma che «in una bottega strutturata [...] non è usuale che *scriptor* e *miniator* si incontrino nella stessa persona. [...] <Inoltre>, quando chi scrive il testo si occupa anche della miniatura ama sottolinearlo nel colophon»⁴⁴⁹ mentre nella sezione braidense a c. 100r si fa soltanto riferimento alla trascrizione del testo e del commento. Inoltre, secondo la studiosa, non è da escludere la presenza di più mani nel codice, che vedrebbe un cambiamento del tratto nelle prime ventitré carte del Riccardiano all'altezza del commento,⁴⁵⁰ d'altronde dall'esame del codice emergono numerose scritture seconde e liminari, talune coeve, altre di poco successive, altre più tarde non attribuibili alla mano principale, che non lascerebbero escludere l'ipotesi di uno *scriptorium* in cui fossero attive più persone.⁴⁵¹

Se si accoglie, invece, la tesi “bolognese” bisogna invece indentificare Maestro Galvano con Galvano di Rinaldo da Vigo, del quale si hanno notizie a Bologna nel 1314, nel 1322, nel 1347, così menzionato anche nel suo testamento, la cui bolognesità ben si evince dai numerosi interventi a testo e dalla patina linguistica assunta dal poema. Tralasciando, dunque, la questione relativa all'identificazione di Galvano e al suo eventuale ruolo di capobottega o di semplice copista, ciò che emerge con chiarezza è la sua ampia esperienza nella realizzazione di codici con commento a cornice. Tale competenza non sorprende se si considera Bologna come il centro con il più alto livello di produzione del libro universitario, sia dal punto di vista della scrittura sia da quello della decorazione, soprattutto per opere di materia giuridica: il testo disposto al centro della pagina, in una o due colonne, e il commento collocato ai margini, secondo un sistema di richiami alfabetici tra il testo e il lemma di riferimento. In questo contesto, l'estetica della pagina rivestiva un ruolo fondamentale. Per questo motivo Galvano, non solo per ovviare a vuoti antiestetici apponeva il nome del commentatore, come abbiamo visto, ma spesso introduceva dei propri commenti o frasi talvolta non pertinenti alla materia trattata, al fine di riempire lo specchio di scrittura e mantenere l'equilibrio estetico della pagina. Un esempio si ha all'altezza di c. 11r o a c. 14r dove, per terminare la colonna di destra, Galvano inserisce i versi della canzone CIV di Dante *Tre donne intorno al cor mi son venute* (rispettivamente nel primo caso i vv. 1-11; nel secondo i vv. 19-33): «ma perch'el regado no remagna vacuo riempierollo a mie spexe. *Tre donne et cetera*» (c. 14r).

⁴⁴⁸ Si veda Levi D'Ancona 1986, pp. 375-379; Sambin 1950; Pagnin 1933, pp. 1-20; Su questo si è espresso di recente Del Monaco (2018, p. 23): «il punto che a mio parere rende comunque debole quest'ipotesi di identificazione rimane il fatto che si basa su una congettura priva di evidenze, ossia che il miniatore del Riccardiano 1005, l'Illustratore, fosse necessariamente figlio dello *scriptor* che ne copiò il testo».

⁴⁴⁹ Pomaro 2009, p. 2716, nota 33.

⁴⁵⁰ Pomaro 1995, pp. 514-525, successivamente riconfermato in Pomaro 2009.

⁴⁵¹ Si veda il paragrafo II.1.1 per notizie più puntuali.



Fig. 62 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, c. 11r.

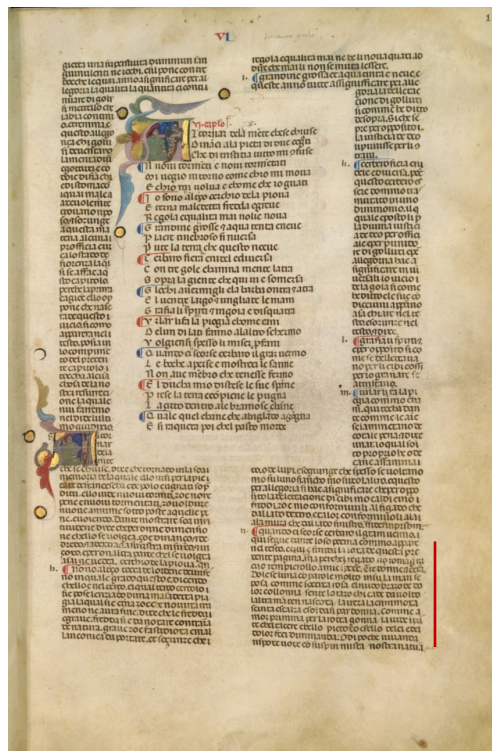


Fig. 63 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, c. 14r.

Romanini aggiunge degli altri casi:

notevoli nel commento e nel testo le interpolazioni perpetrate (in un paio di casi, dichiaratamente) per ovviare a problemi di impaginazione (cc. 11r e 14r “perché ’l regalo [la rigatura] no romagna vacuo”) fino al caso limite delle cc. 59r e 58v: nella prima lo spazio riservato per il testo viene colmato ripetendo per errore i vv. 25-46 di *If XX* (già copiati a c. 59v); nella seconda si insinuano 22 endecasillabi di pugno del copista, che ne chiarisce la finalità “estetica” e denuncia la superfluità della colonna di testo che segue: “Voi compier sto collonello a punto,/ el seguente vaca, e non ce vuole”.⁴⁵²

Nel suo progetto editoriale, Maestro Galvano organizza la realizzazione del manufatto secondo delle logiche precise. Se *Inferno* rappresenta la cantica della sperimentazione, *Purgatorio* e *Paradiso* testimoniano invece la ricerca di una maggiore perfezione formale: il maestro tende infatti a disporre il testo sulla pagina secondo una rigorosa simmetria, organizzando in modo speculare e perfettamente equilibrato le due facciate contrapposte della carta. Se Boschi Rotiroti ritiene che *Inferno* è la cantica in cui Galvano dà priorità all’aspetto estetico-percettivo, in *Purgatorio* e in *Paradiso* il maestro predilige una dimensione razionale-strumentale.⁴⁵³ Ciò è dimostrato dal fatto che già in alcuni luoghi in *Inferno* ma soprattutto in *Purgatorio* e in *Paradiso*, la relazione testo-commento non è biunivoca ma quest’ultimo tende a estendersi nei luoghi di minor chiosatura. Sia che si pensi che il copista abbia esemplato Rb basandosi su esemplari diversi, ipotesi che supporto,

tra esitazioni, depennamenti e altre indicazioni per il copista, il lavoro di impaginazione sembra avanzare lento e faticoso [...] il che denuncia la mancanza di un *exemplar* similmente strutturato. Si può conoscere

⁴⁵² Romanini 2007a, pp. 14-15.

⁴⁵³ Boschi Rotiroti 1998, p. 37.

anche la prassi scrittoria delle botteghe universitarie, presupporre [...] un *exemplar* per la glossa ed un altro per il testo⁴⁵⁴

sia che si propenda per l'idea che Galvano abbia avuto dinanzi a sé «una sorta di brogliaccio d'autore»,⁴⁵⁵ la domanda che sorge spontanea in questa fase e che indagheremo è su quali modelli abbia lavorato il copista, che cosa circolasse all'interno della sua bottega e quanto abbia influenzato la natura del commento e i lemmi riportati al margine nella scelta di alcune varianti testuali.

V.4 Sulla posizione genealogica del manoscritto Riccardiano-Braidense

Il testo del poema in Rb, infatti, presenta *lectiones singulares*, innovazioni testuali, errori e lezioni adiafore. Se per il commento del Lana le questioni di materia ecdotica sono state saggiate da Volpi,⁴⁵⁶ sulla natura testuale di Rb vi sono ancora molti dubbi, ai quali proverò a dare delle possibili ipotesi responsive che, come tutti i lavori di critica testuale, si pongono sempre come *in fieri* e passibili di miglioramenti. Lo scopo, infatti, è comprendere come il copista si confrontasse con il testo della *Commedia*.

Risultano infatti numerosi casi in cui Rb si discosta dal comportamento di γ e, più nello specifico, del resto della sottofamiglia *mad* proponendo a testo innovazioni testuali talvolta anche singolari. Per questo decido di concentrarmi proprio su questi casi. Prima ancora di analizzare indizi di ricorso ad altre recensioni, disponibili nella Bologna del primo Trecento, credo utile una rassegna delle caratteristiche peculiari della copia di Galvano, che ci familiarizzeranno con il nostro scriba, grazie all'individuazione di alcune innovazioni *singulares* presenti in Rb.⁴⁵⁷

⁴⁵⁴ Ivi, p. 32.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ Si veda Volpi 2013, pp. 47-70; Volpi 2009, pp. 65-102; Volpi 2008, pp. 269-327.

⁴⁵⁷ Per la costruzione delle tavole si dà il comportamento degli undici manoscritti scelti per l'edizione critica diretta da Paolo Trovato e di eventuali ulteriori testimoni che, in base all'intero testimoniale collazionato, di seguito presentato, e ai riscontri con l'apparato dell'ed. Moore, dell'ed. Campi, dell'ed. Petrocchi e dalla matrice di collazione del Gruppo di Ferrara, mostrano delle varianti in accordo con uno dei membri di ω . Per questa ragione con *mad* si fa riferimento soltanto ai piani più alti della sottofamiglia, ossia ai manoscritti Md, Rb e Pl, nonché i manoscritti più conservativi e "stabili". Per la configurazione di ω e per le sigle delle sottofamiglie in ω , rimando alla sezione "Sigle dei manoscritti". Mi avvalgo dei dati raccolti a seguito di varie campagne di collazione, condotte sulla base dei *loci* selezionati dal gruppo (ricordo circa 600) e della collazione integrale degli undici mss. di ω impiegati per l'edizione critica in *Inferno* e *Paradiso* (di cui ricordo che disponiamo dei fondi di edizione in attesa delle bozze definitive). Come si vedrà, nelle tavole non compaiono luoghi relativi al *Purgatorio* (fatta eccezione per un caso nella Tav. 2). Ciò non è dovuto a una mancanza di collazioni – che sono a nostra disposizione grazie alla matrice di edizione, benché il lavoro sul *Purgatorio* sia tuttora *in fieri* – bensì al fatto che i risultati emersi risultano riconducibili a fenomeni potenzialmente di poligenesi (cfr. Brandoli 2007). Assumo, per praticità, come edizione di riferimento quella curata da Petrocchi, della quale mi servo anche per verificare la distribuzione delle varie lezioni nell'Antica Vulgata. Ho inoltre deciso di traguardare ciascun luogo anche con le edizioni di Moore (1889) e Campi (1889-1893) – rispetto alle quali sono impiegati rispettivamente i simboli **M** e **C** – a indicare l'assenza di indicazione in apparato dell'innovazione presente in Rb (si ricorda che Moore, riprendendo il testo fissato da Witte, ha proceduto alla collazione integrale della prima cantica compulsando 17 manoscritti della *Commedia* presenti in Gran Bretagna; Campi, invece, ha compulsato per tutte e tre le cantiche sessanta manoscritti e le prime sei edizioni a stampa del poema); se non si dà un'esplicito riferimento in commento del comportamento della lezione in questione nell'apparato di Moore e/o di Campi, vuol dire che si è esplicitato già nel luogo il comportamento dei testimoni interessati. Con **nL** si

Tav. 18 Innovazioni esclusive di Rb

Inferno

1.1.91 *a te convien tenere altro viaggio* ω (- *bol_{pl}* Rb) **P]** or ce convien Rb **M €**, a te conviene *bol_{pl}*

1.1.103 *questi non ciberà terra né peltro* ω β (- U) Md Pl **P]** costui non te serra – peltro Rb **M € nL**,
questi non ciberà – 'l peltro U, costui non ciberà – peltro *p bol*

°1.1.115 *ove udirai le disperate grida* ω (- *xl*) + Lana_{comm} **P]** ove – dolente Rb **M €**, ove tu – disperate
Md

Errore di anticipo: l'aggettivo *dolente* (*spiriti dolenti*) si trova al v. 116.

1.2.30 *ch'è principio a la via di salvazione* ω (- β Rb) **P]** che per noi più a la Rb **M € nL**, che è
principio a [la] β

1.2.52 *io era tra color che son sospesi* β (- F) Bl *mad* (- Rb) + Lana_{lemma} **P]** intera di coloro – son Rb
M €, tra coloro – sono F, tra coloro – son L41 *bol_{pl}*, intra color – son P9

1.4.126 *che con Lavinia sua figlia seadea* ω (- Rb) **P]** soa sua (*sic*) Rb **M € nL**

°1.5.104 *mi prese del costui piacer* sì forte **P]** prese di costui amor Rb **M € nL**, prese del costui piacer
 β (- F) P67, prese di costui piacer F P9 Md Pl, prese del [costui] piacer L41, porse di costui piacer
bol

Agisce evidentemente sul copista la triplice anafora di *Amor* (vv. 100-106).

1.6.48 *che s'altra è maggio nulla è sì spiacente* U **P]** altra è magia – spiacente Rb **M € nL**, altra è
maggior – spiacente β_0 (- U L41) Bl Md Pl, altra è maggior pena – piacente L41, altra [è] maggior –
spiacente *bol_{pl}*

1.6.103 *per ch'io dissi: «Maestro, esti tormenti* γ (- Rb) **P]** per ch'io maestro di questi Rb **M € nL**,
ch'io dissi sì' maestro esti β_0 (- F), e io dissi maestro esti F

Secondo Tonello-Trovato «in questo caso di diffrazione la lezione di β_0 (*ch'io dissi: «Di', maestro*) giustifica sia la
semplificazione sintattica di F sia la glossa di γ . Quanto alla variante di Rb, è verosimilmente un tentativo di salvare il

indica l'assenza del lemma nel commento del Lana. Con "Lana_{comm}" si fa riferimento al testo del commento del Lana; con "Lana_{lemma}" ai lemmi del commento del Lana. I luoghi derivanti dalla "matrice" di collazione del Gruppo di Ferrara, che conserva i risultati di tutti i 580 manoscritti non frammentari della *Commedia*, sono stati segnalati con "°". Per garantire risultati più puntuali, si è scelto di escludere le tipologie di varianti classificate da Brandoli come di natura potenzialmente poligenetica (Brandoli 2007). Sono stati tuttavia presi in considerazione quei luoghi che, pur rientrando formalmente in quelle categorie, alterano e violano la prosodia e il metro. Quando non vi è segnalato il comportamento dei manoscritti dell'AV dell'edizione Petrocchi significa che l'innovazione di Rb è attestata soltanto in esso. È bene ricordare che Rb (acefalo e mutilo) presenta delle lacune a *If* II, vv. 55-57; *If* VIII, v. 122; *If* XIII, vv. 36-37; *If* XXXIV, vv. 3-139 per la caduta delle cc. 102r-104v. Inoltre, a *If* XX il copista, per un errore di calcolo delle carte, opta per ripetere i vv. 3-24 e aggiungere, a c. 58v, ventidue versi dichiaratamente spuri per salvaguardare l'estetica della pagina, così come a *If* XXV ripete i vv. 43-45 per evitare vuoti antiestetici.

più possibile delle due varianti principali, contaminando)». ⁴⁵⁸ Un caso simile, in cui si vede la disponibilità di Rb a combinare fonti differenti, si ha ad esempio a 2.6.26.

1.7.24 *così* convien che qui la gente riddi ω (- Rb) **P**] [così] Rb **M € nL**, *om. v. L41*

1.7.70 *e quelli* a me: «Oh creature sciocche β_0 **P**] et egli γ (- Rb), [e] quegli Rb **M € nL**, e quel Lana_{lemma}

1.7.124 or *ci attristiam* ne la belletta negra β_0 (- L41) *bol* (- Par) **P**] ci astristamo Rb **M € nL**, sciatristan L41, ci atristian Par, ci atristan *mad* (- Rb)

1.9.55 *volgiti* (vuolgiti Lana_{lemma}) 'n dietro e tien lo (il, el) viso chiuso ω (- Rb) + Lana_{lemma} **P**] volvi Rb **M €**

1.9.79 vid'io *più di* mille anime *distrutte* ω (- Par Rb) Par₂ **P**] più di – strutte Rb **M € nL**, più [di] – distrutte Par₁

1.9.116 *così* facevan *quivi* d'ogne parte ω (- Rb) **P**] qui Rb **M € nL**

1.9.129 *più* che non credi son le tombe *carche* ω (- Rb) **P**] le carche Rb **M € nL**

Errore di ripetizione: dal contiguo *le tombe*.

°1.11.108 (B) prender sua vita *e avanzar* la gente ω (- *bol_{pl}* Rb) **P**] e nominar Rb **M € nL**, et d'avancar *bol_{pl}*

1.13.26-28-30 *bronchi: tronchi: monchi* ω (- Rb) **P**] bronche: tronche: monche Rb **M € nL**

1.13.78 ancor *del* (di Md) *colpo* che 'nvidia *le diede* Bl Pl **P**] del corpo – li diede Rb **M € nL**, di colpo – li diede β_0 *bol_{pl}*, di colpo – le diedi Md

1.15.51 *avanti* che *l'età* mia fosse piena ω (- *xI*) + Lana_{lemma} **P**] anti – l'età Rb **M €**, avanti – l'etade Md

1.18.80 che *venia* verso *noi da l'altra* banda ω (- *bol* Rb) Ls₁ **P**] venian – [noi] da l'altra Rb **M € nL**, venia – no (noi Par Ls₂) de l'altra Bl Par Ls₂

1.19.31 chi è *colui, maestro*, che si *cruccia* ω (- L41 Rb) **P**] colui maestro – scrutia Rb **M €**, maestro colui – ricuccia L41

Nel commento del Lana è ripresa soltanto parte del v. 31 (*chi è colui*).

1.19.58 tal mi fec'io *quai* son color che stanno ω (- P9 Rb) **P**] quasi Rb **M € nL**, qual P9

1.19.67 se di saper *ch'i' sia ti cal* cotanto ω (- *bol* Rb) **P**] ch'io fu te cal Rb **M € nL**, ch'io (chi *bol_{pl}*) sia ti cale *bol*

In Rb *fu* potrebbe essere esito dell'influenza di *fui* dei vv. 69-70. ⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Tonello-Trovato 2022, I, p. 68.

⁴⁵⁹ Petrocchi 1966-1976, II, p. 321.

1.19.92 *ch'ei ponesse le chiavi in sua balia* (baglia L41, bailia P9 P67) β_0 (- L41) γ (- Ls Md) Ls₁ **P**] che gli – le chiave – [sua] Rb **M € nL**, che – le chiave – sua L41, che gli – le chiavi – sua Md Ls₂

°1.20.14 e in dietro (drieto Md) *venir li convenia* ω (- *bol_{pl}* Rb) **P**] guardar li Rb **€ nL**, venire lo *bol_{pl}*, venire le Par₂

È possibile che l'innovazione di Rb si sia generata per influenza di espressioni simili (cfr. 1.9.54, 1.11.94, 1.15.15, 1.15.98).

1.20.74 ciò che 'n grempo a *Benaco* star non può ω (- Rb) Rb₂ **P**] [a Benaco] Rb₁ **M € nL**

1.21.2 che la mia comedia cantar *non cura* ω (- Rb) **P**] sicura Rb **M € nL**

1.24.14 in *poco* d'ora e *prende* suo vincastro **P**] poco – coglie Rb **M € nL**, poca – prende *bol_{pl}*

1.24.83 *di serpenti e di sì diversa mena* β_0 *bol* **P**] e di serpenti [e di] sì diversa Rb **M € nL**, di serpenti e (e *om.* Md) di [sì] diversa L41 Pl Md

1.24.126 *bestia, e Pistoia* mi fu degna tana β γ (- Pl Rb) + Lana_{lemma} **P**] questa e Rb **M €**, *bestia* [e] *p* Par₁ Pl

1.25.135 ne l'altro si *richiude*; e 'l *fummo* (fumo Md) resta ω (- *q* Rb) **P**] conclude – fummo Rb **M € nL**, *richiude* – fiume *q*

1.26.34 e qual colui che si vengìò *con* li orsi ω (- Rb) **P**] da Rb **M € nL**

1.27.15 si convertian le parole *grame* ω (- Rb) **P**] grave Rb **M € nL**

1.27.99 perché le sue parole *parver* (parvero, parven) ebbre ω (- P9 Rb) **P**] mi parven Rb **M € nL**, parven P9

1.28.21 *il* (lo P9) *modo della* (di la Md) *nona bolgia* (boggia Md) *sozzo* β_0 (- L41) Md **P**] il nuovo modo si la bolgia e sozzo Rb **M € nL**, il nono de la nona bolgia sozzo L41, al modo de la nona (nova *bol_{pl}*) bolgia sozzo *bol* Pl

È possibile che *novo* si sia generata per anticipazione di *nona*. Da notare la debole connessione tra Rb e *bol_{pl}*.

1.30.86 con tutto *ch'ella volge* undici miglia ω (- β Rb) **P**] ch'ella duri Rb **M € nL**, ch'ella sia β

1.30.104 e mastro *Adamo* li *percosse* il volto Md **P**] el – adamo – coperse Rb **M € nL**, el – Adamo – percosse ω (- *bol_{pl}* x1), el – adam – percosse *bol_{pl}*

La variante di Rb sembra essere una ricombinazione metatetica di *percosse*.

1.31.19 poco portai *in là volta* la testa ω (- Ls Rb) **P**] più oltre in là Rb **M €**, volta in là Ls

Nel commento del Lana è riportata soltanto una parte del verso per commentare il v. 19, *poco portai*.

1.32.117 là dove i *peccatori* stanno *freschi* ω (- Rb) **P**] peccatur – più freschi Rb **M € nL**

Per ovviare all'ipometria generata da *peccatur*, il copista di Rb aggiunge la zeppa monosillabica *più*.

1.33.116 *dimmi chi se'*, e s'io non ti disbrigo ω (- Par Rb) **P**] di chi tu Rb **M € nL**, dimmi che Par

In questo caso non solo vi è la caduta del monosillabo «mi» ma per correggere la prosodia introduce «tu».

Paradiso

3.1.73 S'ì' era *sol di me quel che* (chi Par₂) *creasti* ω (- *bol_{pl}* Rb) Par₂ **P**] quel di me che tu creasti Rb € nL, *sol di me quel [che] creasti* *bol_{pl}*

3.1.75 tu 'l sai, che col tuo *lume* mi levasti ω (- Rb) **P**] nome Rb € nL

L'innovazione di Rb potrebbe essere una reazione al localismo *lome* dell'antigrafo.

3.1.107 de l'eterno *valore*, il qual è fine ω (- Rb) **P**] *volere* Rb € nL

3.1.111 più al principio loro *e men* vicine ω (- Rb) **P**] *più e men* Rb € nL

Nel commento del Lana è ripreso soltanto *più al principio* come lemma per il commento.

3.5.22 fu *de la volontà la libertate* ω (- L41 Rb) **P**] di [la] uolunta la libertate Rb € nL, de la libertà la uoluntade L41

3.8.1 *solea* (solia) *creder lo mondo in suo periclo* ω (- Rb) + Lana_{lemma} **P**] *volea* Rb €

3.8.120 non se 'l maestro *vostro* ben *vi* scrive ω (- Bl Par Rb) **P**] *vostro – ne* Rb € nL, *nostro – vi* Bl Par

°3.10.112 (B) *entro v'è l'alta mente u' s'ì* profondo **P**] tanto ne l'alta mente 'n si Rb € nL, *entro ne l'alta mente u' s'ì* ω (- Rb)

3.10.146 *muoversi e render voce a voce* in tempra ω (- xI) **P**] *si e render voce [a voce]* Rb € nL, a *render voce a voce* Md

3.12.81 se, *interpretata* (interpretata q Md Pl), *val come* si dice ω (- q Par Rb) **P**] *impetrata val come* Rb € nL, *interpretata vale come q, interpretata val sicome* Par

3.12.141 *di spirito profetico dotato* β₀ Ls Md Pl Bl₂ **P**] e *dispon perphyco donato* Rb € nL, *di spirito profetico donato* Par + Ash, *di spirito profetico do(.)ato* Bl₁

3.13.15 allora che sentì di morte il *gelo* ω (- Rb) **P**] *cielo* Rb € nL

Cielo è una ripetizione della parola in rima al v. 13.

3.15.141 tanto per *bene ovrar* (oprar) li venni in grado β₀ (- L41) Ls Md Pl **P**] [*bene*] *oprar* Rb € nL, *ben operare* L41, *bene operar* Bl Par

3.14.119 di molte *corde* fa dolce tintinnio ω (- Rb) **P**] *cose* Rb € nL

3.18.116 mi dimostraro che *nostra* giustizia ω (- Rb) **P**] *vostra* Rb € nL

3.21.61 Tu hai l'udir *mortal* sì come il viso ω (- Rb) **P**] *mortale* Rb €

La variante *mortale* genera ipermetria. In Lana troviamo spiegato soltanto il lemma *tu hai l'udir*.

3.22.56 come 'l sol fa *la rosa* quando aperta ω (- Rb) **P**] [*la*] Rb € nL

3.22.101 con un *sol* cenno *su* per quella scala $\beta q \gamma$ (- Par) **P**] *sol* – *sol* Rb **€**, [*sol*] – *su* Par

In Rb è spiegato soltanto il lemma *come un sol*. La variante *come* non è presente nella versione del commento in Triv. 2263 (M secondo Volpi), dove troviamo *con un sol*.

3.22.115 con voi *nasceva* a *s'ascondeva* vosco γ (- Rb) **P**] *s'ascondeva* –*nascerà* Rb Lana_{lemma} **€**, *s'ascondeva* – *nascea* β_0 , *s'ascondeva* – *nascea* L41₂

In Triv. 2263 il commento del Lana riporta *con voi nasceva*.

3.24.57 l'acqua di *fuor* (*fòr* βq) del mio *interno* fonte Md Pl **P**] *fori* – *interno* P9, *fòr* – *ineterno* Par, *fòr* – *terno* Rb **€**

Nel commento del Lana presente sia in Rb che in Triv. 2263 viene spiegato soltanto il lemma *l'acqua de fuori/ l'acqua di fuor*.

3.24.58 La Grazia che mi (me U) dà ch'io *mi* confessi (confesse Md) ω (- Rb) **P**] *mio* Rb **€**

Nel commento del Lana presente sia in Rb che in Triv. 2263 viene spiegato soltanto il lemma *la Gracial/ la Grazia*.

3.25.28 ridendo *allora* (alora Md Pl) Beatrice disse γ (- Rb) **P**] *alotta* Rb **€**, *lora* β_0 Lana_{lemma}

3.25. 112 *questi* è colui che giacque sopra 'l petto ω (- L41 Rb) Lana_{lemma} **P**] *quelli* Rb **€**, *questo* L41,

3.28.34 così l'ottavo e 'l *nono*; e ciascheduno ω (- Rb) **P**] *novo* Rb **€ nL**

3.28.112 *e* del veder è misura mercede ω (- Rb) Lana_{lemma} **P**] [E] *Del* Rb **€**

3.28.138 *ché* chi 'l vide qua su gliel (glil F *q*, glil P9 Ls Par, gli Md) *discoperse* ω (- Rb) **P**] *chi* ['?]
Rb **€ nL**

3.31.74 *occhio* mortale alcun tanto non dista (ochio L41 P9 P67 Bl Ls) ω (- Rb) **P**] e *chio* Rb **€ nL**

Come emerge da questi dati, Rb presenta diverse *singulares*, alcune delle quali risalenti forse al suo antigrafo. Suddividendo le innovazioni riscontrate per tipologia, in base della loro natura e funzione testuale, diremmo che si tratta in prevalenza di errori sorti per cattiva lettura ovvero errori di natura paleografica (1.1.19; 1.1.103; 1.2.30; 1.2.52; 1.6.48; 1.9.79; 1.9.116; 1.9.129; 1.13.78; 1.15.51; 1.19.58; 1.21.2; 1.24.126; 1.27.15; 1.28.21; 3.1.75; 3.1.107; 3.8.1; 3.10.112; 3.12.81; 3.13.141; 3.14.119; 3.18.116; 3.24.57; 3.24.58; 3.25.28; 3.28.34; 3.31.74). Sono frequenti, inoltre, innovazioni per anticipo e/o ripetizione all'interno dello stesso verso o da versi precedenti (1.1.115; 1.19.67; 1.20.14; 1.30.104; 3.1.111; 3.13.15; 3.22.101; 3.22.115). Si riscontrano anche casi di sinonimia (1.1.91; 1.1.103; 1.2.30; 1.2.52; 1.5.104; 1.9.55; 1.24.14; 1.25.135; 1.30.86; 3.25.112) e un buon numero di innovazioni derivanti da caduta di monosillabi o bisillabi vuoti (1.6.103; 1.7.24; 1.7.70; 1.8.86; 1.9.79; 1.11.52; 1.18.80; 1.19.92; 1.20.74; 1.24.83; 3.1.73; 3.5.22; 3.10.146; 3.15.141; 3.22.56; 3.28.112; 3.28.138). Spesso il copista di Rb tende a omettere parole vuote (articoli, pronomi, aggettivi possessivi, avverbi). In alcuni casi questo genere di omissioni produce versi ipometri. Se

più semplicemente si potrebbe trattare di un errore mnemonico, non si potrebbe escludere che Maestro Galvano, notando il difetto prosodico, tendesse a correggere (1.32.117; 1.33.116). È il caso, ad esempio, di *If* XXXIII, 116 «*dimmi chi se', e s'io non ti disbrigo*» in cui Galvano, alla caduta della particella pronominale «mi» in «dimmi», per sanare la prosodia, introduce «tu» ripristinando la misura del verso: «*di chi tu se', e s'io non ti disbrigo*».

Si riscontrano anche innovazioni che investono la prosodia, producendo versi ipermetri o ipometri o dal discutibile andamento ritmico come a *If* XIII, 26-28-30, *Pd* XXI, 61 e *Pd* XXV, 74. Si osservano di contro innovazioni per inserimento di monosillabi e/o bisillabi vuoti (1.27.99; 1.31.19; 3.8.120; 3.24.43) che non compensano eventuali irregolarità metrico-prosodici, come nel caso di *If* XXVII, 99 «perché le sue parole *parver* (parvero, parven) ebbre», dove Rb reca «mi parven».

Sono presenti anche reduplicazioni o anticipazioni di gruppi fonetici simili: come a *If* VII, 124 «or *ci attristiam* ne la belletta negra» in cui Rb pone a testo «ci aSTriSTamo».

Non mancano, infine, arbitrarie sostituzioni di verbi o preposizioni: a *If* I, 108 «prender sua vita e *avanzar* la gente» Rb legge «prender sua vita e *nominar* la gente»; e a *If* XXVI, 34 «e qual colui che si vengìo *con* li orsi», Rb tramanda «e qual colui che si vengìo *da* li orsi». Un ultimo caso, di matrice linguistica, è rappresentato da *If* IV, 126 «che con Lavinia *sua* figlia sedea». Rb riporta «che con Lavinia *soa sua* figlia sedea». È evidente che il copista inizialmente aveva introdotto la forma settentrionale dell'aggettivo possessivo *soa* ma ha subito corretto nella forma tosco-fiorentina *sua*, dimenticando di cassare la precedente.

Le innovazioni *singulares* qui descritte risultano riconducibili a fenomeni ben definiti, che rivelano almeno in qualche misura la fisionomia intellettuale del copista: non uno scriba passivo, limitato alla mera trascrizione, bensì un lettore attivamente impegnato in un confronto diretto, corpo a corpo, con il testo dantesco.

Nella prossima tavola, invece, riporto le innovazioni condivise da Rb e dai lemmi e dal commento del Lana, che sono esigue, ma potrebbero costituire indizio di una possibile relazione o influenza, seppure debole, sui versi del poema, basandoci sull'idea di organicità e armonia tra testo, commento e apparato iconografico che investe il codice nella sua intera confezione.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ A differenza della Tav. 18 che registra esclusivamente le innovazioni singolari di Rb rispetto agli undici testimoni assunti come base dell'edizione Tonello–Trovato, ai manoscritti compulsati da Campi e Moore, ai ventisette collazionati da Petrocchi e, per i luoghi presenti in matrice di collazione per l'edizione all'intero testimoniale manoscritto della *Commedia* contenente almeno trenta canti, non compaiono nella colonna destra dell'apparato ulteriori indicazioni di variante: nessun altro testimone, infatti, condivide tali lezioni con Rb. Per le tavole successive, invece, verrà sempre messo in evidenza il comportamento di tutti gli altri testimoni disponibili, sulla base delle varianti registrate negli undici manoscritti assunti a fondamento dell'edizione di Trovato e del Gruppo di Ferrara.

Tav. 19 Innovazioni comuni a Rb + Lana_{lemma} e/o Rb + Lana_{comm}

Inferno

1.8.86 e 'l savio *mio* maestro fece (feci P9 *xI*) segno **P**] [mio] Rb + Lana_{lemma} **M** **€**

1.11.52 la frode *ond'*ogne coscienza è morsa ω (- Rb) **P**] [ond] Rb + Lana_{lemma} **M** **€**

1.15.43 io non *osava* scender de la (di la P9) strada ω (- Rb) **P**] usava Rb + Lana_{lemma} + Can. 108 Co Laur

In Campi *usava* è presente in due manoscritti e nell'*editio princeps* di Foligno e nella nidobeatina.

1.17.36 gente seder propinqua al loco (al luogo Bl *xI*) *scemo* ω (- Rb) **P**] stremo Rb + Lana_{lemma} **M** + Est. It. 196 Co Par. 530

°1.22.119 (B) ciascun *da l'altra costa* li occhi volse β_0 (- L41) *bol_{pl}* Pl **P**] da l'altra parte Rb + Lana_{comm} + Can. 98 Ham, da [l] *altra costa* L41, de l'altra costa Bl Md

Parte è riscontrato negli spogli di Campi in tre manoscritti e nel Buti.

Paradiso

3.22.115 con voi nasceva e s'ascondeva vosco γ (- Rb) **P**] s'ascondeva – nascea β_0 , s'ascondeva – nascerà Rb + Lana_{lemma} **€**, s'ascondeva – nascea L41₂

In Triv. 2263 il commento del Lana riporta *con voi nasceva*.

Presento ora il materiale che suggerisce il ricorso da parte di Galvano (o del suo ascendente) a modelli diversi da *mad*, che sembrerebbero puntare in direzione delle altre famiglie settentrionali. Per iniziare, nella tavola seguente (Tav. 20), illustro le innovazioni condivise da Rb con le sottofamiglie β e *p* singolarmente o riunite in β_0 .

Tav. 20 Innovazioni comuni a Rb + β_0 (o anche a Rb + β o Rb + *p*) o almeno un membro di esso

Inferno

°1.2.53 e donna mi chiamò *beata e bella* β *mad* (- Rb) **P**] cortese e bella (e piana Rb + Par. 72' Ricc. 1036) Rb + *p* *bol* (- Par) **M** **€** **nL**, Par. 72' Ricc. 1036 Par₂, *ill.* Par₁

In questo luogo, come è possibile notare, Rb si discosta dalla tradizione nella seconda parte del verso, in cui è presente l'innovazione *e piana*, condiviso da due testimoni contaminati Par. 72' Ricc. 1036.

1.12.101 lungo la proda del *bollor* vermiglio ω (- L41 Rb) + Lana_{lemma} **P**] *color* Rb + L41 **€** + Can. 95 Laur. Stroz. 147'

1.13.13 *Ali* (alie Bl) hanno *late*, e *colli e visi* umani β P67 Bl *mad* (- Rb) + Lana_{lemma} **P**] *ali* – *lati e con li visi* Rb + P9 **€**, *ali* – *late e colli visi* L41, *ali* – *alte e colli e visi* *bol_{pl}*

°1.15.31 *e quelli*: «O figliuol mio, non ti *dispiaccia* ω (- *p xl*) Md₂ **P**] *e quelli* – *spiaccia* Rb + *p* + Cambr. Gg 3.6 Triv. 1082 **€ nL**, *e quelli a me* – *dispiaccia* Md₁

1.18.115 *e mentre* ch'io là giù *con l'occhio* cerco ω (- β_0 Rb) **P**] *e mentre* – *con gli occhi* Rb + *p* + Can. 98 **€ nL**, [*e*] *mentre* – *con gli occhi* β

1.29.16 *parte sen giva* e io *retro* li andava *bol_{pl}* Md **P**] *partia se* (*partiasen sen* Rb) *gia* – *dietro* Rb + β_0 **€ nL**, *partia se* *gia* – *retro* P9 Pl, *partia sen giva* – *dietro* Bl

1.29.139 *com'io* (come lo Pl) *fui di natura buona scimia* **P**] *com'io* (come lo L41) *fui di quell'arte buona simia* Rb + *q* + Pad 2 **€ nL**, *com'io* (come lo Pl) *fui di natura buona scimia* (*scimmia bol*) β P9 γ (- Rb)

1.33.138 *poscia passati ch'el fu sì racchiuso* β *bol* Pl **P**] *ch'el* – *rinchiuso* Rb + *p* + Cambr. G.g 3.6 Can. 97 Can. 103 Can. 112 Can. 115 **nL**, *che* – *racchiuso* Md, *ch'el* – *rechiuso* Par₂

Rinchiuso è presente in quattro manoscritti compulsati da Campi.

Paradiso

3.12.17 per lo patto che Dio con *Noè* puose ω (- P9 Rb) **P**] *noi* Rb + P9 + Ham **€ nL**

Tra i codici dell'ed. Campi l'innovazione *noi* è segnalata in tre testimoni.

3.32.50 ma io *discioglierò* 'l forte legame Bl Ls **P**] *dissolverò* Rb + β_0 + Ham Eg, *disciolliro* Par, *ri solvero* *mad* (- Rb)

Campi segnala *dissolverò* in sei manoscritti del suo canone.

3.25.74 *dice* 'color che sanno il tuo nome' ω (- P9 Rb Pl) + Lana_{lemma} **P**] *dice* *coloro* Rb + P9 **€**, *dicon color* Pl

La variante di Rb (e P9) genera ipermetria.

Anche *bol* si allinea in qualche occasione al comportamento di Rb. La natura dei *loci* presentati e il fatto che tali accordi si estendano anche a manoscritti contaminati gravitanti tra l'area di β_0 e quella di *bol*, rendono necessaria una verifica puntuale degli accordi. Per questo dedico la prossima tavola (Tav. 21) alle innovazioni comuni a Rb e questa sottofamiglia.

Tav. 21 Innovazioni comuni a Rb + *bol* o almeno un membro di esso

Inferno

°1.3.116 (B) *gittansi di quel lito* ad una ad una β Bl Md Pl P] *gittansi de (in Rb) quel lito* Rb + Ls **M €**, *gittansi de quellimo* Par, *gittasi di quel lito* p

Secondo Petrocchi, la variante *lito* ‘barca’ incuriosisce in quanto è difficile che una parola «come *lito* subisca alterazione». Rispetto a Ls (*gittansi de quel lito*) Rb legge *gittansi in quel lito*, coerentemente con il commento del Lana, dove pure si fa riferimento a una barca: «exenpio che si como l’arbore d’auttonno se vede cadere ad una ad una le soe foie infino che ve ne remane alcuna, cossì la mala somente, çoè li mali disixi d’Adammo, ad sí se gittavano in quella doloroxa nave». Si potrebbe trattare di una antica lezione che, sempre secondo Petrocchi, sembrerebbe da escludere per l’inammissibilità della dialefe dopo *gittansi*.⁴⁶¹

1.4.10 *oscura e profonda era* e *nebulosa* Md P] *oscura era profonda* Rb + *bol* **M € nL**, *oscura* [e] *profonda era* β₀ Pl

1.4.22 *Andiam, ché la via lunga ne sospigne* β *mad* (- Rb) P] *me spinge q*, *ne spigne* P9, *mi (me) sospinge* Rb + *bol* **€ nL**

1.9.24 *che richiamava l’ombre a’ corpi suoi* ω (- Ls Rb) P] *richiama l’ombre (ombra Rb)* Rb + Ls **€ nL**

1.17.115 *ella sen va notando lenta lenta* ω (- *bol* Rb) P] *rotando* Rb + *bol* **nL**

Rotando è presente anche in *cento*, più specificatamente in Ga Lo Ricc Tz.

1.27.102 *sì come Penestrino in (palestrino a Md) terra getti* β₀ (- P9) Md Pl P] [*sì*] *com’io penestrino in terra* Rb + Bl + Laur **M €**, *sì com’io penestrino in terra* P9 Par, *sì com’io penestrina a (penestrina in P9 Par) terra* P9 *bol_{pl}*

Purgatorio

°2.23.125 *salendo e rigirando la montagna* ω (- Rb Pl) P] *salendo e riguardando* Rb + *bol* (- Bl Im. 31 Ol.) + *Ashb. Comb.*⁴⁶² + Parm Po **M**, *lasciando e rigirando* Pl

Sebbene l’innovazione condivisa da Rb (e *bol* quasi compattamente) risulti presente anche in alcuni manoscritti appartenenti alla famiglia *cento**, alla luce dei dati fin qui registrati è meno oneroso pensare che la fonte di prelievo di Rb sia stato un modello bolognese. Campi segnala l’innovazione *salendo e riguardando* in cinque manoscritti e quattro edizioni a stampa.

Paradiso

3.19.34 *quasi falcone ch’esce del cappello* P9 Ls Md Pl P] *Quale (qual P67) il falcon ch’uscendo* β₀ (- P9) *quasi falcon ch’uscendo (che escendo Rb)* Rb Trev + *bol* (- Ls) + Eg

In Campi si trova in quattro manoscritti e in due edizioni della Crusca e nell’edizione di Viviani. Nel commento del Lana troviamo soltanto il sintagma *quasi falcon* spiegato dal commentatore in riferimento al v. 34.

3.19.87 *da sé ch’è sommo ben mai non si mosse* ω (- Bl Par Rb) P] *per* Rb + *bol* (- Ls) **€ nL**

⁴⁶¹ Petrocchi 1966-1967, II, p. 53.

⁴⁶² Si ricorda che con *Ashb. Comb.*, ossia Ashburnham Combination, si intende un gruppo di manoscritti contaminato di *bol*. Per ulteriori chiarimenti in merito, si rimanda Tonello 2020 e all’*Introduzione* di Tonello-Trovato (i.c.s).

3.29.134 per *Daniel* vedrai che 'n sue (su β) migliaia U Bl *mad* (- Rb) + Lana_{lemma} **P**] danielle F *p*, daniello (danielo Rb) Rb + Ls Par

Nel commento del Lana presente in Triv. 2263 troviamo *Daniello* nel commento al lemma *e se tu guardi*.

3.33.10 qui se' a noi *meridiana face* ω (- Md) L41₂ Md₂ **P**] meridiane face Md₁, meridiana pace Rb + L41₁ Ls Par **€ nL**

Sia in Rb che in Tri. 2263 il commento del Lana riporta soltanto il lemma *qui se'* per spiegare l'intero verso.

3.33.143 ma già volgeva (volgea β Bl) il mio *disio* e 'l velle ω (- *bol* Rb) **P**] volere Rb + *bol* + Eg Parm **nL**

L'innovazione di Rb (+ *bol*) si trova anche in Ashb.(829) Borg. 365 Cass." Fior. Pal. 325 [= B.R. 70] Laur. C. S. 443 Magl. VII 1334 Par. 1293 Par. 54" Ricc. 1033 Ricc. 1094 + *parm&* + Eg.

Come è possibile constatare, le innovazioni comuni tra Rb e *bol*, in numero maggiore rispetto alla tavola precedente (Tav. 20) e qualitativamente rilevanti, impongono una riflessione più approfondita, anche alla luce dell'analisi delle innovazioni *singulares* e di quelle condivise con testimoni della famiglia α , che verranno illustrate a breve. I *loci* analizzati, infatti, evidenziano un particolare legame tra Rb e i manoscritti afferenti allo snodo *bol_{pl}*. Pare dunque plausibile che il copista di Rb potesse disporre di un secondo modello bolognese, da utilizzare come alternativa al modello principale.

Come si vedrà qui sotto, Rb presenta anche delle innovazioni che risultano condivise con alcuni testimoni appartenenti alla grande famiglia tosco-fiorentina α , ma assenti negli altri rappresentanti dei piani più alti della tradizione.

Tav. 22 Innovazioni di Rb assenti in ω e comuni a uno o più membri di α

Inferno

1.1.27 che non *lasciò* (lassio U P67, lasio Md Pl) già mai persona viva ω (- Rb) + Lana_{lemma} **P**] passo Rb + Can. 103 **€**

L'innovazione di Rb (e Can. 103) può essersi generata per ripetizione dal v. 26, terminante con *passo*.

1.1.63 *chi* per lungo silenzio pareo fioco ω (- *bol* Rb) Par₂ **P**] un che Rb + Can. 103 **€ nL**, ch'io *bol*, uno e Ls₂

1.9.45 «Guarda», mi disse, «*le feroci Erine*» **P**] *le* – crine Rb + *b* **M nL**, *le* – erine β_0 Par₂, *le* – crine γ (- Par Rb), *ill.* Par₁

Gli spogli di Campi permettono di rintracciare *crine* in sette manoscritti oltre che nell'edizione di Mantova e nella nidobeatina.

1.10.33 *da la cintola* in su tutto 'l vedrai ω (- x1) Rb₂ **P**] da la [cintola] Rb₁ + Po **M € nL**, dal cintola Md

Prosodia a parte, considerato che in antico *cintola* è attestato solo in Toscana (l'eccezione che conferma la regola: un'occorrenza su 87 del Corpus OVI, è appunto il commento dantesco del Lana) la variante può dipendere da una finestra in corrispondenza del toscanismo, per incomprendimento o lettura dubbia, magari favorita dalla locuzione settentrionale *da là... in...*

1.11.62 *che fa natura e quel ch'è poi aggiunto* ω (- Rb) **P**] che poi è giunto Rb + Pr **M nL**

1.14.70 Dio in *disdegno* e poco par che 'l pregi ω (- Rb) **P**] despetto – pregi Rb₂ + Est. It. 952 Pa **M nL**, despetto – preghi Rb₁

Tralasciando la variante formale di Rb *preghi-pregi* nel secondo emistichio, si tende a conservare la natura del luogo per la variante sostanziale *disdegno-despetto* che interessa la prima parte del verso.

1.15.99 poi disse: «Ben ascolta *chi la nota* ω (- Rb) **P**] quella (kela Pa) Rb + Pa **M € nL**

Banalizzazione derivante dalla mancata comprensione di *nota* come forma verbale e *la* come pronome.⁴⁶³

1.17.36 gente seder propinqua al loco (al luogo Bl x1) *scemo* ω (- Rb) **P**] stremo Rb + Est. It. 196 Co Par. 530 **M** + Lana_{lemma}

1.18.33 da l'altra *sponda* vanno verso 'l monte ω (- Rb) **P**] parte Rb + Can. 98 Can. 115 Pa **nL**

Dall'ed. Campi *parte* risulta riscontrabile in quattro codici.

1.18.65 *de* (di P9) *la sua scuriada* (scuriata F P67₂ Ls₂, scurida P67, scoriada *bol_{pl} x1*) e disse: «Via ω (- Rb) **P**] con la Rb + Can. 98 Can. 115 Eg **nL**

1.18.87 li *Colchi* del monton privati *féne* ω (- Rb) **P**] ochi Rb + Par. 78 **M nL**

1.18.100 già *eravam* là 've lo stretto calle **P**] *eravam* – il stremo Rb + Par. 71 **M**, *eravamo* – il stretto β (- F) Par F₂, *eravamo* – costretto F₁, *eravam* – il stretto *p*, *eravamo* – [lo] stretto Ls, *eravamo* – lo stretto Md, *eravam* – il stretto Pl

Nel commento del Lana presente in Rb è riportato, in riferimento al v. 100, soltanto il sintagma *già eravam*.

1.19.48 comincia' io a *dir*, «*se puoi, fa motto*» ω (- L41 *bol_{pl} Rb*) **P**] *dir stu* (*sic.*) poi fa Rb + Par. 540 **M nL**, *dir se puoi fu* L41, *dire se puo fa* *bol_{pl}*

In questo caso Rb sembra conservare una *difficilior*, banalizzata dal resto della tradizione. La lezione *stu* è infatti un fiorentinismo e, con ogni probabilità, va considerato come lezione genuina. Per una trattazione più ampia si rimanda a Tonello-Trovato in c. d. s. (*Introduzione*).

1.21.51 non *far* sopra la pegola soverchio (soperchio β_0 *mad*) **P**] star Rb + Cambr. Gg 36 **€ nL**

1.21.135 *ch'e' fanno* ciò per li *lessi dolenti* **P**] *ch'ei* – lassi Rb + Can. 111 Laur **nL**, *ch'ei* – lassi *p* *bol_{pl}*

⁴⁶³ Petrocchi 1966-1967, II, p. 254.

Laur, così come Rb, accoglie la variante *lassi*. Secondo Petrocchi, le varianti *lesi* ‘offesi’ e *lassi* ‘tormentati’ sono poco accettabili. È notevole che il termine *lessi* appaia per la prima volta con Dante.⁴⁶⁴ Campi annota sei mss. in cui si legge *lassi* oltre all’edizione di Viviani.

°1.22.60 *e disse: «state in là, mentr’io lo ’nforco ω (- P9 bol_{pl} Rb) P]* dicendo state in là Rb + Trev + Berl. 136 Can. 112 LauSC € nL, e disse stati in là P9, e disse state [in] là *bol_{pl}*

1.24.62 *ch’era ronchioso, stretto e malegevole ω (- bol_{pl} Rb) P]* rinchiusa stretta Rb + Ash Can. 104 Co €, renchiuso [stretto] Ls, ronchioso [stretto] Par

A differenza che in italiano moderno, in antico la relativa poteva trovarsi distante rispetto al sintagma di riferimento. È possibile, quindi, che il copista di Rb abbia pensato che i due aggettivi si riferissero a *via* e non a *scoglio*. Nel commento del Lana copiato in Rb è riportato soltanto il sintagma *ronchioso* in riferimento al v. 62.

°1.27.65 (B) *non tornò vivo alcun s’i’ odo il vero ω (- P9 Pl Rb) P]* non ussi vivo – s’io Rb + Ambr. D 539 inf. Co Smith Lesouef 52 M € nL, non tornò vivo – si P9 Pl

1.27.88 *ché ciascun suo nimico (nemico) era Cristiano ω (- Rb) P]* vicino Rb + Pa M € nL

Petrocchi suggerisce che *vicino* possa essere originato dall’espressione *presso a Laterano*, cioè *nemico* ma anche *vicino* in questa situazione.⁴⁶⁵

1.27.112 *Francesco venne poi com’io fu’ morto ω (- Rb) P]* quand’io Rb + Ham Par. 527 Pr M nL

Così come in altri passi, qui alcuni copisti hanno preferito esplicitare e disambiguare il significato di *come* con *quando* o simili.

1.29.69 *si trasmutava per lo tristo calle ω (- L41 Rb) P]* stretto Rb + Can. 104 Pad. 2, triste L41 nL

Si tratta di una variante frutto dell’eco e della memoria di altri versi in cui si ha il medesimo sintagma con *calle*, cioè a Pd VII, 59 e a If XVIII, 100.

°1.33.72 *tra ’l quinto e ’l sesto; ond’io mi diedi ω (- Rb) P]* quarto Rb + Ashb. 836 Ashb. App. 10’ Bagno Can. 103 Can. 109 LauSC Laur. 40.5 Laur. 40.9’ Laur. 40.29 Laur. Stroz. 156’ Laur. Stroz. 162 Marc. IX 32 Marc. IX 127 Ott. 2373’ Par. 71’ Par. 527 Par. 532 Parm. 3181 Popp. Ricc. 1024 Vat. 4777’ Yates Thompson 36 nL

La variante di Rb è condivisa anche da pochi manoscritti contaminati di *p* (tra cui Pad. 2). I copisti ricollegano l’inizio del periodo mortale degli altri tre ‘figli’ al giorno stesso della morte di Gaddo.⁴⁶⁶

Paradiso

3.2.37 *S’io era corpo, e qui non si concepe ω (- Rb) + Lana_{lemma} P]* [s’] io Rb + Eg €

3.5.21 *più conformato e quel ch’e’ più apprezza β₀ P]* conformato – quel che – s’aprezza Rb + Par. 72 nL, conformato – quel chei – apprezza *p*, confermato – quei [che] più – apprezza Bl, confermato – quel che – apprezza Par, conformato – quel che – v’aprezza Md Pl

3.5.103 *si vid’io ben più di mille (milli P9) splendori β₀ (- L41) γ (- Bl Rb) L41₂ Bl₂ P]* cossi vidd’io [ben] – mille splendori Rb + Pad. 316 Par. 542 nL, si vid’io ben – mille spendori L41₁, si vio ben – mille splendori Bl₁

⁴⁶⁴ Petrocchi 1966-1967, II, p. 360.

⁴⁶⁵ Petrocchi 1966-1967, II, p. 463.

⁴⁶⁶ Petrocchi 1966-1967, II, p. 570.

3.11.30 creato è *vinto* pria che vada al fondo ω (- Rb) + Lana_{comm}] giunto Rb + Est. It. 196 **nL**

3.17.74 che del fare e del *chieder*, tra voi due Bl Ls Md Pl **P]** dire Rb + Par. 72 Po **nL**, cheder β_0 (- P67), chedere P67, chiedere Par

3.18.22 come si vede *qui* alcuna volta ω (- Rb) **P]** per Rb + Lau **nL**

3.20.100 La prima vita (vitta Rb) del *ciglio* (-glo P9 Ls Md) e la quinta ω (- Par Rb) **P]** cielo Rb + Ham Po Par₂ **C**, angelo Par₁,

Per il v. 100 il commento del Lana in Rb riporta soltanto *la prima vita* per riferirsi all'intero verso.

3.22.31 Poi dentro a lei udì: “Se tu vedessi ω (- Rb) **P]** savessi (sapessi Co) Rb + Co **C**

In Lana viene esplicito soltanto il lemma *poi dentro*.

3.24.126 ver' lo sepulcro più giovani *piedi* (pedi *q*) **P]** *i piedi* Rb + Ash Est. It. 196 Ham Par. 70 Po **C nL**

3.26.12 la virtù ch'ebbe *la man d'Anania* ω (- P9) + Lana_{lemma} **P]** la man di nania Rb + Fi **C**, nella man d'Anania P9, la man di movia Bl

3.26.27 cotale amor convien che in me *si 'mprenti* β Bl] *si prenti* Rb + Gv Pa **C nL**, semprenti P9 P67, sinprenti L41 *bol_{pl}* Md Pl

Nel commento del Lana viene analizzato soltanto il lemma *cotale*.

3.27. 124 ben fiorisce *ne li* (negli) *uomini* (omini β_0 Md Pl) ω (- Par Rb) + Lana_{comm} **P]** nei giouani Rb + Par. 72, negl'umeni Par

3.30.82 non è *fantin* (fantino Md) che *sì subito rua* **P]** è (ne Rb) fantin – così (cossi Rb) tosto Rb + Laur Par. 72”

Nel commento del Lana è analizzato soltanto il lemma *non è fantino*.

3.30.121 presso e *lontano* li *né* pon *né* leva (lieva Md Pl) Md Pl **P]** o lontano (lontan L41) – non β_0 , o lontano – ne *bol*, a lontano – *né* Rb + Lau **C nL**

Se non mi inganno, per lo più, tali accordi in innovazione non risultano indicativi di una possibile relazione o familiarità con alcuno dei manoscritti con cui Rb condivide queste innovazioni. Si tratta, per lo più, di innovazioni poligenetiche e, pertanto, non rilevanti per comprendere il tipo di rapporto che Rb instaura con il resto della tradizione. Anche analizzando i singoli accordi e tentando di rintracciare ricorrenze, non si registrano contatti sufficientemente frequenti per postulare possibili relazioni.

Non è così invece per le relazioni che Rb intrattiene non solo con la famiglia *mad*, ma anche con quella parte della migliore tradizione settentrionale rappresentata dalle famiglie β_0 e *bol*. La

natura del manufatto, la competenza del copista e l'individuazione di una fenomenologia sottesa alla generazione delle innovazioni esclusive presenti nel manoscritto mettono in luce la complessità del lavoro di confezione del codice nello *scriptorium* bolognese. Se in un primo momento l'ipotesi di più modelli a disposizione di Galvano poteva apparire come una supposizione suggestiva, le campagne di collazione stanno fornendo via via dati e prove sempre più concreti a sostegno della sua verosimiglianza, non escludendo se sia lecito chiedersi se questo testo, a suo modo così impegnato, non serbi almeno qualche traccia del lavoro del commentatore, dal momento che la collazione di più esemplari potrebbe ostacolare il lavoro del copista.

V.5 Dalla copia all'apparato iconografico

Il lavoro di copia, già faticoso in sé, era reso abbastanza difficoltoso anche dal fatto che la preparazione del supporto procedeva con la copia stessa, che iniziava dapprima con la trascrizione del commento, più lungo e articolato, e seguiva con la copia del testo del poema. Come nota Pomaro, si tratta di un «procedimento sbalorditivo e pesante» che comporta la ripetizione di alcuni versi per ovviare a una rigatura sovrabbondante e a comprensibili errori.⁴⁶⁷ Espletata la fase di copia, succedeva quella della correzione, validata con l'inserimento di un «cor.» rispettivamente specificato per il testo e per la glossa. Si tratta di note impresse le quali non permettono di comprendere se possano essere attribuite a Galvano o ad altre mani. Terminata la correzione e la rubricatura, si passava alla realizzazione dell'apparato iconografico.

Come aveva notato Boschi Rotiroti,

la particolarità del manoscritto, dal punto di vista codicologico, sta nel fatto che pur presentando un testo e un commento volgari, si connota tipologicamente entro la tradizione del libro scolastico-universitario in lingua latina. [...] Aveva forse un significato che andava al di là dell'occasione che voleva garantire al testo dantesco la più alta dignità di libro inserendolo appieno nei canoni codicologici e grafici di una tradizione solenne, autorevole e raffinata. Cosa che assume particolare rilievo anche per la storia della ricezione dantesca.⁴⁶⁸

Galvano lasciava uno spazio bianco rispettivamente per le iniziali di canto sia nel testo che nella glossa che dovevano essere riempite con delle miniature, per un totale di 200 miniature di misura piuttosto modesta. Le indicazioni per le illustrazioni erano solitamente ai margini, ma a oggi la documentazione è molto scarsa poiché risultano evanescenti e le poche rimaste sono quasi illeggibili. Di alcune abbiamo notizie grazie ai primissimi studi di Morpurgo, il quale ad esempio segnala all'altezza di *Pg XXX* (c. 177v) in cui vi era scritto «qui vole una dona»,⁴⁶⁹ o perché ancora

⁴⁶⁷ Pomaro 2009, pp. 2713.

⁴⁶⁸ Boschi 1998, pp. 32-33.

⁴⁶⁹ Morpurgo 1900, p. 6.

parzialmente visibili come per il caso a c. 7v, in cui troviamo un'indicazione per l'illustratore relativamente al capolettera della chiosa.



Fig. 64 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, c. 177v.



Fig. 65 Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, c. 7v.

L'apparato decorativo è stato oggetto di molti studi che ne hanno sottolineato il carattere innovativo e originale. Le illustrazioni in Rb

caratterizzate da una singolare sinteticità di rappresentazione, e limitate a pochissimi personaggi e a brevissime notazioni ambientali [...] non illustrano quanto viene narrato nel testo, ma ci presentano i principali protagonisti dei canti, o alludono a un solo verso, o un momento o un luogo. [...] Rappresentano nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* la colpa e il peccato attraverso una raffigurazione paradigmatica, esemplare per il suo aspetto. [...] Le miniature del *Paradiso* del ms. Braidense appaiono più semplificate [...]: personaggi raffigurati a mezza figura, mentre assai rara è la notazione ambientale.⁴⁷⁰

Esse non solo mostrano una conoscenza importante da parte del copista del testo dantesco ma anche del commento, al quale spesso non solo si riferiscono le illustrazioni dei capilettera, ma con il quale lo stesso copista 'dialoga'. Si veda il caso di *Pd VI*, 106-109, «e non lo abatta esto Karlo novello/ coi guelfi suoi, ma teman di gl'artigli/ ch'a più alto leon trasser lo vello», in cui Galvano polemizza sulla base del testo dantesco contro l'atteggiamento filo-imperiale di Iacomo dalla Lana e in riferimento al v. 106 aggiunge: «troppo te descrovi autore che passi l'intentione del testo: grande animo de parte te porta, etcetera».⁴⁷¹

⁴⁷⁰ D'Arcais 1978, pp. 105-106. Troviamo una puntuale descrizione di ciascun capolettera sia per il testo che per la chiosa sia in Battaglia Ricci 2009, pp. 2738-2786, ma anche in D'Arcais 1978, pp. 106-111.

⁴⁷¹ Questo è uno dei tanti esempi per i quali si rimanda ai puntuali lavori di Volpi 2009; Volpi 2015; Volpi 2017.

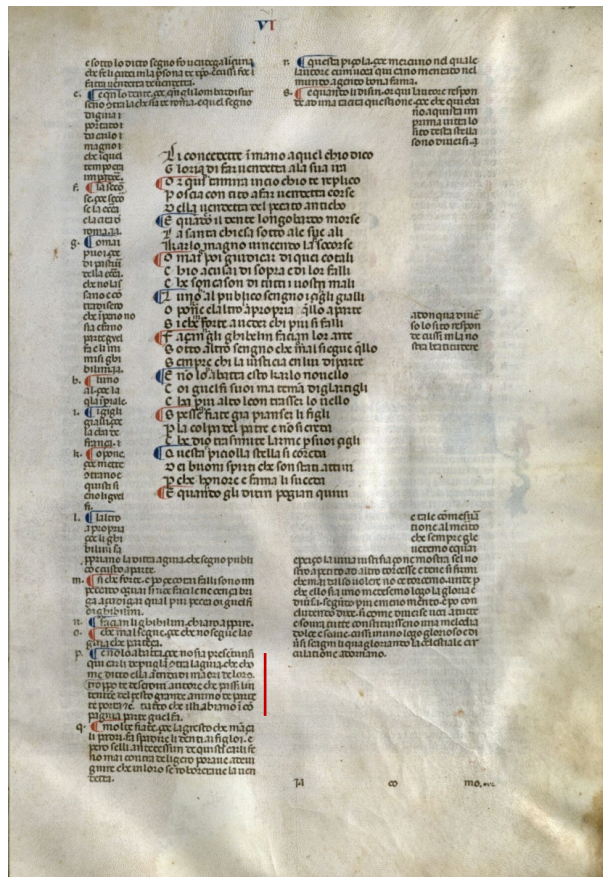


Fig. 66 Firenze, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2, c. 22r.

Le illustrazioni si presentano come frange del testo, attraverso le quali è possibile non solo spiegare il dettato dantesco per immagini, ma anche «offrire un aiuto visivo per capire e ricordare tutte le tappe del viaggio dell'anima verso la salvezza».⁴⁷² Nel caso del nostro manoscritto, «le immagini che sono collocate in apertura del testo e/o all'inizio delle sue parti (cantiche e canti) svolgono invece una funzione, del tutto simile, si è già rilevato, a quella che Genette ha sinteticamente espresso con la metafora di “soglia”»: non chiariscono ma presentano il testo, ne orientano l'interpretazione».⁴⁷³ Nel manoscritto Rb, infatti, l'illustratore non esita a intervenire sulle miniature, facendole dialogare o addirittura decidendo di sottolinearne aspetti psicologici o didascalico-morali. Sulla natura delle miniature, dagli studi di Longhi fino a quelli di D'Arcais, di Pomaro, di Battaglia Ricci e in ultimo di Del Monaco, si sono attribuite le iniziali di *Inferno* e *Purgatorio* agli esordi dei

⁴⁷² Brieger 1969, I, pp. 83-84.

⁴⁷³ Battaglia Ricci 2016, p. 276.

primi anni dell'Illustratore⁴⁷⁴ e, invece, quelle del Braidense al Maestro del B 18,⁴⁷⁵ il più prolifico miniatore bolognese della prima metà del '300: il primo tiene in considerazione le innovazioni di Giotto. Bologna, infatti, si configura come centro di attrazione in cui circolano le influenze bizantine provenienti da Oriente con la tradizione locale, il nuovo linguaggio artistico toscano e il gotico d'oltralpe; il secondo, invece, mostra uno stile più arcaizzante. L'idea che il progetto decorativo fosse stato coordinato da Maestro Galvano era risultata possibile a D'Arcais, la quale notava che la scelta dei motivi sembrava dettata da un'unica e unitaria concezione che potesse venire proprio dal capobottega;⁴⁷⁶ anche Battaglia Ricci sosterebbe questa ipotesi, che vede nel copista una figura che va al di là del semplice redigere un programma iconografico. Egli infatti ha scandagliato il testo e il commento, dando vita a delle illustrazioni che seguono percorsi inediti e che ben si confacciano al programma didascalico-morale che emerge dal commento del Lana, il quale, non casualmente, si rivolge ai propri lettori come "studente", come se la *Commedia* fosse un testo da studiare e che proprio attraverso la lettura dell'opera si prefigurasse per il lettore una sorta di viaggio *intellectualis* di accrescimento, un compendio enciclopedico, una lettura 'accademica' in volgare.⁴⁷⁷

Negli *scriptoria* laici, infatti, lo *scriptor*

si incaricava di distribuire le parti del volume a diversi miniatori e ne diventava pertanto il responsabile. Questo *scriptor* dunque è una personalità più importante di quanto si pensi negli ambiti della cultura laica del Trecento, e assai probabilmente a lui si deve anche l'organizzazione della decorazione, a cominciare dalle scelte iconografiche. [...] Il ruolo dei miniatori [...] in questi anni che si sono presi in considerazione, pare essere secondario rispetto alla personalità dello *scriptor* che era il capobottega e che risulta essere anche il responsabile dell'intero manufatto.⁴⁷⁸

Rb non è l'esito della prima collaborazione tra Galvano e l'Illustratore, come sottolinea Silvia De Santis, che sta conducendo una ricerca sistematica sull'attività del nostro copista e della sua

⁴⁷⁴ Sull'Illustratore, attivo a Bologna nella prima metà del XIV secolo si vedano in particolar modo i lavori di Del Monaco (2021, pp. 185-198; 2014, pp. 335-353; 2011, pp. 114-126) ma soprattutto la sua monografia dedicata a questa figura (Del Monaco 2018). «Ancora oggi si preferisce denominare questo anonimo miniatore, nonostante alcuni tentativi per identificarlo, con il nome convenzionale di Illustratore coniato a suo tempo da Roberto Longhi per sottolineare le particolari capacità descrittive e di narrazione possedute dall'artista. [...] È probabile che l'inizio della sua attività si collochi tra la fine del terzo decennio e i primi anni del quarto, quando lo scenario locale sembrava dominato dal cosiddetto Maestro del 1328, presso la cui bottega si può supporre l'Illustratore poté iniziare (Medica 2004, pp. 361-362).

⁴⁷⁵ Per il Maestro del B 18, così chiamato per il manoscritto B 18 della Biblioteca Capitolare di Padova – oltre a D'Arcais 1978a e D'Arcais 1978b e agli accenni più recenti di Del Monaco (2018; 2011) si rimanda a Battistini 2004 (pp. 482-483).

⁴⁷⁶ Si veda D'Arcais 1978, p. 106.

⁴⁷⁷ Si veda ad esempio il caso di *If XIII, 27* dove nel commento si legge: «Credo c'el credette: Qui bistiça per indure deletto al studente [...]» (c. 36v). Per ulteriori casi, si rimanda a Volpi 2009, pp. 52-55. Sulla questione del commento come compendio enciclopedico della cultura universitaria del tempo, si rimanda a Volpi 2017, soprattutto pp. 153 e sgg.

⁴⁷⁸ D'Arcais 1979, pp. 367-369.

bottega, alla quale ha già ricondotto numerosi codici giuridici, nonché manoscritti letterari romanzi e liturgici.⁴⁷⁹

Non mi soffermerò qui sulla natura delle illustrazioni, per la quale gli studi di Pomaro (2009) e Battaglia Ricci (2009) offrono un quadro puntuale e rigoroso – una vera e propria *summa*, con i necessari aggiornamenti e superamenti rispetto alla bibliografia precedente –, ma mi limiterò a fornire alcuni elementi funzionali alla comprensione dell'operazione innovativa messa in atto da Galvano.

Per comprendere il rapporto che si instaura tra testo e immagine, è innanzitutto necessario distinguere due tipologie di capoleggera presenti nel manoscritto: da un lato l'iniziale istoriata, che svolge la funzione di vera e propria immagine-prologo ed è impiegata come marcatore strutturale del testo, prassi attestata nei libri giuridici o nella Bibbia, in funzione paratestuale;⁴⁸⁰ dall'altro, l' 'iniziale abitata', rappresentata da iniziali che accolgono figure umane (spesso a mezzobusto), tipologia frequente nei libri giuridici, ma che in questo manoscritto compare quasi esclusivamente nel commento e soltanto nella seconda cantica. Le immagini – sia nel testo del poema che nel commento – quando non hanno la funzione di demarcazione strutturale, sembrano dialogare tra loro quasi a volere fare visualizzare al lettore una relazione di tipo temporale o causale,⁴⁸¹ in altri casi, invece, sembrano assumere una certa autonomia. Esse tendono a raffigurare il peccato commesso dalle anime, la loro pena, *exempla virtutis* incarnati da uno o più personaggi emblematici a rappresentare situazioni speculari, evocare implicazioni ideologiche del testo, che possono rimandare tanto all'intero canto quanto, più frequentemente, a un riferimento puntuale al testo: una terzina, un episodio specifico o persino un singolo verso, spesso in stretta connessione con quanto esplicitato nel commento. Non di rado, inoltre, tali immagini rinviano a concetti di natura filosofica, morale e teologica, in rapporto non solo al testo dantesco, ma in misura ancora più marcata al commento di Iacomo dalla Lana, configurandosi così come una significativa novità nel panorama della tradizione iconografica trecentesca della *Commedia*.

Le due prospettive di lettura, attente alla dimensione narrativa, letterale del testo e, dall'altro, alla sua disponibilità a offrirsi come filigrana per un discorso dottrinario che assume quel racconto in prospettiva esemplare, pronto a cogliere i luoghi più rilevanti in prospettiva dottrinale e/o teologico-morale, sono in effetti le due linee portanti del progetto iconografico sotteso al corredo illustrativo di Rb, anche se tra le due linee, la più forte, per rilevanza quantitativa e per eccezionalità di invenzioni è quella tesa ad esaltare la dimensione dottrinale e il contenuto teologico delle tre cantiche. E anche se non mancano, suggerite magari da singoli passaggi del poema, altre aperture, che permettono localmente di illustrare puntualmente il dettato dantesco nella sua tessitura retorica o nella sua dimensione fantastico-narrativa.⁴⁸²

⁴⁷⁹ De Santis 2019, pp. 103-107. A breve la studiosa ci offrirà i risultati in merito all'intera produzione di Galvano e della sua bottega.

⁴⁸⁰ Si veda Battaglia Ricci 1996, pp. 23-49.

⁴⁸¹ Battaglia Ricci 2009, p. 2722.

⁴⁸² Ivi, p. 2726.

Dall'analisi effettuata, addentratasi nella bottega di Maestro Galvano e nelle dinamiche di copia e produzione del libro manoscritto partendo dal manoscritto Riccardiano-Braidense, abbiamo potuto constatare come la storia dell'opera si intreccia con la storia cittadina, la storia del manoscritto si lega al suo utilizzo e al contesto di circolazione, le soglie del codice, culturali e materiali, aprono frangenti nuovi e inesplorati in cui tutto può essere ridisegnato e riscoperto a partire dalla materialità del testo. Rb ne è un esempio, un *unicum*, su cui riflettere. Proprio a partire dalla sua *facies*, dalla sua confezione, dalla sua storia, dalla sua decorazione, è possibile ricostruire e ipotizzare il suo pubblico di lettori, un prodotto unico nel suo genere che nel portato contenutistico rappresentava una novità culturale per il tempo: Dante e il suo poema diventavano oggetto di studio, entravano nello *Studium* bolognese e vi sarebbero rimasti fino ai giorni nostri.

La *Commedia* è, infatti, un'opera in cui

la fulminante ricchezza della memoria dell'autore, in cui esperienze e letture si stratificano e accumulano, facendo sì che gli elementi vicini, e assai spesso i medesimi, siano punti di numerosi reticolati e sistemi per solito implicati e non svolti, e dunque da toccare con la corrispondente leggerezza. Al commentatore spetta di amplificare questi accenni e tracciare volta per volta l'intero sistema di punti senza presumere peraltro di imprigionarvi l'autore, alla cui mente prodigiosamente riteneva quel sistema si trovò non di rado a essere solamente tangente.⁴⁸³

Così, come afferma Contini, «nel lettore di Dante, come di ogni altro autore, converrà riconoscere questa periodicità fra l'abbandono all'incanto dell'esecuzione e l'acclaramento penetrante della lettera».⁴⁸⁴

⁴⁸³ Contini 2001, pp. 119-120.

⁴⁸⁴ Ivi, p.114.

Conclusioni

Numerosi sono i fili che si sono intrecciati nel corso di questo lavoro che, ormai giunto al termine, impone ora il compito non semplice di riprenderli e districarli, al fine di verificare se gli obiettivi posti all'inizio della ricerca siano stati effettivamente raggiunti.

Nel corso dell'indagine, pur muovendo da un caso filologico circoscritto – la sottofamiglia *mad* – è stato possibile mettere a fuoco dinamiche filologico-letterarie estendibili, per ampiezza e implicazioni, a una buona parte della tradizione manoscritta della *Commedia*. La natura di *mad* ha consentito, mediante gli strumenti della filologia, della storia della cultura e del libro manoscritto, non solo di ripercorrere alcune direttrici della prima diffusione e circolazione del poema in area settentrionale, ma anche di collocarci sulla soglia dell'oggetto manoscritto, confrontandoci tanto con le pratiche di bottega e di produzione libraria quanto con le forme di lettura e di appropriazione del testo. Ne è emersa, in particolare, la figura del lettore come soggetto attivo, capace di instaurare un dialogo con il poema nelle zone liminari della carta: un corpo a corpo che si concretizza proprio negli elementi marginali e paratestuali che accompagnano e commentano il testo. La ricerca ha dunque richiesto di misurarsi con una tradizione sovrabbondante quale quella della *Commedia*, ponendosi su un *limes*: il confine fra il detto e il non detto, fra la perdita dell'autografo – e dunque di ogni testimonianza diretta della volontà autoriale – e l'esigenza della critica testuale di ricostruire la genesi e l'evoluzione dell'opera, nonché di comprendere le modalità attraverso cui una tradizione così ampia si è stratificata nel tempo.

Il caso della sottofamiglia *mad* ha permesso, da un lato, di applicare e verificare gli strumenti della critica testuale nell'analisi dei rapporti interni alla sottofamiglia, tenendo necessariamente conto non soltanto delle dinamiche di copia, produzione e circolazione del libro manoscritto, ma anche del ruolo del copista (o dei copisti), che inevitabilmente si sottrae alla meccanicità della copia. La ricostruzione topografica settentrionale del testimoniale in *mad* ha inoltre permesso di concentrare l'attenzione sui due manoscritti cardine della sottofamiglia. Il manoscritto Md ha offerto la possibilità di ricostruire la ricezione dantesca in area iberica, mostrando come essa si sia concretizzata non solo nella materialità dei testimoni, ma anche attraverso la «creación poética», l'uso e riuso di *tòpoi* danteschi e, soprattutto, la traduzione. A partire dalla traduzione in prosa castigliana della *Commedia*, datata 1428 e attribuita a Enrique de Villena, è stato possibile mettere in evidenza l'esigenza, propria di un ambiente mecenatizio, di confrontarsi con il poema e di leggerlo. La traduzione si configura in prima istanza come testo di servizio, come *medium* di comprensione e, al tempo stesso, come uno dei principali vettori di conoscenza dell'opera dantesca. Tuttavia, proprio nelle dinamiche traduttive emergono le strategie necessarie per affrontare un testo di tale complessità: non solo scelte retoriche

e linguistiche, ma anche la gestione di un impianto metrico e prosodico che, pur nella resa prosastica, condiziona in modo decisivo l'operazione. Copie e modelli si stratificano, e con essi i segni della lettura e della scrittura, concentrandosi emblematicamente nei margini, gli stessi margini in cui la traduzione viene materialmente apposta. Il manoscritto Rb, d'altro canto, ha consentito di entrare nella bottega di Maestro Galvano e, a partire dalla confezione del codice e dalla stretta relazione fra testo del poema e commento del Lana, di risalire alle pratiche di copia, verificando se il commento potesse avere inciso anche sul piano testuale come possibile fonte di prelievo di lezioni. Proprio l'esigenza di identificare il modello (o i modelli) disponibili al copista – dato che il testo di Rb talvolta si discosta in alcuni luoghi del poema dal comportamento della restante sottofamiglia *mad* – ha reso necessario un supplemento d'indagine, che ha permesso di chiarire il funzionamento della bottega e le modalità operative del copista. Il manoscritto Rb diviene simbolo di un nuovo modo di leggere la *Commedia* che per la prima volta entra nell'ambiente universitario bolognese. Ricordiamo che lo stesso Iacomo dalla Lana si rivolge al proprio lettore come «studente»: la *Commedia* inizia a configurarsi come una vera e propria *summa* in versi.

Considerati, dunque, nella loro dimensione codicologica e paleografica, nella storia individuale di ciascun testimone e nelle relazioni stemmatiche che li legano ad altri codici, i manoscritti della sottofamiglia *mad* hanno consentito di ricostruire una porzione circoscritta, ma significativa, della trasmissione e della ricezione della *Commedia* dantesca, nonché l'uso e la funzione assunti dai singoli testimoni nei diversi contesti di produzione. Essi si sono così configurati come oggetti liminari, gravitanti attorno all'esigenza dell'editore di restituire un testo il più possibile genuino e, al tempo stesso, segnati dalla mutevolezza intrinseca dell'atto di copia e dall'irrecuperabilità della volontà autoriale. Il processo di ricostruzione testuale ha pertanto richiesto l'analisi non solo dei testi veicolati da ciascun testimone, ma anche delle soglie materiali e storiche che li attraversano e della storia complessiva della tradizione, al fine di comprendere il loro ruolo all'interno della storia della tradizione manoscritta della *Commedia*.

Bibliografia

- Albanese-Bertelli-Pontari 2021 = *Dante e la Divina Commedia in Emilia-Romagna*, a cura di G. Albanese, S. Bertelli e P. Pontari, Milano, Silvana Editoriale, 2021.
- Alonso 1986 = Martín Alonso, *Diccionario medieval español: desde las Glosas emilianenses y silenses (s. X.) hasta el siglo XV*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 1986 (2 tomi, A-CH e CH-Z).
- Altamura 1965-1966 = Antonio Altamura, *La fortuna di Dante nel Quattrocento*, in *Annali del Pontificio Istituto superiore di Scienze e Lettere di S. Chiara*, Napoli, R. Monastero S. Chiara, 1965-1966, pp. 22-86.
- Alvar 1990 = Carlos Alvar, *Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla durante el siglo XV*, «Anuario Medieval», II (1990), pp. 23-41.
- Alvar 2010 = Carlos Alvar, *Traducciones y traductores. Materiale para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.
- Amador de los Ríos 1852 = José Amador de los Ríos, *Obras de don Iñigo Lopez de Mendoza Marqués de Santillana*, Madrid, Imprenta de la calle S. Vicente, 1852.
- Amezúa de y Mayo 1922 = Agustín González de Amezúa y Mayo, *Fases y caracteres de la influencia del Dante en España: Conferencia pronunciada en la Real Academia de Jurisprudencia*, Madrid, Editorial Reus, 1922.
- Anselmi 2021 = Gian Mario Anselmi, *Dante e Bologna*, in *Dante e la Divina commedia in Emilia-Romagna*, a cura di G. Albanese, S. Bertelli, P. Pontari, Milano, Silvana Editoriale, 2021, pp. XXXIII-XLV.
- Antonelli 2015 = Armando Antonelli, *Dante e Bologna. Un'omaggio a E. Pasquini*, «Bollettino dantesco per il settimo centenario», IV (2015), pp. 9-24.
- Aquilano 2010 = Mark Thomas Aquilano, *Miçer Francisco Imperial: A Genoese-Sevillano Poet of Dream Visions* [Electronic Dissertation], The University of Arizona (inedita), 2010.
- Arce 1982 = Joaquín Arce, *Literaturas Italiana y Española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Arce 1984 = Joaquín Arce, *Dante y el humanismo español*, «Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica», VI (1984), pp. 184-194.
- Bachtin 1979 (1975) = Michail M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, trad. it., in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 62-230.
- Badia i Margarit 1960 = Antoni Badia i Margarit, *La versione della Divina Commedia di Andreu Febrer (secolo XV) e la lingua letteraria catalana*, in *Atti del VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi* (Firenze 3-8 aprile 1956), Firenze, Sansoni, 1960, pp. 3-36.
- Baldelli 1970-1978 = Ignazio Baldelli, *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, in *Enciclopedia dantesca*, I-VI, diretta da U. Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, VI. *Appendice*, pp. 57-112.
- Baldelli 1993 = Ignazio Baldelli, *Dai siciliani a Dante*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni, P. Trifone, I. *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 581-609.
- Baldelli 1994 = Ignazio Baldelli, *Lingua e poesia in Dante: il caso delle terze plurali non fiorentine*, «Studi linguistici italiani», XX (1994), pp. 157-160.
- Baldelli 1996 = Ignazio Baldelli, *Dante e la lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 1996.

- Baldelli 2005 = Ignazio Baldelli, *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma-Milano, Ist. della Enciclopedia Italiana-Mondadori, iv 2005, pp. 89-175.
- Rubió i Balaguer 1949 = Jordi Rubió i Balaguer, *Literatura catalana*, in *Historia general de las literaturas hispanicas*, a cura di G. Diaz Plaja, Barcelona, Vergara, 1949, I.
- Banella 2022 = Laura Banella, *A Spanish Translation of the Commedia and Dante's Renaissance Readers (1491-1550 ca)*, «Bibliotheca Dantesca», V (2022) (<https://repository.upenn.edu/handle/20.500.14332/5380>).
- Barbero 2025 = Giliola Barbero, *Limina alle soglie del testo dantesco: percorsi di lettura da Santa Giustina di Padova alla Biblioteca Braidense di Milano*, «Limina. Intorno al testo», IV/2 (2025), pp. 247-268.
- Barbi 1964 = Michele Barbi, *Introduzione*, in Dante Alighieri, *Il Convivio*, a cura di G. Busnelli e G. Vandelli, Firenze, Le Monnier, 1964, I.
- Barbi 1977 = Michele Barbi, *La nuova filologia*, Firenze, Sansoni, 1977 (1938).
- Barbi 1891a = [Michele Barbi] *Canone di luoghi scelti per lo spoglio dei mss. della «Divina Commedia»*, in Adolfo Bartoli, Alessandro D'Ancona, Isidoro Del Lungo, *Per l'edizione critica della «Divina Commedia»*, «Buletino della Società Dantesca Italiana», V/VI (1891), pp. 28-38.
- Barbi 1891b = Michele Barbi, *Per il testo della Divina Commedia*, Roma, Trevisini, 1891.
- Bataillon-Guyot-Rouse 1988 = *La production du livre universitaire au moyen age. Exemplar et pecia. Actes du symposium tenu au Collegio San Bonaventura de Grottaferrata en mai 1983. Textes reunis par L. J. Bataillon, B. G. Guyot et R. H. Rouse*, Paris, C.N.R.S., 1988.
- Batines 1845-1846 = Paul Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca: ossia, Catalogo delle edizioni traduzioni, codici manoscritti e comenti della Divina commedia e delle opere minori di Dante: seguito dalla serie de' biografia di lui*, Prato, Tipografia Aldina Editrice, 1845-1846, 2 tomi.
- Batllori 1993 = Miquell Batllori, *De l'etat mitjana*, Valencia, Tres i Quatre, 1993, I.
- Battaglia Ricci 1996 = Lucia Battaglia Ricci, *Testo e immagine in alcuni manoscritti illustrati della 'Commedia': le pagine d'apertura*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Lucca, Pacini Fazi, 1996, pp. 23-49.
- Battaglia Ricci 2009 = Lucia Battaglia Ricci, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, in Volpi 2009, pp. 2719-2789.
- Battaglia Ricci 2016 = Lucia Battaglia Ricci, *Lecture figurate: il caso del Dante Riccardiano-Braidense*, in *Dante und die bildenden Künste. Dialoge – Spiegelungen – Transformationen*, Berlin, De Gruyter, 2016, pp. 119-136.
- Battistini 2004 = Silvia Battistini, *Maestro del B 18*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004, pp. 482-483.
- Bellomo 2004 = Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della 'Commedia' da Jacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.
- Beltran 2001 = Vinceç Beltran, *Edad Media: Lírica y Cancioneros*, Madrid, Plaza de Edición, 2009.
- Benjamin 1993 (1920) = Walter Benjamin, *Il compito del traduttore*, in *La teoria della traduzione nella storia*, a cura di Siri Nergaard, Milano, Bompiani, 1993, pp. 221-236.
- Benvenuti 2011 = Anna Benvenuti, *Villena e Febrer sulle soglie dell'Inferno*, «Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane», I (2011), pp. 231-242.
- Bernal-Cunill-Freixas-Marfany (in corso) = Elisenda Bernal, Guillem Cunill, Martí Freixas, Marta Marfany, *Dantíssims*, <https://dantissims.wordpress.com> (data di consultazione 25 novembre 2025)

- Bertelli 2007 = Sandro Bertelli, *La Commedia all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007.
- Bertelli 2011 = Sandro Bertelli, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo, vol. 1: I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, presentazione di P. Trovato, Firenze, Olschki, 2011.
- Bertelli 2016 = Sandro Bertelli, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo, vol. 2: I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2016.
- Bertelli 2021 = Sandro Bertelli, *I manoscritti della Commedia in Emilia-Romagna*, in *Dante e la Divina Commedia in Emilia-Romagna*, a cura di G. Albanese, S. Bertelli, P. Pontari, Milano, Silvana Editoriale, 2021, pp. XCIX-CX.
- Bertelli 2023 = Sandro Bertelli, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo, vol. 3/1: I codici della tradizione recensione (sec. XV) conservati a Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze, Olschki, 2023.
- Bettelli 1989 = Giorgio Bettelli, *Il libro universitario*, in «Atti della Società Ligure di Storia Patria, nuova serie», XXIX/2 (1989), pp. 281-314.
- Bezzola 1965 = Reto Bezzola, *L'opera di Dante, sintesi poetica dell'antichità e del Medioevo cristiano*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, 1965, I, pp. 379-395.
- Bohigas 1961 = Pere Bohigas, *Un manuscrit dantesc copiat a Catalunya*, «Estudis Romànics», IX (1961), pp. 251-267
- Bonazza 2021 = Mirna Bonazza, *Aldighieri, Alighieri, Le origini ferraresi di Dante*, in *Dante e la Divina Commedia in Emilia-Romagna*, a cura di G. Albanese, S. Bertelli e P. Pontari, Milano, Silvana Editoriale, 2021, pp. XCI-XCVIII.
- Boni 1967 = Marco Boni, *La prima segnalazione di Dante in Spagna*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 389-402.
- Boschi Rotiroti 1998 = Marisa Boschi Rotiroti, *Un esempio di costruzione 'sperimentale' di un modello. Il codice Rb della 'Commedia' di Dante*, in *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1998, pp. 31-38.
- Boschi Rotiroti 2004 = Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.
- Boschi Rotiroti 2008 = Marisa Boschi Rotiroti, *Censimenti dei manoscritti della Commedia*, Roma, Viella, 2008.
- Brandoli 2007 = Caterina Brandoli, *Appendice. 1. Il canone barbiano. 2. I luoghi di Petrocchi*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 149-214.
- Brieger-Meiss-Singleton 1969 = Paul Brieger, *Pictorial commentaries to the Commedia*, in P. Brieger, M. Meiss, C. Singleton, *Illuminated Manuscripts*, Princeton, Princeton University Press, 1969, I.
- Brownlee 1998 = Marina S. Brownlee, *Francisco Imperial and the Issue of Poetic Genealogy*, in *Poetry at Court Trastmaran Spain*, edited by M. Gerli e J. Weiss, Medieval and Renaissance Texts and Studies, Tempe, Arizona, 1998 (1905), pp. 59-78.
- Brummer 1971 = Rudolf Brummer, *Bemerkungen zu einer Madrider Handschrift von Dantes divina Commedia mit der spanischen Marginalübersetzung des Don Enrique de Villena*, in *Studien zu Dante*, Hugo schuchardtschen Malwinenstiftung, Graz, 1971, pp. 15-22.
- Buridant 1983 = Claude Buridant, *Translatio Medievalis. Théorie et pratique de la traduction Médiévale*, «Travaux de linguistique et littérature», XXI (1983), pp. 81-136

- Calef 2011 = *Censimento dei commenti danteschi 1. I Commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)* a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, pp. 845-847 (scheda firmata da Paola Calef).
- Calef 2013 = Paola Calef, *Il primo Dante in castigliano. Il codice madrileno della «Commedia» con la traduzione attribuita a Enrique de Villena*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Calef 2018 = Paola Calef, *A propósito della ricezione di Dante nel Quattrocento spagnolo*, in *Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*, a cura di S. Monti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 61-75.
- Calef 2021 = Paola Calef, *El 'trabajo solazoso' de Enrique de Villena o la 'trasladación' de la Comedia de Dante*, «Ínsula», DCCCXCV-DCCCXCVI (2021), pp. 12-14.
- Calenda 2001 = Corrado Calenda, *L'edizione dei testi: i commenti figurati in Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 419-434.
- Campi 1888-1893 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia di Dante Alighieri: ridotta a miglior lezione con l'aiuto di ottimi manoscritti italiani e forestieri e soccorsa di note edite ed inedite antiche e moderne per cura del cav. Giuseppe Campi*, Torino, Unione Tipografica Editrice, 1889-1893, 4 voll.
- Cantoni Alzati 1982 = Giovanna Cantoni Alzati, *La biblioteca di S. Giustina di Padova*, Padova, Antenore, 1982.
- Carducci 1908 = Giosuè Carducci, *Intorno ad alcune rime del secolo XIII e XIV ritrovate nei Memoriali dell'Archivio notarile di Bologna, Imola, Galeati*, in *Opere*, Bologna, Zanichelli, 1908, t. XVIII.
- Carta 1891 = Biblioteca Nazionale Braidense, *Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca nazionale di Milano*. Catalogo descrittivo, a cura di F. Carta, Roma, presso i principali librai, 1891.
- Cartagena 2009 = Nelson Cartagena, *La contribución de España a la teoría de la traducción. Introducción al estudio y antología de textos de los siglos XIV y XV*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- Casella 1919 = Mario Casella, *Il «Somni» d'en Bernat Metge e i primi influssi italiani sulla letteratura catalana*, «Archivum Romanicum» III (1919), pp. 145-205.
- Casella 1924 = Mario Casella, *Studi sul testo della «Divina Commedia»*, «Studi danteschi», VIII (1924), pp. 5-85.
- Casnati 1989 = Giancarlo Casnati, *Della Lana, Iacopo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/della-lana-iacopo-detto-il-laneo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/della-lana-iacopo-detto-il-laneo_(Dizionario-Biografico)/) data di consultazione 21 gennaio 2026)
- Cátedra 1981 = Pedro M. Cátedra, *Sobre la vida y la obra de Enrique de Villena*, Bellaterra (Barcelona), Universidad Autónoma de Barcelona, 1981.
- Cátedra 1994 = Enrique de Villena, *Obras completas de Enrique de Villena, II*. Traducción y glosas de la «Eneida», libros I-III, a cura di P. M. Cátedra, Madrid, Turner, 1994.
- Cátedra 1996 = Pedro M. Cátedra, *El sentido involucrado y la poesía del siglo XV. Lecturas virgilianas de Santillana, con Villena*, in *Nunca fue pena mayor. Estudios de Literatura Española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1996.
- Cátedra 2000 = Enrique de Villena, *Obras completas de Enrique de Villena, III*. Traducción de la «Eneida», libros IV- XII. Traducción de la «Divina comedia», a cura di P. M. Cátedra, Madrid, Biblioteca Castro / Fundación José Antonio de Castro, 2000.
- Cavallo 1977 = *Libri e lettori nel medioevo*. Guida storica e critica, a cura di Guglielmo Cavallo, Bari, Laterza, 1977.

- Caves Rey 1889 = Manuel Caves Rey, *Micer Francisco Imperial. Siglo XIV (Apuntes bibliográficos)*, Siviglia, Monsalves, 1889.
- CCD = *Censimento dei Commenti Danteschi*, Roma, Salerno Editrice, 2011, 3 voll.
- Cerquiglini 1980 = Jacqueline Cerquiglini, *Le clerc et recriture: le Voir dit de Guillaume de Machaut et la definition du dit*, in *Literatur in der Gesellschaft des Spatmittelalters. Begleitreihe zum Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, ed. H. U. Gumbrecht, Heidelberg, Carl Winter, pp. 151-168.
- Ciceri 1982 = Marcella Ciceri, *Enrique de Villena traduttore dell'“Eneide” e Della “Commedia”*, Milano, La goliardica, 1982.
- Ciceri 1991 = Marcella Ciceri, *Per Villena*, in *Marginalia Hispanica*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 41-83.
- Cifarelli 2018 = Paola Cifarelli, *A proposito della prima traduzione francese dell'Inferno di Dante (Torino BNU L.III.17)*, in *Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*, a cura di S. Monti, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2018, pp. 77-92.
- Ciociola 2001 = Claudio Ciociola, *Dante*, in *Storia della letteratura italiana. La tradizione dei testi*, vol. X, a cura di E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2001.
- Cita 2015-2016 = Martina Cita, *Per la tradizione della «Commedia» dantesca. 1. Ricerche sulla famiglia bol. 2. Il Dante del Lana*, Università degli Studi di Ferrara, tesi di laurea, relatore Paolo Trovato, a.a. 2015-2016.
- Cita 2020a = Martina Cita, *la sottofamiglia bol*, «Filologia Italiana», XVII (2020), pp. 32-59.
- Cita 2020b = Martina Cita, *I fiorentinismi dell' 'Inferno' recuperabili grazie alla coppia Florio-Urbinate (beta)*, in *Nuove prospettive sulla Commedia. Terza serie (2020)*, a cura di M. Cita, F. Marchetti e P. Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it edizioni, 2020, pp. 69-85.
- Collantes de Terán Sánchez 1977 = Antonio Collantes de de Terán Sánchez, *Sevilla en la Baja Edad Media: la ciudad y sus hombres*, Siviglia, Servicio de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1977.
- Contini 2001 = Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001.
- Copeland 1991 = Rita Copeland, *Hemeneutics and translation in Middle Ages. Academic traditions and vernacular texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Cunill-Sabatés 2022 = Guillem Cunill-Sabatés, *La traducció medieval d'Andreu Febrer en les traduccions catalanes de la «Divina comèdia» del Nou-cents, «Mot so razo»*, XXI (2022), pp. 53-62.
- Curti 2021 = Alessandra Curti, *Testimonianze dantesche in Archiginnasio: manoscritti, stampe e illustrazioni della Commedia*, in *Dante e la Divina Commedia in Emilia-Romagna*, a cura di G. Albanese, S. Bertelli e P. Pontari, Milano, Silvana Editoriale, 2021.
- Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- D'Arcais 1978a = Francesca Flores D'Arcais, *Il manoscritto trecentesco del Paradiso, Braidense AG.XII.2, già a Santa Giustina di Padova: problemi cronologici e iconografici*, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere e Arti», XC (1978), pp. 33-41.
- D'Arcais 1978b = Francesca Flores D'Arcais, *Le miniature del Riccardiano 1005 e del Braidense AG.XII.2: due attribuzioni e alcuni problemi*, «Storia dell'arte», XXXIII (1978), pp. 105-114.
- D'Arcais 1979 = Francesca Flores D'Arcais, *L'organizzazione del lavoro negli scriptoria laici del primo Trecento a Bologna*, in *La miniatura italiana in età romantica e gotica*, Atti del I Congresso

- di storia della miniatura italiana, Cortona 26-28 maggio 1978, a cura di G. Vailati Schoenburg Waldenburg, Firenze, Olschki, 1979, pp. 357-369.
- Dal Pane 1968 = Luigi Dal Pane, *Lo "Studio" e l'economia della città*. Atti del Convegno di Studi Accursiani, Milano, 1968, I, pp. 41-54.
- De Mauro 2021 = Tullio De Mauro, *La 'Commedia' e il vocabolario di base dell'italiano*, in *Dante, l'italiano*, a cura di G. Frosini e G. Polimeni, Firenze, Accademia della Crusca-goWare, 2021, pp. 141-147.
- De Robertis 1960 = Domenico De Robertis, *Censimento dei manoscritti di rime di Dante*, «Studi Danteschi» XXXVII (1960), pp. 141-273.
- De Santis 2019 = Silvia De Santis, *Galvano di Bologna: tra la Commedia dantesca e il Roman de Troie di Benoît de Sainte-Maure*, Roma, Gangemi Editore, 2019.
- Del Monaco 2011 = Gianluca Del Monaco, «*Pasture da pigliare occhi per aver la mente*»: *l'Illustratore nella «Commedia» Riccardiano 1005*, «Rivista di storia della miniatura», XV (2011), pp. 114-126.
- Del Monaco 2018 = Gianluca Del Monaco, *L'Illustratore e la miniatura nei manoscritti universitari bolognesi del Trecento*, Bologna, Bologna University Press, 2018.
- Del Monaco 2014 = Gianluca Del Monaco, *L'Illustratore a Bologna tra libri di legge e chiose dantesche: problemi aperti e sviluppi recenti della ricerca*, in *Il codice miniato in Europa: libri per la chiesa, per la città, per la corte*, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 335-353.
- Del Monaco 2021 = Gianluca Del Monaco, *Tra chiose dantesche e libri di legge: nuove considerazioni sulla Commedia riccardiana-braidense*, in *Medieval Europe in Motion 3: The Circulation of Jurists, Legal Manuscripts and Artistic, Cultural and Legal Practices in Medieval Europe (13th-15th centuries)*, a cura di M. A. Bilotta, Palermo, Officina di Studi Medievali, 2021, pp. 185-198.
- Degenhart 1965 = Dante Alighieri, *Divina Commedia: Kommentar zum Codex Altonensis*, Berlin, Mann, 1965.
- Destrez 1935 = Jean Destrez, *La «Pecia» dans les manuscrits universitaires du XIII^e et du XIV^e siècle*, Paris, Crété, 1935.
- Devilla 1984-1985 = Elvira Devilla, *La traduzione della divina Commedia attribuita a Enrique de Aragón*. Edizione del Purgatorio, [tesi inedita dell'Università degli studi di Firenze, a. a. 1984/1985].
- Di Camillo 1976 = Ottavio di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- Di Costanzo 2001 = Girolamo Di Costanzo, *La "Divina Comèdia" en català*, «L'Espill», VII (2001), pp. 131-140.
- Dolcini 2007 = Carlo Dolcini, *Lo Studium fino al XIII secolo*, in *Storia di Bologna, 2, Bologna nel Medioevo*, a cura di O. Capitani, Bologna, Bologna University Press, 2007, pp. 477-498.
- Dondarini 2004 = Rolando Dondarini, *Provvedimenti e aspetti normativi nella costituzione dello Studio bolognese*, in *Gli statuti universitari: tradizione dei testi e valenze politiche*. Atti del Convegno Internazionale di studi, (Messina – Milazzo 13-18 aprile 2004) a cura di A. Romano, Bologna, Clueb, 2007, pp. 60-80.
- Dondarini 2018 = Rolando Dondarini, *Dalla prassi alla norma. Origini e sviluppi del riconoscimento dello studio bolognese*, «I quaderni del m.æ.s.», XVI (2018), pp.13-48.
- Douchet 1971 = Claude Duchet, *Pour une socio-critique*, «Literature», I (1971), pp. 5-14.
- Eliot 1950 = Sterne Thomas Eliot, *Selected essays*, New York, Harcourt, Brace, 1950.

- Ezquerria 2010 = Carlos Alvar Ezquerria, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Halcalá de Henares, Centro de Estudio Cervantinos, 2010.
- Fabbri 2021 = Federica Fabbri, *La biblioteca del Centro Dantesco dei Frati minori conventuali di Ravenna: origine e sviluppi di una raccolta dedicata al Sommo Poeta*, in *Dante e la Divina Commedia in Emilia-Romagna*, a cura di G. Albanese, S. Bertelli e P. Pontari, Milano, Silvana Editoriale, 2021, pp. 257-261.
- Farinelli 1922 = Arturo Farinelli, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Torino, Fratelli Bocca, 1922.
- Farrés Closa 1990 = Farrés Closa, *Lo dolç cant: entorn de la traducció de la Divina Comèdia de Dant Alighieri per Andreu Fabrer (1429)*, in *Estudis de Llengua i Literatura Catalane. XX. Miscellània Joan Bastardas 3*, Barcelona, Publicaciones de l'Abadia de Montserrat, 1990, pp. 47-55.
- Fasano 2017 = Giulia Fasano, *La ricezione della Commedia: Studio dei marginalia nei manoscritti medievali*, «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», XI (2017), pp. 91-109.
- Fasano 2019 = Giulia Fasano, *Marginalia figurata e ricezione testuale della Commedia dantesca*, in *Literaturas y culturas italianas entre humanismo y renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2019, pp. 91-102.
- Fenzi 2022 = *De Vulgari Eloquentia*, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Roma-Padova, Antenore, 2022.
- Fiammazzo-Vandelli 1899 = Antonio Fiammazzo, Giuseppe Vandelli, *I codici veneziani della Divina Commedia*, in «Buletino della Società Dantesca Italiana», XV (1899), pp. 5-123.
- Fink-Errera 1977 = Guy Fink-Errera, *La produzione dei libri di testo nelle università medievali*, in *Libri e lettori nel medioevo*. Guida storica e critica, a cura di G. Cavallo, Bari, Laterza, 1977, pp. 133-230.
- Folena 1965 = Gianfranco Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in Atti del congresso internazionale di studi danteschi: 20-27 aprile 1965, a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana e sotto il patrocinio dei Comuni di Firenze, Verona e Ravenna, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 1-78 (rist. in Id., *Il senno del poi. Saggi danteschi*, a cura di G. Peron, Firenze, Franco Cesati Editore, 2025, pp. 17-88).
- Folena 2021 (1991) = Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021.
- Friederich 1950 = Werner P. Friederich, *Dante's Fame Abroad 1350-1850*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1950.
- Frosini 2014-2015 = Giovanna Frosini, *Inventare una lingua*. Note sulla lingua della «Commedia», «Libri&documenti», XL/XLI (2014-2015), pp. 205-223.
- Frosini 2020a = Giovanna Frosini, *Il volgare di Dante*, in *Dante*, a cura di R. Rea e J. Steinberg, Roma, Carocci, 2020, pp. 245-65.
- Frosini 2020b = Giovanna Frosini, *La prudenza nella lingua*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia*. Terza serie 2020, a cura di M. Cita, F. Marchetti e P. Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it edizioni, 2020, pp. 165-170.
- Frosini 2022 = Giovanna Frosini, *La lingua di Dante in Settecentenario della morte di Dante (13-14 settembre 1321-2021)*. Atti della manifestazione celebrativa di Roma, 8-9 settembre 2021, a cura di B. Itri, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 179-203.

- Fusaro 2007 = Maria Fusaro, *Commerciare fuori dalla patria*, in *Il Rinascimento culturale in Italia e in Europa, IV. Commercio e cultura mercantile*, Treviso- Costabissara, Fondazione Cassamarca-Angelo Colla Editore, 2007.
- Gabrois de Ballesteros 1942 = Mercedes Gabrois de Ballesteros, *Miçer Francisco Imperial murió antes de abril de 1409*, «Correo Erudito», II (1942), pp. 179-180.
- Gallina 1989 = Dante Alighieri, *Divina Comèdia, versió catalana d'Andreu Febrer*, a cura di A. M. Gallina, Barcelona, Editorial Barcino, 1989, VI voll.
- Gallina 1957 = Anna Maria Gallina, *Una traduzione catalana quattrocentesca della "Divina Commedia"*, «Filologia Romanza», IV (1957), pp. 235-266.
- Gallo 1852 = Agostino Gallo, *Di un codice di Dante nella Libreria dei PP. Filippini*, in *Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia*, Palermo, Reale Stamperia, 1852, I.
- Gargan 2014 = Luciano Gargan, *Dante, la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, Roma-Padova, Antenore, 2014.
- Garrigos Llorens 2015 = Laura Garrigós Llorens, *Revisión y estudio de la obra poética de Micer Francisco Imperial* [tesis doctoral inédita], Valencia, Universitat de València, 2015.
- Genette 1989 = Gerard Genette, *Soglie*, a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- Geymonat 2007 = Francesca Geymonat, *Sulla lingua di Francesco di ser Nardo*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'*. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco, a cura di P. Trovato, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 331-386.
- Gòmez Martín 2016a = Francesc J. Gómez Martín, *'Lo Dant o la glosa': aparats exegetics de la 'Commedia' en la Catalunya de mitjan segle xv*, in *Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d'Aragó, 1250-1500*, a cura di L. Badia, L. Cifuentes, S. Martí, J. Pujol, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2016, pp. 161-194.
- Gòmez Martín 2016b = Francesc J. Gómez Martín, *Dante en la cultura catalana a l'entorn del Casal de Barcelona (1381-1410/12)*, «Magnificat Cultura i Literatura Medievals» III (2016), pp. 161-198.
- Grilli 2011 = Giuseppe Grilli, *Qualche considerazione sulle traduzioni in catalano della Comedia*, in *Lectura Dantis 2002-2009*, Napoli, Il Torcoliere, 2011, II, pp. 561-572.
- Guarini 1621 = Marco Antonio Guarini, *Compendio storico dell'origine, accrescimento e prerogative delle chiese, e luoghi pij della città, e diocesi di Ferrara*, Ferrara, Eredi di Vittorio Baldini, 1621.
- Gualandi 1865 = Angelo Gualandi, *Giacomo della Lana bolognese primo commentatore della 'Divina Commedia' di Dante Alighieri. Notizie biografiche con documenti*, Bologna, Fava e Garagnini, 1865.
- Guidi 2007 = Vincenzo Guidi, *I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 215-228.
- Gutierrèz Carou 1998 = Javier Gutierrèz Carou, *Referencias a Dante en el Cancionero de Baena*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza. Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani (Università di Palermo, settembre 1995)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, VI voll, 639-650.
- Hamlin (i.c.s) = Cinthia María Hamlin, *El problema del 'modelo subyacente' de la traducción del Infierno de Fernández (1515)*, in *VII Congreso de la Smyr. La trama del texto. Fuentes literarias y cultura escrita en la Edad Media y en Renacimiento*.

- Hamlin 2013 = Cinthia María Hamlin, *Los testimonios de la traducción de la Divina Comedia y sus problema de filiación; ¿del impreso al manuscrito?*, «Revista de Filología Española», XCII/2 (2013), pp. 273-289.
- Hamlin 2014 = Cinthia María Hamlin, *La traslación de la traducción de la Divina Comedia de Fernández de Villegas (1515) y un análisis descriptivo de su forma y mecanismo de traducción*, «Humanista», XXVIII (2014), pp. 409-436.
- Hamlin 2019a = Cinthia María Hamlin, *Francisco de Imperial “leyendo” la Commedia: el Dezir a las siete virtudes y su legado (meta)poético y político*, «Dicenda», XXXVII (2019), pp. 199-225.
- Hamlin 2019b = Cinthia María Hamlin, *Traducción, humanismo y propaganda monárquica, La versión glosada del Inferno de Pedro Fernández de Villegas (1515)*, Valencia, PUV, 2019.
- Hamlin 2021 = Cinthia María Hamlin, *La traducción de Dante (1515) de Fernández de Villegas: comentarios sobre su recepción y relevancia*, «Insula», DCCCIXV-DCCCIXVI (2021), pp. 18-21.
- Hamlin 2023a = Cinthia María Hamlin, *Manuscritos, creación poética, traducción: los testimonios del primer arribo de la Commedia de Dante a Castilla de la mano de Imperial, Santillana y Villena*, «Revista de Filología Románica», XL (2023), pp. 19-34.
- Hamlin 2023b = Cinthia María Hamlin, *La vicenda de Dante en la Península Ibérica: primeros hitos poéticos y traducciones*, «Iberoromania», XCVIII (2023), pp. 165-183. <https://doi.org/10.1515/iber-2023-2012>
- Hassan 1955 = Ihab Hassan, *The problem of influence in literary history: notes towards a definition*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XIV (1955), p. 66-76.
- Heidegger 1968 (1950) = Martin Heidegger, *Sentieri interrotti*, trad. it. di Pietro Chiodi, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- Heidegger 1979 (1952) = Martin Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, a cura di U. Ugazio e G. Vattimo, Milano, SugarCo, 1979.
- Heidegger 1998 (1984) = Martin Heidegger, *Osservazioni sulla traduzione*, trad. it. a cura di D. Galasso, in *inTRAlinea*, testi a fronte 1998, <http://www.intralinea.it>.; (*Bemerkung zum Übersetzen*, in Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne ‘Der Ister’*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1984, pp.74-76).
- Hutton 1908 = Will H. Hutton, *The influence of Dante in Spanish Literature*, «The Modern Language Review», II (1908), pp. 105-125.
- Inglese 1999 = Giorgio Inglese, *Come si legge un’edizione critica. Elementi di filologia italiana*, Roma, Carocci, 1999.
- Inglese 2002 = Giorgio Inglese, *Per il testo della ‘Commedia’ di Dante*, «La cultura», III (2002), pp. 483-505.
- Inglese 2007 = Giorgio Inglese, *Per lo ‘stemma’ della ‘Commedia’ dantesca: tentativo di statistica degli errori significativi*, «Filologia italiana», IV (2007), pp. 51-72
- Inglese 2018 = Giorgio Inglese, *Il problema ecdotico della Commedia*, in *Lecture classensi*. Per il testo e la chiosa del poema dantesco, Ravenna, Longo Editore, 2018, pp. 11-20.
- Inglese 2019 = Giorgio Inglese, *‘Cara piota’ Proposte per la ‘Commedia’*, «Studi danteschi», LXXXIV (2019), pp. 15-55.
- Inglese 2020 = Giorgio Inglese, *Ancora su Forese, ‘editore’ della “Commedia”*, in *Il colloquio circolare: i libri, gli allievi, gli amici: in onore di Paola Vecchi Galli*, a cura di S. Cremonini e F. Florimbi, Bologna, Pàtron, 2020, pp. 281-286.

- Inglese 2021a = Giorgio Inglese, *Introduzione*, in *Commedia*, a cura di G. Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021, I.
- Inglese 2021b = Giorgio Inglese, *Proposte per la Commedia: le varianti "formali"*, «Bollettino di italianistica», XXII/1 (2021), pp. 5-13.
- Inglese 2021c = Giorgio Inglese, *Scritti su Dante*, Roma, Carocci, 2021.
- Inglese 2023a = Giorgio Inglese, *Sul testo della 'Commedia': errata corrige*, «Studi danteschi», LXXX (2023), pp. 233-234.
- Inglese 2023b = Giorgio Inglese, *Ancora sul testo-base per l'edizione della Commedia dantesca*, «L'Alighieri», LXI (2023), pp. 105-106.
- Iser 1978 = Wolfgang Iser, *The act of reading: a theory of aesthetic response*, Baltimore, Johns Hopkins, 1978.
- Jauss 1969 = Hans R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?*, a cura di A. Varvaro, Napoli, Guida, 1969.
- Kardos 1966 = Tibor Kardos, *L'Umanesimo di Dante tra Medioevo e Rinascimento*, in Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 441-446, II.
- Lacaita-Vernon 1887 = Benvenuto da Imola, *Benvenuti de Rambaldi de Imola comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in lucem editum*, a cura di G. F. Lacaita e G. Vernon, Firenze, Barbera, 1887.
- Lacuesta 1974 = Santiago Lacuesta, *La primera versión castellana de "La Eneida" de Virgilio: los libros I-III traducidos y comentados por Enrique de Villena (1384-1434)*, Madrid, Real Academia Española, 1979.
- Ladero Quasada 1989 = Ángel Miguel Ladero Quesada, *La ciudad medieval (1248-1492)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1989.
- Lanteri 1992 = Giovanni Lanteri, *Il codice Phillipps 9589, l'unico codice palinsesto della Divina Commedia*, in *Templari tra mito e storia*. Catalogo della mostra (Ravenna, Museo Nazionale 11 aprile – 14 giugno) a cura di R. Caravita, Ravenna, Ravenna Capitale, 1992, pp. 173-174.
- Lapesa 1953 = Rafael Lapesa, *Notas sobre Micer Francisco Imperial*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», VII/3-4 (1953), pp. 337-351.
- Laspéras 1980 = Jean-Michel Laspéras, *La traduction et ses théories en Espagne aux XV e et XVI e siècles*, «Revue des Langues Romanes», LXXXIV (1980), p. 81-92.
- Lattanzi 1965 = Angela Daneu Lattanzi, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia. I. Biblioteca nazionale di Palermo*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965.
- Layana Serrano 1942 = Francisco Layana Serrano, *Historia de Guadalajara y de sus Mendoza en los siglos XV y XVI*, Madrid, Aldus, 1942, I.
- Lazzè Balzarini 1997 = Nadia Lazzè Balzarini, *Maestro del B. 18, 1330-1335: Dante, 'Paradiso' con commento di Iacopo della Lana, AG XII 2*, in *Miniature a Brera, 1100-1422. Manoscritti dalla Biblioteca Nazionale Braidense e da Collezioni private*. Catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 11 febbraio-23 aprile 1997), a cura di M. Boskovitis, G. Valagussa, M. Bollati, Milano, Motta, 1997, pp. 158-167.
- Lazzi-Savino 1996 = *I danti riccardiani*. Parole e figure, a cura di G. Lazzi e G. Savino, Firenze, Polistampa, 1996.
- Le Goff 1977 = Jacques Le Goff, *Il tempo della Chiesa e il tempo del mercante*, Torino, Einaudi, 1977.

- Letizia 2007 = Michela Letizia, *La traduzione della Divina Commedia di Andreu Febrer: la rima di Dante a confronto con quella del traduttore*, in «La parola del testo», XI/1 (2007), pp. 83-114
- Levi D'Ancona 1986 = Mirella Levi D'Ancona, *I due miniatori del codice "RB" della "Commedia"*, «Studi Danteschi», LXXXVIII (1986), pp. 375-379.
- Livi 1918 = Giovanni Livi, *Dante, suoi primi cultori, sua gente in Bologna*, Bologna, Cappelli, 1918.
- Livi 1921 = Giovanni Livi, *Dante e Bologna. Nuovi studi e documenti*, Bologna, Zanichelli, 1921.
- Maas 2021 (2017) = Paul Maas, *La critica del testo*, trad. a cura di G. Ziffer, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2021.
- Maggini 1952 = Francesco Maggini, *I primi volgarizzamenti dai classici latini*, Firenze, Le Monnier, 1952.
- Malatesta-Mosca 2024 = Serena Malatesta, Beatrice Mosca, *Dai limina a LiMINA: un database per i marginalia alla Commedia*, in *Diversità, Equità e Inclusione: Sfide e Opportunità per l'Informatica Umanistica nell'Era dell'Intelligenza Artificiale, Proceedings del XIV Convegno Annuale AIUCD2025*, Verona, AIUCD, 2025, p. 467 (DOI 10.6092/unibo/amsacta/8380).
- Malato 1995 = Enrico Malato, *Dante*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, I. *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 773-1052.
- Malato 2001 = Enrico Malato, *Il mito di Dante dal Tre al Novecento*, in *Per correr miglior acque ... Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, Atti del Convegno Internazionale (Verona-Ravenna, 25-29 ott. 1999), Roma, Salerno Editrice, 2001, I, pp. 3-39.
- Malfatto 2010-2011 = Elisa Malfatto, *Per la classificazione dei manoscritti della «Commedia»*. Studi sulla famiglia settentrionale g, Università degli Studi di Ferrara, tesi di laurea, relatore Paolo Trovato, a.a. 2010-2011.
- Manni 2003 = Paola Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- Manni 2013 = Paola Manni, *La lingua di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- Marchetti 2014-2015 = Federico Marchetti, *Sondaggi sulla tradizione settentrionale della «Commedia» (sottofamiglie bol, mad e p)*, Università degli Studi di Ferrara, tesi di laurea, relatore Paolo Trovato, a.a. 2014-2015.
- Marchetti 2020 = Federico Marchetti, *La sottofamiglia mad*, «Filologia Italiana», XVII (2020), pp. 60-77.
- Marfany 2015 = Marta Marfany, *La traducció catalana del Commento de Landino a Dante*, in *Clàssics i moderns en la cultura literària catalana del Renaixement*, a cura di A. C. Lleida, Punctum, 2015, pp. 79-96.
- Marfany 2021 = Marta Marfany, *El Commento sopra la Commedia (1481) de Cristoforo Landino: la traducció caralana del Purgatorio*, «Insula», DCCCIXV-DCCCIXVI (2021), pp. 14-18.
- Mazzacurati 1994 = Giancarlo Mazzacurati, *Quando il testo si spoglia e si riveste. Funzioni e stagione 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, Certosa del Galluzzo, 19 novembre 1993, C. Leonardi, M. Morelli e F. Santi, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 23-37; ora leggibile in «O.b.l.i.o.», VIII/32 (2018), pp. 49-56.
- Mazzoni 1967 = Francesco Mazzoni, *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Atti del Convegno di studi tenuto a Bologna nel 1966, a cura della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Bologna, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 265-360.

- Mazzoni 1970 = Francesco Mazzoni, *Lana, Iacopo della*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970 (https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-della-lana_%28Enciclopedia-Dantesca%29/, data di consultazione 21 gennaio 2026).
- Mazzucchi 2007 = Andrea Mazzucchi, *L'omaggio a Dante di Iacopo della Lana e il maestro Galvano: il manoscritto Riccardiano-Braidense*, prefazione a Gabriella Pomaro, *Dante Alighieri. La Commedia con il commento di Iacopo della Lana nel manoscritto Riccardiano-Braidense*, nota codicologica e paleografica, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 3-4.
- Mazzucchi 2010 = Andrea Mazzucchi, *Il commento ai classici: commentare Dante*, «Rivista di Studi Danteschi», X/1 (2010), pp. 73-94.
- MDI = *I manoscritti datati d'Italia*. I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze, a cura di T. De Robertis e R. Miriello, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2006.
- Mecca 2012 = Angelo E. Mecca *L'amico del Boccaccio e l'allestimento testuale dell'"officina vaticana"*, «Nuova rivista di letteratura italiana», XV (2012), pp. 57-76.
- Mecca 2013 = Angelo E. Mecca, *Il canone editoriale dell'antica vulgata di Giorgio Petrocchi e le edizioni dantesche del Boccaccio*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Seconda serie (2008-2013)*, a cura di E. Tonello e P. Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013, pp. 119-82.
- Mecca 2014 = Angelo E. Mecca, *L'influenza del Boccaccio nella tradizione recenziore della Commedia: postilla critica*, 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, Salerno Editrice, 2014, pp. 223-253
- Medica 2004 = Massimo Medico, *L'Illustratore*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, pp. 361-362.
- Medri 1933 = Gualtiero Medri, *Ferrara brevemente illustrata nei suoi principali monumenti*, Ferrara, Lunghini e Bianchini, 1933.
- Mellini 1965 = Gian Lorenzo Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano, Ed. di Comunità, 1965.
- Menegazzi 1979 = *Tomaso da Modena*. Catalogo della Mostra, Treviso, S. Caterina-Capitolo dei Domenicani, 5 luglio-5 novembre 1979, a cura di L. Menegazzi, Treviso, Canova, 1979.
- Mercuri 1992 = Roberto Mercuri, «Comedia» di Dante Alighieri, in *Letteratura Italiana. Le Opere, I*. Dalle Origini al Cinquecento, Torino, Einaudi, 1992, pp. 211-329.
- Mondola 2018 = Roberto Mondola, *Prospera et adversa fortuna. Appunti su Dante in Spagna*, in *Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*, a cura di S. Monti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 155-170.
- Monfrin 1964a = Jacques Monfrin, *Humanisme et traduction au Moyen Age*, in *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIIe au XIVe siècle*. Actes du colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures romanes de l'Université de Strasbourg du 29 janvier au 2 février 1962, Paris, Lib. C. Klincksieck, pp. 217-246.
- Montalto (i.c.s) = Schede paleografiche e codicologiche a cura di R. Montalto in *Introduzione*, a cura di E. Tonello e P. Trovato, in corso di stampa.
- de Montoliou 1923 = Manuel de Montoliou, *Las poesias liricas de Andreu Febrer*, «Revue hispanique», LVII (1923), pp. 36-98.
- de Montoliou 1959 = Manuel de Montoliou, *Eiximenís, Turmeda i l'inici de l'humanisme a Catalunya: Bernat Metge*, Barcelona, Editorial Alpha, 1959.

- Moore 1989 = Edward Moore, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia: Including the Complete Collation throughout the Inferno of all the mss. at Oxford and Cambridge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1889.
- Moreno 1994 = Angel Gómez Moreno, *España y la Italia de humanistas*, Madrid, Gredos, 1994.
- Morpurgo 1893 = Salamone Morpurgo, *I codici Riccardiani della Divina Commedia*, «Buletino della Società Dantesca Italiana», XII-XIV (1893), pp. 19-144.
- Morpurgo 1900 = *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze. Manoscritti italiani*, a cura di S. Morpurgo, Roma, [Ministero della Pubblica Istruzione], 1900, I.
- Morreale 1959 = Margherita Morreale, *Apuntes para la historia de la traducción en la Edad Media*, «Rivista de literatura», XV (1959), pp. 3-10.
- Morreale 1966 = Margherita Morreale, *Dante in Spain*, estratto degli «Annali del corso di Lingue e Letterature straniere della Università di Bari», Bari, Grafischena-Fasano, 1966, pp. 3-19.
- Morreale 2006 = Margherita Morreale, *El Dezir a las siete virtudes de Francisco de Imperial. Lectura e imitación prerrenacentista de la Divina Comedia*, in *Escritos escogidos de lengua y literatura española*, Madrid, Gredos, 2006, pp. 273-342.
- Motolese 2007 = Matteo Motolose, *Appunti su lingua e prima esegesi della 'Commedia'*, in *Studi linguistici per Luca Serianni*, a cura di V. della Valle e P. Trifone, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 401-419.
- Muñiz de las Nieves 2002 = María de las Nieves Muñiz, *Le traduzioni spagnole della letteratura italiana all'epoca della Corona di Aragona: saggio di un catalogo sistematico*, in *Le carte aragonesi. Atti del Convegno, Ravello 3-4 ottobre 2002*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, pp. 53-102.
- Mussafia 1865 = Adolfo Mussafia, *Sul testo della Divina Commedia studii: I. I codici di Vienna e di Stoccarda*, Vienna, dall'I. R. Tip. di Corte e di Stato, 1865.
- Nardi 1964 = Bruno Nardi, *Il canto. XV del Purgatorio*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1964.
- Natoli 1893 = Luigi Natoli, *Gli studi danteschi in Sicilia*, Palermo, Lo Statuto, 1893.
- Nencioni 1989 = Giovanni Nencioni, *Il contributo dell'esilio alla lingua di Dante*, in *Dante e le città dell'esilio. Atti del Convegno internazionale di Ravenna, 11-13 settembre 1987*, dir. scientifica di G. di Pino, Ravenna, Longo, 1989, pp. 177-98.
- Nepaulsingh 1977 = Micer Francisco Imperial, *El dezir a las syete virtudes y otros poemas*, a cura di C. I. Nepaulsingh, Madrid, Espasa-Calpe, 1977.
- Ortiz de Zuñiga 1796 = *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla formados por don Diego Ortiz de Zuñiga*, Madrid, en la Imprenta Real por Iuan Garcia Infançon, 1796, II.
- Padoan 1977 = Giorgio Padoan, *Dante di fronte all'umanesimo letterario*, in *Il pio Enea l'empio Ulisse*, Ravenna, Angelo Longo Editore, 1977, pp. 237-257.
- Pagnin 1933 = Beniamino Pagnin, *Della miniatura padovana dalle origini al principio del secolo XIV*, «La Bibliofilia», XXXV (1933), pp. 1-20.
- Parera Solominos 2020 = Raquel Parera Somolinos, *Les estratègies de traducció d'Andreu Febrer en la seva versió de la Commedia de Dante*, «Magnificat», VII (2020), pp. 141-164.
- Parera Somolinos 2018 = Raquel Parera Somolinos, *La versió d'Andreu Febrer de la Commedia de Dante: biografia del traductor, estudi del manuscrit, anàlisi de la traducció i edició dels cants I-XX Inferno*, Barcelona, Universidad Autònoma de Barcelona, 2018.

- Paris-Bédier 2009 = Gaston Paris, Joseph Bédier, *Correspondance*, éditée par U. Bälher et A. Corbellari, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2009.
- Parisi 2025 = *Chiose latine: (Anonimo Lombardo - Anonimo Teologo)*, a cura di D. Parisi, Roma-Padova, Antenore, 2025.
- Pascual 1974 = José A. Pascual, *La traducción de la D.C., atribuida a D. Enrique de Aragón*. Estudio y edición del Infierno, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974.
- Pascual-Lacuesta 1983 = José A. Pascual, Ramón Santiago Lacuesta, *La primera traducción castellana de la Divina Commedia: argumentos para la identificación de su autor*, in *Serta Philologica F. Lázaro Carretter*, Madrid, Cátedra, 1983, II, pp. 391-402.
- Pasini Frassoni 1914 = Ferruccio Pasini Frassoni, *Dizionario storico-araldico dell'antico ducato di Ferrara*, Bologna, Arnaldo Forni editore, 1914.
- Pasquali 1988 = Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Lettere, 1988.
- Pasquini 1987 = Emilio Pasquini, *Dante e lo Studio*, in *Storia illustrata di Bologna*, a cura di W. Tega, San Marino, Aiep, 1987, pp. 61-80.
- Pasquini 2021 = Emilio Pasquini, *Dante, Bologna e lo Studium*, a cura di A. Antonelli, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2021.
- Pasquino 2017 = Benvenuto da Imola, *Lectura Dantis Bononiensis*, edizione critica a cura di P. Pasquino, Ravenna, Longo, 2017.
- Penna 1965 = Marco Penna, *Traducciones castellanas antiguas de la Divina Commedia*, «Revista de la Universidad de Madrid», XIV (1965), pp. 81-127.
- Pennino 1875 = Antonio Pennino, *Catalogo ragionato dei Libri di prima stampa e delle edizioni aldine e rare esistenti nella Biblioteca Nazionale di Palermo*, compilato dal sac. A. Pennino [...] preceduto da una relazione storica sulla medesima del Dr. Cav. Filippo Evola, Palermo, Lao, 1875, I.
- Pérez Priego 2003 = Miguel Ángel Pérez Priego, *El Marqués de Santillana y la Corona de Aragón en el marco del Humanismo peninsular*, «Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca», IX (2003), pp. 29-36.
- Perna-Tonello 2023 = Ciro Perna, Elisabetta Tonello, *Premessa*, «Storie e linguaggi», IX/1 (2023), pp. VII-VIII.
- Petoletti 2013 = Marco Petoletti, *Iacomo della Lana*, in *Autografi dei Letterati Italiani. Le Origini e il Trecento*, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 191-194.
- Petoletti-Persico 2025 = Alberico da Rosciate, *Comentum*. Tomo II, a cura di Marco Petoletti e Thomas Persico, Roma-Padova, Antenore, 2025.
- Petrocchi 1955 = Giorgio Petrocchi, *Proposte per un testo-base della Divina Commedia*, «Filologia romanza», II (1955), pp. 337-364.
- Petrocchi 1957a = Giorgio Petrocchi, *Intorno alla pubblicazione dell'Inferno e del Purgatorio*, «Convivum», VI (1957), pp. 652-669.
- Petrocchi 1957b = Giorgio Petrocchi, *L'antica tradizione manoscritta della 'Commedia'*, «Studi danteschi», XXXIV (1957), pp. 9-10.
- Petrocchi 1966-1967 = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.
- Petrocchi 1967 = Giorgio Petrocchi, *La tradizione emiliano-romagnola del testo della Commedia*, in *Dante e Bologna ai tempi di Dante*. Atti del Convegno di studi tenuto a Bologna nel 1966, a cura

- della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Bologna, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 323-330.
- Petrocchi 1994 = Giorgio Petrocchi, *Itinerari danteschi*, Milano, Franco Angeli, 1994.
- Piccat 1994 = Mario Piccat, *La versione di Andreu Febrer de la Commedia in connessione alla varia tradizione manoscritta del testo italiano*, in *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco*, Padova, Programma, 1994, pp. 155-173.
- Pini 1988 = Antonio I. Pini, "*Discere turba volens*". *Studenti e vita studentesca a Bologna dalle origini allo Studio del Trecento*, in *Studenti e università degli studenti dal XII al XIX secolo*, a cura di G. Brizzi e A. I. Pini, Bologna, presso l'Istituto per la storia dell'Università, 1988, pp. 45-136.
- Pomaro 1995 = Gabriella Pomaro, *I copisti e il testo. Quattro esempi della Biblioteca Riccardiana*, in *La Società Dantesca Italiana (1888-1988)*, Atti del convegno internazionale di Firenze, 24-26 novembre 1988, a cura di R. Abardo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. 497-536.
- Pomaro 2003 = Gabriella Pomaro, *Forme editoriali nella "Commedia"*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 283-319.
- Pomaro 2007 = *Dante Alighieri, La Commedia con il commento di Iacomo della Lana nel manoscritto Riccardiano-Braidense*, nota codicologica e paleografica di G. Pomaro, Roma, Salerno Editrice, 2007.
- Pomaro 2009 = Gabriella Pomaro, *Il manoscritto Riccardiano-Braidense della Commedia di Dante Alighieri*, in *Iacomo della Lana. Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. Volpi, con la collaborazione di A. Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009, IV, pp. 2705-2718.
- Ponchia 2015 = Chiara Ponchia, *Frammenti dell'Aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015.
- Post 1907 = Chandler Rathfon Post, *The beginnings of the influence of Dante in Castilian and Catalan Literature*, «Annual reports of Dante Society», XVI (1907), pp. 1-59
- Procaccioli 2019 = Paolo Procaccioli, *Dante letto e Dante figurato. Ritmi e dialettiche della 'praesentia Dantis' nel primo Quattrocento*, in *Carte ridenti: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto e L. Livraghi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, pp. 119-132.
- Quartieri 2001 = Franco Quartieri, *Benvenuto da Imola. Un moderno antico commentatore di Dante*, Ravenna, Longo, 2001.
- Raimondi 1967 = Ezio Raimondi, *I canti bolognesi dell'«Inferno» dantesco*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Atti del Convegno di studi tenuto a Bologna nel 1966, a cura della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Bologna, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 229-249.
- Resta 1967 = Gianvito Resta, *La conoscenza di Dante in Sicilia nel Tre e nel Quattrocento*. Atti del Convegno di studi su Dante e la Magna Curia, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1967, pp. 413-424.
- de Riquer 1959 = *Obras de Bernat Metge. Edición crítica, traducción, notas y prologo por Martín de Riquer*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1959.
- de Riquer 1964 = Martín de Riquer, *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1964, II voll.
- de Riquer 1966 = Martín de Riquer, *Andreu Febrer, castellano di Catania, primo traduttore della "Commedia" in catalano*, in «Dante e la Magna Curia. Atti del Convegno di Studi Palermo, Catania, Messina, 7-11 novembre 1965», Palermo, Centro di Studi filologici e Linguistici Siciliani, 1966, pp. 2-11.

- Rocamora 1882 = José María Rocamora, *Catálogo abreviado de manuscritos de la Biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado*, Madrid, Imp. De Fortanet, 1882, p. 29, n. 105.
- Rocca 1891 = Luigi Rocca, *Di alcuni commenti alla Divina Commedia composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze, Sansoni, 1891.
- Roddewig 1984 = Marcella Roddewig, *Dante Alighieri: Die göttliche Komödie: Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.
- Romanini 2007a = Fabio Romanini, *I manoscritti e i postillati dell'«antica vulgata»*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 49-60.
- Romanini 2007b = Fabio Romanini, *Codici di tradizione settentrionale nell'«antica vulgata». La lingua del Madrileno e del Riccardiano-Braidense*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 387-409.
- Romanini 2007c = Fabio Romanini, *Altri testimoni della «Commedia»*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 61-94.
- Rozza 1996 = Laura Rozza, *I codici liturgici miniati di S. Stefano in Brolo*, «Libri e Documenti» XXII (1996), pp. 10-36.
- Rubio Tovar 1997 = Joaquín Rubio Tovar, *Algunas características de las traducciones medievales*, «Revista de Literatura Medieval», IX (1997), pp. 197-243.
- Rubió y Lluçh 1908 = Antoni Rubió y Lluçh, *Documents per l'història de la cultura catalana migeval*, Barcelona, Ariel, 1908, I.
- Russell 1985 = Peter E. Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica 1400-1500*, Bellaterra, Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985.
- Russo-Matteucci-Vandini 2006 = Salvatore Lorusso, Chiara Matteucci, Mariangela Vandini, *Il Codice dantesco "Phillipps 9589": indagine sullo stato di conservazione e monitoraggio microclimatico dell'ambiente di collocazione*, «Quaderni di scienza della conservazione», VI (2006), pp. 261-300.
- Sambin 1950 = Paolo Sambin, *Tra miniatori e "scrittori" forestieri a Padova*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, 1950.
- Samonà 1966 = Carlo Samonà, *Dante e il dantismo in Spagna*, «Cultura e scuola», XIX (1966), pp. 99-105.
- Sánchez-Prieto Borja 1989 = Pedro Sánchez-Prieto Borja, *Importancia del estudio del modelo subyacente en la edición de traducciones medievales de textos latinos, ilustrada en un romanceamiento castellano del Eclesiástico realizado en el siglo xv*, «Revista de Filología románica», VI (1989), pp. 251-256.
- Sandkhüler 1967 = Bruno Sandkhüler, *Systematische volkssprachliche Kommentare*, in Bruno Sandkhüler, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München, Hueber, 1967, pp. 192-206.
- Sandkhüler 1987 = Bruno Sandkhüler, *Dier kommentare zeu 'Commedia' bis zur Mitte des 15 Jahrhunderts*, in *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang von Mittelalter zur Renaissance*, hrsg. von A. Buck, Heidelberg, Winter-Universitätsverlag, 1987, pp. 166-208.
- Sanguineti 2001 = Dante Alighieri, *Dantis Alagherii Comedia*, a cura di F. Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, 2 voll.

- Sansone 1968 = Giuseppe Sansone, *Francisco Imperial e la penetrazione dell'endecasillabo italiano in Spagna*, in *International Congress of Romance Linguistics and Philology*, Madrid, C.S.I.C., 1968, pp. 1669-1699.
- Sansone 1974 = Giuseppe Sansone, *Francisco Imperial e la penetrazione dell'endecasillabo italiano in Spagna*, in Giuseppe Sansone, *Saggi Iberici*, Bari, Adriatica, 1974, pp. 63-111.
- Santillana de 2002 = Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza, *Obras completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002, pp. 648-649.
- Santoyo 1995 = Julio-César Santoyo, *El siglo XIV: Traducciones y reflexiones sobre la traducción*, in *La traducción en España (ss. XIV-XVI)*, a cura di R. Recio, León, Universidad de León, 1995, pp. 17-33.
- Sanvisenti 1902 = Bernardo Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnuola con appendici e documenti critici*, Milano, Hoepli, 1902.
- Saporito 2013-2014 = Aida Angela Saporito, *Sondaggi sulla tradizione settentrionale della «Commedia»: Bol, Im, Mad, Rb e altri*, Università degli Studi di Ferrara, tesi di laurea, relatore Paolo Trovato, a.a. 2013-2014.
- Scarabelli 1866-1867 = *Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di L. Scarabelli, Bologna, Tipografia Regia, 1866-1867, III voll.
- Scarabelli 1870-1873 = *Esemplare della Divina Comedia donato da papa (Benedetto XIV) Lambertini con tutti i suoi libri allo Studio di Bologna / edito secondo la sua ortografia, illustrato dai confronti di altri XIX codici danteschi inediti e fornito di note critiche da Luciano Scarabelli*, Bologna, Regia Tipografia, 1870-1873.
- Scarpa 1909 = Giovanni Scarpa, *Il codice trevigiano della 'Divina Commedia' e le sue chiose*, «Cultura e lavoro», I (1909), pp. 169-75.
- Schiff 1899 = Mario V. Schiff, *La première traduction espagnole de la Divine Comédie*, in *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1899, I, pp. 272-273.
- Schiff 1905 = Mario V. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, Paris, Bouillon, 1905.
- Schimdt-Knatz 1930 = Friedrich Schimdt-Knatz, *Jacopo della Lana und sein 'Commedia'-Kommentar*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», XII (1930), pp. 1-40.
- Segre 1959 = Cesare Segre, *Traduzioni e imitazioni dal latino e dal francese*, in *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Napoli, Ricciardi, 1959, pp. 187-735.
- Segre 1961 = Cesare Segre, *Appunti sul problema della contaminazione dei testi in prosa*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della commissione per i testi di lingua (7-9 Aprile 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, p. 65.
- Segre 1982 = Cesare Segre, *Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti*, in *La parola ritrovata*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio editrice, pp. 15-28.
- Segre 2011 (1993) = Cesare Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 2011.
- Serianni 2007 = Luca Serianni, *Sul colorito linguistico della Commedia*, «Letteratura italiana antica», VIII (2007), pp. 141-150.
- Serianni 2017 = Luca Serianni, *Sul colorito linguistico della 'Commedia'*, in Luca Serianni, *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 3-17.
- Serianni 2018 = Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2018.

- Severi 2021 = Andra Severi, *Luci e ombre su Dante nel Quattrocento. I giudizi sulla 'Commedia' tra Firenze e Bologna*, in *Aggiornamenti sulla Commedia*, a cura di V. Giannantonio, A. Severi e A. Sorella, Ravenna, Longo, 2023, III, pp. 59-79.
- Silverio 2012 = Teresa Silverio, *Bernat Metge tra medioevo e umanesimo. Proposta d'indagine attraverso le fonti del libro primo de Lo somni*, «Rassegna Iberistica», XCVI (2012), p. 83-94.
- Spongano et al. 1967 = *Dante e Bologna nei tempi di Dante*. Atti del Convegno di studi tenuto a Bologna nel 1966, a cura della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Bologna, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967.
- Steiner 1984 (1975) = George Steiner, *Dopo Babele*. Il linguaggio e la traduzione, trad. it. di R. Bianchi, Firenze, Sansoni, 1984.
- Stussi 2001 = Alfredo Stussi, *Gli studi sulla lingua di Dante*, in «Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno internazionale (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Roma, Salerno Editrice, 2001, I, pp. 229-245.
- Tavoni 2022a = Mirko Tavoni, *De vulgari eloquentia*, in *Dante's "Other Works"*. Assessments and Interpretations, ed. by Z. G. Barański and T. J. Cachey, Jr., Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2022, pp. 186-220.
- Tavoni 2022b = Mirko Tavoni, *Quanto è probabile che Dante abbia scritto il De vulgari eloquentia a Bologna e perché ci interessa?*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XXIV/2, 2022, pp. 11-109.
- Tavoni 2020 = Mirko Tavoni, *De vulgari eloquentia*, in *Dante*, a cura di R. Rea e J. Steinberg, Roma, Carocci, 2020, pp. 79-94.
- Tavoni 2017 = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, Milano, Mondadori (Oscar Classici), 2017.
- Tavoni 2011 = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni, in *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, I, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2011: Studi e opere citati nel commento al «De vulgari eloquentia», pp. CCXI-CCXXXV; *Introduzione*, pp. 1067-1116; *Nota al testo*, pp. 1117-1123; *Testo, traduzione e commento*, pp. 1125-1547.
- Tenorio 1907 = Nicolás Tenorio, *Las milicias de Sevilla*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907.
- Terzi 2009 = Arianna Terzi, par. 3, in Volpi 2009.
- Tomasin 2013 = Lorenzo Tomasin, *Dante e l'idea di lingua italiana*, in *Dante e la lingua italiana*, a cura di M. Tavoni, Ravenna, Longo, 2013, pp. 29-46.
- Tonello 2012 = Elisabetta Tonello, *Sulla tradizione settentrionale della Commedia*, in *La variazione nell'Italiano e nella sua storia*. Atti dell'XI Congresso SILFI (Napoli 5-7 ottobre 2010), Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, pp. 267-276.
- Tonello 2013 = Elisabetta Tonello, *La tradizione della Commedia secondo Luigi Spagnolo. La sottofamiglia a0 (Mart Pal. 319 Triv)*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Seconda serie (2008-2013)*, a cura di E. Tonello, P. Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it edizioni, 2013, pp. 71-118.
- Tonello 2016 = Elisabetta Tonello, *La contaminación en la Commedia*, «Creneida», IV (2016), pp. 56-77.
- Tonello 2018 = Elisabetta Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia*, Padova, Libreriauniversitaria.it edizioni, 2018.

- Tonello 2020 = Elisabetta Tonello, *Ashburnham Combination e dintorni*, «Filologia italiana», XVII (2020), pp. 78-95.
- Tonello 2021 = Elisabetta Tonello, *Tipologie di contaminazione nella tradizione testuale della "Commedia" dantesca*, «Textual Cultures», XIV (2021), pp. 60-69.
- Tonello 2023 = Elisabetta Tonello *Per una metodologia applicata della contaminazione. Il caso clinico della Commedia*, «Rivista di Studi Danteschi», XXIII/1 (2023), pp. 22-47.
- Tonello 2024 = Elisabetta Tonello, *Idola e filologia. Ancora sulla famiglia a (Mart Triv) e sulla subscriptio di Forese Donati*, «Storie e Linguaggi», X/2 (2024), pp. 69-92.
- Tonello-Trovato 2022 = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*. Edizione critica e commento, a cura di L. Ferretti-Cuomo, E. Tonello e P. Trovato, Padova, Libreriauniversitaria.it edizioni, 2022, 2 voll.
- Trovato 2005 = Paolo Trovato, *Archetipo, stemma codicum e albero reale*, «Filologia Italiana», II (2005), pp. 11-18.
- Trovato 2007a = Paolo Trovato, *Introduzione*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 7-14.
- Trovato 2007b = Paolo Trovato, *Intorno agli stemmi della "Commedia"*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 611-649.
- Trovato 2007c = Paolo Trovato, *Fuori dall'antica vulgata*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. Trovato, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 669-716.
- Trovato 2020a = Paolo Trovato, *Uno sguardo d'insieme. Dalle sottofamiglie settentrionali all'archetipo*, «Filologia Italiana», XVII (2020), pp. 96-112.
- Trovato 2020b = Paolo Trovato, *Qualche riflessione sui più antichi manoscritti veneti della «Commedia»*, in *Dante 2015. 750 Jahre eines europäischen Dichters / 750 anni di un poeta europeo*, a cura di P. Geyer e M. Vannini, Berlino, Peter Lang Verlag, 2020, pp.177-191.
- Trovato 2021 = Paolo Trovato, *Un'ipotesi sulla data di inizio della composizione dell'Inferno e del Purgatorio*, «Dante Studies», CXXXIX (2021), pp. 116-153.
- Valastro Canale 2022 = Angelo Valastro Canale, *El manuscrito 10186 de la Biblioteca Nacional de España y la primera traducción castellana de la Comedia de Dante*, «Revista de filología española», CII/2 (2022), pp. 549–565 (<https://doi.org/10.3989/rfe.2022.020> data di consultazione 19 febbraio 2025).
- Valbuena Prát 1937 = Ángel Prat Valbuena, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gil S.A., 1937.
- Valero Moreno 2007 = *Pietro Alighieri en Castilla: Tradición textual y tradición cultural. En torno al romanceamiento castellano del Comentum a la Commedia de Dante Alighieri*, in *La traducción de la literatura italiana en España (1300–1939)*, a cura di M. de las Nieves Muñiz, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 89–123.
- Valero Moreno 2020 = Juan Miguel Valero Moreno, *Benvenuto da Imola en Castilla: una adaptación cuatrocentista anónima del Comentum al canto I del Inferno*, «Letteratura Italiana Antica», XXI (2020), pp. 303–337.
- Valero Moreno 2021a = Juan Miguel Valero Moreno, *Dante en la literatura medieval castellana*, «Insula revista de letras y ciencias humanas», DCCCXCV-DCCCXCVI (2021), pp. 4-7.

- Valero Moreno 2021b = Juan Miguel Valero Moreno, *Benvenuto da Imola en Castilla: la traducción castellana del Comentum (proemio), con una nota sobre la Coronación de Juan de Mena*, in *I passi fidi'. Studi in onore di Carlos López Cortezo*, a cura di C. Ordoñez Cattermole, A. Nava Mora, J. I. Varela-Portas de Orduña, Rosario Scrimieri, Roma, Aracne, 2021, pp. 687–714.
- Vallone 1981 = Aldo Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Padova, Vallardi, 1981.
- Vallone 1987 = Giuseppe Vallone, *Dante e l'Umanesimo*, «Studi danteschi», LIX (1987), pp. 131-168.
- Vandelli 1922 = *Il più antico testo critico della Divina Commedia*, «Studi danteschi», V (1922), pp. 41-98.
- Vandelli 1989 = Giuseppe Vandelli, *Per il testo della Commedia*, Firenze, Le Lettere, 1989.
- Varvaro 2010 = Alberto Varvaro, *Considerazioni sulla contaminazione, sulle varianti adiafore e sullo stemma codicum*, in *Atti del VII Convegno ASLI. Associazione per la Storia della Lingua Italiana (Pisa-Firenze, 18-20 dicembre 2008)* a cura di C. Ciociola, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010, pp. 191-196.
- Vasina-Mengaldo-Forti 1970 = s.v. *Bologna*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970 ([https://www.treccani.it/enciclopedia/bologna_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bologna_(Enciclopedia-Dantesca)/), data di consultazione 19 gennaio 2026).
- Vicens Vives 1969 = Jaime Vicens Vives, *Manual de historia económica de España*, Barcelona, Vicens Vives, 1969.
- Vicente Garcia 2004 = Miguel Valente Garcia, *Francisco Imperial y los horóscopos a la carta en los dezires alegóricos del siglo XV: hacia una poética de metáforas celestes*, «Revista de Poética Medieval», XII (2004), pp. 121-158.
- Vidal y de Valenciano 1878 = Dante Alighieri, *La «Comedia» de Dant Allighier (de Florença) traslatada de rims vulgars toscans en rims vulgars catalans per N'Andreu Febrer (siglo xv)*, a cura de G. Vidal y de Valenciano, Barcelona, Librería de D. Álvaro Verdager, 1878.
- Viel 2012 = Riccardo Viel, *Ecdotica e 'Commedia': le costellazioni della tradizione nell' 'Inferno' e nel 'Paradiso' dantesco*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Roma, Aracne, 2012, pp. 991-1022.
- Viviani 1823 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia di Dante Alighieri giusta la lezione del codice bartoliniano*, a cura di Ourico Viviani, Udine, Fratelli Mattiuzzi, 1823, I.
- Volpi 2009 = Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di A. Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009, 4 voll.
- Volpi 2010 = Mirko Volpi, «*Per manifestare polida parladura*». *La lingua del Commento lanèo alla Commedia nel ms. Riccardiano-Braidense*, Roma, Salerno Editrice, 2010.
- Volpi 2011 = *Iacomo della Lana*, in *Censimento dei Commenti danteschi*, I. *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, I, pp. 290-315.
- Volpi 2015 = Mirko Volpi, *Iacomo della Lana e il commento integrale alla 'Commedia'*, «Libri & documenti», XLI/2 2015, pp. 287-299.
- Volpi 2017 = Mirko Volpi, *Iacomo della Lana e la centralità del manoscritto Riccardiano-Braidense*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. Arquès Corominas e M. Ciccuto, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, I, pp. 143-160.

- Volpi 2022 = Mirko Volpi, «*La finale caxone della ditta Comedia*». *Il Commento di Iacomo della Lana e la scelta del volgare*, in *Dante e Bologna. Istituzioni, convergenze e saperi*, a cura di A. Antonelli e F. Meier, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2022, pp. 265-289.
- Volpi 2025 = Mirko Volpi, «*Iste liber est Iacobi...*». *Una nota di possesso di Iacomo dalla Lana nel ms. Aldini 319 (Pavia, Biblioteca Universitaria)*, «*Limina. Intorno al testo*», IV/2 (2025), pp. 213-237.
- Witte 1862 = Karl Witte, *La 'Divina Commedia' ricorretta sopra quattro dei piú autorevoli testi a penna*, Berlin, Decker, 1862.
- Wittlin 1995 = Curt Wittlin, *De la traducció literal a la creació leteraria*, Valencia-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Abadia de Montserrat, 1995.
- Zambotti 1949 = Bernardino Zambotti, *Il Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, Bologna, Zanichelli, 1949.
- Zecchi 1985-1986 = Barbara Zecchi, *La traducción de la divina Commedia atribuida a Don Enrique de Villena*. Estudio y edición del Paraíso [tesi inedita dell'Università Ca' Foscari di Venezia, a. a.1985/86].
- Zinato 2001 = Andrea Zinato, *Auctoritas e poesia: el cancionero de Fernan Pèrez de Guzmán*» in *Canzonieri iberici*, a cura di P. Botta, C. Parilla García e I. Perèz-Pascual, Noia, Toxosouto, 2001, II, pp. 215-230.
- Zinato 2015 = *Fernan Pèrez de Guzmán: poesias y 'estorias'*» in *Literatura y Ficción: 'estorias', aventuras y poesia en la Edad Media*, Valencia, Publicacions de la Universitat de Valencia, 2015, pp. 775-794.
- Zinato 2018 = Andrea Zinato, *La ricezione di Dante nel Medioevo spagnolo*, in *Dante oltre i confini*, a cura di S. Monti, Alessandria, Dell'Orso, 2018, pp. 185-207.

Simboli e criteri per la compilazione delle tavole

Segno	Funzione
(B)	luogo appartenente al canone dei 396 <i>loci critici</i> del Barbi (Barbi 1891a); tutti gli altri luoghi sono di natura eterogenea, derivanti dalla matrice di collazione del Gruppo di Ferrara (segnalati con apposito simbolo riportato in nota), da ulteriori campagne di collazione, da collazioni integrali per canti o per cantica.
P	testo di riferimento Petrocchi (1966-1967)
ω	testimoniale dell'edizione diretta da Paolo Trovato, della quale oggi è edita soltanto la prima cantica (Tonello-Trovato 2022), costituito da: F (Udine, Università degli Studi di Udine, Biblioteca Florio, 001), U (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 366), L41 (Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.1), P9 (Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 9), P67 (Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 67), B1 (Bologna, Biblioteca Universitaria, 590), Par (Paris, Bibliothèque Nationale de France, ital. 533), Ls (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 155), Md (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186), Rb (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2), P1 (Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1).
β	U F
<i>p</i>	L41 P9 P67
<i>q</i>	L41 P67
β_0	β e <i>p</i>
<i>bol</i>	B1 <i>bol_{pt}</i>
<i>bol_{pt}</i>	Ls Par
<i>mad</i> (edizione Tonello-Trovato 2022)	Md (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186), Rb (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2), P1 (Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1).
<i>mad</i> (sottofamiglia)	Md (Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186), Rb (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2), P1 (Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII.G.1), Trev (Treviso, Biblioteca Comunale, 337), Ph. 9589 (Ravenna, Biblioteca Dantesca dei Frati Minori Conventuali, 2), B321 (Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321), Br. AG.XII.5 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5).
γ	<i>bol</i> e <i>mad</i>
<i>k</i>	Laur. 40.3 Fior. Pal. 319
<i>a₀</i>	Cors. 610'' (da <i>Pg</i> XII – <i>Pd</i> XXXIII), Fior. C.S.C III 1262''' (<i>Pd</i>), Fior. II I 38'' (<i>Pd</i> XXX-XXXIII), Glasgow 233, H.H. 517, Laur. 40.25'' (<i>Pg Pd</i>), Laur. Acq. 218' (<i>If</i>), Manch. 49'' (<i>If</i> VII- <i>Pg</i>), Mar. Zan. 50' (<i>If</i> I – XIII, 111), Ott. 2373'' (<i>Pd</i>), Par. 71'' (<i>Pd</i>)
°, * etc	simboli differenti la cui natura viene esplicitata caso per caso in nota.
'	nei casi di contaminazione per giustapposizione non dipendenti da cambio di mano o dall'inserzione di materiale codicologico alieno, l'apice singolo indica la prima parte ovvero quella che segue il primo modello, quello doppio la seconda ovvero quella dipendente dal secondo antigrafo e così via.

{	si vuole indicare che soltanto la maggior parte dei membri del gruppo presenta l'innovazione.
<i>om./ omittit</i>	precede il testimone a cui si riferisci e indica <i>omittit</i>
<i>ill.</i>	precede il testimone a cui si riferisci e indica <i>illeggibile</i>
<i>manca</i>	precede il testimone a cui si riferisci e indica lacuna meccanica
AV	Antica Vulgata
Ms ₁ , Ms ₂	primo, secondo strato di scrittura
⊖	la variante in oggetto non è stata riscontrata nel testimoniale compulsato da Moore (1889)
€	la variante in oggetto non è stata riscontrata nel testimoniale compulsato da Campi (1889-1893)
nL	la variante non è stata riscontrata nei lemmi del Lana o nel commento stesso.
Md _{testo}	testo della <i>Commedia</i> del manoscritto di Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186.
Md _{trad}	traduzione della <i>Commedia</i> in castigliano presente nel manoscritto di Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186.
B _{lemma}	lemma/lemmi del commento di Benvenuto da Imola (ed. Lacaïta-Vernon 1887)
B _{comm}	testo del commento di Benvenuto da Imola (ed. Lacaïta-Vernon 1887)
Lana _{lemma}	lemma/lemmi del commento del Lana (visione autoptica del manoscritto Rb ed ed. Volpi 2009)
Lana _{comm}	testo del commento del Lana (visione autoptica del manoscritto Rb ed ed. Volpi 2009)

I luoghi delle singole tavole sono così presentati:

2.23.52 ma dimmi il ver di te, *dì* chi son quelle *mad* (- Md Trev) + *a*₀ (- *a* Laur. 40.25")
k P] e Trev Ph 9589 € + Laur. 40.25" *a* + Co Ga Parm Pr Vat, e di Md

In prima posizione dopo il testo di riferimento e il segno di variante /] / si trova il codice o il gruppo di codici di cui ci si occupa, quindi gli altri gruppi, seguiti da manoscritti isolati. Le sigle delle famiglie, come, nell'esempio *a*₀ (- *a* Laur. 40.25"), precedono i testimoni isolati, che si succedono in ordine alfabetico. Il segno / - / entro parentesi indica che i codici in questione hanno esiti difformi rispetto al gruppo al quale appartengono e pertanto vanno esclusi dalla sottofamiglia indicata e registrati a parte. Il segno / + / serve a separare i testimoni in esame da altri gruppi o singoli mss. che presentano la stessa lezione. Anticipo che, a volte, per evitare un elenco di manoscritti troppo lungo che rendono difficile la lettura, si è preferito raggrupparli in famiglie e sottofamiglie, per le cui sigle rimando a Tonello 2018⁴⁸⁵ e alla tabella precedente per le sottofamiglie individuate per l'edizione Tonello-Trovato 2022 e lo snodo *a*₀. Si tiene conto per quest'ultimo dell'aggiornamento di Tonello 2024, in cui la studiosa ha espunto *k* dai congiunti di *a*₀ «promuovendolo a testo base o fonte dell'intero raggruppamento». ⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Tonello 2018, pp. 32-40.

⁴⁸⁶ Tonello 2024, p. 75.

Sigle dei manoscritti

Per tutte le sigle dei manoscritti si fa riferimento a Tonello 2018,⁴⁸⁷ nonché a quelle utilizzate da Paolo Trovato e dal Gruppo di Ferrara per i lavori al progetto di edizione, aggiornate con le sigle tra parentesi utilizzate per l'edizione della prima cantica degli undici manoscritti interessati e quelle relativamente alla sottofamiglia *mad*:

Alt. = ALTONA (Hamburg), Schulbibl. des Christianeums, N. 2 Aa. 5./7

Ambr. A 40 inf. = MILANO, Biblioteca Ambrosiana, A 40 inf.

Ambr. C 198 inf. = MILANO, Biblioteca Ambrosiana, C 198 inf.

Ambr. D 47 inf. = MILANO, Biblioteca Ambrosiana, D 47 inf.

Ambr. D 539 inf. = MILANO, Biblioteca Ambrosiana, D 539 inf.

An = ROMA, Biblioteca Angelica, 1101

Ang. 1102 = ROMA, Biblioteca Angelica, 1102

Arch. Petri H 14 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Archivio di San Pietro, H 14

Ars. 8506 = PARIGI, Bibliothèque de l'Arsenal, 8506

Ars. 8530 = PARIGI, Bibliothèque de l'Arsenal, 8530

Ars. 8531 = PARIGI, Bibliothèque de l'Arsenal, 8531

Ash = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 828

Ashb. 404 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 404

Ashb. 405 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 405

Ashb. 406 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 406

Ashb. 408 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 408

Ashb. 827 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 827

Ashb. 829 (= Ash) = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 829

Ashb. 830 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 830

Ashb. 831 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 831

Ashb. 832 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 832

Ashb. 833 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 833

Ashb. 834 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 834

Ashb. 835 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 835

Ashb. 836 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 836

Ashb. 837 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 837

Ashb. 838 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 838

Ashb. App. 1 (= App) = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. Appendice Dantesca 1

Ashb. App. 2 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. Appendice Dantesca 2

Ashb. App. 3 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. Appendice Dantesca 3

Ashb. App. 4 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. Appendice Dantesca 4

Ashb. App. 5 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. Appendice Dantesca 5

Ashb. App. 6 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. Appendice Dantesca 6

Ashb. App. 7 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. Appendice Dantesca 7

Ashb. App. 8 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. Appendice Dantesca 8

Ashb. App. 9 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. Appendice Dantesca 9

Ashb. App. 10 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. Appendice Dantesca 10

Bagno = ROMA, Collezione dei marchesi Guidi di Bagno

Baratta = CHIAVARI, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, Cod. Baratta

Barb. 3644 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Barb. lat. 3644

⁴⁸⁷ Ivi, pp. 53-86.

Barb. 3974 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Barb. lat. 3974
 Barb. 3975 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Barb. lat. 3975
 Barb. 4015 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Barb. lat. 4015
 Barb. 4024 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Barb. lat. 4024
 Barb. 4071 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Barb. lat. 4071
 Barb. 4092 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Barb. lat. 4092
 Barb. 4096 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Barb. lat. 4096
 Barb. 4112 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Barb. lat. 4112
 Barb. 4113 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Barb. lat. 4113
 Barb. 4116 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Barb. lat. 4116
 Barb. 4117 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Barb. lat. 4117
 Bart. = UDINE, Biblioteca Arcivescovile e Bartoliniana, 50
 Berg. = BERGAMO, Biblioteca Civica Angelo Mai, Cass. 6.1
 Berl. = BERLINO, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ital. 136
 Bodm. 55 = COLOGNY (Ginevra), Bibliotheca Bodmeriana, 55
 Bodm. 56 = COLOGNY (Ginevra), Bibliotheca Bodmeriana, 56
 Bodm. 57 = COLOGNY (Ginevra), Bibliotheca Bodmeriana, 57
 Bo. Arch. A 321 (= B321) = BOLOGNA, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 321
 Bo. Arch. A 322 = BOLOGNA, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 322
 Bo. Arch. A 418 = BOLOGNA, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A418
 Bo. Un. 589 = BOLOGNA, Biblioteca Universitaria, 589
 Bo. Un. 590 (= BI) = BOLOGNA, Biblioteca Universitaria, 590
 Bo. Un. 4091 = BOLOGNA, Biblioteca Universitaria, 4091
 Bombay 19 = BOMBAY, Asiatic Society of Bombay, 19
 Borg. 338 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Borg. lat. 338
 Borgh. 365 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Borgh. 365
 Borromeo = ISOLA BELLA, Archivio e Biblioteca Borromeo, Ms. L.11.54
 Bost. = BOSTON, Isabella Stewart Gardner Museum, 11
 Br. AF XI 31-32 = MILANO, Biblioteca Nazionale Braidense, AF XI 31-32
 Br. AG.XII. 5 = MILANO, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5
 Br. AC. XIII.41 = MILANO, Biblioteca Nazionale Braidense, AC.XIII.41
 Bresl. Mil. 3 9043 = BRESLAVIA, Biblioteka Uniwersytecka, Milich 3 9043
 Bresl. Mil. 1628 = BRESLAVIA, Biblioteka Uniwersytecka, Milich 1628
 Brux. = BRUXELLES, Bibliothèque Royale, 14614-14615-14616
 Bud. = BUDAPEST, Egyetemi Könyvtár, Ms. Ital. 1 (Lat. 33)
 Caetani (Caet) = ROMA, Fondazione Camillo Caetani
 Cagliari = CAGLIARI, Biblioteca Universitaria, 76
 Cambr. Gg. 3 6 = CAMBRIDGE, University Library, Gg. 3 6
 Cambr. Mm. 2 3 a = CAMBRIDGE, University Library, Mm. 2 3, cc. 1-89
 Cambr. Mm. 2 3 b = CAMBRIDGE, University Library, Mm. 2 3, cc. 90-348
 Can. 95 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 95
 Can. 96 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 96
 Can. 97 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 97
 Can. 98 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 98
 Can. 103 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 103
 Can. 104 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 104
 Can. 105-106-107 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 105-106-107
 Can. 108 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 108
 Can. 109 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 109
 Can. 110 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 110
 Can. 111 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 111

Can. 112 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 112
 Can. 115 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 115
 Can. 116 = OXFORD, Bodleian Library, Canon. it. 116
 Capet. 3 c 25 = CITTÀ DEL CAPO, South African Public Library, Grey 3 c25 [siglato Capet. 3 d 2 da Petrocchi e Roddewig]
 Capet. 4 b 11 = CITTÀ DEL CAPO, South African Public Library, Grey 4b 1 I
 Capp. 263 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Cappon. 263
 Capp. 266 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Cappon. 266
 Carap. = FIRENZE, collezione privata
 Cas. 251 = ROMA, Biblioteca Casanatense, 251
 Cas. 392 = ROMA, Biblioteca Casanatense, 392
 Cas. 393 = ROMA, Biblioteca Casanatense, 393
 Cass. = MONTECASSINO, Biblioteca dell'Abbazia, 512
 Cat. = CATANIA, Biblioteca Civica, B 38
 Cha = CHANTILLY, Musée Condé, 597
 Chic. = CHICAGO, University Library, The Joseph Regenstein Library, 544
 Chig = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Chig. L VI 213
 Chig. L IV 109 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Chig. L IV 109
 Chig. L V 167 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Chig. L V 167
 Chig. L V 168 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Chig. L V 168
 Chig. L VI 212 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Chig. L VI 212
 Chig. L VII 251 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Chig. L VII 251
 Chig. L VII 253 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Chig. L VII 253
 Chig. L VIII 292 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Chig. L VIII 292
 Chig. L VIII 293 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Chig. L VIII 293
 Chig. L VIII 294 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Chig. L VIII 294
 Claricini (= Clar) = PADOVA, Museo Civico, C M 937
 Class. 6 = RAVENNA, Biblioteca Classense, 6
 Class. 7 = RAVENNA, Biblioteca Classense, 7
 Co = CORTONA, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 88
 Cop. 411 = COPENAGHEN, Det Kongelige Bibliotek, 411
 Cop. 436 = COPENAGHEN, Det Kongelige Bibliotek, 436
 Correr = VENEZIA, Civico Museo Correr, Biblioteca d'arte, 1496
 Cors. 607 = ROMA, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 607
 Cors. 608 = ROMA, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 608
 Cors. 609 = ROMA, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 609
 Cors. 610 = ROMA, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 610
 Cors. 1217 = ROMA, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 1217
 Cors. 1265 = ROMA, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 1265
 Cors. 1368 = ROMA, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 1368
 Cors. 1939 = ROMA, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 1939
 Cors. Ross. 5 = ROMA, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, Rossi 5
 Cors. Ross. 56 = ROMA, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, Rossi 56
 Cors. Ross. 61 = ROMA, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, Rossi 61
 Cors. Ross. 368 = ROMA, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, Rossi 368
 Cortona 246 = CORTONA, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 246
 Crema = CREMA, Biblioteca Comunale, 280
 Dant = FIRENZE, Società Dantesca Italiana
 Dresda = DRESDA, Sächsische Landesbibliothek, O b 25
 Durazzo 11 = GENOVA, Biblioteca dei Marchesi Durazzo Pallavicini, 11 (ora 171)
 Durazzo I3 = GENOVA, Biblioteca dei Marchesi Durazzo Pallavicini, 13 (ora 51)

Durazzo 16 = GENOVA, Biblioteca dei Marchesi Durazzo Pallavicini, 16 (ora 53)
 Eg = LONDRA, British Library, Egerton 943
 Eg. 932 = LONDRA, British Library, Egerton 932
 Eg. 2085 = LONDRA, British Library, Egerton 2085
 Eg. 2567 = LONDRA, British Library, Egerton 2567
 Eg. 2628 = LONDRA, British Library, Egerton 2628
 Eg. 3017 = LONDRA, British Library, Egerton 3017
 Est. Camp. App. 63 = MODENA, Biblioteca Estense e Universitaria, Campori App. 63
 Est. Camp. App. 64 = MODENA, Biblioteca Estense e Universitaria, Campori App. 64
 Est. Camp. App. 1270 = MODENA, Biblioteca Estense e Universitaria, Campori App. 1270
 Est. It. 196 = MODENA, Biblioteca Estense e Universitaria, Ital. 196
 Est. It. 474 (= E) = MODENA, Biblioteca Estense e Universitaria, Ital. 474
 Est. It. 747 = MODENA, Biblioteca Estense e Universitaria, Ital. 747
 Est. It. 957 = MODENA, Biblioteca Estense e Universitaria, Ital. 957
 Est. It. 959 = MODENA, Biblioteca Estense e Universitaria, Ital. 959
 Est. It. 960 (= Est) = MODENA, Biblioteca Estense e Universitaria, Ital. 960
 Est. It. 1513 = MODENA, Biblioteca Estense e Universitaria, Ital. 1513
 Est. It. 1664 = MODENA, Biblioteca Estense e Universitaria, Ital. 1664
 Eton = ETON, College Library, Bl. 2 10
 Fi = NAPOLI, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, 4 20 («Filippino»)
 Fior. II I 29 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 29 (Banco Rari 39)
 Fior. II I 30 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 30
 Fior. II I 31 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 31
 Fior. II I 32 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 32
 Fior. II I 33 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 33
 Fior. II I 34 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 34
 Fior. II I 35 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 35
 Fior. II I 36 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 36
 Fior. II I 37 FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 37
 Fior. II I 38 FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 38
 Fior. II I 39 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 39
 Fior. II I 40 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 40
 Fior. II I 41 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 41
 Fior. II I 42 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 42
 Fior. II I 43 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 43
 Fior. II I 44 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 44
 Fior. II I 45 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 45
 Fior. II I 46 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 46
 Fior. II I 47 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 47
 Fior. II III 194 FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II III 194
 Fior. II III 207 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II III 207
 Fior. II IV 2 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II IV 2
 Fior. II IV 135 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II IV 135
 Fior. II IV 245 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II IV 245
 Fior. II X 29 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, II X 29
 Fior. C. S. C III 395 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. C III 395
 Fior. C. S. C III 1261 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. C III 1261
 Fior. C. S. C III 1262 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. C III 1262
 Fior. C. S. C III 1263 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. C III 1263
 Fior. C. S. C III 2696 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. C III 2696
 Fior. C. S. J III 4 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. J III 4

Fior. C. S. J V 29 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. J V 29
 Fior. Landau 123 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Landau 123
 Fior. N. Acq. 482 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuovi Acquisti 482
 Fior. Pal. 180 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 180 (Banco Rari 69)
 Fior. Pal. 314 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 314 (Banco Rari 330)
 Fior. Pal. 315 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 315
 Fior. Pal. 316 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 316
 Fior. Pal. 317 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 317
 Fior. Pal. 318 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 318
 Fior. Pal. 319 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 319
 Fior. Pal. 320 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 320 (Banco Rari 215)
 Fior. Pal. 321 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 321
 Fior. Pal. 322 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 322
 Fior. Pal. 323 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 323
 Fior. Pal. 324 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 324
 Fior. Pal. 325 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 325 (Banco Rari 70)
 Fior. Pal. 326 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 326
 Fior. Pal. 328 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 328
 Florio (= F) = UDINE, Università degli Studi di Udine, Biblioteca Florio, 001
 Franc. = FRANCOFORTE, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Ausst. 33
 Frullani 7 = FIRENZE, Biblioteca Moreniana [presso la Riccardiana], Frullani 7
 Ga = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 125 (Gaddi)
 Gamb. D II 41 (= Gamb) = RIMINI, Biblioteca Civica Gambalunga, D II 41
 Glasgow 233 = GLASGOW, Hunterian Museum, University Library, 233
 Guarn = SAN DANIELE DEL FRIULI, Biblioteca Comunale Guarneriana, 200
 Gv = FIRENZE, Biblioteca dei marchesi Venturi Ginori Lisci, 46
 Gv. 2 = FIRENZE, Biblioteca dei marchesi Venturi Ginori Lisci, 2
 H.H. 513 = HOLKHAM HALL, Library of the Earl of Leicester, 513
 H.H. 514 = HOLKHAM HALL, Library of the Earl of Leicester, 514
 H.H. 515 = HOLKHAM HALL, Library of the Earl of Leicester, 515
 H.H. 516 = HOLKHAM HALL, Library of the Earl of Leicester, 516
 H.H. 517 = HOLKHAM HALL, Library of the Earl of Leicester, 517
 H.H. 518 = HOLKHAM HALL, Library of the Earl of Leicester, 518
 Ham = BERLINO, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 203
 Ham. 201 = BERLINO, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Hamilton 201
 Ham. 202 = BERLINO, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 202
 Ham. 204 = BERLINO, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 204
 Ham. 205 = BERLINO, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 205
 Ham. 206 = BERLINO, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 206
 Ham. 207 = BERLINO, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 207
 Harl. 3459 = LONDON, British Library, Harley 3459
 Harl. 3460 = LONDON, British Library, Harley 3460
 Harl. 3513 = LONDON, British Library, Harley 3513
 Harl. 3581 = LONDON, British Library, Harley 3581
 Harv. 54 = CAMBRIDGE (Mass.), Harvard College Library, Houghton Library, Ital. 54
 Harv. 56 = CAMBRIDGE (Mass.), Harvard College Library, Houghton Library, Ital. 56
 Im. 31 = IMOLA, Biblioteca Comunale, 31
 Korn. = KORNİK, Polska Akademia Nauk, Biblioteka Kornicka, 629
 Kraków 3208 = CRACOVIA, Museum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Czartoryski, 3208
 Kraus 1 = NEW YORK, collezione privata, già H. P. Kraus

Kraus 2 = NEW YORK, collezione privata, già H. P. Kraus
 La = PIACENZA, Biblioteca Comunale Passerini Landi, 190 (Landiano)
 Lansdowne 839 = LONDON, British Library, Lansdowne 839
 Lau = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 16
 Laur = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 22
 Laur. 40.1 (= L41) = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 1
 Laur. 40.2 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 2
 Laur. 40.3 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 3
 Laur. 40.4 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 4
 Laur. 40.5 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 5
 Laur. 40.6 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 6
 Laur. 40.7 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 7
 Laur. 40.8 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 8
 Laur. 40.9 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 9
 Laur. 40.10 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 10
 Laur. 40.11 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 11
 Laur. 40.12 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 12
 Laur. 40.13 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 13
 Laur. 40.14 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 14
 Laur. 40.15 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 15
 Laur. 40.17 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 17
 Laur. 40.18 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 18
 Laur. 40.19 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 19
 Laur. 40.20 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 20
 Laur. 40.21 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 21
 Laur. 40.23 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 23
 Laur. 40.24 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 24
 Laur. 40.25 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 25
 Laur. 40.26 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 26
 Laur. 40.27 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 27
 Laur. 40.28 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 28
 Laur. 40.29 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 29
 Laur. 40.30 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 30
 Laur. 40.31 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 31
 Laur. 40.32 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 32
 Laur. 40.33 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 33
 Laur. 40.34 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 34
 Laur. 40.35 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 35
 Laur. 40.36 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 36
 Laur. 40.37 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 37
 Laur. 40.38 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XL 38
 Laur. 90 inf. 41 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC inf. 41 (Gaddi)
 Laur. 90 inf. 42 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC inf. 42 (Gaddi)
 Laur. 90 inf. 47 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC inf. 47 (Gaddi)
 Laur. 90 sup. 120 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 120 (Gaddi)
 Laur. 90 sup. 122 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 122 (Gaddi)
 Laur. 90 sup. 123 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 123 (Gaddi)
 Laur. 90 sup. 124 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 124 (Gaddi)
 Laur. 90 sup. 126 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 126 (Gaddi)
 Laur. 90 sup. 127 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 127 (Gaddi)
 Laur. 90 sup. 128 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 128 (Gaddi)

Laur. 90 sup. 129 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 129 (Gaddi)
 Laur. 90 sup. 130 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 130 (Gaddi)
 Laur. 90 sup. 131 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 131 (Gaddi)
 Laur. 90 sup. 132 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 132 (Gaddi)
 Laur. 90 sup. 133 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 133 (Gaddi)
 Laur. 90 sup. 141 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XC sup. 141 (Gaddi)
 Laur. Acq. 86 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 86
 Laur. Acq. 218 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 218
 Laur. Acq. 219 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 219
 Laur. Acq. 220 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 220
 Laur. Acq. 326 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 326
 Laur. C. S. 204 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. soppr. 204
 Laur. C. S. 407 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. soppr. 407
 Laur. C. S. 443 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. soppr. 443
 Laur. Pal. 72 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pal. 72
 Laur. Pal. 73 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pal. 73
 Laur. Pal. 74 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pal. 74
 Laur. Strozz. 147 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 147
 Laur. Strozz. 148 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 148
 Laur. Strozz. 149 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 149
 Laur. Strozz. 150 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 150
 Laur. Strozz. 151 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 151
 Laur. Strozz. 152 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152
 Laur. Strozz. 153 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 153
 Laur. Strozz. 154 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 154
 Laur. Strozz. 155 (= Ls) = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 155
 Laur. Strozz. 156 FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 156
 Laur. Strozz. 160 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 160
 Laur. Strozz. 161 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 161
 Laur. Strozz. 162 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 148
 Laur. Strozz. 163 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 163
 Laur. Strozz. 164 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 164
 Laur. Strozz. 165 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 165
 Laur. Strozz. 167 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 167
 Laur. Strozz. 168 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 168
 Laur. Strozz. 169 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 169
 LauSC = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XXVI sin. I (Laurenziano di Santa Croce)
 Lione = LIONE, Bibliothèque Municipale, 1352
 Lisboa = LISBONA, Biblioteca Nacional, II 55
 Lo = BELLUNO, Biblioteca del Seminario, 35 («Lolliniano»)
 Lond. Add. 10317 = LONDRA, British Library, Additional 10317
 Lond. Add. 19587 = LONDRA, British Library, Additional 19587
 Lond. Add. 21163 = LONDRA, British Library, Additional 21163
 Lond. Add. 22780 = LONDRA, British Library, Additional 22780
 Lond. Add. 26771 = LONDRA, British Library, Additional 26771
 Lond. Add. 26836 = LONDRA, British Library, Additional 26836
 Lond. Add. 31918 = LONDRA, British Library, Additional 31918
 Lucch. 290 = LUCCA, Biblioteca Statale, 290
 Lucch. 1289 = LUCCA, Biblioteca Statale, 1289
 Mad (= Md) = MADRID, Biblioteca Nacional, 10186
 Madr. 23 1 = MADRID, Biblioteca Nacional, Vitrina 23 1

Madr. 23 2 = MADRID, Biblioteca Nacional, Vitrina 23 2
Madr. 23 3 = MADRID, Biblioteca Nacional, Vitrina 23 3
Madr. 10057 = MADRID, Biblioteca Nacional, 10057
Magl. VII 1334 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1334
Manch. 2 = MANCHESTER, John Rylands Library, Ital. 2
Manch. 48 = MANCHESTER, John Rylands Library, Ital. 48
Manch. 49 = MANCHESTER, John Rylands Library, Ital. 49
Marc. IX 30 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 30 (6907)
Marc. IX 31 a = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 31 a (6271)
Marc. IX 31 b = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 31 b (6908)
Marc. IX 32 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 32 (6302)
Marc. IX 33 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 33 (6303)
Marc. IX 34 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 34 (6201)
Marc. IX 36 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 36 (6272)
Marc. IX 37 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 37 (6909)
Marc. IX 127 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 127 (6278)
Marc. IX 128 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 128 (6458)
Marc. IX 183 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 183 (6094)
Marc. IX 276 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 276 (6902)
Marc. IX 339 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 339 (6290)
Marc. IX 428 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 428 (6098)
Marc. IX 429 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 429 (6099)
Marc. IX 430 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 430 (6338)
Marc. IX 488 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 488 (6296)
Marc. IX 490 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 490 (6339)
Marc. IX 692 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 692 (12134)
Marc. Zan. 50 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, Zanetti 50 (4776)
Marc. Zan. 51 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, Zanetti 51 (4777)
Marc. Zan. 52 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, Zanetti 52 (4778)
Marc. Zan. 53 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, Zanetti 53 (4779)
Marc. Zan. 54 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, Zanetti 54 (4780)
Marc. Zan. 55 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, Zanetti 55 (4781)
Marc. Zan. 57 = VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana, Zanetti 57 (4750)
Mart = MILANO, Biblioteca Nazionale Braidense, Aldina AP XVI 25 («Martini»)
Martelli 5 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Martelli 5
Martelli 7 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Martelli 7
Martelli 11 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Martelli 11
Montpellier H 197 = MONTPELLIER, Bibliothèque de l'École de Médecine, H 197
Morg. M 289 = NEW YORK, Pierpont Morgan Library, M 289
Morg. M 341 = NEW YORK, Pierpont Morgan Library, M 341
Morg. M 405 = NEW YORK, Pierpont Morgan Library, M 405
Morg. M 676 = NEW YORK, Pierpont Morgan Library, M 676
Nap. XIII C 1 = NAPOLI, Biblioteca Nazionale, XIII C 1
Nap. XIII C 2 = NAPOLI, Biblioteca Nazionale, XIII C 2
Nap. XIII C 3 = NAPOLI, Biblioteca Nazionale, XIII C 3
Nap. XIII C 4 = NAPOLI, Biblioteca Nazionale, XIII C 4
Nap. XIII C 7 = NAPOLI, Biblioteca Nazionale, XIII C 7
New Haven 428 (= Beinecke 428) = NEW HAVEN, Yale University, Beinecke Library, 428
Nov. 11 = NOVARA, Biblioteca Negrone e Civica, 11
Ol. = PESARO, Biblioteca Oliveriana, 38
Ott. 1523 (= Ott. lat. 1523) = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Ottob. lat. 1523

Ott. 2358 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Ottob. lat. 2358
 Ott. 2373 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Ottob. lat. 2373
 Ott. 2863 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Ottob. lat. 2863
 Ott. 2864 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Ottob. lat. 2864
 Ott. 2865 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Ottob. lat. 2865
 Ott. 2866 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Ottob. lat. 2866
 Oxf. it. e 6 = OXFORD, Bodleian Library, it. e 6
 Oxf. Orv. 552 = OXFORD, Bodleian Library, d'Orville 552
 Oxf. Taylor 8 it. 3 = OXFORD, Taylor Institution, 8 it. 3
 Pa = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, It. 538
 Pad. 2 = PADOVA, Biblioteca del Seminario Vescovile, 2
 Pad. 9 (= P9) = PADOVA, Biblioteca del Seminario Vescovile, 9
 Pad. 67 (= P67) = PADOVA, Biblioteca del Seminario Vescovile, 67
 Pad. 316 = PADOVA, Biblioteca del Seminario Vescovile, 316
 Pal. Monreale 2 = PALERMO, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, Fondo Monreale 2
 Pal. XIII G 1 (= P1) = PALERMO, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, XIII G 1
 Panc. 1 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Panc. 1
 Panc. 2 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Panc. 2
 Panc. 3 = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Panc. 3
 Par. 69 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, It. 69
 Par. 70 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, It. 70
 Par. 71 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, It. 71
 Par. 72 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, It. 72
 Par. 73 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, It. 73
 Par. 74 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, It. 74
 Par. 75 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, It. 75
 Par. 76 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, It. 76
 Par. 77 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, It. 77
 Par. 78 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, It. 78
 Par. 79 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, It. 79
 Par. 527 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 527
 Par. 528 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 528
 Par. 529 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 529
 Par. 530 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 530
 Par. 531 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 531
 Par. 532 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 532
 Par. 533 (Par) = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 533
 Par. 534 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 534
 Par. 540 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 540
 Par. 541 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 541
 Par. 542 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 542
 Par. 543 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 543
 Par. 544 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 544
 Par. 1298 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 1298
 Par. 1469 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 1469
 Par. 1470 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 1470
 Par. 2017 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 2017
 Par. 2085 = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 2085
 Parm = PARMA, Biblioteca Palatina, 3285
 Parm. 101 = PARMA, Biblioteca Palatina, Palatini di Lucca 101
 Parm. 103 = PARMA, Biblioteca Palatina, Palatini di Lucca 103

Parm. 113 = PARMA, Biblioteca Palatina, Palatini di Lucca 113
 Parm. 117 = PARMA, Biblioteca Palatina, Palatini di Lucca 117
 Parm. 118 = PARMA, Biblioteca Palatina, Palatini di Lucca 118
 Parm. 1026 = PARMA, Biblioteca Palatina, 1026
 Parm. 1060 = PARMA, Biblioteca Palatina, 1060
 Parm. 1438 = PARMA, Biblioteca Palatina, 1438
 Parm. 1473 = PARMA, Biblioteca Palatina, 1473
 Parm. 1484 = PARMA, Biblioteca Palatina, 1484
 Parm. 3181 = PARMA, Biblioteca Palatina, 3181
 Pav. 283 = PAVIA, Biblioteca Universitaria, 283
 Per. 81 = PERUGIA, Biblioteca Comunale Augusta, 81
 Per. 240 (Per. D 58) = PERUGIA, Biblioteca Comunale Augusta, 240
 Per. 818 (Per. L 70) = PERUGIA, Biblioteca Comunale Augusta, 818
 Phillipps 8881 (= Ph) = AUSTIN, The Harry Ransom Humanities Research Centre, The University of Texas at Austin, 45
 Phillipps 9589 (= Ph. 9589) = RAVENNA, Biblioteca Dantesca dei Frati Minori Conventuali, 2
 Pist. C 143 = PISTOIA, Archivio Capitolare del Duomo, C 143
 Pist. D 311 = PISTOIA, Biblioteca Consorziale Forteguerriana, D 311
 Po = FIRENZE, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313 («Poggiali»)
 Popp. = POPPI, Biblioteca Comunale Rilliana, 29
 Pr = PARIGI, Bibliothèque Nationale de France, it. 539
 Prato = PRATO, Biblioteca Roncioniana, Q. III. 12
 Quer. A ii 1 = BRESCIA, Biblioteca Civica Queriniana, A ii 1
 Quer. B i 9 = BRESCIA, Biblioteca Civica Queriniana, B i 9
 Rb = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1005 e MILANO, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII. 2
 Rehd. 226 = BERLINO, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Rehdiger 226
 Rehd. 227 = BERLINO, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Rehdiger 227
 Ri = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1035
 Ricc = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1010
 Ricc. 1002 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1002
 Ricc. 1004 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1004
 Ricc. 1006-1007-1008 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1006-1007-1008
 Ricc. 1011 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1011
 Ricc. 1012 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1012
 Ricc. 1014 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1014
 Ricc. 1015 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1015
 Ricc. 1017 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1017
 Ricc. 1018 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1018
 Ricc. 1024 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1024
 Ricc. 1025 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1025
 Ricc. 1026 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1026
 Ricc. 1027 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1027
 Ricc. 1028 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1028
 Ricc. 1029 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1029
 Ricc. 1030 bis = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1030 bis
 Ricc. 1033 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1033
 Ricc. 1034 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1034
 Ricc. 1036 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1036
 Ricc. 1037 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1037
 Ricc. 1038 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1038

Ricc. 1039 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1039
 Ricc. 1045 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1045
 Ricc. 1047 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1047
 Ricc. 1048 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1048
 Ricc. 1049 b (a=b) = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1049 b
 Ricc. 1049 c (b=c) = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1049 c
 Ricc. 1094 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1094
 Ricc. 1106 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1106
 Ricc. 1109 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1109
 Ricc. 1115 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1115
 Ricc. 1119 = FIRENZE, Biblioteca Riccardiana, 1119
 Rom. S. Pant. = ROMA, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo San Pantaleo 8
 Ross. 487 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Ross. 487
 Ross. 1069 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Ross. 1069
 Sav. = SAVONA, Biblioteca Civica Anton Giulio Barrili, 16
 Sidney I R 42 = ROMA, Casa di Dante, Sidney I R 42 (ora C H 1)
 Sien. I VI 27 = SIENA, Biblioteca Comunale degli Intronati, I VI 27
 Sien. I VI 28 = SIENA, Biblioteca Comunale degli Intronati, I VI 28
 Sien. I VI 29 = SIENA, Biblioteca Comunale degli Intronati, I VI 29
 Sien. I VI 30 = SIENA, Biblioteca Comunale degli Intronati, I VI 30
 Sien. I VI 31 = SIENA, Biblioteca Comunale degli Intronati, I VI 31
 Sien. I VI 32 = SIENA, Biblioteca Comunale degli Intronati, I VI 32
 Sien. I IX 20 = SIENA, Biblioteca Comunale degli Intronati, I IX 20
 Siv. 5-4-34 = SIVIGLIA, Biblioteca Capitulare y Colombina, 5-4-34
 Stocc = STOCCARDA, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. fol. 19
 Temp. 1 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Temp. 1
 Temp. 6 = FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana, Temp. 6
 To = TOLEDO, Biblioteca del Cabildo, 104.6
 Tor. 1742 = TORINO, Biblioteca Nazionale Universitaria, 1742
 Tor. 1783 = TORINO, Biblioteca Nazionale Universitaria, 1783
 Tor. L III 17 = TORINO, Biblioteca Nazionale Universitaria, L III 17
 Tr. = TREVIRI, Stadtbibliothek, 1118/2283
 Trent. = TRENTO, Biblioteca del Seminario Teologico
 Trev = TREVISO, Biblioteca Comunale, 337
 Triv = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1080
 Triv. 1045 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1045
 Triv. 1046 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1046
 Triv. 1047 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1047
 Triv. 1048 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1048
 Triv. 1049 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1049
 Triv. 1054 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1054
 Triv. 1055 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1055
 Triv. 1056 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1056
 Triv. 1057 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1057
 Triv. 1073 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1073
 Triv. 1074 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1074
 Triv. 1076 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1076
 Triv. 1078 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1078
 Triv. 1079 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1079
 Triv. 1081 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1081
 Triv. 1082 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1082

Triv. 1083 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1083
 Triv.1084 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1084
 Triv. 1085 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1085
 Triv. 1086 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1086
 Triv. 2263 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 2263
 Triv. Nuovi acq. 9 = MILANO, Biblioteca Trivulziana, Nuovi acquisti 9
 Tz = MILANO, Biblioteca Trivulziana, 1077
 Urb (= U) = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Urb. lat. 366
 Urb. 365 (= Ubn) = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Urb.lat. 365
 Urb. 367 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Urb. lat. 367
 Urb. 378 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Urb. lat. 378
 Val. = VALENCIENNES, Bibliothèque Municipale, 398
 Vat = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Vat. lat. 3199
 Vat. 3197 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Vat. lat. 3197
 Vat. 3200 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Vat. lat. 3200
 Vat. 3201 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Vat. lat. 3201
 Vat. 4776 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Vat. lat. 4776
 Vat. 4777 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Vat. lat. 4777
 Vat. 7566-7567-7568 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Vat. lat. 7566,
 CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Vat. lat. 7567, CITTÀ DEL VATICANO,
 Biblioteca Apost. Vaticana, Vat. lat. 7568
 Vat. 10272 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Vat. lat. 10272
 Vat. 10678 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Vat. lat. 10678
 Vat. 11448 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Vat. lat. 11448
 Vat. Pal. 1728 = CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apost. Vaticana, Pal. lat. 1728
 Vernon = MILANO, collezione privata
 Ver. Cap. = VERONA, Biblioteca Capitolare, 813-814-815
 Ver. Com. 2856 = VERONA, Biblioteca Comunale Campostrini 2856
 Ver. Com. 2896 = VERONA, Biblioteca Comunale, Campostrini 2896
 Ver. Sem. = VERONA, Biblioteca del Seminario Vescovile, 334
 Vic. = VICENZA, Biblioteca Civica Bertoliana, 138
 Vienn. 2600 = VIENNA, Österreichische Nationalbibliothek, 2600
 Vienn. 2666 = VIENNA, Österreichische Nationalbibliothek, 2666
 Well. 1035 = WELLESLEY, MASS. Wellesley College, The Frances Taylor Pearsons Plimpton
 Collection, 1035
 Will. = WILLIAMSTOWN, MASS. Williams College, Chapin Library, 23
 Yates Thompson 36 = LONDON, British Library, H. Yates Thompson 36