

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia
Coordinatore: Prof. Antonio Gargano

Tesi di dottorato
Ciclo XXXIV

**Sondaggi sui manoscritti miniati
della *Commedia*:
analisi di sottoinsiemi codicologici e delle
relazioni testo-immagini**

Candidata: Dott.ssa Fara Autiero

Tutore: Prof. Andrea Mazzucchi

Cotutore: Prof. Étienne Anheim



Napoli 2021

INDICE

Introduzione: ragioni della ricerca, metodologia, criteri di selezione del <i>corpus</i>	3
I. AUTORIALITÀ E SERIALITÀ NELLE ILLUSTRAZIONI MEDIEVALI DELLA <i>COMMEDIA</i> . IL CASO DI PACINO DI BUONAGUIDA	
1.1 L'attività di Pacino e della sua bottega	18
1.2 Contaminazione e riuso dei soggetti iconografici	23
1.3 Critica figurativa: esame dei codici in base alle varianti iconografiche	78
2.1 Aspetti codicologico-paleografici dei codici pacineschi	83
2.2 I dati codicologici	89
2.3 Le tipologie grafiche e i copisti	102
3.1 Aspetti testuali	148
3.2 <i>Conspectus siglorum</i>	150
3.3 Tavola di collazione	152
3.4 Analisi dei dati testuali	219
CONCLUSIONI	229
TAVOLE	
II. IL RAPPORTO TRA IL CORREDO ILLUSTRATIVO E QUELLO ESEGETICO: IL CASO DELLE <i>EXPOSITIONES</i> DI GUIDO DA PISA	
1 Presentazione dei manoscritti	232
2 Comparazione degli apparati iconografici di Cha e Alt	240
3 Le relazioni tra le <i>Expositiones</i> e il <i>Codex Altonensis</i>	288
4 Analisi testuale	303
CONCLUSIONI	306
TAVOLE	
III. UN COMPLESSO "ORGANISMO MULTIMEDIALE": IL MS/10057 DI MADRID E IL CODICE FILIPPINO	
1 Presentazione dei manoscritti	308
2 I rapporti tra le <i>Chiose Filippine</i> e il commento del codice di Madrid	308
	319

3 Analisi testuale	341
4 Il corredo iconografico di Mad. 10057	363
CONCLUSIONI	400
TAVOLE	
 BIBLIOGRAFIA	 402
INDICE DEI NOMI	418

Introduzione: ragioni della ricerca, metodologia, criteri di selezione del corpus

La tradizione della *Commedia*, grazie all'estrema complessità che la contraddistingue, ha permesso negli anni a studiosi di diverse discipline di poterne esaminare di volta in volta un aspetto particolare: testuale, codicologico, paleografico, iconografico.¹ Tali approcci hanno avuto il vantaggio di chiarire talora l'uno o l'altro aspetto dell'intricata massa di rapporti genealogici dei circa 800 manoscritti della *Commedia*.² Ciononostante, ad oggi, la tradizione dell'opera dantesca resta «[...] uno dei *rebus* più intricati che gli studi filologici moderni abbiano dovuto affrontare».³ L'alto numero di testimoni e il grande tasso di dispersione, i dubbi sulle modalità di diffusione del poema nella sua prima circolazione e i complessi meccanismi di contaminazione non hanno permesso di costruire nel corso dei secoli degli *stemmata* certi, portando gli editori a scendere necessariamente a compromessi con una tradizione tanto articolata.

Esaminare un codice nella sua interezza è prerogativa fondamentale per comprendere il substrato storico alla base della sua creazione. A questo proposito, se molto è stato fatto per la tradizione del *Decameron* di Boccaccio, poco si conosce

¹ Risulterebbe impresa impossibile effettuare un resoconto esaustivo di tutti i lavori sul poema dantesco. Limitando lo sguardo ad una parte della produzione pubblicata nel Centenario della morte del poeta, si segnalano almeno DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di G. INGLESE, Firenze, Le Lettere, 2021, 3 voll.; DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, edizione critica a cura di P. TROVATO, E. TONELLO, con la collaborazione di M. CITA, F. MARCHETTI, E. NICCOLAI. Commento di L. FERRETTI CUOMO, libreriauniversitaria.it, 2021; DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di E. MALATO, Roma, Salerno Editrice, 2021; *Dante visualizzato. Dante e Botticelli*, a cura di C. KLETTKE, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021; *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'*, a cura di M. CITA, F. MARCHETTI, P. TROVATO, libreriauniversitaria.it, 2021; PIETRO ALIGHIERI, *Comentum. Redazione ashburnhamiano-barberiniana*, a cura di G. ALVINO, Roma, Salerno Editrice, 2021; *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO, T. DE ROBERTIS, Firenze, Mandragora, 2021.

² Per i numeri della produzione tre-quattrocentesca e del relativo grado di dispersione si rimanda a V. 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, Cesati, 2007, pp. 215-41.

³ R. VIEL, *Ecdotica e 'Commedia': le costellazioni della tradizione nell'Inferno e nel Paradiso*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del 9° convegno della società italiana di filologia romanza, a cura di F. BENOZZO et alii, Roma, Aracne Editrice, 2012, pp. 991-1022, a p. 991.

sui primi lettori della *Commedia* e sull'ambiente in cui circolava l'opera.⁴ Resta, ad esempio, ancora un interrogativo irrisolto la scelta di riservare alla produzione del poema dantesco non la scrittura canonica per la produzione libraria, la *textualis*, ma la “bastarda su base cancelleresca”, una tipologia grafica “di lavoro” innalzata al rango di scrittura libraria, codificata tra il 1275 e il 1300 e probabilmente divenuta alla moda negli anni in cui il poema si diffuse a Firenze.⁵ Un legame, quello tra la *Commedia* e tale tipologia grafica, tanto peculiare da aver portato a supporre l'esistenza di una volontà d'autore alla base del progetto grafico del poema.⁶

Comprendere il funzionamento della produzione manoscritta della *Commedia* – o almeno di una parte di questa produzione – potrebbe aiutare a far luce su un aspetto estremamente complesso della tradizione quale è quello della contaminazione.⁷ A tale problema, infatti, l'analisi dei soli dati testuali non ha sempre saputo trovare soluzioni accettabili: chiarire in che modo avveniva la produzione dei manoscritti potrebbe gettare nuova luce sul modo in cui i copisti mettevano praticamente in atto le attività contaminatorie. Una parte della tradizione della *Commedia*, in particolare, risente molto di un tipo di contaminazione “per esemplari” o “per giustapposizione”, che non prevedeva l'utilizzo di uno o più anti-grafi per sanare porzioni testuali guaste, bensì veri e propri cambi d'antigrafo (talvolta legati alle singole unità fascicolari) con la conseguente creazione di

⁴ Per Boccaccio si veda almeno M. CURSI, *Il 'Decameron': scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007. Per un resoconto sulle diverse tipologie librerie della *Commedia* nella sua prima circolazione si rimanda a S. BERTELLI, *Tipologie librerie della 'Commedia' primo-trecentesca*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. ARQUÉS COROMINAS e M. CICCUTO, Firenze, Franco Cesari Editore, 2017, pp. 45-57; L. MIGLIO, *Lettori della 'Commedia'. I manoscritti*, in «*Per correr miglior acque...*». Bilanci e prospettive degli studi danteschi, alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, 2 tomi, to. I pp. 295-324.

⁵ T. DE ROBERTIS, *Rivalutazione di un frammento dantesco*, in «*Studi Danteschi*», 66 2001, pp. 263-74, alle pp. 267-68.

⁶ G. SAVINO, *L'autografo virtuale della 'Commedia'*, in «*Per correr miglior acque...*», cit., to. II pp. 1099-110.

⁷ «Gegen die Kontamination ist kein Kraut gewachsen», P. MAAS, *Textkritik*, Leipzig, Teubner, 1960, p. 30.

esemplari eterogenei spesso formati da porzioni testuali provenienti da rami diversi della tradizione.⁸

Nel tentativo di chiarire il più possibile i rapporti tra i codici superstiti e cercare di proporre una soluzione alternativa ad alcune delle questioni sopraccitate, in questo lavoro si propone un approccio multidisciplinare quanto più vasto possibile, ma limitatamente a tre esigui gruppi di codici della *Commedia* stabiliti partendo esclusivamente dalla comunanza del dato iconografico, un elemento che, mettendo in luce aspetti non secondari della produzione (committenza, rapporto tra copisti e miniatori, tra immagini e commenti o legami tra diversi manoscritti che condividono – talvolta in modo non troppo esplicito – lo stesso apparato decorativo), permette di isolare delle micro-tradizioni all'interno del vasto panorama dei codici del poema dantesco. È proprio questo aspetto, quindi, che ha mosso la scelta dei manoscritti che costituiscono il *corpus*.

Nell'ampio bacino dei manoscritti danteschi, si è scelto di concentrarsi sui codici miniati le cui illustrazioni, seguendo le direttive del database *Illuminated Dante Project (IDP)*, siano in qualche modo legate al testo del poema.⁹ La scelta

⁸ C. SEGRE, *Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa*, in *Studi e Problemi di Critica Testuale*. Convegno di Studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, Collezione di opere inedite o rare (123), 1961, pp. 63-67; E. TONELLO, P. TROVATO, *Contaminazione di lezioni e contaminazione per giustapposizione di esemplari nella tradizione della 'Commedia'*, in «Filologia Italiana» 8 2011, pp. 17-32.

⁹ Il seguente lavoro, inserito nel progetto *Illuminated Dante Project (IDP)* coordinato da Gennaro Ferrante, sarebbe stato impossibile senza l'utilizzo del database iconografico di IDP (www.dante.unina.it) che consente di indagare i codici miniati in una prospettiva multidisciplinare (cfr. G. FERRANTE, *'Illuminated Dante Project'. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della 'Commedia'. I. Un case study quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarneriano 200)*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. CICCUTO e L. M. G. LIVRAGHI, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, pp. 229-55; ID.-C. PERNA, *L'illustrazione della 'Commedia'*, in *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Roma (7-9 novembre 2016), a cura di L. AZZETTA e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2018, pp. 307-41; C. PERNA, *IDP - Illuminated Dante Project: un archivio e database per la più antica iconografia dantesca (secc. XIV-XV)*, in «DigItalia», vol. 2 (2020), pp. 150-58; ID., *'Illuminated Dante Project'. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della 'Commedia'. II. Il cod. M676 della Morgan Library: datazione, iconografia, esegesi*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II*, cit., pp. 257-64). Il database, oltre a fornire una scheda codicologica analitica, descrizioni paleografiche, informazioni su committenti, possessori, copisti e illustratori, permette di attraversare le immagini in tutte le direzioni, mostrando i rapporti che queste intessono con il testo del poema o con i commenti, con altre illustrazioni dantesche e non, consentendo così di evidenziare varianti iconografiche e modelli comuni al fine di ricostruire la fenomenologia della copia e il movimento cronotopico dei codici della *Commedia*.

è ricaduta su manoscritti accomunati dalla condivisione di determinati elementi iconografici. Sono stati così costituiti tre sottoinsiemi eterogenei per testare la tenuta dell'approccio multidisciplinare e provare a chiarire i rapporti tra tali manoscritti.¹⁰

Il primo sottoinsieme raggruppa venticinque manoscritti miniati dalla bottega fiorentina di Pacino di Buonaguida nel secondo quarto del secolo XIV.¹¹ Questa produzione risente quasi integralmente dello stile ai limiti della serialità dei "Danti del Cento"; tuttavia, anche i codici con caratteristiche codicologico-paleografiche non collegabili ai "Cento" intrattengono relazioni con gli altri manoscritti del sottoinsieme, almeno da un punto di vista iconografico.

Il discreto numero di manoscritti ha imposto una metodologia d'analisi combinatoria che tenesse conto dei vari aspetti della produzione dei manufatti, cercando di non far prevalere il peso di un dato sull'altro. Proprio per non permettere all'elemento testuale di essere la spinta preponderante nell'analisi dei rapporti tra questi manoscritti, si è scelto di procedere innanzitutto con l'analisi iconografica.

L'omogeneità dei soggetti iconografici delle iniziali di cantica di questi manoscritti ha permesso di analizzare le immagini dei codici pacineschi all'interno di una catena seriale, seguendo il principio di "iconografia relazionale" ideato nel 2008 da Jérôme Baschet.¹² Secondo Baschet, infatti, le miniature non vanno intese come degli *unica*, ma esaminate all'interno di una catena seriale e in rapporto al supporto sul quale esse si trovano al fine di evidenziare e indagare le minime

¹⁰ I gruppi o le coppie iconografiche potenzialmente indagabili sono molto più numerosi di quelli presenti nel seguente lavoro e sono stati presi in considerazione prima di scegliere i manoscritti che fanno parte del *corpus*. Per quanto riguarda i gruppi, sarebbe stato possibile, ad esempio, soffermarsi sull'attività del Maestro delle Effigi Domenicane (Dep. Breslau 7; Parm.3285 Plut.40.13; Triv.1080), su quella dell'Illustratore (Cod.poet.et phil.fol.19; Ricc.1005-AG. XII 2) o di Simone Camaldolese (MS 428; Tempi 1; Vat.lat.4776). Ampio raggio d'azione offrono anche le coppie iconografiche, tra le quali è opportuno citare: 1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152 - London, British Library, Additional 19587; 2. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 148 - Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 48 (già Norfolk, Holkham Hall, ms. 514); 3. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.40.1 - Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 67; 4. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.40.7 - København, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2°; 5. Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 9 - Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 543; 6. Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 74 - Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.16; 6. London, British Library, Egerton MS 943 - Napoli, Biblioteca Oratoriana del Monumento Nazionale dei Girolamini di Napoli, CF. 2.16.

¹¹ A causa della situazione sanitaria mondiale non è stato possibile esaminare autopicamente il codice Eton, College Library, ms. 112, né ottenerne le digitalizzazioni; pertanto, il manoscritto non è stato considerato nel presente lavoro.

¹² J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008.

variazioni. I codici pacineschi offrono un ottimo terreno per poter applicare tale teorizzazione. I venticinque manoscritti, infatti, presentano pochi soggetti iconografici all'interno dei quali è possibile isolare un alto numero di varianti. Allo stesso modo, risulta apparentemente omogeneo anche il contesto in cui le immagini sono inserite: si tratta quasi sempre – ad eccezione del Dante Poggiali e del Palatino 319 – di iniziali di cantica; i codici rientrano quasi tutti nello stile del “Cento”; pochi sono i copisti e solamente due le tipologie grafiche utilizzate.

Alle teorizzazioni di Baschet si è deciso di aggiungere quelle espresse da Alberto Varvaro nell'*Elogio della copia*, per tentare di adattare al campo iconografico alcuni principi di quello filologico.¹³ Va chiarito fin dall'inizio che non si intende qui trasportare passivamente le tecniche maasiane-lachmaniane al mondo iconografico, trasposizione impossibile per ovvi motivi. Innanzitutto, la critica testuale mira alla ricostruzione di un testo quanto più vicino possibile all'originale. Per un'immagine, soprattutto in un'ampia catena seriale come quella offerta dai codici pacineschi, non è possibile risalire ad un originale, semplicemente perché questo “originale” non esiste. Ciò perché il processo di copia di un copista e di un artista differisce profondamente. L'atto di copia del copista prevede cinque punti principali: lettura, memorizzazione, dettato interiore, esecuzione e ritorno al modello; chiarita la fenomenologia del processo di copia è stato possibile riconoscere e classificare le diverse tipologie d'errore legate a tale attività.¹⁴ A differenza della copia scritta, all'interno della trasmissione figurativa entrano in gioco più variabili delle quali non è possibile ricostruire con certezza la dinamica: l'abilità del miniatore, il suo bagaglio artistico-culturale, la rielaborazione di modelli iconografici, il rapporto tra artista e committente, la variazione diacronica del gusto, l'utilizzo dei commenti al poema o di altre tradizioni iconografiche.

Alla luce di ciò, appare chiaro che per le immagini non è possibile parlare di “errori” in senso filologico. Se l'errore è ciò che l'autore non avrebbe mai scritto, non è possibile trasferire tale assunto alle immagini perché esse sono in un certo senso svincolate dal concetto di autorialità: l'autore del testo non è l'autore delle immagini, ogni atto di copia delle immagini può implicare una delle variabili sopracitate e legate al fatto che l'artista non possiede il medesimo grado di

¹³ A. VARVARO, *Elogio della copia*, in ID., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romana*, Roma, Salerno, 2004, pp. 623-35.

¹⁴ D'A.S. AVALLE, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 2002, pp. 33 ss.; P. CHIESA, *Elementi di critica testuale*, Bologna, Patron Editore, 2012, pp. 69-75; P. STOPPELLI, *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci Editore, 2010, pp. 47-49.

passività del copista. Nel codice di Chantilly, ad esempio, l'immagine dedicata al primo canto dell'*Inferno* e all'incontro tra Dante e Virgilio presenta nel margine esterno il colle con le tre fiere e in alto la figurazione del «pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle» (*Inf.*, I 17-18) come una stella. Tale interpretazione iconografica è strettamente legata al contesto in cui si trova la miniatura: il manoscritto, infatti, tramanda le *Expositiones et glose* di Guido da Pisa, all'interno delle quali il frate Carmelitano esplicita che il pianeta di cui parla Dante «[...] est prefulgida stella Venus».¹⁵ L'immagine, quindi, ha tra le fonti il commento guidiano e la particolare figurazione del “pianeta” non può essere considerata erronea, da un lato perché l'autore dell'immagine non è l'autore del testo, dall'altro perché il testo a cui fa riferimento l'immagine non è la *Commedia* in senso stretto, ma il commento di Guido da Pisa.

Non si parlerà mai, quindi, in questo lavoro di errore iconografico per indicare un'immagine che tradisce il testo del poema, intendendo con il termine “errore” solamente qualcosa che l'artista non avrebbe mai materialmente dipinto, come una testa in più o un braccio in meno.

Si è preferito soffermarsi allora su un altro concetto filologico, quello di variante. Beninteso, non è possibile stabilire una lezione iconografica originaria a partire dalla quale si siano sviluppate delle varianti, ma l'analisi variantistica permette di immaginare quale fosse la lezione iconografica *difficilior* a partire dalla quale possono essere nate le banalizzazioni, per tracciare, infine, uno “schema di miniature”.¹⁶ Tuttavia, questi concetti non valgono da soli a chiarire i rapporti tra i diversi testimoni: uno schema di miniature non è uno *stemma codicum* e non può essere utilizzato come guida nella definizione dei legami tra i manoscritti. Inoltre, tale metodologia, a livello ancora sperimentale, non sempre è applicabile e ha bisogno necessariamente dell'apporto delle altre discipline che muovono questo lavoro.

Dall'analisi iconografica, quindi, si è passati a quella codicologico-paleografica. Il copista è il primo e principale attore nella creazione di questi manoscritti: è l'artefice della forma-libro, decide quale fascicolazione utilizzare, quante terzine disporre sulla carta, quale tipologia grafica usare. Volendo allargare il concetto di Baschet, è possibile applicare ai codici pacineschi quella che si potrebbe definire una “codicologia relazionale” legata all'attività di ogni singolo copista.

¹⁵ GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di M. RINALDI, appendice a cura di P. LOCATIN, Roma, Salerno Editrice, 2013, p. 261.

¹⁶ VARVARO, *Elogio della copia*, cit., p. 632.

A tal fine si è resa necessaria un'analisi paleografica dei codici in questione; tale studio è stato esteso anche a manoscritti al di fuori del *corpus*, ma vergati da uno stesso copista ed è stata altresì allargata a codici esemplati in differenti tipologie grafiche, ampliando le nozioni in nostro possesso sul fenomeno della digrafia nella Firenze del secondo quarto del Trecento.

In ultima istanza, i manoscritti sono stati esaminati da un punto di vista testuale. Si è scelto di portare avanti una collazione per *loci* critici, unendo al “canone Barbi” di 396 *loci* i 150 *loci* petrocchiani che non si sovrappongono a quelli del Barbi.¹⁷ In aggiunta, per ogni codice è stata verificata l'integrità testuale, esame che in alcuni casi ha fatto emergere lacune tipiche di determinate famiglie.

Un approccio essenzialmente simile è stato portato avanti per gli altri due sottoinsiemi del *corpus*, formati da due coppie iconografiche.

Il secondo sottoinsieme comprende i manoscritti Chantilly, Bibliothèque du Château, ms. 597 (Cha) e Hamburg (Altona), Schulbibliothek des Christianeum, N. 2 Aa. 5./7 (Alt), una coppia che condivide un'ampia parte dell'apparato decorativo. Si tratta di due manoscritti molto diversi, il primo contenente l'*Inferno*, le *Expositiones et glose* e la *Declaratio* di Guido da Pisa, con illustrazioni riservate al commento; il secondo, invece, si apre con il componimento *Dante poeta sovrano* – un sunto in volgare del commento guidiano – e prosegue con tutte e tre le cantiche e senza commento alcuno.

I due testimoni, dei quali è già comprovata l'esistenza di un rapporto iconografico, offrono differenti spunti di riflessione proprio sulla direzione del legame che li unisce. Gli studi pregressi sono giunti a due diverse e interessanti ipotesi: che Cha sia idiografo e che le immagini presenti in Cha e Alt dipendano da un menabò progettato dallo stesso Guido da Pisa; che Alt abbia copiato direttamente da Cha le immagini e che le miniature presenti in Alt e non in Cha siano state progettate dallo stesso *concepteur* del manoscritto leggendo il commento guidiano contenuto nel codice di Chantilly.¹⁸

¹⁷ A. BARTOLI-A. D'ANCONA-I. DEL LUNGO, *Per l'edizione critica della 'Divina Commedia'*, in «Bullettino della Società Dantesca Italiana», nr. 5-6 1891, pp. 25-38, alle pp. 28-38. DANTE ALIGHIERI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-67, 4 voll., vol. I pp. 136-63, 165-236. L'elenco completo dei *loci* è oggi leggibile in S. BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'. Dai manoscritti al testo*, vol. I, Firenze, Olschki, 2011, pp. 133-42.

¹⁸ C. BALBARINI, *L'Inferno' di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 2011; DANTE ALIGHIERI, *'Divina Commedia'. Kommentar zum codex Altonensis*, a cura di H. HAPUT, H.L. SCHEEL e B. DEGENHART, Berlin, Mann, 1965.

Punto di partenza, in questo caso, è stato l'esame codicologico-paleografico per risolvere i problemi di datazione e di composizione dei due manoscritti. In secondo luogo, l'analisi delle immagini e lo studio delle varianti iconografiche hanno permesso di stabilire quale dei due testimoni presentasse casi di banalizzazione di soggetti iconografici.

Manoscritto dalle caratteristiche estremamente peculiari, il codice di Altona propone una serie di miniature legate al commento di Guido da Pisa e non presenti nel codice di Chantilly: si è reso necessario, dunque, un riesame dell'intero apparato iconografico relativo al solo *Inferno* di Alt al fine di evidenziare altre connessioni con il commento del Carmelitano.¹⁹

Infine, qualche problema metodologico è derivato dall'analisi testuale dei due codici: l'*Inferno* di Cha, infatti, è chiaramente legato all'esemplare di copia in possesso del copista del manoscritto (Copista di *Vat*) e non mostra particolari punti di contatto con il testo della *Deductio* e con quello dell'*Expositio* del commento guidiano. Per tentare di chiarire i rapporti tra i due codici, in maniera forse poco ortodossa, sono state evidenziate le varianti, gli errori e le *lectiones singulares* presenti nella *Deductio* o nel testo citato nell'*Expositio* e collazionati con il testo di Alt.

L'ultimo sottoinsieme è relativo ai manoscritti CF 2.16 della Biblioteca Oratoriana di Napoli e MS/10057 della Biblioteca Nacional de España di Madrid. A differenza dei codici precedenti, questi due manoscritti sono caratterizzati dalla presenza di un apparato decorativo profondamente diverso. L'elemento iconografico comune ai due testimoni riguarda solamente i diagrammi delle ultime due cantiche, un dato irrisorio, ma che ha comunque portato a comprendere il particolare legame tra i due testimoni.

Se per i due manoscritti precedenti ci si trova dinanzi ad un probabile caso di commento *in absentia*, qui entrambi i codici presentano un apparato di chiose, notissimo quello del codice Filippino, mai indagato quello del manoscritto di Madrid. È parso opportuno, dunque, iniziare l'indagine dal corredo esegetico per stabilire i rapporti tra i due manoscritti. È stata poi portata avanti l'analisi iconografica delle sole immagini del codice di Madrid, esaminate alla luce dell'apparato esegetico presente sul ms. 10057 e sul codice Oratoriano. Infine, come di consueto, si è proceduto con l'analisi testuale applicando anche a questi due

¹⁹ Nonostante il *Purgatorio* del *Codex Altonensis* offra ampi spunti d'analisi e riflessione, si è deciso di non estendere lo studio alle immagini e al testo di questa cantica poiché ci si allontanerebbe dallo scopo principale portato avanti nel presente lavoro, riservando al futuro la possibilità di allargare le indagini anche alla seconda cantica.

manoscritti il canone di *loci* Barbi-Petrocchi, con l'aggiunta di una decina di *loci* particolarmente significativi per i due codici.

Norme di trascrizione, simboli e criteri adottati

All'interno del seguente lavoro è stata adottata una trascrizione semi-diplomatica, con normalizzazione delle maiuscole e della punteggiatura secondo l'uso moderno; sono state mantenute le oscillazioni grafiche e utilizzati gli accenti per disambiguare le voci del verbo avere; le abbreviazioni e i *tituli* sono stati sciolti senza ricorrere all'uso delle parentesi tonde; tramite le parentesi uncinate sono state integrate lettere o parole non più leggibili.

Per le collazioni è stata utilizzata l'edizione Petrocchi come testo di riferimento (G. PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 3 voll., Firenze, Le Lettere, 1994). Le collazioni seguono il seguente ordine: numero d'ordine progressivo; paternità del luogo critico segnalata con "B" (Barbi), "P" (Petrocchi) o "T" (Trovato) tra parentesi tonde; indicazione del canto in numeri romani; indicazione del verso in cifre arabiche; trascrizione del verso, segnando in corsivo la parte soggetta a variazione (quando il verso è tutto in tondo le parti soggette a variazioni sono molteplici); dopo la parentesi quadra chiusa, sono riportate in tondo le varianti e i codici che testimoniano quella variante; il punto e virgola segna il passaggio da una variante all'altra.

Sono state utilizzate le seguenti abbreviazioni: *corr.* per le lezioni corrette; *esp.* per le parti di testo cancellate; *agg.* per le parti di testo aggiunte; *var.* per le varianti marginali o interlineari aggiunte sul codice. Sono segnati con esponente ^{CORR} i codici che riportano lezioni corrette delle quali non è possibile leggere o ricostruire la lezione originaria.

In linea generale si è deciso di non registrare le varianti formali, a meno che non si siano ritenute utili per comprendere la genesi di errori o di varianti sostanziali; inoltre, le varianti formali sono state registrate anche quando copisti o lettori hanno deciso di correggerle all'interno dei manoscritti.

Nella tavola seguente sono riportate le abbreviazioni e i relativi scioglimenti dei manoscritti citati; si segnala il contenuto del codice solo quando questo non sia la *Commedia*.

II.I.30

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.I.30.

II.I.32

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.I.32.

II.IV.120

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.IV.120 (*Ottimo commento all'Inferno*).

II.IV.587

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II. IV.587.

AC.XIII.41

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC. XIII 41.

Acq.86

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 86.

Add.18196

London, British Library, Additional MS 18196 (*Laudario della Compagnia di Sant'Agnes*).

Add.19587

London, British Library, Additional MS 19587.

Add.35254B

London, British Library, Additional MS 35254B (*Laudario della Compagnia di Sant'Agnes*).

AG.XII.2

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG. XII 2.

Alt

Hamburg (Altona), Schulbibliothek des Christianeum, N. 2 Aa. 5./7.

Ang.1102

Roma, Biblioteca Angelica, 1102.

Arsenal 8530

Paris, Bibliothèque nationale de France (Arsenal), 8530.

Ashb.829

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 829.

Ashb.831
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 831.

Ashb.832
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham.832.

Ashb.App.Dant.1
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham Appendice Dantesca 1.

Barb.lat.3644
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano latino 3644.

Barb.lat.4092
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano latino 4092.

Barb.lat.4117
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano latino 4117.

Borg.365
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Borghesiano 365.

BR 39
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari 39.

BR 330
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari 330.

Cha
 Chantilly, Bibliothèque du Château, MS 597.

Chig.L.VIII.292
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L VIII 292.

Chig.L.VIII.296
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L VIII 296 (G. Villani, *Nuova Cronica*).

Chig.L.VIII.305
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L VIII 305 (*Vita nova* e rime antiche).

Comites latentes 316
 Gèneve, Bibliothèque publique et universitaire, Comites latentes 316.

Conv.Soppr.C.III.1262
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Conventi Soppressi C III 1262.

Dep. Breslau 7
 Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Depot Breslau 7.

Eg.2628

London, British Library, Egerton MS 2628.

F 4 13

Liverpool, University Library, F 4 13 (*Antifonario della Spina*).

Fi

Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, CF 2.16.

Ga

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 90 superiore 125.

Ham.202

Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 202.

Ham.204

Berlin, Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 204.

Holkham misc. 48

Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 48.

It.74

Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 74.

It.528

Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 528.

It.543

Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 543.

It.Z.50

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Z. 50 (=4776) (0);

It.Z.51

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Z. 51 (=4777).

It.Z.52

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Z. 52 (=4778).

It.Z.55

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Z. 55 (=4781).

Korn.

Kornik, Polska Akademia Nauk, Biblioteka Kornicka, 629.

Kraków 3208

Kraków, Biblioteka Czartoryski, 3208.

Lau - Plut.40.16

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.16.

Lo

Belluno, Biblioteca Lolliniana, 35.

M.289

New York, Morgan Library & Museum, M 289.

M.643

New York, Morgan Library, M 643 (*Vita di Cristo e di Gherardo di Villamagna*).

M.676

New York, Morgan Library, M 676.

Mad. 10057

Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS/10057.

MS 428

New Haven, Beinecke Library, MS 428.

ms. 112

Eton, College Library, ms. 112.

Pad.9

Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 9.

Pad.67

Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 67.

Pal.319

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino 319.

Pal.323

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino 323.

Parm

Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 3285.

Plut.30.10

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 30.10 (Vitruvio, *De architectura*).

Plut.40.1

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.1.

Plut.40.2

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.2.

Plut.40.7

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7.

Plut.40.11

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.11.

Plut.40.12

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.12.

Plut.40.13

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.13.

Plut.40.14

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.14.

Plut.40.28

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.28.

Plut.40.35

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.35.

Plut.76.56

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 76.56 (Boezio, *De consolatione philosophiae*).

Plut.78.11

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 78.11 (Coluccio Salutati, *De nobilitate legum et medicine*).

Plut.78.15

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 78.15 (Boezio, *De consolatione philosophiae*).

Po – Pal.313

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino 313.

Pr – It.539

Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 539.

Ricc – Ricc.1010

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1010.

Ricc.786

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 786 (Epistole e documenti vari).

Ricc.1005

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005.

Ricc.1012

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1012.

Ricc.1048

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1048.

Ricc.1575

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1575 (Volgarizzamento delle *Epistole* di Ovidio).

Ricc.1821

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1821 (Volgarizzamento dell'*Historia destructionis Troiae*).

Stocc

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.poet.et phil.fol.19.

Strozzi 148

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 148.

Strozzi 149

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 149.

Strozzi 150

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 150.

Strozzi 151

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 151.

Strozzi 152

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152.

Strozzi 153

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 153.

Tempi 1

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Tempi 1.

Thott 411.2°

København, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2°.

Tordi 567

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Tordi 567.

Triv

Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana, 1080.

Tz – Triv.1077

Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana, 1077.

Urb.lat.378

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate Latino 378.

Vat

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3199.

Vat.lat.4776

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 4776.

VITR/23/3

Madrid, Biblioteca Nacional de España, VITR/23/3.

I. Autorialità e serialità nelle illustrazioni medievali della *Commedia*. Il caso di Pacino di Buonaguida

«La *Commedia* era da principio un libro illustrato? Non sono in grado di dare una risposta sicura a questa domanda, e debbo anche ammettere che mi pare probabile, così a fiuto, che la *Commedia* non sia nata come libro figurato. Mi si dirà che l'argomento è tutt'altro che illibato, poiché alle illustrazioni della *Commedia* sono stati dedicati di recente i due solenni volumi di un gruppo di tre eruditi americani, due almeno dei quali frequentatori assidui dell'Italia. Tuttavia questi eminenti studiosi non mi pare che si siano posti questo specifico problema, se la *Commedia* sia nata come libro illustrato, tant'è vero che nel superbo corredo di tavole sono mostrate piuttosto le scene differenziate che le canoniche, quelle la cui eventuale convergenza sembrerebbe il solo argomento atto a suggerire una risposta positiva. Io non penserei che la *Commedia* nascesse quale libro illustrato, quantunque si sappia bene come l'autore, in una pagina della *Vita Nuova*, si rappresenti capace di “disegnare figure d'angeli” “sopra certe tavolette”. Tuttavia direi che la *Commedia* è un libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione poiché contiene passi capitali in cui si è invitati a una rappresentazione visuale, basti pensare ai rilievi del *Purgatorio*. Vorrei dire che, come il testo della *Commedia* diventa un testo cantabile, diventa poesia popolare nel fabbro e nell'asinaio del Sacchetti, cosa della cui importanza il Sacchetti, mediocre borghese, non si rende affatto conto, allo stesso modo di questa realizzazione volgarizzatrice farebbe pensare la sua eventuale illustrabilità quasi fosse una sorta di *Biblia pauperum*, diciamo di *Comædia pauperum*».¹

Con questo famoso passaggio contenuto in un saggio dedicato al rapporto *Roman de la Rose – Fiore – Commedia*, nel 1973 Gianfranco Contini gettava uno sguardo agli studi teorici sulla tradizione miniata della *Commedia*, sottolineando come l'autore avesse pensato al suo poema come un'opera illustrabile, ma non dotata di un iniziale corredo illustrativo. Tale ragionamento era figlio di un momento storico in cui l'interesse per l'iconografia dantesca era solo agli inizi.² Gli

¹ G. CONTINI, *Un nodo della cultura medievale: la serie 'Roman de la Rose' – 'Fiore' – 'Divina Commedia'*, in «Lettere Italiane», Vol. 25, No. 2 (Aprile-Giugno 1973), pp. 162-89, alle pp. 185-86 ;

² È lo stesso Contini a citare i “tre eruditi americani” autori di uno degli strumenti tutt'oggi fondamentali per lo studio dei codici miniati della *Commedia*: P.H. BRIEGER-M. MEISS-CH.S. SINGLETON, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

oltre quarant'anni trascorsi dalla pubblicazione del testo continiano hanno visto non solo il ritrovamento di molteplici copie illustrate del poema, ma un interesse sempre maggiore, anche da parte dei dantisti e dei filologi, al complesso rapporto che lega la *Commedia* alle sue rappresentazioni visive, interesse stimolato dagli ininterrotti lavori sul testo del poema e sull'attività esegetica che lo ha sempre accompagnato.³

La pratica di illustrare la *Commedia*, come quella del commento, inizia sin dai primi anni della diffusione del poema, con modalità riconducibili a due schemi compositivi differenti: le iniziali di cantica istoriate e il ciclo narrativo continuo, solitamente con un numero di immagini decrescente al susseguirsi delle

³ Ad oggi, il *database Illuminated Dante Project* conta 277 manoscritti (limitatamente al Trecento e al Quattrocento) dotati di immagini che intrattengono un rapporto con il testo del poema. Per gli studi iconografici si pensi ai lavori di Lucia Battaglia Ricci (*Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, GEI, 1994; *Il commento illustrato alla 'Commedia': schede di iconografia trecentesca*, in «*Per correr miglior acque...*», cit., to. I pp. 601-39; *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, in «*Rivista di Studi Danteschi*», a. VIII 2008, fasc. 1 pp. 40-57; *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del Dante illustrato*, in «*Italianistica*», XXXVIII 2009, fasc. 2, pp. 39-58; *La tradizione figurata della 'Commedia'*, in «*Critica del testo*», XIV 2011, fasc. 2 pp. 547-79; *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018) o alla più recente serie curata da Marcello Ciccuto (*Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, cit.; *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo*, cit.; *Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo. Seconda parte*, a cura di R. ARQUÉS COROMINAS e S. FERRARA, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020; *Dante visualizzato. Dante e Botticelli*, cit.) che vede contributi di dantisti, filologi, paleografi e codicologi. Per i lavori sul testo si vedano almeno DANTE ALIGHIERI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, 4 voll., Milano, Mondadori, 1966-67; DANTE ALIGHIERI, *La Commedia: testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, a cura di A. LANZA, Anzio, De Rubeis, 1995; *Dantis Alagherii Comedia*, a cura di F. SANGUINETI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001; *Commedia*, revisione del testo e commento a cura di G. INGLESE, Roma, Carocci, 2007-2016, 3 voll.; *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Una guida filologica linguistica al poema dantesco*, a cura di P. TROVATO, Firenze, Cesati, 2007; *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia': seconda serie (2008-2013)*, a cura di P. TROVATO e E. TONELLO, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013; E. MALATO, *Per una nuova edizione commentata della 'Divina Commedia'*, Roma, Salerno, 2018; E. TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018. Per l'esegesi dantesca si segnalano: *Censimento dei Commenti danteschi*. 1. *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, 2 tt., a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice, 2011; 2. *I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, a cura di M. CORRADO, E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno, 2014; 3. *Le 'Lecturae Dantis' e le edizioni delle Opere di Dante dal 1472 al 2000*, a cura di T. NOCITA e C. PERNA, Roma, Salerno, 2013. Inoltre, è da segnalare il piano editoriale dell'*Edizione Nazionale dei Commenti danteschi*; la lista dei commenti pubblicati, in continua crescita, è consultabile al sito <https://centenaridanteschi.it/collane/edizione-nazionale-dei-commenti-danteschi/>.

cantiche⁴. Se i cicli narrativi sono quasi sempre portatori della personale visione dell'artista o del *concepteur*, la modalità illustrativa legata alle iniziali di cantica, per buona parte del Trecento, è connessa ad un tipo di produzione che potrebbe quasi essere definita seriale. Probabilmente nata per rispondere alle esigenze di un pubblico di lettori sempre più vasto e stratificato, quest'ampia produzione fiorentina vide in stretta sinergia l'attività di copisti e illustratori e i codici realizzati in questo ambiente sono generalmente conosciuti come "Danti del Cento".⁵

L'omogeneità – almeno apparente – che caratterizza la produzione del "Cento" interessa quasi tutti gli aspetti connessi al confezionamento del manoscritto: supporto, *mise en page*, tipologia grafica, decorazione. Membranacei, nei codici è utilizzata una particolare tipologia grafica tipizzata, una scrittura ibrida eseguita al tratto con tecniche e strumenti della *textualis*, ma con una morfologia corsiva rintracciabile nella scrittura notarile fiorentina della fine del Duecento.⁶ La decorazione è limitata alle iniziali di cantica (spesso istoriate e accompagnate da un semplice fregio fogliaceo) e a quelle di canto (filigranate), mentre le iniziali di terzina sono spesso semplicemente ripassate di giallo. I manoscritti, la cui fascicolazione presenta determinati elementi di regolarità solitamente imputabili al

⁴ Con il termine "illustrazioni" ci si riferisce a due delle cinque tipologie decorative elaborate da Marisa Boschi Rotiroli, ossia il "livello medio" (iniziali maggiori miniate e iniziali minori foliate, filigranate o rubricate) e il "livello alto" (iniziali maggiori o minori figurate o ciclo narrativo illustrato o vignette o illustrazioni a piena pagina); cfr. M. BOSCHI ROTIROLI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 24. Spesso lo spazio destinato ad accogliere le illustrazioni della terza cantica è stato lasciato vuoto dagli artisti (tra i moltissimi esempi, si pensi al manoscritto Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, CF 2.16) testimoniando la difficoltà di trasformare in immagini il testo del *Paradiso*.

⁵ Per una panoramica sui lettori della *Commedia*, cfr. A. PETRUCCI, *Il libro manoscritto*, Torino, Einaudi, 1983, p. 511; MIGLIO, *Lettori della 'Commedia'. I manoscritti*, cit., pp. 299-305. La celeberrima dicitura "Danti del Cento" caratterizza tale produzione sin dai primi anni della sua diffusione. A c. Iv del codice Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.16, un possessore verosimilmente quattrocentesco e tutt'oggi non identificato scriveva: «Questo Dannte de' ciennto è di me Domenicho di Carlo Aldobranndi, [e] chy l'achatta da lui sia chomtentto di rimandarlo presto e senza sozura di luciera o d'altro e basti». Nel Cinquecento, l'espressione fu ripresa nell'aneddoto raccontato da Vincenzo Borghini: «[...] si conta d'uno che con cento Danti che egli scrisse maritò non so quante sue figliuole, et di questo se ne trova ancora qualchuno che si chiamano di que' del cento [...]», V. BORGHINI, *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, a cura di G. BELLONI, Roma, Salerno Editrice, 1995, p. 21.

⁶ A questa scrittura è stato convenzionalmente dato il nome di "minuscola cancelleresca" o di "bastarda su base cancelleresca di tipo Cento", ma la nomenclatura grafica costituisce tutt'oggi un problema per gli studi paleografici. Il termine "bastarda" per designare una tipologia grafica ibridata con elementi di cancelleresca o mercantesca è spiegato in S. ZAMPONI, *Modelli di catalogazione e lessico paleografico nell'inventario di S. Giustina di Padova*, in «Italia medioevale e umanistica», 27 (1984), pp. 169-70.

singolo copista o all'antigrafo utilizzato, presentano quasi sempre la cesura fascicolare tra le cantiche. Tutti questi elementi contribuiscono a creare l'illusione della moltiplicazione identica di un oggetto unico, tanto che già nel 1889 la realizzazione di un gran numero di copie del poema fu attribuita a Francesco di ser Nardo da Barberino, unico copista del Cento a sottoscrivere con il nome completo («Ser Franciscus ser Nardi de Barberino vallis Pese curie Summe Fontis scripsit hunc librum sub anno Domini MCCCXXXVII», Triv. 1080, c. 103v).⁷

Nel corso degli anni, il numero delle copie imputate a Francesco di ser Nardo è stato gradualmente aumentato, mutando la sua figura da semplice amanuense a padrone e maestro dell'officina all'interno della quale i "copisti del Cento" si formavano imitando la sua particolare tipologia grafica; tuttavia, la sua ingerenza all'interno della produzione del "Cento" è oggi sostanzialmente ridimensionata.⁸

L'omogeneità di questa parte della tradizione della *Commedia* è ravvisabile anche nei soggetti delle iniziali di cantica che, talvolta, differiscono per particolari minimi. Sfruttando la serialità che caratterizza questa produzione, è possibile indagare i rapporti tra i codici del "Cento" seguendo i principi dell'iconografia relazione, più precisamente isolando e analizzando le catene seriali dei codici

⁷ C. TÄUBER, *I capostipiti dei manoscritti della 'Divina Commedia'*, Winterthur, Tipografia Sorelle Ziegler, 1889, pp. 104-106.

⁸ Per l'evoluzione del ruolo di Francesco di ser Nardo da Barberino e per i codici a lui attribuiti cfr. U. MARCHESINI, *I Danti del cento*, in «Bullettino della Società Dantesca Italiana», 2-3 (1890), pp. 21-42; ID., *Ancora sui Danti del Cento*, in «Bullettino della Società Dantesca Italiana», 4 (1890), pp. 19-26; G. VANDELLI, *Il più antico testo critico della 'Divina Commedia'*, in «Studi danteschi», 5 (1922), pp. 41-98; G. POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, Padova, Mucchi, 1994; EAD., *Codicologia dantesca. I. L'officina di Vat*, in «Studi danteschi», LVIII, 1986, pp. 343-74; S. BERTELLI, *I codici di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. III 2003, pp. 408-21; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., pp. 77-98; S. BERTELLI, *Dentro l'officina di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», n. 28, a. 47 (luglio-dicembre 2006), pp. 77-90; G. POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., pp. 243-79; S. BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'. Dai manoscritti al testo*, vol. I, Firenze, Olschki, 2011, pp. 52-129.

decorati da Pacino di Buonaguida e dalla sua bottega, impegnati nella decorazione di una parte consistente di questi manoscritti.⁹

L'iconografia relazionale si propone di esaminare la serialità delle immagini mettendo in evidenza la forte inventiva figurativa alla base dei minimi scarti

⁹ La documentazione disponibile su Pacino è estremamente esigua e si limita a sole due tracce concrete: un atto notarile del 1303 e l'immatricolazione all'Arte dei medici e degli speziali tra il 1329 e il 1330. Quanto al primo documento, rogato da Lapo Ricevuti, sanciva la cessazione di una collaborazione di un anno con un altro artista, Tambo di Serraglio (R. OFFNER, *A Critical Corpus of Florentine Painting*, section III, vol. II, New York, College of Fine Arts-New York University Press, 1930, p. 64). Dal documento si apprendono le poche notizie certe che si hanno sulla vita e l'attività di Pacino: apparteneva al quartiere di San Lorenzo ed era un "publicus artifex in arte pictorum": «Pacinus filius Bonaguide pop. Sancti Laurentii de Florentia publicus artifex in arte pictorum, fecit finem specialem et generalem Tambo quond. Serrallii pop. S. Mariae Maioris, de omnibus et singulis tam mobilibus quam immobilibus que in arte pictorum exercebant et habebant et fecerunt in dicta arte usque in hodiernam diem, incepta in kalendis februarii proximi in quo sumus, ab aliis kalendis februarii preteriti, ut patet de dicta sotietate carta publica facta manu ser Bonagiunte olim ser Cambii not. flor., saluo semper quod non intelligatur in dicta fine vel presenti contractu finitum id quod quisque eorum tenetur solvere de pensione apothecae in qua steterunt ad dictam sotietatem et artem faciendam, si quilibet teneatur solvere suam sortem» (G. MILANESI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, Firenze, Libreria Antiquaria G. Dotti, 1901, pp. 17-18). L'immatricolazione all'Arte dei medici e degli speziali avvenne intorno al biennio 1329-30. In questo lasso di tempo Boskovitz suppone che Pacino abbia lavorato sempre in associazione con altri artisti già iscritti all'Arte (M. BOSKOVITZ-A. TARTUFERI, *Dipinti. I. Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze. Dal Duecento a Giovanni da Milano*. Giunti, Firenze, 2003, p. 195). Secondo Colnaghi, invece, doveva essere già iscritto alla corporazione prima che questa fosse assorbita dall'Arte dei medici e degli speziali (D.E. COLNAGHI, *A dictionary of Florentine painters: from the 13th to the 17th centuries*, London, John Lane The Bodley Head, 1928, pp. 196-97). Sulla base di un solo dipinto firmato, il polittico della Galleria dell'Accademia di Firenze (*Cristo crocifisso tra Maria, San Giovanni dolente e santi*, inv. 1890, n. 8568) del quale non si riescono a intravedere le ultime cifre della data, Offner gli ha assegnato la paternità di una serie di dipinti e la decorazione di un discreto numero di codici (OFFNER, *A Critical corpus*, cit., pp. 65-72). Sulla figura di Pacino e in particolare sulla decorazione dei codici della *Commedia* fondamentali si rivelano i lavori di Francesca Pasut (*Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. VI 2006, fasc. 2 pp. 379-409; *Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in «Studi petrarcheschi», XIX 2006, pp. 115-47; *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia': un percorso tra codici poco noti*, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*. Atti del convegno internazionale - Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco, 20-21 maggio 2005, a cura di F. PASUT. e J. TRIPPS, Firenze, Giunti, 2008, pp. 41-62; *Florentine Illuminations for Dante's 'Divine Comedy': a critical assessment*, in *Florence at the dawn of the Renaissance: painting and illumination, 1300-1350*, ed. by C. SCIACCA, Los Angeles, Getty Publications, 2012, pp. 155-69; *Nell'antica vulgata fiorentina. Due varianti miniate della Commedia dantesca*, in *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio*, Milano, Biblioteca Trivulziana, 4 agosto - 18 ottobre 2015).

iconografici. Attraverso la costruzione di una catena seriale, ossia di un insieme di immagini apparentate dallo stesso tema o motivo, è possibile esaminare le corrispondenze tra immagini multiple, considerando il senso di ogni singola immagine alla luce dei rapporti che questa intesse con il contesto in cui si trova e con le altre immagini della catena. Volendo allargare il principio teorizzato da Baschet, chiarendo i rapporti tra le diverse immagini della catena, si potrebbe far luce sulle relazioni tra i manoscritti in cui quelle immagini sono contenute.¹⁰

Tale impostazione può essere utilizzata non solo per indagare il rapporto tra testo e immagine, ma anche per esaminare la tradizione miniata in base alla critica figurativa.¹¹ Ritorna quindi forte il ragionamento continiano che ha aperto queste pagine: per quanto ne sappiamo, Dante non si è mai cimentato nell'illustrazione della propria opera. La critica del testo permette di attraversare la tradizione a ritroso fino all'eventuale ricostruzione di una copia archetipica, impostazione inaccettabile per la critica figurativa. Esaminare le varianti iconografiche non può portare alla ricostruzione di un'immagine primordiale, non solo perché il diffondersi di tali varianti risponde a modalità che divergono da quelle testuali, ma soprattutto perché l'immagine originale alla quale risalire, come ricordava Contini, non è mai esistita.

1.1 L'attività di Pacino e della sua bottega

Durante la prima metà del sec. XIV, Pacino di Buonaguida e la sua bottega hanno giocato un ruolo fondamentale nella produzione seriale dantesca illustrata, tanto che ad oggi sono accostabili a tale produzione 27 manoscritti miniati della *Commedia*, quasi tutti rientranti nel gruppo dei "Danti del Cento".

I codici del "Cento" – e i pacineschi in particolare – sono stati considerati sempre sotto il punto di vista dell'omogeneità, ma la regolarità di cui sono portatori è in realtà solo apparente.¹² Analizzando le illustrazioni di questi manoscritti attraverso un'impostazione relazionale è, infatti, possibile rilevare all'interno di una catena seriale le modifiche apportate dagli artisti, evidenziando varianti sostanziali e formali al fine di stabilire i rapporti (iconografici, non stilistici) tra le diverse illustrazioni. È, quindi, necessario isolare le costanti, le singolarità e i richiami più o meno espliciti all'interno e all'esterno della serie.

¹⁰ BASCHET, *L'iconographie médiévale*, cit., pp. 100-1.

¹¹ Per un resoconto sulle voci favorevoli e contrarie alla critica figurativa si veda VARVARO, *Elogio della copia*, cit., pp. 623-35.

¹² BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., pp. 77-79.

Per ogni codice inserito nel *corpus* di presentano di seguito delle brevi schede codicologiche fondamentali per l'inquadramento dei manoscritti all'interno della vasta tradizione della *Commedia*. Segue l'analisi iconografica e l'esame dei manoscritti da un punto di vista relazionale, evidenziando i campi di relazione e di differenziazione. Per ogni manoscritto è riportata una scheda sintetica iconografica contenente, per ogni cantica in cui sia presente un'illustrazione, una prima stringa con la localizzazione, la tipologia dell'illustrazione e il soggetto e una seconda parte con il rilevamento degli elementi più importanti dell'immagine e dei legami che questa intrattiene con altri manoscritti pacineschi o, più ingenerale, con la tradizione iconografica dantesca e con quella medievale.

Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Hamilton 202

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. III, 128, III' (cartacee le cc. I, II, II' e III'; membranacee le cc. III e I'). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 335 × 230; numerazione in cifre arabiche nel margine superiore esterno (numerata 129 la carta di guardia posteriore); bianche le cc. 42, 84.

Il manoscritto è formato da 16 fascicoli: 1/6, 2-16/8. Dal primo fascicolo sono cadute le cc. 4-5 (*Inf.*, III-V 12).

Rigatura a colore; rr. 31 / ll. 30.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami nel margine inferiore, al di sotto della colonna b.

Tipologia grafica: Dino di Lapo Pacini: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia* e Capitoli in terza rima, cc. 1r-128v).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate in rosso e blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in pelle.

Storia del manoscritto: alle cc. IIIr-v è presente la tavola dei canti. A c. I'r è stato inserito un componimento poetico; al di sotto, in mercantesca, è presente il sonetto «Sempre si disse che uno fa male a ciento». A c. I'v, *signa* notarili, disegni e note di possesso tra le quali si legge la data «1441» (margine superiore). Al centro della carta: «Ave Maria Vergine Benedetta»

Bibliografia: L. BIADENE, *Manoscritti della collezione Hamilton nel R. Museo e nella R. Biblioteca di Berlino*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. X 1887, pp. 318-28, a p. 326 nr. 2; B. WIESE, *Vier neue*

Dantehandschriften, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», a. VIII 1884, pp. 37-49, alle pp. 37-40; ID., *Die in Deutschland vorhandenen Handschriften der 'Göttlichen Komödie'*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 11 1929, pp. 44-52, a p. 45; M.P. LA VALVA, *Presenza di Dante nelle biblioteche tedesche*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 43 1965, pp. 90-111, a p. 94; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, vol. I, cit., pp. 493-94; *Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz [...]*, a cura di T. BRANDIS et alii, Wiesbaden, Reichert, s.d. [ma 1976], pp. 198-99 nr. 136; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die 'Göttliche Komödie'. Vergleichende Bestandsaufnahme der 'Commedia'-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, pp. 8-9 nr. 14; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 109 nr. 7; S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della 'Commedia' da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 68 e 196; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, p. 440 nr. 11; I. CECCHERINI, *La 'Commedia' copiata dal notaio fiorentino Dino di Lapo Pacini*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze*, cit., p. 222 nr. 30.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

È il soggetto più diffuso all'interno delle iniziali dell'*Inferno*, pacinesche e non, ma che presenta un altissimo numero di varianti relative alla gestualità dei personaggi. Contrariamente al dettato del testo, Virgilio dialoga con Dante ai piedi del colle tenendolo per mano, gesto ripetuto in Triv.1077 e presente anche nell'iniziale del codice Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 3285 (Parm.3285) illustrato dal Maestro delle Effigi Domenicane. Nei codici con ampi cicli di miniature, il gesto di Virgilio è solitamente rappresentato al canto III, nel momento del passaggio attraverso la porta dell'*Inferno* (*Inf.*, III 19-21: «E poi che la sua mano a la mia puose / con lieto volto, ond'io mi confortai, / mi mise dentro a le segrete cose»)¹³. L'illustrazione, quindi, potrebbe rappresentare la sintesi di più momenti, fenomeno non estraneo nelle figurazioni della *Commedia*.

Purgatorio. C. 43r, iniziale istoriata: *Anima purgante tra le fiamme*.

¹³ Si vedano, ad esempio, Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, CF 2.16, c. 6r; New York, Morgan Library, M 676, c. 6r; Chantilly, Bibliothèque du Château, MS 597, c.48r; Hamburg (Altona), Schulbibliothek des Christianeum, N. 2 Aa. 5./7, c. 10r; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 148, c. 9r.

Minoritario rispetto al più usuale *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*, il soggetto si ritrova anche in II.I.32, It.Z.51, Plut.40.12, Plut.40.16, e Ricc.1012. In particolare, l'illustrazione del codice hamiltoniano richiama molto da vicino quella del II.I.32: le due anime presentano identica gestualità e capigliatura.

Paradiso. C. 85r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

È il soggetto più diffuso del *Paradiso*, portatore di un gran numero di varianti relative alla rappresentazione dei cieli, alla decorazione e allo sfondo interno dell'iniziale, alla gestualità e all'abbigliamento dei due personaggi. Nell'hamiltoniano una cornice decorata in lamina d'oro si estende lungo il margine sinistro e in parte di quello superiore dell'interno dell'iniziale, fino ad arrivare ai cieli. Questi sono rappresentati in modo complesso, attraverso sezioni di circonferenze blu puntellate di stelle e intervallate da circonferenze in toni di blu più scuro. I capelli di Beatrice sono raccolti in due trecce che le cingono il capo; la sua mano destra indica verso i cieli, lasciando intravedere la manica della tunica, mentre la sinistra è all'altezza del grembo, con il palmo rivolto verso l'alto. Tutte le varianti dell'illustrazione si ritrovano perfettamente identiche in Plut.40.16.

*

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.lat.4117

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. I (membr.), 138, I' (membr.). Il codice è databile al terzo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 384 × 270; numerazione moderna in cifre arabe in inchiostro nero nel margine superiore esterno; bianca c. 46v. Caduta c. 92 e reintegrata con altra carta nella prima metà del sec. XV.

Il manoscritto è formato da 17 fascicoli: 1-4/8, 5/6, 6/8 (*Inf.*); 7-11/8, 12/6 (*Purg.*); 13-16/8, 17/6 (*Par.*).

Rigatura a secco; rr. 55 / ll. 54; specchio rigato: 30 [280] 74 × 98 [66] 101.

Disposizione del testo: monocolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore, al di sotto della colonna di testo.

Tipologia grafica: Mano 1: *littera textualis* (*Commedia*, cc. 1r-91v, 93r-138v); Mano 2: *littera textualis* semplificata (rubriche); Mano 3: *littera textualis* semplificata (*Purg.*, XXXIII 79-145, c. 92r-v).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate in rosso con filamenti blu e in blu con filamenti rossi (non presenti in tutti i canti). Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in pergamena.

Storia del manoscritto: nella parte superiore di c. 1r, in inchiostro bruno: «N. A. 1534». A c. 1r: «Sorradeschi = Popoleschi» con due segni di rimando. A c. 11r: «1322». Timbri della Biblioteca Apostolica Vaticana alle cc. 1r, 41r, 138v.

Bibliografia: *Bibliografia dantesca, ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della 'Divina Commedia' e delle opere minori di Dante*, a cura di P.C. DE BATINES, Prato, Tipografia Aldina, 1845-46, 2 tt., to. II, p. 194 nr. 363; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 485; RODDEWIG, *Die 'Göttliche Komödie'*, cit., p. 282 nr. 658; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 112 nr. 31; PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, cit., a p. 406; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 24, 28, 30; TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia'*, cit., pp. 186-88.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

Unica nella serie dei pacineschi, nell'illustrazione è presentato un monte ricoperto dalla vegetazione, probabile figurazione della selva. La gestualità di Virgilio (mano destra parlante, braccio sinistro completamente rivolto verso l'alto) e quella di Dante (mano sinistra al petto, mano destra parlante), avvicinano l'illustrazione a quella di It.Z.50.¹⁴

Purgatorio. C. 47r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio incontrano Catone*.

L'iniziale presenta i due poeti in dialogo con Catone, raffigurato con barba e capelli lunghi di colore bianco e nero (*Purg.*, I 34-35: «Lunga la barba e di pel bianco mista / portava, a' suoi capelli simigliante»). Parte del suo corpo è coperta dalla montagna del Purgatorio quasi tutta occupata da una crepa dalla quale fuoriescono due anime purganti tra le fiamme. Il soggetto è presente in modo identico in M.289 e, sebbene non perfettamente visibile e con differenze sensibili (come l'assenza delle anime purganti nei fori della montagna), all'interno dell'iniziale del codice New York, Morgan Library, M 676, c. 49r. Anime purganti all'interno delle crepe della montagna del purgatorio sono visibili nell'illustrazione nel *bas de page* del *Codex Altonensis*, c. 48r.

La scena potrebbe rappresentare il dialogo tra Virgilio e Catone, presumibilmente con riferimento a *Purg.* I 40-108, momento in cui Dante è inginocchiato

¹⁴ Il gesto della mano parlante o *manus loquens* può essere rappresentato in vari modi: anulare e mignolo flessi, pollice e anulare uniti (cfr. C. FRUGONI, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 67-107).

in segno di riverenza. Nell'illustrazione, tuttavia, l'ossequio di Dante non è espresso attraverso l'inginocchiamento, ma tramite le braccia incrociate sul petto.¹⁵

Paradiso. C. 93r, iniziale istoriata: *Maiestas Domini*. C. 93r, fregio istoriato: *Beatrice mostra a Dante la gloria divina mentre ascendono al cielo*.

La rappresentazione vede un dialogo tra iniziale (Cristo in mandorla d'oro intento a diffondere le *Scritture*) e fregio, presente anche nel codice Plut.40.12. Le due iniziali, molto vicine dal punto di vista contenutistico e della gestualità, si allontanano per l'utilizzo della gamma cromatica: gialle e verdi le vesti di Cristo, si contrappongono a quelle rosa e blu del laurenziano che mostra una somiglianza con il Cristo del codice della *Vita Christi* di Pacino contenuto in New York, Morgan Library, M 643, c. 2r. Dante, abbigliato con abiti rosa come nel laurenziano, a mani giunte, è invitato dal gesto di Beatrice (che lo guarda) a contemplare la maestà divina. Beatrice con la mano sinistra indica verso l'alto e tiene la destra sulla schiena del poeta. Una delle similitudini più importanti tra i due codici è quella relativa alle ali di Beatrice, assenti negli altri codici pacineschi e presenti, tuttavia, nella miniatura tabellare del *Paradiso* del Pal.313, da cui il Barberiniano riprende anche il colore della veste e della cappa di Beatrice e l'aureola poligonale.

*

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb.lat.378

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. II (cart.), 93, II' (cart.). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 350 × 245; numerazione moderna in cifre arabe nel margine superiore esterno; bianche le cc. 30v, 60v, 90v.

Il manoscritto è formato da 10 fascicoli: 1-3/10 (*Inf.*); 4-6/10 (*Purg.*); 7-9/10 (*Par.*); 10/3 (Capitoli in terza rima).

Rigatura a colore; rr. 43 / ll. 42; specchio rigato: 25 [276] 49 × 30 [78 (22) 75] 40.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista di *Pr*: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia* e Capitoli in terza rima, cc. 1r-93r); Mano 2: *littera textualis* semplificata (integrazione terzina mancante, c. 6r); Mano 3: *littera textualis* semplificata (correzione a *Purg.*, XXIX 62, c. 56r).

¹⁵ Ivi, pp. 8-9.

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate in rosso con filamenti blu e in blu con filamenti rossi (non presenti in tutti i canti). Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in pergamena.

Storia del manoscritto: a c. 1r è presente uno stemma non leggibile perché soggetto ad una forte attività di rasura, ma accostato alla famiglia Alighieri.¹⁶

Nel margine inferiore di c. 93v è parzialmente visibile una nota di possesso: «Giovannii | [...] | C[...]». Probabilmente, alla stessa mano si deve il sonetto di Petrarca (*Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*) ricopiato nella parte superiore della carta. A c. IIr, a matita: «Urb. 378».

Al dorso sono impresse in oro le armi di papa Clemente XIV. Timbri della Biblioteca Apostolica Vaticana alle cc. 1r, 93r.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 170 nr. 325; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 488; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., p. 300 nr. 693; POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 17, 111; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 114 nr. 46; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 78-79; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, pp. 515-16 nr. 90.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

Dante è rappresentato in ascolto di Virgilio in maniera ossequiosa, con le braccia incrociate sul petto (atteggiamento presente anche in II.I.32, *Pr*, Plut.40.35, Ricc.1010 e Ricc.1012), mentre Virgilio indica con la mano destra il percorso da compiere.

Purgatorio. C. 31r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

L'immagine traduce i versi «Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro a sé mar sì crudele» (*Purg.*, I 1-3),

¹⁶ Alla famiglia Alighieri è stato accostato uno stemma con scudo partito d'oro e di nero alla fascia attraversante d'argento (Firenze, ASF, Manoscritti, 471, "Armi di Firenze, Città, terre e Castelli, e Famiglie fiorentine", sec. XVIII, A75). Tale stemma è visibile nel margine inferiore della prima carta dei manoscritti Eton, CL, MS 112; Firenze, BR, 1010; Milano, BNB, AC. XIII.41. Anche se non perfettamente visibile, lo stemma è stato associato ai codici Città del Vaticano, BAV, Urb.lat.378; Firenze, BML, Plut.40.14; Firenze, BML, Plut.40.35; Firenze, BML, Strozzi 151; NY, ML, MS M.289; Paris, BnF, Italien 539. BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., p. 332.

rappresentando i due personaggi all'interno dell'imbarcazione metaforica. Il soggetto, apparentemente molto semplice, potrebbe essere il risultato della non perfetta comprensione di una variante dell'immagine, quella in cui Dante è rappresentato nell'atto di alzare letteralmente le vele all'interno della navicella. La problematicità potrebbe scaturire dalla gestualità virgiliana; il poeta, infatti, in tutti i codici pacineschi, ad eccezione del Triv.1077 e dello Strozzi 153, sembrerebbe indicare il primo verso della cantica, uscendo letteralmente al di fuori dei confini della lettera per arrivare, come nel caso dello Strozzi 150, a toccare la *e* di *Per*. Se si accetta di tradurre l'indice puntato di Virgilio non come un generico indicare in alto o dinanzi a sé, ma come riferimento al codificato gesto del comando allora le immagini in cui Dante alza le vele assumono il valore simbolico di completezza dell'immagine con intento esegetico alle spalle.¹⁷

La gestualità di Dante, con la mano destra poggiata sulla navicella e la sinistra parlante e quella di Virgilio, con la mano destra poggiata sulla navicella e la sinistra con l'indice del comando, si ritrovano identiche in Strozzi 151. L'Urbinate, inoltre, condivide con lo Strozzi 153 la non trasparenza delle acque che impedisce la visione della chiglia della nave.

Paradiso. C. 61r, iniziale istoriata: Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo

I cieli sono rappresentati in modo semplice, attraverso linee bianche, così come le stelle, modalità che si ritrova anche in AC.XIII.41, Plut.40.35 e Ricc.1010.

*

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acq. e doni 86

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. II, 32, I' (guardie cartacee); dell'intera *Commedia* restano oggi solo le carte contenenti *Inf.*, I, II, III 1-33, IV 58-VI 87, IX 34-X 63, XIX 133-XXIV 72, XXV 85-XXVIII 142 (cc. 1r-12r); *Purg.*, I-X, XI 1-39, XII 61-XIII 87, XV 109-XVI 126, XVIII 1-XXVIII 15 (cc. 13r-32v). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 362 × 248 (c. 15r); numerazione moderna a matita in cifre arabe nel margine superiore esterno e numerazione meccanografica in cifre arabe nel margine inferiore esterno apposte dopo la caduta delle carte.

Il manoscritto è formato da 5 fascicoli: 1/5, 2/7 (*Inf.*); 3/8, 4/4, 5/8. Nel margine inferiore esterno delle cc. 21r e 25r, tracce di antica segnatura di fascicolo in cifre arabe, in inchiostro chiaro.

¹⁷ FRUGONI, *La voce delle immagini*, cit., pp. 14-15.

Rigatura a secco; rr. 43 / ll. 42; specchio rigato: 20 [272] 70 × 32 [74 (24) 74] 44.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Mano 1: bastarda cancelleresca di tipo “Cento” (*Commedia*, cc. 1r-32v); Mano 2: mercantesca (chiose volgari irrelate, cc. 11v, 31v).

Decorazione: iniziali di terzina toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, in rosso con filamenti blu e in blu con filamenti rossi. Iniziali di cantica (*Inf.* e *Purg.*) istoriate. Disegno di una testa canina in riferimento a *Inf.*, XXI 119 («[...] “e tu, Cagnazzo»).

Legatura: assi in cartone; coperta in pelle. Al dorso, in oro: «Dante | La Commedia» e «Acquisti | e doni | 86».

Storia del manoscritto: a c. Ir in inchiostro nero, di mano moderna: «Acquisti e Doni | n. 86»; a c. IIr, centrale, a matita: «Acquisti - 86»; in basso, di altra mano, in inchiostro scuro: «questo codice consta di ff. 32» (32 meccanografico). Nel margine inferiore interno di c. IIv, a matita: «Acquis. | 86».

A c. 1r sono presenti tracce di uno stemma non più visibile.

Il codice è stato acquistato da Natale Volpi il 25 febbraio 1826.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 29 nr. 40; PETROCCHI, *La ‘Commedia’ secondo l’antica vulgata*, cit., vol. I, p. 514; RODDEWIG, *‘Die Göttliche Komödie’*, cit., p. 68 nr. 157; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della ‘Commedia’*, cit., p. 120 nr. 86; PASUT, *Codici miniati della ‘Commedia’ a Firenze attorno al 1330*, p. 396; EAD., *Il “Dante” illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-20; POMARO, *Ricerche d’archivio per il “copista di Parm” e la mano principale del Cento*, cit., pp. 270, 272; PASUT., *Pacino di Buonaguida e le miniature della ‘Divina Commedia’*, cit., p. 57; BERTELLI, *La tradizione della ‘Commedia’*, cit., pp. 345-46 nr. 12.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

Dante e Virgilio sono rappresentati in dialogo: la mano sinistra di Dante è parlante, mentre la destra è rivolta verso il basso, come nei codici Plut.40.12, Strozzi 150 e Strozzi 153. Il gesto di Virgilio di indicare il cammino con entrambe le braccia è ripreso da molti dei codici pacineschi, anche se con sensibili differenze nella posizione delle mani. A differenza delle iniziali in cui Virgilio indica in alto mostrando esplicitamente il suo ruolo di guida (soprattutto nei casi in cui

tiene Dante per mano), questo indicare generalmente il cammino indebolisce sensibilmente la concettualità dell'illustrazione.

Purgatorio. C. 13r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

Molto simile per impostazione alle iniziali di Strozzi 151 e Urb.378, nell'illustrazione Dante è rappresentato con la mano sinistra poggiata all'imbarcazione e con la destra parlante, mentre Virgilio indica genericamente il cammino con l'indice della mano sinistra.

*

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.40.12

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. I (membr.), 89. Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 348 × 251 (c. 24r); numerazione moderna in cifre arabiche a matita nel margine superiore esterno. Tracce di numerazione antica, cerchiata, in cifre arabiche. Bianche le cc. 30r-v e 60r-v.

Il manoscritto è formato da 12 fascicoli: 1-3/8; 4/6 (*Inf.*); 5-7/8; 8/6 (*Purg.*); 9-11/8; 12/5 (*Par.*).

Rigatura mista a secco e a piombo; rr. 43 / ll. 42 ; specchio rigato: 16 [287] 45 × 25 [86 (20) 85] 35.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista di *Lau*: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 1r-89v); Mano 2: bastarda cancelleresca (chiosa latina irrelata, c. 6v); Mano 3: corsiva umanistica (chiose volgari, latine e greche irrelate, cc. 2r-v, 7r, 12v-17v, 18v-20v, 22r-29r, 31r-43v, 45r, 47v).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate (le iniziali di *Inferno* e *Purgatorio* sono da associare all'attività del Maestro delle Effigi Domenicane, mentre quella del *Paradiso* è stata eseguita dalla bottega pacinesca).

Legatura: assi in legno; coperta in pelle (legatura medicea).

Storia del manoscritto: alla fine di ogni cantica è possibile intravedere sotto rasura la nota di possesso di Mariotto di Giovanni di Bencini Baldesi, notaio fiorentino che rogò il testamento di Leonardo Bruni. La stessa nota erasa si intravede a c. 61v del manoscritto Firenze, BML, Plut.78.11, con annotazioni di Coluccio Salutati e a c. 114r di Firenze, BR, 786 contenente, tra le altre, anche lettere del cancelliere. La mano delle annotazioni greche (quasi sempre erase) fu accostata

da Francesco Mazzoni a quella dell'anonimo che intervenne nel Vitruvio del codice Plut.30.10, appartenuto a Francesco Sassetti. Sembrerebbe, quindi, che il manoscritto sia gravitato all'interno dell'ambiente umanistico fiorentino.

Sulla controguardia anteriore a matita e a c. Ir in inchiostro, l'attuale collocazione.

Timbri della Biblioteca Medicea Laurenziana alle cc. Ir, 1r, 33r, 89v.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 18 nr. 15; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 510; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., pp. 46-47 nr. 104; POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 16, 68-69; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 117 nr. 65; POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 270, 272, 274; PASUT, *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., pp. 50-51; X. VAN BINNEBEKE, *Manoscritti di Coluccio Salutati nella Stadtbibliothek di Norimberga*, in «Studi medievali e umanistici», VII, 2009 pp. 9-36; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 328-30 nr. 2; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, p. 590 nr. 171.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

L'iniziale è stata realizzata dal Maestro delle Effigi Domenicane e, pur mantenendo il medesimo soggetto che si ritrova nelle altre iniziali pacinesche dell'*Inferno*, presenta delle caratteristiche particolari. Le dimensioni di Virgilio sono spropositate rispetto a quelle di Dante. La differenza d'altezza tra i due è visibile anche in Triv.1080, sempre del Maestro delle Effigi Domenicane, ma lì giustificata dall'inclinazione del piano d'appoggio dei due personaggi (Virgilio è posto più in alto sulla pendenza del monte). L'artista riproduce nelle due iniziali anche la medesima gestualità dei personaggi, con Virgilio che poggia una mano sulle spalle di Dante. L'abbigliamento di Virgilio, con tunica blu e mantello scarlatto foderato d'ermellino, è presente non solo in Triv.1080, ma anche in It.Z.51, Ricc.1012, codici che riprendono il medesimo soggetto di Plut.40.12 anche nel *Purgatorio*.

Purgatorio. C. 31r, iniziale istoriata: *Anima purgante tra le fiamme*.

Anche l'iniziale del *Purgatorio* è stata realizzata dal Maestro delle Effigi Domenicane, riproducendo uno dei soggetti minoritari per questa cantica. Il soggetto, infatti, è presente nel già citato Ham.202, in II.I.32, It.Z.51, Plut.40.16 e Ricc.1012. Comparando le iniziali di questi codici è palesemente visibile una

differenza tra il Maestro delle Effigi Domenicane e la bottega pacinesca nella realizzazione delle fiamme purganti: filiformi e che coprono in trasparenza il corpo dell'anima per il primo, divise in due grandi fiamme ai lati dell'anima, raramente accompagnate da fiammelle filiformi, per il secondo, ad eccezione di Ricc.1012 che sembra riprendere la modalità del Maestro delle Effigi Domenicane.

Paradiso. C. 61r, iniziale istoriata: *Maiestas Domini*. C. 61r, fregio istoriato: *Beatrice mostra a Dante la gloria divina mentre ascendono al cielo*.

Chiaramente pacinesca, l'immagine dell'iniziale è in connessione con quella del fregio ed è presente anche nel codice Barb.lat.4117, con sensibili differenze nella gamma cromatica. Va sottolineato che il medesimo soggetto si ritrova anche in Plut.40.13 del Maestro delle Effigi Domenicane, ma l'illustrazione differisce dalle due pacinesche per l'assenza delle ali di Beatrice.

*

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.14

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. I, 84, I'. Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 377 × 261 (c. 13r); numerazione moderna in cifre arabiche a matita nel margine superiore esterno; doppia numerazione moderna in cifre arabiche a matita nel margine inferiore esterno e al di sotto della colonna b (1-4); numerazione più antica in cifre arabiche in inchiostro bruno nel margine superiore esterno delle cc. 29r, 57r, 84r; bianche le cc. 28v, 56v, 84v.

Il manoscritto è formato da 9 fascicoli: 1/8, 2-3/10 (*Inf.*); 4/8, 5-6/10 (*Purg.*); 7/8, 8-9/10 (*Par.*).

Rigatura a secco con tracce di colore; rr. 46 / ll. 45; specchio rigato: 24 [296] 57 × 33 [78 (23) 82] 45.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista principale del Cento: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 1r-84r); Mano 2: *littera textualis* semplificata (annotazioni latine, c. 3v); Mano 3: corsiva (varianti al testo, cc. 52r, 69r); Mano 4: corsiva (annotazioni latine, cc. 54v, 65r-66r); Mano 5: corsiva (annotazioni latine, cc. 64r, 67v).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in legno; coperta in pelle (legatura medicea).

Storia del manoscritto: a c. 1r è presente uno stemma non leggibile, ma associato alla famiglia Alighieri.¹⁸

A c. 1r, in alto, a matita, l'attuale collocazione. Prove di penna nel margine inferiore di c. 2r e 2v. Probabilmente si deve alla Mano 5 il disegno di una *manicula* con le iniziali «F.M.» (c. 64r); tale mano appone anche le *maniculae* alle cc. 72r, 74r. A c. 84v annotazione in ebraico risalente al sec. XVI. Il codice è entrato a far parte del patrimonio della Biblioteca Laurenziana nel 1589.

Timbri della Biblioteca Medicea Laurenziana alle cc. 1r, 33r, 84r.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 19 nr. 17; PETROCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 510; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., p. 47 nr. 106; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., pp. 117 nr. 67; PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, cit., p. 396; EAD., *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-20; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., pp. 270, 272, 274; PASUT, *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., pp. 43, 57; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 331-332 nr. 4.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

La gestualità dei due personaggi, con Dante che ha la mano sinistra incrociata sul petto e la destra parlante e Virgilio che con la mano destra indica in alto (solitamente è la sinistra), viene riprodotta anche in Plut.40.16 e in Strozzi 152. Il 40.14 e lo strozziano condividono anche la foggia e i colori degli abiti dei personaggi.

Le evidenti differenze nella realizzazione di Dante e di Virgilio lasciano pensare ad un cambio di mano e ad un illustratore per le iniziali del *Purgatorio* e del *Paradiso* più abile rispetto a quello dell'*Inferno*.

Purgatorio. C. 29r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

Unico nella serie di codici pacineschi a mantenere nel *Purgatorio* la stessa gestualità presentata dai personaggi nell'*Inferno*, con la sola differenza che nell'immagine della seconda cantica è perfettamente visibile la *manus loquens* (sinistra) di Virgilio, con il pollice che tocca l'anulare. È interessante notare come

¹⁸ BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., p. 332.

l'immagine sembra confermare che il gesto indicante di Virgilio sia rivolto al primo verso della cantica: l'artista, infatti, ha posto il braccio del poeta mantovano all'altezza del secondo rigo della colonna di scrittura («miglior acque»), ma rappresentando un dito sproporzionatamente lungo che sale in obliquo fino a toccare il primo rigo.

Virgilio, a differenza dell'*Inferno*, ha una lunga e folta barba divisa in due sezioni.

Paradiso. C. 57r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

Come già visto, le varianti presenti nella rappresentazione di questo soggetto non sono rilevate tanto nella gestualità dei personaggi, ma fondamentalmente nel modo in cui sono rappresentati i cieli. Nell'iniziale in questione sono resi in modo complesso, attraverso due sezioni di circonferenza, più scura quella centrale e di un blu più chiaro e puntellato di stelle quella esterna, riprendendo una modalità presente anche in Eg.2628, It.Z.50, It.Z.51, Plut.40.16, Triv.1077. In particolare, il Pluteo condivide con It.Z.50 anche il colore delle vesti di Beatrice (ma non quelle di Dante) e la sua acconciatura, ma alla figura arcuata e slanciata del codice veneziano si contrappone la pesantezza leggermente tozza della Beatrice del Pluteo.

*

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.16

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. II, 89, I' (guardie membranacee). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 328 × 235 (c. 19r); numerazione antica in inchiostro scuro in cifre arabe nel margine superiore esterno. Segnata 90 la controguardia posteriore, originariamente ultima carta dell'ultimo fascicolo. Non numerate le carte di guardia. Bianche le cc. 30r, 60r.

Il manoscritto è formato da 12 fascicoli: 1-3/8, 4/6 (*Inf.*); 5-7/8, 8/6 (*Purg.*); 9-11/8, 12/6 (*Par.*).

Rigatura a secco; rr. 43 / ll. 42; specchio rigato: 8 [275] 45 × 38 [73 (21) 70] 33.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami nel margine inferiore, al di sotto della colonna b.

Tipologia grafica: Copista di *Lau*: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 1r-2v, 4r-89v); Mano 2: bastarda cancelleresca (*Commedia*, c. 3r-v); Mano 3: bastarda cancelleresca (annotazioni in volgare, cc. 6r, 37r, 63v, 74r).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in legno; coperta in pelle rossa decorata a secco; presenza di borchie e cantonali (legatura medicea).

Storia del manoscritto: nella prima metà del sec. XV è stata apposta la nota di possesso di Domenico di Carlo Aldobrandi («Questo Dannte de' ciennto è di me Domenicho di Carlo Aldobranndi, [e] chy l'achatta da lui sia chomtentto di rimandarlo presto e senza sozura di luciera o d'altro e basti», c. Iv), tuttora non identificato. La controguardia anteriore e le cc. I e I' sono state ricavate da un manoscritto tardo trecentesco e contengono previsioni astronomiche («Se il chalendar di gennaio sarà in domenicha, la primavera buona, il verno caldo [...]», c. Ir).

A c. IIv notizia su Dante: «Dante nacque a Firenze nel MCCLXV. L'anno dinanzi alla creatione | di papa Chimenti quarto. Et vacava lo 'mperio già XXI anno». Sulla controguardia posteriore scrittura illeggibile.

Timbri della Biblioteca Medicea Laurenziana sulla controguardia anteriore e alle cc. Ir, 30r, 60r, 89v, I'v.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 19 nr. 18; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 510; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., p. 48 nr. 108; OFFNER, *A Critical corpus*, cit., pp. 243-64; POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 16, 68-69; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 117 nr. 69; PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, cit., p. 385 n. 23, p. 399 n. 72; EAD., *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., p. 57 n. 2; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 334-36 nr. 6.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

Incompleta e danneggiata, l'iniziale dell'*Inferno* lascia comunque intravedere la gestualità dei due personaggi (Dante ha la mano sinistra sul petto e la destra parlante, mentre Virgilio indica in alto con la mano destra), associabile a quella di Plut.40.14 e Strozzi 152.

Purgatorio. C. 31r, iniziale istoriata: *Anima purgante tra le fiamme*.

Completa, ma anche in questo caso danneggiata, l'iniziale del *Purgatorio* non permette di riconoscere la fisionomia dell'anima purgante, della quale si intravedono solamente la schiena e parte delle braccia.

Paradiso. C. 61r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

Anche l'iniziale del *Paradiso* è leggermente danneggiata, ma permette di riconoscere nell'acconciatura di Beatrice due trecce che le cingono il capo, particolarità presente anche in Ham.202, It.Z.50, Plut.40.12, Strozzi 150, Triv.1077, tutti codici, ad eccezione dello strozziano e del trivulziano, che associano al *Purgatorio* il soggetto dell'anima purgante.

*

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.35

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. IV, 84, IV (guardie cartacee). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 334 × 232 (c. 16r); numerazione meccanografica nel margine inferiore esterno. Numerata a mano la c. 84r nel margine superiore esterno. Bianche le cc. 28v, 84v.

Il manoscritto è formato da 9 fascicoli: 1-2/10, 3/8 (*Inf.*); 4-5/10, 6/8 (*Purg.*); 7-8/10, 9/8 (*Par.*).

Rigatura a secco; rr. 46 / ll. 45; specchio rigato: 26 [265] 43 × 22 [79 (19) 78] 34.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista di *Pr*: bastarda cancelleresca (*Commedia*, cc. 1r-84r); Mano 2: corsiva umanistica (note alle rubriche, cc. 1r-83v).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in legno; coperta in pelle decorata a secco; presenza di borchie e cantonali (legatura medicea).

Storia del manoscritto: a c. 1r è presente uno stemma non leggibile associato alla famiglia Alighieri.¹⁹

Sulla controguardia anteriore e a c. 1r è riportata l'attuale collocazione. A c. 1v: «questo codice Pl. 40, n° 35 consta di ff. 84» (84 meccanografico).

¹⁹ Ibidem.

Alla fine delle lunghe rubriche volgari, la Mano 2, quattrocentesca, aggiunge ulteriori informazioni sul contenuto del canto o ne chiarisce punti problematici. Timbri della Biblioteca Medicea Laurenziana alle cc. Ir, 1r, 33r, 84r.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 21 nr. 23; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 512; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., p. 55 nr. 127; POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 17, 111-12; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 118 nr. 74; PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, cit., p. 396 n. 62; EAD., *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-20 n. 19; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., pp. 270, 272-74; PASUT, *Pacino di Buonguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., pp. 57 n. 2, 58 n. 23, 60 n. 46; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 78-9, 338-39 nr. 8; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, p. 598 nr. 18.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

L'iniziale presenta Dante con le braccia incrociate sul petto in segno d'umiltà e Virgilio che con entrambe le mani indica il percorso che stanno per intraprendere, mostrando una vicinanza con la gestualità presente nell'iniziale di Pr.

Purgatorio. C. 29r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

La navicella è corredata dall'albero e da una vela, ma Dante è in atteggiamento di dialogo con Virgilio che, guardando il fiorentino, con la mano destra indica generalmente in avanti (l'indice si ferma sulla riquadratura nera esterna dell'iniziale). Insieme a AC.XIII.41, il Pluteo è l'unico dei pacineschi a presentare una navicella fornita di vele che non prevedono l'azione di Dante.

Paradiso. C. 57r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

È l'unica iniziale a presentare tutto il cielo compreso tra Dante e Beatrice puntellato di stelle e a decorare i capelli di Beatrice con lamina d'oro. Per vicinanza cromatica e modalità di rappresentazione dei cieli attraverso un semplice filamento bianco, l'iniziale di avvicina a quella di Ricc.1010: entrambi i codici riportando la bordatura gialla lungo tutta la parte esterna dell'asta della *L* e lungo la parte interna orizzontale, nello spazio compreso tra i due personaggi.

*

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 149

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. III, 106, III' (cartacee le cc. I-II e II'-III'; membranacee le cc. III e I'). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 347 × 234 (c. 7r); numerazione moderna in cifre arabe nel margine superiore esterno, a matita, che ne copre una più antica visibile alle cc. 35, 70, 104, 105, 106; bianca c. 106v.

Il manoscritto è formato da 11 fascicoli: 1-10/10, 11/6.

Rigatura a secco; rr. 37 / ll. 36; specchio rigato: 30 [258] 59 × 28 [72 (21) 73] 40.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista principale del Cento: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 1r-103v; Capitoli in terza rima, cc. 104r-106r); Mano 2: bastarda cancelleresca (rubriche a *Purg.* XVII-XXVI, cc. 51v-60v).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in legno; coperta in pelle decorata a secco.

Storia del manoscritto: il manoscritto è appartenuto alla famiglia Bini, come dimostra lo stemma di c. 1r (in campo azzurro allo scaglione dorato, con due rose dorate in capo e un monte a sei cime in punta) e due note cinquecentesche di Giovanni e di Pietro Bini presenti al di sotto di questo («Ioannis Bini Petri filii»; sotto, di altra mano: «P[...] Petri Bini Bernardi filii»); nel margine interno, affiancato alle note di possesso, è presente uno stemma eraso. Alla famiglia Bini è appartenuta un'altra copia della *Commedia*, il codice New Haven, BL, MS 428, come suggerisce lo stemma presente a c. 1r.

Il manoscritto ha fatto parte della collezione di Carlo Strozzi; a c. IIIr, al di sotto dell'antica segnatura (232), indicazioni sul contenuto del manoscritto e, nel margine inferiore: «Del Senatore Carlo di Tommaso Strozzi | 1670».

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, pp. 23-24 nr. 28; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 518; RODDEWIG, *Die Göttliche Komödie*, cit., p. 86 nr. 201; BOSCHI ROTIROTI, *Codologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 122 nr. 105; PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, cit., pp. 384, 396, 400; EAD., *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-20; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., pp. 269-79; PASUT,

Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia', cit., pp. 57, 60; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 353-54 nr. 17; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, p. 638 nr. 226; PASUT, *Florentine Illuminations for Dante's 'Divine Comedy'*, cit., p. 159.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

Particolarissima la gamma cromatica che caratterizza le iniziali di questo codice, così come la rappresentazione dei personaggi. Lo strozziano presenta l'iniziale in blu, diversamente da quanto accade per gli altri codici pacineschi (ma anche per i non pacineschi e molti codici al di là dei "Danti del Cento") in cui è utilizzato il rosa in svariate tonalità. Gli unici pacineschi a presentare la variante cromatica blu sono, oltre lo Strozzi 149, il Pal.313 e il Pal.319, quest'ultimo chiaramente in debito con il Dante Poggiali. Lo strozziano può essere considerato un *unicum*, anche per l'abbigliamento di Virgilio, presentato con mantello rosso e cuffia gialla.

Purgatorio. C. 35r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

Al contrario di quanto accade nell'*Inferno*, il *Purgatorio* vedo un ritorno all'usuale cromia rosa per il corpo dell'iniziale. L'immagine è testimone di uno dei pochi esempio in cui Virgilio indica a Dante esattamente in direzione del primo verso e Dante alza letteralmente le vele dell'imbarcazione. La stessa azione si ritrova in It.Z.50 e Strozzi 152 e, andando oltre i pacineschi, nei codici Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.11 e Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Dep. Breslau 7, quest'ultimo non accompagnato dal gesto di Virgilio.

Paradiso. C. 69v, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

Particolare nella serie dei pacineschi anche la rappresentazione di Beatrice, bionda e con i capelli lunghi sulle spalle. Tale acconciatura è presente solamente nella parte inferiore del fregio istoriato del Pal.319, rappresentazione assai lontana dall'immagine dello strozziano. Nell'iniziale non sono rappresentati i cieli, assenza comune anche a Pr, Strozzi 151, Strozzi 152 e Strozzi 153.

*

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 150

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. III, 92, I (cc. I e I' membranacee; cc. II e III cartacee e di dimensioni inferiori rispetto alle membranacee). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 362 × 255 (c. 14r); cartulazione moderna a matita nel margine superiore esterno; cartulazione antica in inchiostro bruno alle cc. 32, 63 e 92 numerate 31, 61 e 90; bianche le cc. 30v-31v, 61v-62v, 92v. Numerazione antica dei fascicoli e dei fogli in inchiostro rosso nel margine superiore esterno espressa con sistema simbolico (le carte sono indicate con dei punti, i fascicoli con dei cerchi, un segno a forma di L a partire dal fascicolo 5 indica l'unità n. 5 all'interno della numerazione dei fascicoli, un semicerchio indica la seconda metà del fascicolo).

Il manoscritto è formato da 10 fascicoli: 1-2/10, 3/11 (*Inf.*); 4-5/10, 6/11 (*Purg.*); 7/8, 8-9/10, 10/2 (*Par.*). Aggiunta una carta al terzo e al sesto fascicolo. Tracce di segnatura fascicolare di mano del copista, in blu, da c. 52r a c. 55r (*a*, *a1*, *a2*, *a3*)

Rigatura a secco con tracce di colore; rr. 43 / ll. 42; specchio rigato: 28 [279] 55 × 31 [77 (21) 78] 48.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista principale del Cento: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 1r-92r).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in legno; coperta in pelle decorata a secco.

Storia del manoscritto: il manoscritto potrebbe essere appartenuto alla famiglia Del Mare di Firenze, come dimostra lo stemma posticcio apposto a c. 1r (grifone dorato in campo rosso con banda blu caricata di tre tenaglie o compassi d'oro posti nel senso della pezza; cfr. *Raccolta Ceramelli Papiani*, Archivio di Stato di Firenze, fasc. 3000); tuttavia, tale stemma è stato accostato alla famiglia Ricasoli.²⁰

Sulla controguardia anteriore a e c. 1r l'attuale collocazione e due precedenti segnature strozziane: «780» (depennato) e «250». A c. 11r, al di sotto dell'antica segnatura (250), indicazioni sul contenuto del manoscritto e, nel margine inferiore: «Del Senatore Carlo di Tommaso Strozzi | 1670».

²⁰ Ivi, p. 355.

Manicula in rosso a c. 13v, della stessa mano che inserisce la numerazione dei fascicoli.

Timbri della Biblioteca Medicea Laurenziana alle cc. 1r, 1r, 33r, 92r, 1'v.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 24 nr. 29; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 518; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., pp. 86-87 nr. 202; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 122 nr. 106; PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, cit., pp. 384, 396, 400; EAD., *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-20; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., pp. 270, 272, 274; PASUT, *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., pp. 43, 57, 60; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 354-56 nr. 18.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

I due poeti sono raffigurati in dialogo, con la mano sinistra di Dante parlante e la destra verso il basso, come in Acq.86, Plut.40.12 e Strozzi 153. Virgilio indica in alto, donando forza espressiva al gesto. Molto curata nei particolari, nella miniatura sono perfettamente visibili gli inserti in ermellino sui copricapi dei due poeti e all'interno del mantello di Virgilio.

Purgatorio. C. 32r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

A differenza dell'iniziale dell'*Inferno*, l'abito di Virgilio presenta una decorazione sul collo, probabilmente una piccola cappa di ermellino, tipica dei docenti universitari. Particolare la gestualità dei personaggi che non trova riscontro in nessuno dei codici pacineschi: Virgilio tiene la mano sinistra al di sotto della *e* di *Per* e la mano destra poggiata sull'imbarcazione, mentre Dante tiene la propria mano sinistra sulla spalla del maestro.

Paradiso. C. 63r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

I cieli sono rappresentati attraverso due sezioni di circonferenza in blu scuro con sfondo in blu più chiaro puntellato di stelle. L'acconciatura di Beatrice è ritrovabile anche in Ham.202, It.Z.51, Pluteo 40.12 e Plut.40.16.

*

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 151

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. V, 93, IV (guardie cartacee). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 365 × 252 (c. 13r); cartulazione moderna in cifre arabiche a matita nel margine superiore esterno, non numerata c. 93; tracce di antica numerazione in numeri romani nel margine superiore esterno (visibile alle cc. 1, 2, 3); bianche le cc. 30v e 60v.

Il manoscritto è formato da 10 fascicoli: 1-3/10 (*Inf.*); 4-6/10 (*Purg.*); 7-9/10, 10/3 (*Par.*, Capitoli in terza rima).

Rigatura a secco con tracce di colore; rr. 43 / ll. 42; specchio rigato: 28 [278] 59 × 31 [75 (22) 76] 48.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista principale del Cento: bastarda cancelleresca di tipo “Cento” (*Commedia*, cc. 1r-90r; Capitoli in terza rima, cc. 90v-92v); Mano 2: mercantesca (segni d’attenzione e annotazioni, cc. 1r, 2r, 4v-7r, 8r, 10r, 12r-v, 13v, 14r-16r); Mano 3: bastarda cancelleresca di tipo “Cento” (correzioni e varianti al testo).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in pergamena.

Storia del manoscritto: a c. 1r è presente uno stemma sorretto da due putti, non più leggibile e accostato alla famiglia Alighieri.²¹

A c. 1r, a matita, l’attuale collocazione. Il codice ha fatto parte della collezione di Carlo Strozzi; a c. IVr, al di sotto dell’antica segnatura (252), indicazioni sul contenuto del manoscritto e, nel margine inferiore: «Del Senatore Carlo di Tommaso Strozzi | 1670».

A c. 10r, al di sotto della colonna a, tracce di scrittura trecentesca («[...]lgie»). A c. 30v tracce di scrittura trecentesca erasa («V | gu[...]d[...]e»). Annotazione erasa a c. 92v, non visibile con la lampada di Wood. A c. 93r prove di penna, *signa notarili* e note di possesso, alcune delle quali scarsamente visibili; di mani differenti, partendo dall’alto: «Dominus Lovattis fara[...]tichus»; «il nome di dio e della groliosa vergine maria»; «Andrea di Guido»; «Baldinaço de cat[...]lino infangat».

²¹ Ivi, p. 332.

Il codice è appartenuto a Giovanni Buongirolami (Gubbio, 1381 – Firenze, 1454), come dimostra la nota di possesso presente a c. 93r: «Questo libro si è di miser Giovanni di Girolamo di miser Matteo Buongirolami».

Timbri della Biblioteca Medicea Laurenziana alle cc. IVr, 1r, 33r, 61r, 92v, I'r.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 24 nr. 30; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 518; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., p. 87 nr. 203; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 122 nr. 107; PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, cit., pp. 396, 400; EAD, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-20; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., pp. 270, 272, 274; PASUT, *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., pp. 43, 57, 60; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 356-57 nr. 19; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, pp. 638-39 nr. 227.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

Virgilio è raffigurato mentre indica il percorso da compiere con entrambe le mani, mentre l'azione del dialogo di Dante è espressa con entrambe le mani.

Purgatorio. C.31r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'inferno*.

La postura di Dante, mano destra poggiata sulla navicella e mano sinistra parlante e quella di Virgilio, mano destra poggiata sulla navicella e mano sinistra con l'indice del comando, si ritrovano anche in Urb.378. Il volto di Dante è pesantemente danneggiato.

Paradiso. C. 61r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

Nell'iniziale non sono rappresentati i cieli, come in Pr, Strozzi 149, Strozzi 152 e Strozzi 153, facendo perdere forza espressiva all'immagine. Il volto di Beatrice è sensibilmente danneggiato.

*

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. IV, 92, II (guardie cartacee; a c. I'r è stato applicato un inserto pergameneo). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 372 × 245; numerazione moderna in cifre arabiche a matita nel margine superiore esterno; bianca le c. 30v; a c. 60v, originariamente bianca, è stato aggiunto successivamente il proemio del commento al *Paradiso* di Iacopo della Lana.

Il manoscritto è formato da 10 fascicoli: 1-3/10 (*Inf.*); 4-6/10 (*Purg.*); 7-9/10, 10/2 (*Par.*; Capitoli in terza rima).

Rigatura; rr. 43 / ll. 42; specchio rigato: 28 [282] 62 × 31 [70 (20) 72] 52.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista principale del Cento: bastarda cancelleresca di tipo “Cento” (*Commedia* e Capitoli in terza rima, cc. 1r- 92v); Mano 2: corsiva (fitta chiosatura); Mano 3: corsiva (fitta chiosatura, proemio del commento laneo al *Paradiso*, c. 60v); Mano 4: *littera textualis* (chiose latine all’*Inferno*).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate. Ciclo illustrativo nel *bas de page* di *Inferno* e *Purgatorio*, non completo e aggiunto successivamente alla composizione del codice.

Legatura: coperta in pelle decorata a secco.

Storia del manoscritto: il codice, esemplato a Firenze, è presto giunto a Napoli, dove probabilmente è stato eseguito l’apparato decorativo *en bas de page*. A c. 92v, annotazioni varie e due componimenti poetici: il primo dovrebbe riportare i versi un tempo visibili all’ingresso di Castel dell’Ovo («Ovo mira novo, novo sit ovo non tuber ovo | Dorica castra cluens tutor temerare timeto [...]») ed è attribuito a «dominum Petrum Picholum[?]»; il secondo, sulla regina Giovanna («[...] grandis erat Regina Iohanna [...]»), è attribuito a «Dominum Iohannem Buchacium de Certaldo».

A c. I’r è stato applicato un frammento membranaceo contenente un brano cronachistico sulla discesa di Carlo Magno in Italia meridionale.

Il codice ha fatto parte della collezione di Carlo Strozzi; a c. IIr, al di sotto dell’antica segnatura (243), indicazioni sul contenuto del manoscritto e, nel margine inferiore: «Del Senatore Carlo di Tommaso Strozzi | 1670».

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. I, p. 25 nr. 31; PETROCCHI, *La ‘Commedia’ secondo l’antica vulgata*, cit., vol. I, p. 518; RODDEWIG, *Die Göttliche Komödie*, cit., p. 87 nr. 204; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della ‘Commedia’*, cit., p. 123 nr. 108; A. MAZZUCCHI, *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. VI 2006, pp. 321-70, a p. 328 n. 26; PASUT, *Codici miniati della ‘Commedia’ a*

Firenze attorno al 1330, cit., pp. 383-84, 396, 400; EAD, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-20; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., pp. 270, 272, 274; PASUT, *Pacino di Buonguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., pp. 43, 57, 60; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 358-59 nr. 20; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, pp. 639-40 nr. 228.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

La gestualità che caratterizza i due poeti è perfettamente riscontrabile con quella delle iniziali di Plut.40.14 e Plut.40.16. In particolare, lo strozziano e il Plut.40.14 condividono anche la forma e il colore degli abiti dei personaggi.

Purgatorio. C. 31r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

È uno dei tre pacineschi insieme a It.Z.50 e Strozzi 149 in cui all'ordine di Virgilio risponde il gesto di Dante di alzare le vele. L'immagine è leggermente danneggiata dal trasferimento di parte del colore sulla carta precedente.

Paradiso. C. 61r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

Nell'iniziale non sono rappresentati i cieli, come in Pr, Strozzi 149, Strozzi 151 e Strozzi 153, privando l'illustrazione di incisività.

Il manoscritto presenta un ciclo illustrativo *en bas de page* successivo alla prima decorazione del codice.

*

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 153

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. V, 90, V' (membranacee antiche le cc. IV-V, e I'-II'); cartacee moderne le cc. I-III e III'-V'). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 352 × 244 (c. 20r); numerazione moderna a matita in cifre arabe nel margine superiore esterno comprendente anche le guardie antiche (segnate 1, 2, 3 le prime tre carte di guardia e 93bis la c. I'); numerazione moderna in inchiostro nero in cifre arabe nel margine superiore esterno delle cc. 34, 64 e 93 (segnata 90); bianca la c. 63v, originariamente bianche le cc. 33v e 93v.

Il manoscritto è formato da 9 fascicoli: 1-3/10 (*Inf.*); 4-6/10 (*Purg.*); 7-9/10 (*Par.*).

Rigatura a secco con tracce di colore; rr. 43 / ll. 42; specchio rigato: 21 [274] 57 × 27 [73 (21) 73] 50.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista principale del Cento: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 4r-93r); Mano 2: mercantesca (annotazioni, cc. 4v-5r).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in carta.

Storia del manoscritto: a c. IIIr (c. 1r), disegno di una mano aperta e indicazioni, in inchiostro rosso e blu, in mercantesca coeva o di poco posteriore attraverso le quali è possibile calcolare la Pasqua a partire dall'anno 1339 («Per questa sovrascritta man si può trovare la ragione della Pasqua in questo modo [...]»); nel margine superiore esterno la parola «Geson» in inchiostro nero. A c. IIIv (c. 1v) la stessa mano, in inchiostro rosso e blu, riporta il calendario e le regole per il calcolo della Luna relativamente agli anni 1341-1350. A c. Vr (c. 3r) una mano risalente ai secc. XV ex.-XVI in. riporta il sonetto «Se altri d'amor già mai si dolse o dole» firmato «Andreas Magnianimis». A c. Vv (c. 3v) probabilmente la stessa mano riporta un distico nella parte superiore della carta («Hos ego si totiens ad marmora luctus») e un'ottava di Francesco de' Medici («Fra tutte l'altre tue victorie Amore») firmata «A. R. N. R.». A c. 33v disegno dei segni dello Zodiaco risalente al sec. XV (secondo Ciardi Dupré Dal Poggetto, il disegno risalirebbe al 1315 e sarebbe opera del senese Memmo di Filippuccio).²² A c. 93v disegno di due mani e indicazioni in rosso e in blu della stessa mano delle cc. IIIr-v con indicazioni per il calcolo del primo giorno del mese a partire dal 1341. A c. I'r (c. 93bis) ancora un metodo per calcolare la Pasqua in riferimento al 1344, di mano mercantesca diversa dalla precedente.

A c. II'r (c. 94r) segnalazione dell'apparizione di una cometa nell'anno del 1456 di mano di «Iacopo Magnani (?)». Sotto, di altra mano, altre annotazioni. A c. II'v (c. 94v) ancora altre annotazioni incolonnate.

²² M. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L' "Homo astrologicus" e altre illustrazioni di Memmo Filippuccio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di M. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO e P. DAL POGGETTO, voll. I-II, Milano, Electa, 1977, pp. 111-19, alle pp. 114-15.

Il codice ha fatto parte della collezione di Carlo Strozzi; a c. IIr, al di sotto dell'antica segnatura (241), indicazioni sul contenuto del manoscritto e, nel margine inferiore: «Del Senatore Carlo di Tommaso Strozzi | 1670».

Timbri della Biblioteca Medicea Laurenziana alle cc. IIIr, 33r, 93v.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, pp. 25-26 nr. 32; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 518; CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L'“Homo astrologicus” e altre illustrazioni di Memmo Filippuccio*, cit., pp. 114-118; RODDEWIG, *‘Die Göttliche Komödie’*, cit., p. 88-89, nr. 205; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 123 nr. 109; PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, cit., pp. 396, 400; EAD., *Il “Dante” illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-20; POMARO, *Ricerche d'archivio per il “copista di Parm” e la mano principale del Cento*, cit., pp. 270, 272, 274; PASUT, *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., pp. 43, 57, 60; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 359-61 nr. 21.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

Dante e Virgilio sono raffigurati in dialogo, *loquens* la mano sinistra di Dante e la destra rivolta verso il basso, come nei codici Acq.86, Plut.40.12 e Strozzi 150. Virgilio indica la cima del monte, molto simile ad una rupe, con la sommità piatta e ben visibile come in II.I.32, Ham.202 e It.Z.51.

Purgatorio. C. 34r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

Particolarissima la composizione dell'immagine: Virgilio indica genericamente in alto e Dante è rappresentato con le mani giunte in preghiera in segno di umiltà. Dalla navicella pende verso le acque un laccio delle vele, anche se queste non sono rappresentate. Come nell'Urb.378 le acque non sono trasparenti, impedendo la visione della parte inferiore dell'imbarcazione.

Paradiso. C. 64r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

Nell'iniziale non sono rappresentati i cieli, come in Pr, Strozzi 149, Strozzi 151 e Strozzi 152. Tuttavia, rispetto a questi codici, nello Strozzi 153 Beatrice non indica in alto, ma riproduce il gesto della mano parlante con il pollice che tocca l'anulare, particolarità unica di questo codice tra tutti i pacineschi.

*

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.I.32

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. IV, 98, II' (cartacee moderne le cc. I-IV e II'; membranacea antica la c. I'). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 328 × 225 (c. 28r); numerazione moderna in inchiostro nero in cifre arabe nel margine superiore esterno. Numerato per 100: la prima carta riporta la numerazione sul recto e sul verso; numerata anche c. I'r (100).

Il manoscritto è formato da 13 fascicoli: 1-4/8 (*Inf.*); 5-8/8 (*Purg.*); 9-12/8 (*Par.*); 13/2 (Capitoli in terza rima).

Rigatura a secco; rr. 40 / ll. 39; specchio rigato: 25 [241] 62 × 22 [70 (16) 70] 47.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore, incorniciati.

Tipologia grafica: Mano 1: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 1r-35vB, r. 10); Mano 2: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 35vB, r. 16 - 45vB, r. 39); Mano 3: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia* e Capitoli in terza rima, cc. 45v-99v).²³

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in pergamena.

Storia del manoscritto: a c. IIr, indicazione su autore e contenuto. A c. IIIr: «Ex libris Antonii Magliabechi 4 Iulii 1714 | Catalogus primus nostrae Biblioth.».

A c. IVr, altre annotazioni bibliografiche e, al verso, indice del manoscritto. A c. I'r (100r), in bastarda cancelleresca, per mano di «Dominichum de Ray(mundis) de Faventia», gli epitaffi in morte di Dante (*Iura monarchie*, «Pathaphium Dantis quod proprio ore fecit»), Petrarca (*Frigida Francisci*, «Pathaphium domini Francisci Petrarce») e Giovanni di Andrea (*Hic iacet Andree notissimus orbes Iohannes*, «Pathaphium domini Iohannis Andree»).

A c. I'v (100v), annotazioni erase e calcoli.

Timbri della Biblioteca Nazionale di Firenze alle cc. 1r e I'r (100r).

Bibliografia: PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 520; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., p. 98 nr. 227; POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., p. 57 e passim; BOSCHI ROTIROTI,

²³ Si veda il paragrafo successivo per l'analisi paleografica approfondita.

Codicologia trecentesca della 'Commedia', cit., p. 124 nr. 118; PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, cit., pp. 390, 396 n. 63; PASUT 2006bis, pp. 119-20 n. 19; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., pp. 260, 262, 270, 272; PASUT, *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., pp. 49, 57 n. 2; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 364-66 nr. 23; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, pp. 686-88 nr. 277.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

Dante è raffigurato con le braccia incrociate sul petto in segno di umiltà (Plut.40.35, Pr, Ricc.1010, Ricc.1012, Urb.378) mentre Virgilio indica la sommità del monte. La particolare postura di Virgilio, con il braccio sinistro completamente rivolto verso l'alto, è visibile anche in Barb.4117, Ham.202, It.Z.50, Ricc.1012 e Triv.1077. Questa postura particolare lascerebbe supporre che l'immagine fermi il momento in cui Virgilio interroga Dante in *Inf.*, I 76-78: «Ma tu perché ritorni a tanta noia? / perché non sali il diletto monte / ch'è principio e cagion di tutta gioia?».

Purgatorio. C. 34r, iniziale istoriata: *Anima purgante tra le fiamme*.

Anche il *Purgatorio* presenta affinità particolari con Ham.202 e più in generale con gli altri codici che propongono il soggetto minoritario dell'anima che purga i propri peccati (It.Z.51, Plut.40.12, Plut.40.16, Ricc.1012).

Paradiso. C. 66r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

La miniatura risulta danneggiata da un trascinamento del colore che non permette di vedere il volto di Beatrice. I cieli sono stati rappresentati attraverso tre sezioni di circonferenza con tonalità a scalare da quello interno verso l'esterno. Il codice fiorentino è l'unico tra tutti i pacineschi a presentare Dante in abito rosso, colore solitamente riservato a Virgilio.

*

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino 313 (Dante Poggiali)

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. V, 237, III' (guardie cartacee). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 298 × 210 (c. 30r); numerazione moderna in cifre arabe in inchiostro scuro nel margine superiore esterno da c. 1 a c. 236

(ripetuto n. 61); numerazione antica in cifre arabe in inchiostro scuro nel margine superiore esterno da c. 1 a c. 32 (non sempre visibile). Originariamente bianca la c. 159v sulla quale successivamente è stato inserito l'argomento della terza cantica.

Il manoscritto è formato da 30 fascicoli: 1/8, 2/7, 3-9/8, 10/9+2 (*Inf.*); 11-19/8, 20/4+2 (*Purg.*); 21-29/8, 30/4+1 (*Par.*). Il fascicolo 20, originariamente un senione con due carte aggiunte, ha perso il foglio centrale. All'ultimo fascicolo è stata aggiunta una carta.

Rigatura a secco; rr. 31 / ll. 30; specchio rigato: 30 [190] 78 × 41 [44 (17) 38] 70.

Disposizione del testo: bicolonnare con i versi spezzati e commento a cornice per la prima cantica. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Mano 1: *littera textualis* (*Commedia*, cc. 1r-236v; commento all'*Inferno*, cc. 1r-81v; *Commedia* e commento nella parte posteriore delle miniature incollate, cc. 1r e 82r; *scriptio inferior* delle cc. 156-159, 162); Mano 2: corsiva (postille interlineari, cc. 5v, 6r, 8v, 15v; chiose volgari a *Par.*, I-II, cc. 159v, 160v-164v); Mano 3: bastarda cancelleresca (annotazioni interlineari, cc. 15v, 17r-19r, 27v, 33v-35v, 196r, 220r); Mano 4: *littera textualis* semplificata (chiose latine a *Purg.*, I-IV, cc. 82r-v, 83v, 84v, 85r-86v, 87v, 88v, 89v).

Decorazione: iniziali di terzina e di commento calligrafiche in rosso e blu non realizzate per tutta l'estensione del codice; lettere guida per le iniziali non realizzate. Iniziali di canto fitomorfe, non sempre realizzate (spazi riservati con presenza di lettere guida). Iniziali di cantica istoriate. Miniature tabellari di diverse dimensioni poste all'inizio dei canti: 32 per l'*Inferno*, 2 per il *Purgatorio* e 3 per il *Paradiso* (spazi riservati per ogni canto). Le illustrazioni presenti a c. 1r e c. 82r sono state ritagliate da un altro codice e incollate nello spazio riservato (nello spazio di c. 1r una mano quattrocentesca ha disegnato a penna lo stesso soggetto presente sulla parte incollata). A c. 79v la miniatura incollata è andata perduta.

Legatura: assi in legno; coperta in pelle.

Storia del manoscritto: meglio noto come "Dante Poggiali" e famoso per la presenza al suo interno del ben noto corredo esegetico conosciuto oggi come *Chiose Palatine*.²⁴

²⁴ *Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di R. ABARDO, Roma, Salerno Editrice, 2005.

Per le peculiarità paleografiche e codicologiche, il manoscritto si presenta come un *unicum* all'interno della tradizione trecentesca. Le colonne, evidentemente troppo strette per contenere l'endecasillabo, spezzano il verso non sempre in coincidenza con l'emistichio. Le carte palinseste e il retro delle miniature incollate testimoniano come il codice sia passato attraverso un elaborato periodo di progettazione e sono riprova del fatto che sia un prodotto di bottega. Infatti, il testo presente sul verso della miniatura incollata di c. 1r (*Inf.*, I 7-14, 22-29) mostra la medesima *mise en page* con colonne in endecasillabi spezzati e commento a cornice che troviamo nel testo principale; quello sul retro di c. 82r (*Purg.*, I 30-48, 66-83) e il negativo di c. 79v (*Inf.*, XXXIII 83-99, 121-137) testimoniano un altro schema di impaginazione, semplicemente a due colonne, così come si vede nella *scriptio inferior* delle carte palinseste (c. 156r *Purg.*, XXXIII 10-75; c. 156v *Purg.*, XXXIII 76-137; c. 157r *Purg.*, XXXIII 138-145; c. 159r *Purg.*, XXXII 53-160; c. 159v *Purg.*, XXXIII 1-10; c. 162v *Par.*, I 19-54). La mano presente in tutti questi punti è la medesima che provvede alla compilazione del manoscritto (Mano 1). Nella *scriptio inferior* delle cc. 33-45 non è presente identità con la Mano 1 e non è riportato il testo della *Commedia*.

Nel margine superiore di c. 1r si intravede sotto rasura la nota di possesso di Piero del Nero, bibliofilo cinquecentesco, possessore anche dei manoscritti Firenze, BML, Ashb.832, Firenze, BNCF, Naz. II. IV.120 e Firenze, BNCF, Pal. 319. Il manoscritto è entrato a far parte della biblioteca della famiglia Guadagni con segnatura 104 e nel 1800 è stato acquistato da Gaetano Poggiali il quale, nella sua edizione del 1807-1813, ha avuto premura di segnarne le varianti sul testo fissato dalla Crusca nel 1595.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, pp. 88 nr. 163; *Mostra di codici ed edizioni dantesche* (Firenze, 20 aprile-31 ottobre 1965). *Catalogo a cura del Comitato Nazionale per le celebrazioni del settimo centenario della nascita di Dante*, Firenze, Sàndron, 1965, p. 81 nr. 109; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 80-81, 396-97, 523; BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., vol. I, pp. 245-46; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., pp. 111-12 nr. 263; POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 110-11; A. SPAGNESI, *Il Palatino 313 della Biblioteca nazionale di Firenze: alcune considerazioni sull'illustrazione della 'Commedia' a Firenze nel Trecento*, in «Rivista di Storia della Miniatura», nn. 1-2 1996-1997, pp. 131-40; ID., *All'inizio della tradizione illustrata della 'Commedia' a Firenze: il codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «Rivista di Storia della Miniatura», n. 5 2000, pp. 139-50; BOSCHI

ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 126 nr. 137; *Chiose Palatine*, cit., passim; M. CORRADO, *Per l'identificazione di un nuovo esemplare borghiniano dell'«Ottimo Commento» alla Commedia: il ms. Laur. Ashb. 832*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. V 2005, fasc. 1, pp. 161-81; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 375-77 nr. 31; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, pp. 730-31 nr. 323; *Ottimo Commento alla Commedia, Tomo I Inferno*, a cura di G.B. BOCCARDO, Roma, Salerno Editrice, 2018, pp. LII-LXIV, CXIII-CXCVIII.

Analisi iconografica:

Inferno

CANTO I. C. 1r, iniziale istoriata: *Dante allo scrittoio*.

La composizione mostra forti elementi di vicinanza con l'iniziale che apre la *Cronica* di Giovanni Villani contenuta nel codice Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L VIII 296: la figura di Dante allo scrittoio sembra quasi una semplificazione di quella di Villani intento a scrivere l'opera. Una variante dell'iniziale del *Poggiali* è presente anche in Pal.319.²⁵

C. 1r, miniatura incorniciata: *Dante smarrito nella selva; Dante ai piedi del colle spaventato dalle fiere; Dante parla con Virgilio indicandogli la lupa*.

Inf., I 1-21, 31-135

Miniatura incollata probabilmente durante un tentativo di restauro integrativo nel sec. XIX; il verso della miniatura presenta i vv. 7-14 e 22-29 di *Inf.*, I, con relativo commento, della stessa mano del testo principale e con la stessa mise en page. Cornice in rosso sbiadito. Spagnesi accosta il miniatore alla cerchia del Maestro Daddesco, ma lo stato di conservazione, non ottimo, non agevola il giudizio attributivo

C.1r, disegno: *Dante smarrito nella selva; Dante ai piedi del colle spaventato dalle fiere; Dante parla con Virgilio*.

CANTO II. C. 4r, miniatura incorniciata: *Virgilio spiega a Dante le motivazioni del suo viaggio*

Inf., II 10-140

Il miniatore che realizza l'illustrazione, appartenente alla cerchia del Maestro Daddesco, è lo stesso che ha realizzato l'immagine di c. 1r.²⁶

²⁵ *Chiose Palatine*, cit., pp. 32-33; SPAGNESI, *Il Palatino 313 della Biblioteca nazionale di Firenze*, cit., pp.140-41.

²⁶ *Chiose Palatine*, cit., pp. 32-33.

CANTO III. C. 6v, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio incontrano Caronte sulla riva del fiume Acheronte; Virgilio introduce Dante per la porta dell'Inferno tenendolo per mano.*

Inf., III 82-129; 1-21

Gli episodi sono invertiti rispetto al racconto del poema; tale inversione potrebbe essere il risultato dell'influenza dei codici miniati dell'*Eneide* o sarebbe da imputare al riuso di un cartone iconografico.²⁷ Anche questo miniatore è stato associato alla cerchia del Maestro Daddesco.

CANTO V. C. 11v, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio davanti a Minosse e tre diavoli che puniscono le anime.*

Inf., V 4-24

Probabilmente, per la rappresentazione di Minosse è stato preso a modello il Lucifero presente nel mosaico del *Giudizio finale* del Battistero di Firenze (Coppo di Marcovaldo), adeguato secondo i canoni giotteschi (piedi da rapace, peluria e anatomia dell'addome). Secondo Spagnesi l'autore delle miniature da c. 11v a 30v sarebbe un "Secondo miniatore Daddesco", mentre Pasut le attribuisce alla bottega pacinesca.²⁸

CANTO VI. C. 14r, miniatura incorniciata: *Virgilio, in compagnia di Dante, getta una palla di terra nelle fauci di Cerbero che tormenta le anime dei golosi.*

Inf., VI 13-33

L'iconografia di Cerbero segue da vicino il testo, fatta eccezione per le lingue di fuoco che gli fuoriescono dalle fauci e dalle orecchie.

CANTO VII. C. 16v, miniatura incorniciata: *Virgilio rassicura Dante nell'incontro con Pluto che li aggredisce insieme a un altro diavolo.*

Inf., VII 1-15

Pluto ha le ali simili a quelle dei pipistrelli, attributo che Dante riserva per Lucifero. L'inserimento del secondo demone non rispetta il testo.

CANTO VIII. C. 18v, miniatura incorniciata: *Dante chiede spiegazioni a Virgilio sulle fiammelle della torre della palude Stigia; Avvicinamento di Flegiàs.*

Inf., VIII 1-24

²⁷ BATTAGLIA RICCI, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale*, cit., p. 45; *Chiose Palatine*, cit., p. 34; BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., vol. I, p. 86.

²⁸ *Chiose Palatine*, cit., pp. 33-34; PASUT, *Florentine Illuminations for Dante's 'Divine Comedy'*, cit., pp. 164, 210.

L'illustrazione mostra in contemporanea i dubbi di Dante sui segnali luminosi scambiati tra le due torri, l'ira di Flegiàs nei confronti del poeta e il rimprovero di Virgilio al traghettatore.

CANTO IX. C. 21r, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio davanti alla città di Dite guardano le tre Furie in cima alla torre.*

Inf., IX 34-54

Coerentemente al testo, le tre Furie hanno serpentelli per capelli e sono cinte da idre: Tesifone grida al centro, Megera e Aletto si graffiano il petto; tuttavia, le Furie non sono sporche di sangue.

CANTO X. C. 23v, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio parlano con Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti.*

Inf., X 4-120

Le anime di Farinata degli Uberti e di Cavalcante de' Cavalcanti sono rappresentate in due sepolcri differenti, Farinata che sporge dalla cintola in su e Cavalcante che fuoriesce dalla tomba a partire dal mento.

CANTO XI. C. 25v, miniatura incorniciata: *Davanti alla tomba di Anastasio II, Dante si tappa il naso e Virgilio spiega la struttura dell'Inferno.*

Inf., XI 1-115

La tomba di papa Anastasio II è rappresentata senza alcuna iscrizione («i raccostammo, in dietro, ad un coperchio / d'un grand'avello, ov'io vidi una scritta / che dicea: "Anastasio papa guardo, / lo qual trasse Fotin de la via dritta"», vv. 6-9).

CANTO XII. C. 28r, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio davanti al Minotauro che si morde una mano dalla rabbia.*

Inf., XII 1-27

Il gesto del mordersi la mano è rappresentato anche nel codice Oxford, Bodleian Library, Holkham misc. 48, p. 17 in cui il Minotauro si morde entrambe le mani. Il Minotauro è rappresentato come un centauro, così come nel manoscritto inglese e nell'Arsenal, 8530, c. 21v.

CANTO XIII. C. 30v, miniatura incorniciata: *Dante, in compagnia di Virgilio, spezza un ramo della selva dei suicidi.*

Inf., XIII 1-39

Le Arpie, poste sugli alberi della selva, sono rappresentate con volto umano, grandi ali, zampe artigliate e piumaggio accentuato, secondo il dettato dantesco.

CANTO XIV. C. 33r, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio osservano le pene dei violenti contro Dio e l'alterigia di Capaneo.*

Inf., XIV 1-72

In linea con il dettato dantesco, nell'illustrazione è rappresentata la pioggia di fuoco e Capaneo è l'unico dannato a non preoccuparsene. Le miniature da c. 33r a c. 77r e quelle del *Paradiso* sono attribuite da Spagnesi al "Maestro pacinesco della Bibbia Trivulziana" e a Pacino di Buonaguida stesso da Francesca Pasut.²⁹

CANTO XV. C. 35v, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio incontrano Brunetto Latini*.

Inf., XV 1-120

Contrariamente al testo, Dante e Brunetto Latini si tengono per mano (come nel codice M 676, c. 25r) e non è rappresentata la pioggia infuocata. Sulla destra si allontanano due sodomiti, uno dei quali è chierico.

CANTO XVI. C. 37v, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio parlano con tre sodomiti fiorentini sulla sabbia infuocata*.

Inf., XVI 1-87

CANTO XVII. C. 40r, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio, tenendosi la mano, incontrano Gerione sull'orlo del burrato*.

Inf., XVI 1-30

La rappresentazione di Gerione sembra seguire le chiose e non il testo dantesco. La chiosa introduttiva, infatti, suggerisce che Dante e Virgilio "passaro il fiume" in groppa a Gerione il quale, infatti, è rappresentato come una sirena o comunque un animale marino al di sotto del quale è presente il Flegetonte («[...] e qui si truova il demonio Gerione sopra il quale passaro il fiume [...]. [...] descrivela con umana faccia a dimostrare che 'l principio de lo 'nganno è di giusta e benigna apparenza et scrive lo imbusto del serpente di molti cholori machiato a significare il variato e 'l velenoso volere che in lei si chontiene e la sua choda aguçça dimostra che il suo fine pugne altrui offendendo, la quale choda in due agute punte si divide sì chome il suo fine in due modi offende [...]]», c. 40r).

CANTO XVIII. C. 42r, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio parlano con Venedico Caccianemico tormentato da un diavolo*.

Inf., XVIII 22-66

La fisionomia dei diavoli tormentatori ricorda quella dei diavoli (di chiara impostazione giottesca) del *Laudario della Compagnia di Sant'Agnese* di Pacino (London, Bodleian Library, Additional MS 35254B).

²⁹ *Chiose Palatine*, cit., p. 36; PASUT, *Florentine Illuminations for Dante's 'Divine Comedy'*, cit., pp. 161, 210.

CANTO XIX. C. 44v, miniatura incorniciata: *Dante, in compagnia di Virgilio, parla con Niccolò III.*

Inf., XIX 13-117

L'illustrazione sembra fondere insieme due momenti: la vista della Bolgia dall'alto della rupe e il chinarsi di Dante per parlare con l'anima di Niccolò III sul fondo della Bolgia. La posizione particolare di Dante segue perfettamente il testo («Io stava come 'l frate che confessa / lo perfido assessin, che, poi ch'è fitto, / richiama lui, per che la morte cessa», vv. 49-51), in cui si fa riferimento ad un particolare tipo di condanna a morte in uso nel Medioevo, molto simile alla pena dei simoniaci e alla posizione che tenevano i confessori per ascoltare le ultime parole dei condannati. Tale posa, presente anche in Alt a c. 25r e in Cha a c. 132v, sembra ricordare quella di Cristo nell'*Esortazione degli Apostoli* dell'*Albero della vita* di Pacino (Galleria dell'Accademia, Firenze).

CANTO XX. C. 47r, miniatura incorniciata: *Virgilio mostra a Dante gli indovini Anfiarao, Tiresia e Arunte.*

Inf., XX 1-51

Evidente l'angoscia del poeta alla visione della pena degli indovini, angoscia resa col reggersi alle spalle del Maestro.

CANTO XXI. C. 49r, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio guardano un diavolo che getta un barattiere nella pece.*

Inf., XXI 22-42

Seguendo il testo, il diavolo con le ali spalancate tiene sulla spalla l'anima di un dannato afferrandogli le caviglie per gettarlo nella pece. Sul braccio del dannato è presente la didascalia "lucensis", a indicare che è originario di Lucca («ecco un de li anzian di Santa Zita!», v. 38). Dalla parte opposta del lago di pece, un altro diavolo tiene tra le mani un rampino.

La fisionomia dei diavoli tormentatori ricorda quella dei diavoli (di chiara impostazione giottesca) presenti nella carta del *Laudario della Compagnia di Sant'Agnese* di Pacino conservata nel codice London, Bodleian Library, Additio-nal MS 35254B.

CANTO XXII. C. 51v, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio guardano i Malebranche che, con corni e trombe, producono suoni sconci.*

Inf., XXII 1-12

Nella strutturazione generale del manoscritto, solitamente, le miniature sono poste all'inizio di un canto per riassumerne il contenuto. In questo caso è evidente il riferimento al verso finale del canto XXI «ed elli avea del cul fatto trombetta», ma la scena rappresentata, in base alla logica del progetto decorativo, potrebbe

riferirsi anche all'inizio del canto XXII. Sono rappresentati sette diavoli e non dieci come vorrebbe il testo, fisionomicamente associabili a quelli di Add.35254B.

CANTO XXIII. C. 54r, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio si tengono per mano mentre assistono alla zuffa tra Calcabrina e Alichino nella pece.*

Inf., XXIII 4-6

Anche per questa miniatura potrebbe esserci un collegamento sia con la zuffa descritta nei vv. 133-141 del canto precedente, sia con l'inizio del canto XXIII, ossia al momento in cui Dante ripensa alla rissa, come suggerito dall'annotazione posta di fianco alla vignetta («volto era su la favola {...}»). La fisionomia dei diavoli è associabile a quella dei demoni di Add.35254B.

CANTO XXIV. C. 56v, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio si arrampicano lungo l'argine della sesta bolgia per giungere alla settima.*

Inf., XXIV 22-42

CANTO XXV. C. 59r, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio guardano Vanni Fucci avvolto dai serpenti che mostra le "fiche" a Dio mentre Caco si avvicina.*

Inf., XXV 1-33

La raffigurazione di Vanni Fucci è accompagnata dalla didascalia: «Vanni Fucci da Pistoia | latro». Le sembianze di Caco, rappresentato come un uomo a cavallo, sembrerebbero essere collegate alla spiegazione demitizzante presente nella chiosa sui Centauri di *Inf.*, XII 56 («Centauri etc. Questi furono li primi huomi che domarono chavalli in però che furono C. et però sono detti centauri et cioè C. armati [...], c. 29r) a cui rimanda la chiosa su Caco.³⁰

CANTO XXVI. C. 61v, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio osservano le anime dei consiglieri fraudolenti avvolte dalle fiamme.*

Inf., XXVI 25-48

Contrariamente a quanto riportato nella *Commedia*, il miniatore ha rappresentato tutte le fiamme biforcute, non solo quella che contiene le anime di Ulisse e Diomede.

CANTO XXVII. C. 63v, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio parlano con Guido da Montefeltro.*

Inf., XXVII 16-129

Nell'illustrazione sono presentate tre grandi fiamme all'interno delle quali si intravedono i volti delle anime, uno per ogni fiamma.

³⁰ A. MAZZUCCHI, «*Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [...] diventon monstri*». Lettura del canto XII dell'*Inferno*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. IV 2004, fasc. 2 pp. 286-332.

CANTO XXVIII. C. 66r, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio osservano un diavolo che mutila i seminatori di discordia.*

Inf., XXVIII 1-42; 103-111

Tra i personaggi rappresentati sono riconoscibili Maometto che si apre il ventre per mostrare le viscere e Mosca dei Lamberti con le mani mozzate.

CANTO XXIX. C. 68v, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio osservano il tormento dei falsari e Griffolino e Capocchio che si grattano a vicenda.*

Inf., XXIX 40-139

L'atteggiamento di Capocchio e di Griffolino, che nel grattarsi a vicenda si abbracciano, ricorderebbe l'iconografia biblica dell'incontro tra Anna e Gioacchino.³¹ A tal proposito, si veda il relativo affresco di Giotto (*Incontro di Anna e Gioacchino alla Porta d'Oro*) della Cappella degli Scrovegni di Padova.

CANTO XXX. C. 70v, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio guardano Gianni Schicchi che morde il collo di Capocchio e Mirra che fugge.*

Inf., XXX 22-45

La figura di Capocchio potrebbe essere accostata a quella di *Jesse dormiente* di c. 437r della *Bibbia Trivulziana* (Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana, 2139). L'anima di Mirra è rappresentata con le braccia levate, in una corsa sfrenata, mentre calpesta un'altra anima.

CANTO XXXI. C. 73r, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio parlano con due giganti posti nei pozzi.*

Inf., XXXI 34-81

Nembrot, rappresentato mentre suona il corno, tiene in mano un pomo rosso, simbolo della regalità. Il secondo gigante è privo di qualsiasi attributo che possa permetterne un'identificazione. I due giganti sono rappresentati ognuno in un pozzo.

CANTO XXXII. C. 74v, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio guardano i traditori immersi nel Cocito.*

Inf., XXXII 40-60

Tra le varie anime immerse nel lago ghiacciato sono riconoscibili solamente i Conti di Mangona, Alessandro e Napoleone degli Alberti, le cui teste sono così vicine che i capelli dell'uno e dell'altro risultano mescolati.

CANTO XXXIII. C. 77r, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio parlano con il conte Ugolino che rode il capo all'arcivescovo Ruggieri.*

Inf., XXXIII 1-78

³¹ SPAGNESI, *All'inizio della tradizione illustrata della 'Commedia' a Firenze*, cit., p. 143.

Le anime di Ugolino e Ruggieri non sono immerse nel Cocito, ma fuoriescono da una buca nella roccia. Nel lago sono, invece, visibili le teste di altri due dannati. L'arcivescovo Ruggieri è rappresentato con in testa una mitra.

Purgatorio

CANTO I. C. 82r, miniatura incorniciata: *Dante e Virgilio escono dall'Inferno e guardano il cielo; Virgilio fa inginocchiare Dante mentre parla con Catone.*

Purg., I 13-111

Il verso della miniatura presenta i versi 30-48 e 66-83 di *Purg.* I della stessa mano del testo principale e con la stessa mise en page

CANTO IX. C. 101r, miniatura incorniciata: *Virgilio parla con Sordello mentre Dante parla con l'Angelo guardiano davanti alla porta del Purgatorio.*

Purg., IX 70-93

Secondo Spagnesi la paternità di questa miniatura sarebbe da attribuire ad un "Terzo miniatore Daddesco", mentre per Pasut è da imputare ad un anonimo artista fiorentino.³²

Paradiso

CANTO I. C. 160r, iniziale istoriata: *Arcangelo Gabriele benedicente.*

L'arcangelo Gabriele, in quanto angelo messaggero, è rappresentato con in mano il *baculus viatorius*, il bastone che qualificava i messaggeri imperiali, che rimanda alla bacchetta degli ostiari che nell'antichità custodivano i luoghi sacri. La scelta di porre l'arcangelo ad apertura del *Paradiso* si configura come un *unicum* nella tradizione della *Commedia*. L'arcangelo Gabriele ha lo stesso abbigliamento e lo stesso *baculus* trilobato del Gabriele di M.643 (c. 2r).

C. 160r, miniatura incorniciata: *Beatrice alata mostra a Dante la gloria divina mentre ascendono al cielo.*

Par., I 82-141

Le figure di Dante e Beatrice sembrano mostrare una certa somiglianza con quelle di Enea e della Sibilla della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani illustrata da Pacino (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L VIII 296, c. 21v).

CANTO II. C. 162v, miniatura incorniciata: *Beatrice alata spiega a Dante l'origine delle macchie lunari mentre ascendono al Cielo della Luna.*

Par., II 19-148

³² *Chiose Palatine*, cit., pp. 38-39; PASUT, *Florentine Illuminations for Dante's 'Divine Comedy'*, cit., p. 210.

CANTO III. C. 165r, miniatura incorniciata: *Beatrice alata e Dante parlano con Piccarda, di fianco l'imperatrice Costanza.*

Par., III 34-120

*

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino 319

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. III, 71, III' (guardie cartacee). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 342 × 248 (c. 5r); numerazione moderna in cifre arabe in inchiostro scuro nel margine superiore esterno 1-71.

Il manoscritto è formato da 9 fascicoli: 1-6/8, 7/10, 8/8, 9/5.

Rigatura a secco; rr. 55 / ll. 54; specchio rigato: 25 [237] 80 × 24 [78 (20) 78] 48.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore, talvolta decorati e toccati di giallo.

Tipologia grafica: Mano 1: *littera textualis* (*Commedia* e Capitoli in terza rima, cc. 1r-71v).

Decorazione: iniziali di terzina decorate con sottili filamenti eseguiti a dorso di penna e toccate di giallo e di rosso. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in seta verde (legatura palatina).

Storia del manoscritto: il codice è appartenuto alla famiglia Medici, come dimostra lo stemma (d'oro, a cinque sfere di rosso e una d'azzurro posta in capo, caricata di tre gigli d'oro) presente nel margine inferiore di c. 1r aggiunto successivamente su uno più antico del quale si intravedono i bordi). Lo stemma è rimandabile al ramo dei Granduchi ed è visibile anche nella *Commedia* contenuta nel codice Firenze, BNCF, Pal. 323.

Nel margine superiore interno di c. 1r, nota di possesso di Piero del Nero («Di Piero del Nero 1591»), bibliofilo cinquecentesco, possessore anche dei manoscritti Ashb.832, II. IV.120 e Pal.313.

Il manoscritto è entrato a far parte della biblioteca della famiglia Guadagni con segnatura "103" e nel 1800 è stato acquistato da Gaetano Poggiali. Attraverso l'ausilio della lampada di Wood è possibile intravedere tracce di scrittura di mano moderna alle cc. 4v, 5r, 48r, 55r e 64r («Mentre io dubitava per lo lume spento della fulgida fiamma che lo spens[...]]»).

Nel margine superiore centrale di alcune carte è possibile intravedere la lettera «F» accompagnata da «1», «2» e «3» rispettivamente per l'*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso*.

Probabilmente di mano del copista la *manicula* a c. 49r a segnalare l'integrazione di alcuni versi (*Par.*, IV 34-36). Rubriche incomplete e colophon in inchiostro rosso e nero.

Timbri della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze alle cc. 1r, 71v.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 92 nr. 167; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 524; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., p. 114 nr. 269; BOSCHI ROTIROTI, *Codiconologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 127 nr. 141; PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, cit., p. 136; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 377-79 nr. 32; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, pp. 733-34 nr. 326.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Dante allo scrittoio*. C. 1r, fregio istoriato: *Dante e Virgilio ai piedi del colle con su le tre fiere*.

Il codice, attraverso un gioco di rimandi tra iniziale e fregio, è l'unico tra i pacineschi ad estendere la decorazione fino al margine inferiore della carta. Particolare sotto tutti i punti di vista, il codice non rispetta le caratteristiche del gruppo del Cento, ma le modifica in base alle probabili esigenze del committente: il testo è su due colonne, l'apparato decorativo si estende anche al fregio (oltre alle iniziali istoriate il manoscritto presenta le iniziali di canto filigranate e quelle di terzina toccate di giallo, come in quasi tutti i codici del Cento), non è utilizzata la tipologia grafica tipica dei Cento, ma la *textualis* e alla fine di ogni cantica sono presenti poche righe esegetiche per il lettore.

Il soggetto dell'iniziale riprende esattamente quello di Pal.313, probabile modello per la realizzazione della decorazione di questo codice; Dante è seduto allo scrittoio nell'atto di correggere l'opera. Gli altri due casi di rappresentazione di *Dante autore* all'interno dei codici pacineschi (Eg.2628 e M.289) si differenziano dai due palatini per la rappresentazione a figura intera di Dante. Come il Pal.313, anche il Pal.319 riporta la *N* in blu (le iniziali di *Purg.* e *Par.* sono in rosa), colore inusuale per le iniziali dei codici pacineschi. La miniatura del fregio, posta nell'angolo inferiore esterno, ricorda la struttura piramidale con Dante e Virgilio alla base e le fiere poste una sull'altra lungo il colle visibile in *Cha* e *Ars*.

Purgatorio. C. 24r, iniziale istoriata: *Mezzobusto di Catone*. C. 24r, fregio istoriato: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

Unico dei codici pacineschi a presentare Catone solo, senza la compagnia di Dante e Virgilio. Catone non è raffigurato con la solita tunica e sul petto gli

poggia la lunga barba divisa in due estremità. Nella parte inferiore del fregio, Dante è intento ad alzare le vele all'interno dell'imbarcazione, mentre Virgilio indica il cammino da compiere sotto un cielo illuminato da Venere e dalle quattro stelle del Purgatorio (*Purg.*, I 19-24: «Lo bel pianeto che d'amar conforta / faceva tutto rider l'oriente, / velando i Pesci ch'erano in sua scorta. / I' mi volsi a man destra, e puosi mente / a l'altro polo, e vidi quattro stelle / non viste mai fuor ch'a la prima gente»), elementi unici nella serie dei pacineschi.

Paradiso. C. 47r, iniziale istoriata: *Maiestas Domini*. C. 47r, fregio istoriato: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

Anche per il *Paradiso* il codice fonde due tipologie di soggetti giocando con la presenza del fregio. Se, infatti, per l'iniziale è possibile rifarsi ai tipi Barb.4117 e Plut.40.12 con l'usuale figura di Cristo che nel Palatino si distingue per l'assenza della mandorla dorata, per quanto riguarda l'immagine presente nel margine inferiore, si può far nuovamente riferimento al Pal.313. Nella miniatura tabellare posta al principio del *Paradiso*, Beatrice prende Dante per mano e lo esorta a contemplare la gloria divina mentre ascendono al cielo. Nel caso del Pal.319, Beatrice prende Dante per mano (mentre l'altra mano di Dante è incrociata sul petto come nel Pal.313) e indica in alto, poiché l'oggetto della contemplazione è posto all'interno dell'iniziale, al principio della carta. Indizio di rapporti tra i due codici sono ravvisabili nella rappresentazione dei cieli alle spalle dei due personaggi. Anche se più semplice rispetto all'accurato sistema di Pal.313, Pal.319 riporta, come il Dante Poggiali, una luna con il volto nel cielo più esterno (Cielo della Luna), ma a differenza di questo non raffigura Beatrice con le ali. Anche i serafini, presenti in entrambi i codici, mostrano una notevole somiglianza.

*

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1010

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. III, 84, III (guardie cartacee). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 398 × 273 (c. 13r); numerazione antica in cifre arabe in inchiostro nero nel margine superiore esterno visibile solo alle cc. 1-60; numerazione moderna in inchiostro rosso, ripassata sull'antica, alle cc. 61-84. Bianche le cc. 28v, 56v, 84v.

Il manoscritto è formato da 9 fascicoli: 1/8, 2-3/10 (*Inf.*); 4-5/10, 6/8 (*Purg.*); 7/8, 8/10, 9/8, 10/2 (*Par.*).

Rigatura a secco; rr. 46 / ll. 45; specchio rigato: 32 [290] 76 × 19 [(12) 77 (21) 81] 63.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista principale del Cento: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 1r-84r); Mano 2: corsiva umanistica (versi virgiliani, cc. 3r-v, 4r, 5r).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: coperta in pelle decorata a secco.

Storia del manoscritto: a c. 1r è presente uno stemma (scudo partito d'oro e di nero alla fascia attraversante d'argento.) attribuito alla famiglia Alighieri.³³

Sulla controguardia talloncino cartaceo della Biblioteca Riccardiana con l'attuale segnatura. A c. Iv, nel margine superiore, in inchiostro nero: «Cod. N.º 1010.». A c. IIIv, nel margine inferiore interno, a matita: «R | 1010». A c. 9v, nel margine inferiore: «El ducha d'Atene» in riferimento a Inf., XII 17. La stessa mano ricopia il v. 10 di Purg., XX sul margine inferiore di c. 44v («Maladetta sia tu anticha lupa»). Sul verso di c. 84, nel margine superiore interno: «Lì si vedrà ciò che tenen per fede» (*Par.*, II 43). Nella parte centrale della carta, di altra mano: «Carmines qui quondam medio»; al di sotto, righe di difficile lettura.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, pp. 71-72 nr. 126; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 84, 527; RODDEWIG, *Die Göttliche Komödie*, cit., pp. 127-28 nr. 304; POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., p. 349; EAD., *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 15, 57; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 127 nr. 147; PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, cit., p. 400; EAD., *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-20, 123; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., pp. 272, 274, 277-78; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 384-85 nr. 35; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, p. 760 nr. 350.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

Dante ha le braccia incrociate sul petto in segno di ossequio come in II.I.32, Plut.40.35, *Pr* e Urb.378

³³ BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., p. 332.

Purgatorio. C. 29r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

I danni subiti dall'immagine non permettono la visione del volto di Dante e consentono una visione solo parziale di quello di Virgilio. Come nell'*Inferno*, Dante ha le braccia incrociate sul petto, confermando anche per questa cantica una connessione con Pr.

Paradiso. C. 57r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

Anche per il *Paradiso* è possibile stabilire una connessione con Plut.40.35 per la rappresentazione dei cieli e in generale, per vicinanza cromatica, anche con Pr. Inoltre, alle tre iniziali manca la quadratura in lamina d'ora tipica dei pacineschi.

*

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1012

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. I, 72, I (guardie membranacee). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 382 × 263 (c. 14v); numerazione antica visibile a c. 72 (segnata 69); numerazione moderna in inchiostro rosso in cifre arabiche nel margine superiore esterno (numerata 73 la c. I'r); bianca c. 24v.

Il manoscritto è formato da 8 fascicoli: 1-2/12 (*Inf.*); 3-5/8 (*Purg.*); 6-8/8 (*Par.*).

Rigatura mista a secco e a colore; rr. 52 / ll. 51; specchio rigato: 29 [289] 64 × 44 [72 (23) 75] 49.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista di *Vat*: bastarda cancelleresca (*Commedia*, cc. 1r-72v)

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in pergamena.

Storia del manoscritto: sulla controguardia anteriore talloncino della Biblioteca Riccardiana con l'attuale segnatura; più su, talloncino cartaceo riportanti il numero «81». A c. Ir, nel margine superiore interno, in blu «1012»; in quello esterno, in inchiostro nero «1012 | (O. I. XXIV)». Ad una mano del sec. XVI si devono un ricordo a c. 48v («A giorni pasati | Hieri s'amasò uno huomo

Francesco mio charo»), prove di penna a c. 72v e, probabilmente, la riscrittura di alcuni versi a c. 23r (*Inf.*, XXXIII 54-60).

Nella parte centrale di c. 72v si legge «Antonio di M.» e al di sotto è riportato due volte il nome «Antonio». Nel margine inferiore interno di c. 72r: «1512».

Timbri della Biblioteca Riccardiana alle cc. 1v, 72v

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 72 nr. 127; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 527; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., pp. 128-129 nr. 306; POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., p. 14; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 128 nr. 149; PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 116, 123-124; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 385-386 nr. 36.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

La miniatura è estremamente danneggiata e permette di intravedere solamente la sagoma di Dante e quella di Virgilio con il braccio sinistro completamente rivolto verso l'alto.

Purgatorio. C. 25r, iniziale istoriata: *Anima purgante tra le fiamme*.

Anche questa iniziale ha subito una perdita di colore, impedendo la visione del volto dell'anima tra le fiamme. Queste, ben visibili, ricordano le fiamme fili-formi usate dal Maestro delle Effigi Domenicane in Plut.40.12 e sono lontane dalle due fiamme ai lati dell'anima tipiche della bottega pacinesca.

Paradiso. C. 49r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

L'iniziale è incompleta; è stata abbozzata solamente la figura di Dante e la struttura dei cieli.

*

London, British Library, Egerton 2628

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. I, 101, I'. Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 341 × 240; numerazione in cifre arabiche nel margine superiore esterno, più volte corretta; numerazione fascicolare coeva posta nel margine inferiore, al *recto* delle prime quattro carte di ogni fascicolo.

Il manoscritto è formato da 12 fascicoli: 1-3/8, 4/10 (*Inf.*); 5-7/8, 8/10 (*Purg.*); 9-11/8, 12/9 (*Par.*).

Rigatura a colore; rr. 37 / ll. 36; specchio rigato: 28 [244] 69 × 36 [(6) 65 (15) (6) 70] 42.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Mano 1: bastarda cancelleresca (*Commedia*, cc. 1r-101v)

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in pergamena con decorazioni in oro.

Storia del manoscritto: sulla controguardia anteriore nota di vendita e indicazioni di antiche segnature. A c. 1r, annotazioni varie tra le quali vi è una nota d'acquisto di Michael Wodhull risalente al 26 aprile 1799. Il codice è successivamente giunto nella biblioteca di Francis Henry Egerton e alla sua morte (1829) è entrato a far parte del patrimonio della British Library

Bibliografia: *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years 1882-1887*, London, British Museum, 1889, nr. Eg. 2628; *A Guide to the Exhibition of Some Part of the Egerton Collection of Manuscripts in the British Museum*, London, British Museum, 1929, nr. 121; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 499; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., pp. 164-65 nr. 395; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., pp. 131-32 nr. 179; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., p. 24; PASUT, *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., passim.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Dante allo scrittoio*.

Nell'iniziale è rappresentato Dante a figura intera allo scrittoio intento a correggere la *Commedia* con il temperino nella mano destra e la penna nella sinistra. Nella parte superiore dello scrittoio è perfettamente visibile il contenitore dell'inchiostro. L'immagine è avvicinabile a quella contenuta in M.289.

Purgatorio. C. 35r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

Dante è rappresentato a mani giunte, come in Strozzi 153. Il colore delle vesti di Virgilio (tunica verde e mantello rosso) ricorda quelle del Triv.1077 e come il trivulziano la riquadratura dell'iniziale è blu e non dorata.

Paradiso. C. 69r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

I cieli sono rappresentati attraverso due sezioni di circonferenza, la centrale blu e quella esterna azzurra, entrambe puntellate di stelle.

*

Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC XIII 41

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. III, 90, I' (guardie cartacee). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 365 × 249; numerazione in cifre arabe in inchiostro nero nel margine superiore esterno; bianche le cc. 30v, 60v.

Il manoscritto è formato da 10 fascicoli: 1-3/10 (*Inf.*); 4-6/10 (*Purg.*); 7-9/10 (*Par.*).

Rigatura a secco; rr. 43 / ll. 42; specchio rigato: 28 [280] 57 × 30 [77 (20) 77] 45.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore. Titoli correnti per le cantiche.

Tipologia grafica: Copista principale del Cento: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 1r-90r).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in pelle decorata in oro.

Storia del manoscritto: nel margine inferiore di c. 1r è presente uno stemma con scudo partito d'oro e di nero alla fascia attraversante d'argento, associato alla famiglia Alighieri.³⁴ A c. 90v si intravede il Capitolo sulla *Commedia* di Bosone da Gubbio.

A c. Iv, annotazione di Luciano Scarabelli: «Questo codice è fratello carnale dell'altro in Brera segnato AN. XV. 18 | Agosto 1872». Sulla stessa carta, nel margine superiore, di altra mano, indicazioni sull'opera. A c. I'r, nota del bibliotecario Luigi Longoni su Francesco di Ser Nardo da Barberino. Timbro della Biblioteca Nazionale Braidense a c. 1r.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 134 nr. 251; *Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano*. Catalogo descrittivo di F. CARTA, Roma, Presso i principali librai, 1891, pp. 15-17 nr. 7; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 536; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., pp. 194-195 nr. 460; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 133 nr. 192; PASUT, *Il*

³⁴ Ibidem.

“Dante” illustrato di Petrarca, cit., pp. 119-120; PASUT, *Pacino di Buonaguida e le miniature della ‘Divina Commedia’*, cit., pp. 43, 57, 59; BERTELLI, *La tradizione della ‘Commedia’*, cit., pp. 24, 84, 332.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

L’iniziale presenta Dante che indica in alto con la mano destra, riprendendo il gesto di Virgilio, e ha la sinistra parlante.

Purgatorio. C. 31r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell’ingegno*.

Come in Plut.40.35, all’interno della navicella sono rappresentati l’albero e la vela, ma Dante è in dialogo con Virgilio. Questi, a differenza delle altre iniziali pacinesche, non è rappresentato nell’atto di indicare o ordinare, ma ha chiaramente il pollice richiuso sull’anulare (*manus loquens*).

Paradiso. C. 61r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

Come in Plut.40.35, Ricc.1010 e Urb.378, i cieli sono rappresentati tramite un filamento di semicerchio bianco e una serie di stelle. A differenza degli altri pacineschi, Beatrice non ha la mano sinistra sul grembo, ma la utilizza per mantenere il gomito del braccio destro e la sua testa fuoriesce dalla quadratura della lettera.

*

Milano, Biblioteca dell’Archivio Storico e Trivulziana, 1077

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. II, 90, II (guardie cartacee). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 350 × 250 (c. 11r); numerazione moderna in cifre arabiche nel margine superiore esterno; bianche le cc. 30v, 60v e 90v.

Il manoscritto è formato da 12 fascicoli: 1-3/8, 4/6 (*Inf.*); 5-7/8, 8/6 (*Purg.*); 9-11/8, 12/6 (*Par.*).

Rigatura a secco; rr. 43 / ll. 42; specchio rigato: 18 [265] 67 × 29 [76 (20) 77] 48.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista principale del Cento: bastarda cancelleresca di tipo “Cento” (*Commedia*, cc. 1r-90r).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in carta; dorso e angoli in pelle verde. Dorso decorato con semplici filetti dorati; il secondo tassello partendo dall'alto è in pelle rossa con la scritta «Dante» in oro.

Storia del manoscritto: il codice ha fatto parte della collezione di Giovanni Alessandri, come dimostra la nota di possesso in inchiostro bruno apposta a c. 11r («Di Giovanni Alessandri. 1796»), al di sotto della quale un'altra nota dell'Alessandri, di qualche anno posteriore, testimonia il passaggio del codice al pittore Giuseppe Bossi («in segno di vera amicizia e stima dono al Sig. Cav. Giuseppe Bossi | Firenze 24 settembre 1810»). Dopo la morte del pittore, il manoscritto (insieme a molti altri) è stato acquistato da Gian Giacomo Trivulzio (*ex libris* con volto trifronte sulla controguardia anteriore), per passare poi al nipote Gian Giacomo Trivulzio di Musocco (*ex libris* sulla controguardia anteriore compreso di segnatura).

Al margine inferiore di c. 90v, nota (di possesso?) illeggibile.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 143 nr. 271; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 87, 534; RODDEWIG, *Die Göttliche Komödie*, cit., p. 118 nr. 448; BOSCHI ROTIROTI, *Codiconologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 133 nr. 195; PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-120; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., pp. 270, 274; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 24, 84, 332; PASUT, *Nell'antica vulgata fiorentina*, cit., pp. 13-16.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

Virgilio con la mano destra stringe la mano a Dante e con la sinistra indica in alto, esattamente come in Ham.202. Le vesti di Viriglio (tunica verde e mantello rosso) sono le stesse che si trovano nel *Purgatorio* di Eg.2628 e come questo il trivulziano presenta la riquadratura delle iniziali in blu, di contro alla solita applicazione di lamina d'oro.

Purgatorio. C. 31r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

Virgilio indica genericamente in alto con la sinistra ed è in dialogo con Dante che tiene la mano destra incrociata sul petto.

Paradiso. C. 61r, iniziale istoriata: Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo.

Insieme a It.Z.50 in cui il gesto è solo accennato, il trivulziano è l'unico a riportare Dante e Beatrice in dialogo. I cieli sono rappresentati attraverso due sezioni di circonferenza di tonalità di blu differenti e puntellate di stelle, modalità adoperata anche in Eg.2628, It.Z.50, It.Z.51, Plut.40.14 e Plut.40.16.

*

New York, Morgan Library & Museum, M.289

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. I (cart.), 90, I'. Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 346 × 249; numerazione in cifre arabiche nel margine superiore esterno del recto della carta; numerata 91 l'ultima carta di guardia. Bianche le cc. 30v, 60v, 90v.

Il manoscritto è formato da 9 fascicoli: 1-3/10 (*Inf.*); 4-6/10 (*Purg.*); 7-9/10 (*Par.*).

Rigatura a colore; rr. 43 / ll. 42; specchio rigato: 21 [270] 52 × 30 [75 (18) 77] 45.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista principale del Cento: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 1r-90r).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in pelle decorata a secco e con borchie.

Storia del manoscritto: alla controguardia anteriore, a matita, di mano moderna: «Dante – Divina Commedia | Written and illuminated in | Italy (Florence) about 1350-1360. | Binding – Italian (Florentine) XV cent.». Al di sotto, di altra mano, indicazioni sullo stemma presente a c. 1r. Al centro della controguardia, *ex libris* in oro di John Pierpont Morgan e al di sotto indicazione dell'attuale collocazione («M289»).

A c. 90v, missive risalenti al 1441, una delle quali inviata al doge della Repubblica di Genova Tommaso di Campofregoso.

Sull'ultima carta di guardia è riportato l'*Epitaphium Senecae*: «Cura, labor, meritum, sumpti pro munere honores [...] Namque animam caelo reddimus, ossa tibi».

Sulla controguardia posteriore sono presenti *signa notarili*, disegni e note di possesso.

Bibliografia: PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 560; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., pp. 213-14 nr. 503; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., pp. 134-35 nr. 206; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., p. 274; PASUT, *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., passim; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 24, 84, 332.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Dante allo scrittoio*.

Lo stesso soggetto con gli stessi particolari (Dante, a figura intera, impugna un temperino con la mano destra e la penna con la sinistra) si ritrova in Eg.2628.

Purgatorio. C. 31r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio incontrano Catone*.

Il soggetto riprende quello di Barb.4117 in tutti i suoi elementi, ma rispetto al codice vaticano il newyorkese non presenta Dante con le braccia incrociate sul petto in segno di rispetto, ma in dialogo con Catone, azione che allontana l'immagine dal testo. Particolare anche l'abbigliamento di Virgilio, con tunica rossa e cappuccio rosa.

Paradiso. C. 61r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

I cieli sono rappresentati tramite un semplice filamento bianco a semicerchio decorato con una serie di stelle in biacca.

*

Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 539

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. II, 84, II' (guardie cartacee). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 356 × 242 (c. 19r); numerazione moderna in cifre arabiche nel margine superiore esterno; bianche le cc. 28v, 56v, 84v.

Il manoscritto è formato da 9 fascicoli: 1-2/10, 3/8 (*Inf.*); 4-5/10, 6/8 (*Purg.*); 7-8/10, 9/8 (*Par.*).

Rigatura a secco; rr. 46/ Il. 45; specchio rigato: 26 [264] 60 × 26 [78 (20) 78] 38.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista di *Pr*: bastarda cancelleresca di tipo “Cento” (*Commedia*, cc. 1r-84r); Mano 2: corsiva umanistica (*Par.*, XVI 94-96, c. 69v).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in pelle con impresse in oro le armi di papa Pio VI.

Storia del manoscritto: a c. 1r è presente uno stemma con scudo partito d’oro e di nero alla fascia attraversante d’argento, associato alla famiglia Alighieri.³⁵

A c. 11r, partendo dall’alto: «Suppl. fr. 4149»; «Volume de 84 Feuilletts | 18 Février 1889».

Bibliografia: A. MARSAND, *I Manoscritti italiani della Regia Biblioteca parigina descritti ed illustrati*, Paris, Dalla Stamperia reale, 1835-1838, vol. I p. 796; G. MAZZATINTI, *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, 3 voll., Rome, Presso i principali librai, 1886-1888, vol. I p. 107; RODDEWIG, ‘*Die Göttliche Komödie*’, cit., pp. 243-44 nr. 565; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della ‘Commedia’*, cit., p. 137 nr. 226; POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 17, 111-12; EAD., *Ricerche d’archivio per il “copista di Parm” e la mano principale del Cento*, cit., p. 274; PASUT, *Pacino di Buonaguida e le miniature della ‘Divina Commedia’*, cit., pp. 42-43; BERTELLI, *La tradizione della ‘Commedia’*, cit., pp. 78-79; PASUT, *Florentine Illuminations for Dante’s ‘Divine Comedy’*, cit., pp. 169, 215.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

È l’unico caso in cui, nello spiegare il viaggio, la mano di Virgilio è completamente al di fuori della quadratura dell’iniziale, ponendosi tra lo spazio compreso tra la rubrica e il primo verso. Dante ha le braccia incrociate in segno d’ossequio.

Purgatorio. C. 29r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell’ingegno*.

³⁵ Ibidem.

La fisionomia dei volti sembra non essere stata completata. Anche in questa immagine Dante ha le braccia incrociate sul petto, mentre Virgilio indica con la mano sinistra e ha la destra poggiata sull'imbarcazione, ricordando la gestualità dei due poeti presenti nell'iniziale di Ricc.1010.

Paradiso. C. 57r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

Come per Strozzi 149, Strozzi 151, Strozzi 152 e Strozzi 153, anche il codice parigino non presenta i cieli nell'iniziale.

*

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Z. 50 (4776)

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. II, 84, II' (guardie cartacee). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 392 × 271 (c. 13r); numerazione moderna in cifre arabiche nel margine superiore esterno errata (salto del nr. 56), poi corretta a matita da c. 56 a c. 84. Bianche le cc. 28v, 56v, 84v.

Il manoscritto è formato da 9 fascicoli: 1-2/10, 3/8 (*Inf.*); 4-5/10, 6/8 (*Purg.*); 7-8/10, 9/8 (*Par.*).

Rigatura a colore; rr. 46 / ll. 45; specchio rigato: 23 [291] 78 × 31 [79 (23) 79] 59.

Disposizione del testo.: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Mano 1: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 1r-84r); Mano 2: corsiva umanistica (postille marginali e interlineari, cc. 4r-5r, 7v, 9v); Mano 3: corsiva umanistica (comparazione in volgare, c. 46v; Virgilio, *Eneide* III 56-57, c. 46v).³⁶

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in pelle decorata a secco.

Storia del manoscritto: nel margine inferiore di c. 1r è presente uno stemma illeggibile a causa di una forte attività di rasatura. La c. 84v, originariamente bianca, presenta annotazioni non più leggibili (all'ultimo rigo si intravede: «*Nobilitas morum plus valet quam unum [...]*»).

Sul recto della carta di guardia posteriore, a matita, di mano moderna: «*Carte nuovamente numerate 84 | Ell[...]*».

³⁶ Per le questioni paleografiche si rimanda al paragrafo successivo.

A c. Ir, foglietto incollato con notizie relative al manoscritto scritte a macchina e a c. Iiv, altro foglietto con varianti al testo di mano di Bartolomeo Savio datate 16 luglio 1846.

Il codice è appartenuto a Jacopo Contarini ed è entrato a far parte del patrimonio della Biblioteca Marciana alla morte dell'ultimo discendente nel 1713. Timbri della Biblioteca Nazionale di S. Marco alle cc. 1r e 84r.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 148-9 nr. 284; *I codici di Dante Alighieri in Venezia. Illustrazioni storico-letterarie*, a cura di N. BAROZZI, R. FULIN e F. GREGORETTI, Venezia, Naratovich, 1865, pp. 127-30; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 554; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., pp. 342-43 nr. 797; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 143 nr. 283; PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-20; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., p. 274; PASUT, *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., p. 57; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 78, 339; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, pp. 1081-82 nr. 673.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

La gestualità dei due personaggi (mano destra di Virgilio parlante e mano sinistra rivolta verso l'alto; mano destra di Dante parlante e sinistra al petto) ricorda quella presente in Barb.4117.

Purgatorio. C. 29r, iniziale istoriata: *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*.

Il codice marciano è uno dei tre pacineschi, insieme a Strozzi 149 e Strozzi 152, a ritrarre Dante nell'atto di alzare le vele. A questi codici va aggiunto il Plut.40.11, non pacinesco e più tardo rispetto ai precedenti.

Paradiso. C. 57r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

L'artista ha rappresentato i cieli mediante due sezioni di circonferenza con tonalità di blu a scalare, riprendendo una modalità presente anche in Eg.2628, It.Z.51, Plut.40.14, Plut.40.16 e Triv.1077. Il codice marciano, inoltre, presenta una serie di somiglianze con il Plut.40.14 nell'abbigliamento e nell'acconciatura di Beatrice.

*

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Z. 51 (4777)

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. IV, 89, III' (membranacee le cc. III-IV e I'; cartacee le cc. I-II e II'-III'). Il codice è databile al secondo quarto del sec. XIV.

Le carte misurano mm 354 × 248 (c. 15r); numerazione moderna in inchiostro bruno in cifre arabe nel margine superiore esterno; bianche le cc. 30r-v, 60r-v e I'r-v.

Il manoscritto è formato da 12 fascicoli: 1-3/8, 4/6 (*Inf.*); 5-7/8, 8/6 (*Purg.*); 9-11/8, 12/6 (*Par.*).

Rigatura; rr. 43 / ll. 42; specchio rigato: 15 [267] 72 × 27 [76 (19) 80] 46.

Disposizione del testo bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami nel margine inferiore, al di sotto della colonna b.

Tipologia grafica: Copista di *Lau*: bastarda cancelleresca di tipo "Cento" (*Commedia*, cc. 1r-89v); Mano 2: mercantesca (indicazione del numero del canto seguito, talvolta, dal peccato punito o purgato)

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto filigranate, alternate, in rosso e in blu con filamenti di colori opposti. Iniziali di cantica istoriate.

Legatura: assi in cartone; coperta in pelle decorata a secco.

Storia del manoscritto: a c. Ir, foglietto incollato con notizie relative al manoscritto scritte a macchina; a c. I'r, a matita, di mano moderna: «Nuovamente riscontrato carte numerate 89. Due carte in principio ed una in fine».

Probabilmente il manoscritto è stato utilizzato come esemplare di stampa in quanto lungo le colonne sono visibili tracce della divisione del testo per il torchio.

Timbri della Biblioteca Nazionale di S. Marco alle cc. 1r, 89v.

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 149 nr. 285; *I codici di Dante Alighieri in Venezia*, cit., pp. 118-19; RODDEWIG, 'Die Göttliche Komödie', cit., p. 342 nr. 798; POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 16, 68-71; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., pp. 83, 143 nr. 284; PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 119-20; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., p. 274; PASUT, *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., p. 57; BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 24, 73-74.

Analisi iconografica:

Inferno. C. 1r, iniziale istoriata: *Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante*.

I colori e la foggia delle vesti di Virgilio ricordano quelli utilizzati nelle iniziali del Maestro delle Effigi Domenicane (Plut.40.12, Parm.3285, Triv.1080). La visione dei particolari dell'iniziale è gravata dalla perdita di colore, ma pare di poter intravedere la mano destra di Virgilio poggiata sulla spalla di Dante, come per Plut.40.12 e Triv.1080

Purgatorio. C. 31r, iniziale istoriata: *Anima purgante che prega inginocchiata*.

Anche per il *Purgatorio* l'iniziale segue il soggetto presente in Plut.40.12, oltre che in II.I.32, Ham.202, Plut.40.16 e Ricc.1012. Rispetto a questi codici, nell'iniziale del marciano è perfettamente visibile l'anima a figura intera.

Paradiso. C. 61r, iniziale istoriata: *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*.

Particolarmente austera l'espressione di Beatrice, nel suo abbigliamento si riconoscono somiglianze con Ham.202 e Plut.4016. Il marciano è l'unico tra i pacineschi a non presentare la cornice dell'iniziale in giallo o arancione, ma in grigio.

1.2 Contaminazione e riuso dei soggetti iconografici

I codici pacineschi, per la sostanziale assenza di elementi cronologici certi, non permettono la strutturazione di una catena temporale anche solo ipotetica. Il problema cronologico impedisce, tra l'altro, di stabilire connessioni temporali tra i codici danteschi e non della bottega pacinesca, così come tra i codici della *Commedia* decorati da Pacino e da altri artisti. È opportuno, dunque, limitarsi a sottolineare queste connessioni escludendo il dato temporale al fine di far luce sul complesso processo di "contaminazione figurativa" tra i manoscritti, attività che probabilmente costituiva una prassi all'interno della bottega.

Considerando l'attività non dantesca di Pacino, pare di poter ravvisare collegamenti con i codici della *Commedia* in un discreto numero di manoscritti.

Il codice Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L VIII 296 tramanda il testo della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani accompagnato da

circa duecentocinquanta illustrazioni legate alla bottega pacinesca.³⁷ Ad apertura del codice risulta subito evidente un rapporto di dipendenza (nell'abbigliamento, nella fisionomia dei personaggi e nella composizione generale dell'immagine) dell'iniziale di c. 16r con quella che apre l'*Inferno* di Pal.313 e, sempre in riferimento allo stesso codice, è possibile notare una somiglianza tra le posture di Enea e la Sibilla (c. 21v) e quelle di Dante e Beatrice in volo a c. 160r del codice Palatino.

Particolare il rapporto dei codici danteschi con una carta del *Laudario della Compagnia di Sant'Agnese*, oggi conservata alla British Library con segnatura Additional MS 35254B.³⁸ Nella parte inferiore interna del fregio istoriato la carta riporta il prodigio avvenuto sul monte Gargano, mentre al centro domina una raffigurazione della battaglia tra le schiere angeliche e quelle demoniache guidate da un dragone, scena sovrastata dalla figura divina circondata da serafini, cherubini e dalle gerarchie angeliche.³⁹ È possibile stabilire un buon numero di collegamenti tra la carta del *Laudario* e la produzione dantesca, innanzitutto nelle modalità rappresentative della maestà divina (Cristo in mandorla circondato da serafini e reggente le *Scritture*), un soggetto presente nelle iniziali del *Paradiso* di Barb.4117, Pal.313, Pal.319 e Plut.40.12. Tale rappresentazione è testimoniata in maniera ottimale in un'altra carta del *Laudario*, quella interamente dedicata alla Trinità e conservata alla Morgan Library di New York con segnatura M 742. Nei medaglioni posti ai quattro angoli della carta, Pacino presenta le tipiche modalità di figurazione della Trinità (partendo dal margine superiore interno e procedendo in senso orario): 1. I tre angeli che appaiono ad Abramo; 2. Dio in trono reggente Cristo in Croce (presente anche nell'iniziale del *Paradiso* del codice Parm.3285

³⁷ Non ancora chiara la datazione del codice; secondo Marco Corsi (M. CURSI, *Un nuovo codice appartenuto alla famiglia Mannelli: la 'Cronica' figurata di Giovanni Villani* (Vat. Chigi L.VIII.296), in *Segni: per Armando Petrucci*, a cura di L. MIGLIO e P. SUPINO, Roma, Bagatto Libri, 2002, pp. 141-58, in part. p.157) sarebbe da ricondurre al decennio 1370-1380, data troppo distante dall'attività di Pacino e della sua bottega.

³⁸ Il laudario è stato realizzato in collaborazione con il Maestro delle Effigi Domenicane tra il 1335 e il 1340 e risulta oggi smembrato in più carte presenti in diverse biblioteche (cfr. SCIACCA, *Reconstructing the Laudario of Sant'Agnese*, in *Florence at the Dawn of the Renaissance*, cit., pp. 219-81).

³⁹ Secondo la leggenda, in seguito alla fuga e al ritrovamento di un toro, il mandriano proprietario della bestia aveva chiesto ad un arciero di colpirla per stanarla da una spelonca nella quale si era rifugiata. La freccia scoccata verso l'animale era prodigiosamente ritornata indietro colpendo l'arciero. Il prodigio è concluso dall'apparizione dell'arcangelo Gabriele e dalla sua spiegazione sulla sacralità della grotta (cfr. *De apparitione Sancti Michaelis*, in R.F. JOHNSON, *Saint Michael the Archangel in Medieval English Legend*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005, pp. 110-15).

del Maestro delle Effigi Domenicane); 3. Dio tricefalo con le aureole intersecate (rara testimonianza italiana della Trinità tricefala); 4. Trinità eucaristica, con tre immagini di Cristo intente a benedire l'eucarestia.⁴⁰ Al centro, la grande miniatura rivela la scelta operata da Pacino, ossia quella di rappresentare la maestà divina tramite un'unica figura cristica in un cerchio dorato reggente le *Scritture* e circondata da serafini, gli angeli più vicini a Dio. Al di sotto della miniatura, in lettere capitali decorate con lamina d'oro, la scritta «Alta Trinità Beata».

Ritornando alla carta londinese, l'arcangelo Gabriele con il *baculus* trilobato posto di fianco alla figura cristica risulta essere molto vicino a quello presente nell'iniziale di cantica del Pal.313. I diavoli impegnati nella battaglia contro Michele e altri due angeli ricordano molto da vicino quelli alle cc. 42r, 49r, 51v, 54r, 66r del codice Palatino (in entrambi i casi è palese il debito verso le rappresentazioni demoniache di impostazione giottesca). Infine, il fregio posto *en bas de page*, oltre ad ospitare l'episodio miracoloso, riporta sulla destra una figura inginocchiata in posizione di preghiera. La fisionomia, l'abbigliamento e la postura evidenziano una somiglianza eccezionale con la figurazione di Dante presente nell'iniziale del *Paradiso* di It.Z.50 e Plut.40.12. La stessa figura compare nel medaglione centrale del fregio inferiore di un'altra carta del *Laudario* (London, British Librari, Additional MS 18196) contenente alcune scene della vita della santa.

Il codice New York, Morgan Library, M 643 contiene 38 illustrazioni della *Vita di Cristo e di Gherardo di Villamagna* ed è riconducibile all'attività di Pacino intorno agli anni Venti del Trecento.⁴¹ Il debito che la produzione seriale dei "Danti del Cento" ha nei confronti di questo manoscritto è particolarmente evidente nella rappresentazione della *Maiestas Domini* di c. 2r, presente in Barb.4117, Plut.40.12 e Pal.319.

Altro caso interessante di contaminazione e riuso dei modelli è testimoniato dal codice Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 76.56 contenente

⁴⁰ Per il primo di questi soggetti di veda *Genesi* 18, 1-3 («Il Signore apparve a lui (Abramo) alle Querce di Mamre, mentre egli sedeva all'ingresso della tenda nell'ora più calda del giorno. Egli alzò gli occhi e vide che tre uomini stavano in piedi presso di lui. Appena li vide, corse loro incontro dall'ingresso della tenda e si prostrò fino a terra, dicendo: "Mio signore, se ho trovato grazia ai tuoi occhi, non passar oltre senza fermarti dal tuo servo"»).

⁴¹ B. BOEHM-G. FREULER-L. KANTER et alii, *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450*, New York, 1994, pp. 51-55.

fino a c. 87r il *De consolatione philosophiae* di Boezio.⁴² Nell'iniziale di c. 3r è raffigurato l'autore allo scrittoio dietro le sbarre intento a scrivere l'opera. Al di là della scontata somiglianza tra la figura di Boezio e quella di Dante nei codici del "Cento", appare interessante sottolineare la modalità utilizzata da Pacino per rappresentare la personificazione della Filosofia, una donna che per fisionomia, gestualità, abbigliamento e acconciatura è perfettamente sovrapponibile alla Beatrice presente in tutte le iniziali del *Paradiso*.⁴³

Complesso e non ancora perfettamente chiarito è il rapporto che lega l'attività di Pacino a quella del Maestro delle Effigi Domenicane. I due artisti hanno collaborato alla realizzazione del Pluteo 40.12, ma anche a quella di altri codici, come il già citato *Laudario della Compagnia di sant'Agnese*. Anche se non è possibile ricostruire una cronologia precisa dei codici danteschi realizzati dai due artisti, pare opportuno presentare un breve confronto tra le scelte iconografiche di Pacino e quelle del Maestro delle Effigi Domenicane, in quanto la collaborazione e l'operare entrambi sulla stessa opera e negli stessi anni sembrerebbero spiegare lo scambio mutuale di soggetti e alcune varianti iconografiche presenti nei codici.

Il codice Berlino, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Dep. Breslau 7, illustrato dal Maestro delle Effigi Domenicane probabilmente intorno ai primi anni 30 del Trecento, presenta nell'iniziale dell'*Inferno* Dante allo scrittoio, ma la figurazione non presenta elementi che l'accomunano ai soggetti pacineschi.⁴⁴ Il poeta, infatti, è raffigurato immerso nella meditazione sulla propria opera, con innanzi due manoscritti. Nell'iniziale del *Purgatorio* è ben visibile Dante che solleva le vele all'interno della navicella, ma a differenza delle iniziali pacinesche in cui è presente questo soggetto, Virgilio è semplicemente posto nell'imbarcazione mentre regge l'*Eneide*.

⁴² R. BLACK-G. POMARO, *La 'Consolazione della filosofia' nel Medioevo e nel Rinascimento italiano: libri di scuola e glosse nei manoscritti fiorentini*, Tarnuuzze - Impruneta, SI-SMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000, pp. 105-6 nr. 11.

⁴³ Seguendo perfettamente il testo di Boezio, Pacino rappresenta sulla veste della Filosofia la scala con le due lettere greche Π e Θ a rappresentare il cammino dalla filosofia pratica a quella teoretica: «Harum in extremo margine Π Graecum, in supremo vero Θ legebatur intextum atque in utrasque litteras in scalarum modum gradus quidam insigniti videbantur, quibus ab inferiore ad superius elementum esset ascensus» (Cons. I 14).

⁴⁴ PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330*, cit., pp. 405 e sgg.; EAD, *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia'*, cit., pp. 51-55.

Parma, Biblioteca Palatina, ms. 3285 presenta a c. 1r Virgilio che prende per mano Dante e lo invita ad entrare nel primo regno ultramondano.⁴⁵ L'abbigliamento di Virgilio e la differenza di altezza con Dante ricordano molto l'iniziale del Plut.40.12, codice realizzato anch'esso dal Maestro delle Effigi Domenicane in collaborazione con Pacino. Particolarmente significativa l'iniziale del *Purgatorio*: l'anima purgante è immersa in un fonte battesimale e nel fregio istoriato è possibile seguire il percorso delle anime (da destra verso sinistra) dai *remotis receptaculis* posti alla foce del Tevere fino alla montagna del Purgatorio.⁴⁶ Lo stesso modo di rappresentare le anime del secondo regno è presente anche nei due codici pacineschi Barb.4117 e M.289, ma la rappresentazione delle anime all'interno di cave scavate nella roccia sembrerebbe essere legata ad una «[...] convinzione culturale diffusa [...]».⁴⁷ Nell'iniziale del *Paradiso* sono rappresentati Dante e Beatrice nel fregio che contemplano la maestà divina secondo una modalità già vista in Plut.40.12, Barb.4117 e in certa misura in Pal.313 e Pal.319, ma a differenza dei codici pacineschi in cui è rappresentata la *Maiestas Domini*, l'iniziale del Maestro delle Effigi Domenicane propone Dio in trono che sorregge Cristo in croce. È interessante osservare come nel codice Plut.40.13, sempre del Maestro delle Effigi Domenicane, ma probabilmente più tardo, si ritrovi la stessa composizione con Dante e Beatrice nel fregio contemplanti la maestà divina.

Testimone dell'opera di Boezio, il manoscritto Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 78.15⁴⁸ è attribuito al Maestro delle Effigi Domenicane e presenta nell'iniziale di c. 1r Boezio allo scrittoio intento a comporre l'opera. Un particolare dell'illustrazione, il sacchetto atto a contenere la penna o il temperino posto di fianco allo scrittoio, è osservabile anche in Plut.40.13, ma è interessante notare come lo stesso accessorio, benché probabilmente oggetto usuale, si ritrovi anche nel Boezio illustrato da Pacino (Plut.76.56, c. 3r) e in M.289.

Esaminando i soggetti pacineschi al di fuori della bottega, è possibile riscontrare una somiglianza tra i soggetti maggioritari dei codici pacineschi (*Virgilio spiega il percorso ultraterreno a Dante; Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno; Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*) e quelli presenti nel codice Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.11 il

⁴⁵ BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., pp. 8-17.

⁴⁶ Ivi, pp. 11-12 (cfr. PIETRO ALIGHIERI, pp. 542-44).

⁴⁷ BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., p. 63 n. 20.

⁴⁸ BLACK-POMARO, *La 'Consolazione della filosofia' nel Medioevo e nel Rinascimento italiano*, cit., pp. 109-10 nr. 14.

quale, tuttavia, riprende esattamente la stessa decorazione delle vele della navicella presente in Triv.1080 e 40.13 del Maestro delle Effigi Domenicane.⁴⁹

1.3 Critica figurativa: esame dei codici in base alle varianti iconografiche

Punto di arrivo di questa riflessione è l'utilizzo della critica iconografica per comprendere i meccanismi di copia delle illustrazioni e raggruppare i codici con le miniature che presentano le stesse varianti di forma e di sostanza. Occorre ribadire ancora una volta che non è possibile adottare in pieno la metodologia della critica del testo poiché la copia delle illustrazioni risponde a logiche del tutto divergenti rispetto alla copia testuale.⁵⁰ È possibile, tuttavia, limitare il ragionamento alla sola analisi delle varianti (iconografiche e non stilistiche), intendendo con questo termine «[...] ogni anche minima divergenza [...] presentata da un testimone rispetto all'altro [...]»; senza mai implicare il concetto di errore, tutte le varianti iconografiche risulteranno necessariamente adiafore.⁵¹ Si prendono in prestito dal lessico filologico anche i termini di “variante sostanziale” e “variante formale”, intendendo con il primo termine le vere e proprie variazioni dei soggetti (ad esempio, *Dante e Virgilio incontrano Catone* e *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno* saranno entrambe varianti sostanziali del *Purgatorio*) e con il secondo le differenze presenti nei testimoni che tramandano lo stesso soggetto.

Nella tabella sottostante è possibile leggere un quadro riassuntivo delle varianti sostanziali e di alcune varianti formali presenti nelle miniature prese in esame e divise per cantiche:

	INFERNO		PURGATORIO				PARADISO	
	Spiegazione di Virgilio	Dante autore	Navicella		Anima purgante	Incontro Catone	Beatrice scioglie i dubbi di Dante	Contemplazione
			Dante alza le vele					
			sì	no			cieli sì / no	
Ham.202	●				●			

⁴⁹ Per gli aspetti paleografici legati al codice si rimanda al paragrafo successivo.

⁵⁰ VARVARO, *Elogio della copia*, cit., pp. 623-35.

⁵¹ E. MALATO, *Lessico filologico. Un approccio alla filologia*, Roma, Salerno, 2008, p. 101.

Barb.lat.4117	•					•			•
Urb.lat.378	•			•					
Acq.86	•			•					
Plut.40.12	•				•				•
Plut.40.14	•			•					
Plut.40.16	•				•				
Plut.40.35	•			•					
Strozzi 149	•		•						
Strozzi 150	•			•					
Strozzi 151	•			•					
Strozzi 152	•		•						
Strozzi 153	•			•					
II.I.32	•				•				
Pal.313		•							• ⁵²
Pal.319		•	•			• ⁵³			•
Ricc.1010	•			•					
Ricc.1012	•				•		•		
Eg.2628		•		•			•		
AC.XIII.41	•			•			•		
Triv.1077	•			•			•		
M.289		•				•	•		
<i>Pr</i>	•			•				•	
It.Z.50	•		•				•		
It.Z.51	•				•		•		

Le iniziali dell'*Inferno* dei codici pacineschi presentano solamente due varianti sostanziali. La prima, maggioritaria (21 manoscritti), rappresenta Virgilio intento a spiegare il percorso ultraterreno a Dante. Le varianti formali legate a soggetto sono molteplici e collegabili essenzialmente alla gestualità dei due personaggi e all'abbigliamento di Virgilio:

-*Virgilio e Dante si tengono per mano*: Ham.202; Triv.1077;

-*Virgilio tiene la mano sulle spalle di Dante*: It.Z.51; Plut.40.12;

-*Virgilio ha il braccio sinistro completamente rivolto verso l'alto ad indicare il "pianeta"*: II.I.32; Barb.4117; Ham.202; Ricc.1012; Triv.1077; It.Z.50;

⁵² Nella miniatura tabellare. Nell'iniziale: *Arcangelo Gabriele*.

⁵³ Catone nell'iniziale. Nel fregio: *Dante e Virgilio nella navicella*.

-*Virgilio indica in alto con la mano destra*: Plut.40.14; Plut.40.16; Strozzi 152;

-*Virgilio indica in avanti*: Ricc.1010;

-*Virgilio indica lateralmente verso l'alto con entrambe le mani*: Acq.86; AC.XIII.41; Pr; Plut.40.35; Strozzi 151;

-*Virgilio ha il braccio sinistro in alto e la mano destra rivolta verso l'esterno*: Strozzi 150; Strozzi 153;

-*Virgilio regge la veste con la mano destra e indica con la sinistra*: Strozzi 149;

-*Virgilio ha la tunica e il mantello di colori diversi*: It.Z.51; Plut.40.12 (tunica blu e mantello rosso); II.I.32; Barb.4117; Ricc.1012; Triv.1077;

-*Dante ha le braccia incrociate sul petto*: II.I.32; Pr; 40.35; Ricc.1010; Ricc.1012; Urb.378;

-*Dante ha la mano sinistra al petto e la destra parlante*: Barb.4117; It.Z.50; It.Z.51; Plut.40.14; Plut.40.16; Strozzi 152;

-*Dante ha la mano sinistra parlante e la destra rivolta verso il basso*: Strozzi 150; Acq.86; Strozzi 153;

-*Dante ha entrambe le mani parlanti*: Strozzi 149; Strozzi 151;

-*Dante ha la mano sinistra parlante e la destra che indica verso l'alto*: AC.XIII.41.

La seconda variante sostanziale dell'*Inferno* riguarda *Dante allo scrittoio*. In Pal.313 e Pal.319 il poeta è figurato a mezzobusto, mentre M.289 ritrae Dante a figura intera intento a correggere l'opera con penna e temperino. La stessa variante formale si ritrova in Eg.2628 e nel Plut.40.13 del Maestro delle Effigi Domenicane.

Il *Purgatorio* è testimone di tre varianti sostanziali, la più diffusa delle quali, *Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno*, presenta un altissimo numero di varianti formali relative alla gestualità dei due poeti e alla presenza o meno delle vele all'interno della navicella. Come già detto, la variante che sembrerebbe esprimere al meglio il senso dell'illustrazione potrebbe essere quella in cui Virgilio indica (al lettore?) i primi tre versi della cantica (*Purg.*, I, 1-3: «Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno / che lascia dietro a sé mar sì crudele»), gesto al quale Dante risponde alzando letteralmente le vele dell'imbarcazione. Questa variante, tuttavia, è presente solamente in 4 dei 16 manoscritti contenenti tale soggetto: It.Z.50, Strozzi 149, Strozzi 152 e nel *bas de page* di Pal.319. Gli altri 12 manoscritti presentano tutti un Virgilio indicante, ma l'ambiguità dell'atteggiamento di Dante (a mani giunte, con le braccia incrociate

sul petto o in dialogo con Virgilio) se da un lato scarica di significato l'illustrazione, dall'altro permette di accostare alcuni manoscritti, come *Pr* e Ricc.1010. Tuttavia, la forte componente poligenetica collegata a queste varianti non ne permette un utilizzo spregiudicato:

-*Dante alza le vele*: It.Z.50, Pal.319; Strozzi 149, Strozzi 152;

-*Dante ha la mano destra sulla navicella e la sinistra parlante*: AC.XIII.41; Strozzi 151; Urb.378;

-*Dante ha la mano sinistra sulla navicella e la destra parlante*: Acq.86; Plut.40.35;

-*Dante ha le braccia incrociate al petto*: *Pr*; Ricc.1010;

-*Dante ha le mani giunte*: Eg.2628; Strozzi 153;

-*Dante ha la mano sinistra al petto e la destra parlante*: Plut.40.14; Triv.1077;

-*Dante ha la mano poggiata sulla spalla di Virgilio*: Strozzi 150.

La seconda variante sostanziale della seconda cantica, l'*Anima purgante*, è presente in 6 codici del *corpus* (II.I.32; Ham.202; It.Z.51; Plut.40.12; Plut.40.16; Ricc.1012). È da notare che questi manoscritti sono variamente associabili per due varianti formali monogenetiche dell'*Inferno* (*Virgilio ha il braccio sinistro completamente rivolto verso l'alto ad indicare il "pianeta"*: II.I.32; Barb.4117; Ham.202; Ricc.1012; Triv.1077; It.Z.50; *Virgilio ha la tunica e il mantello di colori diversi*: II.I.32; It.Z.51; Barb.4117; Plut.40.12; Ricc.1012; Triv.1077), lasciando pensare ad una probabile derivazione comune dei codici.

Minoritaria, la variante formale dell'incontro con Catone è presente solamente in Barb.4117, M.289 e, in un certo qual modo, in Pal.319, in cui, tuttavia, è rappresentato solamente il mezzobusto dell'Uticense. Anche per questo soggetto è possibile evidenziare una corrispondenza con una variante dell'*Inferno* in quanto Pal.319 e M.289 presentano entrambi l'autore allo scrittoio.

Anche per le due varianti sostanziali del *Paradiso* è possibile isolarne una maggioritaria, quella in cui *Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al Cielo*. Le varianti formali che interessano il soggetto non sono collegate alla gestualità dei personaggi (identica in quasi tutti i testimoni), ma a minimi particolari che sembrerebbero essere il frutto di poligenesi (acconciatura di Beatrice, presenza della cornice interna, colore dello sfondo). È opportuno, quindi, esaminare i codici solamente in base a due varianti relative alla realizzazione dei cieli:

-*Cieli rappresentati in modo complesso* (sezioni di circonferenza di due tonalità di blu differenti): II.I.32; Eg.2628; Ham.202; It.Z.50; It.Z.51; Plut.40.14; Plut.40.16; Ricc.1012; Triv.1077.

-*Cieli rappresentati in modo semplice* (linea bianca o blu) o *assenti*: AC.XIII.41; M.289; Plut.40.35; Ricc.1010; Strozzi 150; Urb.378; per il primo caso. Pr; Strozzi 149; Strozzi 151; Strozzi 152; Strozzi 153 per il secondo caso.

Tutti i codici portatori di questa variante, ad eccezione di M.289, presentano in *Purgatorio* i due poeti nella navicella.

La seconda variante sostanziale del *Paradiso* presenta la *Maiestas Domini* all'interno dell'iniziale e nel fregio le figure di Dante e Beatrice. Tale composizione è visibile in Plut.40.12 e Barb.lat.4117. Una composizione simile è presente nella miniatura tabellare posta al di sopra dell'iniziale del Pal.313, dal quale Barb.lat.4117 riprende l'aureola poligonale e la mantellina di Beatrice. Pal.319, in particolare, potrebbe essere il frutto di una rielaborazione delle immagini di più codici: la decorazione del codice guarda sicuramente a quella del Pal.313 per molti aspetti, ma presenta nel *Paradiso* la variante della maestà divina.

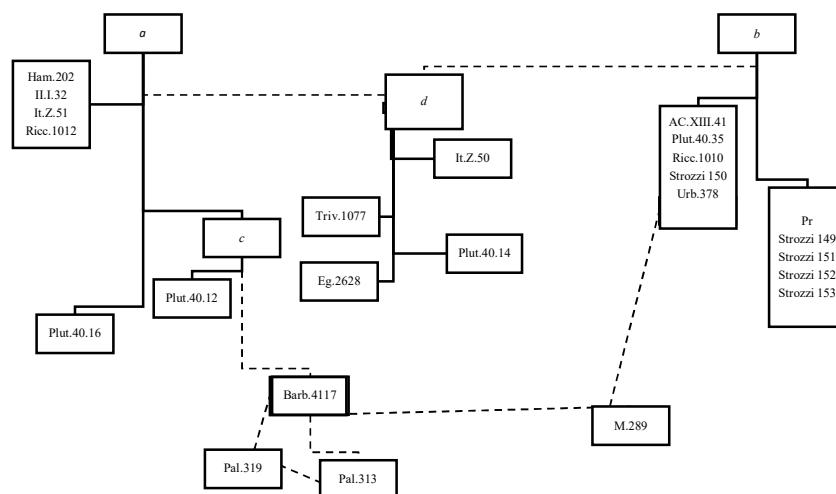
Nello schema sottostante si è tentato di proporre una rappresentazione dei manoscritti in base alle varianti sostanziali e formali. Una prima divisione è stata apportata seguendo l'unica variante formale presente in *Paradiso*, ossia quella riguardante la modalità di rappresentazione dei cieli. Rientrano nel "Gruppo a" (Fig. 1) i codici con i cieli rappresentati in modo complesso e nel "Gruppo b" (Fig. 2) quelli in cui i cieli sono rappresentati in modo semplice o sono assenti. Il Gruppo a è formato da un ramo i cui codici presentano concordanza con due varianti formali dell'*Inferno* (Virgilio con le vesti di due colori e/o il braccio sinistro completamente alzato) e di una variante sostanziale nella seconda cantica (anima purgante): II.I.32, Ham.202, It.Z.51, Ricc.1012. Sempre al Gruppo a appartiene Plut.40.16, che associa l'anima purgante alla rappresentazione dei cieli in modo complesso, ma con varianti formali divergenti per l'*Inferno*. Da un altro ramo di a si sviluppa il "Gruppo c" (Fig. 3), dalle caratteristiche complesse e eterogenee: Plut.40.12 associa la bicromia delle vesti di Virgilio all'anima purgante, ma presenta la *Maiestas Domini* in *Paradiso*. Guardano a quest'ultimo soggetto Barb.4117 e Pal.319, codici che riportano un probabile debito nei confronti di Pal.313. Il Barberiniano, inoltre, condivide la stessa variante formale purgatoriale di M.289 (2 occorrenze della variante in tutta la tradizione pacinesca), codice che ha in comune con il Gruppo b la rappresentazione semplice dei cieli e che raffigura l'autore allo scrittoio nell'*Inferno*.

Il "Gruppo d" (Fig. 4) è quello maggiormente contaminato. I codici si avvicinano al Gruppo a per la rappresentazione dei cieli in modo complesso, ma a quello b per la presenza della variante della navicella (Plut.40.14). Triv.1077, molto vicino a Ham.202, raffigura Virgilio con la veste di due colori e il braccio

sinistro completamente rivolto verso l'alto (variante tipiche di *a*), particolare, quest'ultimo, che si ritrova anche in It.Z.50. Eg.2628 si avvicina a Triv.1077 per le varianti del soggetto del *Purgatorio*, ma raffigura Dante allo scrittoio all'inizio dell'opera.

Dallo schema è stato escluso Acq.86 perché l'incompletezza del codice, mutilo del *Paradiso*, non ne permette un sicuro inquadramento.

Lo schema, lungi dal volersi presentare come uno *stemma codicum*, prende in prestito dal linguaggio filologico alcune modalità di rappresentazione grafica, come l'utilizzo della linea tratteggiata per rappresentare la contaminazione (rielaborazione delle immagini di più codici). Le lettere minuscole corsive non sono utilizzate per indicare archetipi, subarchetipi o codici virtuali, ma solamente per marcare la divisione in gruppi.



2.1 Aspetti codicologico-paleografici dei codici pacineschi

L'apparente uniformità che tocca molti dei manoscritti del *corpus*, come già ricordato, è dovuta alla loro appartenenza al gruppo codicologico del "Cento", uno stile che prevedeva determinati caratteri fissi che i copisti sembrano rispettare quasi integralmente.

I manoscritti appartenenti a tale gruppo codicologico sono sempre membranacei e di dimensioni grandi o medio-grandi; il testo è disposto su due colonne con la terzina utilizzata come misura base per la strutturazione della *mise en page*; le iniziali di terzina, emarginate e maiuscole, sono spesso toccate di giallo; solitamente, le cantiche sono separate da cesura fascicolare; le rubriche, prevalentemente volgari e lunghe, sono spesso accompagnate dal numero di riferimento posto nel margine esterno della carta ed eseguito a penna rovesciata; la decorazione si inserisce nel livello medio, con iniziali di cantica istoriate o filigranate e iniziali di canto filigranate.¹

Nel capitolo precedente si è messo in luce come l'omogeneità della decorazione travalichi il gruppo del "Cento" e come le connessioni tra le varianti iconografiche permettano di isolare dei piccoli centri produttivi all'interno della bottega pacinesca; in questo secondo capitolo saranno analizzati con precisione gli aspetti codicologici e quelli paleografici dei codici in esame per gettare luce sui manoscritti del *corpus* e indagare la possibilità dell'esistenza di uno o più centri di produzione e di eventuali collaborazioni tra artisti e copisti.

2.2 I dati codicologici

Tutti i codici della *Commedia* decorati dalla bottega di Pacino di Buonaguida sono membranacei. Dei 26 manoscritti del *corpus*, solamente quattro non rientrano pienamente nei canoni codicologici dello stile del "Cento": Barb.4117, Pal.313, Pal.319 e Ricc.1012. Se Pal.313 si distingue non solo dai codici del "Cento", ma da tutti i codici della *Commedia* finora conosciuti, molto più complessa è la situazione di Pal.319. Il manoscritto si presenta come un vero e proprio libro da banco (ampi margini, uso della *textualis* e testo disposto su due colonne), tuttavia, le peculiarità del codice potrebbero essere ricondotte ad una volontà del possessore di avere un prodotto in linea con la moda degli anni, ma con espressioni personali e oltremodo particolari (si notino, ad esempio, le particolari

¹ BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., pp. 77-79.

decorazioni delle iniziali di terzina a dorso di penna o l'ampio *explicit* bicromatico alla fine dell'*Inferno*).²

Diversa e più complessa la situazione di Ricc.1012 che presenta tutte le caratteristiche del gruppo, eccezion fatta per la tipologia grafica che, per gli esiti maggiormente calligrafici, non rientra pienamente nella standardizzazione canonica della "bastarda cancelleresca di tipo Cento". Boschi Rotiroti associa il codice a quello che ha definito "tipo Vat", una produzione organizzata facente capo alla tipologia grafica utilizzata dal Copista di *Vat*.³ Tuttavia, è da sottolineare che, nonostante la denominazione "Danti del Cento" sia storicamente attestata, la circoscrizione del gruppo si configura come un'invenzione a posteriori e l'allontanamento dei codici del Copista di *Vat* da tale gruppo potrebbe rappresentare una sorta di distorsione storica dettata dall'impostazione analitica moderna.⁴ La stessa Boschi Rotiroti, nell'analizzare i manoscritti facenti parte di questo particolare "tipo Vat", riconosce nella tipologia grafica adottata in essi un processo inverso a quello portato avanti nei "Danti del Cento": non l'adeguamento della scrittura cancelleresca a quella libraria, ma «[...] l'adattamento di una scrittura testuale ad un modello corsivo, come per adeguarsi alla 'moda' del Cento»⁵.

*

I dati codicologici presentati nella tabella sottostante permettono di ragionare sulla dipendenza di determinati "modelli" da specifici copisti e quindi sulle possibili collaborazioni tra più copisti, presumibilmente riuniti in centri di produzione. Sebbene il concetto di collaborazione tra i copisti del "Cento" sia già stato proposto su basi paleografiche e per un numero ristretto di codici, pare opportuno spostare l'interesse prima sui dati codicologici e successivamente su quelli paleografici per cercare di comprendere le modalità di tali collaborazioni e gettare

² A. PETRUCCI, *Alle origini del libro moderno: libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento: guida storica e critica*, a cura di A. PETRUCCI, Roma-Bari, Editori Laterza, 1979, pp. 139-56, a p. 141.

³ Boschi Rotiroti fa rientrare in questo gruppo 21 manoscritti (BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 88).

⁴ Cfr. la nota quattrocentesca di Firenze, BML, Plut.40.16, c. Iv: «Questo Dannnte de' ciennto è di me Domenicho di Carlo Aldobrandi, [e] chy l'achatta da lui sia chomtentto di rimandarlo presto e senza sozura di luciera o d'altro e basti».

⁵ BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 88.

luce sulla produzione manoscritta dantesca fiorentina della prima metà del Trecento.⁶

Denominazione <i>Copista</i>	Consistenza (cc.)	Misure (mm)	Fascicolazione	Cesura	Colonne	Richiamo ⁷	Terzine per carta ⁸
Ham.202 <i>Dino di Lapo Pacini</i>	128	335 × 230	1-16/8	No	2	B	20 (10)
Barb.4117	138	384 × 270	1-4/8, 5/6, 6/8 (<i>Inf.</i>); 7-11/8, 12/6 (<i>Purg.</i>); 13-16/8, 17/6 (<i>Par.</i>)	Sì	1	C	18
Urb.378 <i>Pr</i>	93	350 × 245	1-3/10 (<i>Inf.</i>); 4-6/10 (<i>Purg.</i>); 7-9/10 (<i>Par.</i>); 10/3 (<i>Capitoli</i>)	Sì	2	C	28 (14)
Acq.86	32	362 × 248	1/5, 2/8 ⁻¹ (<i>Inf.</i>); 3/8, 4/4, 5/8 (<i>mutilo</i>)	Sì	2	C	28 (14)
Plut.40.12 <i>Lau</i>	89	348 × 251	1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/5 (<i>Par.</i>).	Sì	2	C	28 (14)
Plut.40.14 <i>Principale</i>	84	377 × 261	1/8, 2-3/10 (<i>Inf.</i>); 4/8, 5-6/10 (<i>Purg.</i>); 7/8, 8-9/10 (<i>Par.</i>)	Sì	2	C	30 (15)
Plut.40.16 <i>Lau</i>	89	328 × 235	1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/6 (<i>Par.</i>)	Sì	2	B	28 (14)
Plut.40.35 <i>Pr</i>	84	334 × 232	1-2/10, 3/8 (<i>Inf.</i>); 4-5/10, 6/8 (<i>Purg.</i>); 7-8/10, 9/8 (<i>Par.</i>)	Sì	2	C	30 (15)

⁶ POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 53-85; si veda anche T. DE ROBERTIS-I. CECCHERINI, *Scriptoria e cancellerie nella Firenze del XIV secolo*, in *Scriptorium. Wesen, Funktion, Eigenheiten*, a cura di A. NIEVERGELT e R. GAMPER, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2015, pp. 143-147.

⁷ B: al di sotto della seconda colonna di testo; C: al centro del margine inferiore. Non sono presenti codici con richiami fascicolari al di sotto della colonna A.

⁸ In questa sezione è espresso il numero complessivo delle terzine per carta e tra parentesi il numero di terzine per colonna.

Strozzi 149 <i>Principale</i>	106	347 × 234	1-10/10, 11/6	No	2	C	24 (12)
Strozzi 150 <i>Principale</i>	92	362 × 255	1-2/10, 3/10+1 (<i>Inf.</i>); 4-5/10, 6/10+1 (<i>Purg.</i>); 7/8, 8-9/10, 10/2 (<i>Par.</i>)	Sì	2	C	28 (14)
Strozzi 151 <i>Principale</i>	93	365 × 252	1-3/10 (<i>Inf.</i>); 4-6/10 (<i>Purg.</i>); 7-9/10 (<i>Par.</i>); 10/3 (Capitoli)	Sì	2	C	28 (14)
Strozzi 152 <i>Principale</i>	92	372 × 245	1-3/10 (<i>Inf.</i>); 4-6/10 (<i>Purg.</i>); 7-9/10 (<i>Par.</i>); 10/2 (Capitoli)	Sì	2	C	28 (14)
Strozzi 153 <i>Principale</i>	90	352 × 244	1-3/10 (<i>Inf.</i>); 4-6/10 (<i>Purg.</i>); 7-9/10 (<i>Par.</i>)	Sì	2	C	28 (14)
II.I.32	98	328 × 225	1-4/8 (<i>Inf.</i>); 5-8/8 (<i>Purg.</i>); 9-12/8 (<i>Par.</i>); 13/2 (Capitoli)	Sì	2	C	26 (13)
Pal.313	237	289 × 210	1/8, 2/7, 3-9/8, 10/9+2 (<i>Inf.</i>); 11-19/8, 20/4+2 (<i>Purg.</i>); 21-29/8, 30/ 4+1 (<i>Par.</i>). ⁹	Sì	2	C	
Pal.319	71	342 × 248	1-6/8, 7/10, 8/8, 9/5	No	2	C	36 (18)
Ricc <i>Principale</i>	84	398 × 273	1/8, 2-3/10 (<i>Inf.</i>); 4-5/10, 6/8 (<i>Purg.</i>); 7/8, 8/10, 9/8, 10/2 (<i>Par.</i>)	Sì	2	C	30 (15)
Ricc.1012 <i>Vat</i>	72	382 × 263	1-2/12 (<i>Inf.</i>); 3-5/8 (<i>Purg.</i>); 6-8/8 (<i>Par.</i>).	Sì	2	C	34 (17)
Eg.2628	101	341 × 240	1-3/8, 4/10 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/10 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/9 (<i>Par.</i>)	Sì	2	C	24 (12)
AC.XIII.41 <i>Principale</i>	90	365 × 249	1-3/10 (<i>Inf.</i>); 4-6/10 (<i>Purg.</i>); 7-9/10 (<i>Par.</i>)	Sì	2	C	28 (14)
Triv.1077 <i>Principale</i>	90	350 × 250	1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>);	Sì	2	C	28 (14)

⁹ Il fascicolo 20, originariamente un senione con due carte aggiunte, ha perso il foglio centrale.

			9-11/8, 12/6 (<i>Par.</i>)				
M.289 <i>Principale</i>	90	346 × 249	1-3/10 (<i>Inf.</i>); 4-6/10 (<i>Purg.</i>); 7-9/10 (<i>Par.</i>).	Sì	2	C	28 (14)
It.539 <i>Pr</i>	84	356 × 242	1-2/10, 3/8 (<i>Inf.</i>); 4-5/10, 6/8 (<i>Purg.</i>); 7-8/10, 9/8 (<i>Par.</i>)	Sì	2	C	30 (15)
It.Z.50 <i>Marc</i>	84	392 × 271	1-2/10, 3/8 (<i>Inf.</i>); 4-5/10, 6/8 (<i>Purg.</i>); 7-8/10, 9/8 (<i>Par.</i>)	Sì	2	C	30 (15)
It.Z.51 <i>Lau</i>	89	354 × 248	1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/6 (<i>Par.</i>)	Sì	2	B	28 (14)

È possibile accordare al Copista principale del Cento una preferenza per codici di formato abbastanza grande che gli permettono di inserire all'interno di una singola carta dalle 28 alle 30 terzine. Il numero delle carte varia dalle 84 alle 92, con un buon numero di manoscritti che si assestano sulle 90 carte. Per quanto riguarda la fascicolazione, il copista predilige l'utilizzo di quinioni con cesura fascicolare tra le cantiche: 6 codici presentano tre fascicoli da dieci carte per ogni cantica, con l'aggiunta di un fascicolo finale di due (Strozzi 152) o tre carte (Strozzi 151) riservato ai capitoli in terza rima. Tale fascicolazione, utilizzata dal copista nel 43% dei codici prodotti, può essere considerata come caratteristica del Copista principale del Cento e viene d'ora in avanti nominata "Tipologia A".¹⁰ Tale fascicolazione viene adoperata anche dal Copista di *Pr* in Urb.378 e dal Copista di *Vat* in It.Z.55. Entrambi i codici sono considerati probabili espressioni iniziali dei rispettivi copisti, facendo ipotizzare un utilizzo da parte dei due scribi di un modello codicologico già ben affermato al momento della composizione dei manoscritti.¹¹

Plut.40.14 e Ricc.1010 presentano, anche se con disposizione diversa, un'alternanza tra quinioni e quaternioni ("Tipologia C¹").

¹⁰ Non sono stati presi in considerazione i frammenti; agli 11 manoscritti del *corpus* si aggiungono Belluno, Biblioteca Lolliniana, 35 (*Lo*); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1048; Madrid, Biblioteca Nacional de España, VITR/23/3.

¹¹ Per il Copista di *Vat* cfr. POMARO, *Codicologia dantesca. I. L'officina di Vat*, cit., pp. 354-55. Per il Copista di *Pr* non è possibile stabilire con certezza se Urb.378 sia effettivamente uno dei prodotti iniziali; tuttavia, l'approdo ad esiti codicologici e testuali molto particolari negli altri codici copiati da questo copista, unito alla cristallizzazione di determinati usi grafici lascerebbero propendere per un isolamento temporale del manoscritto Vaticano rispetto agli altri.

Strozzi 150 ha una struttura ibrida con tre quinioni per le prime due cantiche, caratteristica che lo avvicinerebbe alla “Tipologia A”, ma in *Paradiso* sono presenti rispettivamente un quaternione, due quinioni (avvicinandosi alla “Tipologia C¹”) con l’aggiunta di un foglio contenente la parte finale della cantica.¹²

Triv.1077, invece, si avvicina al modello tipico del Copista di *Lau* (1-3/8, 4/6 *Inf.*; 5-7/8, 8/6 *Purg.*; 9-11/8, 12/6 *Par.*) che presenta la medesima fascicolazione nei tre codici del *corpus* e negli altri due a lui attribuiti (Barb.lat.4092 e Ham.204). La stessa fascicolazione, ampiamente diffusa, è utilizzata una volta anche dal Copista di *App* (Italien 543), dal Copista di *Ashb* (Borg.365), dal Copista di *Parm* (*Parm*) e da un suo collaboratore (Italien 528).¹³ Tale fascicolazione, d’ora in avanti definita “Tipologia B”, può essere considerata caratteristica del Copista di *Lau*.

Strozzi 149 differisce da tutti gli altri codici del Copista principale del Cento rientranti nel *corpus*: è l’unico a non presentare la cesura fascicolare tra le cantiche, ha un numero superiore di carte e un numero inferiore di terzine per carta, caratteristiche che si ritrovano identiche in *Lo*, manoscritto copiato dallo stesso copista. La lontananza dei due codici dal modello maggioritario utilizzato dal copista o da qualsiasi altro modello codicologico presente nei “Cento” potrebbe essere indizio di una certa antichità dei due manoscritti. Tuttavia, poiché non è possibile stabilire la fascicolazione dei frammenti attribuiti a tale copista, pare azzardato portare avanti una riflessione del genere. È da sottolineare, inoltre, che le peculiarità codicologiche dello Strozzi 149 si accompagnano ad una testimonianza di collaborazione (l’unica per questo copista), finora passata inosservata, nella stesura delle rubriche del sesto fascicolo (*Purg.*, XVII-XXVI).

Estremamente regolare la produzione del Copista di *Lau*, il quale adopera una struttura pressoché fissa nella fascicolazione, nel numero di carte e di terzine per carta in tutti i codici della *Commedia* da lui copiati.¹⁴ Tale copista predilige i richiami al di sotto della colonna B (fa eccezione Plut.40.12 che ha i richiami al centro della carta e Ham.204 nel quale i richiami non sono visibili a causa dell’ampia rifilatura dei margini). Una certa uniformità è visibile anche nella tipologia di rubriche adottate, brevi, sia latine, sia volgari.

¹² Lo scarto è essenzialmente dovuto al numero di terzine per colonna, 14 e non 15, che alterano il numero usuale di carte e la fascicolazione.

¹³ POMARO, *Ricerche d’archivio per il “copista di Parm” e la mano principale del Cento*, cit., pp. 248, 262; BERTELLI, *La tradizione della ‘Commedia’*, cit., p. 76.

¹⁴ Il numero inferiore di carte presente in Ham.204 è da imputare all’asportazione delle carte bianche alla fine di ogni cantica.

Come già detto, la “Tipologia B” tipica di questo copista è presente in Triv.1077, in un codice del Copista di *Parm*, in uno di un suo collaboratore, in uno del Copista di *Ashb* e in uno del Copista di *App*. Va, tuttavia, sottolineato l’allontanamento di Barb.lat.4092 dai prodotti del Copista di *Lau* (per l’analisi paleografica di questo codice si veda il sottoparagrafo successivo).

Segnatura Copista	Decorazione	Fascicola- zione	Consistenza ¹⁵	Contenuto	Rubriche ¹⁶	Terzine
Plut.40.12 <i>Lau</i>	Maestro delle Effigi Domenicane + Pacino di Buona-guida	1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/6 ⁻¹ (<i>Par.</i>)	89 (30r-v, 60r-v)	<i>Commedia</i>	Tipo 2 ¹⁷	28 (14)
Plut.40.16 <i>Lau</i>	Pacino di Buona-guida	1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/6 (<i>Par.</i>)	90 (30r-v, 60r-v, 90r-v)	<i>Commedia</i>	Tipo 3.1 ¹⁸	28 (14)
Barb.409 2	Aniconica	1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/6 ⁻¹ (<i>Par.</i>)	89 (30r-v, 60r-v)	<i>Commedia</i>	Tipo 3 ¹⁹	28 (14)
It.Z.51 <i>Lau</i>	Pacino di Buona-guida	1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/6 (<i>Par.</i>)	90 (30r-v, 60r-v, 90r-v)	<i>Commedia</i>	Assenti - brevi	28 (14)

¹⁵ Sono poste tra parentesi le carte bianche, mentre le parentesi quadre sono usate per rendere la consistenza originaria in caso di caduta di carte.

¹⁶ Si riportano solamente le rubriche incipitarie delle tre cantiche.

¹⁷ *Inferno*: «Incipit Conmedia Dantis Alleghieri de Florentia»; *Purgatorio*: «Incipit [...] Conmedie Dantis [...]»; *Paradiso*: «Incipit Conmedia Dantis Alleghieri de Florentia tertia parte».

¹⁸ *Inferno*: «Incipit primus cantus Inferni»; *Purgatorio*: «Incipit primus cantus Purgatorii»; *Paradiso*: «Incipit primus cantus Paradisi».

¹⁹ *Inferno*: «Incomincia il primo capitolo del Ninferno il qual tracta»; *Purgatorio*: «Incomincia il primo capitolo del Purgatorio il qual tracta»; *Paradiso*: «Incomincia il primo capitolo del Paradiso nel qual tracta».

Ham 204 <i>Lau</i>	Anonimo	1-3/8, 4/6-1 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6-1 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/6 ⁻¹ (<i>Par.</i>)	87	<i>Comme- dia</i>	Tipo 3.1	28 (14)
Triv.1077 <i>Princi- pale</i>	Pacino di Buona- guida	1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/6 (<i>Par.</i>)	90 (30v, 60v, 90v)	<i>Comme- dia</i>	Tipo 1 ²⁰	28 (14)
Parm.328 5 <i>Parm</i>	Maestro delle Effigi Domeni- cane	1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/6 (<i>Par.</i>)	90 (30r-v, 60r-v, 90r-v)	<i>Comme- dia</i>	Tipo 2.2 ²¹	28 (14)
It.528 ²² Collabo- ratore <i>Parm</i>	Aniconica	1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/6 (<i>Par.</i>); 13/2 (Capitoli)	85 [93] (22v [30v], 52v [60v], 82v [90v])	<i>Comme- dia</i> Capitoli in terza rima	As- senti - brevi	28 (14)
It.543 <i>App</i>	Anonimo prossimo al	1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>);	90 (29r-v, 59r-v,	<i>Comme- dia</i>	Tipo 2.3 ²⁵	28 (14)

²⁰ *Inferno*: «Incomincia la Comedia di Dante Alleghieri di Firençe nella qual tracta de le pene et punimenti de' viçii et de' meriti et premii delle virtù. Canto primo de la prima parte la quale si chiama Inferno nel qual l'autore fa prohemio a tutta l'opera»; *Purgatorio*: «Comincia la seconda parte de la Comedia di Dante Alleghieri di Firençe nella qual parte si purgano li commessi peccati et viçii de' quali l'uomo è confesso et pentuto con animo di satisfazione et contiene XXXIII canti. Qui nel primo canto sono quelli che sperano di venire quando che sia alle beate genti»; *Paradiso*: «Comincia la terza cantica della Commedia di Dante Alleghieri di Firençe chiamata Paradiso nella qual tracta de' beati et della celestiale gloria et de' meriti et premii de sancti et dividesi in nove parti sì come l'Inferno. Canto primo nel cui principio l'autore prohemia a la sequente cantica et sono nello elemento del fuoco et Beatrice solve a l'autore una questione. Nel qual canto l'autore promecte di tractare de le cose divine invocando la scienza poetica cioè Apollo dio di sapienza».

²¹ *Inferno*: «Incipit Commedia Dantis Allagherii de Florentia et hic de Inferno Cantus primus qui est prolagus totius Comedie»; *Purgatorio*: «Incipit Purgatorium Dantis Allagherii de Florentia. Cantus primus»; *Paradiso*: «Incipit Paradisus Dantis Allagherii de Florentia. Cantus primus».

²² Acefalo, caduto il primo fascicolo.

²⁵ *Inferno*: «Incipit Comedia Dantis Allegherii de Florentia. Incipit primus liber, scilicet Infernus. Primus cantus»; *Purgatorio*: «Incipit secunda pars sive secundus liber Comedie Dantis, Purgatorium scilicet, cuius primus incipit cantus»; *Paradiso*: «Incipit tertia pars Comedie Dantis, scilicet Paradisus. Incipit I cantus».

	Maestro Daddesco ²³	9-11/8, 12/6 (Par.)	89r-v) ²⁴			
Borg.365 <i>Ashb</i>		1-3/8, 4/6 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/6 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/6 (Par.)			Lat. breui	

Altro schema fisso è presente nei codici del Copista di *Pr*, fatta eccezione per Urb.378, compreso nella “Tipologia A”. In tre delle quattro copie attribuitegli è possibile ritrovare un accordo perfetto tra fascicolazione, numero di carte, carte bianche, numero di terzine per carta e *finis*.²⁶ Si anticipa qui che l’esame paleografico (per il quale si rimanda al sottoparagrafo successivo) ha escluso la mano del Copista di *Pr* nella compilazione di It.Z.50. Il copista di questo manoscritto fa proprie tutte le caratteristiche della “Tipologia C”, testimoniando un certo grado di vicinanza con il Copista di *Pr*, vicinanza mantenuta anche da un puntino di vista testuale.²⁷

Segnatura Copista	Decorazione	Fascicola- zione	Consistenza	Contenuto	Rubriche	Terzine
Urb. 378 <i>Pr</i>	Pacino di Buona- guida	1-3/10 (<i>Inf.</i>); 4-6/10 (<i>Purg.</i>); 7-9/10 (<i>Par.</i>); 10/3 (Capitoli)	93 (30v, 60v, 90v, 93v)	<i>Comme- dia</i> ; Capitoli	Tipo 1 ²⁸	28 (14)
It.539 <i>Pr</i>	Pacino di Buona- guida	1-2/10, 3/8 (<i>Inf.</i>); 4-5/10, 6/8 (<i>Purg.</i>); 7-8/10, 9/8(<i>Par.</i>)	84 (28v, 56v, 84v)	<i>Comme- dia</i>	Tipo 1+ex	30 (15)
Plut.40.3 5	Pacino di	1-2/ 10, 3/8 (<i>Inf.</i>);	84	<i>Comme- dia</i>	Tipo 1+ex	30 (15)

²³ PASUT, *Codici miniati della ‘Commedia’ a Firenze attorno al 1330*, cit., pp. 401-405.

²⁴ Numerazione slittata di una carta; la prima carta è numerata A.

²⁶ I tre codici sono testimoni del famoso “doppio explicit” che si accompagna alle rubriche di Tipo 1 (Tipo1+ex): «Explicit liber Comedie Dantis Alagherij de Florentia p(er) eu(m) editus s(u)b anno D(o)m(ini)ce i(n)car(n)atio(n)is Mill(es)i(m)o trecentesimo, de mense martij, sole in ariete, luna nona in libra. Qui decessit in civitate Ravenne i(n) anno D(o)m(ini)ce incarnatio(n)is mill(es)i(m)o trecentesimo XXI die S(an)c(t)e crucis de mens(er) septembr(is). A(n)i(m)a cui(us) in pace req(ui)escat. Amen» (Parigi, BnF, Italien 539, c. 84v).

²⁷ Cfr. il paragrafo successivo dedicato all’analisi testuale.

²⁸ Cfr. nota nr. 19.

<i>Pr</i>	Buona-guida	4-5/ 10, 6/8 (<i>Purg.</i>); 7-8/ 10, 9/8 (<i>Par.</i>)	(28v, 56v, 84v)			
It.Z.50 <i>Marc.</i>	Pacino di Buona-guida	1-2/10, 3/8 (<i>Inf.</i>); 4-5/10, 6/8 (<i>Purg.</i>); 7-8/10, 9/8 (<i>Par.</i>)	84 (28v, 56v, 84v)	<i>Commedia</i>	Tipo 1+ex	30 (15)

Estremamente variegata la produzione del Copista di *Vat.* Dei codici attribuitgli (*Cha*, Barb.lat.3644, Vat.lat.3199, Plut.40.13, BR 330, Ricc.1012, It.Z.55), solamente il Barberiniano e il Banco Rari 330 condividono la medesima fascicolazione (“Tipologia D”), la medesima che si ritrova in Eg.2628 (1-3/8, 4/10 *Inf.*; 5-7/8, 8/10 *Purg.*; 9-11/8, 12/10 *Par.*); It.Z.55 si accorda alla “Tipologia A”, mentre gli altri manoscritti alternano quaternioni e senioni. Il Riccardiano 1012 presenta una fascicolazione (1-2/12 *Inf.*; 3-5/8 *Purg.*; 6-8/8 *Par.*), un numero di carte (72) e di terzine per carta (34) che sembra avvicinarlo a Plut.40.13 (1-2/12 *Inf.*; 3-4/12 *Purg.*; 5-6/12 *Par.*), anch’esso con 34 terzine per carta. In base alla fascicolazione e al numero di terzine per carta, i codici del copista di *Vat* sembrano dividersi in due gruppi dalle caratteristiche simili: Ricc.1012, Plut.40.13 e Vat.lat.3199 da un lato e Barb.lat.3644 e BR330 dall’altro.²⁹

Segnatura	Decorazione	Fascicolazione	Consistenza	Contenuto	Terzine
Ricc.1012	Pacino di Buonaguida	1-2/12 (<i>Inf.</i>); 3-5/8 (<i>Purg.</i>); 6-8/8 (<i>Par.</i>)	72 (24v)	<i>Commedia</i>	34 (17)
Plut.40.13	Maestro delle Effigi Domenicane	1-2/12 (<i>Inf.</i>); 3-4/12 (<i>Purg.</i>); 5-6/12 (<i>Par.</i>)	72	<i>Commedia</i>	34 (17)
Vat.3199	Maestro del Dante di Petrarca	1-2/8, 3/10 (<i>Inf.</i>); 4-5/8, 6/10 (<i>Purg.</i>); 7-8/8, 9/10, 10/2 (<i>Par.</i>)	80 (26r-v, 52v, 78v)	<i>Commedia</i>	32 (16)
Barb.3644	Aniconica	1-3/8, 4/10 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/10 (<i>Purg.</i>);	102 (34v,	<i>Commedia</i>	24 (12)

²⁹ La vicinanza cronologica tra questi ultimi due codici è confermata dallo studio paleografico di POMARO (*Codicologia dantesca. I. L’officina di Vat*, cit., pp. 354-55).

		9-11/8, 12/10 (<i>Par.</i>)	68v)		
BR 330	Aniconica	1-3/8, 4/10 (<i>Inf.</i>); 5-7/8, 8/10 (<i>Purg.</i>); 9-11/8, 12/10 (<i>Par.</i>)	102 (34v, 68v)	<i>Commedia</i>	24 (12)
It.Z.55	Spazi riservati	1-3/10 (<i>Inf.</i>); 4-6/10 (<i>Purg.</i>); 7-9/10 (<i>Par.</i>)	90 (31r-v, 61r-v, 91r-v)	<i>Commedia</i>	28 (14)
<i>Cha</i>	Francesco Traini	1-2/12, 3/5; 4-20/12; 21/5	238	<i>Inferno</i> ; <i>Expositiones et</i> <i>glose</i> ; <i>Declaratio.</i>	28 (14)

Particolarmente intricate le vicende che interessano il codice II.I.32, espressione di una sicura collaborazione tra più copisti.³⁰ Da un punto di vista codicologico il manoscritto potrebbe rientrare in una “Tipologia E” della quale fanno parte Ashb. App.Dant.1 del Copista di *App* (con correzioni del Copista di *Ashb*) e Ashb.829 del Copista di *Ashb*. A tale tipologia sembrerebbe guardare anche Ham.202, ma la peculiarità dei dati codicologici potrebbe far pensare più ad un adattamento del modello che ad una ripresa puntuale.

Segnatura	Copista	Fascicolazione	Consistenza	Contenuto	Terzine
II.I.32	3 mani + rubriche <i>Paradiso</i> del Copista di <i>Parm</i>	1-4/8 (<i>Inf.</i>); 5-8/8 (<i>Purg.</i>); 9-12/8 (<i>Par.</i>); 13/2 (Capitoli).	98 (32v)	<i>Commedia</i> Capitoli	26 (13)
Ashb.App.1	Copista di <i>App</i> (correzioni del Copista di <i>Ashb</i>)	1-4/8 (<i>Inf.</i>); 5-8/8 (<i>Purg.</i>); 9-12/8 (<i>Par.</i>); 13/2 (Capitoli)	98 (32v, 64r-v)	<i>Commedia</i> Capitoli	26 (13)
Ashb.829	Copista di <i>Ashb</i>	1-4/8 (<i>Inf.</i>); 5-8/8 (<i>Purg.</i>);	94 [96] (32r-v)	<i>Commedia</i>	26 (13)

³⁰ Le rubriche del *Paradiso* sono di mano del Copista di *Parm* (POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., p. 57). Tuttavia, è stato possibile riscontrare la presenza di più copisti anche nella stesura del testo (cfr. sottoparagrafo successivo).

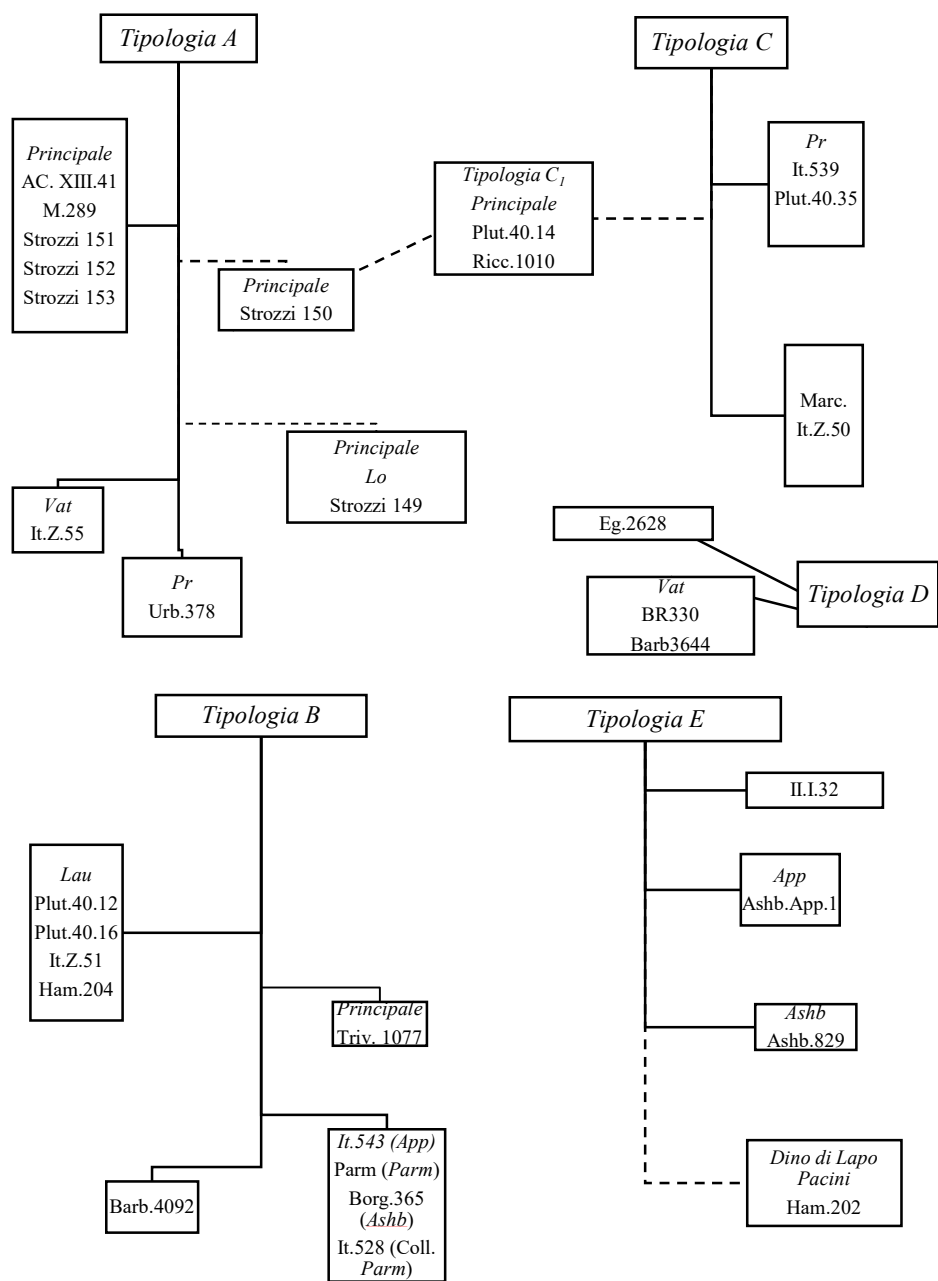
		9-12/8 (<i>Par.</i>) ³¹			
Ham.202	Dino di Lapo Pacini	1-16/8 ³²	128 (42r-v, 84r-v)	<i>Comme- dia Capitoli</i>	20 (10)

A causa dell'accidentalità o dell'estrema peculiarità dei dati codicologici, restano esclusi da questa analisi i tre manoscritti in *textualis* (Barb.4117, Pal.313, Pal.319) e il codice Acq.86 lacunoso e per il quale si rimanda al prossimo sottoparagrafo per le problematiche collegate alla stesura e alla composizione dei fascicoli.

Nello schema sottostante è possibile consultare in maniera rapida l'adozione delle varie tipologie da parte dei copisti e la loro diffusione. Ciò che emerge con chiarezza è che all'interno della produzione del "Cento" coesistono due tipologie maggioritarie, la "Tipologia A" collegata al Copista principale del Cento e la "Tipologia B", tipica del Copista di *Lau* e adottata da quei copisti (*Ashb*, *Parm*, *App*) per i quali è nota un'attività collaborativa. Inizia a delinearsi, dunque, il profilo di due botteghe totalmente differenti, quella legata all'attività del Copista principale del Cento, pressoché fisso sui suoi modelli e sulle sue collaborazioni e quella connessa ad un gruppo di copisti per i quali la critica è spesso in disaccordo nell'attribuire loro la paternità dei codici prodotti. Tale disaccordo potrebbe configurarsi come sintomo di un processo finora poco indagato e che potrebbe essere anche alla base di quell'omogeneità ai limiti della serialità fotografica tipica della produzione grafica del Copista principale del Cento, ossia l'imitazione della tipologia grafica del "capo bottega".

³¹ Fascicolazione ricostruita.

³² Il manoscritto presenta una falsa cesura tra le cantiche.



2.3 Le tipologie grafiche e i copisti

I codici del *corpus* in esame si muovono essenzialmente su due tipologie grafiche principali: la *littera textualis* e quella che è stata definita “bastarda cancelleresca” con o senza tipizzazione Cento, con una nettissima preferenza per quest’ultima tipologia. Si tratta di una scrittura di tradizione notarile tardo-duecentesca, ma elevata ad ambito librario; la matrice corsiva che caratterizza questa scrittura non riguarda il *ductus*, ma la modalità di realizzazione delle lettere.³³

Tra le caratteristiche peculiari di questa tipologia grafica acquistano un rilievo particolare le modalità realizzative di alcune lettere, come la *g* eseguita con occhiello inferiore enfaticizzato a sinistra, spesso presente in un buon numero di varianti di lettera; la *r* con divaricazione più o meno accentuata tra i due tratti; i ritocchi a “bandiera” delle aste superiori di *b*, *h*, *k*, *l*.

Espressioni di tale tipologia grafica sono chiaramente visibili all’interno delle scritture comunali fiorentine, tanto che per alcuni copisti del gruppo “Cento” è stato possibile seguirne le tracce all’interno degli Statuti delle Arti cittadine e del Comune.³⁴

Benché caratteristica della produzione dantesca, tale tipologia grafica ha goduto di una rilevante fortuna che ha visto il suo utilizzo anche al di fuori delle copie della *Commedia*.³⁵

Il Copista di “Lau”

Alla mano del Copista di *Lau* sono generalmente ricondotte cinque copie della *Commedia* (Berlin, Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz, Ham. 204; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.lat.4092; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.40.12; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.40.16 (α); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.Z.51) e un volgarizzamento dell’*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne (Firenze,

³³ BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della ‘Commedia’*, cit., p. 79; T. DE ROBERTIS, *Rivalutazione di un frammento dantesco*, in «Studi danteschi», LXVI (2001), p. 3.

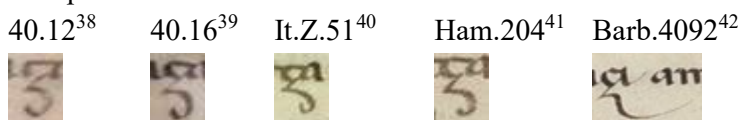
³⁴ *Onorevole e antico cittadino di Firenze*, cit., pp. 203-7; POMARO, *Ricerche d’archivio per il ‘copista di Parm’ e la mano principale del Cento*, cit., pp. 243-79.

³⁵ Al Copista di *Parm* si deve la copia di un volgarizzamento delle *Epistole* di Ovidio (Ricc.1578); il Copista di *Lau* ha copiato un volgarizzamento della *Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne (Ricc.1821). È copiato con questa tipologia grafica anche un volgarizzamento dell’*Eneide* seguito dalla *Commedia* (Chig.L.VIII.292).

Biblioteca Riccardiana, 1821).³⁶ Tra i codici assegnati a questo copista, tuttavia, non v'è accordo sul manoscritto Barb.lat.4092: se per Pomaro il manoscritto rappresenta un'espressione unica del Copista di *Lau*, Boschi Rotiroti lo avvicina ai prodotti del Copista di *Ashb*, soprattutto ai due codici nei quali il Copista di *Lau* ha provveduto alla stesura delle rubriche (Borgh.365 e Savona AdS).³⁷ Per completezza di informazioni, quindi, è parso opportuno aggiungere all'esame paleografico i due manoscritti della *Commedia* assegnati a questo copista e al di fuori del *corpus*.

ANALISI PALEOGRAFICA

La *ç* tendenzialmente presenta la cediglia al di sotto del corpo della lettera o leggermente sviluppata verso destra; It.Z.51 propone molteplici varianti con cediglia molto sviluppata verso destra, fino ad invadere lo spazio sottostante alla lettera successiva. La *ç* di Barb.4092 si distingue vistosamente da quella utilizzata dal copista.



La *g* è una delle lettere caratteristiche di questo copista: il primo elemento della parte inferiore si incurva leggermente verso sinistra per poi scendere e formare un occhiello di forma triangolare.⁴³ Nelle geminate la seconda *g* ha l'occhiello più piccolo e tondeggiante. Per quanto morfologicamente molto simili, le espressioni di Barb.4092 sembrano allontanarsi dall'esecuzione del Copista di *Lau*.

³⁶ BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 73-74; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 83; POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 68-71; EAD., *Ricerche d'archivio per il 'copista di Parm' e la mano principale del Cento*, cit., p. 274.

³⁷ POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., p. 68 (l'ipotesi è ripresa poi da BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 73, 335-36); BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 83.

³⁸ C. 1vA, r. 26.

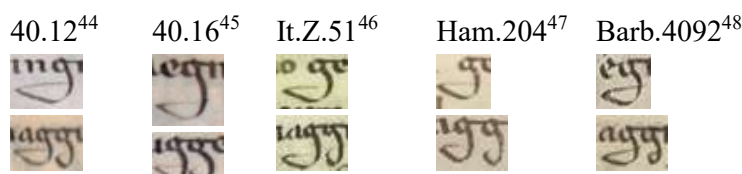
³⁹ C. 1vA, r. 26.

⁴⁰ C. 3vA, r. 7.

⁴¹ C. 14rA, r. 12.

⁴² C. 2vB, r. 1.

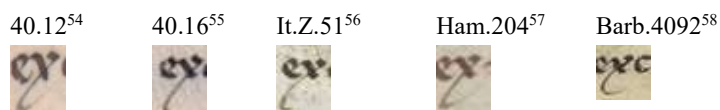
⁴³ Caratteristica, ma non esclusiva; già Pomaro ha notato un uso sporadico di questa forma nel Copista di *Ashb* (cfr. POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., p. 23 n. 6).



La *r* è eseguita con una divaricazione molto ampia tra primo e secondo elemento, spesso accompagnata da un piccolo tratto alla base della lettera eseguito a dorso di penna. Già in Ham.204 sono presenti varianti con tratto sottile obliquo all'inizio del secondo elemento della lettera. In Barb.4092 la *r* scende molto al di sotto del rigo di scrittura, caratteristica completamente assente negli altri codici; nelle varianti che non scendono al di sotto del rigo non è presente divaricazione tra i due elementi. Entrambe le varianti presentano sistematicamente il tratto obliquo all'inizio del secondo elemento. La *r* tonda è quasi mai utilizzata nei primi quattro codici, mentre in Barb.4092 è presente in più varianti.



La *x* ha il tratto discendente che sale verso destra a formare una curva angolata, mentre in Barb.4092 assume un aspetto molto tondeggiante; inoltre, la prima parte del secondo elemento della lettera è squadrata, mentre nel codice Vaticano ha un andamento curvilineo.



⁴⁴ C. 3rA, r. 17; c. 15vB, r. 10.

⁴⁵ C. 6rB, r. 2; c. 15vB, r. 15.

⁴⁶ C. 6rA, r. 3; c. 15vB, r. 10.

⁴⁷ C. 3rA, r. 23; c. 15vB, r. 10.

⁴⁸ C. 2vA, r. 32; c. 15vB, r. 10.

⁴⁹ C. 2vA, r. 2.

⁵⁰ C. 6vA, r. 5.

⁵¹ C. 6rB, r. 24.

⁵² C. 41rA, r. 1.

⁵³ C. 2vA, r. 27; c. 2vA, r. 32; c. 38v b, r. 8

⁵⁴ C. 43vA, r. 2.

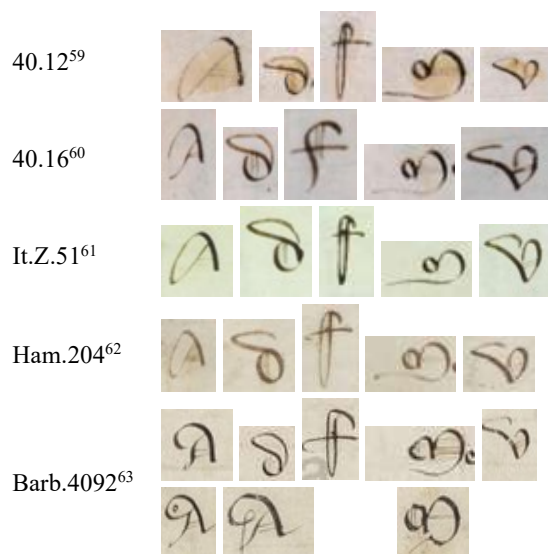
⁵⁵ C. 43vA, r. 2.

⁵⁶ C. 43vA, r. 2.

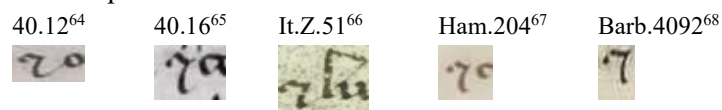
⁵⁷ C. 42vA, r. 2.

⁵⁸ C. 39vA, r. 42.

Le maiuscole hanno un andamento corsiveggiante e sono decorate con una doppia linea interna. Alla semplicità e linearità delle iniziali dei primi quattro manoscritti si contrappone il gran numero di varianti di lettera di Barb.4092.



La nota tachigrafica *et* discende leggermente al di sotto del rigo di scrittura, talvolta legandosi alla lettera successiva; per tale lettera il copista presenta una discreta quantità di varianti.



Il tratto che taglia la *p* nell'abbreviazione *per* è tendenzialmente orizzontale, sovente incurvato o chiuso a sinistra. Nell'abbreviazione *ser* il tratto discendente che taglia la *s* si estende obliquamente verso sinistra per la lunghezza di circa due lettere, mentre l'espressione del codice Vaticano è leggermente più prolungata.

⁵⁹ C. 23rA, rr. 7 *M*, 40 *A*; c. 23rB, rr. 1 *D*, 4 *F*, 7 *V*.

⁶⁰ C. 23rA, r. 10 *M*; c. 23rB, rr. 1 *A*, 4 *D*, 7 *F*, 10 *V*.

⁶¹ C. 23rA, r. 10 *M*; c. 23rB, rr. 1 *A*, 4 *D*, 7 *F*, 10 *V*.

⁶² C. 23rA, r. 10 *M*; c. 23rB, rr. 1 *A*, 4 *D*, 7 *F*, 10 *V*.

⁶³ C. 23rA, r. 10 *M*; c. 23rB, rr. 1 *A*, 4 *D*, 7 *F*, 10 *V*. C. 28vA, r. 25 *A*; c. 32vB, rr. 16 *A*, 19 *M*.

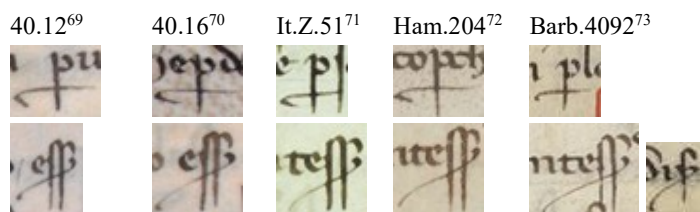
⁶⁴ C. 74rA, r. 38.

⁶⁵ C. 44vB, r. 29.

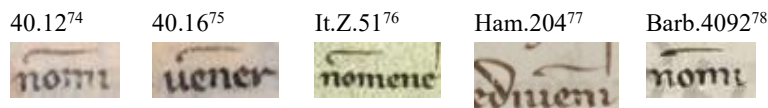
⁶⁶ C. 43vB, r. 15.

⁶⁷ C. 23rA, r. 9.

⁶⁸ C. 38vB, r. 1.



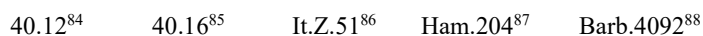
Il *titulus* per le nasali inizia spesso con un tratto ricurvo e generalmente si estende con forma sinuosa.



Caratteristica la modalità di accentazione: la lettera da accentare è inserita tra due tratti obliqui (talvolta uno, solo quello esterno) che partono dalla metà del corpo della lettera e scendono leggermente al di sotto di essa.



Il simbolo demarcativo di fine testo è formato da un *geminus punctus* attraversato da un tratto ondulato non eccessivamente esteso. Nel codice Vaticano il tratto è molto stirato e presenta l'ultimo elemento ascendente verso destra.



⁶⁹ C. 56rA, r. 29. C. 74rB, r. 4.

⁷⁰ C. 43vA, r. 29. C. 74rB, r. 4.

⁷¹ C. 44vB, r. 32. C. 28vB, r. 23.

⁷² C. 41rA, r. 17. C. 28vB, r. 23.

⁷³ C. 2vA, r. 34. C. 28vB, r. 23; c. 39vA, r. 11.

⁷⁴ C. 43vB, r. 2 *no(n) mi*.

⁷⁵ C. 74rA, r. 38 *ven(n)er*.

⁷⁶ C. 44rA, r. 33 *no(n) me ne*.

⁷⁷ C. 41vB, r. 28 *diven(n)i*.

⁷⁸ C. 23rB, r. 9 *no(n) mi*.

⁷⁹ C. 74rA, r. 39.

⁸⁰ C. 19vA, r. 24.

⁸¹ C. 42vA, r. 26.

⁸² C. 41vA, r. 39.

⁸³ C. 39vB, r. 39.

⁸⁴ C. 73rA, r. 10.

⁸⁵ C. 19rA, r. 7.

⁸⁶ C. 42rA, r. 13.

⁸⁷ C. 5rB, r. 7.

⁸⁸ C. 2vA, r. 34.



Sulla base delle caratteristiche sopra evidenziate, la mano di Barb.4092 sembra non coincidere con quella del Copista di *Lau*. Appare inopportuna anche l'ipotesi dell'evoluzione temporale o stilistica della mano in quanto in alcuni casi (si veda la *ç*) a mutare è la morfologia stessa delle lettere. Per quanto riguarda la forma con cui nel Barberiniano sono chiamati i canti, ossia “capitoli” è da sottolineare che tale forma è presente anche nel Plut.90 sup.125'; i due codici sono tendenzialmente accostabili anche da un punto di vista codicologico (almeno per quello che resta del codice Laurenziano).⁸⁹

Il Copista di “Pr”

La mano del Copista di *Pr* è generalmente associata alla copia di tre *Commedie* (Plut.40.35, *Pr* e Urb.378), alle quali è stata affiancata anche quella del codice It.Z.50.⁹⁰ L'avvicinamento del Marciano ai prodotti del Copista di *Pr*, probabilmente sulla base delle impressionanti somiglianze codicologiche, era stato già proposto da Pomaro che si era limitata a osservare una «[...] forte somiglianza [...]» tra le mani.⁹¹ Il manoscritto It.Z.50 è poi rientrato a pieno titolo nei prodotti di questo copista.⁹² Tuttavia, l'analisi paleografica dei quattro codici ha messo in luce la lontananza dei prodotti del Copista di *Pr* dal Marciano, mettendo in evidenza una personalità forse periferica alla produzione del “Cento”, estranea a determinati usi grafici tipici del gruppo.

ANALISI PALEOGRAFICA

I tre codici del Copista di *Pr* presentano una *a* dalla forma quadrangolare, con tratto superiore quasi orizzontale, mentre le realizzazioni della *a* del copista del codice Marciano sono tendenzialmente tondeggianti, presentando varianti di lettera dalla forma quasi puntuta.

⁸⁹ POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., 71.

⁹⁰ BERTELLI, *La tradizione della ‘Commedia’*, cit., pp. 78-79; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della ‘Commedia’*, cit., p. 82; POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 17, 111-12; EAD., *Ricerche d'archivio per il ‘copista di Parm’ e la mano principale del Cento*, cit., p. 274.

⁹¹ POMARO, *Ricerche d'archivio per il ‘copista di Parm’ e la mano principale del Cento*, cit., p. 274 n. 35.

⁹² BERTELLI, *La tradizione della ‘Commedia’*, cit., p. 78.

*Pr*⁹³



Plut.40.35⁹⁴



Urb.378⁹⁵

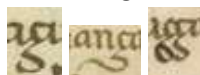


It.Z.50⁹⁶



La ç ha la cediglia formata da un tratto obliquo che scende dritto verso sinistra per poi chiudersi in una curva morbida su sé stesso. All'interno dei tre codici, la lettera è presente in una gran quantità di varianti e il copista utilizza raramente anche la z in forma di 3 che scende molto al di sotto del rigo di scrittura. It.Z.50 ha due varianti di lettera, la prima con cediglia spessa e pesante eseguita in un tratto solo e la seconda con cediglia molto sviluppata verso destra.

*Pr*⁹⁷



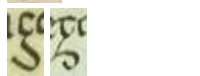
Plut.40.35⁹⁸



Urb.378⁹⁹



It.Z.50¹⁰⁰



La g ha l'occhiello inferiore perfettamente triangolare, tratto caratteristico del copista. Nelle geminate una delle due ricorda le realizzazioni tipiche della *textualis* o ha il tratto inferiore non allungato verso sinistra. La morfologia della g del Marciano differisce completamente da quella del Copista di *Pr*: l'occhiello inferiore è molto grande e dalle forme morbide; raramente è presente la doppia g e quando ciò accade le due lettere non mostrano variazioni morfologiche presentandosi identiche.

*Pr*¹⁰¹



Plut.40.35¹⁰²



Urb.378¹⁰³



It.Z.50¹⁰⁴



⁹³ C. 12rB, r. 16.

⁹⁴ C. 80vB, r. 1.

⁹⁵ C. 5vB, r. 1.

⁹⁶ C. 7rB, r. 1.

⁹⁷ C. 13vB, r. 25; c. 60rA, r. 25; c. 13vA, r. 9.

⁹⁸ C. 9rB, r. 13 ç; c. 9vA, r. 2 çç; c. 10rB, rr. 9 çç, 11 zz.

⁹⁹ C. 29vB, r. 4 ç; c. 15vA, rr. 15 ç, 2 çç; c. 18rB, r. 4 z.

¹⁰⁰ C. 13vA, r. 18; c. 17rB, r. 3.

¹⁰¹ C. 58vB, r. 21; 15vA, r. 19.

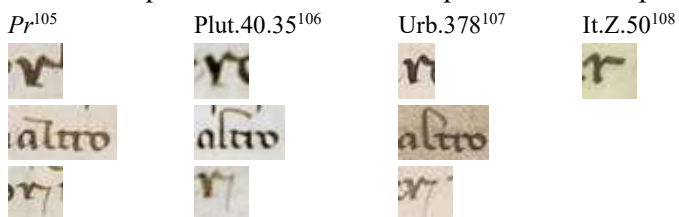
¹⁰² C. 8vA, r. 10; c. 12vB, r. 9.

¹⁰³ C. 15vB, rr. 7, 9.

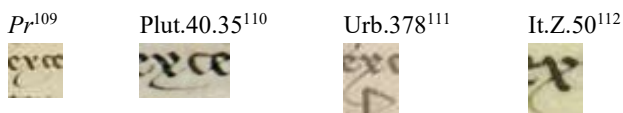
¹⁰⁴ C. 13rA, r. 3.



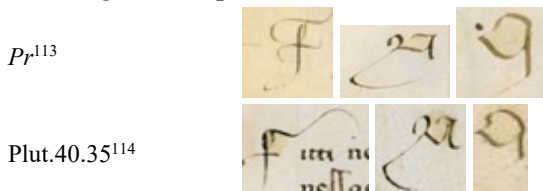
La *r* ha una divaricazione non molto accentuata tra i due elementi ed è leggermente ritoccata alla base da un tratto di penna; tuttavia, dopo *t*, la *r* è sempre di tipo semplice. Tratto peculiare del copista, in fine parola la lettera presenta un tratto obliquo discendente eseguito a penna rovesciata. In It.Z.50 la *r* è sempre di tipo semplice, non presenta divaricazione tra i due tratti e in fine parola non mostra il tratto obliquo caratteristico delle espressioni del Copista di *Pr*.



La *x* ha il secondo elemento che scende al di sotto del rigo di scrittura e si sviluppa ampiamente verso destra, cosa che non avviene in It.Z.50; inoltre, nel Marciano l'inclinazione del secondo tratto è molto ampia, raggiungendo quasi i 90°.



Molte le varianti di lettera testimoniate nel sistema delle maiuscole, tra le quali *F*, *N* e *Q* sono le più caratteristiche; tali varianti sono assenti in It.Z.50.



¹⁰⁵ C. 12vA, r. 4; c. 12vA, r. 5 *altro*; c. 13rA, r. 10.

¹⁰⁶ C. 7rB, r. 2; 12vA, r. 8 *altro*; 7rB, r. 2.

¹⁰⁷ C. 17rB, r. 1; 1vA, r. 19 *altro*; c. 17rB, r. 2.

¹⁰⁸ C. 13vB, r. 3.

¹⁰⁹ C. 81rA, r. 7.

¹¹⁰ C. 80vB, r. 43.

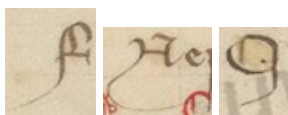
¹¹¹ C. 15vA, r. 4.

¹¹² C. 13vB, r. 1.

¹¹³ C. 59vA, r. 10 *F*; c. 12vA, r. 16 *N*; c. 60vB, r. 13 *Q*.

¹¹⁴ C. 6vA, r. 1 *F*; c. 7rA, r. 25 *N*; c. 61vB, r. 1 *Q*.

Urb.378¹¹⁵

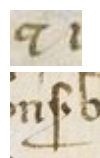


It.Z.50¹¹⁶

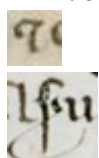


La nota tachigrafica *et* ha il primo elemento molto incurvato, quasi a chiudersi su sé stesso, mentre l'ultimo talvolta sale fino a toccare la lettera successiva; nel Marciano la nota è sempre molto piccola e non lega con le lettere successive. Particolare l'abbreviazione per *ser* che presenta il primo tratto dell'elemento che taglia la *s* dalla forma concava, andando a formare un elemento puntuto nella giunzione con il secondo tratto; in It.Z.50 l'elemento che taglia la *s* ha una forma perfettamente curvilinea e tondeggiante.

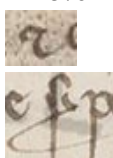
*Pr*¹¹⁷



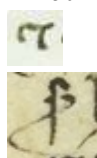
Plut.40.35¹¹⁸



Urb.378¹¹⁹

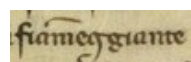


It.Z.50¹²⁰

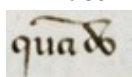


Il *titulus* per le nasali ha un tratto abbastanza spesso e sovente inizia con una leggera curvatura dell'elemento. Nel Marciano il *titulus* è tendenzialmente lineare e tracciato a dorso di penna e presenta un'estensione inferiore rispetto alle espressioni del Copista di *Pr*.

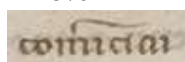
*Pr*¹²¹



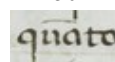
Plut.40.35¹²²



Urb.378¹²³



It.Z.50¹²⁴



Le lettere accentate sono poste tra due linee oblique che non vanno molto oltre il corpo della lettera.

¹¹⁵ C. 16rB, r. 16 *F*; c. 76rA, r. 13 *N*; c. 63vB, r. 37 *Q*.

¹¹⁶ C. 25rB, r. 43 *F*; c. 25rA, r. 1 *N*; c. 3vB, r. 40 *Q*.

¹¹⁷ C. 60vB, r. 23; c. 12vA, r. 17.

¹¹⁸ C. 13vB, r. 9; 12vA, r. 31.

¹¹⁹ C. 88rB, r. 1; 17rB, r. 8.

¹²⁰ C. 13rB, r. 27; 12rA, r. 47.

¹²¹ C. 36rA, r. 8 *fiam(m)eggiantē*.

¹²² C. 12vA, r. 3 *qua(n)do*.

¹²³ C. 5rB, r. 4 *comi(n)ciai*.

¹²⁴ C. 20vB, r. 3.

Pr.¹²⁵



Plut.40.35¹²⁶



Urb.378¹²⁷

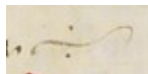


It.Z.50¹²⁸



Il simbolo demarcativo di fine testo è composto da un punto fermo seguito dal *geminus punctus* attraversato da un tratto sinuoso e molto sviluppato (è presente una variante senza i due punti). Sebbene questi simboli non possano essere considerati come delle vere e proprie firme, è interessante osservare come i copisti tendessero a personalizzarli, soprattutto nei codici del “Cento” che tendenzialmente non presentano sottoscrizioni. Non pare azzardato rintracciare in questa simbologia una sorta di soluzione di riconoscibilità, dalla quale il copista del Marciano si estranea completamente terminando il testo con un semplice punto fermo.

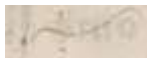
Pr.¹²⁹



Plut.40.35¹³⁰



Urb.378¹³¹



Il Copista principale del Cento

Delineare la figura di questo copista risulta oltremodo complesso a causa della sostanziale linearità dei suoi prodotti.¹³² Si configura come il più attivo produttore di copie della *Commedia* della prima metà del secolo XIV e alla sua mano sono stati collegati 21 esemplari del poema dantesco:

- Belluno, Biblioteca Lolliniana, 35 (*Lo*);
- Casalbordino (Ch), Monastero di Santa Maria dei Miracoli, frammento;
- Eton, College Library, ms. 112;
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.40.14;
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 149;

¹²⁵ C. 59rA, r. 29.

¹²⁶ C. 9rB, r. 4.

¹²⁷ C. 19vB, r. 10.

¹²⁸ C. 17rA, r. 23.

¹²⁹ C. 81rA, r. 10.

¹³⁰ C. 81rA, r. 1; c. 7rB, r. 10.

¹³¹ C. 20vA, r. 1.

¹³² BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 84-95; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 82; CECCHERINI-DE ROBERTIS, *Scriptoria e cancellerie nella Firenze del XIV secolo*, cit., pp. 143-47; POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm"* e la mano principale del Cento, cit., pp. 269-79; C. TEDESCHI, *Un nuovo frammento dei Danti del Cento*, in «Studi Danteschi», vol. LXXII (2007), pp. 265-82.

- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 150;
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 151;
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152;
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 153;
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II. IV.587;
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Tordi 567;
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1010;
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1048;
- Gèneve, Bibliothèque publique et universitaire, Comites latentes 316;
- La Spezia, Archivio Notarile Distrettuale, Frammenti danteschi;
- Madrid, Biblioteca Nacional de España, VITR/23/3;
- Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico e Trivulziana, 1077;
- Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC. XIII.41;
- New York, Morgan Library, MS M.289;
- Siena, Biblioteca privata di Domenico Maffei, Frammenti danteschi;
- Venezia, Museo civico Correr, C.2470/VII.4.

Alla sua attività sono da collegare anche una copia della *Vita nova* e rime antiche (Chig.L.VIII.305) e una raccolta di statuti fiorentini (Archivio di Stato di Firenze, *Statuti del Comune di Firenze*, 5).¹³³ A questi testimoni si aggiungono adesso anche il Pluteo 40.11 (Capitoli in terza rima) e il frammento Genova, Archivio Capitolare di San Lorenzo, cartella 420, n. 1, Miscellanea (vedi *infra*).

ANALISI PALEOGRAFICA

La *a* ha forma generalmente tondeggiante, a volte leggermente puntuta in cima. Il tratto finale sale sottilissimo e sovente, quando è in fine parola, si lega con la lettera della parola successiva.

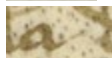
Plut.40.14¹³⁴



Strozzi 153¹³⁵



Strozzi 149¹³⁶



Ricc.1010¹³⁷



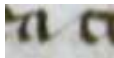
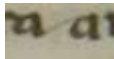
¹³³ POMARO, *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., p. 274; TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, cit., p. 314.

¹³⁴ C. 13vA, r. 21.

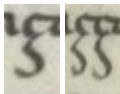
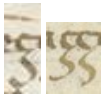
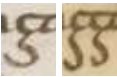
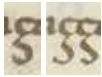
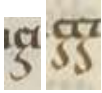
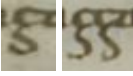
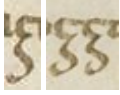
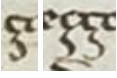
¹³⁵ C. 13rB, r. 27; c. 13vA, r. 18.

¹³⁶ C. 4rB, r. 35.

¹³⁷ C. 2vA, r.5.

Strozzi 150 ¹³⁸		AC.XIII.41 ¹³⁹	
Strozzi 151 ¹⁴⁰		Triv.1077 ¹⁴¹	
Strozzi 152 ¹⁴²		M. 289 ¹⁴³	

La cediglia della *ç* è costituita da un tratto sottile che scende obliquamente verso sinistra e da uno morbido ricurvo su sé stesso. La cediglia rimane generalmente circoscritta nello spazio destinato al corpo della lettera, invadendo raramente lo spazio sottostante la lettera precedente.

Plut.40.14 ¹⁴⁴		Strozzi 153 ¹⁴⁵	
Strozzi 149 ¹⁴⁶		Ricc.1010 ¹⁴⁷	
Strozzi 150 ¹⁴⁸		AC.XIII.41 ¹⁴⁹	
Strozzi 151 ¹⁵⁰		Triv.1077 ¹⁵¹	
Strozzi 152 ¹⁵²		M. 289 ¹⁵³	

La *g* è in due varianti di lettera, una con occhiello sinuoso e leggermente enfaticizzato verso sinistra (al massimo si estende per la lunghezza di due lettere), l'altra con occhiello triangolare e poco sviluppato.

¹³⁸ C. 3vB, r. 39.

¹³⁹ C. 2vA, r.3.

¹⁴⁰ C. 8rB, r. 33.

¹⁴¹ C. 14rA, r. 20.

¹⁴² C. 15rB, r. 13.

¹⁴³ C. 1vA, r. 25.

¹⁴⁴ C. 61rA, r. 11; c. 13vA, rr. 3, 21.

¹⁴⁵ C. 17rB, rr. 16, 39.

¹⁴⁶ C. 16v a r. 16; c. 61vA, r. 2.

¹⁴⁷ C. 13rB, r. 27; c. 13vA, r. 18.

¹⁴⁸ C. 14rB, r. 6; c. 14vA, r. 3.

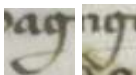
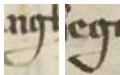
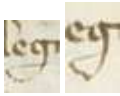
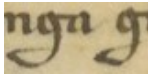
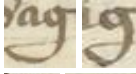
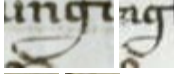
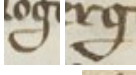
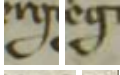
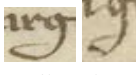
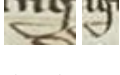
¹⁴⁹ C. 3rA, r. 13; c. 14vA, r. 6.

¹⁵⁰ C. 15rA, r. 9; c. 14vA, r. 6.

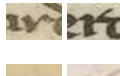
¹⁵¹ C. 14rB, r. 12; c. 14vA, r. 9.

¹⁵² C. 14vB, r. 20; c. 14vB, r. 9.

¹⁵³ C. 1rA, r. 8.

Plut.40.14 ¹⁵⁴		Strozzi 153 ¹⁵⁵	
Strozzi 149 ¹⁵⁶		Ricc.1010 ¹⁵⁷	
Strozzi 150 ¹⁵⁸		AC.XIII.41 ¹⁵⁹	
Strozzi 151 ¹⁶⁰		Triv.1077 ¹⁶¹	
Strozzi 152 ¹⁶²		M. 289 ¹⁶³	

La *r* presenta una divaricazione tra primo e secondo elemento spesso molto accentuata ed è toccata alla base da un piccolo tratto orizzontale. Quando i due elementi della lettera non sono separati, tra il primo e il secondo è presente un sottile tratto obliquo.

Plut.40.14 ¹⁶⁴		Strozzi 153 ¹⁶⁵	
Strozzi 149 ¹⁶⁶		Ricc.1010 ¹⁶⁷	
Strozzi 150 ¹⁶⁸		AC.XIII.41 ¹⁶⁹	
Strozzi 151 ¹⁷⁰		Triv.1077 ¹⁷¹	

¹⁵⁴ C. 19rB, r. 14; 19rA, r. 29

¹⁵⁵ C. 7vA, rr. 13, 23.

¹⁵⁶ C. 13rB, rr. 1, 18.

¹⁵⁷ C. 13vA, r. 3.

¹⁵⁸ C. 14rA, rr. 13, 18.

¹⁵⁹ C. 15rB, rr. 11, 14.

¹⁶⁰ C. 15rB, rr. 5, 29.

¹⁶¹ C. 15rA, rr. 11, 12.

¹⁶² C. 36rA, rr. 18, 20

¹⁶³ C. 61rA, rr. 13, 10.

¹⁶⁴ C. 19rB, r. 7; c. 16rB, r. 17.

¹⁶⁵ C. 5rB, r. 5; c. 7rB, r. 22.

¹⁶⁶ C. 3rA, rr. 2, 3.

¹⁶⁷ C. 13vA, r. 9; c. 54vB, r. 20.

¹⁶⁸ C. 21rB, r. 2.

¹⁶⁹ C. 15rB, r. 15; c. 68vA, r. 17.

¹⁷⁰ C. 15rB, r. 8.

¹⁷¹ C. 21rB, r. 1.

Strozzi 152¹⁷²



M. 289¹⁷³



Nella *x* il tratto discendente spesso sale verso destra a formare una curva piuttosto angolata.

Plut.40.14¹⁷⁴



Strozzi 153¹⁷⁵



Strozzi 149¹⁷⁶



Ricc.1010¹⁷⁷



Strozzi 150¹⁷⁸



AC.XIII.41¹⁷⁹



Strozzi 151¹⁸⁰



Triv.1077¹⁸¹



Strozzi 152¹⁸²

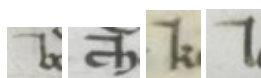


M. 289¹⁸³



A volte le aste di *b*, *h*, *k*, *l* hanno un elemento d'attacco (più o meno spesso) sviluppato orizzontalmente verso sinistra

Plut.40.14¹⁸⁴



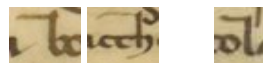
Strozzi 153¹⁸⁵



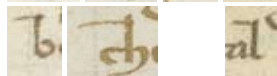
Strozzi 149¹⁸⁶



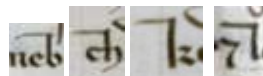
Ricc.1010¹⁸⁷



Strozzi 150¹⁸⁸



AC.XIII.41¹⁸⁹



¹⁷² C. 36rA, r. 6.

¹⁷³ C. 7rB, r. 2.

¹⁷⁴ C. 19rA, r. 27.

¹⁷⁵ C. 5rB, r. 17.

¹⁷⁶ C. 72rA, r. 29.

¹⁷⁷ C. 2rB, r. 5.

¹⁷⁸ C. 4vA, r. 19.

¹⁷⁹ C. 16rA, r. 20.

¹⁸⁰ C. 16rA, r. 17.

¹⁸¹ C. 14vB, r. 2.

¹⁸² C. 12vA, r. 32.

¹⁸³ C. 12rA, r. 36.

¹⁸⁴ C. 16vA, rr. 38, 5; c. 16rB, r. 17; c. 15 b, r. 36.

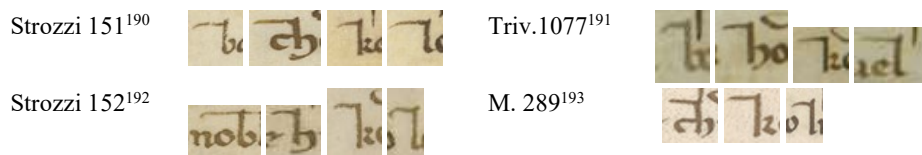
¹⁸⁵ C. 6vB, r. 27; c. 6rA, r. 21; c. 1vB, r. 8.

¹⁸⁶ C. 66vA, r. 27; c. 67rB, r. 34; c. 71rB, r. 21; c. 72 b, r. 13.

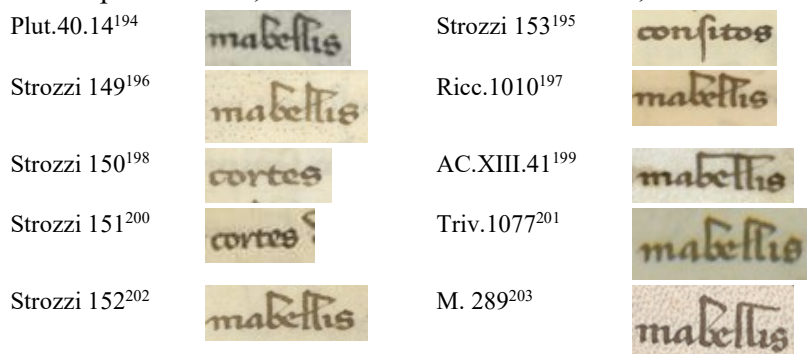
¹⁸⁷ C. 13vB, rr. 32, 38, 3.

¹⁸⁸ C. 75vA, r. 26; c. 1vA, r. 9; c. 72rA, r. 40.

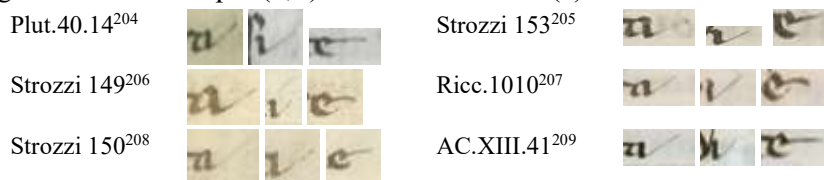
¹⁸⁹ C. 3rB, r. 12; c. 3rA, rr. 21, 24; c. 14vA, r. 7.



Il copista utilizza, anche se non sistematicamente, la *s* tonda in fine parola.



In fine rigo, alcune lettere presentano il tratto finale moderatamente prolungato in senso obliquo (*a*, *i*) o orizzontalmente (*e*).



¹⁹⁰ C. 71vA, r. 31; c. 65vB, r. 23; c. 7vB, r. 38; c. 7vA, r. 29.

¹⁹¹ C. 1vA, rr. 22, 10; c. 3rA, rr. 6, 2.

¹⁹² C. 3vB, r. 33; c. 2rB, r. 27; c. 3vB, r. 8; c. 2rB, r. 30.

¹⁹³ ; c. 66rA, rr. 12, 15; c. 14vB, r. 18.

¹⁹⁴ C. 50rB, r. 32 *m'abellis*.

¹⁹⁵ C. 16vB, r. 38 *consitos*.

¹⁹⁶ C. 61vB, r. 14 *m'abellis*.

¹⁹⁷ C. 50rB, r. 32 *m'abellis*.

¹⁹⁸ C. 54vB, r. 32 *cortes*.

¹⁹⁹ C. 53vB, r. 35 *m'abellis*.

²⁰⁰ C. 53vB, r. 35 *cortes*.

²⁰¹ C. 53vB, r. 35 *m'abellis*.

²⁰² C. 53vB, r. 35 *m'abellis*.

²⁰³ C. 53vB, r. 32 *m'abellis*.

²⁰⁴ C. 14rB, r. 36; c. 14vA, rr. 2 *i*, 16 *e*

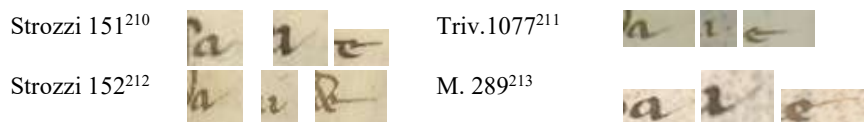
²⁰⁵ C. 68rA, rr. 20 *a*, 5 *i*, 16 *e*.

²⁰⁶ C. 61vB, r. 28 *a*; 61v a r. 11 *i*; 61v a r. 5 *e*.

²⁰⁷ C. 61rA, rr. 5 *a*, 25 *e*; c. 61rB, r.30 *i*.

²⁰⁸ C. 76rA, r. 13 *a*; c. 76rB, rr. 34 *i*, 7 *e*.

²⁰⁹ C. 16vB, rr.14 *a*, 36 *e*; c. 16rA, r. 20 *i*.



Il sistema delle maiuscole è molto semplice, presentando lettere minuscole ingrandite nel modulo. Sono sistematicamente toccate di giallo e l'ornamentazione si limita a semplici filetti eseguiti a dorso di penna.



La nota tachigrafica *et* ha il tratto finale che sale verso l'alto fino a toccare la lettera successiva. A differenza delle altre lettere che si distaccano di qualche millimetro dal rigo di scrittura, la nota tironiana vi poggia perfettamente.



²¹⁰ C. 12rA, rr. 16-18.

²¹¹ C. 64rB, rr. 14 *e*, 25 *a*; c. 64vA, r. 3 *i*.

²¹² C. 12rA, rr. 15 *a*, 37 *e*; c. 12rB, r. 18 *i*.

²¹³ C. 53vB, r. 1; cc. 54rB, rr. 13, 1.

²¹⁴ C. 59rA, rr. 16 *P*, 25 *F*; c. 59rB, rr. 13 *D*, 16 *H*.

²¹⁵ C. 66vA, rr. 1 *D*, 4 *H*; c. 66vB, rr. 1 *F*, 34 *P*.

²¹⁶ C. 72rA, r. 25 *F*; c. 72r b rr. 16 *P*, 22 *D*, 25 *H*.

²¹⁷ C. 59rA, rr. 16 *P*, 25 *F*; c. 59rB, rr. 13 *D*, 16 *H*.

²¹⁸ C. 72vA, r. 1 *H*; c. 72vB, rr. 16 *D*, 1 *F*, 31 *P*.

²¹⁹ C. 63vA, r. 1 *H*; c. 63v b rr. 1 *F*, 16 *D*, 31 *P*.

²²⁰ C. 63vA, r. 1 *H*; c. 63vB rr. 1 *F*, 16 *D*, 31 *P*.

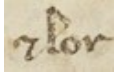
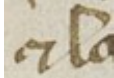
²²¹ C. 63vA, r. 1 *H*; c. 63vB rr. 1 *F*, 16 *D*, 31 *P*.

²²² C. 63vA, r. 1 *H*; c. 63v b rr. 1 *F*, 16 *D*, 31 *P*.

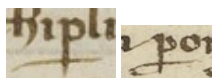
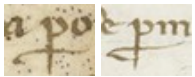
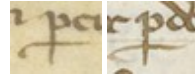
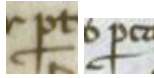
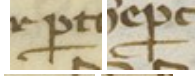
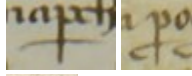
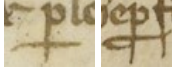
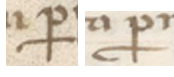
²²³ C. 63vA rr. 1 *D*, 4 *H*; c. 63vB, rr. 4 *F*, 34 *P*.

²²⁴ C. 1vA, r. 1

²²⁵ C. 1vA, r. 7.

Strozzi 149 ²²⁶		Ricc.1010 ²²⁷	
Strozzi 150 ²²⁸		AC.XIII.41 ²²⁹	
Strozzi 151 ²³⁰		Triv.1077 ²³¹	
Strozzi 152 ²³²		M. 289 ²³³	

Il tratto che taglia la *p* nell'abbreviazione *per* è leggermente inclinato, ascendente verso destra; la parte a sinistra è spesso aperta, ma si segnala la presenza di varianti con chiusura.

Plut.40.14 ²³⁴		Strozzi 153 ²³⁵	
Strozzi 149 ²³⁶		Ricc.1010 ²³⁷	
Strozzi 150 ²³⁸		AC.XIII.41 ²³⁹	
Strozzi 151 ²⁴⁰		Triv.1077 ²⁴¹	
Strozzi 152 ²⁴²		M. 289 ²⁴³	

²²⁶ C. 3vB, r. 10.

²²⁷ C. 1vB, r. 1.

²²⁸ C. 3rB, r. 28.

²²⁹ C. 3rB, r. 28.

²³⁰ C. 3rB, r. 28.

²³¹ C. 14rA, r. 5.

²³² C. 12vB, r. 12.

²³³ C. 65rA, r. 11.

²³⁴ C. 50rA, r. 12; c. 50rB, r. 27.

²³⁵ C. 1rB, r. 30; c. 1vA, r. 34.

²³⁶ C. 1vB, r. 10; c. 31rA, r. 19.

²³⁷ C. 19rA, r. 6.

²³⁸ C. 74rB, r. 4; c. 5rA, r. 34.

²³⁹ C. 72rB, r. 32; c. 50vB, r. 14.

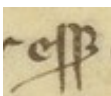
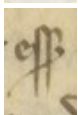
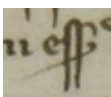
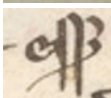
²⁴⁰ C. 72rB, r. 35; c. 68vB, r. 26.

²⁴¹ C. 21rB, r. 35; c. 1vA, r. 37.

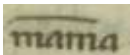
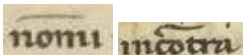
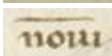
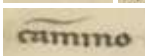
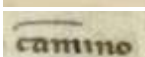
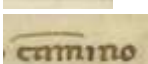
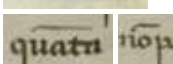
²⁴² C. 54rB, r. 32; c. 3vA, r. 31.

²⁴³ C. 66rA, r. 18; c. 67rB, r. 2.

Nell'abbreviazione *ser* il tratto che taglia la *s* è molto esteso e solitamente scende fino ad invadere il rigo sottostante.

Plut.40.14 ²⁴⁴		Strozzi 153 ²⁴⁵	
Strozzi 149 ²⁴⁶		Ricc.1010 ²⁴⁷	
Strozzi 150 ²⁴⁸		AC.XIII.41 ²⁴⁹	
Strozzi 151 ²⁵⁰		Triv.1077 ²⁵¹	
Strozzi 152 ²⁵²		M. 289 ²⁵³	

Il *titulus* per le nasali ha una forma abbastanza lineare e copre dalle tre alle cinque lettere.

Plut.40.14 ²⁵⁴		Strozzi 153 ²⁵⁵	
Strozzi 149 ²⁵⁶		Ricc.1010 ²⁵⁷	
Strozzi 150 ²⁵⁸		AC.XIII.41 ²⁵⁹	
Strozzi 151 ²⁶⁰		Triv.1077 ²⁶¹	

²⁴⁴ C. 14rA, r. 14.

²⁴⁵ C. 6vB, r. 29.

²⁴⁶ C. 16vA, r. 10.

²⁴⁷ C. 13rB, r. 21.

²⁴⁸ C. 74rA, r. 4.

²⁴⁹ C. 15rA, r. 5.

²⁵⁰ C. 15rA, r. 2.

²⁵¹ C. 14rB, r. 22.

²⁵² C. 3vB, r. 35.

²⁵³ C. 14rB, r. 6.

²⁵⁴ C. 25vB, r. 31 *mam(m)a*.

²⁵⁵ C. 5rB, r. 32 *no(n) mi*; c. 68vA, r.35 *inco(n)tr'a*.

²⁵⁶ C. 70vA, r. 23; *no(n) vi*.

²⁵⁷ C. 20rB, r. 1 *cam(m)ino*.

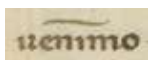
²⁵⁸ C. 75vA, r. 38 *no(n) mi*.

²⁵⁹ C. 72rB, r. 32 *cam(m)ino*.

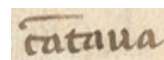
²⁶⁰ C. 72rB, r. 35 *cam(m)ino*.

²⁶¹ C. 16rB, r. 12 *qua(n)ta*; c. 21vA, r. 18 *no(n)*.

Strozzi 152²⁶²



M. 289²⁶³



Le lettere accentate sono poste tra due filetti obliqui; molto spesso l'ultimo elemento della lettera da accentare si prolunga fino a toccare il tratto obliquo dell'accentazione.

Plut.40.14²⁶⁴



Strozzi 153²⁶⁵



Strozzi 149²⁶⁶



Ricc.1010²⁶⁷



Strozzi 150²⁶⁸



AC.XIII.41²⁶⁹



Strozzi 151²⁷⁰



Triv.1077²⁷¹



Strozzi 152²⁷²



M. 289²⁷³



Il simbolo demarcativo di fine del testo è molto semplice ed è formato dal *geminus punctus* attraversato da una linea ondulata non eccessivamente estesa.

Plut.40.14²⁷⁴



Strozzi 153²⁷⁵



Strozzi 149²⁷⁶



Ricc.1010²⁷⁷



Strozzi 150²⁷⁸



AC.XIII.41²⁷⁹



²⁶² C. 54rB, r. 21 *venim(m)o*.

²⁶³ C. 68rB, r. 2 *ca(n)tava*

²⁶⁴ C. 60vB, r. 12.

²⁶⁵ C. 7vA, r. 41.

²⁶⁶ C. 16vA, r. 27.

²⁶⁷ C. 62rB, r. 17; c. 19vB, r. 24.

²⁶⁸ C. 75vB, r. 17.

²⁶⁹ C. 73vB, r. 14.

²⁷⁰ C. 1vB, r. 11.

²⁷¹ C. 26rA, r. 22.

²⁷² C. 54rA, r. 21.

²⁷³ C. 66vB, r. 4.

²⁷⁴ C. 51rB, r. 7.

²⁷⁵ C. 67vA, r. 7.

²⁷⁶ C. 16vA, r. 28.

²⁷⁷ C. 61rA, r. 16.

²⁷⁸ C. 76rB, r. 1.

²⁷⁹ C. 73rB, r. 13.

Strozzi 151²⁸⁰



Triv.1077²⁸¹



Strozzi 152²⁸²

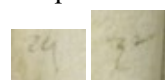


M. 289²⁸³

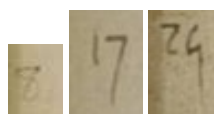


Il copista segnale sempre, a dorso di penna, il numero del canto per la giusta apposizione delle rubriche. I numeri sono perfettamente visibili nei margini interni, ma sono stati quasi sempre rifilati in quelli esterni.

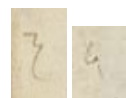
Plut.40.14²⁸⁴



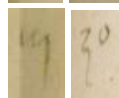
Strozzi 153²⁸⁵



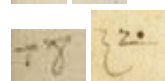
Strozzi 149²⁸⁶



Ricc.1010²⁸⁷



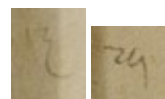
Strozzi 150²⁸⁸



AC.XIII.41²⁸⁹



Strozzi 151²⁹⁰



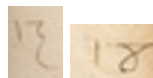
Triv.1077²⁹¹



Strozzi 152²⁹²



M. 289²⁹³



È stato possibile riscontrare la mano del Copista principale del Cento in due codici in *littera textualis*, testimonianza che sposta anche questo scriba nel novero dei copisti digrafici.²⁹⁴ Il primo di questi manoscritti, il Pluteo 40.11, è uno di quei pochi testimoni della *Commedia* in gotica prodotti a Firenze all'altezza cronologica presa in considerazione, ma che tuttavia presenta alcune delle

²⁸⁰ C. 54rA, r. 1.

²⁸¹ C. 21vA, r. 4.

²⁸² C. 54rA, r. 1.

²⁸³ C. 71vA, r. 13.

²⁸⁴ Cc. 20r, 25; 25v, 32.

²⁸⁵ Cc. 40r, 8; 48r, 17; 55r, 25.

²⁸⁶ Cc. 3r, 3; 5r, 5.

²⁸⁷ Cc. 12r, 15; 53r, 30.

²⁸⁸ Cc. 24r, 28; 27v, 32.

²⁸⁹ Cc. 45r, 17; c. 54v, 28.

²⁹⁰ Cc. 11r, 13; 52r, 25.

²⁹¹ Cc. 11r, 13; 24r, 28.

²⁹² Cc. 6r, 7; 24r, 28.

²⁹³ Cc. 11r, 13; 15r, 18.

²⁹⁴ Cfr. T. DE ROBERTIS, *Digrafia nel Trecento: Andrea Lancia e Francesco di ser Nardo da Barberino*, in «Medioevo e Rinascimento», a. XXVI 2012, pp. 221-35.

caratteristiche dei Danti del Cento: bicolonnare, con iniziali di terzina sporgenti e toccate di giallo, iniziali di canto istoriate con i soggetti tipici della tradizione pacinesca (*N: Virgilio mostra a Dante il percorso ultraterreno; P: Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno; L: Beatrice scioglie i dubbi di Dante mentre ascendono al cielo*). Inizialmente attribuito ad una sola mano, la composizione del manoscritto è stata poi opportunamente ricondotta a due mani, la prima che copia le tre cantiche (cc. 1r-66v) e la seconda che realizza i *Capitoli* di Bosone da Gubbio e di Iacopo Alighieri (cc. 67r-68v).²⁹⁵ Proprio quest'ultima mano può essere associata con una certa sicurezza a quella del Copista principale del Cento, retrodatando dunque la composizione del manoscritto al secondo quarto del XIV secolo.

La seconda testimonianza dell'uso della *textualis* da parte del Copista principale del Cento è contenuta nel frammento Genova, Archivio Capitolare di San Lorenzo, cartella 420, n. 1, Miscellanea.²⁹⁶ Le due carte superstiti (*Par.*, XVII 130-XIX 9) presentano le caratteristiche codicologiche tipiche del copista; non sorprende, dunque, che nelle due carte il frammento presenti le stesse porzioni testuali che si ritrovano negli altri codici del copista.

Le differenze tra le due realizzazioni grafiche del copista al cambio di tipologia sono lampanti, ma gli atteggiamenti involontari tipici della mano negli esiti in cancelleresca vengono mantenuti anche nella gotica, arrivando a forme di sovrapposizione tra le due tipologie nei momenti in cui l'espressione grafica del copista è meno controllata. In entrambe le tipologie la cediglia della *ç* è costituita da un tratto sottile che scende obliquamente verso sinistra e da uno morbido ricurvo su sé stesso, con la cediglia che rimane generalmente circoscritta nello spazio destinato al corpo della lettera. Nella *x* il tratto discendente spesso sale verso destra a formare una curva piuttosto angolata in entrambe le tipologie grafiche, così come identica resta la modalità di tracciare la nota tachigrafica *et* perfettamente posta sul rigo di scrittura.

Tra gli atteggiamenti tipici del copista e che vanno oltre la morfologia delle lettere, già Bertelli segnalava l'uso da parte del secondo copista del Pluteo 40.11 di *k* per l'occlusiva velare sorda, abitudine tipica del Copista principale del Cento

²⁹⁵ S. BERTELLI, *I manoscritti della letteratura italiana delle origini*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 35-6 nr. 1; ID., *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 327-28 nr. 1; BOSCHI ROTIROTI, op. cit., p. 117 nr. 64.

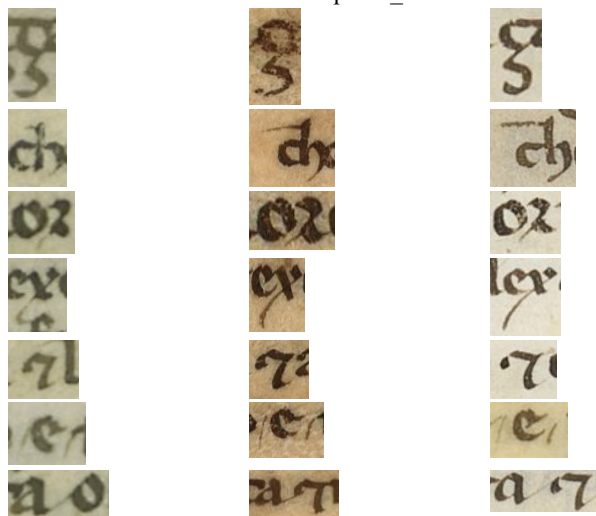
²⁹⁶ D. PUNCUH, *Frammenti di codici danteschi liguri*, in *All'ombra della Lanterna. Cinquant'anni tra archivi e biblioteche: 1956-2006*, a cura di A. ROVERE, M. CALLERI e S. MACCHIAVELLO, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2006, pp. 473-84, alle pp. 474-81.

nei codici in cancelleresca e che mantiene anche nell'utilizzo della gotica. In entrambe le tipologie, inoltre, il tratto finale della *a*, quando è in fine parola, si allunga fino a toccare la lettera della parola successiva, mentre in fine rigo si prolunga sottilissimo; stessa cosa dicasi per *i* ed *e*.

Plut.40.11²⁹⁷

Arch.Cap.420_1²⁹⁸

Strozzi 151²⁹⁹



Nella vasta produzione di questo copista si segnala una collaborazione nella scrittura delle rubriche di Strozzi 149 *Purg.*, XVII-XXVI, cc. 51v-60v. La mano che appone le rubriche in questo fascicolo ha un aspetto generalmente tondeggiante e si caratterizza per l'esecuzione di alcune lettere accompagnate da varianti che non trovano ampio riscontro nella produzione del Cento. A tal proposito, si veda la *ç* con cediglia molto semplice che discende verso il basso (c. 52vA, r. 8); la *d* con la parte inferiore della lettera estremamente puntuta (c. 53vA, r. 8) e alla quale si accompagna una variante con asta dritta (51vA, r. 8); la *g* con l'occhiello inferiore aperto e poco sviluppato (c. 53vA, r. 6), alla quale si affianca una variante di lettera con occhiello chiuso e che si estende leggermente verso il basso (c. 54vA, r. 17); il metodo d'accentazione della terza persona singolare del presente indicativo del verbo essere è quello già attestato in altri copisti, ma le linee che accompagnano la *è* hanno un'inclinazione piuttosto accentuata (c. 52vA, r. 7).

²⁹⁷ C. 67vB, r. 19 *ç*; c. 67vA, r. 48 *h*; c. 67vB, rr. 48 *r*, 56 *x*; c. 67vA, r. 50 *et*; c. 68rB, r. 30 *è*; c. 67vB, r. 36 legatura.

²⁹⁸ C. 1rB, r. 32 *ç*; c. 1rA, rr. 47 *h*, 8 *r*, 11 *x*, 37 *et*, 40 *è*, 12 legatura.

²⁹⁹ C. 3rA, r. 3 *ç*; c. 6rA, r. 20 *h*; c. 3rA, r. 15 *r*; c. 10vB, r. 17 *x*; c. 3rA, r. 17 *et*; c. 2rB, r. 5 *è*; c. 6vB, r. 3 legatura.



Il Copista di 'Vat'

Il Copista di *Vat* è autore di sette copie della *Commedia* (Città del Vaticano, BAV, Barb.lat.3644; Città del Vaticano, BAV, Vat.lat.3199; Firenze, BML, Plut.40.13; Firenze, BNCF, Banco Rari 330; Firenze, BR, 1012; Venezia, BNM, It.Z.55).³⁰⁰ La tipologia grafica tipica di questo copista si distanzia da quelle usate dagli altri amanuensi del gruppo “Cento”, molto più al tratto, «[...] a mo' di *textualis* [...]».³⁰¹ Analizzando gli atteggiamenti caratteristici del copista, Gabriella Pomaro ha potuto stabilire una partizione cronologica tra i manoscritti prodotti dal copista: a *Cha*, *Vat*, Plut.40.13 e It.Z.55, realizzati in una fase iniziale dell'attività dello scriba, seguono il Riccardiano 1012 e, infine, il Banco Rari 330 e il Barberiniano latino 3644.³⁰² Seguendo questa scansione temporale è interessante notare come la “Tipologia A” tipica del Copista principale del Cento (vedi *supra*) sia stata utilizzata in uno dei primi codici della *Commedia* copiati dal Copista di *Vat*.

ANALISI PALEOGRAFICA

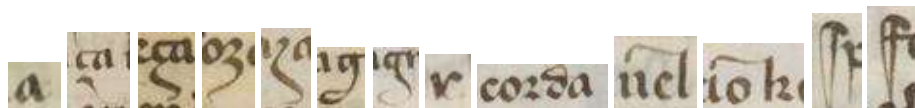
Il copista è solito utilizzare una *a* dalla forma puntuta (c. 5rB, r. 1). Nella *ç* l'elemento obliquo discende verso sinistra fino a toccare la riga di scrittura, per poi allungarsi in una coda dalla forma sinuosa verso destra (c. 2vA, r. 11); è presente una variante di lettera con la cediglia formata da una curva unica, in forma di *s*, che scende a sinistra, a destra e poi di nuovo a sinistra (c. 2rB, r. 12). Il copista utilizza anche la *z* in forma di 3 (c. 11vB, r. 9), talvolta molto sviluppata al di sotto del rigo di scrittura (c. 2vA, r. 18). La *g* ha l'occhiello inferiore sviluppato verso sinistra, molto schiacciato e al di sotto del rigo di scrittura (c. 23vB, r. 21); esiste anche una variante con occhiello aperto (c. 60vB, r. 51). La *r* presenta un'ampia divaricazione tra il primo e il secondo tratto e talvolta è ritoccata alla base da un tratto eseguito a dorso di penna (c. 63rA, r. 51). Il copista tende a

³⁰⁰ BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 80-83; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., pp. 88-90; POMARO, *Codicologia dantesca. I. L'officina di Vat*, cit., pp. 343-74; EAD., *I copisti e il testo. Quattro esempi dalla Biblioteca Riccardiana*, in *La Società Dantesca Italiana 1888-1988*, Convegno internazionale (Firenze, 24-26 novembre 1988, Palazzo Vecchio-Palazzo Medici-Palagio dell'Arte della Lana), atti a cura di R. ABARDO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. 498-536, alle pp. 510-13.

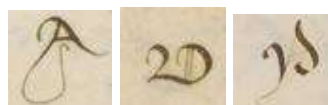
³⁰¹ Ivi, p. 80.

³⁰² POMARO, *Codicologia dantesca. I. L'officina di Vat*, cit., pp. 343-74, in part. 353-55.

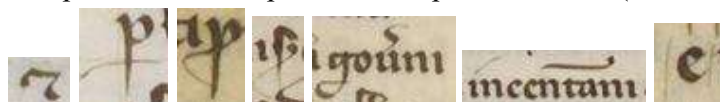
rispettare la regola del Meyer, eseguendo la *r* tonda dopo curva convessa a destra (c. 63rA, r. 50 *corda*). Le aste di *k* e *l* talvolta presentano un elemento superiore lineare, leggermente inarcato, sviluppato verso sinistra (c. 51rB, rr. 2 *l*, 15 *k*). A volte le aste di *s* e *f* sono raddoppiate (c. 63rA, rr. 2 *s*, 11 *f*).



Molte le varianti di lettera delle maiuscole, alcune delle quali sono realizzate con estrema eleganza (c. 47vB, r. 48 *A*; c. 16rA, r. 37 *D*; c. 46vA, r. 7 *P*).



La nota tachigrafica *et* ha il tratto orizzontale abbastanza sviluppato e quello verticale molto piccolo che resta sul rigo di scrittura (c. 51rB, r. 10). Nell'abbreviazione *per*, la *p* è tagliata da un tratto sottile leggermente inarcato (c. 51rB, r. 10). Si segnala anche la presenza dell'abbreviazione *pro* (c. 2rB, r. 15). Nell'abbreviazione *ser* l'elemento obliquo che taglia la *s* discende verso sinistra per poi curvarsi verso destra mantenendo un'angolazione di circa 90° (c. 2vA, r. 16). Il copista utilizza un segno abbreviativo per *er* (c. 68rB, r. 8 *gov(er)ni*). Caratteristico, il *titulus* per le nasali presenta una curvatura nella parte finale (c. 21rB, r. 8, *in cent'an(n)i*). Le lettere accentate sono poste tra due linee oblique eseguite a dorso di penna e che oltrepassano il corpo della lettera (c. 11vA, r. 15).



Abbastanza elaborato ed elegante il simbolo demarcativo di fine testo, formato da un punto fermo a metà del rigo seguito da un *geminus punctus* e da una linea laterale sinuosa (c. 11vB, r. 1). Talvolta, al centro dei tre punti vi è posto un quarto punto rosso (c. 63vB, r. 46). Si segnala la presenza dei numeri dei canti eseguiti a dorso di penna per il corretto inserimento delle rubriche (c. 57v 13; c. 34v 15; c. 20r 29) e l'utilizzo dei segni di paragrafo per marcare determinate porzioni testuali (c. 24r).



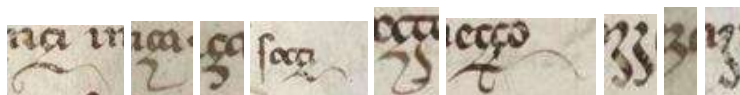
Dino di Lapo Pacini: il copista di Ham.202

Il copista di questo codice, interessante sotto diversi punti di vista, è l'unico del gruppo Cento, insieme a Francesco di Ser Nardo da Barberino, a sottoscrivere, anche se solo con il nome: «Qui scripsit scribat sempre cum D(omi)no vivat. Vivat in celis Dinus in no(m)i(n)e felix. Amen» (c. 128v). È stato possibile rinvenire la stessa sottoscrizione a c. 173v del codice Dep. Breslau 7 di Berlino, un manoscritto in *textualis* in passato associato all'attività del Copista di *Parm.*³⁰³ Irene Ceccherini ha definitivamente collegato la mano di Ham. 202 a quella di Dino di Lapo Pacini, collaboratore del Copista di *Parm* nella stesura degli Statuti dei Capitani di Parte Guelfa, ponendo una personalità precisa dietro la mano di grafica dei due codici berlinesi.³⁰⁴

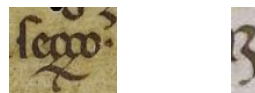
ANALISI PALEOGRAFICA

La *ç* è presente in due varianti di lettera: con il secondo elemento della cediglia molto prolungata verso destra e con la cediglia meno estesa e ristretta allo spazio sottostante al corpo della lettera. Particolare la situazione delle geminate, poiché il copista alterna esiti scempi e realizzazioni geminate in cui, però, esegue una sola cediglia, presentando anche per le doppie diverse varietà di rappresentazione. Molto usata è anche la *z* in forma di 3 che scende al di sotto del rigio di scrittura.

Ham.202³⁰⁵



Dep. Breslau
7³⁰⁶



La *d* è presentata in due varianti principali, con la parte superiore stretta e sviluppata verso sinistra o con ampio svolazzo tendente a destra. Nelle *g* l'occhiello inferiore si estende orizzontalmente verso sinistra per la lunghezza di circa due lettere. Nella realizzazione geminata spesso la prima o la seconda *g* è *textualis*. Sono presenti molte varianti anche nell'esecuzione della *l*, con svolazzo più o meno sviluppato. In linea generale, la *r* dritta non presenta divaricazione tra

³⁰³ C. MARIN-E. NICCOLAI, *Su un antico testimone della Commedia* (Berlino, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Rehdiger 227), *sul suo copista e sulla canzone di Jacopo Cecchi Morte, perch'io non trovo a cui mi doglia*, in «Filologia italiana», 14 (2017), pp. 29-36.

³⁰⁴ I. CECCHERINI, *La 'Commedia' copiata dal notaio fiorentino Dino di Lapo Pacini*, cit., p. 222.

³⁰⁵ C. 1rB, r. 10 ç; c. 19vA, r. 21 ç; c. 19vA, r. 23 ç; c. 1rA, r. 3 meço; c. 8vA, r. 8 socçi; c. 9rA, rr. 22-24 çç; c. 62rB, r. 6 zz; c. 63rB, r. 30 z.

³⁰⁶ C. 12v, r. 43 seço; c. 158r, r. 34 z.

primo e secondo tratto, eccezion fatta per poche realizzazioni, tendenzialmente in fine parola, in cui il secondo tratto della *r* è molto sviluppato orizzontalmente, atteggiamento mantenuto anche nelle espressioni in *textualis*. Nella *x* la parte inferiore si prolunga verso destra con andamento tondeggiante.

Ham.202³⁰⁷



Dep. Bre-
slau 7³⁰⁸

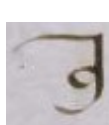


Particolare la realizzazione delle maiuscole: in linea generale il sistema decorativo delle iniziali è molto più elaborato rispetto agli altri copisti del gruppo Cento. Tra le maiuscole si segnalano la *F*, molto più grande rispetto alle altre iniziali e la *I*, corredata da un piccolo occhiello laterale.

Ham.202³⁰⁹

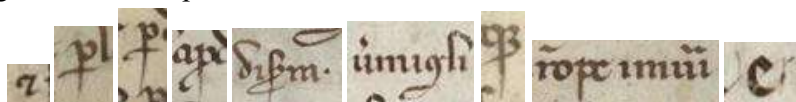


Dep. Breslau
7³¹⁰



La nota tachigrafica *et* è molto piccola e non discende sotto il rigo di scrittura. Estremamente ampio il sistema abbreviativo, che vede accanto alle normali abbreviazioni, alcune non propriamente usuali, come quella per *er* o *que*. Il *titulus* per le nasali quasi mai si sviluppa per più di una lettera; molto usato anche il *titulus* per la *r*. Non sempre l'accentazione è segnalata; nei rari casi in cui lo è, la parola da accentare (quasi esclusivamente la *e*) è posta tra due tratti leggermente inclinati eseguiti a dorso di penna.

Ham.202³¹¹



³⁰⁷ C. 2rB, rr. 8, 9 *d*; c. 63rB, r. 8 *g*; c. 62rA, rr. 8, 10 *gg*; c. 2vA, rr. 23-25 *l*; c. 2vB, r. 8 *l*; c. 121rA, r. 15 *r*; c. 1vB, r. 3 *r*; c. 43rB, r. 1 *x*.

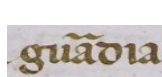
³⁰⁸ C. 12r, r. 16 *r*.

³⁰⁹ C. 121rB, r. 1 *D*; c. 73vA, r. 22 *F*; c. 73vA, r. 25 *I*; c. 36rB, rr. 7 *L*, 25 *S*; c. 3vA, r. 13 *Q*; c. 68rA, r. 13 *T*.

³¹⁰ C. 158v, r. 13 *I*; c. 5r, r. 38 *Q*.

³¹¹ C. 1vB, r. 18 *et*; c. 62rB, r. 11, c. 98rB, r. 15 *per*; c. 14vA, r. 5 *pro*; c. 14vB, r. 10 *ser*; c. 7rB, r. 1 *v(er)migli*; c. 41vA, r. 4 *que*; 19vA, r. 22 *ro(m)pe i mu(r)i*.

Dep Bre-
slau 7³¹²



Molto semplice il simbolo di demarcazione di fine testo, formato da un punto fermo con un piccolo tratto eseguito a dorso di penna nella parte superiore (c. 20vB, r. 7). Anche questo copista segnala il numero dei canti per la corretta apposizione delle rubriche, sia in numeri romani (c. 23r *XX*), sia in cifre arabiche (c. 24r *21*). A fine canto è sempre riportato il numero complessivo dei versi copiati (c. 23rA, r. 16 *133*). Un sistema di conteggio simile, anche se non perfettamente identico, si ritrova in Triv.1080, codice in cui Francesco di ser Nardo da Barberino segnala il numero complessivo delle terzine copiate.



Il Copista di Acq.86

Abbastanza articolate le vicende paleografiche che ruotano intorno al manoscritto Acquisti e Doni 86.³¹³ Il codice risulta ampiamente mutilo e restano oggi solo le carte contenenti *Inf.*, I-III 33, IV 58-VI 87, IX 34-X 63, XIX 133-XXIV 72, XXV 85-XXVIII 142 (cc. 1r-12v) e *Purg.*, I-XI 39, XII 61-XIII 87, XV 109-XVI 126, XVIII 1-XVIII 15 (cc. 13r-32v). Il secondo fascicolo che compone il codice, a partire da *Inf.*, XIX 133 (c. 6r) fino a XXVIII 142 (c. 12v), è espressione dello stesso copista per la sostanziale uguaglianza morfologica di alcune lettere, ma probabilmente appartenente ad un periodo diverso. Sembra possibile accostare la mano di questo testimone a quella che copia il solo *Paradiso* del codice Conv.Soppr.C.III.1262, mano che Boschi Rotiroli accosta allo scriba del Banco Rari 70 (*Par.*, XIV 52-XIX 36, XX 1-XXXIII 145 e *Divisione* di Jacopo Alighieri).³¹⁴ Tuttavia, anche se potenzialmente vicina, la mano del Banco Rari 70 non sembrerebbe da avvicinare all'attività di questo copista al quale si affida ora il nome di Copista di Acq.86.

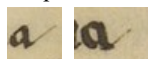
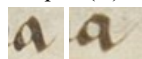
ANALISI PALEOGRAFICA

Il copista alterna varianti di *a* decisamente puntuta e dalla forma più quadrangolare.

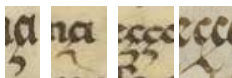
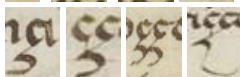
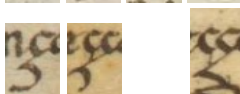
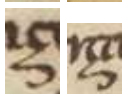
³¹² C. 162r, r. 26 *et*; c. 156v, r. 33 *per*; c. 173r, r. 32 *v(ir)tù*; c. 116v, r. 15 *i(n)*; c. 16r, r. 9 *gua(r)dia*.

³¹³ BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 108-9.

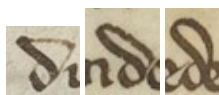
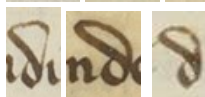
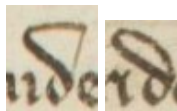
³¹⁴ Ivi, pp.370-72; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, pp. 661-62 nr. 251. Per una descrizione accurata del Conv.Soppr.C.III.1262 si rimanda a V. CELOTTO, *Un sepolcro di Dante disegnato a Firenze*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze*, cit., pp. 298-99 nr. 54.

Acq.86³¹⁵Acq.86 (II)³¹⁶Conv.Soppr.³¹⁷Banco Rari 70³¹⁸

La *ç* è presente in due varianti, una con secondo tratto della cediglia curvato su sé stesso e l'altra con l'elemento molto sinuoso e sviluppato verso destra. Caratteristica di questo copista è la doppia *çç* con una sola cediglia per entrambe le lettere.

Acq.86³¹⁹Acq.86 (II)³²⁰Conv.Soppr.³²¹Banco Rari 70³²²

La *d* è in tre varianti, con ritocco a bandiera triangolare o con l'asta ascendente più o meno inclinata e che si chiude sulla parte inferiore della lettera.

Acq.86³²³Acq.86 (II)³²⁴Conv.Soppr.³²⁵Banco Rari 70³²⁶

³¹⁵ C. 2rB, rr. 1, 3.

³¹⁶ C. 8rB, rr. 6, 4.

³¹⁷ C. 94rB, rr. 4, 7.

³¹⁸ Cc. 1v, r. 6; 4v, r. 1.

³¹⁹ C. 2B, r. 16; c. 16rB, r. 34; c. 15vB, r. 24.

³²⁰ C. 6rA, r. 22; c. 12vB, r. 3; c. 12rB, r. 3; c. 8rB, r. 42.

³²¹ C. 95vB, r. 29; c. 91rB, r. 32; c. 97rB, r. 24.

³²² C. 8r, r. 4; c. 3r, r. 8.

³²³ C. 29rB, r. 14; c. 13vB, r. 33; c. 2rA, r. 18.

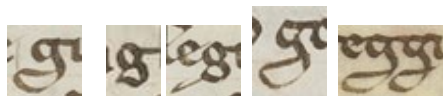
³²⁴ C. 7vB, r. 8; c. 10rB, r. 31; c. 7vB, r. 7.

³²⁵ C. 8vB, r. 1; c. 8rB, r. 14.

³²⁶ C. 8v, r. 1.

La *g* ha l'occhiello inferiore ovale leggermente sviluppato verso sinistra, ma è presente anche la *g* testuale, talvolta con un piccolo elemento decorativo nella parte inferiore. Sono presenti anche altre due varianti minoritarie che sembrano avvicinarsi molto alle espressioni presenti nel secondo fascicolo. Qui il tratto che forma l'occhiello inferiore, eseguito in un tempo, è molto sottile e si chiude su sé stesso fino a oltrepassarsi.

Acq.86³²⁷



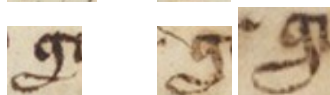
Acq.86 (II)³²⁸



Conv.Soppr.³²⁹

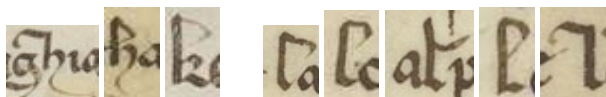


Banco Rari 70³³⁰



Le aste di *h*, *k* e *l* presentano talvolta l'elemento superiore sviluppato verso sinistra. Come per la *g*, anche per la *l* le molte varianti di lettera non si ritrovano nel secondo fascicolo.

Acq.86³³¹



Acq.86 (II)³³²



Conv.Soppr.³³³



Banco Rari 70³³⁴



³²⁷ C. 29rA, rr. 11, 14; c. 29rB, r. 26; c. 17rA, r. 24; c. 14rA, r. 3.

³²⁸ C. 7rA, r. 2; c. 9rA, r. 41.

³²⁹ C. 89vA, r. 10; c. 89vB, r. 3.

³³⁰ C. 8v, r. 20; c. 11r, r. 23; c. 11v, r. 7.

³³¹ C. 3vA, r. 16, c. 3rA, r. 17 *h*; c. 17rB, r. 41 *k*; c. 13vA, rr. 29, 25, 26, c. 13vB, r. 13, c. 14rB, r. 36 *l*.

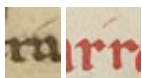
³³² C. 8rA, r. 24, c. 8rB, r. 6 *h*; c. 9rB, r. 5 *k*; c. 10rB, rr. 35, 36, c. 10vB, r. 28 *l*.

³³³ C. 92rB, r. 24 *h*; c. 92vA, r. 15 *h*; c. 77rB, r. 24 *l*; c. 77vB, r. 5 *l*.

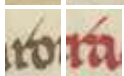
³³⁴ C. 33r, rr. 5 *h*, 1 *l*.

Caratteristica la *r*, con piccolo apice eseguito a dorso di penna, sia nel testo, sia nelle rubriche. Tale caratteristica non è presente nel Banco Rari 70.

Acq.86³³⁵



Acq.86 (II)³³⁶

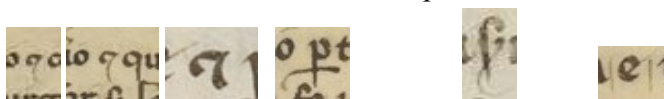


Conv.Soppr.³³⁷

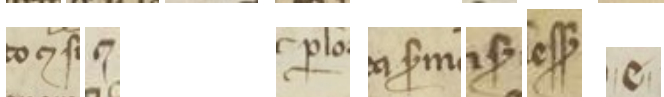


La nota tachigrafica *et* è l'elemento che distanzia maggiormente le due espressioni grafiche: la parte inferiore scende verso il basso curvandosi lievemente, mentre nel secondo fascicolo il tratto inferiore si curva vistosamente verso destra, così come in Conv.Soppr.C.III.1262. È presente anche una variante che resta sul rigo di scrittura. L'abbreviazione *per* presenta l'asta della *p* tagliata da un tratto tendenzialmente orizzontale e incurvato nella parte iniziale.

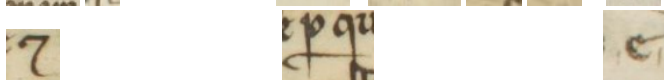
Acq.86³³⁸



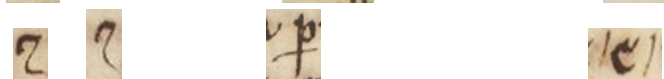
Acq.86 (II)³³⁹



Conv.Soppr.³⁴⁰



Banco Rari 70³⁴¹



La mano si caratterizza per una serie di fregi decorativi che abbelliscono le aste delle lettere che si trovano nell'ultimo rigo della colonna di scrittura, atteggiamento non presente nel Banco Rari 70.

Acq. 86 (II)³⁴²



³³⁵ C. 10rA, r. 29c. 4rB, r. 37;

³³⁶ C. 6vB, rr. 4, 14.

³³⁷ C. 92vA, r.10; c. 92rB, r. 24.

³³⁸ C. 1vA, rr. 3, 4, c. 17rB, r. 2 *et*; c. 14rB, r. 34 *per*; 4rB, r. 12 *ser*; c. 2rB, r. 5 lettere accentate.

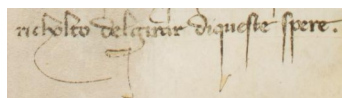
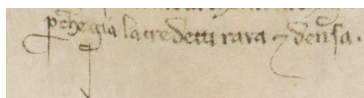
³³⁹ C. 7rA, r. 13, c. 7vA, r. 13 *et*; c. 7vA, r. 41 *per*; c. 7rB, r. 40, c. 9rB, rr. 8, 7 *ser*; c. 7vA, r. 6 lettere accentate.

³⁴⁰ C. 93rA, r. 4 *et*; c. 93rB, r. 30 *per*.

³⁴¹ C.14r, rr. 4, 14 *et*; c. 14v, r. 1 *per*.

³⁴² C. 25r.

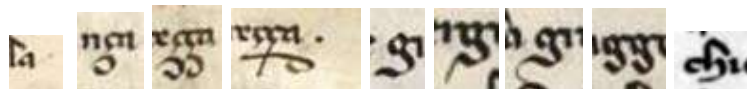
Conv.Soppr.³⁴³



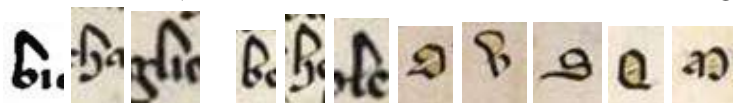
Il copista dell'Egerton 2628

Il manoscritto rientra essenzialmente nel gruppo del “Cento” per le caratteristiche codicologiche, ma l’espressione grafica del copista si allontana dalla tipizzazione del “Cento”. L’amanuense, probabilmente più abituato alla scrittura libraria, si caratterizza per una scrittura dai tratti spessi e spezzati.³⁴⁴

La *a* è di forma essenzialmente puntuta (c. 1rA, r. 12). La cediglia della *ç* ha il primo tratto obliquo discendente verso sinistra molto sottile e un tratto curvilineo che si estende leggermente verso destra per poi chiudersi su sé stesso. La doppia *çç* è presente in due varianti, tramite il semplice accostamento di due *ç* o con la realizzazione del secondo tratto della prima cediglia molto esteso verso destra (per l’estensione di due o tre lettere) e con la seconda *ç* con solo il tratto discendente verso sinistra (c. 1rA, rr. 34, 30, 26). La *g* è una delle lettere caratteristiche di questo scriba, poiché segna lo scarto maggiore con la tradizione grafica del “Cento”; nonostante le molte varianti di lettera, infatti, l’occhiello inferiore non si estende verso sinistra e non si chiude mai su sé stesso (c. 69rB, rr. 32, 1, 5, 13). La *h* mostra il tratto finale che scende al di sotto del rigo di scrittura ponendosi perpendicolarmente all’asta della lettera (c. 8rA, r. 27).



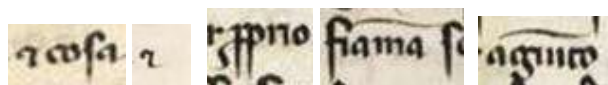
I ritocchi a bandiera delle aste superiori di *b*, *h*, *l* sono molto semplici e non vi sono un gran numero di varianti di lettera (c. 23vA, r. 20; c. 69rB, rr. 5, 11, 17, 16, 19). Le maiuscole eseguite al tratto sono talvolta accompagnate da semplici filetti ornamentali (c. 69rA, rr. 29 *O*, 32 *V*, 35 *S*; c. 69rB, rr. 17 *Q*, 26 *M*).



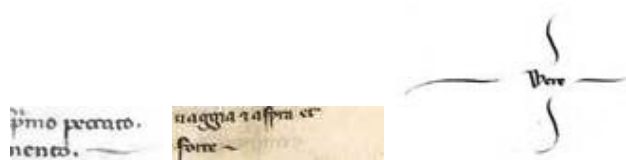
La nota tachigrafica *et* scende leggermente al di sotto del rigo di scrittura (c. 1rA, r. 15); in alcuni casi il tratto finale si estende orizzontalmente verso destra (c. 69rA, r. 9). Il copista utilizza l’abbreviazione per *pro* (c. 69rB, r. 28). I titoli per le nasali sono abbastanza sviluppati, talvolta fino a coprire l’intera parola (c. 69rB, rr. 5 *fiam(m)a*, 33 *agiu(n)to*).

³⁴³ C. 90v.

³⁴⁴ BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della ‘Commedia’*, cit., p. 87.



In fine rigo è presente il punto fermo, ma talvolta, per donare omogeneità alla colonna di scrittura, il copista aggiunge un tratto ondulado che si sviluppa orizzontalmente (c. 93vB); tale riempitivo è presente anche all'interno del testo quando la differenza tra l'estensione dei versi è troppo ampia (c. 1rA). I richiami fascicolari sono abbelliti da tratti ondulati di una grandezza inusuale per la produzione del "Cento" (c. 8v).



Il manoscritto presenta una numerazione fascicolare coeva: è numerato in ordine progressivo il *recto* delle prime quattro carte di ogni fascicolo (cc. 85, 43; 86, 44; 87, 45; 93, 47). La particolare forma del 7 "a cuspidi" che inizia a diventare sempre meno frequente a partire dalla metà del Trecento, sembrerebbe spingere verso una datazione abbastanza alta del codice.³⁴⁵ Per l'uso diffuso del grafema *k*, già Boschi Rotiroti ha parlato di una possibile antichità del codice (non oltre il terzo quarto del Trecento), con impossibilità di dare una datazione certa dovuta all'eventuale derivazione dall'antigrafo dei tratti arcaizzanti.³⁴⁶



I copisti del II.I.32 (e del II.I.30)

Le vicende paleografiche che ruotano intorno alla realizzazione del manoscritto II.I.32 e del II.I.30 sono oltremodo problematiche e meritano un approfondimento alla luce di quella collaborazione tra copisti già accennata in precedenza.³⁴⁷

³⁴⁵ P. CHERUBINI-A. PRATESI, *Paleografia latina: l'avventura grafica del mondo occidentale*, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 2010, pp. 522-23.

³⁴⁶ BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 87.

³⁴⁷ Per il II.I.32 cfr. BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 112-13, 364-66; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., pp. 86, 48. Per il II.I.30 si veda BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 112-13, 362-63 e BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., pp. 47 e 86.

Se da un lato gli studi non sono concordi nell'affidare al copista del II.I.32 anche la copia del II.I.30, la presenza della mano del Copista di *Parm* nella stesura delle rubriche del *Paradiso* del II.I.32 è stata dimostrata da Pomaro anni addietro ed è oggi pienamente condivisa.³⁴⁸

Alla luce delle indagini paleografiche sui due manoscritti, è stato possibile constatare che i codici sono stati scritti dalla stessa mano, ma solamente per una minima porzione testuale. All'interno dei due manoscritti, infatti, sembrano collaborare cinque mani che si imitano a vicenda per rendere la sensazione di uniformità grafica nel manufatto finale:

-Mano 1: II.I.32, cc. 1r-35vB, r. 10 (*Inf.*, I 1 - *Purg.*, II 133); II.I.30, cc. 1r-12vB, r. 9 (*Inf.*, I 1 - XVI 114);

-Mano 2- II.I.32, cc. 35vB, r. 16 - 45vB, r. 39 (*Purg.*, III 1-XIII 51);

-Mano 3: II.I.32 cc. 45v³⁴⁹-99v (*Purg.*, XIII 52-*Par.*, XXXIII 145 e Capitoli in terza rima);

Mano 4: II.I.30, cc. 12rB, r. 10 - 13vA (*Inf.*, XVI 115- *Inf.*, XVIII 63);

Mano 5: II.I.30 cc. 13vB (*Inf.*, XVIII 64-*Par.*, XXXIII 145).

ANALISI PALEOGRAFICA

La Mano 1 esegue una *a* di forma tendenzialmente puntuta. La *ç* ha una cediglia molto sinuosa, in forma di *s*; nella doppia *çç* le cediglie si intrecciano: la prima si estende verso destra per poi discendere, mentre la seconda scende verso sinistra per curvarsi verso destra. Il copista realizza anche la *z*, dalla forma schiacciata o tondeggiante. La *g* ha l'occhiello inferiore prolungato verso sinistra per la lunghezza di una o due lettere e che si richiude sull'asta.

La *a* della Mano 2 è tondeggiante. Sono presenti molte varianti di *ç*, tra le quali la *çç* con primo elemento della cediglia dritto e secondo elemento che si protrae orizzontalmente verso destra (questa variante si ritrova anche nella Mano 3 e nella Mano 5). Anche questo copista utilizza la *z*, ma in una forma totalmente estranea a quella usata dalla Mano 1. Molte anche le varianti di *g*, con occhiello pressoché triangolare e che si mantiene quasi sempre sulla lunghezza di due

³⁴⁸ Secondo BERTELLI (*La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 111-13) la scrittura dei due codici potrebbe essere ricondotta ad una sola personalità. Dello stesso parere BOSCHI ROTIROTI (*Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 86), mentre si trova disaccordo POMARO (*Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., p. 262 n. 22). Per la presenza della mano del Copista di *Parm* nel codice si veda POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., pp. 53-57; EAD., *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento*, cit., pp. 260-62.

³⁴⁹ La colonna A sembrerebbe essere scritta da un'altra mano ancora, ma il minimo scarto tra le due colonne potrebbe dipendere dal cambio d'inchiostro e di penna.

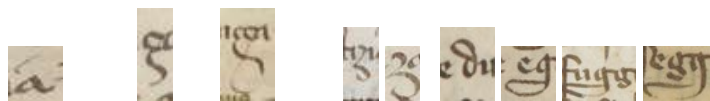
lettere. Nella piccola porzione testuale copiata da questo copista è presente anche una *g* con doppio occhiello.

La Mano 3, oltre alla *ç* con cediglia che tende a chiudersi su sé stessa, presenta una variante di *ç* con cediglia in tre tratti (uno che discende in obliquo verso sinistra, uno che si estende orizzontalmente verso destra e il finale che discende verticalmente) e una variante più calligrafica, con il primo elemento lineare discendente verso sinistra e il secondo sinuoso che declina verso il basso. La mano si caratterizza per una particolare esecuzione della *çç* con la prima cediglia che si estende verso destra, ma non si ricurva, al contrario delle realizzazioni delle altre mani. Questa mano è quella che realizza le *g* con l'occhiello inferiore più largo, tendenzialmente aperto. Il copista esegue una variante di lettera con asta leggermente curvata verso sinistra. Anche nella sua porzione testuale è stato possibile trovare una *g* con doppio occhiello inferiore.

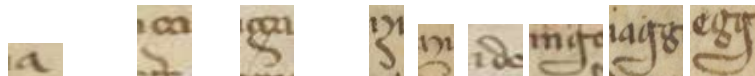
La Mano 4 alterna due varianti di *ç*, una con la cediglia che scende sinuosa verso il basso, l'altra con cediglia eseguita in due tempi con il primo elemento lineare che discende verso sinistra e il secondo curvilineo che si estende orizzontalmente verso destra. Nella *çç* la prima cediglia ha una forma molto allungata e, a differenza degli altri copisti, si richiude presto su sé stessa. La *g* ha l'occhiello inferiore molto allungato e di forma tendenzialmente triangolare. Anche questa mano presenta una variante di *g* con asta leggermente curvata verso destra.

La Mano 5 è quella con le espressioni più peculiari delle altre e che meno si adatta al sistema imitativo. Tra le lettere che più si allontanano dall'insieme, senza dubbio la *ç* è la più caratteristica, con cediglia formata da un lungo tratto eseguito a dorso di penna dalla metà del quale si diparte un elemento semicircolare. Anche la *d* con il ritocco a bandiera è estremamente caratteristica della mano. Le *g* hanno l'occhiello inferiore molto lungo e schiacciato, tendenzialmente aperto.

Mano 1³⁵⁰



Mano 1³⁵¹



³⁵⁰ C. 7vB, r. 7 *a*; c. 15rA, r. 8 *ç*; c. 16rB, r. 37 *çç*; c. 17rA, r. 16 *z*; c. 22rB, r. 10 *z*; c. 4rB, r. 2 *d*; c. 5vB, r. 10 *g*; c. 34rB, r. 11 *gg*; c. 23rA, r. 38 *gg*.

³⁵¹ C. 2rA, r. 16 *a*. C. 12vA, rr. 21, 38; c. 12rA, r. 44 *z*; c. 1vB, r. 35. C. 11vA, r. 5 *d*. C. 2rA, r. 4 *g*; c. 1vA, rr. 6, 38 *gg*.



La Mano 1, così come la 2 e la 4, esegue sempre una *q* dall'asta dritta, mentre la Mano 3 e 5 terminano l'asta con una curvatura che risale leggermente verso l'alto. La *r* è semplice e non presenta divaricazione tra i due elementi; quando è in fine parola il tratto orizzontale è leggermente sviluppato verso destra e quello verticale scende al di sotto del rigo di scrittura. Le aste di *b*, *k*, *l* hanno il tratto d'attacco sviluppato a sinistra. Tratto caratteristico di questa mano, gli apici sulle *i* si sviluppano verticalmente.

La Mano 2 presenta un *r* dalle forme più tondeggianti; anche questo copista prolunga leggermente il tratto orizzontale della lettera quando questa si trova in fine parola. Gli apici sulle *i* hanno un'inclinazione di quasi 130°.

La Mano 3, oltre all'elemento curvato per la *q*, presenta una *r* dalla forma aculeata e che trova una leggera rispondenza solamente nella Mano 5; la stessa tipologia di lettera è presente anche in fine parola, con il tipico tratto orizzontale prolungato. Gli apici sulle *i* sono molto estesi e inclinati di circa 150°.

La Mano 4 esegue una *r* con il secondo elemento molto semplice e dal taglio quadrangolare; in fine parola la lettera non subisce mutazioni. Gli apici sulle *i*, non particolarmente estesi, hanno un'inclinazione di oltre 130°.

Anche per queste lettere la Mano 5 continua ad essere quella più caratterizzata: l'abbellimento finale della *q*, sistematico nella Mano 3, non è mantenuto per tutta l'estensione della porzione testuale copiata da questo copista. La *r* ha una

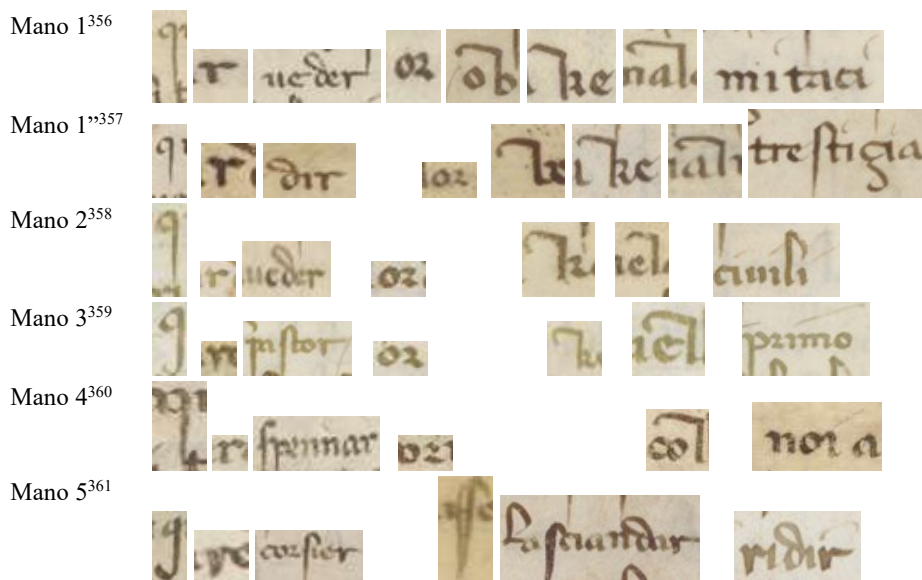
³⁵² C. 36rB, r. 1 *a*; c. 36rA, rr. 3, 4 *ç*; c. 42rA, r. 5 *ç*; c. 37vA, r. 3 *çç*; c. 39vA, r. 8 *çç*; c. 44rA, r. 19 *z*; c. 42rA, r. 9 *d*; 38rB, rr. 26, 27 *g*; c. 38rB, r. 2 *gg*; c. 37vB, r. 36 *g*.

³⁵³ C. 86rB, r. 1 *a*; c. 57vA, r. 34 *ç*; c. 80vB, r. 6 *ç*; c. 82vA, r. 11 *ç*; c. 85rA, r. 2 *çç*; c. 84rA, r. 1 *d*; c. 85rB, r. 1 *gg*; c. 47vA, r. 2 *g*; c. 46vB, r. 16 *g*.

³⁵⁴ C. 13rB, r. 48 *a*; c. 12rA, r. 21 *ç*; c. 13rB, r. 20 *ç*; c. 12vA, rr. 45, 36 *çç*; c. 13rA, rr. 10 *d*, 2 *g*, 25 *g*, 19 *g*.

³⁵⁵ C. 28rB, r. 1 *a*; c. 22vB, r. 25 *ç*; c. 23rB, r. 15 *ç*; c. 68vB, r. 30 *ç*; c. 25vB, r. 21 *çç*; c. 23rA, r. 6 *çç*; c. 19rB, rr. 2 *d*, 15 *d*; c. 60rB, r. 13 *g*; c. 51vB, r. 1 *gg*.

forma estremamente puntuta e scende al di sotto del rigo di scrittura; i due elementi che compongono la lettera sono leggermente divaricati. Le aste di *s* e *f*, talvolta anche di *p*, sono spesso raddoppiate. Il copista è solito utilizzare una variante di *l* maiuscola anche all'interno del rigo, leggermente sopraelevata rispetto al rigo di scrittura. Gli apici delle *i* sono curvilinei e tendono a chiudersi sulle lettere sottostanti.



La Mano 1 esegue due varianti di nota tachigrafica *et*, sostanzialmente dalla stessa forma, ma la seconda con il tratto terminale della nota esteso orizzontalmente sul rigo di scrittura. L'ultima parte dell'elemento curvilineo che taglia l'asta della *s* nell'abbreviazione *ser* è molto sviluppato verso destra, al punto da oltrepassare nuovamente l'asta; la stessa curvatura si ritrova anche nell'abbreviazione *pro*. Nel II.I.30, invece, l'elemento curvilineo che taglia la *s* si mantiene

³⁵⁶ C. 33rB, r. 1 *q*; c. 19rA, r. 27 *r*; c. 17rB, r. 8 *veder*; c. 19rB, r. 8 *r*; c. 27rA, r. 21 *b*; c. 27rB, r. 14 *k*; c. 17rB, r. 22 *l*; c. 10rB, r. 12 *mi taci*.

³⁵⁷ C. 5rB, r. 13; c. 12rB, r. 21 *r*; c. 2rB, r. 31 *dir*; c. 12rA, r. 1 *r*; c. 9vB, r. 29 *b*; c. 11rA, rr. 19 *k*, 3 *l*; c. 11vB, r. 23 *trestigia*.

³⁵⁸ C. 44rA, r. 18 *q*; c. 36rB, r. 1 *r*; c. 39rB, r. 16 *veder*; c. 40rB, r. 14 *r*; c. 41rA, r. 8 *k*, *l*; c. 38vA, r. 5 *civili*.

³⁵⁹ C. 47vA, r. 6 *q*; c. 79rA, r. 28 *r*; c. 76rB, r. 18 *pastor*; c. 46rA, r. 1 *k*; c. 47vA, r. 6 *l*; c. 54rB, r. 11 *primo*.

³⁶⁰ C. 12vB, r. 8 *q*; c. 13rB, r. 2 *r*, *spennar*; c. 13rA, r. 10 *r*; c. 12vB, rr. 35 *r*, 22 *noi*.

³⁶¹ C. 19rB, r. 2 *q*; c. 51rB, rr. 1 *r*, 18 *corsier*; c. 60rB, r. 6 *s*; 52vA, r. 30 *Lasci'andar*; c. 76vA, r. 15 *ridir*.

nella parte sinistra dell'asta, senza superarla. Il *titulus* per la vibrante è formato da quattro tratti (ascendente-discendente, ascendente-discendente) e non è particolarmente esteso; è usato indistintamente in posizione prevocalica e preconsonantica. Il sistema di accentazione, quasi sempre riservato alla terza persona singolare del presente del verbo essere, si limita ad una sola linea eseguita a dorso di penna e posta alla destra della *è*.

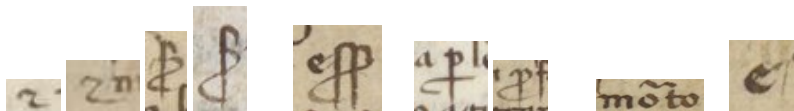
La Mano 2 esegue una nota tironiana per *et* molto piccola e con l'elemento orizzontale leggermente incurvato verso il basso. L'abbreviazione per *ser* presenta il tratto superiore della *s* aperto e molto stretto. Il *titulus* per le vibranti ricorda molto le realizzazioni in *textualis* di tale elemento con due losanghe accostate. Anche questo copista presenta un sistema d'accentazione limitato al tratto obliquo eseguito solo alla destra della lettera.

La nota tironiana *et* della Mano 3 è ancora di modulo piccolo, ma leggermente arcuata. L'elemento curvilineo che taglia l'asta della *s* nell'abbreviazione *ser* è molto sviluppato e taglia due volte la lettera per estendersi verso destra. Il *titulus* per *r* è molto simile a quello realizzato dalla Mano 1 (quattro tratti: discendente-ascendente, discendente-ascendente); il copista utilizza spesso una linea ondulata come abbreviazione per *er* o *ir*.

Tra gli elementi qui analizzati, l'unico che caratterizza la Mano 4 è la linea che taglia l'asta della *s* nell'abbreviazione *ser*, estremamente puntuta nella seconda curvatura.

La Mano 5 presenta due varianti essenziali per la nota tachigrafica *et*: una di modulo piccolo, con l'elemento orizzontale molto sviluppato e leggermente incurvato verso il basso; l'altra, dal modulo leggermente più grande, ha il terzo elemento della nota che discende obliquamente verso il basso, leggermente al di sotto del rigo di scrittura. Il *titulus* usato per le vibranti è formato da una linea ondulata molto estesa. Il sistema d'accentazione non è quasi mai espresso.

Mano 1³⁶²



³⁶² C. 10rB, r. 3 *et*; c. 9vB, r. 36 *et*; c. 15rB, r. 40 *ser*; c. 29vA, r. 30 *ser*; c. 7rB, r. 34 *esser*; c. 27vA, r. 10 *per*; c. 6vB, r. 21 *pro*; c. 6vA, r. *mo(r)to*; c. 3rA, r. 42 *è*.



Il sistema di iniziali e di simboli demarcativi di fine testo completa il quadro di queste cinque mani segnando lo scarto più evidente tra esse; a tal fine, si è scelto di prendere in esame soltanto le lettere che presentano poche varianti. Alla *d* minuscola ingrandita di modulo e molto semplice utilizzata dalla Mano 1 e dalla Mano 2, si contrappongono le realizzazioni più articolate della Mano 3 e 4. La Mano 5, così come nel testo, propone una *d* con svolazzo a bandiera anche per le iniziali. Questa mano si caratterizza per il modulo estremamente piccolo delle maiuscole: il loro corpo, infatti, è poco meno del doppio del corpo delle lettere minuscole, mentre, ad esempio, nella Mano 1 il rapporto si aggira intorno a 3:1. Com'è possibile notare dalle immagini sottostanti, alcune lettere realizzate dalla Mano 2 e dalla Mano 4 sono decorate con figure antropomorfe o zoomorfe. All'interno di questi elementi decorativi la Mano 2 potrebbe aver lasciato qualche indizio sulla propria identità; infatti, a c. 37vB, r. 1, dall'iniziale *V* si diparte un filamento decorativo che sembrerebbe formare delle lettere (*VEV?*).

³⁶³ C. 11vA, r. 10 *et*; c. 11rB, r. 40 *et*; c. 11vB, r. 11 *ser*; c. 2vB, r. 11 *ser*; c. 3rB, r. 24 *esser*; c. 5rA, r. 10 *per*; c. 2vB, r. 2 *pro*; c. 2vB, r. 25 *sciagu(r)ati*; c. 2rA, r. 3 è.

³⁶⁴ C. 41vA, r. 3 *et*; c. 40vB, r. 6 *ser*; c. 41rB, r. 12 *per*; c. 40rB, r. 26 *pro*; c. 36vA, r. 37 *t(r)enta*; c. 36rA, r. 18 è.

³⁶⁵ C. 80vA, r. 1 *et*; c. 55vB, rr. 10 *ser*, 34 *messer*; c. 76rB, r. 6 *per*; c. 62rA, r. 1 *pro*; c. 80rA, r. 20 *vost(r)o*; c. 76rB, r. 9 *er*; c. 80vA, r. 6 è.

³⁶⁶ C. 12vA, rr. 22 *et*, 47 *ser*, 13 *esser*; c. 13rA, r. 48 *per*; c. 13rB, r. 38 *pro*; c. 12vA, r. 30 è.

³⁶⁷ C. 53rB, rr. 2, 8 *et*; c. 23rB, r. 32 *ser*; 51vB, r. 19 *per*; c. 19rB, r. 26 *to(r)cendo*.

Sfortunatamente, tutte le altre decorazioni che caratterizzano la porzione testuale di questa mano e della Mano 4 si limitano a volti umani o animali.



Per quanto riguarda la situazione delle rubriche, come già detto, quelle del *Paradiso* del II.I.32 sono inserite dal Copista di *Parm.* Le rubriche dell'*Inferno* e del *Purgatorio* sono apposte dalla Mano 3, così anche l'*explicit* delle prime due cantiche.

Nel II.I.30, le rubriche dell'*Inferno* e del *Purgatorio* sono state apposte dalla Mano 5, mentre quelle del *Paradiso* non sono presenti.

Incrociando i dati che i due codici ci propongono, è chiaro che la Mano 3 e la Mano 5 sono le due mani che completano rispettivamente il II.I.32 e il II.I.30. Al completamento testuale si aggiunge l'apposizione delle rubriche delle prime due cantiche. Il fatto che nel II.I.32 le rubriche del *Paradiso* siano state apposte dal Copista di *Parm.* e che nel II.I.30 non siano presenti potrebbe far supporre che le cinque mani non avessero a disposizione le rubriche di questa cantica. In

³⁶⁸ C. 3rB, r. 4 D; c. 1rA, r. 24 G; c. 8rA, r. 4 K; c. 7rB, r. 37 Q; c. 6vA, r. 34.

³⁶⁹ C. 1vA, r. 19 D; c. 1rA, r. 25 G; c. 5vB, r. 28 K; c. 5rB, r. 40 Q; c. 11vB, r. 16.

³⁷⁰ C. 36vB, r. 36 D; c. 36rB, r. 1 G; c. 41rA, r. 13 G; 40vA, r. 27 I; 40rB, r. 22 K; c. 42rA, r. 37 Q; c. 37vB, r. 1 V; c. 41rB, r. 28.

³⁷¹ C. 51vA, r. 13; c. 83rA, r. 4 G; c. 91vB, r. 4 K; c. 87vA, r. 25 Q; c. 80rA, r. 34; c. 91vB, r. 7.

³⁷² C. 12vB, r. 1 D; 13rA, r. 31 I; c. 13rB, r. 4 K; c. 13rA, rr. 7 O, 25 Q; c. 13rB, r. 28.

³⁷³ C. 68rB, r. 1 d; c. 65rB, r. 7 G; c. 56rA, r. 17 I; c. 60vB, r. 10 Q; c. 51vB, r. 28; 56rA, r. 10.

tal modo si fortifica sempre di più l'idea del Copista di *Parm* come “controllore di bottega”, una bottega nella quale arrivavano prodotti confezionati da piccole squadre, come dimostra il caso di questi due codici.

II.I.32³⁷⁴

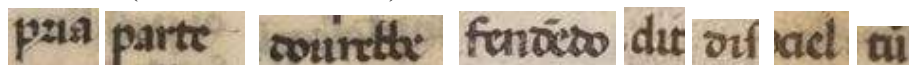


II.I.30³⁷⁵

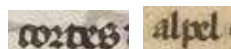


Il copista di Barb.lat.4117

La *littera textualis* di questo copista è abbastanza contrastata, dal disegno non eccessivamente angoloso; le lettere sono accostate tra loro, ma senza appesantire eccessivamente la pagina. Sono generalmente rispettate le regole del Meyer: è presente la *r* dritta dopo lettere dal corpo dritto (c. 36r, r. 1 *parte*) e quella tonda dopo lettere dal corpo tondo (c. 36r, r. 4 *pria*); talvolta, nella *r* tonda il secondo elemento si estende sottilissimo al di sotto del rigo di scrittura. È rispettata la fusione delle curve (c. 36r, r. 2 *dovrebbe*). È sempre presente la *d* tonda davanti a lettere dal corpo tondo (c. 86v, r. 3 *fendendo*), ma davanti a lettere dal corpo dritto si alternano le due tipologie di lettera (c. 1v, r. 4; c. 1v, r. 8). Rispettata l'elisione (c. 95v, rr. 1 *ciel*, 8 *tu*).



È sistematicamente utilizzata la *s* tonda in fine di parola (c. 83v, r. 11 *cortes*). Tendenzialmente, le aste superiori sono leggermente più sviluppate di quelle inferiori (c. 45v, r. 17 *al pel*).



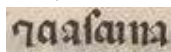
Il sistema di maiuscole è molto semplice e le lettere sono ornate da una doppia linea (c. 18v, rr. 1 *P*, 3 *D*, 6 *O*, 9 *T*). All'interno del testo, il copista utilizza una particolare tipologia di *A* maiuscola realizzata sviluppando l'occhiello superiore della *a* minuscola sul rigo di scrittura (c. 41v, r. 30 *Anibal*).



³⁷⁴ C. 28vA, r. 22 *çç*; c. 85rA, r. 2 *çç*; c. 28vA, r. 24 *q*; c. 47vA, r. 6 *q*; c. 23vB, r. 29 *r*; c. 79rA, r. 28 *r*.

³⁷⁵ C. 4vB, r. 17 *ç*; c. 22vB, r. 25 *ç*; c. 23rB, r. 25 *d*; c. 19rB, r. 2 *d*; c. 23rB, r. 25; c. 51vB, r. 28.

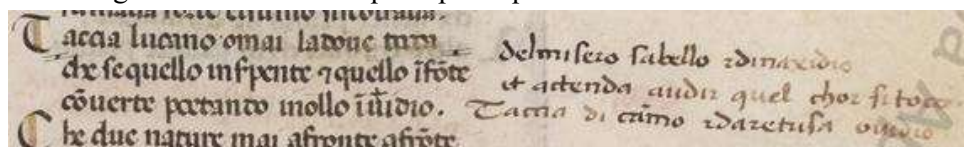
La nota tachigrafica *et* scende leggermente al di sotto del rigo di scrittura (c. 20v, r. 1).



Il copista non utilizza nessun sistema per marcare l'accentazione delle lettere. Molto sviluppato è il sistema paragrafematico, formato da tratti obliqui per le pause brevi e medie e punti per le pause forti (c. 18v, rr. 51-54). Oltre al punto fermo, non si segnala la presenza di modi particolari per marcare la fine del testo.

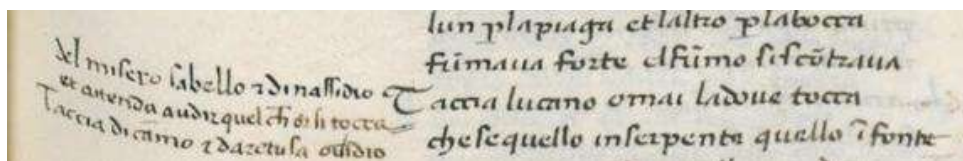
Le rubriche, lasciate bianche dal copista principale, sono state aggiunte successivamente da un'altra mano, che interviene nel testo per sanare alcune lacune. È stato possibile ravvisare in questi interventi la mano del copista del Pluteo 40.28, un amanuense attivo nel periodo a cavallo tra fine Trecento e inizio Quattrocento.³⁷⁶

Per ciò che riguarda il rapporto tra il Barberiniano e il Laurenziano, la vicinanza tra i due codici dal punto di vista testuale è stata rilevata da Tonello: entrambi, insieme a It.Z.52, fanno parte della sottofamiglia *balm*.³⁷⁷ I due manoscritti, inoltre, condividono una stessa lacuna (*Inf.*, xxv 95-97), poco probante da un punto di vista testuale perché si tratta di un *saut du même au même*, ma interessante da un punto di vista paleografico poiché nel Barberiniano (c. 33r) la lacuna è sanata dal copista del Laurenziano e in quest'ultimo (c. 46r) è sanata da un'altra mano. Probabilmente il Plut.40.28 è stato sottoposto a controllo da parte di un revisore e successivamente il copista del Plut.40.28 ha sanato la lacuna anche in Barb.lat.4117. Si profila, dunque, l'ipotesi di una collaborazione tra copisti anche negli anni successivi a quelli presi qui in considerazione.



³⁷⁶ Secondo Bertelli Plut.40.18, Plut.40.19, Plut.40.28 e Oxford, Bodleian Library, Italiano c.6 presentano una serie di caratteristiche codicologico-paleografiche peculiari; cfr. S. BERTELLI, *Dante Alighieri's "Comedy": codices, copyists and scriptures*, in «AOFL», XII (2017), pp. 44-84; ID., *La "Commedia" all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007, pp. 262-63; ID., *La tradizione della "Commedia". Dai manoscritti al testo*, vol. II, Firenze, Olschki, 2016, pp. 54-55.

³⁷⁷ TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della "Commedia" di Dante (secoli XIV-XV)*, cit., pp. 186-188.

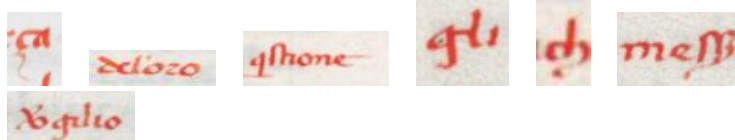


A dimostrazione che la mano che inserisce le rubriche nel codice Vaticano è la stessa del Plut.40.28 si propongono di seguito una serie di tratti probanti. La cediglia della *ç* è formata da un tratto obliquo discendente verso sinistra e una curva sinuosa che si estende al di sotto del rigo di scrittura. La *d* è sempre tonda con rispetto della fusione delle curve. In fine rigo (talvolta a fine parola) la *e* ha il tratto centrale molto prolungato orizzontalmente. La *g* ha l'occhiello inferiore aperto e l'elemento finale è sviluppato orizzontalmente fino a toccare la lettera successiva. L'ultimo tratto della *h* discende sotto il rigo di scrittura e si chiude con un piccolo elemento ricurvo. L'abbreviazione per *ser* ha il tratto discendente che si prolunga al di sotto della lettera precedente. Il copista utilizza l'abbreviazione *vir* in *Virgilio*.

Barb.lat.411⁷³⁷⁸



Plut.4028³⁷⁹



All'interno del Barberiniano è presente ancora un'altra mano (cc. 92r-v) che inserisce i versi 79-145 di *Purg.*, XXXIII.

Il copista del Palatino 313

Per il seguente codice si prende in considerazione solamente la mano principale, alla quale si devono le seguenti porzioni testuali: *Commedia*, cc. 1r-236v; commento all'*Inferno*, cc. 1r-81v; *Commedia* e commento nella parte posteriore delle miniature incollate, cc. 1r e 82r; *scriptio inferior* delle cc. 156-159, 162.

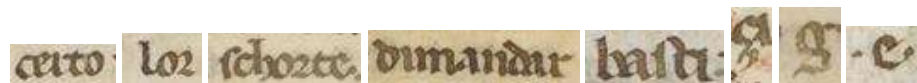
Il copista utilizza una gotica poco tratteggiata e dall'aspetto tendenzialmente morbida.³⁸⁰ La stessa mano redige anche il commento, ma con una scrittura dal

³⁷⁸ C. 17v, r. 39; c. 44v, r. 44; c. 13v, r. 55; c. 12v, r. 23; c. 13v, r. 54; c. 12v, r. 22; c. 11r, r. 44.

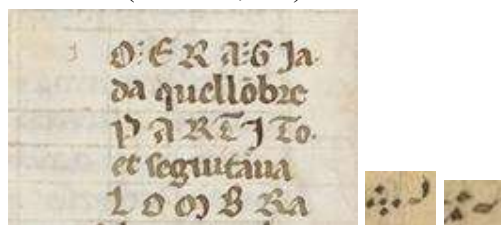
³⁷⁹ C. 24v, r. 39; c. 62r, r. 32; c. 19v, r. 5; c. 17v, r. 8; c. 19v, r. 3; c. 17v, r. 7; c. 15v, r. 11.

³⁸⁰ BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 101; POMARO, *Frammenti di un discorso dantesco*, cit., 110-11.

modulo più piccolo. Sono generalmente rispettate le regole del Meyer: è utilizzata la *r* tonda dopo lettere dal corpo tondo e quella dritta dopo lettere dal corpo dritto (c. 36vA, rr. 1 *certo*, 3 *lor*); avviene la fusione delle curve (c. 119rA, r. 10 *schorte*); la *d* tonda è usata indistintamente davanti a lettere dal corpo tondo e dal corpo dritto (c. 123rA, r. 17). Anche l'elisione è generalmente rispettata (c. 161vA, r. 2 *basti*). La cediglia della *ç* è costituita da un elemento obliquo discendente, seguito da un tratto ricurvo molto stretto (c. 95rA, r.5). La *g* ha l'occhiello inferiore schiacciato con l'ultimo elemento obliquo (c. 13rB, r.12). Le lettere accentate sono poste tra due punti. Tale metodo d'accentazione potrebbe essere un ulteriore sintomo d'arcaicità del codice e potrebbe configurarsi come l'istantanea di un'altezza cronologica in cui il metodo d'accentazione "tra linee" non era ancora pienamente diffuso e il modo di abbreviare la terza persona singolare del presente del verbo essere riprendeva sostanzialmente l'abbreviazione latina utilizzata per *est*: *.e.* (c. 143vA, r. 11).

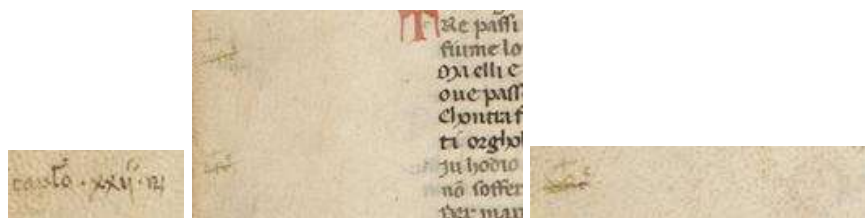


Il copista trascrive in maiuscolo il primo (spesso il terzo, raramente il quinto) emistichio di ogni canto (c. 91vB, rr. 3, 5, 7).³⁸¹ Il simbolo demarcativo della fine del testo è formato da cinque punti disposti a croce seguiti da un piccolo elemento ascendente (c. 123rA, r. 2). Per permettere al lettore di orientarsi tra gli emistichi, la fine di ogni terzina è segnalata con il *geminus punctus* accompagnato da un tratto laterale (c. 123rB, r. 2).



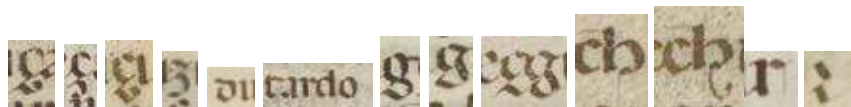
Nei margini, al principio di ogni canto, è segnata la giusta scansione da seguire nell'apposizione delle rubriche (c. 132v). Più mani sanano le lacune presenti nel testo, segnalate in margine (probabilmente dal copista principale) da un *deficit* e da una croce (cc. 148vA; 150vA).

³⁸¹ Per le particolarità sulla *mise en page* si veda la scheda presente all'inizio del paragrafo.



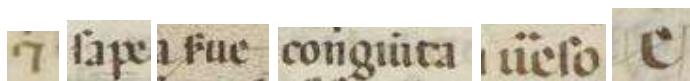
Il copista del Palatino 319

Il copista di questo manoscritto, molto abile, propone colonne poco ariose e una scrittura abbastanza compressa.³⁸² La *ç* è la lettera che presenta più varianti (c. 42rA, r. 15; c. 43rA, r. 34), tra le quali la più interessante è sicuramente quella che presenta la cediglia quasi romboidale (c. 2rB, r. 25). Oltre alla *ç*, il copista si serve anche della *z* in forma di *3* la cui seconda parte discende al di sotto del rigo di scrittura (c. 41rB, r. 1). Nel testo si alternano realizzazioni di *d* tonda e dritta (c. 41rB, rr. 4, 5), ma l'alternanza non è stabilita rispettando la regola del Meyer. Sono presenti due varianti di *g*, una più angolosa e l'altra dai tratti morbidi (c. 53rA, rr. 3, 6). Raramente, nelle geminate, la prima *g* viene realizzata con una sorta di fusione delle curve (c. 37rB, r. 42). Dal punto finale della *h* si diparte un sottile tratto discendente eseguito a dorso di penna (c. 12rA, r. 9), talvolta curvato (c. 12rB, r. 1). Altra caratteristica della mano, la *r* dritta in fine parola presenta un sottile tratto discendente eseguito a dorso di penna (c. 37rB, r. 24). La *r* tonda non presenta elementi ricurvi (c. 3rA, r. 14).



La nota tachigrafica *et* poggia perfettamente sul rigo di scrittura (c. 3rA, r. 13). Molto semplici le abbreviazioni *per* (tratto orizzontale eseguito a dorso di penna che taglia l'asta della *p*: c. 53rA, r. 1 *sap(er)e*) e *ser* (tratto diagonale dritto che taglia l'asta della *s*: c. 42rB, r. 10 *s(er)ve*). Il *titulus* per la nasale è realizzato mediante un punto dalla forma quadrangolare e con le estremità orizzontali leggermente prolungate (c. 53rA, r. 5 *congiu(n)ta*); nelle vibranti è usato il medesimo sistema ma con punto raddoppiato (c. 41rB, r. 2 *ve(r)so*). Le lettere accentate sono inserite in due tratti eseguiti a dorso di penna (c. 37rB, r. 1).

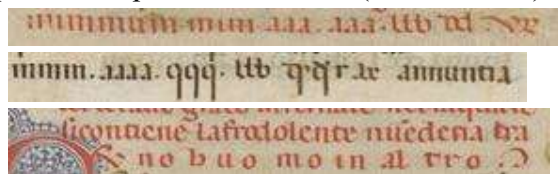
³⁸² BERTELLI, *La tradizione della 'Commedia'*, cit., pp. 122-23; BOSCHI ROTIROTI, *Codico-logia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 101.



Si sottolinea una tendenza dello scriba a decorare tutte le iniziali di terzina: le decorazioni vanno dal semplice tratteggio alla creazione di forme animali o fantastiche (c. 3rB, rr. 2 *A*, 34 *L*; c. 40vB, r. 24 *L*; c. 42rB, r. 35 *P*; c. 45vA, r. 20 *I*). La tendenza alla decoratività è evidente anche nei richiami: le lettere e i tratti decorativi sono contornati da una cornice puntellata (c. 48v).



Il copista tende a non lasciare spazi vuoti, colmando le lacune strutturali della *mise en page* con delle serie ripetitive di lettere (c. 21vA, r. 53; c. 50vB, r. 53) o ampliando la spaziatura del testo (c. 13vB, r. 51).



Si segnala la presenza di un duplice sistema demarcativo per segnare la fine della porzione testuale: per il testo della *Commedia* il copista realizza il *geminus punctus* con tratto laterale discendente o orizzontale, mentre le rubriche sono chiuse da un punto fermo al di sopra del quale parte un tratto curvo che ritorna sul rigo di scrittura e termina con un piccolo elemento, quasi tondeggiante (c. 23vB, rr. 18, 26, 43).



*

Dal quadro finora delineato è possibile iniziare a trarre qualche considerazione sul contesto in cui l'attività di questi notai-copisti ha avuto modo di fiorire e imporsi a tal punto sul mercato da affermarsi come vero e proprio canone per tutto il secolo XIV.

Tra le caratteristiche più evidenti di questa produzione, alla ormai chiara collaborazione tra copisti, si accompagna la non trascurabile emersione di due centri produttivi principali. Da un lato, quello del Copista principale del Cento, forse il solo personaggio al quale è possibile realmente accostare l'aneddoto del Borghini sull'amanuense che con la sua attività di copia riuscì a maritare «[...] non so

quante sue figliuole».³⁸³ La produzione di questo copista è caratterizzata da un'estrema omogeneità e la sua stretta ed esclusiva collaborazione con la bottega di Pacino di Buonaguida lascia supporre che avesse un'organizzazione ben salda, con meccanismi e fasi compositive collaudate. Delle minime sfumature nell'operato di questa mano potrebbero far pensare alla compresenza di più copisti artefici di manufatti caratterizzati da un'imitazione grafica così precisa da non avere precedenti. A tal proposito, gli esiti grafici dello Strozzi 153 o di Triv.1077 sembrerebbero puntare verso questa direzione, ma queste sfumature restano tali e non permettono di affrontare con certezza un terreno troppo scivoloso nella produzione di un copista tanto abile ed esperto.

Dall'altro lato, i satelliti che gravitano intorno al centro di produzione concorrente, vedono la collaborazione certa tra il Copista di *Lau*, il Copista di *Ashb*, il Copista di *App*, i copisti del II.I.30 e del II.I.32, Dino di Lapo Pacini e il Copista di *Parm* (addetto anche alla correzione e all'uniformazione dei codici), una produzione che risulta essere accomunata anche da particolari soggetti iconografici, come l'anima purgante nell'iniziale del *Purgatorio*. Certamente sarebbe da chiedersi se l'attività di questo centro produttivo debba realmente dirsi concorrente o se non possa considerarsi come un'appendice subordinata alla monolitica impresa del Copista principale del Cento; tuttavia, la disomogeneità decorativa e soprattutto quella testuale (per la quale si veda il capitolo successivo), lasciano propendere più per la prima che per la seconda ipotesi. Per tentare di chiudere la questione sarà necessario analizzare le varianti e soprattutto le correzioni presenti nei codici del *corpus*, per comprendere i meccanismi produttivi di questa parte della tradizione, ma anche per tentare di fornire una sorta di guida all'interno di quei fenomeni di contaminazione che caratterizzano la quasi totalità dei codici del "Cento".

³⁸³ BORGHINI, *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, cit., p. 21.

3.1 Aspetti testuali

Da un punto di vista testuale, i codici pacineschi sono già stati esaminati all'interno degli ampi lavori sulla tradizione della *Commedia* portati avanti negli anni passati da Giorgio Petrocchi, Giorgio Inglese e in tempi più recenti dal "gruppo ferrarese", in particolare, per quanto riguarda la tradizione tosco-fiorentina, da Elisabetta Tonello.¹

L'edizione di Petrocchi, fondata sui codici dell'antica vulgata, ossia quelli prodotti prima del 1355, apparenta i manoscritti in base ad un numero non estremamente elevato di *loci* critici. Dallo stemma creato, fondamentale per il presente lavoro si rivela lo snodo *c*, dal quale si dipartono cinque rami: *Parm*, *Pr*, *Vat*, *Cha* e *Ga*, capostipite dell'intero gruppo *Cento* e dal quale derivano *Lau*, *Lo*, *Ricc*, *Sa*, *Tz* e gli altri codici del gruppo. Alcuni codici del gruppo *c*, tuttavia, intrattengono relazioni con quelli del gruppo *b*, in particolare *Parm* risulta essere legato a *Po*.

L'edizione, sebbene sia ancora oggi considerata quella di riferimento, soffre di noti problemi metodologici; innanzitutto, quelli relativi alle datazioni di alcuni manoscritti e, in secondo luogo, quelli riguardanti la scelta dei *loci* sui quali Petrocchi ha stabilito i rapporti tra i testimoni.²

Un'analisi più ampia sui codici del *corpus* è stata effettuata da Elisabetta Tonello prendendo in considerazione tutti i manoscritti della tradizione tosco-fiorentina, senza sbarramenti temporali. In merito ai "Danti del Cento", Tonello – riprendendo Barbi – rileva la peculiarità di questa parte della tradizione e il possibile apporto informativo che i dati codicologico-paleografici potrebbero dare nell'impostare la classificazione testuale.³ A tal proposito, le nuove acquisizioni paleografiche esplicitate nel paragrafo precedente impongono un ulteriore controllo limitatamente ai codici di nostro interesse.

¹ *Commedia*, revisione del testo e commento a cura di G. INGLESE, cit.; DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di G. INGLESE, cit.; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit.; TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, cit. Per una rapida disamina dei lavori testuali sulla *Commedia* si rimanda almeno a A. CANOVA, *Il testo della 'Commedia' dopo Petrocchi*, in *Nuove prospettive II*, cit., pp. 29-45.

² Per un resoconto sugli aspetti problematici dell'edizione di Petrocchi di vedano S. BELLOMO, *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2012, pp. 307-8; A.E. MECCA, *Il canone editoriale dell'antica vulgata di Giorgio Petrocchi e le edizioni dantesche del Boccaccio*, in *Nuove prospettive II*, cit., pp. 119-82.

³ TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, cit., p. 227.

In base allo studio di Tonello, tutti i manoscritti del *corpus* fanno parte del ramo α della tradizione della *Commedia*. La sistemazione di questa parte della tradizione è oltremodo complessa e presenta un alto tasso di contaminazione. Da un lato il gruppo *cento** $\&$ che ingloba i sottogruppi *cento*** $\&$, *pr* $\&$, *gv*₀, *lau* $\&$, *lau*_{40.12} $\&$; dall'altro *parm* $\&$ che assimila molti sottogruppi (*brux*, *barb* $\&$, *bh*, *fior*, *ricc1025*₀, *ppar*₀, *parm*₁) – in quanto espressione della collaborazione tra più copisti – e si connette con manoscritti periferici (*la*₂ $\&$, *fi* $\&$, Eg-Laur, Pa, *po*); infine, il gruppo *vatbocc* contenente i codici del Copista di *Vat*, quelli copiati da Boccaccio e una buona parte della tradizione. Il diagramma di Eulero-Venn stabilito da Tonello mostra visivamente quanto siano preponderanti i gruppi *cento** $\&$ e *parm* $\&$, legati essenzialmente all'attività del Copista principale del Cento e a quella del Copista di *Parm*.⁴

L'analisi testuale per *loci* portata avanti da Tonello e ripresa qui si rivela ampiamente insufficiente per classificare i manoscritti del *corpus* poiché molte delle varianti evidenziate risultano essere di natura poligenetica. Il problema della poligenesi degli errori della tradizione è stato più volte affrontato; da un lato, come ha sottolineato Inglese

«[...] se è comunque poco probabile che due copisti indipendentemente l'uno dall'altro cadano nel medesimo errore nel medesimo punto [...], la probabilità di una coincidenza casuale fra tre, quattro, cinque ecc. diventa ancora più bassa [...]; quando un errore di natura paleografica, magari in sé facile, genera una lezione che altera gravemente, o distrugge, il senso della frase, la probabilità di poligenesi diminuisce, perché alla coincidenza dell'errore ottico bisogna sommare quella in una *défaillance* della vigilanza sul dettato interiore».⁵

D'altro canto, anche se queste varianti a volte sembrano essere connesse all'attività di determinati copisti («[...] ammesso che tre, quattro, cinque copisti incorrano casualmente nell'identica svista, se gli stessi tre, quattro, cinque si incontrano in cinque o dieci “sviste” identiche sarà arduo attribuire ciò al caso»), non possono realmente essere prese in considerazione perché fuorvianti: le banalizzazioni restano tali nonostante la sistematicità con la quale appaiono in quanto la sistematicità è proprio una delle caratteristiche di una banalizzazione.⁶ Anche se esistono delle lezioni “tipiche” di alcuni copisti, essendo poligenetiche, non

⁴ Ivi, p. 562.

⁵ E. INGLESE, «*Cara piota*». *Proposte per la 'Commedia'*, in «Studi Danteschi», LXXXIV 2019, pp. 15-51, a p. 19.

⁶ Ivi, p. 20.

possono essere considerate caratteristiche di una famiglia testuale, poiché si rischierebbe di far entrare in quella famiglia dei manoscritti che le appartengono. Ad esempio, a *Inf.*, XXIX 55 «giù ver lo fondo, la 've la ministra», i codici del Copista principale del Cento presentano sempre “sinistra” al posto di “ministra”, un semplice errore di ripetizione del v. 53 («del lungo scoglio, pur da man sinistra»). Nonostante l'errore sia sistematico nella produzione di questo copista, non è possibile renderlo caratteristico di un gruppo testuale: l'errore di ripetizione è così banale che ritrovarlo in Eg.2628 non implica di conseguenza l'appartenenza di tale testimone alla base testuale del Copista principale del Cento.

Associare l'analisi testuale al lavoro sui copisti si rivela da un lato estremamente agevole, dall'altro, tuttavia, presenta una serie di fattori di instabilità da tenere presente. Innanzitutto, la situazione paleografica di questi codici è oltremodo complessa, come dimostrano, ad esempio, le vicende compositive dei manoscritti II.I.30 e II.I.32. In secondo luogo, i manoscritti di questo gruppo erano spesso controllati e corretti dal medesimo copista o da una figura addetta alla revisione, come nel caso del Copista di *Parm* e in molti casi non è più possibile riuscire a distinguere le correzioni dalla *scriptio inferior* o stabilire se una lezione sia stata inserita in uno spazio precedentemente lasciato in bianco. Altri codici, infine, si presentano come veri e propri collettori di varianti, come nel caso dello Strozzi 151).

Tenendo ben presenti tutte le insidie metodologiche sopracitate, si è deciso di portare avanti una collazione per *loci* (Barbi + Petrocchi), affiancata da un lavoro sull'integrità testuale che per alcuni copisti si è rivelato oltremodo utile.

3.2 *Conspectus siglorum*

Nell'elenco sottostante sono riportate le sigle utilizzate nel lavoro di collazione e il loro scioglimento, nonché l'ordine utilizzato nella tavola di collazione. Per rendere più agevole il tracciamento di questi manoscritti, si riporta tra parentesi tonde, dopo lo scioglimento della sigla, la posizione del codice all'interno dei gruppi stabiliti da Tonello:

1. II.I.32: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II. I. 32 (*fior*);
2. AC.XIII.41: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC. XIII.41 (*cento**&*);
3. Acq.86: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 86 (*cento**&*);

4. Barb.4117: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.lat.4117 (*bal^{m7}*);
5. Eg.2628: London, British Library, Egerton MS 2628;
6. Ham.202: Berlin, Staatsbibliothek-Preussischer Kulturbesitz, Ms. Ham. 202 (*bh⁸*);
7. It.Z.50: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Z. 50 (=4776) (*a₀ + pr&*);
8. It.Z.51: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. Z. 51 (=4777) (*lam⁹*);
9. *Lau*: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.40.16 (*lam*);
10. M.289: New York, Morgan Library & Museum, MS M.289 (*cento**&*);
11. Pal.319: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino 319 (*a₀*);
12. Plut.40.12: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.40.12 (*lau_{40.12}&*);
13. Plut.40.14: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.40.14 (*cento**&*);
14. Plut.40.35: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.40.35 (*pr& + cento**&*);
15. *Po*: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Palatino 313 (*po*);
16. *Pr*: Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 539 (*pr&*);
17. *Ricc*: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1010 (*cento**&*);
18. *Ricc*.1012: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1012 (*vat*);
19. Strozzi 149: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 149 (*cento**&*);
20. Strozzi 150: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 150 (*cento**&*);
21. Strozzi 151: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 151 (*cento**&*);
22. Strozzi 152: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152 (*cento**&*);
23. Strozzi 153: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 153 (*cento**&*);
24. *Tz*: Milano, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, 1077 (*cento**&*);

⁷ Sottogruppo di *vatbocc*.

⁸ A partire solamente dalla fine del *Purgatorio*.

⁹ Sottogruppo di *lau&*.

25.Urb.378: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb.lat.378 (*cento**&*).

3.3 Tavola di collazione

INFERNO

1. (B) I 3 Ché la diritta via era *smarrita* AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 (dritta) *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378 (dritta)] *ismarrita* Barb.4117; *smarita* II.I.32.

2. (B) I 4 Ahi quanto a dir qual era è cosa dura] Ah Ham.202 Strozzi 151 Et II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; Ai... qual era cosa Pal.319; Et...qual era et Eg.2628.

3. (B) I 15 Che *m'avea* di paura il cor compunto II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *m'avia* Eg.2628 Pal.319.

4. (B) I 28 *Poi ch'ei posato* un poco il corpo lasso *Po*] Poi che posato Barb.4117 Ham.202 Plut.40.12 *Ricc* Ricc.1012; Poi posato Pal.319 *Pr* Poi ch'ebbi riposato Plut.40.35; Com'ei posato It.Z.50; Com'io posato AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* Poi ebi) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; Quand'ebbi riposato II.I.32.

5. (B) I 47 Con la test'alta e con *rabbiosa* fame II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *bramosa* Ham.202 It.Z.50.

6. (B) I 116 *Vedrai* li antichi spiriti dolenti AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Di quelli II.I.32 (*corr.* Vedrai li) Barb.4117.

7. (B) II 53 E donna mi chiamò *beata* e bella II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 *Tz* Urb.378] cortese Ricc.1012.

8. (B) II 56 E cominciommi a *dir* soave e piana II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Bar.lat.4117; Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14

Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] parlar It.Z.50.

9. (P) II 80 Che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi II.I.32 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 *Lau* Plut.40.12 *Po*] l'ubedir Acq.86 It.Z.51 M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*; l'abedir AC.XIII.41; s'ancor fosse me Ricc.1012; men tardi It.Z.50 Pal.319; a me tardi *Pr*; in me tardi Plut.40.35.

10. (B) III 7 Dinanzi a *me* non fuor cose create II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012 Strozzi 151] noi AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 152 (corr. me) Strozzi 153 *Tz Urb.378*.

11. (P) III 30 Come la rena quando *turbo* spira] a turbo AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Ricc.1012 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*; al turbo Barb.4117 II.I.32 (*esp. -l*).

12. (P) III 36 Che visser senza 'nfamia e senza lodo] sença fama Eg.2628; sança infamia II.I.32 Ricc.1012; sança fama AC.XIII.41 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 (agg. in-) Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (agg. in-) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*; sença fama et sença lodo Barb.4117 Ham.202.

13. (B) III 41 Né lo profondo inferno li riceve II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] Nel p. Pal.319 *Po*; profondo abyssso It.Z.50.

14. (B) III 59 Vidi e conobbi l'ombra di colui II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 (cognobbi) Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau*¹⁰ M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po* (cognobbi) *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*.

15. (P) III 61 Incontanente *intesi* e certo fui II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau*¹¹ M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po* (cierto) *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] vidi Ham.202.

16. (B) III 72 *Per ch'io dissì: Maestro*, or mi concedi II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau*¹² M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14

¹⁰ Mano 2.

¹¹ Mano 2.

¹² Mano 2.

Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378] Per ch'io Maestro mio Plut.40.35 *Po Pr*.

17. (P) III 106 Poi si ritrasser tutte quante insieme II.I.32 Barb.4117 Pal.319 Plut.40.12 *Po Ricc.1012]* rivolser It.Z.50; ristringher *Pr*; raccolser AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau*¹³ M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*.

18. (B) III 116 Gittansi di quel lito ad una ad una¹⁴ AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau*¹⁵ M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378]* Si gittan *Pr*; Gittansi II.I.32; Gientansi Barb.4117; da quel l. Pal.319.

19. (P) III 120 Anche di qua nuova *schiera s'auna*¹⁶ II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau*¹⁷ M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378]* gente Pal.319 Plut.40.35 *Pr*.

20. (B) IV 23 Così si mise, e così mi fé intrare Barb.4117 Eg.2628 Pal.319 *Po Ricc.1012]* mi mise *Pr*; mi disse Plut.40.12 (*corr.* si misse) Strozzi 152^{CORR}; mi fece intrare Plut.40.35; mi fé 'ntrare AC.XIII.41 It.Z.50 It.Z.51 *Lau*¹⁸ M.289 Plut.40.14 *Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 Tz Urb.378*; entrare II.I.32.

21. (B) IV 24 Nel primo *cerchio* che l'abisso cigne II.I.32 Barb.4117 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.35 *Po Ricc.1012]* cinghio AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau*¹⁹ M.289 Plut.40.14 *Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*.

22. (P) IV 36 Ch'è *porta* de la fede che tu credi] parte II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 (fe') Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Po Ricc Plut.40.35 Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*.

23. (B) IV 83 Vidi quattro *grand'ombre a noi* venire AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz*

¹³ Mano 2.

¹⁴ *Po* lacuna meccanica.

¹⁵ Mano 2.

¹⁶ *Po* lacuna meccanica.

¹⁷ Mano 2.

¹⁸ Mano 2.

¹⁹ Mano 2.

Urb.378 (a non)] ombre grandi II.I.32 Eg.2628 *Pr*; ombre grandi verso noi Plut.40.35.

24. (B) IV 99 El mio Maestro sorrise di tanto II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378].

25. (B) IV 141 Tullio e Lino e Seneca morale] Tulio e Alino II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 It.Z.50 (*esp.* et) It.Z.51 *Lau* Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*; Tulio Alino Pal.319 Plut.40.12 Strozzi 150 Urb.378; Tulio c'Alino Barb.4117; Tulio Almo Eg.2628 M.289 (*corr.* e Livio).

26. (P) IV 146 Però che sì mi *caccia il lungo* tema *Po*] caccia in lunga II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 (*corr.* lungo) *Lau* M.289 Plut.40.12 (*corr.* lungo) Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*; Urb.378; caccia lunga tema Pal.319 (*agg.* in) Plut.40.35; stringe il lungo Ricc.1012.

27. (B) V 28 Io venni in loco d'ogne luce muto II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] voce Barb.4117 Plut.40.12 (*var.* luce); Io venni 'n parte *Pr*; Io vegno 'n parte It.Z.50; Et venni in parte Plut.40.35.

28. (B) V 41 Nel freddo tempo, a schiera larga e piena II.I.32 Barb.4117 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012] A freddo *Po*; tempo schiera Ham.202; lunga et piena AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; lunga et piana *Lau* (*corr.* piena).

29. (B) V 73 I' cominciai: «Poeta, volentieri Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.35 *Po Ricc*.1012] Et comincia *Pr*; Incominciai II.I.32 It.Z.50; Maestro v. AC.XIII.41 Acq.86 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

30. (B) V 83 Con *l'ali* alzate e ferme, al dolce nido II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] l'ale Ham.202 Pal.319 Ricc.1012.

31. (B) V 84 *Volan per l'aer* dal voler portate] Vegnon per l'aire II.I.32 Barb.4117 Ham.202; Vegnon per l'aier Ricc.1012; Vengnon per l'aria Pal.319; Vanno per l'aere *Pr*; Vegnon per l'aere AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50

It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

32. (B) v 126 *Farò* come colui che piange e dice Barb.4117 It.Z.50 Plut.40.12 *Pr*] Dirò II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

33. (B) v 134 Esser baciato da *cotanto* amante II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] *cotale* Strozzi 152.

34. (P) vi 18 Graffia li spirti, ed *iscoia ed isquarta*] ingoia e squatra Ricc.1012; ingoia e isquatra Ham.202 It.Z.50 (corr. isquarça) *Po*; ingoia e disquatra II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

35. (B) vi 97 Ciascun *rivederà* la trista tomba II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 M.289 Plut.40.35 Ricc.1012 Strozzi 151 (seconda *e* in interlinea)] ritroverrà *Pr*; rivedrà It.Z.51 *Lau* Pal.319 Plut.40.12 (corr. sua trista) Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

36. (P) vii 106 *In la palude* va c'ha nome Stige II.I.32 AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Illa p. v. It.Z.50; Nella palude v. Pal.319; Una palude fa Barb.4117 Ham.202; Una p. v. Eg.2628 Plut.40.12 Plut.40.35 *Po Ricc*.1012; Una palude v'è *Pr*.

37. (B) vii 108 Al piè delle maligne piagge grige AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] A piè II.I.32 *Pr*; glige It.Z.50.

38. (P) vii 109 E io, che di mirare stava inteso AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] c'a rimirare *Pr*; del mirare mi stava Ham.202; mi stava II.I.32.

39. (P) vii 125 Quest'inno *si gorgoglian* nella strozza Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 Plut.40.12 Plut.40.35 *Po Ricc*.1012] lor gorgollia II.I.32 It.Z.50; gorgogliavan *Pr*; gorgoglian AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 (corr. Questo ynno lor gorgoglia) Plut.40.14 (agg. si) *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (agg. lor) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

40. (B) VIII 78 Le mura mi *parean* che ferro fosse II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] *parea Ricc.1012*; *parien Eg.2628*.

41. (P) VIII 90 Che sì *ardito* intrò per questo regno II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*var. sicuro*); Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] *sicuro It.Z.50 Plut.40.35*.

42. (B) VIII 101 E se 'l *passar* più oltre ci è negato II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] *andar It.Z.50 Plut.40.35 Ricc.1012*.

43. (B) IX 53 Dicevan tutte riguardando in giuso II.I.32 Barb.4117 Pal.319 Ricc.1012] Gridavan AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*; *D. tutti Po*; *D. t. rimirando Ham.202*.

44. (B) IX 59 Mi volse, e non si tenne alle mie mani II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] *om. Po*.

45. (B) IX 64 E già venìa su per le *torbid(e)* onde II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po* (*tur-bid'onde*) *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] *sucide (sudice) It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35*.

46. (B) IX 89 *Venne* alla porta, e con una verghetta II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] *Giunse Ricc.1012*.

47. (P) IX 115 Fanno i sepulcri tutt'il loco varo AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] Fanno sepulcri tutti in l. II.I.32 Barb.4117 Pal.319 Plut.40.35 *Po*; tutti in loco Ham.202 It.Z.50 (*tutto*) *Pr Ricc.1012*.

48. (B) X 1 Ora sen va per *un secreto* calle II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] *uno stretto Po*.

49. (B) x 20 *A te mio* cuor se non per dicer poco II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] *A te 'l mio Po.*

50. (P) x 65 M'avean di costui già letto il nome II.I.32 Eg.2628 It.Z.50 Pal.319 Ricc.1012] M'avea...già eletto Plut.40.35; già eletto AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; già detto Barb.4117; già di costui eletto Ham.202 *Pr.*

51. (P) x 77 «S'elli han quell'arte», disse, «male appresa Barb.4117 Ham.202 *Lau*] Egli an quel arte disse mal impresa II.I.32; S'egli in quel arte AC.XIII.41 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; S'egli an Eg.2628 Plut.40.35 *Pr* Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* Egli); S'elli in quell'arte It.Z.51 M.289; Elli an quell'arte It.Z.50 Pal.319 (*agg. disse in margine*) Ricc.1012; *dissel Po.*

52. (B) x 111 Che 'l suo nato è co' vivi ancor congiunto II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 *Po Pr*] nato suo è coi vivi Plut.40.35; nato suo è tra vivi Eg.2628; su nato è tra i vivi Ricc.1012; suo nato è coi vivi AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

53. (P) x 133 Appresso *mosse* a man sinistra il piede II.I.32 It.Z.50] volse AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

54. (B) x 136 Che infin lassù facea *spiacer* suo lezzo AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*] sparger II.I.32 (*corr. spiacer*); spicciar Eg.2628 Urb.378.

55. (P) XI 37 Onde omicide e ciascun che mal fiere II.I.32 Pal.319] Odi Ricc.1012; Hodii (Odii) homicidii (omicidii) AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; Hodii homicidi et ciascun c'a mal *Pr*; Onde homicidi It.Z.50; Onde homicida Eg.2628 Ham.202.

56. (B) XI 56 Pur lo *vinco* d'amor che fa natura II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012

Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] vincolo It.Z.50 (*corr.*);²⁰ vincol Barb.4117; bico Ham.202; nimico *Po*.

57. (B) XI 78 O ver la *mente dove* altrove mira? II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] mente tua Eg.2628 *Pr*.

58. (B) XI 84 Men Dio offende e men biasimo accatta? II.I.32 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 *Po Pr Ricc.1012*] Però men Dio offende et men biasmo accatta AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau* (*esp. però*) M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (esp. però e agg. -i- a biasmo) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*; Meno offende et men biasimo accatta Pal.319; e biasmo meno acatta Plut.40.35; n'acatta Barb.4117.

59. (B) XI 90 La divina *vendetta* li martelli II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] giustizia Ham.202 Ricc.1012.

60. (B) XI 106 *Da queste due*, se tu ti rechi a mente II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319] Da questi due Ricc.1012; A queste due *Po*; Da queste cose AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. due) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*.

61. (B) XI 108 Prender sua vita e avanza la gente Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* Plut.40.12 Plut.40.35 *Po Pr Ricc.1012*] sua figlia AC.XIII.41 M.289 Plut.40.14 *Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. vita) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*; et ad avançar II.I.32 Pal.319.

62. (B) XII 16 Lo savio mio inver' lui gridò: «Forse II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Po Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] El savio Plut.40.12; Lo mio maestro Plut.40.35 *Pr*; Lo savio mio Virgilio gridò Ricc.1012; ver lui It.Z.50.

63. (B) XII 28 Così prendemmo via giù per lo scarco II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] su per Ricc.1012; scarpho Ham.202.

²⁰ Non è possibile leggere la lezione sottostante.

64. (P) XII 41 Tremò *sì*, ch'i' pensai che l'universo II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35 *Po Pr* Strozzi 149] *sì forte* AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 (*esp. forte*) Plut.40.14 (*esp. forte*) *Ricc* Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

65. (P) XII 49 Oh cieca cupidigia *e ira folle* Barb.4117 *Po*] o ira folle *Ricc*.1012; ria et folle Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.35 *Pr*; et ria et folle II.I.32^{CORR} AC.XIII.41 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*; et rea et folle Urb.378.

66. (B) XII 125 Quel sangue, *sì* che *coccea* pur li piedi II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *copria* Ham.202 Pal.319 *Ricc*.1012.

67. (B) XII 134 Quell'*Attila* che fu flagello in terra AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* *Ricc*.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *Totila (corr. Attila)* II.I.32.

68. (B) XIII 41 Dall'un de' *capi*, che da l'altro *geme* II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* *Ricc*.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *lati* Barb.4117.

69. (B) XIII 43 *Sì* de la scheggia rotta usciva insieme II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *Così* di quella scheggia *uscita* insieme Ham.202 *Ricc*.1012; usciva un seme Eg.2628.

70. (B) XIII 63 Tanto ch'i' ne perde' li *sonni* e' polsi AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Pr*^{CORR} *Ricc* *Ricc*.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *senni* II.I.32 Pal.319 Plut.40.35 Strozzi 149 Strozzi 152; lo senno Ham.202; *sensi* Barb.4117.

71. (B) XIII 116 Nudi e graffiati, *fuggendo* *sì forte* II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* *Ricc*.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *correrendo* *Pr*.

72. (P) XIV 48 *Sì* che la pioggia non par che 'l *marturi*] *Sì* che non par che la pioggia il *maturi* It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35; *maturi* II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* *Ricc*.1012

Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; martiri *Po*.

73. (B) XIV 52 Se Giove stanchi 'l suo *fabbro* da cui II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] fabri Ricc.1012.

74. (B) XIV 70 *Dio in disdegno*, e poco par che 'l pregi II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Dio a in d. It.Z.50; Dio in dispetto Plut.40.35; Dio in dispregio Eg.2628.

75. (B) XIV 75 Ma sempre al bosco *tien li piedi* stretti II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] tieni i piedi t.Z.50; Pal.319.

76. (B) XIV 77 Fuor de la *selva* un picciol fiumicello II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Ricc.1012] rena AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

77. (P) XIV 102 Quando piangea, vi facea far le grida AC.XIII.41 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (esp. le) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] vi faccia Eg.2628; far strida II.I.32 (*corr.* grida); *om.* le It.Z.50 Pal.319 *Po*.

78. (B) XV 29 E *chinando* la mano a la sua faccia II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] chiamando *Po*.

79. (P) XV 31 E quelli: «O figliuol mio, non ti dispiaccia] Et elli *Pr*; Et quelli o fillio mio Ricc.1012; Et egli figliuol non Plut.40.35; Et quelli a me figliuol non ti II.I.32 Ham.202 (*esp.* ti) It.Z.50 Pal.319 Barb.4117; filliuol non It.Z.51; *om.* mio AC.XIII.41 Eg.2628 *Lau* M.289 Plut.40.12 (*agg.* mio) Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

80. (B) XV 87 Convien che ne la mia lingua si scerna II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 (*corr.* discerna) It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 *Tz Urb.*378] nella mente mia *Pr*; lingua mia Barb.4117; si sterna Strozzi 153.

81. (B) XVI 14 Volse 'l viso ver me, e: «*Ora aspetta* Ham.202 Ricc.1012] disse aspetta II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; disse ora m'aspetta *Po*.

82. (B) XVI 15 *Disse «a costor si vuole esser cortese* II.I.32 (*esp.* disse; *corr.* convene) Ham.202 Ricc.1012] *om.* Disse AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*var.* si conviene) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; Che a costoro si vuole Barb.4117 It.Z.50 Plut.40.35; A costoro si conviene Pal.319.

83. (B) XVI 26 *Drizzava a me, sì che 'n contraro* il collo] Driçava me sì che contrario Ricc.1012; Driçava a me sì chontra *Po*; Driçavan a me sì che tra llo *ro Pr*; Driçand'a me sì che tra loro Plut.40.35; Driçava a me sì che 'n contra llo *ro It.Z.50*; Driçaro a me sì chen cotraro Barb.4117; Driçava a me sì che 'n tra loro AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; Driçava a me sì che tra loro II.I.32^{CORR} Ham.202 Pal.319.

84. (P) XVI 30 Cominciò l'uno «e 'l tinto aspetto e brollo Eg.2628 It.Z.50 *Po* Strozzi 149; Strozzi 153] el tristo Barb.4117 Pal.319 Plut.40.35 Ricc.1012; el tristo a. e 'l brolo *Pr*; nel tristo a. Ham.202; e 'l brollo II.I.32 Urb.378; è brollo AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 *Tz*.

85. (B) XVI 45 La *fiera* moglie più ch'altro mi nuoce II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* (*corr.* mala) M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr* (c'altri) *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] mala It.Z.50.

86. (B) XVI 104 *Trovammo* risonar quell'acqua tinta II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] trovai It.Z.50.

87. (B) XVII 6 *Vicino al fin* d'i passeggiati marmi II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* Pal.319 Plut.40.35 *Po* Ricc.1012] V. al fiume AC.XIII.41 Eg.2628 M.289 Plut.40.12 (*corr.* fin) Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* fin) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; Venia al fin It.Z.50.

88. (P) XVII 12 E d'un serpente tutto l'altro *fusto* Pal.319 Plut.40.35 *Po* Ricc.1012] frusto II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

89. (B) XVII 50 Or col ceffo, or coi piè, quando son morsi It.Z.51 *Po*] Or col piè or col ceffo quando morsi Ricc.1012; Or col piè or col ceffo II.I.32; co' piè Eg.2628 Ham.202 It.Z.50; col piè AC.XIII.41 Barb.4117 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

90. (B) XVII 51 *O da pulci o da mosche* o da tafani II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319] *Da pulci* AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*agg. O*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; *Da mosche o da pulci* It.Z.50; *Da pulci son da mosche* Ricc.1012.

91. (B) XVII 74 *Qui distorse la bocca* e di fuor trasse Ham.202 Ricc.1012] d. la faccia II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; *discorsa la faccia Po*; *discorse la faccia* It.Z.50; *Quindi storse la faccia* Eg.2628.

92. (B) XVII 95 *Ad altro forse, tosto ch'i' montai]* alto forse Ricc.1012; *altro forte* Pal.319 *Po*; *alto forte* II.I.32 *Lau* (*corr. forse*); *alti forte* AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 M.289 Plut.40.12 (*corr. altro forse*) Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; *alta forte* It.Z.50^{CORR}.

93. (P) XVII 125 *Lo scendere e 'l girar* per li gran mali Barb.4117 Ham.202 Pal.319 Plut.40.35 *Pr^{CORR}*] *Lo stender e 'l girar Po*; *Lo scendere e 'l gridar* II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

94. (P) XVIII 12 La parte dove son rende figura AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. sol*); Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] *dove sol* II.I.32 (*corr. son*) Barb.4117 It.Z.50; *dove sole* Pal.319; *rende sicura* Plut.40.35 Ricc.1012.

95. (B) XVIII 23 *Novo tormento* e novi frustatori] *Nuovi tormenti* II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; *Nuovi frustati* It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35.

96. (P) XVIII 81 E che la ferza similmente *scaccia* II.I.32 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 *Lau* Pal.319 Plut.40.35 *Pr*] *schiaaccia* AC.XIII.41 It.Z.51 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

97. (B) XVIII 82 *E 'l buon maestro, senza mia dimanda* II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319 *Po Ricc.*1012] Lo buon It.Z.50 Plut.40.35; Lo mio AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

98. (P) XVIII 91 Ivi con segni e con parole ornate Ham.202 Pal.319 Plut.40.35 *Po Pr Ricc.*1012] Quivi AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; con senno II.I.32; con senni Barb.lat.4117.

99. (B) XVIII 116 *Vidi un col capo sì di merda lordo* II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] *Vidi un altro Ricc.*1012.

100. (B) XIX 59 Per non *intender* ciò ch'è lor risposto II.I.32 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] veder AC.XIII.41.

101. (B) XIX 94 Né Pier né li altri tolsero a Matia II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] chiesero Pal.319^{CORR} Ricc.1012.

102. (P) XIX 114 Se non ch'elli uno, e voi ne orate cento Barb.4117 Pal.319^{CORR}; Ricc.1012] Se non che voi uno et elli adoran c. It.Z.50; Se non che uno et voi onorate c. Plut.40.35; è uno et voi adorate *Pr*; è uno II.I.32 (*esp.* è) Eg.2628 Ham.202; voi onorate AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 (*corr.* n'orate) Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

103. (B) XIX 117 Che *da te prese* il primo ricco patre II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] di te prese Plut.40.12; da te tolse It.Z.50 Plut.40.35.

104. (P) XX 30 Che al giudicio divin passion comporta AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* (*esp.* com-) M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] g. di Dio II.I.32 It.Z.50; porta Ham.202.

105. (P) XX 69 Segnar poria, s'e' fesse quel cammino Barb.4117 *Pr Ricc.*1012] Senar poria s'e' fosse Strozzi 153; porian se fessen Pal.319; se fesson II.I.32^{CORR}; se fosse in It.Z.50; se fosse AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202

It.Z.51 *Lau* (*corr.* fesse) M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* porian se fossen) Strozzi 152 *Tz Urb.*378.

106. (B) XXI 25 Allor mi volsi come l'uom cui tarda Pal.319 Plut.40.35 *Po Pr Ricc.*1012] Io mi rivolsi AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 152 *Tz Urb.*378; A. mi volse It.Z.50; A. mi mossi Barb.4117; che tarda II.I.32; Ham.202.

107. (B) XXI 28 Che, per *veder*, non indugia 'l partire II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] fugir It.Z.50; guardar Plut.40.35 *Pr*.

108. (P) XXI 53 Disser: «Covertò convien che qui balli Ricc.1012] Di lor covertò chonvien che tu balli *Po*; Disson...che tu balli It.Z.50; E disson Pal.319; qui conven che balli Ham.202; che tu balli II.I.32 Barb.4117 Plut.40.35; che tu qui balli AC.XIII.41 Acq.86 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 (*esp.* qui) Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; che tu qui galli *Pr* (*esp.* tu); che tu bolli Eg.2628.

109. (B) XXI 71 E *volser contra* lui tutt'i runcigli Barb.4117 Ham.202 *Po Pr* II.I.32] porser contra AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; volson verso It.Z.50 Plut.40.35; volsero verso Pal.319.

110. (B) XXI 106 Poi disse a *noi*: «Più oltre andar per questo II.I.32 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* Pal.319 Plut.40.35 *Po Pr Ricc.*1012] me AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* noi) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

111. (B) XXI 113 Mille *dugento con sessanta sei* II.I.32 (*agg.* uno) AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 (MCC) It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*agg.* uno) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] dugento uno Pal.319 (*esp.* uno); settanta et sei *Po*.

112. (B) XXII 6 Ferir torneamenti, e correr giostra] Fedir II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; torniamenti Ham.202 It.Z.50; muover Ricc.1012.

113. (B) XXII 58 Tra *male gatte* era venuto 'l sorco II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr*

Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] male branche Barb.4117 Plut.40.12 *Ricc*.1012.

114. (P) XXII 101 Sì *ch'ei* non teman de le lor vendette II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*] *ch'io* Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.35 *Po Pr* Urb.378.

115. (P) XXII 119 Ciascun da l'*altra costa* li occhi volse AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *altra ripa Pr*; *altra parte* II.I.32 Ham.202; de l'*altra c.* Barb. 4117.

116. (P) XXII 123 Saltò e dal proposto lor *si sciolse* II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] si tolse Barb.4117 Pal.319 *Po*.

117. (B) XXIII 132 Che veggian d'esto fondo a dipartirci II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] d'esto loco Barb.4117 Ham.202; dipartire *Po*.

118. (B) XXIV 72 Per *ch'io*: «Maestro, fa che *tu arrivi* AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] m'arrivi II.I.32 (*esp. m*) Barb.4117.

119. (B) XXIV 104 La polver si raccolse per sé stessa II.I.32 Pal.319 *Po*] La cener AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; s'accolse Barb. 4117 Ham.202; et per sé stessa Ricc.1012.

120. (B) XXIV 119 O potenza di Dio, quant'è severa] O vendetta Ham.202; quanto severa AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Ricc.1012 Pal.319 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. è severa*);Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; quant'ell'è vera II.I.32 (*corr. quant'è severa*).

121. (B) XXIV 141 Se mai sarai di fuor da' luoghi bui AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc*.1012 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] di fuor sarai II.I.32; sarai fuor d'esti l. Barb.4117;

122. (B) XXV 16 El si fuggì che non parlò più verbo II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12

Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

123. (B) xxv 18 Venir *chiamando*: «Ov'è, ov'è l'acerbo II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] gridando It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012.

124. (B) xxv 110 Che si perdeva là, e la sua pelle II.I.32 Barb.4117 *Po Ricc*.1012] perdea AC.XIII.41 Acq.86 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; perdea ella e la sua p. It.Z.50 Plut.40.35; perdea là ella sua p. Eg.2628; perdea e la sua p. Pal.319.

125. (P) xxv 134 Prima a parlar, si fende, e la forcuta Barb.4117 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012 Strozzi 151] si fonde AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; a la f. II.I.32 Ham.202.

126. (B) xxv 144 La novità se fior la penna abborra II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] La verità *Po*; la lingua Ricc.1012; la pena It.Z.50.

127. (B) xxvi 15 Rimontò 'l duca mio e trasse mee Ricc.1012] (i)l mio maestro II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319 Plut.40.35 *Pr*; lo mio maestro AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; lo mio mastro *Po*.

128. (P) xxvi 21 E più lo 'ngegno *affreno ch'i' non* soglio II.I.32 Barb.4117 Pal.319 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012] affermo AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* affreno) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; affermo che non Ham.202.

129. (B) xxvi 41 Del *fosso*, ché nessuna mostra 'l furto II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] foco Ricc.1012.

130. (B) xxvi 57 Alla vendetta *vanno* come all'ira II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] corron Ricc.1012; *om.* Strozzi 152.

131. (B) XXVII 4 Quando un'altra, che dietro a lei venia II.I.32 Barb.4117 Plut.40.12 Plut.40.35 *Po*] Quando un'ombra Ricc.1012; dietro a noi AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* le v.) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; le v. Ham.202; dietro venia Pal.319.

132. (B) XXVII 8 Col pianto di colui, e ciò fu dritto II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

133. (B) XXVII 65 *Non tornò vivo* alcun, s'i' odo il vero II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Non torna vivo Ham.202; Non uscì mai Ricc.1012.

134. (B) XXVII 70 Se non fosse il *gran* prete, a cui mal prenda II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] mal Barb.4117 *Po*.

135. (B) XXVIII 10 Per li Troiani *e* per la lunga guerra Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012] o II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378 (*corr.* e).

136. (B) XXVIII 71 E cu'io vidi su in terra Latina] Et ch'io già vidi su II.I.32; Et k'io già vidi in su Barb.4117; Et che già vidi Plut.40.35; Et cu'io vidi già Ricc.1012; vidi su Ham.202; (i)n su t. AC.XIII.41 Acq. 86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

137. (P) XXVIII 83 Non vide mai sì gran fallo *Nettuno* II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] nessuno Barb.4117 It.Z.50 Plut.40.35 (falli) *Po*.

138. (P) XXVIII 135 Che diedi al re *giovane i ma'* conforti] g. i mai Barb.4117; g. mai Plut.40.12²¹; g. ma' Ham.202; Giovanni i ma' Ricc.1012 Urb.378; Giovanni ma' It.Z.50 Plut.40.35 *Pr*; Giovanni i mai II.I.32 Pal.319; Giovanni mal

²¹ La -e di *giovane* sembra aggiunta in un secondo momento ed è scritta con un inchiostro differente.

Po; Giovanni mai AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*.

139. (P) XXIX 36 E in ciò m'ha el fatto a sé più pio II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Acciò m'a fatto elli a sé più pio *Po*^{CORR}; m'à il fatto a ssé più pio Plut.40.35; m'à il fatto suo più pio *Pr*; m'à fatto a sé esser più pio Ham.202.

140. (B) XXIX 46 *Qual dolor fora*, se de li spedali II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *Qual dolor esce fuor* Plut.40.35; *Qual di lor f.* It.Z.50.

141. (B) XXIX 55 Giù ver lo fondo, là 've la ministra] Quando noi fummo là ove la m. *Pr*; verso 'l fondo *Po*; per lo f. Ricc.1012; per lo fondo là ove It.Z.50; dove la m. Barb.4117 Plut.40.35; dove fa m. II.I.32; ove la m. Ham.202 It.Z.51 *Lau* Pal.319 Plut.40.12; là ove la sinistra AC.XIII.41 Eg.2628 M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* ministra) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378 (*corr.* ministra).

142. (B) XXIX 73 Io vidi *due sedere a sé poggiate* II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *seder due a sé p.* Ricc.1012; *due seder a sé appoggiate* Pal.319.

143. (B) XXX 6 *Andar* carcata da ciascuna mano II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *Venir* Ricc.1012.

144. (B) XXX 18 *E del suo Polidoro* in su la riva II.I.32 Ham.202 (*su la riva*); Pal.319 *Po* Ricc.1012] *El bel suo P.* AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau*^{CORR} M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* e del) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; *El suo P.* It.Z.50; *El suo bel P.* Barb.4117 Plut.40.35.

145. (B) XXX 44 *Falsificare in sé* Buoso Donati II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *Falsificando in sé* It.Z.50 Plut.40.12; *Falsificando sé in* Strozzi 149.

146. (P) XXX 51 *Tronca da l'altro* che l'uomo ha forcuto II.I.32^{CORR} AC.XIII.41 It.Z.51 Eg.2628 Ham.202 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14

Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378^{CORR}] lato Barb.4117 It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012.

147. (B) xxx 87 *E men* d'un mezzo di traverso non ci ha II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 (di meçço) Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Et più Ricc.1012.

148. (B) xxx 105 Col *braccio* suo, che non parve men duro II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *pugno* Barb.4117 M.289 Plut.40.12 Ricc.1012.

149. (P) xxxi 4 Così od'io che solea far la lancia It.Z.50 *Pr*] udii che solea la lancia Barb.4117; solea la lancia II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; ferir la lancia *Po*.

150. (B) xxxi 39 Fuggiemi errore e *cresciemi* paura II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] giugnemi Ricc.1012.²²

151. (B) xxxi 60 Ed a sua proporzione *eran* l'altre ossa II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] tutte Ham.202.²³

152. (P) xxxii 34 *Livide*, insin là dove appar vergogna] Lividi Ricc.1012; Lividio si là *Pr*; Lividi si là AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; Lividi sì dove ci par II.I.32; Si vid'io lì là dove Barb.4117.

153. (B) xxxii 128 *Così 'l sovràn li denti* a l'altro pose II.I.32 Ham.202 Pal.319] Così sovra li denti AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* 'l sovràn) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*; Così l'un sovra a l'altro i denti Ricc.1012 Urb.378.

154. (B) xxxiii 26 Più lune già, quand'io feci il mal sonno Ham.202] Più le vie Ricc.1012; Più lieve II.I.32 (*corr.* lune) AC.XIII.41 Barb.4117 (om. *io*)

²² *Po* lacuna meccanica.

²³ *Po* lacuna meccanica.

Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 (*corr. lume*) Plut.40.14 Plut.40.35 (*om. io*) *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. lune*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; quando feci Pal.319

155. (B) XXXIII 43 Già *eran desti*, e l'ora s'appressava II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] era desto Ricc.1012.

156. (B) XXXIII 72 Tra 'l *quinto di e 'l sesto*; ond'io mi diedi II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] quarto di e 'l quinto Barb.4117.

157. (B) XXXIII 74 E *due* di li chiamai, poi che fur morti II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] tre Ham.202 Ricc.1012.

158. (P) XXXIII 96 Si volge in entro a far crescer l'ambascia] Si volge in dentro Ham.202 Plut.40.35; Si volge iventro It.Z.50; Si volge II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; Si volse *Pr*; Si solve Plut.40.12; Si volge 'n centro *Po*; Si volge indietro Barb.4117.

159. (P) XXXIII 98 E *sì come* visiere di cristallo II.I.32 Barb.4117 Ham.202 (visiera) It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.35 *Po Pr* (visiera) Ricc.1012] Et insieme AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151(*corr. sì come*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

160. (B) XXXIV 17 Ch'al mio maestro *piacque* di mostrarmi II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] parve Barb.4117 *Po* Ricc.1012.

161. (B) XXXIV 43 E la destra *parea* tra bianca e gialla II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] *om.* – mi pareva Plut.40.35 *Pr*.

162. (P) XXXIV 50 Era lor modo; e quelle svolazzava II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 (isvolazzava) Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* (*corr. suso alççava*) M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po* Ricc.1012 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Era il lor m. *Pr*; quelle su l'alzava Ham.202.

163. (B) XXXIV 93 Qual è quel punto ch'io avea passato II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Qual era il p. Ricc.1012; avea lasciato Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12.

164. (B) XXXIV 99 Ch'avea mal suolo e di lume disagio II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

165. (P) XXXIV 113 Ch'è *contraposto* a quel che la gran secca *Po* Ricc.1012] apposo Barb.4117; composto II.I.32 (*corr.* opposito) Ham.202; opposito AC.XIII.41 Eg.2628 M.289 Plut.40.12 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; opposto It.Z.51 *Lau*; apposita It.Z.50.

PURGATORIO

166. (B) I 15 Del *mezzo*, puro infino al primo giro II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pal.319 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] aer(e) Ham.202 It.Z.50 *Po Pr Ricc*.1012.

167. (B) I 27 Poi che privato se' di *mirar* quelle AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] veder II.I.32 Pal.319.

168. (B) I 86 *Mentre ch'i fu' di là*, diss'egli allora Barb.4117 It.Z.50 *Po* Pal.319 Ricc.1012] Mentr'io vivo fu *Pr*; Mentre ch'io vissi Ham.202 Plut.40.12; Mentre k'io di là fui II.I.32^{CORR}; *om.* di là AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 *Lau* (*agg.* di là) M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 (*agg.* di là) Strozzi 150 Strozzi 151 (*agg.* di là) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378 (*agg.* di là).

169. (B) I 88 Or che di là dal *mal fiume* dimora Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 *Po Pr Ricc*.1012] mar fo II.I.32 (*corr.* fiume) AC.XIII.41 Acq.86 M.289 Plut.40.14 (*corr.* fiume) Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* mal fiume) Strozzi 152 Strozzi 153 (*corr.* mal fiume) *Tz Urb.*378; mal fo It.Z.51 *Lau* (*corr.* fiume) Plut.40.12 (*corr.* foco); mal io fo Eg.2628.

170. (B) I 112 El cominciò: «Figliuol, segui i miei passi Pal.319] Ei cominciò: seguisci li miei passi II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117; Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

171. (B) I 119 Com'om che torna a la perduta strada II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378.

172. (B) II 10 Noi *eravam* lunghesso mare ancora II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Po Pr Ricc.1012] andavamo AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 Lau M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378.

173. (P) II 26 Mentre che i primi bianchi apparver ali] primo bianco aperse Pal.319; aperser II.I.32 IAC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz; apparsor Urb.378^{CORR}.

174. (B) II 35 Trattando *l'aere* con l'etterne penne II.I.32 Ham.202] l'ali AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378.

175. (B) II 44 Tal che *farìa* beato *pur descripto* Ham.202 Urb.378^{CORR}] pareva – pur d. Pal.319; pare(v)a – per (i)scritto II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 It.Z.50 It.Z.51 Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz; pareva – per r-scripto Eg.2628.

176. (P) II 81 E tante *mi tornai con esse* al petto II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz; Urb.378] mi tornar con esse Barb.4117; mi ritornai con esse It.Z.50; mi tornai con nulla Ham.202; mi trovai con esse Po.

177. (B) II 93 Diss'io; «ma a te com'è tanta ora tolta Pal.319] *M'a te com'era tanta terra tolta* II.I.32 (corr. ora) AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. Ma te come diss'io tanta ora tolta) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378; cotanta ora Barb.4117.

178. (B) II 99 Chi ha voluto *intrar*, con tutta pace II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Ham.202 (Che) It.Z.50 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Urb.378] et terra Eg.2628 It.Z.51 Lau (corr. entrare) M.289 Plut.40.12 (corr. intrar) Tz; in terra p. Po.

179. (P) II 103 A quella foce *ha elli or* dritta l'ala Barb.4117 Ham.202] ov'elli a II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po* (dov'elli) *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

180. (B) II 107 *Memoria o uso a l'amoroso* canto Barb.4117 Pal.319 Strozzi 149] Innamoroso all'amoroso II.I.32 (*corr.* memoria o uso) AC.XIII.41 Acq.86 (*corr.* memoria o uso) Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* (*corr.* memoria o uso) M.289 Plut.40.12^{CORR} Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* memoria o uso) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378 (*corr.* memoria o uso); Innamorosa l'amoroso Ham.202.

181. (B) II 110 *L'anima mia, che, con la sua persona* It.Z.50 *Po* Ricc.1012] *L'anima mia* che con la mia II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378 (*corr.* la sua); *L'anima* che con la sua *Pr*.

182. (P) II 118 *Noi eravam* tutti fissi e attenti] andavamo II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

183. (B) II 124 Come quando, cogliendo biado o loglio Barb.4117 Ham.202 (biada) It.Z.50 (lollio) Plut.40.12 (colliendo biada) Ricc.1012 (biada)] Come cogliendo biada o loglio II.I.32 It.Z.51 *Lau* M.289 Strozzi 153 *Tz*; Come a cogliendo biada o loglio Eg.2628; Et come ricogliendo biada o loglio AC.XIII.41 Acq.86 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378 (*corr.* come quando coglendo); Et sì come coglendo biado o loglio Pal. 319 (*corr.* biada); Come quando accogliendo biada o loglio *Pr*; Come cogliendo biada over lolglio *Po*.

184. (P) II 126 *Queti*, senza mostrar l'usato orgoglio Ham.202 Ricc.1012] Questi II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* (*corr.* Queti) M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378

185. (P) II 132 Com'om che va, né sa dove *riesca* Barb.4117 Ham.202] s'arresta Eg.2628 It.Z.50 *Po* Ricc.1012; s'arresca II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378 (*corr.* riescha); che sa né sa dove s'aresca *Pr* (*corr.* che va).

186. (B) III 35 Possa trascorrer la infinita via II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

187. (B) III 50 La più *rotta ruina* è una scala Strozzi 151^{CORR}] *rotta rovina* Pal.319; romita via Eg.2628 It.Z.51 *Lau* Plut.40.12 *Pr Ricc* Strozzi 150 Strozzi 153 *Tz*; rimota via AC.XIII.41 Acq.86 M.289 Plut.40.35 Strozzi 149 Strozzi 152 Urb.378; runita via Barb.4117; rumita via It.Z.50 Ricc.1012; romita riva Ham.202; erta ruina II.I.32; romita rovina *Po*.

188. (B) III 104 Tu se', *così* andando, volgi 'l viso II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] che sì Barb.4117.

189. (B) IV 32 E d'ogne lato ne stringea lo stremo AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*] d'ogni parte Urb.378; in ogni lato *Po*; mi stringea II.I.32 (*corr.* ne) Ham.202.

190. (B) IV 54 *Che* suole a riguardar giovare altrui II.I.32 (*corr.* Perché) Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 Plut.40.35 *Po Pr Ricc*.1012] Perché AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 *Lau* (*esp.* Per) M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378 (*esp.* Per); *Che* suol giovare a riguardare altrui Barb.4117.

191. (B) IV 72 Che mal non seppe carregar Fetòn II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] mai It.Z.50; mai non seppe chorreggier Pheton *Po*.

192. (P) IV 131 Di fuor da essa, *quanto fece* in vita] quando fece Pal.319; quant'io feci II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po* (esso) *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150Strozzi 151 (*corr.* quanto fece) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

193. (B) IV 135 L'altra che val, che 'n ciel non è udita II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

194. (B) V 38 Di prima notte mai fender sereno II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc*

Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] meçça notte It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc.1012*; mai scender Pal.319.

195. (B) v 44 E *vengonti a pregar*», disse 'l poeta II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.14 Po Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz*] vegnonci Barb.4117 Plut.40.12 Strozzi 150 Urb.378; vegnon'a II.I.32 It.Z.50 Plut.40.35 Ricc.1012.²⁴

196. (B) v 74 Onde uscì 'l sangue in sul qual io sedea II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] Che mi fur facti in su qual'io sedea Plut.40.12; sangue sul qual *Po*.

197. (B) v 88 Io fui di Montefeltro, io son Bonconte II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] fui – fui It.Z.50 Plut.40.35 Ricc.1012; da M. Barb.4117; da M – fui *Po*.

198. (B) VI 15 E l'altro ch'annegò *correndo* in caccia II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Po Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] fuggendo Barb.4117 It.Z.50 Plut.40.35 Ricc.1012.

199. (B) VI 49 *Ed io: «Segnore, andiamo a maggior fretta* II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Po Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Tz Urb.378*] Et signor Strozzi 153; Et io buon duca It.Z.50 Ricc.1012; Et io al duca Plut.40.35.

200. (P) VI 60 Quella *ne 'nsegnerà* la via più tosta Barb.4117 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc.1012*] n'assennerà II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.14 Po* (più tosto) *Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*.

201. (P) VI 111 E *vedrai* Santafigor com'è *oscura*] *vedrai* – sicura AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*; *vedrai* – sicura II.I.32; *vedi* – sicura Pal.319 *Pr*.

202. (B) VI 124 Ché *le città* d'Italia tutte piene II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14*

²⁴ Ham.202 om. vv. 43-45.

Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] le terre It.Z.50 Ricc.1012.

203. (B) vi 125 Son di tiranni, e un *Marcel* diventa It.Z.50 Ricc.1012] Marcello Pal.319; Metel AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* Marcel) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*; Martel II.I.32 (*corr.* Marcel) Barb.4117 (*corr.* Marcel) Ham.202 *Po*.

204. (B) vi 135 Senza chiamare, e grida: «I' mi sobbarco II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*] dice Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35 *Po* Ricc.1012 Urb.378.

205. (B) vii 15 Ed abbracciòl là 've 'l minor s'appiglia] abbracciò là ove AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* (*corr.* abbracciollo ove) M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*; abbracciollo là ove *Po*; abbracciollo ove II.I.32 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 *Pr Ricc*.1012.

206. (B) vii 26 A veder l'alto Sol che tu disiri II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po* (disii) *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378* (*corr.* Di veder).

207. (B) vii 43 Ma vedi già come *dichina* il giorno II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] vedi omai *Pr*; declina Barb.4117.

208. (B) vii 51 D'altrui, o non sarria ché non potesse? II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po* (che potesse) *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378* (*corr.* over)] o che Pal.319.

209. (B) vii 58 *Ben si* poria con lei tornare in giuso II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] Non si It.Z.50.

210. (B) vii 69 E là il novo giorno attenderemo II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] quivi It.Z.50 Pal.319 Ricc.1012.

211. (P) VIII 29 Erano in *veste*, che da verdi penne II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] vista It.Z.51.

212. (B) VIII 64 L'uno a Virgilio e l'altro a un si volse Ham.202 Pal.319 Plut.40.35 Strozzi 149 Strozzi 152] L'una...l'altra Barb.4117; a me si volse II.I.32 (*corr.* a un) AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 *Tz Urb.378*; l'altro a l'un *Po*; l'altro a me s'accolse *Pr*; si mosse It.Z.50 (*corr.* volse).

213. (B) VIII 121 «*Oh!*», *diss'io lui*, «per li vostri paesi II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] Certo *diss'io Barb.4117 Po*; O dissi lui Ricc.1012.

214. (B) VIII 129 Del pregio *de la borsa* e *de la spada* II.I.32^{CORR} Barb.4117 Ham.202 Pal.319 *Po* Strozzi 149 Strozzi 152] della bontà AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* (*corr.* borsa) M.289 Plut.40.12 (*corr.* borsa) Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* borsa) Strozzi 153 *Tz Urb.378*; del valore *Pr*.

215. (B) IX 12 *Là 've già tutti* e cinque sedevamo AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* (*esp.* già) M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] *Là dove tutti* II.I.32 Pal.319 Plut.40.12; *Là ove tutti Pr*; *Ove già tutti* Ham.202.

216. (B) IX 28 Poi mi pareva che, poi *rotata* un poco, II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] rotando *Po*.

217. (P) IX 39 *Là onde poi li Greci il dipartiro* II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 *Pr Ricc.1012*] i Greci poi Pal.319; i Greci poi yndia partiro *Po*; si partiro AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* (*corr.* il dipartiro) M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 (*corr.* sil partiro) Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*.

218. (P) IX 42 Come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia Barb.4117 Pal.319 *Po*] Sì come l'uom Ham.202; a caccia II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*.

219. (B) IX 74 Che là dove pareami prima rotto *Po*] Colà II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; Colà...in prima Pal.319; dove pare in prima Barb.4117; dove veder pariami rotto It.Z.50 Ric.1012; dove veder pariami il rotto *Pr*.

220. (P) IX 130 Poi pinse l'uscio a la *porta* sacrata AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po* (sagrata) *Pr* (sagrata) *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] parte II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319 Plut.40.12^{CORR}.

221. (B) X 14 Tanto che pria lo *scemo* della luna II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] stremo *Pr*.

222. (B) X 49 Perch'i' mi *mossi* col viso, e vedea II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] volsi *Pr*.

223. (B) XI 36 Possano uscire a le stellate ruote It.Z.50 *Pr* Ricc.1012] Possano usar *Po*; delle stellate II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

224. (B) XI 51 Possibile a salir persona viva II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

225. (B) XI 98 La gloria *della lingua*; e forse è nato II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] di colui Strozzi 149.

226. (B) XI 103 Che voce avrai tu più, se vecchia scindi II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Che fama It.Z.50 *Pr* Ricc.1012; che vecchia *Po*.

227. (B) XI 132 Come fu la venuta lui largita?» Barb.4117 Ham.202^{CORR} Pal.319 Plut.40.12 *Po* Ricc.1012] Come la venula lui l. II.I.32; venuta a lui It.Z.50 *Pr*; venuta sua AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14

Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* lui) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

228. (B) XII 5 Ché qui è buon con *l'ali* e coi remi II.I.32 (*corr.* la vela) AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 (*corr.* la vela) Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* la vela) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] la vela Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 *Po Pr Ricc.*1012.

229. (B) XII 13 *Ed el* mi disse: «Volgi li occhi in giùe II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Quando It.Z.50 *Pr Ricc.*1012.

230. (B) XII 14 Buon ti sarà, per *tranquillar* la via II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] allegiar It.Z.50 *Pr Ricc.*1012.

231. (P) XII 19 Onde li molte volte si ripiagne] Ondelli *Po*; Ondelli molte fiate Pal.319; Ondelli molte volte se ne piagne Barb.4117; Onde l'uom molte volte si rimpiangne Plut.40.12; se ne pia(n)gne II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; si ne piange Ham.202 It.Z.50 Ricc.1012.

232. (B) XII 29 Celestial *gaicer*, da l'altra parte II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] star It.Z.50 *Pr Ricc.*1012.

233. (B) XII 47 *Quivi 'l tuo* segno; ma pien di spavento II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Quivi è il tuo Barb.4117 It.Z.50 Ricc.1012; Qui vile *Po*.

234. (B) XII 82 Di riverenza il viso et li atti addorna II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

235. (B) XII 94 A questo *invito* vengon molto radi Barb.4117 (molti) Pal.319 *Po*] annuncio II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

236. (P) XII 126 Ma fia diletto loro esser *sù pinti* II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] sospinti Pal.319 *Po*.

237. (B) XIII 1 *Noi* eravamo al sommo della scala Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35 *Po Pr Ricc.1012*] Poi II.I.32 (*corr. noi*) AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* (*corr. noi*) M.289 Plut.40.12 (*corr. noi*) Plut.40.14 (*corr. noi*) *Ricc* Strozzi 149 (*corr. noi*) Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. noi*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*.

238. (B) XIII 3 Lo monte che salendo altrui dismala Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 *Pr*] Lo nome II.I.32 (*corr. monte*) AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. monte*) Strozzi 152 (*corr. monte*) Strozzi 153 *Tz Urb.378* (*corr. monte*); altrui smagha *Po*.

239. (B) XIII 43 Ma ficca *li occhi* per l'aere ben fiso Barb.4117 Ham.202 Pal.319 Plut.40.12 *Po*] il viso II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*.

240. (P) XIII 98 Più *innanzi alquanto che là* dov'io stava II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319] *là* alquanto che *là* AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*; inançi che *là Po*.

241. (B) XIII 105 Fammiti conto *o* per luogo *o* per nome II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] *om. Plut.40.35*.

242. (B) XIII 121 Tanto ch'io *volsi* in sù l'ardita faccia II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] levai It.Z.50 *Pr Ricc.1012*.

243. (B) XIII 144 Di *là per te* ancor li mortai piedi II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319 *Po* (mortal)] imparte AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. per te*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*.

244. (B) XIII 154 Ma più *vi perderanno* li ammiragli II.I.32 Barb.4117 Pal.319] li perderanno Ham.202 *Po*; vi metteranno AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50

It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

245. (B) XIV 60 Del fiero fiume, e tutti li sgomenta II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] fiero lume Eg.2628; li spaventa Pal.319.

246. (B) XIV 67 Com'a l'annunzio di dogliosi danni II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

247. (P) XIV 84 Visto m'avresti di *livore* sparso II.I.32 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35 Ricc.1012] lividor(e) AC.XIII.41 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* livore) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

248. (B) XIV 136 Come da lei l'udir *nostro* ebbe triegua II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 *Po Pr Ricc*.1012] mio AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

249. (B) XV 15 Che del soverchio visibile lima II.I.32^{CORR} AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

250. (P) XV 86 *Estatica* di subito esser tratto Barb.4117 Ham.202 *Po*] *Exantica* II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 (*corr.* *Estatica*) *Pr* (*esantica*) *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* *extatica*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; *Exactica* Plut.40.35 Strozzi 149; *Extacita* Pal.319.

251. (B) XVI 12 In cosa che 'l molesti, o forse ancida II.I.32 Barb.4117 Ham.202 (*accida*); It.Z.50 Pal.319 *Po* (*uccida*) Ricc.1012] ovvero AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

252. (B) XVI 142 Vedi l'albor che per lo *fummo* raia II.I.32 Barb.4117 Pal.319 *Po*] fiume AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* *fummo*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

253. (B) XVI 145 Così tornò, e più non volle udirmi AC.XIII.41 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150

Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Così parlò et più non volle dirmi Pr; Così parlando et poi non volle u. It.Z.50; Così parlò Ricc.1012; che più non volse Barb.4117 *Po*; che più non v. II.I.32 Pal.319; non volle dirmi Eg.2628.

254. (B) XVII I 30 Che fu al *dire ed al far* così intero II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 *Po* Ricc.1012] fare et al dir(e) AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

255. (P) XVII 40 Come si frange il sonno ove di butto II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Ricc.1012] Come si piange AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* (*corr. frange*) M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 (*corr. frange*) Strozzi 151 (*corr. frange*) Strozzi 152 (*corr. frange*) Strozzi 153 *Tz Urb.*378; Onde si piange Strozzi 150; Come s'infrange il senno *Po*; che di butto *Pr*.

256. (P) XVII 41 Nova *luce* percuote il viso chiuso II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378] boce It.Z.51 *Lau* M.289 Strozzi 153 *Tz*; voce *Pr*.

257. (P) XVII 43 Così *l'imaginar* mio cadde giuso II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319 Plut.40.12 *Po*] Così l'immagine AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. immaginar*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; Come l'immagine Eg.2628 It.Z.50 *Pr*.

258. (B) XVII 55 Questi è *divino* spirito, che ne la II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319 Plut.40.12 *Po*] dirieto AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. divino*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

259. (B) XVII 117 Ch'el *sia* di sua grandezza in basso messo II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] sua Eg.2628.

260. (B) XVIII 10 Ond'io: «Maestro, il mio *veder* s'avviva II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] voler Barb.4117.

261. (P) XVIII 28 Poi come *'l* foco movesi in altura II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12

Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] *om.* Pal.319 *Po*.

262. (B) XVIII 57 E de' primi appetibili l'affetto II.I.32 Barb.4117] Né de primi Pal.319; Et è prima appetibile l'effetto AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* (*corr.* E di primi appetibili l'affetto) M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* Né di primi appetibili l'affetto) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; Et è prima appetibile l'a. It.Z.50 Ricc.1012; Et de primi partibili l'effetto *Po*; effetto Ham.202.

263. (B) XVIII 58 *Che sono in voi sì come studio in ape* II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] *Che sono in noi* Plut.40.12; Et solo in voi *Po*; Ch'è solo in voi Ham.202.

264. (B) XVIII 76 La luna, quasi a mezza notte tarda II.I.32 (*corr.* terza) AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

265. (B) XVIII 83 Pietola più che villa mantoana Barb.4117] Picciola *Po*; Pretola II.I.32 Pal.319 (Pretola) Strozzi 151^{CORR}; Pietosa più che nulla It.Z.50 Ham.202 Plut.40.12 *Pr Ricc*.1012; Cortese più che nulla AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 152 Strozzi 153 (*corr.* Pietola più che villa) *Tz Urb.*378; Petula più che villa Plut.40.14^{CORR}.

266. (P) XVIII 106 O gente *in cui fervore* aguto adesso II.I.32 Barb.4117 Pal.319] *chon furore Po*; in cui favore AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 (*corr.* *fervore*); Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* *fervore*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

267. (B) XVIII 111 Però *ne dite ond'è* presso il pertugio II.I.32 (*corr.* *ov'è*) AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* *ov'è*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] *ne dite ov'è* Pal.319; vedete *ond'è Po*.

268. (B) XIX 34 Io mossi li occhi, e 'l buon maestro: «Almen tre II.I.32] Io volsi Pal.319; Io volsi li occhi el bon maestro almen tre Barb.4117; Io volsi (gli occhi al buon maestro et mentre AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* el buon

maestro almen tre) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; Io volsi li occhi al buon Virgilio et mentre *It.Z.50 Pr Ricc.*1012; Io volsi gli occhi el mio maestro et mentre *Ham.*202; Io mi volsi li occhi al buon maestro et mentre *Plut.*40.35; el mio maestro *Po*.

269. (B) XIX 35 *Voci t'ho messe!*», dicea, «Surgi e vieni *II.I.32 Ham.*202 *Pal.*319] Voci come se dicesse *AC.XIII.41 Acq.*86 *It.Z.51 Lau* (dicessi) *M.*289 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* voci t'o messe dicea) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; Voci come dicesse *Barb.*4117 *Eg.*2628 *It.Z.50 Plut.*40.12 *Pr* (Voce) *Ricc.*1012; Voci commosse dicendo *Po*.

270. (B) XIX 85 E volsi li occhi a li occhi *al signor* mio *AC.XIII.4; Acq.*86 *Barb.*4117 *Ham.*202 *It.Z.50 It.Z.51 Lau M.*289 *Pal.*319 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Pr Ricc* *Ricc.*1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] al duca *II.I.32; del signor Po; om.* a li occhi *Eg.*2628.

271. (B) XIX 125 E quanto fia piacer del giusto Sire *II.I.32 Barb.*4117 *Ham.*202 *It.Z.50 Pr Ricc.*1012] 'l piacer del nostro Sire *Po; alto Sire AC.XIII.41 Acq.*86 *Eg.*2628 *It.Z.51 Lau M.*289 *Pal.*319 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

272. (B) XIX 140 Ché la tua stanza mio pianger disagia *Ham.*202 *It.Z.50 Pr Ricc.*1012] s. mio pregar *II.I.32 Barb.*4117 *Eg.*2628 *Pal.*319 *Po; stançia mio pregar AC.XIII.41 Acq.*86 (stantia) *It.Z.51 Lau M.*289 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 (stantia) *Plut.*40.35 (stantia) *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* (stantia) *Urb.*378 (stantia).

273. (B) XX 8 Per li occhi il mal che tutto 'l mondo occupa *II.I.32 AC.XIII.41 Acq.*86 *Barb.*4117 *Eg.*2628 *Ham.*202 *It.Z.51 Lau M.*289 *Pal.*319 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Po* ('l ma) *Pr Ricc* *Ricc.*1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] mond'acupa *It.Z.50*.

274. (B) XX 9 Da l'altra parte in fuor troppo s'approccia *II.I.32 Barb.*4117 *Ham.*202 *It.Z.50 It.Z.51 Pal.*319 *Po Ricc.*1012] tutto *AC.XIII.41 Acq.*86 *Eg.*2628 *Lau* (*corr.* tutta) *M.*289 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* troppo) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

275. (B) XX 67 Carlo venne in Italia e, per ammenda, *II.I.32 (corr.* vicenda, *esp.* et) *Eg.*2628 (amenda) *Ham.*202 *It.Z.50 It.Z.51 Lau M.*289 *Plut.*40.12 *Po Pr Ricc.*1012 *Tz*] vicenda *AC.XIII.41 Acq.*86 *Pal.*319 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*esp.* et) Strozzi 152 Strozzi 153 *Urb.*378; *om.* et *Barb.*4117.

276. (B) XX 90 *E tra vivi ladroni* esser anciso *AC.XIII.41 Acq.*86 *Barb.*4117 *Eg.*2628 *Ham.*202 (*corr.* ucciso) *It.Z.50 It.Z.51 Lau M.*289 *Pal.*319 *Plut.*40.12

Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] Entra giudei ladroni II.I.32 (*corr. vivi*).

277. (B) xx 104 Cui traditore *e ladro e* paricida II.I.32 Pal.319 *Po*] ladro e AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*; e ladro Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 *Pr Ricc.1012*.

278. (P) xx 114 E in infamia tutto 'l *monte* gira Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* Pal.319 Plut.40.12] mondo II.I.32 (*corr. monte*) AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. monte) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378; om. in Po*.

279. (P) XXI 61 De la mondiaia *sol voler fa* prova Barb.4117 *Po*] sol voler si fa II.I.32 (*corr. solver si*) Pal.319; solver si fa prova AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. immondizia) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*.

280. (B) XXI 101 Visse Virgilio, assentirei un sole II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 (*assentire*) *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*.

281. (B) XXI 105 Ma non *può* tutto la virtù che vuole II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 *Po* (*tutta*) *Pr Ricc.1012*] vuol AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.12 (corr. può) Plut.40.14 (corr. può) Plut.40.35 Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. può) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*.

282. (B) XXI 112 E «Se tanto labore in bene assommi» II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] Et tanto l'albore Pal.319; tanto lavori *Po*; labore insieme It.Z.50 *Pr Ricc.1012*.

283. (P) XXI 126 Forza a cantar de li uomini e d'i dèi Pal.319] Forte II.I.32 (*corr. forza*) AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. força) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*; Forte chanto *Po*.

284. (B) XXII 6 Con 'sitiunt', sanz'altro, ciò fornire] sitio II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319*

Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378.

285. (B) XXII 51 *Con esso* insieme qui suo *verde* secca Barb.4117 It.Z.51 *Lau* Plut.40.12] *Commesso* – verde AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378; *Commesso* – veder It.Z.50 Plut.40.35 Ricc.1012; *Con esso* – veder Pal.319 (*corr. verde*) *Pr*; *Con esse* – veder Ham.202; *Con essi* – veder II.I.32.

286. (B) XXII 58 «per quello che Cliò teco li tasta II.I.32^{CORR} Ham.202] quel che li creò AC.XIII.41 Acq.86 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* (*corr. Clio*) M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 (*corr. Clio*) *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. Clio*) Strozzi 152 (*corr. Clio*) Strozzi 153 *Tz Urb*.378; che crio Barb.4117 Plut.40.35; ch'elli creò Eg.2628; che *Dio* Pal.319; *che Dio teco Po*^{CORR}.

287. (B) XXII 81 Ond'io a visitarli presi usata Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35 Ricc.1012] Perch'io a vicitarli *Pr*; a vegetarli *Po*; a visitare prese lusata II.I.32 (*corr. a visitarli presi usata*); feci usata AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. presi*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378.

288. (B) XXII 87 Fer *dispregiare* a me tutte altre sette II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 (fero) Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378] *dispiacer Pr*.

289. (B) XXII 97 Dimmi dov'è Terrenzio *nostro antico* II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012] *nostro amicho Po*; vostro a. AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378.

290. (B) XXII 105 Che sempre ha le nutrice nostre seco] Che (a) le mitrie nostre sempre seco AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 (Ch'a) Plut.40.14 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. nutrici*); Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378; le nutrici II.I.32^{CORR} Ham.202 Pal.319 *Po*; le notrici Barb.4117; le mitria Plut.40.35.

291. (B) XXIII 2 Ficcava io sì come far suole II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378] Ficchava io sì chome ficchar suole *Po*; io così Barb.4117 It.Z.51 *Lau* Pal.319; io così come far sole It.Z.50 Ricc.1012.

292. (B) XXIII 5 Vienne oramai, ché 'l tempo che n'è imposto AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 Ham.202 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35

Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Vieni oggimai al tempo che n'è imposto *Po*; Vieni - n'è posto *Pal.*319; Vieni *II.I.32 Barb.*4117; Vieni – c'è imposto *It.Z.50 Pr Ricc.*1012.

293. (B) XXIII 36 E quel *d'un'acqua*, non sappiendo como *II.I.32 Barb.*4117 *Ham.*202 *It.Z.50 Pal.*319 *Po Pr Ricc.*1012] dunqua *AC.XIII.41 Acq.*86 *Eg.*2628 *Lau* (*corr. dunaqua*) *M.*289 *Plut.*40.12 (*corr. dunaqua*) *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; dunque *It.Z.51*.

294. (B) XXIII 44 Ma ne la voce sua mi fu palese *II.I.32 Barb.*4117 *Ham.*202 *It.Z.50 It.Z.51 Lau Pal.*319 *Plut.*40.12 *Po Pr Ricc.*1012] faccia *AC.XIII.41 Acq.*86 *Eg.*2628 *M.*289 *Plut.*40.14 (*var. voce*) *Plut.*40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

295. (P) XXIII 49 «Deh, non contendere a l'asciutta scabbia *II.I.32 AC.XIII.41 Acq.*86 *Eg.*2628 *Ham.*202 *It.Z.51 Lau M.*289 *Pal.*319 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] l'usata *Barb.*4117; l'uscita *It.Z.50 Pr Ricc.*1012.

296. (B) XXIII 82 Come se' tu *qua sù* venuto ancora *II.I.32 AC.XIII.41 Acq.*86 *Eg.*2628 *Ham.*202 *It.Z.51 Lau M.*289 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] di qua su *Pal.*319; di qua *Barb.*4117 *It.Z.50 Pr Ricc.*1012.

297. (B) XXIII 84 Dove tempo per tempo si ristora *Pal.*319 *Pr*] Ove *It.Z.50 Ricc.*1012; Là dove *Po*; Là ove *II.I.32 Barb.*4117 *Ham.*202 *Plut.*40.12; Là ove tema per tema si r. *AC.XIII.41 Acq.*86 *Eg.*2628 *It.Z.51 Lau M.*289 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. tempo per tempo*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

298. (B) XXIII 97 O dolce frate, che vuo' tu ch'io dica? *II.I.32 Barb.*4117 *Ham.*202 *It.Z.51 Lau Pal.*319 *Plut.*40.12 *Pr*] padre *AC.XIII.41 Acq.*86 *M.*289 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 (*corr. frate*) Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; or che vuoi *It.Z.50 Ricc.*1012²⁵; *O dolce padre che vuo tu (?) ch'i dica* *Eg.*2628.

299. (B) XXIII 106 Ma se le *svergognate* fosser certe *II.I.32 AC.XIII.41 Acq.*86 *Barb.*4117 *Eg.*2628 *Ham.*202 *It.Z.51 Lau M.*289 *Pal.*319 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] sventurate *It.Z.50 Pr Ricc.*1012.

²⁵ Probabilmente “frate” è scritto su rasura.

300. (P) XXIII 125 Salendo e *rigirando* la montagna Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 *Pr Ricc.*1012] riguardando II.I.32 (*corr.* rigirando) AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* rigirando) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

301. (B) XXIV 36 Che più pareva di me *aver* contezza Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.35 *Po Pr Ricc.*1012 Strozzi 151 (*corr.* voler) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] veder AC.XIII.41 M.289 Plut.40.12 (*corr.* voler) Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150; voler II.I.32 Barb.4117 Ham.202 *Lau* Pal.319; voler di me It.Z.51.

302. (P) XXIV 57 Di qua dal dolce *stil novo ch'i' odo!* Barb.4117 Ham.202 Pal.319] stilo il novo chiodo II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*esp.* il) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; stile il novo chiodo It.Z.50 Plut.40.12 *Pr Ricc.*1012; che io odo novo *Po*.

303. (B) XXIV 58 Io veggio ben *come le* vostre penne II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] che move *Po*.

304. (B) XXIV 61 E qual *più a gradire* oltre si mette Ham.202 It.Z.50 *Pr Ricc.*1012] più a riguardar Barb.4117 Plut.40.12; più a guardar(e) II.I.32 Pal.319 *Po*; a riguardar più AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* (*corr.* più a guardar) M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* più a riguardar) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

305. (B) XXIV 64 Come li augei che vernan lungo 'l Nilo] augelli II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; auge Barb.4117; auge Eg.2628; augelli che venan *Po*; verso 'l Nilo It.Z.50 *Pr Ricc.*1012.

306. (P) XXIV 65 Alcuna volta *in aere fanno* schiera II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319 *Po*] ne(l)l'aere f. AC.XIII.41 Acq.86 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* in aere) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; fan nell'aere Eg.2628; di lor fanno It.Z.50 Plut.40.12 *Pr Ricc.*1012.

307. (B) XXIV 125 Per che *no i volle* Gedeon compagni] non volle Ham.202 It.Z.51 *Lau* Pal.319 *Po*; non v'ebbe AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi

152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; non ebbe *It.Z.50 Pr Ricc.*1012; *non II.I.32 (agg. glebbe)*; noi mostrian di gieon compagni²⁶ *Barb.*4117.

308. (P) xxv 9 Che per artezza i salitor dispaia] Perché l'erteça al s. *Pal.*319; Che per erteçça il s. *AC.XIII.41 Acq.86 Barb.*4117 *Eg.*2628 *Ham.*202 *It.Z.50 It.Z.51 Lau M.*289 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Ricc Ricc.*1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* Perché l'alteçça) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378 (*corr.* arteçça); Che per l'alteçça *II.I.32 Pr*; Perché l'alteçça al s. *Po*.

309. (P) xxv 18 L'arco del dir, che 'nfino al ferro hai tratto *II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.*4117 *Eg.*2628 *Ham.*202 *It.Z.50 It.Z.51 Lau M.*289 *Pal.*319 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Po Pr Ricc Ricc.*1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

310. (B) xxv 21 Là dove l'uopo di nodrir non tocca?» *II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.*4117 *Eg.*2628 *Ham.*202 *It.Z.50 It.Z.51 Lau M.*289 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Pr Ricc Ricc.*1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] l'uopo di dimandar *Pal.*319; 'l lupo di nodrir *Po*.

311. (B) xxv 31 «Se la veduta etterna li dislego» *Barb.*4117 *It.Z.50 Pal.*319 *Plut.*40.35 *Pr Ricc.*1012 Strozzi 149] Se la vendetta eterna li disflego *AC.XIII.41 Acq.86 Eg.*2628 *It.Z.51 Lau M.*289 *Plut.*40.14 *Ricc (corr.* Veduta...dispiego) Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* Veduta...dislego) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378 (*corr.* Veduta...dislego); *om.* li *Po*; disflego *II.I.32 Ham.*202 *Plut.*40.12.

312. (B) xxv 37 Sangue perfetto, *che poi* non si beve *II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.*4117 *It.Z.51 Lau M.*289 *Pal.*319 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Ricc Strozzi* 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* che mai) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] che mai *Ham.*202 *It.Z.50 Po Pr Ricc.*1012; che ma' *Eg.*2628.

313. (B) xxv 51 Ciò che per sua matera fé constare *II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Eg.*2628 *Ham.*202 *It.Z.51 Lau M.*289 *Pal.*319 *Plut.*40.12 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Ricc Strozzi* 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] natura fé c. *Po*; fé gustare *Barb.*4117 *It.Z.50 Pr Ricc.*1012.

314. (P) xxv 56 Come *spungo* marino; e indi imprende] sfongo *Eg.*2628 *Ham.*202 (*prende*) *Plut.*40.12 *Ricc.*1012 (*et ivi*); sfogo *It.Z.50 Pal.*319; fungo *II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.*4117 (*prende*) *It.Z.51 Lau (et ivi) M.*289 *Plut.*40.14 *Plut.*40.35 *Po Pr (apprende) Ricc Strozzi* 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

²⁶ Aggiunto da mano successiva su spazio bianco.

315. (B) xxv 75 Che vive e sente e sé in sé rigira II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

316. (P) xxv 82 L'altre potenze *tutte quante* mute Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012 Urb.378] tutte quasi II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*; quasi tutte Barb.4117.

317. (P) xxv 88 Tosto che *loco li la circumscribe* II.I.32 Ham.202 It.Z.51 *Lau* Pal.319 *Pr*] loco li la certo scrive AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc (corr. circumscribe)* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. la criconscrive*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; al luogo sì la c. Barb.4117; 'l luogho li la c. *Po*.

318. (P) xxv 128 *Gridavano alto: 'Virum non cognosco'* II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Gridava un altro virtù *Po*.

319. (B) xxvi 7 Ed io facea con l'ombra più *rovente* II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319 *Po (om. Ed) Pr*] dolente AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. rovente*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378 (*var. rovente*).

320. (P) xxvi 23 Al sol, *pur come* tu non fossi ancora II.I.32 Barb.4117 Ham.202 *Po (om. non)]* come se AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*

321. (P) xxvi 69 Quando rozzo e salvatico *s'inurba* II.I.32 It.Z.50 *Po Pr Ricc*.1012] se *inurba* Barb.4117 Ham.202 Pal.319; in se *inurba* AC.XIII.41 Acq.86 (*esp. in*) Eg.2628 It.Z.51 *Lau (esp. in)* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. entra in urba*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb (corr. s'inurba)*.

322. (B) xxvi 72 Lo qual ne li *alti cuor tosto s'attuta* II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319] alti cuor tosto si muta Plut.40.35; atti cuor tosto si muta AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. alti...s'attuta*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; atti il cuor tosto si muta *Pr*; altrui cuor tosto s'attuta It.Z.51 *Lau*; altri chuor tosto saruta *Po*.

323. (B) XXVI 75 «Per morir meglio, esperienza imbarche Ham.202 Pal.319 Plut.40.12] Per viver It.Z.50 Ricc.1012; Per viver meglio sperienza *Pr*; isperanza *Po*; sperienza II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.* 378.

324. (P) XXVI 115 «O frate», disse, «*questi ch'io ti cerno* II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] quei ch'io mo ti cerno It.Z.50 Ricc.1012; quel ch'io mo ti cerno *Pr*; q. ch'io ti mosterno Plut.40.12; quel ch'io ti mosterno Ham.202; diss'elli questo ch'io ti cerno *Po*.

325. (B) XXVII 16 In su le man commesse mi *protesi* II.I.32 Barb.4117 Pal.319 *Po* (prottesi)] presi AC.XIII.41 Acq.86 (prese) Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* protesi) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

326. (P) XXVII 32 Volgiti in qua e *vieni: entra sicuro!*» II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po* (*om.* e) *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] vien'oltre Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Ricc.1012; vieni omai *Pr*.

327. (B) XXVII 41 Mi volsi al savio duca, udendo il nome II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Ricc.1012] Mi volse AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; savio mio *Pr*; volgendo 'l nome *Po*.

328. (P) XXVII 76 Quali si stanno ruminando manse II.I.32 AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Quali stanno rugumando Pal.319; si fanno Ham.202 Plut.40.12; r. pranse *Po*.

329. (B) XXVII 81 Poggiato s'è e lor di posa serve Barb.4117 Pal.319 *Po*] Se appoggiato et lor di posa serve II.I.32; lor poggiato AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* di posa) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

330. (P) XXVII 85 Tali *eravamo* tutti e tre allotta II.I.32 (*corr.* eravamo noi) AC.XIII.41 Acq.86 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289

Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] eravamo noi Pal.319.

331. (B) XXVII 87 Fasciati *quinci e quindi d'alta* grotta II.I.32 Barb.4117 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 *Po Pr Ricc.1012*] tutti quindi da la g. AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. quinci et quindi) Strozzi 152 Strozzi 153 (corr. quinci et quindi) Tz Urb.378.*

332. (B) XXVII 88 Poco parer potea lì del di fori II.I.32 Barb.4117 Ham.202] Poco pareva lì del ciel di fori *Po*; Poco pare(v)a lì del di di fori AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. parer potea); Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378; potea parer Pal.319.*

333. (P) XXVII 135 Che qui la terra sol da sé produce II.I.32 Barb.4117 Pal.319 *Po*] Di qui Ham.202; Che quella terra AC.XIII.41 Acq.86 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. qui) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378.*

334. (B) XXVIII 12 U' la prim'ombra gitta il santo monte II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319 Plut.40.12 *Po*] Ove la prima ombra AC.XIII.41 Acq.86 It.Z.51 *Lau (corr. U) M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. U) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378 (corr. U); la prim'onda Eg.2628 It.Z.50 Pr Ricc.1012.*

335. (B) XXVIII 34 Coi piè ristretti e con li occhi passai *Lau (corr. ristetti) Po*] Coi piè et con gli occhi ristretti passai AC.XIII.41 Eg.2628 (piedi) M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. Coi piè ristetti e con li occhi) Strozzi 153 Tz Urb.378 (corr. Coi piè ristretti e con li occhi); Co' pié co' li occhi ristretti passai It.Z.50 Ricc.1012 (colli); ristetti II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 Pal.319 Plut.40.35 Pr Strozzi 149 Strozzi 152.*

336. (B) XXVIII 68 *Trattando* più color con le sue mani II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319 *Po*] Traendo AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. Tractando) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378 (corr. Trattando).*

337. (B) XXVIII 123 Come fiume ch'acquista e perde lena II.I.32 Barb.4117 Pal.319] Come l'altra Ham.202 *Po*; c'aspetta AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. acquista) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378.*

338. (B) XXVIII 140 L'età de l'oro e suo stato felice II.I.32 Barb.4117 It.Z.50 Pal.319 *Pr Ricc.*1012] Lieto di loro *Po*; etha de l'orolo Strozzi 151 (*corr.* oro) Strozzi 153(*corr.* età de l'oro); del brolo AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 152 *Tz Urb.*378.

339. (B) XXIX 14 Quando la donna tutta a me si torse II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Quando la donna mia a me It.Z.50 *Pr Ricc.*1012; a me si volse Strozzi 150.

340. (P) XXIX 35 Ci si fé l'aere sotto i verdi rami Pal.319] Così fé II.I.32 (*corr.* Ci si) AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 (*esp.* Co-) *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* Ci si) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; E si fé Ham.202; Cinse l'aere *Po*.

341. (B) XXIX 45 Del mezzo ch'era ancor tra noi e loro II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Pal.319 *Pr Po* (chi era)] Del meçço la terra ancor tra noi et loro AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* De meçço che) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378 (*corr.* ch'era ancor).

342. (B) XXIX 62 Sì ne l'affetto de le vive luci II.I.32 It.Z.50 Pal.319 Ricc.1012] effetto Barb.4117 Plut.40.12 *Pr*; aspetto AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378 (*corr.* affetto; *var.* aspetto).

343. (P) XXIX 67 L'acqua *imprende* dal sinistro fianco II.I.32 (*corr.* mi prende) AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* mi prende) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] mi prende Pal.319; mi pendea Barb.4117 *Pr*.

344. (B) XXIX 71 Che solo il fiume mi faceva distante II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] il lume It.Z.50 Plut.40.12 *Pr Ricc.*1012; mi pareva *Po*.

345. (P) XXIX 133 Appresso tutto il pertrattato nodo II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*] Appresso di lor tucto il tracto nodo Barb.4117; Appresso tutto 'l pertratto nodo Pal.319 Plut.40.35 *Po*

Urb.378 (*corr.* pertractato); Appresso per tutto 'l pertracto It.Z.51 *Lau* (*esp.* per); p. modo *Pr*.

346. (B) XXIX 135 Ma pari in *atto e onesto e sodo* Barb.4117 It.Z.50 (mari, *agg.* pa) Pal.319 *Pr* Ricc.1012] *atto onesto e sodo* It.Z.51 *Lau* M.289 Strozzi 153 Plut.40.35; *atto et con istato sodo* II.I.32 (*corr.* donesto et s.) AC.XIII.41 Ham.202 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* et honestato et sodo) Strozzi 152 *Tz* Urb.378; *atto et honto et sodo Po*; *honesto acto et sodo* Eg.2628.

347. (B) XXX 4 *E che faceva li ciascun* accorto II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Ricc.1012] *Che faceva li c.* AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 (*agg.* E) *Lau* (*agg.* Et) M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po* (ciascheduno) *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; *Ciascun faceva li così Pr*.

348. (B) XXX 15 *La revestita voce alleluando* II.I.32 Pal.319] *La rovistata voce alleviando* Plut.40.35; *La rinvestita Po*; *alleviando* AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 (*corr.* alleluando) *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 (*corr.* alleluando) *Pr* (*agg.* *alleluando*) *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* alleluando) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378 (*corr.* alleluando).

349. (P) XXX 36 Non era di stupor, tremando, *affranto* AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *infranto* II.I.32 *Po*.

350. (B) XXX 40 Tosto che *nella vista mi percosse* II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *nella luce mi* It.Z.50 Plut.40.35 Ricc.1012; *nella luce mia Pr*; *nella vita mi Po*.

351. (P) XXX 72 *E 'l più caldo parlar dietro riserva*] *Il più saldo parlar dietro riserva* Plut.40.12; *Il più...riserva* AC.XIII.41 Eg.2628 M.289 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378 (*corr.* El); *Il più* It.Z.50 *Lau* Plut.40.14; *Lo più...riserva* Ham.202; *riserva* II.I.32 Barb.4117 Pal.319 Strozzi 151; *si serva* It.Z.50 Plut.40.35 *Pr* Ricc.1012.

352. (B) XXX 92 Anzi 'l cantar di quei che *notan* sempre II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Urb.378] *nontan Tz*; *rotan* Plut.40.12; *montan Pr*; *natan Po* (*corr.* notan).

353. (B) xxx 111 Secondo che le *stelle* son compagne II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] rote It.Z.50 Plut.40.35 Ricc.1012.

354. (P) xxxi 78 Da loro aspersion l'occhio comprese II.I.32 Pal.319 *Po*²⁷] apersion AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* aspersion) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378 (*corr.* aspersion); aparsion It.Z.50 *Pr Ricc*.1012; operation Plut.40.35 Dal loro apassion l'occhio comprese Barb.4117²⁸.

355. (B) xxxi 123 Or con *altri*, or con altri reggimenti²⁹ II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* argomenti) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378 (*corr.* uni)] questi Barb.4117; uni Pal.319.

356. (B) xxxii 13 Ma poi ch'al poco il viso riformossi³⁰ II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Ma poi che un poco Pal.319; Ma poc'a poco It.Z.50; Ma poc'al poco Ricc.1012; Ma a poco a poco il viso rifermossi *Pr*.

357. (P) xxxii 27 *Sì, che però* nulla penna crollonne³¹ II.I.32 Barb.4117 Plut.40.35 *Pr* (penne)] *Sì* che per Pal.319; *Sì* che poi AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* però) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; *Sì* che po It.Z.50 Ricc.1012.

358. (P) xxxii 32 Colpa di quella ch'al serpente crese II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] c'al presente crese Eg.2628; c'al presente orese Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 (*corr.* serpente crese) *Lau* Plut.40.35 *Pr* Ricc.1012.

359. (B) xxxii 39 Di foglie e d'altra fronda in ciascun ramo] Di follie et d'altra fronda con suo ramo *Lau*; Di follia o d'altra fronda con sua mano It.Z.50 Ricc.1012; d'ogni fronda con suo ramo Plut.40.35; d'altre frondi II.I.32 Barb.4117; con suo ramo AC.XIII.41 Eg.2628 (fogli) Ham.202 (sua) It.Z.51

²⁷ Manca ultima parola per lacuna meccanica.

²⁸ Aggiunto da mano successiva su spazio bianco.

²⁹ Lacuna meccanica Po.

³⁰ Lacuna meccanica Po.

³¹ Lacuna meccanica Po.

M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

360. (B) xxxii 102 Di quella *Roma* onde Cristo è romano II.I.32 It.Z.50 Pal.319 *Po Ricc.*1012] torma AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

361. (B) xxxii 147 Simile mostro visto ancor non fue Pal.319] Simile in nostra vista anco non fue II.I.32 (*corr.* mostro visto) AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* mostro visto ancor) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; Simile in nostra vista mai non fue *Pr*; Simile mostro visto mai non fue It.Z.50 Plut.40.35 Ricc.1012; Simile in nostro visto ancor non fue Barb.4117 Ham.202; Simile in mostro visto anco non fue Plut.40.12; Simile mostro viso ancor non fue *Po*.

362. (B) xxxiii 46 E forse *che la mia* narrazion buia II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] quella mia *Po*.

363. (B) xxxiii 62 Cinquemilia anni e più *l'anima* prima II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] la via It.Z.50 *Pr Ricc.*1012.

364. (P) xxxiii 76 Voglio anco, e se non scritto, almen dipinto II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Voglio anco se non s. Pal.319 *Po*; Volli anco se non s. *Pr*; ai ben dipinto It.Z.50 Ricc.1012; abben dipinto Ham.202.

365. (B) xxxiii 107 Chi va dinanzi a gente per iscorta II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

366. (B) xxxiii 123 Che l'acqua di Letè non gliel nascose» II.I.32 (lil n.) AC.XIII.41 Barb.4117^{CORR} Eg.2628 Ham.202 (liele n.) It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po* (li n.) *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Che 'l fiume di Lethe non lil nascose Ricc.1012; Che 'l fiume di Lethe nollil nascose It.Z.50; Che 'l fiume di Lethe nol ti nascose *Pr*; Che 'l fiume di Lete non liel nascose Plut.40.35.

PARADISO

367. (B) I 25 *Vedra'mi al piè del tuo diletto legno Barb.4117 Ricc.1012]* Vedrai al piè II.I.32 (*agg. mi*); *Venir vedra'mi al tuo d. AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378.*

368. (B) I 26 *Venire, e coronarmi de le foglie II.I.32 Barb.4117 Ricc.1012]* E coronarmi allor di quelle AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378.

369. (B) I 35 *Forse di retro a me con miglior voci Barb.4117 Pal.319]* Forse di dietro a me Ham.202; Forse dietro a me II.I.32; Forse dirietr'a sé Ricc.1012; Dietro da me forse It.Z.51 Lau M.289 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378; Dietro da sé forse AC.XIII.41 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14; Plut.40.35 Po Ricc Strozzi 149 Strozzi 152; Dietro a sé forse Eg.2628 Tz; Diretto da sé forse Pr.

370. (B) I 54 *E fissi gli occhi al sole oltre a nostr'uso AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 Lau Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378]* E volsi gli occhi Barb.4117 Pal.319; Et volsi 'l viso II.I.32 (*corr. fissi*) Ham.202.

371. (B) I 78 Con l'armonia che *temperi e discerni II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378]* tempri e d. Plut.40.35 Po Pr; t. e isterni Ricc.1012.

372. (P) I 92 Ma folgore, fuggendo il *proprio* sito Barb.4117 Urb.378^{CORR}] primo II.I.32 (*corr. proprio*) AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. proprio*) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz.

373. (B) I 122 Del suo lume fa 'l ciel sempre quieto II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378.

374. (P) I 129 Perch'a risponder la materia è *sorda* Barb.4117 Ricc.1012] assorda Ham.202 It.Z.51 Lau Pal.319 Plut.40.12; scorda II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378 (*corr. è sorda*); s'accorda Po.

375. (P) II 47 Com'esser posso più, ringrazio lui AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi

150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Urb.378 (*corr.* posso sì ringratio)] Quant'esser Ricc.1012; Quant'esser posso sì ringrazio lui Plut.40.12; posso sì ringrazio II.I.32 (*corr.* posso più ringrazio) It.Z.51 *Lau* M.289 *Tz*; ringrazio voi Barb.4117.

376. (P) II 108 E dal colore e dal freddo primai] calore II.I.32 (*corr.* colore) AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; da' freddi Ham.202.

377. (P) II 117 Da lui *distratte* e da lui contenute AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*var.* distinte) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] distinte II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Ricc.1012; disfatte *Po*.

378. (B) II 121 Questi *organi* del mondo così vanno II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 *Po* (*om.* del) Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 153 Strozzi 151 Urb.378] ordini AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 152 *Tz*.

379. (B) II 124 Riguarda *bene omai* sì com'io vado Ham.202 *Po* Ricc.1012] bene a me II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*; a me bene Urb.378.

380. (B) II 141 Nel qual, sì come vita in *voi*, si lega Pal.319] lui II.I.32 (*corr.* voi) AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

381. (B) III 15 Non vien men forte a le nostre pupille II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] men tosto *Po* Ricc.1012; papille Ham.202.

382. (B) III 16 *Tali vid'io* più facce a parlar pronte II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Tal vidi It.Z.50 Ricc.1012; Ta vid'io *Po*.

383. (B) III 37 «O ben creato spirito, che a' rai II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Ben creato spirito che orai *Po*; finito spirito Pal.319; che aurai It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr*.

384. (B) III 55 E questa sorte che par giù cotanto AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 *Tz Urb.*378] *om.* E Barb.4117; questa spera Strozzi 153; par qui c. II.I.32 (*corr.* giù).

385. (B) IV 39 De la celestial c'ha men salita AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* con men) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378 (*corr.* spiritual)] spiritual che men s. II.I.32 (*corr.* celestial chon); spiritual cha men s. *Po*; con men s. Pal.319.

386. (B) IV 81 Possendo *rifuggir nel* santo loco Ham.202 Pal.319] rifuggir al II.I.32 Barb.4117; ritornare al AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

387. (B) IV 121 Non è l'affezion mia tanto profonda AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* sì) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378 (*corr.* sì)] la mia affection Pal.319; l'offension mia *Po*; sì profonda II.I.32 Eg.2628 Ham.202 Ricc.1012.

388. (B) IV 132 Ch'al sommo pingge noi di collo in collo II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] pingge 'l ver AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149; *om.* sommo *Po*.

389. (P) V 3 Sì che del viso tuo vinco il valore It.Z.51 *Lau* M.289] de li occhi tuoi II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378; delli occhi tuo Ricc.1012; de li occhi tuoi vince Ham.202; dalli occhi tuoi vince *Po*.

390. (B) V 34 Tu se' omai del *maggior* punto certo II.I.32 Barb.4117 Pal.319 Ricc.1012 Strozzi 153 *Tz*] primo AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378.

391. (B) V 36 Che par contra lo ver ch'i t'ho scoperto AC.XIII.41 Strozzi 149 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] *om.* t'ho II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 150; *om.* ch'i t'ho *Po*; ch'io o s. Eg.2628.

392. (B) V 88 Lo suo tacere e 'l trasmutar sembiante AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Ricc.1012

Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] suo piacere Eg.2628; Ham.202 Plut.40.35; tramutar s. II.I.32 *Po*.

393. (B) v 95 Come nel *lume* di quel ciel si mise II.I.32 Barb.4117 *Po Ricc.1012 Strozzi 153 Tz*] segno AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378*.

394. (B) v 111 Di più *savere* angosciosa carizia II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 153*] udire Ham.202 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.14 Po Ricc Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Tz Urb.378*.

395. (B) v 120 Di noi chiarirti, a tuo piacer ti sazia II.I.32 (*corr. Da*) Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.14 Po Ricc Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 Tz*] Da noi Pal.319 Urb.378 Ricc.1012; a tuo voler AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Strozzi 149 Strozzi 152*.

396. (B) v 125 Nel proprio lume, e che de li occhi il traggi AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.12 Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] primo lume Pal.319; primo lume e che da li occhi II.I.32; da li occhi Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc.1012; om. il Po*.

397. (B) v 128 Anima degna, il grado della spera II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] Beato spirto It.Z.51 Pal.319 *Lau M.289*; Beato spirto il lume Ham.202.

398. (P) vi 69 E mal per Tolomeo poscia si scosse II.I.32 Barb.4117] E per T. Pal.319; poi sì si scosse AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Urb.378*; poi sì si cosse *Po Tz*; poi si riscosse Ricc.1012.

399. (P) vi 88 Ché la *viva giustizia* che mi spira AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] divina g. II.I.32 (*corr. viva*) It.Z.51 *Lau M.289*; viva vendetta Ham.202.

400. (P) vi 109 Molte fiate già pianser li figli II.I.32 Eg.2628 It.Z.50 (*corr. pianse*) Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Strozzi 150*] Spesse fiate già punser Ham.202; punser AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.14 Po Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 151 (corr. pianser) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*.

401. (B) vi 136 E poi il *mosser* le parole biece II.I.32 Barb.4117 It.Z.51^{CORR} Pal.319 Ricc.1012] *mosson* It.Z.50 Plut.40.35 *Pr* Strozzi 153; *mossor Tz*; *mostran* AC.XIII.41 Eg.2628 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* *mosson*) Strozzi 152 Urb.378; *mostraron* Ham.202; *morse Po*.

402. (P) vii 15 Mi *richinava* come l'uom ch'assonna II.I.32 Barb.4117 It.Z.51 M.289 *Po* Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *richiamava* AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 *Lau* Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 152; *richiama* Plut.40.35.

403. (P) vii 19 Secondo *mio infallibile* avviso Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.35 Ricc.1012] *mio ineffabile* II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; 'l *mio ineffabile Po*.

404. (B) vii 21 Punita fosse, t'ha in pensier miso II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

405. (P) vii 76 Di tutte queste dote s'avvantaggia] Da Pal.319; queste cose II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*; Urb.378.

406. (B) vii 111 A *rilevarvi* suso, fu contenta II.I.32 Barb.4117 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 *Po* Ricc.1012 Strozzi 153 *Tz*] *rilevarla* AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378.

407. (B) vii 124 Tu dici: "Io veggio l'acqua, io veggio il foco II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *veggio l'aere* Ricc.1012; *veggio l'acqua veggio* Barb.4117 Strozzi 152.

408. (B) vii 125 L'aer e la terra e tutte lor misture AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] L'ayre la terra II.I.32 (*agg.* *et*); L'aqua Ricc.1012.

409. (B) vii 131 Nel qual tu se', dir si posson creati II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 Pal.319 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14

Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Tz Urb.378] Dove tu se dir si posson beati Strozzi 153; posson beati Ham.202.

410. (P) VII 133 Ma li *elementi* che tu hai nomati II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378] alimenti Pal.319.

411. (B) VIII 64 Fulgeami già in *fronte* la corona II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378] capo Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.35 *Pr*.

412. (B) VIII 94 Questo io a lui; ed *elli a me*: «*S'io posso* II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 Tz Urb.378] *elli* quanto posso Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr* Strozzi 149 Strozzi 152.

413. (B) VIII 127 La *circular* natura, ch'è suggello Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Ricc.1012 Strozzi 153 Tz] articular II.I.32 (*corr. circular*) AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. circular*) Strozzi 152 Urb.378; artuchular *Po*.

414. (B) IX 4 Ma disse: «Taci, e lascia muover li anni II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 (*corr. volger*) *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378] Mi disse *Po* Ricc.1012; Ma disse: guarda Plut.40.12; lascia volger Pal.319.

415. (B) IX 19 «Deh, metti al mio *voler* tosto compenso II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Po Ricc*.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 Tz Urb.378] disio AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 152.

416. (P) IX 24 Seguette come a cui di ben far giova II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 Pal.319 (di beni); Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Urb.378] Seguento Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 M.289 *Po Tz*; Seguentemente a cui *Lau*.

417. (P) IX 68 *Per cara* cosa, mi si fece in vista II.I.32 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35 *Po Pr*] Preclara AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. per cara*) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378.

418. (B) IX 129 E di cui è la 'nvidia *tanto pianta* II.I.32 Barb.4117 Pal.319 *Po* Ricc.1012] tutta quanta AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 (*corr.* tanto pianta) *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* tanto pianta) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378 (*corr.* tanto pianta).

419. (B) x 63 Mia mente unita in più *cose* divise II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] parti Ham.202.

420. (B) x 77 Si fur girati intorno *a noi* tre volte II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 153 *Tz*] a me AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378 (*corr.* noi).

421. (B) x 112 Entro *v'è l'alta* mente u' sì profondo Pal.319] ne l'altra Barb.4117 It.Z.50 Strozzi 153; ne l'alta II.I.32 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.35 *Pr* Ricc.1012 *Tz*; nell'anea AC.XIII.41 Eg.2628 Plut.40.14 (*corr.* auta) *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* alta) Strozzi 152 Urb.378 (*corr.* v'è l'alta); nella mia Plut.40.12; ne l'alta mente sì p. *Po*.

422. (B) x 133 *Questi onde a me ritorna il tuo riguardo* Barb.4117 (a tuo) Ricc.1012 (al tu) Strozzi 153 (ond'a me) M.289 (ond'a me)] Questo ondame r. It.Z.51 *Lau* Strozzi 150 Strozzi 151 *Tz Urb.*378; Questonda me ritorna Pal.319; Questondame ritorna al suo r. II.I.32 (*corr.* tuo); Quest'onde a me Ham.202; Questo onde a me il mio r. *Po*; Quest'ordine ritorna al suo riguardo AC.XIII.41; Quest'ordine ritorna al tuo r. Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.35 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 152.

423. (P) XI 22 Tu dubbi, e hai voler che si *ricerna* II.I.32 It.Z.51 *Lau* Ricc.1012] discerna AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378.

424. (B) XI 26 E là u' dissi: "Non nacque il secondo II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.*378] Et là vedessi non nacque s. Plut.40.35; Et lavedissi non naque 'l s. It.Z.50 *Pr*; non surse secondo Ham.202.

425. (P) XI 39 Di *cherubica* luce uno splendore It.Z.51 Pal.319 Ricc.1012] di che rabica II.I.32 (*corr.* cherubica) AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi

150 Strozzi 151 (*corr.* cherubica) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378; di che radicha Po.

426. (B) XI 82 Oh ignota ricchezza! oh ben *ferace*! II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 Lau M.289 Pal.319 Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 Urb.378] feroce Po; verace AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 152 Tz.

427. (B) XII 40 Quando lo 'mperador che *sempre* regna II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 Lau M.289 Pal.319 Po Ricc.1012 Strozzi 153 Tz] lassù AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378 (*corr.* sempre).

428. (B) XIII 27 Ed in *una persona* essa e l'umana II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378] una sustantia Barb.4117; essa persona It.Z.50.

429. (P) XIII 35 Quando la sua semenza è già riposta Barb.4117 It.Z.51^{CORR} Ricc.1012] Quand(o) è II.I.32 Pal.319; la sua sementa AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Strozzi 149; Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152; la sua sementa era Urb.378 (*corr.* semença è); era riposta Ham.202 Lau M.289 Po Strozzi 153 Tz.

430. (P) XIII 76 Ma la natura *la dà* sempre scema II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378] che da Ham.202 Po.

431. (B) XIV 21 Levan la voce e rallegrano li atti AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378] le voci Ham.202 Po; nelli atti II.I.32 (*corr.* li atti).

432. (B) XIV 27 Lo *refrigerio* de l'eterna ploia II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 Lau Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz] reffliggerio Urb.378; riffergerio Po; riffergerio Eg.2628; riffergerio M.289.

433. (B) XIV 49 Onde la *vision* crescer convene II.I.32 Barb.4117 Ham.202 Lau M.289 Pal.319 Po Ricc.1012 Strozzi 153 It.Z.51 Tz] condiçion AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* vision) Strozzi 152 Urb.378.

434. (B) XIV 72 Sì che la vista pare e non par vera AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 .40.14; Plut.40.35 Po Pr Ricc

Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] la cosa pare It.Z.51 *Lau* M.289 Ricc.1012; pare et par non v. II.I.32 (*corr.* et non par v.).

435. (B) XIV 102 Che fan giunture di quadranti in tondo II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] fan virtute AC.XIII.41 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr* Strozzi 149 Strozzi 152; fan virtute in venerabil tondo Eg.2628.³²

436. (B) XIV 113 Veloci e *tarde*, rinovando vista AC.XIII.41 Ham.202 It.Z.50 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] tardi II.I.32 (*corr.* *tarde*) Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 Pal.319.

437. (P) XIV 137 Per escusarmi, e vedermi dir vero II.I.32^{CORR} Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr* Ricc.1012 Strozzi 153 *Tz*] *udirmi dir* AC.XIII.41 Barb.4117 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378; excusare et udirmi Ham.202; ischusare et udirmi *Po*.

438. (P) XV 36 De la mia *gloria* e del mio paradiso Barb.4117 Ham.202 *Po*] gratia II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*.

439. (B) XV 48 Che nel mio *seme* se' tanto cortese AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] sangue II.I.32 (*vel.* *seme*) Pal.319.

440. (B) XVI 10 *Dal* 'voi', che prima (a) Roma s'offerie II.I.32^{CORR} Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* Pal.319 Ricc.1012] Da l'uom AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 (*corr.* voi) M.289 Plut.40.12 (*corr.* voi) Plut.40.14 (*corr.* voi) Plut.40.35 *Pr Ricc* (*corr.* voi) Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* voi) Strozzi 152 (*corr.* voi) Strozzi 153 (*corr.* voi) Urb.378 (*corr.* voi) *Tz*; Da lor *Po*.

441. (B) XVI 30 Luce risplender(e) *a' miei* blandimenti II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] i miei Eg.2628 It.Z.50.

442. (B) XVI 47 Da *poter* arme tra Marte e 'l Batista II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] portar Eg.2628 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.35 *Po Pr* Strozzi 149 Strozzi 152.

³² *Po* om. vv. 100-102.

443. (B) XVI 69 Come del vostro il cibo che s'appone II.I.32 (*corr.* Come è del v.) Ham.202 *Po*] Come del vostro cibo Eg.2628 It.Z.50 Plut.40.35 *Pr*; Come del corpo Ricc.1012; s'oppone AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

444. (P) XVI 115 *L'oltracotata* schiatta che s'indraca AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] *Loltracotanta* Eg.2628 It.Z.50; *Lortracotata* II.I.32 (*corr.* *loltracotata*); *Latracotata* Ricc.1012; *Latrascotata* *Po*^{CORR}.

445. (B) XVI 144 La prima volta ch'a città venisti II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

446. (B) XVII 9 Segnata *bene* de la *interna* stampa Ham.202 Pal.319 *Po* Ricc.1012] vene – i. It.Z.50 Plut.40.35; vene – eterna *Pr*; lieve – eterna AC.XIII.41 Eg.2628 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 152; b. – eterna II.I.32 (*corr.* *interna*) Barb.4117; lieve – i. It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Strozzi 151 (*corr.* *bene*) Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

447. (P) XVII 13 «O cara piota mia che sì t'insusi AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] O chara mia pietà che sì t'infusi It.Z.50^{CORR}; pietà che così Pal.319; pianta che così II.I.32 (*corr.* pietà che sì) Barb.4117; pietà che sì t'i. *Po*; che così Ham.202.

448. (B) XVII 56 Più caramente; e questo è quello strale Barb.4117 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* Pal.319 Plut.40.12 *Po* Ricc.1012 Strozzi 150] pienamente AC.XIII.41 M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; et queste q. Ham.202; et quelle q. Plut.40.35 *Pr*; questo strale II.I.32 (*corr.* quello); et quello et quello Eg.2628.

449. (B) XVII 81 Son queste rote intorno di lui torte II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Son queste rote sì intorno t. It.Z.50^{CORR}; Son ite queste rote intorno t. Plut.40.35; Son queste rote intorno t. *Pr*; Son queste stelle Ham.202 Ricc.1012; intorno intorno t. Eg.2628.

450. (B) XVIII 6 Presso a colui ch'ogne *torto* disgrava AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14

Plut.40.35 *Po* (sgrava) *Pr Ricc Ricc*.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378] cosa II.I.32.

451. (B) XVIII 18 Mi contentava col secondo aspetto II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 *Ricc Ricc*.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378] Mi contenta Ham.202; conteneva col sereno Eg.2628; col sereno It.Z.50 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr*; ch'al ch'al secondo *Po*.

452. (P) XVIII 72 Segnare a li occhi miei *nostra* favella II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc*.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz;Urb*.378] nostro It.Z.50.

453. (B) XVIII 75 Fanno di sé *or tonda or lunga* schiera Ham.202 Plut.40.12 Strozzi 153] *or tonda or altra* II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc*.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 *Tz Urb*.378; *or altra or tonda* Eg.2628.

454. (B) XVIII 123 Che si murò di segni e di martiri AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378] di sangue II.I.32 It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012; et martiri *Po*.

455. (P) XIX 24 Parer mi fate tutti vostri odori AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau* Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378] mi fece Pal.319; mi face II.I.32 Barb.4117 Eg.2628 *Po*; amori Ham.202; ardori It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012.

456. (B) XIX 71 Dell'Indo, e quivi non è chi ragioni II.I.32 (*corr.* Nilo) AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc*.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* Nilo) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378] Del Nilo Pal.319.

457. (B) XIX 102 Che fé i *Romani* al mondo reverendi II.I.32 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc*.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378] mortali AC.XIII.41.

458. (B) XX 81 Tempo aspettar tacendo non patio II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc*.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb*.378.

459. (B) XX 117 Fu *dega* di venire a questo gioco II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 (*corr.* questo loco) *Lau* M.289

Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378]* degno Plut.40.12.

460. (B) XXI 103 Sì mi *prescrisser* le parole sue II.I.32 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 153 Tz]* spronaron AC.XIII.41 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378.

461. (P) XXII 17 Né tardo, ma' ch'al parer di colui II.I.32] Né tardo mai *Po*; Ne tardi mai al piacer di colui Pal.319; Ne tardo mai c'al piacer di colui AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* (*corr.* al parer) M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151* (*corr.* parer); Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* (*corr.* al) Urb.378.

462. (B) XXII 22 Com'a lei piacque li occhi *ritornai* II.I.32 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc Strozzi 153]* diriççai AC.XIII.41 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Tz Urb.378.*

463. (B) XXII 54 Ch'io veggio e noto in tutti li ardor vostri II.I.32 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.35 *Po Pr Ricc.1012]* è noto AC.XIII.41 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378;* è noto...ardor santi It.Z.51; ardor santi Pal.319.

464. (P) XXII 130 Sì che 'l tuo cor, *quantunque può, giocondo* Pal.319 Strozzi 153] *quantunque g.* II.I.32 (*agg. può*) AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151* (*agg. può*) Strozzi 152 *Tz Urb.378;* però più g. Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 *Ricc.*

465. (B) XXII 151 *L'aiuola* che ci fa tanto feroci II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378]* La nuvola Ham.202 It.Z.50 Plut.40.35 *Po Pr Ricc.1012;* La nivola Eg.2628.

466. (B) XXII 152 Volgendom'io con li eterni Gemelli *Lau* It.Z.51Strozzi 153] Volgendomi con Pal.319; Volgendoci con Barb.4117; con lei et li Gemelli II.I.32 (*corr.* con li eterni) AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151* (*corr.* con li eterni) Strozzi 152 Urb.378 (*corr.* con gl'eterni) *Tz.*

467. (P) XXIII 25 Quale ne' plenilunii sereni] Quali Pal.319; Quali...plenilumi Barb.4117; pleniluni et sereni AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153;* plenilumi s. II.I.32 It.Z.50 (*agg.* et) Ricc.1012; plenilumi et sereni *Pr;* plenilumi et

ne' sereni Plut.40.35 Urb.378; pleniluni ne' sereni Eg.2628; pienilumi et ne' sereni Ham.202; pienilumi et sereni *Po*; plenilunari *Tz*.

468. (B) XXIII 42 E fuor di sua natura in giù s'atterra II.I.32 Barb.4117 It.Z.50 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012 Strozzi 150 *Tz*] sua matera AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 (*corr.* natura) *Lau* M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Urb.378; sotterra *Po*.

469. (P) XXIII 67 Non è *pareggio* da picciola barca II.I.32 (*corr.* *pileggio*); Barb.4117Ham.202 It.Z.51^{CORR} Pal.319 *Po*] *pelegio* It.Z.50 Ricc.1012; *pileggio* AC.XIII.41 Eg.2628 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; *pertugio Lau*.

470. (B) XXIII 68 Quel che fendendo va l'ardita prora II.I.32 It.Z.50 It.Z.51 Pal.319 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012 Strozzi 150] Que Eg.2628; Quei AC.XIII.41 Ham.202 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 151 (*corr.* Quel) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; Que che seccando *Lau*; l'ardita plora Barb.4117; l'ardita prova *Po* (*corr.* prora).

471. (B) XXIII 103 «Io sono amore angelico, che *giro* II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Urb.378] *spiro* Ham.202 It.Z.50 *Lau* Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012 *Tz*.

472. (B) XXIII 111 Facean sonare il nome di Maria AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 (Facien) It.Z.50 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Facea II.I.32 It.Z.51 *Lau* Pal.319 *Po*; Facea sonar lo lume Ham.202; l'ome di Maria Plut.40.35.

473. (B) XXIII 114 Ne l'alito di Dio e nei costumi II.I.32^{CORR} AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Nell'abito di Dio Barb.4117 Plut.40.14; Più nell'acto di Dio Plut.40.12; Via nell'abito di Dio It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012; Via ne li atti di Dio Ham.202; Via nel lato di Dio *Po* et de' costumi Pal.319.

474. (B) XXIII 125 Con la sua cima, sì che l'alto affetto II.I.32 Pal.319 *Po*] sua fiamma It.Z.50 Plut.40.35 Ricc.1012; fiamma...effetto AC.XIII.41 Ham.202 *Pr* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* *affetto*) Strozzi 152 *Tz* Urb.378; effetto Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 153.

475. (B) XXIII 133 *Quivi si vive e gode* del tesoro II.I.32^{CORR} AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Come si gode et vive It.Z.50; Come si vive et gode Ham.202 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc*.1012.

476. (B) XXIV 12 Fiammando, *volte*, a guisa di comete Pal.319] forte II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* a volte) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

477. (P) XXIV 19 Di quella ch'io notai di più *carezza*] belleçça II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378; chiareçça It.Z.51 *Lau* Pal.319 Strozzi 153 *Tz*.

478. (B) XXIV 35 A cui *Nostro Signor* lasciò le chiavi AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] nostro figl(i)uol II.I.32 (*corr.* signor) Barb.4117 Ham.202; vostro figliol *Po*.

479. (B) XXIV 60 Faccia li miei concetti *bene* espressi II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Po* (*expresse*) *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] esser Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012.

480. (B) XXIV 61 E *seguitali*: «Come 'l verace stilo II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po* (*seguita*) *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] cominciai Ham.202 It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012.

481. (B) XXIV 64 Fede è *sustanza* di cose sperate II.I.32 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 153 *Tz*] *sperança* AC.XIII.41 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* *substança*) Strozzi 152 Urb.378 (*corr.* *sustança*); *sustançe Po*.

482. (B) XXIV 119 Con la tua mente, la bocca t'aperse AC.XIII.41 Barb.4117 Pal.319 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Urb.378] Con la tua bocca la mente t'a. Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 *Ricc Tz*; la boce t'a. Plut.40.12; la voce t'a. II.I.32 (*corr.* bocca) Ham.202 It.Z.50 (*corr.* bocca) Plut.40.14 *Po*.

483. (B) XXV 3 Sì che m'ha fatto per molti anni macro II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Et ke Pal.319; per più Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012.

484. (B) XXV 14 Di quella *spera* ond'uscì la primizia II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Po Ricc*

Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] schiera It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc.1012*.

485. (P) xxv 29 «Inclita vita per cui la larghezza Eg.2628 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Ricc Strozzi 153 Tz*] Mellita vita per cui l'allegreçça Barb.4117 *Po*; Inclita vita per cui l'allegreçça II.I.32 (*corr. larghezza*); l'allegreçça AC.XIII.41 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. largheçça) Strozzi 152 Urb.378*.

486. (B) xxv 135 Tutti si *posan* al sonar d'un fischio II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Po Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] quietano It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc.1012*.

487. (B) xxvi 1 Mentr'io dubbiava per lo *viso* spento II.I.32 (*corr. lume*) Barb.4117 (ch'io) It.Z.50 *Lau Plut.40.35 Po Pr Ricc.1012*] lume AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*.

488. (B) xxvi 18 *Mi legge* Amore o lievemente o forte AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Po Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] *Mi move Barb.4117*; Miglior (Millior) II.I.32 (*corr. Mi legge*) Ham.202 It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc.1012*.

489. (B) xxvi 24 Che drizzò l'arco tuo a tal berzaglio AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Urb.378*] Chi driççò *Po*; Chi l'arco driççò a tal b. Eg.2628; li occhi tuoi Pal.319; l'arco a tal It.Z.51 (*agg. tuo*) *Lau M.289 Plut.40.12*; l'arco suo *Tz*; barbaglio II.I.32.

490. (B) xxvi 87 Per la propria *virtù* che la soblima Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 153 Tz Urb.378*] cagion AC.XIII.41 Strozzi 149 Strozzi 152; verto II.I.32.

491. (B) xxvi 93 A cui ciascuna *sposa* è figlia e nuro II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* (figlio) M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Urb.378*] cosa Ham.202 It.Z.50 (figlio) Plut.40.12 (figlo) Ricc.1012 *Tz*.

492. (B) xxvi 96 E per udirti *tosto non la dico* AC.XIII.41 Eg.2628 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.14 Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 It.Z.51 Tz Urb.378*] tosto là ti dico Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Po Ricc.1012*; tosto la udico *Pr*; più tosto la dico II.I.32 (*corr. tosto non la dico*).

493. (P) XXVI 101 Mi faceva trasparer per la coverta AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 (faccia) Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] mi face trapassar It.Z.50 Plut.40.35 *Pr*; trapassar II.I.32 (*corr.* trasparer) *Po*.

494. (B) XXVI 121 E vidi lui tornare a *tutt'i* lumi II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 152 Strozzi 153] questi Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* tutti) *Tz* Urb.378.

495. (B) XXVII 57 O *difesa* di Dio, perché pur giaci II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] difesa *Po*.

496. (P) XXVII 100 Le parti sue *vivissime* ed eccelse II.I.32^{CORR} Ham.202 It.Z.50 Pal.319 *Po*] vicissime AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

497. (B) XXVII 111 L'amor che 'l volge e la virtù ch'ei piove It.Z.51 *Lau* Pal.319 *Ricc*] ch'ei v. Eg.2628 M.289 Plut.40.14 Strozzi 153 *Tz*; ch'ei volge AC.XIII.41 Strozzi 149 Strozzi 152 Urb.378; ch'ei vole Strozzi 151 (*corr.* che 'l volge); che 'l vuole Strozzi 150; che vuole...che piove It.Z.50; che vole...che piove II.I.32 (*corr.* che 'l volge...ch'ei) Barb.4117 Ham.202; che vole...ch'ei piove Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Po Ricc*.1012.

498. (B) XXVII 140 *Pensa* che 'n terra non è chi governi II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Sappi It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012.

499. (P) XXVII 144 Raggeran sì questi cerchi superni Ham.202] Ruggeran II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378; Raggieran sì questi occhi *Po*.

500. (P) XXVIII 31 Sopra seguiva il settimo sì sparto II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Sopra sen giva Ham.202 It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012; Sopra sen giva il settimo sparto *Po*.

501. (P) XXVIII 48 Sazio m'avrebbe ciò che m'è proposto AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 151

Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] Saçcio seria ciò che m'è inposto *Po*; sarebbe Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc.1012 Strozzi 150*; che n'è p. II.I.32 Barb.4117.

502. (B) XXVIII 50 Veder le *volte* tanto più divine II.I.32 Ham.202 It.Z.50 *Po Pr*] cose AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*; rote Pal.319; luci Barb.4117.

503. (B) XXVIII 71 L'altro universo seco, corrisponde] L'alto Pal.319; secondo risponde II.I.32 (*corr. seco corrisponde*) AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. corrisponde) Strozzi 152 Strozzi 153 Tz^{CORR} Urb.378*; secondo che risponde *Po*.

504. (P) XXVIII 74 La tua misura, non *a la parvenza* AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Pr Po Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] a l'apparença Pal.319; e all'apparença II.I.32 Barb.4117.

505. (B) XXVIII 86 La Donna mia del suo risponder chiaro II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*.

506. (B) XXVIII 90 Che bolle, come *i cerchi* sfavillaro II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau M.289 Pal.319 Plut.40.14 Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] bolla...li occhi Ham.202 Plut.40.35; li occhi It.Z.50 Plut.40.12 *Po Pr Ricc.1012*.

507. (P) XXVIII 96 E terrà sempre, ne' quai sempre fuoro II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 Po Pr Ricc Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*] Eterni sempre Pal.319; Et terna sempre It.Z.50.

508. (B) XXVIII 136 E se tanto secreto ver proferse II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Po Pr Ricc.1012*] E se cotanto sé vero profferse Pal.319; tanto di sé vero p. AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau M.289 Plut.40.14 Ricc Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 Tz Urb.378*.

509. (P) XXIX 4 Quant'è dal punto che 'l cenit inlibra II.I.32^{CORR} Strozzi 153] del punto che li tiene inlibra AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.50 *Lau Plut.40.12 Plut.40.35 Pr Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (corr. dal...cenit) Strozzi 152 Urb.378*; del punto che tiene inlibra Ham.202 *Po*; dal punto che li

tiene inlibra Eg.2628 It.Z.51 (*corr.* cenit) M.289 Plut.40.12 *Ricc Tz*; cinit inlibra Pal.319.

510. (B) XXIX 47 Furon creati e come: sì che spenti II.I.32 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 M.289 Plut.40.14 *Ricc Strozzi* 153 *Tz*] Furon eletti AC.XIII.41 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Po Pr Ricc*.1012 *Strozzi* 149 *Strozzi* 150 *Strozzi* 151 (*corr.* creati) *Strozzi* 152 Urb.378; et come et sì che s. *Lau* Pal.319.

511. (P) XXIX 72 È tal, che 'ntende e si *ricorda* e vole II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc Ricc*.1012 *Strozzi* 149 *Strozzi* 150 *Strozzi* 151 *Strozzi* 152 *Strozzi* 153 *Tz Urb*.378] ritorna Ham.202 Plut.40.12 *Po*.

512. (B) XXIX 91 Non vi si pensa *quanto sangue* costa II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Po Ricc Ricc*.1012 *Strozzi* 149 *Strozzi* 150 *Strozzi* 151 *Strozzi* 152 *Strozzi* 153 *Tz Urb*.378] quanto caro sangue Ham.202.

513. (B) XXIX 100 E mente, ché la luce si nascose] mentre II.I.32 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Po Ricc Strozzi* 150 *Strozzi* 151 (*corr.* altri) *Strozzi* 153 *Tz Urb*.378; mentre che la luna AC.XIII.41 Barb.4117 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012 *Strozzi* 149 *Strozzi* 152.

514. (P) XXIX 123 Ad ogni promession si correrebbe It.Z.51 *Lau* Pal.319] Meglio in gloria del ciel si canterebbe Plut.40.14; Ad ogni profession *Po*; si converrebbe II.I.32 (*corr.* correrebbe) AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 M.289 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc Ricc*.1012 *Strozzi* 149 *Strozzi* 150 *Strozzi* 151 (*corr.* correrebbe) *Strozzi* 152 *Strozzi* 153 *Tz Urb*.378.

515. (B) XXIX 125 Ed altri assai che sono ancor più porci Pal.319] Ed altri ancor che sono assai più p. Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 *Po Ricc*.1012; E altri assai che sono assai più p. II.I.32 (*corr.* sono ancor); Ed altri assai che sono peggio che porci AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc Strozzi* 149 *Strozzi* 150 *Strozzi* 151 (*corr.* Ed altri assai che son assai più p.) *Strozzi* 152 *Strozzi* 153 *Tz Urb*.378.

516. (P) XXIX 142 Vedi l'*eccelso* omai e la larghezza AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc Ricc*.1012 *Strozzi* 149 *Strozzi* 150 *Strozzi* 151 *Strozzi* 152 *Strozzi* 153 *Tz Urb*.378] eccesso II.I.32 (*corr.* excelso) Pal.319.

517. (B) XXX 27 La mente mia *da me medesmo* scema Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 *Ricc Strozzi* 153 *Tz*] di sé medesima Ham.202 Plut.40.14; da sé medesmo Barb.4117 Urb.378; da sé medesima II.I.32 AC.XIII.41

It.Z.50Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc.*1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152; di sé medosmo *Po*.

518. (P) xxx 30 *Non m'è il seguire al mio cantar preciso* Pal.319] Non mi seguirà (i)l mio *Po* Strozzi 153; Nol seguirà il mi(o) It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc.*1012; Non mil seguì il mio Barb.4117; Nol mi seguire al mio It.Z.51; Nol mi segui a mio II.I.32 (*corr.* non m'è 'l seguire al mio); Nol mi seguirà il mio AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 *Lau* M.289 Plut.40.12 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* non m'è 'l seguire) Strozzi 152 Urb.378; Nol mi seguì il mio *Tz*; Nolli seguirà il mio Plut.40.14.

519. (B) xxx 31 Ma or convien che mio *seguir* desista II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 ('l mio) It.Z.50 (mi) It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] cantar Pal.319.

520. (B) xxx 39 Del maggior corpo al ciel ch'è pura luce II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 *Po Pr* Plut.40.35 Ricc.1012] maggior corso Plut.40.12; vera luce AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378.

521. (B) xxx 54 Per far disposto a sua fiamma il candelò AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] disposta Ham.202 It.Z.50 Plut.40.35 Ricc.1012; *om.* il II.I.32 (*agg.* 'l) Barb.4117.

522. (P) xxx 62 *Fulvido* di fulgore, intra due rive Barb.4117 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po* (infra) *Pr Ricc.*1012] Fluvido AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 (*corr.* Fulvido) *Lau* M.289 *Ricc* Strozzi 151 (*corr.* Fulgido) Strozzi 152 Strozzi 149 Strozzi 150 *Tz* Urb.378; Fulgido Strozzi 153; Fluido II.I.32 Ham.202 Pal.319.

523. (P) xxx 76 Anche soggiunse: «Il fiume e li topazi AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] sagiunse *Po*; i fiumi II.I.32 (*corr.* fiori) Barb.4117 *Pr*; i fiori Pal.319.

524. (P) xxx 111 Quando è nel verde e ne' fioretti opimo II.I.32 It.Z.51 (*corr.* herbe) Pal.319 *Po*] Quant(o) è nell'erbe...ad imo AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 M.289 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* Quand'è...opimo) Strozzi 152 Urb.378; nell'erbe Strozzi 153; nel vedere *Lau Tz*; erbe et ne fioretti ad imo Plut.40.14; ad imo Barb.4117.

525. (B) xxx 124 Nel *giallo* della rosa sempiterna II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po Ricc*

Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] cillio It.Z.50 Plut.40.35 *Pr*; giglio Ham.202 Ricc.1012.

526. (P) xxx 125 Che si *digrada e dilata* e redole Strozzi 153] dilata et digrada Eg.2628 *Lau* M.289 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 150 Strozzi 151 *Tz* Urb.378; dilata et degrada AC.XIII.41 Strozzi 149 Strozzi 152; dilata et rigrada II.I.32 (*corr.* digrada) Barb.4117 Ham.202 It.Z.51 *Pr* Plut.40.12; dilata rigrada It.Z.50 Plut.40.35 Ricc.1012; dilata vigrada *Po*.

527. (B) xxx 148 E farà quel d'Alagna *intrar* più giuso AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] esser Ham.202; *andar* Barb.4117 It.Z.50 Plut.40.35 Plut.40.12³³ *Pr* Ricc.1012; entrar II.I.32; entrar più iusto *Po*.

528. (B) xxxi 20 Di tanta *moltitudine* volante Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 *Ricc* Strozzi 153 *Tz*] plenitudine II.I.32 (*var.* moltitudine) AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378.

529. (B) xxxi 24 Sì che nulla le puote essere ostante II.I.32 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 153 *Tz*] nullo li può e. *Po*; esser davante AC.XIII.41 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.12 Plut.40.35 Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* obstante) Strozzi 152 Urb.378.³⁴

530. (B) xxxi 28 O trina luce, che ('n) unica stella II.I.32 AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] O eterna luce Ham.202; O luce eterna Plut.40.14; Eterna luce *Po*; O trina o luce Plut.40.35; in che unica Barb.4117.

531. (B) xxxi 54 In nulla parte ancor fermato fiso II.I.32 Barb.4117 It.Z.51 Strozzi 153 *Tz*] fermato viso AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Urb.378; In nulla parte fermato 'l viso *Po*.

532. (B) xxxi 80 *E che* soffristi per la mia salute II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Po Ricc* Strozzi 149 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz*] A che It.Z.50 Plut.40.35 *Pr* Ricc.1012 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* Et) Urb.378; Anche Plut.40.12; In che Ham.202.

533. (P) xxxi 90 Piacente a te dal corpo si disnodi II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Pal.319 Ricc.1012] Piacciati a te che dal chorpo si snodi *Po*; la disnodi

³³ Scritta la *g*, poi erasa e scritto *più giuso*.

³⁴ Barb.4117 om. vv. 22-24.

AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. si*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*.

534. (B) XXXI 120 Soverchia quella dove 'l sol declina AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] Soverchian Ham.202; dechina II.I.32 Barb.4117.

535. (P) XXXI 140 Nel caldo suo *caler* fissi e attenti II.I.32 It.Z.51 Pal.319] calor AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr* (*callor*) *Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378* (*callor*).

536. (B) XXXI 142 Che' miei di rimirar fè più ardenti It.Z.50 It.Z.51 *Lau* Pal.319 Plut.40.35 *Pr Ricc.1012*] Che miei a rimirar fe più atenti *Po*; si fer più attenti AC.XIII.41 Eg.2628 M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. si fe*) Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*; attenti II.I.32 (*corr. contenti*) Barb.4117 Ham.202.

537. (B) XXXII 89 Piover, portata ne le menti sante II.I.32 (*corr. dale*) Barb.4117 It.Z.51 *Lau* Pal.319 Plut.40.14 Strozzi 153 *Tz*] Seco portata AC.XIII.41 Eg.2628 Ham.202 It.Z.50 M.289 Plut.40.12 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr. Piover*) Strozzi 152 Urb.378; portate *Po*.

538. (B) XXXIII 30 Ti *porgo, e prego* che non sieno scarsi AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] pr(i)ego et pr(i)ego II.I.32 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 Plut.40.35 *Po Pr Ricc.1012*.

539. (P) XXXIII 56 Che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede AC.XIII.41 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] parlar nostro II.I.32 Barb.4117 Pal.319; parlar nostro ch'a tal vista chade *Po*; parlar mostri che tal Eg.2628.

540. (B) XXXIII 57 E cede la *memoria* a tanto oltraggio II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* Pal.319 Plut.40.12 Plut.40.14 *Po* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz Urb.378*] materia It.Z.50 M.289 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012.

541. (B) XXXIII 73 Ché, per tornare *alquanto* a mia memoria II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 *Tz Urb.378*] un poco Eg.2628 Pal.319 Strozzi 153.

542. (B) XXXIII 74 E per sonare *un poco* in questi versi II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Po Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 *Tz* Urb.378] alquanto Eg.2628 Pal.319 Strozzi 153.

543. (B) XXXIII 80 Per questo a *sostenere* tanto ch'i' giunsi II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Eg.2628 Ham.202 It.Z.51 *Lau* Plut.40.14 Plut.40.35 Pal.319 *Po* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] riguardar It.Z.50 M.289 Plut.40.12 *Pr Ricc* Ricc.1012.

544. (B) XXXIII 89 Quasi conflati insieme, per tal modo AC.XIII.41 Eg.2628 It.Z.51 *Lau* Plut.40.14 Pal.319 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] Tutti It.Z.50 Plut.40.35 *Pr Ricc*.1012; Tanti M.289 *Ricc*; Tanto Plut.40.12; *confrati* II.I.32 (*corr.* conflati) Barb.4117 *Po*; confrati insieme et per Ham.202.

545. (B) XXXIII 98 Mirava fissa, immobile e attenta II.I.32 AC.XIII.41 Barb.4117 Ham.202 It.Z.50 It.Z.51 *Lau* M.289 Plut.40.12 Plut.40.14 Plut.40.35 *Pr Ricc* Ricc.1012 Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 (*corr.* Mi stava) Strozzi 152 *Tz* Urb.378] Mira fiso immobile actenta *Po*; Stava Eg.2628 Pal.319 Strozzi 153.

546. (B) XXXIII 143 Ma già volgeva il mio disio e 'l velle AC.XIII.41 It.Z.51 *Lau* M.289 Pal.319 Plut.40.14 *Ricc* Strozzi 149 Strozzi 150 Strozzi 151 Strozzi 152 Strozzi 153 *Tz* Urb.378] già volea Eg.2628; il mio disir *Pr*; il mio vedere II.I.32 Barb.4117 It.Z.50 (mi veder) Plut.40.35 *Po*; il mio volere Ham.202 Plut.40.12 Ricc.1012.

3.4 Analisi dei dati testuali

I codici del Copista principale del Cento

L'uniformità grafico-codicologia e iconografica che caratterizza la produzione del Copista principale del Cento si riflette anche sulla forma testuale, completando il quadro di un copista estremamente organizzato e la cui produzione seguiva costantemente un *iter* preciso e standardizzato. Tuttavia, è già stato sottolineato come lo snodo in cui si inseriscono i codici da lui copiati graviti essenzialmente intorno a tre manoscritti: *Tz*, *Ricc* e *Lo*.³⁵ Tonello identifica in *Lo* il perno intorno al quale ruotano gli altri codici di questo gruppo, ma la scelta non è giustificata se non dalla notorietà del codice, in quanto «[...] probabilmente

³⁵ TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, cit., p. 324.

altri mss. funzionerebbero altrettanto bene allo scopo».³⁶ All'interno di questo folto gruppo di codici è effettivamente arduo tentare di classificare in qualche modo la gerarchia dei manoscritti, ma la collazione ha comunque contribuito a fornire informazioni utili sull'attività produttiva del copista. Innanzitutto, una serie di lezioni singolari e allo stesso tempo sterili portano ad escludere codici come AC.XIII.41 (nr. 100, *Inf*, XIX 59 *veder*; nr. 457, *Par.*, XIX 102 *mortali*, influenzato dal v. 99 *tal è il giudizio eterno a voi mortali*) e Plut.40.14 (nr. 514, *Par.*, XXIX 123 *Meglio in gloria del ciel si canterebbe*, verso 96 del canto XI) quali esemplari di copia. L'esemplare di copia utilizzato da questo copista è essenzialmente stabile, ma a partire dal *Purgatorio* alcuni manoscritti di scostano leggermente dal "modello base" presentando varianti particolari, come nel caso di Strozzì 149 e Strozzì 152 (cfr. nr. 70, 212, 214, 335, 395, 412, 442, 513, 526).

Gruppo a parte che potrebbe suggerire la presenza di un antigrafo differente o comunque rivisto è quello formato dai codici M.289, Strozzì 153 e Tz. I manoscritti – tutti e tre o alternati – hanno uscite differenti dagli altri testimoni esemplati da tale copista a partire dal *Purgatorio* (nr. 183, 256, 275, 346, 375, 389, 397, 399, 421, 434, 485, 489, 510, 528). Tuttavia, la generale uniformità di questi codici agli altri copiati dal Copista principale del Cento, più che un altro antigrafo, lascerebbero supporre l'esistenza di un esemplare di copia con varianti e correzioni. A questo proposito è opportuno segnalare lo *status* di Strozzì 151, un manoscritto che può essere considerato a buon diritto un' *editio variorum*. Il codice riporta un consistente numero di correzioni, aggiunte e varianti marginali (5, 12, 39, 41, 51, 60, 61, 82, 87, 90, 94, 105, 110, 111, 120, 128, 131, 141, 144, 153, 154, 168, 169, 177, 180, 192, 203, 214, 227, 228, 237, 238, 243, 247, 250, 252, 255, 257, 258, 262, 266, 267, 268, 269, 274, 278, 279, 281, 283, 286, 287, 290, 297, 300, 301, 304, 306, 308, 311, 312, 317, 319, 321, 322, 325, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 343, 346, 348, 354, 355, 357, 361, 372, 377, 385, 387, 400, 401, 413, 417, 418, 421, 425, 433, 440, 446, 456, 461, 464, 466, 470, 474, 476, 481, 485, 494, 497, 503, 509, 510, 513, 514, 515, 518, 522, 524, 529, 532, 533, 536, 537, 545) appartenenti alla famiglia *a0* (Mart e Triv) Ai luoghi citati si aggiungono altre tre lezioni tratte dal canone stabilito da Trovato:

Purg., xxv 42 (T) *ch'a farsi quelle per le vene vane*] *ch'afrange* *a0* Strozzì 151^{CORR}.

³⁶ Ibidem.

Purg., xxx 100 (T) Ella, pur ferma in su la *detta* coscia β *a*₀ Strozzì 151^{CORR}] destra α Strozzì 151.

Par., xxxiii 128 (T) pareva in *te* come lume riflesso Strozzì 151] tre *a*₀ Strozzì 151^{CORR}.

Lo statuto particolare dello Stroziano potrebbe agilmente spiegare l'insinuarsi in questa parte della tradizione di varianti appartenenti ad altre famiglie e atipiche per questo gruppo: non solo, quindi, contaminazione per giustapposizione. Una contaminazione del genere, naturalmente, è impossibile da individuare e vani sarebbero i tentativi di porvi rimedio: un copista potrebbe decidere di volta in volta di copiare la lezione a testo, la correzione o la variante marginale, arrivando a creare una situazione caotica indistricabile.

Nel gruppo testuale al quale appartengono i codici copiati dal Copista principale del Cento si inserisce anche Eg.2628 il cui comportamento, tuttavia, non è stabile come quello degli altri manoscritti della famiglia cento*& (si veda almeno nr. 545 *Par.*, xxxiii 98 *stava*, variante della famiglia *a*₀, ma presente anche in Strozzì 153).

L'analisi sull'integrità testuale di questi manoscritti non ha fornito informazioni particolarmente rilevanti per la loro classificazione, lasciando ipotizzare la presenza di un esemplare di copia privo di lacune:

	<i>Inferno</i>	<i>Purgatorio</i>	<i>Paradiso</i>
AC.XIII.41	Ripetuto VIII 22, 23, 21	//	//
M 289	//	//	VII 73-75
Plut.40.14	//	//	//
<i>Ricc</i>	//	//	//
Strozzì 149	xxviii 118-20	//	Ripetuto xx 43-48
Strozzì 150	//	//	//
Strozzì 151	//	//	//
Strozzì 152	//	//	//
Strozzì 153	II 52-54 ³⁷	//	//
Urb.378	VII 16-18 ³⁸	//	//
<i>Tz</i>	//	//	//

I codici del gruppo 'pr&'

I codici *Pr*, Plut.40.35 e It.Z.50'' appartengono alla famiglia *pr&* di Tonello, mentre il solo *Pr* è stato posto da Petrocchi nel ramo *c*, in connessione con Laur

³⁷ Integrata da mano posteriore.

³⁸ Integrata da mano posteriore.

e Fi del gruppo *b*. Come visto nel capitolo precedente, il codice Marciano non è da considerare un prodotto del Copista di *Pr* e, da un punto di vista testuale, testimonia un caso di contaminazione per giustapposizione in quanto risulta inserito da Tonello in *a₀* limitatamente al primo fascicolo (*Inf.*, I 1-III 111), allineandosi poi a *pr&* per il resto dell'*Inferno* e nelle altre due cantiche; in particolare, il codice forma una coppia ben salda (*ml₂*) con il Pluteo 40.11.³⁹

Dall'analisi dei *loci* (cfr. nr.242, 262, 268-269, 271-272, 277, 282, 285, 291-292, 295, 297-300, 302, 304-306, 312, 323-324, 326, 334, 339, 342, 344, 353-354, 357, 359, 361, 363-364, 382, 454-455, 462, 465, 467, 469, 471, 474, 479-480, 483-484, 486, 488, 491-492, 494, 498, 500-501, 506, 521, 526-527, 538, 540, 543-544), tuttavia, risulta evidente la vicinanza tra It.Z.50 e Ricc.1012 (Copista di *Vat*) a partire dal canto XIII del *Purgatorio*. La vicinanza tra i due codici è confermata, oltre che dai *loci* considerati, da altre convergenze significative.⁴⁰

Purg., XIII 68 così a l'ombre quivi, ond'io parlo ora] là 'v'io parlava ora It.Z.50 Plut.40.11 Ricc.1012.

Purg., XX 42 grazia in te luce prima che sie morto *Pr*] ançi Plut.40.11; avanti It.Z.50; Ricc.1012. La variante è presente in *ml*, gruppo di *pr&* del quale fanno parte anche Plut.40.11 e It.Z.50.

Purg., XX 56 del governo del regno, e tanta possa] mondo It.Z.50 Plut.40.11 (corr. regno) Ricc.1012. La variante *mondo* non sembra toccare gli altri codici di *pr&*, né quelli del Copista di *Vat*, né altri testimoni della tradizione della *Commedia*.

Purg., XX 145 Nulla ignoranza mai con tanta guerra] om. It.Z.50 Plut.40.11 Ricc.1012 (cotanta). L'omissione non colpisce gli altri codici di *pr&*, né quelli del Copista di *Vat*. La lezione *ignoranza* ha generato non pochi problemi nella tradizione, portando ad esiti estremamente particolari (*cosa* in Ga, *memoria* in Po, *voglia* in *Pr*).⁴¹ È probabile che tali varianti dipendano da una lacuna ai piani alti della tradizione colmata *ope ignenii* e, nel caso dei tre codici in analisi, lasciata inalterata.

Purg., XXVI 81 e aiutàn l'arsura vergognando] aggiunta losura It.Z.50; aggiunta luxuria Plut.40.11; aggiunta lasura Ricc.1012. L'errore non tocca gli altri codici del Copista di *Vat* o quelli del gruppo *pr&*.

³⁹ La famiglia *pr&* comprende due codici del Copista di *Pr* (l'Urbinate 378 si distanzia dal gruppo sia codicologicamente che testualmente) e altri 16 testimoni; cfr. TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, cit., pp. 331-51.

⁴⁰ Si considera qui anche Plut.40.11 in quanto collaterale di It.Z.50.

⁴¹ PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. II, p. 147.

L'analisi sull'integrità testuale ha rivelato, relativamente alla seconda cantica, la condivisione di quattro lacune tra It.Z.50 e Ricc.1012; di queste, tre sono presenti anche in Plut.40.11 e una sola in *Pr*:

	<i>Inferno</i>	<i>Purgatorio</i>	<i>Paradiso</i>
It.Z.50	XVII 122–24	XX 106–11 ^(Ricc.1012) XXII 112–14 ^(Ricc.1012) XXXI 82–84 ^(Ricc.1012) XXXII 46–48 ^(Pr; Ricc.1012)	//
Plut.40.11	XXIX 31–33	VIII 43–87 XX 106–11 ^(It.Z.50, Ricc.1012) XXXI 82–84 ^(It.Z.50; Ricc.1012) XXXII 46–48 ^(It.Z.50; Pr; Ricc.1012)	Rip. XVIII 130–132
Plut.40.35 (Copista di <i>Pr</i>)	XVI 88–90 XX 97–99	VI 19–21	XXVIII 34–36
<i>Pr</i> (Copista di <i>Pr</i>)	//	XI 128–30 XXXII 46–48 ^(It.Z.50; Ricc.1012)	XVI 94–96
Ricc.1012 (Copista di <i>Vat</i>)	XXX 94–96	VI 113–15 XX 106–11 ^(It.Z.50) XXII 112–14 ^(It.Z.50) XXXI 82–84 ^(It.Z.50) XXXII 46–48 ^(It.Z.50; Pr)	XV 118–20

Alla luce degli elementi testuali esposti, il *Purgatorio* dei codici It.Z.50 e Ricc. 1012 sarà, quindi, da posizionare in un ulteriore snodo del gruppo *pr&*. Così com'era accaduto per l'*Inferno*, anche per la seconda cantica nel Marciano si evidenzia una connessione tra cambio d'antigrafo e unità fascicolare (It.Z.50 si congiunge con Ricc.1012 a partire dal secondo fascicolo del *Purgatorio*, c. 39r), confermando l'ipotesi che il copista di It.Z.50 abbia avuto a disposizione sul proprio "tavolo di lavoro" fascicoli appartenenti a diverse famiglie testuali.

I codici del Copista di 'Lau'

Il Copista di *Lau* si configura come un amanuense molto organizzato, pur non arrivando alla standardizzazione testuale del Copista principale del Cento. Dei codici da lui copiati, tre fanno parte della presente analisi: It.Z.51, *Lau* e Plut.40.12. Da un punto di vista testuale, secondo Tonello questi tre codici si pongono in due gruppi differenti: *lau&* (It.Z.51 e *Lau*) e *lau*_{40.12&} (Plut.40.12).

Come si può ben verificare dalle collazioni, tutti e tre i codici intrattengono forti rapporti con i manoscritti del gruppo *cento*. I due codici di quello che Tonello chiama gruppo *lau&* presentano varianti attestate nei codici del Copista

principale del Cento (nr. 17, 21, 28, 29, 113, 227, 238, 255, 258, 265, 304, 314, 485), ma restano essenzialmente immuni dagli errori caratteristici di questo copista (nr. 61, 141, 178, 278, 294).

L'esemplare utilizzato per la stesura di Plut.40.12, invece, riporta varianti non presenti in *lau&*, ma ben attestate nei codici del Copista principale del Cento (nr. 317, 322, 345, 390, 398, 414, 424, 441, 467, 515, 537). Il comportamento del codice, tuttavia, non è così prevedibile come potrebbe apparire. Si valuti, ad esempio il luogo nr. 196 *Purg.*, v 74 *Onde uscì 'l sangue* in sul qual io sedeai] Che mi fur facti Plut.40.12. La corruzione presente nel Pluteo, probabilmente generata dal *fatti mi fuoro* del v. 75, è attestata in *Urb*, *Laur* e in altri pochi testimoni legati alle famiglie settentrionali e a *parm&* di Tonello.⁴²

In conclusione, It.Z.51 e *Lau* dimostrano di avere un antigrafo molto vicino a quello utilizzato dal Copista principale del cento (in particolare, per la vicinanza con *Tz* si vedano i nr. 178, 256, 275, 478, 482, 483, 486), ma non gravato dai suoi errori caratteristici, mentre 40.12 sembra dipendere da un altro esemplare *cento*, visto che, soprattutto nella terza cantica, riporta lezioni diffuse in questa parte della tradizione, ma non presenti in *Lau* e It.Z.51.

La posizione di II.I.32

Da un punto di vista testuale, il II.I.32 non è facilmente collocabile all'interno della tradizione. Nonostante sia posto da Tonello nella sottofamiglia *fior*, è la stessa studiosa ad affermare che «Fior. II I 32 rivela una vicinanza ad altri gruppi di *parm&* senza tuttavia trovarvi un posto legittimo. Né il suo andamento, né le poche innovazioni, tutte molto diffuse, sono sufficienti per definirne con precisione la posizione», situazione gravata dall'altissimo numero di correzioni presenti nel codice.⁴³ Il II.I.30, vicino al II.I.32 in *Inferno* e in una parte del *Purgatorio*, se ne discosta in *Paradiso* inserendosi in *lau&*. La complessa situazione testuale parrebbe essere un'eco di quella paleografica; in un caso del genere in cui la confusione testuale nasce dai diversi antigrافي in possesso dei copisti-colaboratori, le informazioni paleografiche potrebbero fornire fondamentali indizi per la delimitazione delle porzioni da analizzare e inquadrare nelle diverse famiglie o sottofamiglie testuali.

I manoscritti di Dino di Lapo Pacini

⁴² Ivi; TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, cit., p. 300.

⁴³ Ivi, p. 413.

Da un punto di vista testuale, Ham.202 è posto da Tonello nella sottofamiglia *brux*, all'interno della grande famiglia *parm&* ed è stato messo in connessione con il codice 428 della Beinecke Library di New Haven (gruppo *bh*), ma i due codici sono accostati solamente a partire dalla fine del *Purgatorio* (denominati, quindi, Ham. 202" e Beinecke 428"), poiché l'alto grado di contaminazione non permette un giusto posizionamento di Ham. 202, il quale «[...] presenta un impasto di lezioni *vatbocc* (e spesso specifiche di Co) e innovazioni riconducibili all'area di *bol*». ⁴⁴ Come visto nel paragrafo precedente, il copista dell'Hamiltoniano è lo stesso del codice Dep. Breslau 7, inserito da Tonello nella coppia *reko* (Dep. Breslau 7 e Kornik, Polska Akademia Nauk, Biblioteka Kornicka, 629) della sottofamiglia *brux*.

Oltre a confermare la vicinanza tra i due codici berlinesi, alcune varianti che sembrano toccare soli questi due codici o pochi altri della *Commedia*, suggerirebbero in maniera ancora più probante una loro congiunzione:

Inf., III 61 (P) *incontanente intesi* e certo fui] inmantenente vidi Dep. Breslau 7; incontanente vidi Ham. 202. Se *immantanente* è lezione attestata in *Parm*, vidi al posto di *intesi* non gode di una buona fortuna e sembra limitarsi ai soli due codici in questione.

Inf., IX 53 (B) *dicevan tutte riguardando* in giuso] dicean – rimirando Dep. Breslau 7; gridavan – rimirando Ham. 202. *Gridavan-rimirando* è lezione tipica del gruppo *lau*₂; così Tonello: «L'innovazione si manifesta praticamente solo in *lau*₂. Si trova anche in *Laur* (nell'antica vulgata) e nei contaminati Capet. 3 b 11' e Laur. 40.9'». ⁴⁵

Inf., XI 56 (B) pur lo *vinco* d'amor che fa natura] bico Dep. Breslau 7 (*corr.* vinco) Ham. 202. L'errore non sembra essere attestato altrove e potrebbe derivare da un'errata lettura di *vi(n)co*, con trasformazione di *v-* in *b-* e omissione del *titulus*.

Inf., XII 17 tu credi che qui sia 'l *duca* d'Atene] alcun Dep. Breslau 7 (*corr.* duca) Ham. 202. Anche in questo caso non è stato possibile trovare altri testimoni che attestino la lezione.

Purg., II 107 (B) *memoria o uso a l'amoroso canto*] innamorosa Dep. Breslau 7 Ham. 202. *Innamoroso*, al maschile, è variante molto diffusa e accomuna *cento*&*, *lau*_{40.12&}, *pr&* e *parm&*, mentre al femminile non sembrerebbe altrove attestata. ⁴⁶

⁴⁴ Ivi, p. 390.

⁴⁵ Ivi, p. 280.

⁴⁶ Ivi, p. 420.

Purg., IX 42 (P) *come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia]* sì come – a caccia Dep. Breslau 7; sì come – aghiaccia Ham. 202. L'innovazione *sì come* non è attestata al di fuori del gruppo *bh* composto dai soli Beinecke 428" + Ham. 202".

I due manoscritti, tuttavia, sono segnati da un buon numero di lezioni divergenti:

Inf., XII 28 (B) Così prendemmo via giù per lo *scarco* Dep. Breslau 7] *scarpho* Ham. 202. L'errore di Ham. 202 non sembra trovare diffusione all'interno della tradizione.

Inf., XIII 63 (B) tanto ch'i' ne perde' *li sonni e' polsi]* lo sonno Dep Breslau 7; lo senno Ham. 202.

Inf., XXIV 119 (B) Oh *potenza* di Dio, quant'è severa] *giustizia* Dep Breslau 7; *vendetta* Ham. 202. Giustizia è variante tipica del gruppo *bocc*, mentre *vendetta* è testimoniato nel codice *Vat*.

Inf., XXIX 46 (B) *Qual dolor* fora, se de li spedali Ham. 202] quando lor Dep. Breslau 7. L'errore di Dep. Breslau 7 non pare sia attestato altrove.

Inf., XXXI 60 (B) e a sua proporzione *eran* l'altre ossa Dep. Breslau 7] tutte Ham. 202. La variante è diffusa in β , *b* e sporadicamente in alcuni punti della tradizione.⁴⁷

Purg., II 81 (P) e tante mi tornai con *esse* al petto Dep. Breslau 7] nulla Ham. 202. La lezione è limitata a β , *b*, *bol*, Mad.⁴⁸

Purg., III 50 (B) la più *rotta ruina* è una scala] *romita ruina* Dep. Breslau 7; *romita riva* Ham. 202. *Romita* è attestato in alcuni testimoni di *parm&*, oltre che in *barb&* e *lau&*, mentre l'associazione con *riva* al posto di *ruina* è in Eg, Laur, *hb* e alcuni membri di *brux*.⁴⁹

Purg., XXVII 135 (P) *che qui la terra sol da sé produce]* che quella Dep. Breslau 7; di qui la Ham. 202. Se *quella* è variante diffusa in *a_w*, *di qui* sembrerebbe presente solo nella coppia *bh*.⁵⁰

Par., VI 88 (P) ché la viva *giustizia* che mi spira Dep. Breslau 7 (*iustitia*)] *vendetta* Ham. 202. L'innovazione di Ham. 202 non pare essere attestata altrove.

La presenza di errori comuni e di lezioni divergenti suggerisce l'esistenza di un antigrafo comune (già ipotizzato da Tonello, ma in relazione a Ham. 202", quindi solamente a partire dalla fine del *Purgatorio*); considerata la continua

⁴⁷ Ivi, p. 559.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ivi, p. 525.

⁵⁰ Ivi, pp. 213, 391.

alternanza tra lezioni comuni e divergenti, più che supporre una contaminazione per giustapposizione, sarebbe forse più economico ipotizzare una revisione dell'esemplare di copia utilizzato dal copista che ha portato a far divergere i due codici, pur lasciando inalterati taluni errori congiuntivi.

I codici in 'textualis'

Il Barberiniano latino 4117 è inserito da Tonello nella sottofamiglia *balm* insieme a Plut.40.28 e It.Z.52.⁵¹ La sottofamiglia è essenzialmente affine a *vat-bocc*, con una vicinanza più forte in *Inferno* rispetto alle altre due cantiche dove si inseriscono uscite provenienti da altre parti della tradizione. I dati paleografici aiutano a chiarire i rapporti tra due dei manoscritti del gruppo. Infatti, nel paragrafo precedente, si è dimostrato il sicuro intervento del copista del Plut.40.28 su Barb.4117, confermando una visione diretta del codice Barberiniano; tuttavia, per la presenza di errori separativi, il copista del Pluteo dimostra di aver avuto a disposizione anche altri esemplari con i quali ha contaminato il proprio prodotto finale.⁵²

Pal.319, codice particolare da un punto di vista iconografico e codicologico-paleografico, conferma la sua singolarità anche dal punto di vista testuale. Il manoscritto è inquadrato in α , ma presenta anche lezioni non- α di codici settentrionali o testimoniati in manoscritti della produzione fiorentina del secondo quarto del secolo.⁵³ Tonello inserisce Pal.319 e il suo gemello il Plut.40.3 all'interno del gruppo *k* della sottofamiglia *a₀*. La vicinanza tra Pal.319 e Plut.40.3 è confermata anche dalla condivisione di una lacuna a *Par.*, IV 34-36, colmata in Pal.319 dallo stesso copista che agisce sul testo con un gran numero di correzioni (si vedano almeno i nr. 12, 26, 39, 51, 111, 265, 285).

Per quanto riguarda il Codice Poggiali, da un punto di vista testuale il manoscritto conferma la propria unicità già accertata per le caratteristiche codicologiche. Il codice resta essenzialmente isolato, presentando un gran numero di varianti sterili o che comunque si discostano dalla parte della tradizione presa in considerazione (si vedano almeno i nr. 44, 48, 51, 56, 72, 78, 81, 111, 117, 127, 149, 176, 178, 183, 187, 191, 196-197, 216, 226, 233, 238, 240, 267-269, 278, 283, 302-303, 308, 310, 317-318, 322, 324, 327-328, 340, 344, 350, 361-362,

⁵¹ Ivi, pp. 186-88.

⁵² Ivi, p. 188.

⁵³ E. TONELLO, *La tradizione della 'Commedia' secondo Luigi Spagnolo e la sottofamiglia 'a₀' (Mart Pal. 319 Triv e altri affini)*, in *Nuove prospettive II*, pp. 71-118, alle pp. 96-118.

374, 377, 382, 388-389, 396, 401, 403, 413, 421, 425, 430, 437, 440, 451, 454, 468, 478, 481, 495, 499, 500, 503, 517, 526, 527, 531, 537).⁵⁴

⁵⁴ È da segnalare che a *Po* è legato il codice α V. 8. 6 della Biblioteca Estense di Modena, manoscritto che è *descriptus* di *Po* (M. RODDEWIG, *Die 'Commedia'-Handschrift Est. 747 aus Reggio Emilia vom Jahr 1414 eine Kopie des Codex Poggiali, die dessen fehlende Seiten enthält*, in «L'Alighieri», 20 (1979), pp. 9-28).

CONCLUSIONI

Come è stato possibile osservare, i manoscritti di questa piccola parte della tradizione sono contrassegnati da un'apparente omogeneità che finisce presto per tradire la propria natura al vaglio di un'analisi più approfondita. Le tante copie della *Commedia* tutte superficialmente identiche riportano alla mente le riflessioni sulle copie multiple del *La Porte de l'Enfer*: come per le diverse realizzazioni dell'opera monumentale di Rodin, anche questi codici si fanno portatori di tracce di una sorta di originalità che diverge vistosamente dalla nostra elaborazione contemporanea.¹

Spostando, dunque, il *focus* dall'originalità alla riproducibilità, appare chiaro che il riuso di modelli iconografici o della stessa forma-libro si allontana nettamente da una concezione autoriale per avvicinarsi a fattori pratici di chi quella forma doveva riprodurla e doveva farlo nel minor tempo possibile.² È proprio nella riproducibilità agevole che vanno cercate, ad esempio, le ragioni che legano determinati copisti ad un particolare modello codicologico.

Alla luce di questa riflessione, quindi, non si hanno dubbi sul fatto che lo schema di miniature tracciato alla fine del primo paragrafo non possa assolutamente essere utilizzato come uno *stemma codicum*. Unendo all'analisi iconografica tutti gli altri aspetti della produzione del manoscritto, infatti, non sono emerse connessioni particolarmente stringenti tra gli aspetti illustrativi, codicologici e testuali tali da poter sviluppare un metodo applicabile non solo ad altre tradizioni, ma anche ad altre parti della tradizione del poema dantesco. Ciononostante, l'approccio multidisciplinare applicato ai codici pacineschi della *Commedia* ha fatto emergere questioni estremamente peculiari che legano tale produzione all'attività dei copisti.

Senza dubbio, il Copista principale del Cento si impone come il punto principale dell'attività produttiva del periodo preso in considerazione. Tale copista, notaio, digrafico – al pari dei più famosi Andrea Lancia e Francesco di ser Nardo da Barberino –, capace di adoperare perfettamente la *littera textualis*, utilizza per

¹ R.E. KRAUSS, *The Originality of Avant Gard*, in EAD., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986, pp. 1-41, alle pp. 1-6

² J.J. ALEXANDER, *Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts*, in in «Studies in the History of Art», vol. 20 1989 (*Retaining the original: multiple originals, copies, and reproductions*), pp. 61-72; R.E. KRAUSS, *Retaining the Original? The State of the Question*, in «Studies in the History of Art», vol. 20 1989 (*Retaining the original: multiple originals, copies, and reproductions*), pp. 7-11.

le proprie copie della *Commedia* un testo base soggetto a frequenti correzioni, ma segnato da alcuni errori caratteristici che non trovano sanamento nell'attività revisoria. Stando ai testimoni superstiti, per la realizzazione dell'apparato decorativo il copista collabora esclusivamente con la bottega di Pacino di Buonaguida.

La figura di questo amanuense, ancora tutta da indagare, si mostra estremamente legata alla produzione dantesca; va ricordato, infatti, che alla sua attività è da collegare la copia di un'importante sezione del "Canzoniere Chigiano" (*Vita nuova* e rime antiche, cc. 1r-27v, 29r-120r), denunciando un interesse particolare da parte del copista per l'opera dantesca in generale.³

Dall'altro lato, il Copista di *Parm* sembra essere l'altro attore principale della produzione fiorentina del secondo quarto del Trecento. Alla grande produttività e pianificazione metodica del Copista principale del Cento, il Copista di *Parm* oppone una sorta di organizzazione dislocata del lavoro: il buon numero di copie da lui revisionate o completate lasciano pensare ad una gestione della richiesta del mercato divisa tra più copisti da lui coordinati.

In questo panorama così complesso, non mancano figure di copisti difficilmente inquadrabili, come, ad esempio, il Copista di *Lau*. Se da un lato questo scriba collabora con Copista di *Parm*, dall'altro utilizza modelli testuali molto vicini a quelli propri del Copista principale del Cento; si affida alla bottega pacinesca per la decorazione dei propri codici, ma il suo prodotto oggi più noto vede l'intervento del Maestro delle Effigi Domenicane. I manoscritti di questo copista presentano in *Purgatorio* un soggetto iconografico non estremamente diffuso, quello dell'anima purgante tra le fiamme, soggetto che si ritrova anche in Ham.202 di Dino di Lapo Pacini, nel Riccardiano 1012 del Copista di *Vat*, nel II.I.32 – manoscritto estremamente complesso da un punto di vista paleografico e testuale – e in *Parm*, denunciando ancora una volta la centralità del Copista di *Parm* all'interno di questa parte della produzione.⁴

In merito al posizionamento temporale dell'attività di questi due centri, anche se i prodotti del Copista di *Parm* sono generalmente considerati più arcaici rispetto a quelli del Copista principale del Cento, non vi sono elementi né iconografici, né paleografici, né testuali che vadano in favore di questa ipotesi o che remino contro la produzione sincrona dei due centri. Tale ipotesi, considerata la stretta collaborazione tra copisti e miniatori (essenzialmente Pacino di

³ VANDELLI, *Il più antico testo critico della 'Divina Commedia'*, cit., p. 114 n. 9.

⁴ Si ricordi che Dino di Lapo Pacini ha collaborato con il Copista di *Parm* nella stesura degli Statuti dei Capitani di Parte Guelfa e che lo stesso copista del codice parmense ha inserito le rubriche nel manoscritto II.I.32.

Buonaguida e il Maestro delle Effigi Domenicane), sembrerebbe la più economica da supportare.

Se l'analisi iconografica ha permesso di chiarire in che modo la bottega pa-cinesca abbia sfruttato i modelli iconografici all'interno della produzione dante-sca e non, lo studio paleografico ha messo in luce nuove collaborazioni tra copisti e ha portato ad ampliare il numero copie del poema dantesco (sia in cancelleresca, sia in *textualis*) generalmente collegate agli amanuensi di questa parte della tra-dizione. In ultima istanza, l'approccio multidisciplinare ha messo in luce lo *status* di determinati manoscritti estremamente complessi, come lo Strozzii 151 del Co-pista principale del Cento, un' *editio variorum* che ingloba varianti dipendenti dal gruppo "Mart e Triv".

In conclusione, alla base di questa particolare produzione sembrano esserci meccanismi legati alla riproducibilità di modelli alla moda: manoscritti con un livello medio di decorazione (belli, ma non estremamente costosi), forse così ben strutturati da permettere scambi di fascicoli tra gli esemplari senza particolari stravolgimenti, una produzione che vedeva la collaborazione tra più figure per ottenere un prodotto il più omogeneo possibile. Sfortunatamente la "pulizia" di questi manoscritti non permette estesi ragionamenti sui possessori originari, tut-tavia, l'alto grado di standardizzazione impone necessariamente un interrogativo al quale non è ancora possibile fornire una risposta: se è generalmente il mercato a stabilire la domanda, quale tipo di consumatori era alla base di questa ingente richiesta?

TAVOLE

Fig. 1 – Gruppo a



Ham.202



Il.I.32



It.Z.51



Ricc.1012



Plut.40.16



Fig. 2 – Gruppo b





Strozzii 149



Strozzii 151



Strozzii 152



Strozzii 153

Fig. 3 – Gruppo c



Plut.40.12



Barb.4117



M.289



Pal.319



Pal.313



Fig. 4 – Gruppo d



Triv.1077



Eg.2628



It.Z.50



Plut.40.14



II. Il rapporto tra il corredo illustrativo e quello esegetico: il caso delle *Expositiones* di Guido da Pisa

La coppia iconografica formata dal *Codex Altonensis* e dal ms. 597 della Bibliothèque du Château di Chantilly è ad oggi una delle più indagate, ma al contempo meno stabili all'interno della vasta tradizione miniata della *Commedia*.¹ I due manoscritti condividono particolari iconografici monogenetici che denunciano un collegamento certo tra i due manufatti; tuttavia, la natura di tale legame non è mai stata ricostruita in maniera certa. Gli studi pregressi hanno già evidenziato l'esistenza di una connessione tra gli apparati decorativi dei due codici e l'esegesi di Guido da Pisa presente, seppur in modi diversi, in entrambi i manoscritti.² Partendo dal dato iconografico, in questo capitolo sarà chiarito in che termini la storia compositiva di Alt e di Cha sia interconnessa e fortemente legata all'attività esegetica del frate Carmelitano.

1 Presentazione dei manoscritti

Chantilly, Bibliothèque du Château, ms. 597

Membranaceo. Il codice è composto di cc. II (cart.), 238, II' (cart); originariamente le carte erano 244. Il manoscritto è databile al quarto decennio del sec. XIV.

Le carte misurano mm 330 × 245; numerazione in cifre arabiche nel margine superiore esterno, da c. 2 a c. 9; numerazione in numeri romani (più antica rispetto a quella in cifre arabiche) nel margine superiore esterno da c. X a c.

¹ Per altre coppie iconografiche si rimanda all'*Introduzione* (si veda almeno BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, vol. I pp. 234-35 e A. FORTE, *Intorno ai mss. danteschi Strozzi 152 e Additional 19587: una prima collazione iconografica*, in *Oltre le righe. Usi e infrazioni dello spazio testuale*, a cura di V. ALLEGRI, S. DE SIMONE, A. FORTE, D. PANNO-PECORARO, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, pp. 104-21 per i ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 152 e London, British Library, Additional MS 19587; G. FERRANTE, *Il ms. Laurenziano Plut. 40.7: indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario*, in DANTE ALIGHIERI, *'Commedia'*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.7, commentario a cura di S. CHIODO, T. DE ROBERTIS, G. FERRANTE, A. MAZZUCCHI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 2018; A. FORTE, *Antigrafi, copie, modelli: sui disegni della "Commedia" ms. Strozzi 148 (passando per il Dante Holkham)*, in *Secondo fantasia: studi per Corrado Bologna dalle allieve e dagli allievi della Scuola normale superiore*, a cura di S. BARSOTTI, I. OTTRIA e M. ZANOBI, Pisa, ETS, 2020, pp. 53-75; EAD., *Errori in miniatura. Per i rapporti genealogici tra il Padovano 67 e il Laurenziano 40.01, in Dante visualizzato. Carte ridenti I*, cit., pp. 161-76).

² C. BALBARINI, *L'Inferno' di Chantilly*, cit., passim; F. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. ANDREONI, C. GIUNTA e M. TAVONI, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 81-93.

CCXLIII, apposta prima della caduta delle cc. XXX, CCXXXV-CCXXXVIII; numerazione in cifre arabiche nel margine superiore esterno da c. 235 a c. 239 (non coincidente con quella in numeri romani).³ Bianca c. 243v.

Il manoscritto è formato da 22 fascicoli: 1-2/12, 3/5 (*Inf.*); 4-20/12, [21/4] (*Expositiones et glose*); 22/5 (*Declaratio*). Al terzo fascicolo, originariamente un senione, è stata sottratta una carta. La presenza del fascicolo 21 è ricavabile dalla cartulazione. L'ultimo fascicolo risulta mancante di una carta.

Rigatura a secco; rr. 43 / ll. 42; specchio rigato: 25 [235] 70 × 25 [76 (16) 78] 50.

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti (*Inferno*); bicolonnare (*Expositiones et glose*); bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti e commento a cornice (*Declaratio*). Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Copista di *Vat*: bastarda cancelleresca (*Inferno*, cc. 1r-29v; *Expositiones et glose*, cc. 31r-234v; *Declaratio*, cc. 239r-243r); *littera textualis* (commento a cornice della *Declaratio*, cc. 239r-243r).

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo (*Inferno*). Iniziali calligrafiche in rosso per il commento d'accompagnamento alla *Declaratio*. Iniziali foliate accompagnate da fregio decorativo a cc. 1v-28v (canti); 33r-231r (Comm.); 239r-242v (Comm.). Iniziali istoriate alle cc. 1r (*Inf.* con fregio istoriato), 31r (Comm. con fregio istoriato), 33r (Comm.). Ciclo decorativo d'accompagnamento al commento. L'illustrazione del manoscritto si deve a Francesco Traini e alla sua bottega.

Legatura: assi in cartone; coperta in pelle con decorazione in oro.

Storia del manoscritto: Cha contiene l'*Inferno*, il relativo commento e la *Declaratio* di Guido da Pisa ed è verosimilmente appartenuto al nobile genovese Lucano Spinola, dedicatario del commento (si vedano a questo proposito l'immagine di c. 31r dove Guido da Pisa gli consegna l'opera e gli stemmi della famiglia Spinola – fascia scaccata di tre file in rosso e argento in campo d'oro – alle cc. 1r e 31r). Probabilmente a metà del sec. XV, Cha è stato utilizzato come esemplare di copia per esemplare il codice London, British Library, Additional MS 31928, *descriptus* del codice francese. Una parte del commento guidiano è presente nel Pluteo 40.2 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Il manoscritto di Chantilly è entrato a far parte della collezione Archinto di Milano con segnatura XX D (1) e nel 1862 è passato nelle mani di Henri d'Orléans, duca d'Aumale; è da allora conservato nel *Cabinet des livres* del castello di Chantilly.

³ La numerazione antica in numeri romani è utilizzata come riferimento.

Bibliografia: Q. VIVIANI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri giusta la lezione del codice Bartoliniano*, Udine, pei Fratelli Mattiuzzi, 1823-1828, p. XXI; BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, pp. 137 nr. 256, 299 nr. 550; E. MOORE, *Contributions to the Textual Criticism of the 'Divina Commedia'*, London, Cambridge University Press, 1889, p. XVII; *Les manuscrits de Dante des Bibliothèques de France: essai d'un catalogue raisonné*, a cura di L. AUVRAY, Paris, Thorin, 1892, pp. 52-54 nr. 23; F.P. LUISO, *Di un'opera inedita di frate Guido da Pisa*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, voll. I-II, a cura di A. DELLA TORRE e P.L. RAMBALDI, Firenze, Tip. Galileiana, 1907, pp. 79-135; J. MEURGEY, *Les principaux manuscrits à peinture du Musée de Condé à Chantilly*, Paris, Société française de reproductions de manuscrits à peintures, 1930, pp. XXI-XXVI; J. POPE-HENNESSY, *A Sienese Codex of the 'Divine Comedy'*, Oxford-London, Phaidon Press, 1947, p. 8; M. SALMI, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, in *Dante nel secolo dell'unità d'Italia*. Atti del I Congresso nazionale di Studi danteschi, Caserta-Napoli, 21-25 maggio 1961, a cura di A. e P. BORRARO, Firenze, Olschki, 1962, pp. 174-81, a p. 178; B. DEGENHART, *Die Kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis*, in DANTE ALIGHIERI, *'Divina Commedia'. Kommentar zum codex Altonensis*, a cura di H. HAUPT, H.L. SCHEEL e B. DEGENHART, Berlin, Mann, 1965, pp. 71, 77, 97, 99, 113; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 61-62, 489; B. SANDKÜHLER, *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München, Hueber, 1967, pp. 155-91; BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., pp. 216-19; GUIDO DA PISA'S *Expositiones et glose super 'Comediam' Dantis or Commentary on Dante's 'Inferno'*, a cura di V. CIOFFARI, Albany, State University of New York Press, 1974, pp. XVII-XVIII; L. JENARO-MACLENNAN, *The Trecento commentaries on the 'Divina Commedia' and the 'Epistle to Cangrande'*, Oxford, Clarendon Press, 1974, pp. 9-16 e 124-30; S. BELLOMO, *Tradizione manoscritta e tradizione culturale delle 'Expositiones' di Guido da Pisa*, in «Lettere Italiane», vol. XXXI 1979, pp. 153-75, passim; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., p. 31 nr. 68; POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., pp. 343-74; BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato*, cit., pp. 608-13; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca*, cit., p. 111 nr. 25; S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., p. 274 nr. 8; *Nuove prospettive*, cit., p. 50 e passim; M. RINALDI, *Per l'edizione critica delle 'Expositiones et glose super Comediam Dantis' di Guido da Pisa. 'Recensio' dei manoscritti*, Napoli, Loffredo, 2010, pp. 9-23; BALBARINI, *L'Inferno' di Chantilly*, cit., passim; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, pp. 473-74 nr. 42; GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di M. RINALDI, appendice a cura di P. LOCATIN, Roma, Salerno Editrice, 2013 (d'ora in avanti si

utilizza GUIDO DA PISA per la parte relativa alle *Expositiones* e *Chiose laurenziane* per il commento conservato nel Pluteo 40.2); *Nuove prospettive II*, cit., pp. 28 e passim; FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., pp. 81-93.

Il manoscritto 597 della Bibliothèque du Château di Chantilly è un esemplare miniato della *Commedia* con corredo iconografico estremamente peculiare. Risalente al secondo quarto del XIV secolo e copiato dal Copista di *Vat*, il codice contiene l'*Inferno*, le *Expositiones et glose* e la *Declaratio* di Guido da Pisa, con illustrazioni ricondotte all'attività della bottega di Francesco Traini e riservate al commento del frate Carmelitano.⁴

I testi che nel manoscritto seguono l'*Inferno* sono stati composti entrambi da Guido da Pisa: la *Declaratio super 'Comedia' Dantis*, poemetto in terza rima in volgare con illustrazione dell'intera opera e in particolare dell'*Inferno* e corredato da un autocommento a cornice in latino, è stato composto dal frate Carmelitano prima delle *Expositiones*. Queste, invece, si configurano come un vero e proprio commento sistematico alla prima cantica e hanno lasciato traccia in maniera non sistematica all'interno del Pluteo 40.2.⁵

Il commento di Guido da Pisa presenta una struttura molto solida, ripetuta costantemente: una parte introduttiva con formula fissa (es. «Incipit secundus cantus prime cantice *Comedie*»), *incipit* ed *explicit* del canto con indicazione della colpa punita; la *Deductio textus de vulgari in latinum*, ossia una parafrasi del canto in latino che, come già sottolineato da Rinaldi, permette in alcuni punti di ricostruire il testo utilizzato da Guido durante la stesura del commento; l'*Expositio lictere*, ossia il commento vero e proprio.⁶

La redazione delle *Expositiones* testimoniata in Cha (e nel suo *descriptus* londinese) probabilmente non era ancora arrivata ad uno stato di piena completezza quando il codice è stato esemplato: all'interno del testo, infatti, Rinaldi ha

⁴ Per le questioni iconografiche si rimanda a BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., passim; EAD, *Francesco Traini illustratore dell'Inferno di Guido da Pisa tra esegesi e citazione dall'Antico*, in «Polittico», vol. 4 (2005), pp. 5-16; EAD., *Progetto d'autore e committenza illustre nel codice di dedica delle 'Expositiones' di Guido da Pisa sull'Inferno*, in RSD, a. IV 2004, pp. 374-84; EAD., «Per verba» e «per imagines»: un commento illustrato all'*Inferno* nel Musée Condé di Chantilly, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del convegno di Urbino, 1-3 ottobre 201, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 497-512. Per la figura di Guido da Pisa essenziale è la scheda a cura di FABRIZIO FRANCESCHINI presente nel *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. I, pp. 268-82.

⁵ *Chiose laurenziane*, pp. 1021-31.

⁶ GUIDO DA PISA, p. 17.

evidenziato la presenza di 18 “lacune d’autore” segnalate dal copista con uno spazio bianco a dimostrazione che, nel momento in cui è stata tratta la copia, il commento era in una fase estremamente avanzata, ma carente di specifiche informazioni ancora da reperire.⁷ Inoltre, la presenza di molti errori di copia, *lapsus calami* e banalizzazioni ha portato lo stesso Rinaldi a supporre ad una copia poco attenta ed effettuata in fretta.⁸ Entrambe queste ragioni spingono contro l’ipotesi di idiografia avanzata in passato o comunque di un coinvolgimento del Carmelitano nella composizione del codice.

L’illustrazione del manoscritto, riservata alle sole *Expositiones* e all’iniziale dell’*Inferno*, si deve alla bottega di Francesco Traini; la presenza di lettere in sequenza visibili nella parte inferiore di alcune miniature ha fatto pensare all’utilizzo di un menabò a uso del miniatore e a un ruolo centrale di Guido nella scelta dei soggetti da illustrare.⁹ In realtà, analizzando le immagini di Cha è possibile constatare quanta libertà di movimento abbia caratterizzato il lavoro dell’*atelier* di Traini, arrivando talvolta a condensare tanto le scene al punto da tradire irrimediabilmente il dettato dantesco. È il caso, ad esempio, dell’illustrazione relativa a *Inf.*, XVII 34-73 in cui è rappresentato anche Virgilio in dialogo con gli usurai fiorentini o, ancora, dell’immagine di *Inf.*, XXIX 40-139 dove, tra le anime dei falsari, con evidente confusione col canto precedente, sono raffigurati Pier da Medicina (con il naso mozzato), Mosca dei Lamberti (senza mani) e Curione (disteso e con la bocca aperta). In entrambi i casi le immagini sono accompagnate da lettere di richiamo, rispettivamente *N* e *F*, ma è difficilmente immaginabile che in un *menabò* progettato da Guido da Pisa si trovassero delle illustrazioni con tali problemi iconografici e scarti logici rispetto al testo della *Commedia* o del commento. La presenza delle letterine, allora, potrà essere spiegata in altro modo: come già constatato da Balbarini, alcune immagini di Cha sono state apposte prima della scrittura del commento in quanto è chiaramente visibile che lo strato pittorico si trovi al di sotto dell’inchiostro.¹⁰ Ciò è stato possibile perché il Copista di *Vat* ha ricopiato fotograficamente le *Expositiones* dal suo antigrafo, così come confermano due annotazioni lasciate dal copista sulla materialità dell’esemplare che stava trascrivendo (cc. 141v e 149v). Alla luce di ciò, considerato che alcune immagini sono state apposte su carte bianche e prive di

⁷ Ivi, p. 53 e n. 18.

⁸ Ivi, p. 54.

⁹ BALBARINI, *L’‘Inferno’ di Chantilly*, cit., pp. 47-48.

¹⁰ Ivi, p. 50.

scrittura, è possibile supporre che le letterine abbiano fornito una guida alla bottega di Traini che potrebbe aver lavorato in stretta connessione con il Copista di *Vat.*¹¹

*

Hamburg (Altona), Schulbibliothek des Christianeum, N. 2 Aa. 5./7

Membranaceo. Il codice è composto di cc. II (cart.), 142. Il manoscritto è databile al quarto decennio del Trecento fino a c. 75v e all'ultimo quarto del secolo da c. 76r a c. 145v.

Le carte misurano mm 330 × 245; numerazione in cifre arabiche nel margine superiore esterno del recto della carta (3-145; segnate 3-6 le prime 4 carte del manoscritto, non numerata la quinta carta, la numerazione procede poi da 10 a 145); numerazione in cifre arabiche nel margine superiore esterno del verso della carta (1-141) apposta dopo la perdita di alcune carte.

Il manoscritto è formato da 20 fascicoli (originariamente 21): 1-5/8, 6/2 (*Inf.*); 7-10/8, 11/6, 12-13/8, 14/4, 15-18/8, 19/6, 20/7. Il fascicolo 14 contiene quello che resta del fascicolo finale del *Purgatorio* e della seconda metà di quello iniziale del *Paradiso*. Al fascicolo 19 mancano 2 carte (*Par.*, XXVII 49-XXVIII 93).

Rigatura a secco (prima parte del codice) e a mina di piombo (seconda parte del manoscritto); rr. 33 / ll. 36 (numero di terzine variabile).

Disposizione del testo: bicolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore (prima parte del manoscritto) e al di sotto della colonna b (seconda parte del codice). Specchio rigato: 32 [198] 100 × 31 [(5) 78 (10) (5) 78] 38.

Tipologia grafica: Mano 1: *littera textualis* risalente al quarto decennio del Trecento (*Dante poeta sovrano*, cc. 3r-4v; *Commedia*, cc. 6r-75v). Da c. 76r a c. 88ra si susseguono un numero imprecisato di mani, risalenti all'ultimo quarto del secolo, con cambi di inchiostro e di modulo. L'ultima mano ricopia l'ingente porzione testuale da c. 88rb fino a c. 142v, carta sulla quale interviene un amanuense moderno.¹²

Decorazione: iniziali di terzina semplici. Iniziali di canto decorate con foglia d'oro dalle quali si diparte un fregio fogliaceo (*Inferno*); non realizzate in *Purgatorio* e *Paradiso*. Iniziali di cantica (*Inferno* e *Purgatorio*) istoriate: *N* (*Inf.*)

¹¹ Benché non dimostrabile la collaborazione tra queste figure, è interessante notare come i due siano legati – così come Guido – alla Toscana occidentale (per la patina linguistica del Copista di *Vat* cfr. POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., p. 357).

¹² Per le questioni relative al numero di mani operanti sul codice nella sezione che va da c. 76r a c. 88rA si veda HAPUT, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, cit., p. 16.

Dante somniator, P (Purg.) Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno. Ciclo decorativo a corredo delle prime due cantiche, *en bas de page*, *en haut de page* e intercalato nelle colonne di scrittura; a partire da c. 89r sono presenti disegni preparatori, accompagnati da lettere a partire da c. 91v (*b...x, y, ç, z, et, cum*); da c. 97r fino a c. 98v sono presenti le letterine; da c. 99r solo spazi riservati.

Legatura: assi in cartone; coperta in pelle.

Storia del manoscritto: la composizione del codice è da rimandare a due momenti diversi. La prima parte, fino a c. 75v (*Purg.*, XXI 15), risale agli anni Quaranta del Trecento ed è stata esemplata nella Toscana occidentale. A partire da c. 76r più copisti e miniatori intervengono sul codice, a distanza di molti decenni (ultimo quarto del secolo), per tentare di completare il manufatto, senza riuscirvi almeno dal punto di vista decorativo. Se nulla di certo si conosce sul committente del codice, ancor più inconsistenti sono i dati relativi ai primi secoli della sua circolazione.¹³ La prima notizia utile, infatti, risale al 1768, anno in cui il teologo Johann Peter Kohl donò al Christianeum la propria collezione di circa cinquecento volumi, tra i quali il codice in questione. Altro elemento utile alla ricostruzione della storia del codice potrebbe derivare dal manoscritto 3208 della Bibliotheka Czartoryski di Cracovia, un manoscritto cartaceo dell'ultimo quarto del Trecento che in *Inferno* condivide con Alt una serie di lezioni singolari (cfr. *infra*).

Bibliografia: BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 274 nr. 532; H.C. BARLOW, *Critical, Historical and Philosophical Contributions to the Study of the 'Divina Commedia'*, London, Williams and Norgate, 1864, p. 71; C. TÄUBER, *I capostipiti dei manoscritti della 'Divina Commedia'*, cit., p. VIII; L. VOLKMANN, *Iconografia dantesca*, Firenze, Olschki, 1898, pp. 47-49; B. WIESE, *Die in Deutschland vorhandenen Handschriften der 'Göttlichen Komödie'*, cit., pp. 51-52 e n.17; W. MATHIE, *Über die Handschrift der 'Divina Commedia' im Staatlichen Christianeum zu Altona*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 14 1932, pp. 27-60; SALMI, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, cit., p. 178; LA VALVA, *Presenza di Dante nelle biblioteche tedesche*, cit., p. 93; HAPUT, SCHEEL e DEGENHART, *Kommentar zum codex Altonensis*, cit., passim; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., p. 493; BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., vol. II tavv. 211 e 212; M. RODDEWIG, *Zum Codex Altonensis*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 46, 1970, pp. 101-31; EAD., *'Die Göttliche Komödie'*, cit., p. 2 nr. 1; BOSCHI ROTIROTI,

¹³ Franceschini ipotizza cautamente una possibile composizione della prima parte del manoscritto a Pisa per volontà di Simone Boccanegra, doge di Genova dal 1339 al 1344, anno in cui fu costretto a riparare nella città pisana (FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 93).

Codicologia trecentesca, cit., p. 109 nr. 1; BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., p. 376 nr. 1; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, p. 429 nr. 1; FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., pp. 81-93; A. IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I*, cit., pp. 177-91.

Il *Codex Altonensis* è uno dei manoscritti con il maggior numero di illustrazioni giunti fino a noi. È un codice estremamente complesso, mancante della parte finale dell'*Inferno*, di quella del *Purgatorio* e dell'inizio del *Paradiso*. L'opera dantesca è preceduta dal componimento *Dante poeta sovrano*, un sunto in prosa e in volgare dell'esegesi di Guido da Pisa.¹⁴

Il corredo iconografico – così come la scrittura del manoscritto – è diviso in più campagne, con immagini intercalate nella colonna di testo, *en bas de page* e *en haut de page*. Il progetto decorativo non è completo: le illustrazioni arrivano fino al canto XXXII del *Purgatorio*, da c. 89r a c. 96v sono presenti solo disegni accompagnati da lettere corsive, da c. 97r a c. 98v compaiono le sole lettere e da c. 99r sono presenti solo gli spazi bianchi.

La vicinanza codicologica e iconografica tra Cha e Alt è lampante ed è stata più volte sottolineata; i due manoscritti condividono la *mise en page* con il testo su due colonne (in Alt alcune colonne sono spezzate dalle illustrazioni), il formato (mm 330 × 245) e soprattutto specifici particolari iconografici che non dipendono dal testo della *Commedia*. Nella definizione dei rapporti che i due codici intrattengono tra loro e che Alt – che non contiene il commento – ha con le *Expositiones* di Guido da Pisa, le immagini giocano un ruolo fondamentale. Muovendosi essenzialmente su due piani interconnessi, a cementare un legame tra i due manufatti concorrono da un lato le illustrazioni che i due codici hanno in comune e dall'altro le immagini proprie solo di Alt che dipendono non dal testo della *Commedia*, ma dal commento di Guido da Pisa. Al primo gruppo sono da ricondurre la figurazione del “pianeta” come la stella di Venere (*Inf.*, I), la rappresentazione delle tre donne benedette in vignette circolari poste l'una sull'altra (*Inf.*, II), le civette e i pipistrelli che adornano la porta dell'inferno (*Inf.*, III), il limbo dei parvoli (*Inf.*, IV), i due soldati che scortano Minosse (*Inf.*, V), Pluto rappresentato come vescovo (*Inf.*, VI «episcopum avarorum»), Giovanni di Buia-monte tra gli usurai (*Inf.*, XVII); al secondo gruppo vanno ascritte la

¹⁴ Cfr. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., pp. 81-93.

rappresentazione della *Rota Fortunae* affiancata dalla figura di Boezio (*Inf.*, VII) o quella della statua di Guido di Montfort (*Inf.*, XII).¹⁵

Per spiegare le numerose connessioni iconografiche tra i due codici, gli studi pregressi hanno spesso optato per una direzione che va da Cha verso Alt, partendo da assunti ad oggi forse non perfettamente condivisibili: *in primis* lo *status* di idiografo assegnato al codice di Chantilly e in secondo luogo la posteriorità del *Codex Altonensis* rispetto a Cha, due ipotesi che contrastano con i dati testuali e codicologici a disposizione.

2 Comparazione degli apparati iconografici di Cha e Alt

Per comprendere quale tipo di connessione vi sia alla base dei due manoscritti è opportuno analizzare in maniera comparatistica le immagini presenti nei testimoni a disposizione. Nella tabella sottostante sono esaminate le illustrazioni dei due codici relativamente alla sola prima cantica.¹⁶

CHANTILLY	ALTONA
	C. 5r, <i>rota inferni</i> Lo schema è a completamento del prologo <i>Dante poeta sovrano</i> presente nelle carte precedenti. A c. 4v, infatti, si legge «Et qui compie lo 'nferno la cui figura si può etiamdio vedere per questa rota». La <i>rota</i> presenta tre soggetti iconografici: nella parte superiore Dante e Virgilio che, tenendosi per mano, varcano la porta dell'Inferno (sulla sommità della porta, di mano del copista: <i>Per me si va ne la città dolente / Per me si va ne l'eterno dolore</i>); in quella inferiore l'uscita dei due

¹⁵ Cfr. A. FORTE, *Volve sua spera e beata si gode. Sull'iconografia di Fortuna nei manoscritti miniati della «Commedia»*, in «L'Alighieri», XLVIII, 2016, pp. 37-53, alle pp. 45-46; IPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 187.

¹⁶ Nonostante la seconda cantica del *Codex Altonensis* sia riccamente miniata, a causa della mancanza del *Purgatorio* in Cha, le illustrazioni non sono state prese in considerazione nell'analisi iconografica.

	<i>viatores</i> e la “visione delle stelle”; al centro Lucifero che strazia le anime di Giuda, Bruto e Cassio (resi riconoscibili dalle didascalie). All’interno della <i>rota</i>, a partire dal margine esterno: «Questo è un fiume dicto Acheronte lo quale circunda tucto lo ’nferno distincto in nove cerchi. In su la ripa del quale è posta la secta de’ captivi. Questo è il primo cerchio de lo ’nferno. Nel quale è lo limbo de’ parvoli innocenti. Et un castello a secte mura nel quale stanno gli antichi iusti che moriron sança fede. Quest’è ’l secondo cerchio dove son puniti li luxuriosi. Quest’è ’l terço dove son puniti li golosi. Quest’è ’l quarto dove son puniti li prodighi et li avari. Quest’è ’l quinto dove son puniti li accidiosi, l’iracondiosi, l’invidiosi et superbi. Quest’è ’l sexto dov’è la gran cictà di Dite ne la quale son socterrati li hereti e i pacterini. Quest’è ’l septimo il qual è distincto in tre gironi. Nel primo sono puniti li tyranni et chi daneggi altrui in person u inn avere. Nel secondo li disperati. Nel terço chi biastima Dio, chi pecca *contra natura et chi presta ad usura. Quest’è l’octavo distincto in diece malebolgie. Ne la prima son puniti li roffiani. Na la seconda li

	lusinghieri, Ne la terça li symoniaci. Ne la quarta l'indivini. Na la quinta i baractieri. *Ne la sexta l'ipocriti. Ne la septima li ladroni. Ne l'octava li frodolenti consiglieri. Ne la nona li scismatici. Ne la decima et ultima li falsatori. Quest'è 'l nono e l'ultimo dove son puniti li traditori. Et è distincto in quactro parte. La prima si chiama Cayna, la seconda Anthenora, la terça Tholomea e la quarta Iudeca».¹⁷
	C. 5v, frontespizio miniato: <i>L'alta Comedya del sommo poeta Dante</i> Il frontespizio contiene al centro, in oro su fondo blu, indicazioni su titolo e autore dell'opera. I dieci medaglioni che contornano la carta, inframmezzati da nudi maschili, figure fantastiche e <i>drôlerie</i>, rappresentano (a partire dall'angolo esterno, in senso orario): l'Impero (figura femminile coronata, armata di spada e adornata con l'aquila imperiale che regge nella mano sinistra il libro della legge); la Chiesa (figura femminile coronata che tiene con la mano destra un serafino e con la sinistra le Sacre Scritture); la Filosofia (figura femminile coronata; sulla scorta della descrizione fornita da Boezio, la Filosofia regge tre libri e uno scettro e sulla veste è visibile la scala boeziana che

¹⁷ Si segnalano con * i simboli di rimando apposti dal copista a conclusione dello spazio a disposizione.

	dalla conoscenza pratica conduce a quella teorica). ¹⁸ Continuando, sono rappresentate le arti liberali: Retorica (gesto dell'allocuzione), Musica (mandola tra le mani), Dialettica, Astronomia (sguardo rivolto in alto), Geometria (strumento di misurazione tra le mani), Aritmetica (atto del contare), Grammatica (seno scoperto). ¹⁹
C. 1r, iniziale di cantica istoriata (N): <i>Dante allo scrittoio compone il poema</i> Mentre compone l'opera Dante si rivolge a Virgilio di fronte a lui; l'illustrazione di Virgilio è contenuta nel fregio istoriato (cfr. immagine successiva) e si trova nel margine opposto della carta.²⁰	
C.1r, fregio istoriato: <i>Virgilio ispira Dante / La lonza, il leone e la lupa</i> Le tre fiere sono contenute ognuna in un medaglione tondeggiante nel margine inferiore della carta. Virgilio, posto a mezzobusto in un quadrilobo nel margine superiore esterno, è rappresentato come uomo barbuto, con abiti identici a quelli di Dante, ma dai colori invertiti.	

¹⁸ Cfr. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 87; HAPUT, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, cit., pp. 19-20.

¹⁹ Secondo l'interpretazione di Degenhart i soggetti nei medaglioni sono da identificare con Retorica, Musica, Geometria, Astronomia, Dialettica, Aritmetica e Grammatica (DEGENHART, *Die Kunstgeschichtliche Stellung Des Codex Altonensis*, cit., p. 94.).

²⁰ Secondo Balbarini la rappresentazione di Dante ricalca quella dell'evangelista che attende l'ispirazione divina, rimandando al capolettera con *San Giovanni in Patmos* dell'Antifonario di San Francesco (Pisa, Museo Nazionale di San Marco, cor. B, c. 78); cfr. BALBARINI, *L' 'Inferno' di Chantilly*, cit., pp. 82-83.

C. 31r, iniziale istoriata di commento: <i>Guido da Pisa allo scrittoio</i> Guido è raffigurato allo scrittoio mentre tempera la penna; la rappresentazione di Dante e di Guido come autori è stata considerata una delle spie di idiografia del codice, poiché al Carmelitano è concesso lo stesso spazio iconografico di Dante.²¹	
C. 31r, miniatura incorniciata <i>en haut de page</i>: <i>Daniele spiega a Baltassar e ai suoi ospiti il significato della mano che scrive sul muro</i> L'illustrazione è in rapporto con l'episodio del banchetto di Baltassar (Daniele, 5) presente all'inizio del commento di Guido da Pisa: «Scribitur Danielis quinto capitulo quod, cum Baltassar Rex Babillonie sederet ad mensam, apparuit contra eum manus scribens in pariete: "mane, thechel, phares". Ista manus est noster novus poeta Dantes, qui scripsit, idest composuit, istam altissimam et subtilissimam <i>Comediam</i>, que dividitur in tres partes: prima dicitur <i>Infernus</i>, secunda <i>Purgatorium</i>, tertia <i>Paradisus</i>». ²²	

²¹ Balbarini suggerisce un confronto tra il volto di Guido e quello del cardinale Orsini nella Resurrezione di Napoleone Orsini nel Trittico di San Domenico (chiesa di Santa Caterina a Pisa); ivi, pp. 84-85.

²² GUIDO DA PISA, p. 239. Negli invitati di Baltassar (capelli e barbe lunghe, vesti colorate, turbanti), Balbarini riconosce analogie con gli ebrei che deridono Cristo nell'Incoronazione di spine nell'Antifonario (attribuito a Traini) per la chiesa di Santa Maria della Spina di Pisa (Liverpool, UL, F 4 13, c. 5r); cfr. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 84-85.

C. 31r, fregio istoriato: <i>Guido da Pisa riceve Lucano Spinola consegnandogli l'opera</i> Nella parte inferiore della carta è figurato Lucano Spinola che si reca da Guido da Pisa; quest'ultimo, in piedi, è rappresentato nell'atto di consegnare allo Spinola la propria opera.	
C. 33v, iniziale di commento istoriata: <i>Dante addormentato su un ripiano roccioso con alle spalle la selva</i> L'immagine riprende la spiegazione del commento di Guido, in particolare al riferimento di Aristotele secondo il quale l'uomo trascorre metà della propria vita addormentato: «[...] medium nanque vite humane, secundum Aristotelem, somnus est».²³	C. 6r, iniziale di cantica istoriata: <i>Dante addormentato</i> La postura di Dante, con la mano destra poggiata alla guancia e la sinistra che pende poggiata alla gamba, non solo non lascia dubbi sul sonno del poeta, ma sembra instaurare un rapporto di vicinanza non tanto con Cha, ma con il codice Holkham misc. 48 (c. 1r), una somiglianza che tuttavia non travalica i limiti posturali (Fig. 1).
	C. 6r, fregio istoriato con medaglioni. Partendo dal margine superiore interno e procedendo in senso orario, sono rappresentati Trogo Pompeo, Mosè, Giuseppe Flavio, Tito Livio, Valerio Massimo, Cicerone, Svetonio e Darete. Ognuno di questi personaggi regge un cartiglio sul quale è posto il proprio nome.
C. 33v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page: Giubileo e "vacatio imperii"</i> L'immagine rappresenta da un lato i pellegrini recatisi dal papa in	

²³ GUIDO DA PISA, pp. 247-48.

occasione del giubileo e dall'altro il seggio imperiale protetto da due soldati in atteggiamento stanco e pigro e sul quale è posta un'aquila, simbolo dell'impero. La rappresentazione è chiaramente in rapporto con l'inizio della <i>Deductio</i> del primo canto: «Anno enim domini MCCC, quo scilicet anno fuit Rome generalis remisso omnium peccatorum, sedente in Sacrosancta Sede Romana Bonifatio Papa VIII, Sacro autem Romano vacante Imperio, de mense martii, die veneris sancti - hoc est illa die qua mortuus fuit Christus - in aurora iste poeta more poetico fingit se istam <i>Comediam</i>, hoc est universa que continentur in ea, in visione vidisse [...]».	
C. 34r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante rovina dal colle e vede Virgilio <i>Inf.</i>, I 31-135 La rappresentazione occupa il margine inferiore della carta e parte di quello esterno. Partendo dall'alto, sono visibili la stella di Venere che campeggia al di sopra del monte occupato dalle tre fiere e dalla figura di Dante che corre verso Virgilio (nella selva) indicando le tre bestie.²⁴ Al di sopra della selva è rappresentato un gufo reale, con probabile riferimento al male infernale; la parte superiore	C.6v, miniatura non incorniciata nella colonna di testo: <i>Dante rovina dal colle e vede Virgilio</i> <i>Inf.</i>, I 31-135 L'immagine di Alt presenta molti punti di contatto con quella di Cha, a partire dall'inusuale figurazione del "pianeta" come stella. Oltre a questo particolare, entrambe le immagini presentano la medesima composizione; anche l'abbigliamento di Dante e Virgilio è molto vicino: in tutti e due i codici, infatti, sono rappresentati con la tiara.

²⁴ Balbarini accosta la figura di Dante a quella di Napoleone Orsini nel *Trittico di San Domenico* della chiesa di Santa Caterina a Pisa; cfr. BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 89.

del colle, invece, è occupata da uccelli diurni che, illuminati dalla stella, potrebbero rappresentare la salvezza divina. Per la figurazione del « pianeta / che mena dritto altrui per ogne calle» (<i>Inf.</i>, I 17-18) come stella è evidente il rimando al commento guidiano: «Iste planeta, qui suis radiis montem vestit, est prefulgida stella Venus, que tenet typum et similitudinem caritatis, que est omnium virtutum fulgidum ornamentum, sicut humilitas stabile fundamentum».²⁵ È da notare che l'immagine non è contestuale alla glossa di riferimento presente alle cc. 37r-v.	
C. 43r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page: Dante segue Virgilio mentre cala la sera</i> <i>Inf.</i>, II 1-6 Il miniatore ha rappresentato il dialogo in cammino tra Dante e Virgilio, rendendo visivamente il calare della notte figurando l'emisfero illuminato alle spalle dei due pellegrini e quello buio dinanzi ad essi.	
C. 45r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page: Virgilio racconta a Dante delle "tre donne benedette"</i> (Fig. 2) <i>Inf.</i>, II 43-126 L'apparizione delle "tre donne benedette" (poste dall'artista in tre tondi) non si trova nel testo; l'illustrazione rappresenta in contemporanea la	C. 7v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page: Virgilio racconta a Dante delle "tre donne benedette"</i> (Fig. 2) <i>Inf.</i>, II 43-126 La composizione è del tutto simile a quella presente in Cha. L'unica differenza tra le due immagini risiede nell'atteggiamento di Dante che in Cha si rivolge a Virgilio, mentre in

²⁵ GUIDO DA PISA, p. 261.

spiegazione di Virgilio e l'intervento delle tre donne.	Alt rivolge lo sguardo verso le "donne benedette".
C. 48r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Virgilio introduce Dante per la porta dell'Inferno tenendolo per mano</i> (Fig. 3) <i>Inf.</i>, III 1-21 Sulla sommità della porta infernale compare la scritta «IUSTITIA» in riferimento ai versi del poema: «“Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. / Giustizia mosse il mio alto fattore: / fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore. / Dinanzi a me non fuor cose create / se non eterne, e io eterno duro. / Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate”» (<i>Inf.</i>, III 1-9). I pipistrelli, il gufo e le civette che attorniano la porta sono un riferimento al mondo infernale, non presente nel testo della <i>Commedia</i> o nel commento guidiano.	C. 10r, miniatura non incorniciata nel margine esterno: <i>Virgilio introduce Dante per la porta dell'Inferno tenendolo per mano</i> (Fig. 3) <i>Inf.</i>, III 1-21 Sulla sommità della porta, di mano più tarda, è stata apposta la scritta «Lasate ogni speranza o voi ch'intratti». L'immagine è estremamente vicina a quella di Cha per la presenza di due dei tre elementi animali (i pipistrelli e il gufo) che denotano un sicuro legame tra i due apparati decorativi poiché non suscettibili di poligenicità. A differenza di Cha in cui i due personaggi stanno per varcare la porta e Dante guarda spaventato le parole scritte al di sopra di essa, l'illustrazione di Alt rappresenta un momento successivo, nel quale Virgilio ha già varcato la porta; è visibile, infatti, solo una minima porzione del corpo della guida dantesca.
C. 49r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Gli ignavi e gli angeli ribelli seguono l'insegna mentre sono tormentati da mosconi e vespe</i> <i>Inf.</i>, III 34-69 L'artista rappresenta gli «angeli che non furon ribelli / né fur fedeli a Dio» (vv. 38-39) con fattezze	C.10v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Gli ignavi e gli angeli ribelli seguono l'insegna mentre sono tormentati da mosconi e vespe</i> <i>Inf.</i>, III 34-69 Nonostante alcune similitudini che denotano una sicura vicinanza tra le illustrazioni (in entrambe uno degli angeli decaduti regge l'insegna nella quale è raffigurata una civetta; in tutte e due le immagini il gruppo è formato

demoniache.²⁶ Tutto il gruppo corre seguendo l'insegna sostenuta da uno degli angeli, all'interno della quale è raffigurata una civetta. Seguendo il commento di Guido da Pisa, l'artista figura papa Celestino V (riconoscibile dalla tiara) come colui "che fece il gran rifiuto": «Iste fuit Celestinus Papa, qui de heremo fuit abstractus et in summum Pontificem ordinatus post mortem Nicholai quarti; sed propter ignaviam cordis, quia nascebat navem Ecclesie in fluctibus gubernare, ad petitionem et instantiam cardinalium ac etiam Karoli secundi in Neapoli se ipsum deposuit et Papatui renuntiavit; unde dicit auctor: <i>che fece per viltate il gran rifiuto</i>».²⁷	da 12 soggetti), le due immagini sono segnate da alcune differenze: in Alt, ad esempio, è raffigurato solamente un angelo con fattezze demoniache, quello che regge l'insegna; il resto del gruppo è formato da semplici figure umane. Senza alcun riferimento al testo o al commento, è rappresentato un topo che morde il tallone dell'ultima anima della schiera.
	Cc. 10v-11r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Virgilio rassicura Dante mentre Caronte si avvicina</i> <i>Inf.</i>, III 82-96 Virgilio poggia la mano sulle spalle di Dante per rassicurarlo (c. 10v) mentre Caronte si avvicina sull'imbarcazione (c. 11r). Il traghettatore infernale è raffigurato seguendo da vicino il testo del poema: un vecchio urlante con la barba bianca e gli occhi rossi.

²⁶ Nel dannato che tiene le braccia alzate verso il cielo Balbarini vede un rimando al servo Malco nella *Cattura di Cristo* nell'Antifonario E, mentre i diavoli sembrano avere stretti rapporti con quelli del *Trionfo della Morte* in Camposanto a Pisa (occhi rotondi fiammeggianti, orecchie di lepre, musi schiacciati sogghignanti); BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 93.

²⁷ GUIDO DA PISA, p. 302.

C. 50r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page: Dante e Virgilio sulla barca di Caronte insieme ad altre anime</i> <i>Inf.</i>, III L'immagine è in netto contrasto con il poema dantesco in cui non è descritto l'attraversamento dell'Acheronte.²⁸ Caronte (ancora una volta in contrasto con il testo e con l'immagine di Alt) è rappresentato con le fattezze di un demonio: orecchie di lepre e corpo peloso.	
C. 51r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page: Le anime dei bambini "che non ebber battesimo" all'interno di una grotta</i> <i>Inf.</i>, IV 25-42 La scelta di visualizzare tra le anime del limbo solamente quelle dei bambini sembra allinearsi con una parte del commento guidiano: «[...] in quo quidem circulo ponit limbum puerorum et habitationem philosophorum, et poetarum, et virorum iustorum qui sine cognitione unius Dei virtuose et iuste in hac vita viventes ad Inferos descenderunt».²⁹	C. 11v, miniatura non incorniciata nella colonna di testo: <i>Le anime dei bambini "che non ebber battesimo" all'interno di una grotta</i> <i>Inf.</i>, IV 25-42 Come in Cha, anche in Alt la visualizzazione dei soli parvoli innocenti potrebbe essere un riferimento al commento guidiano. Tuttavia, tale particolare è presente anche all'interno del componimento <i>Dante poeta</i> sovrano («Passato 'l fiume trova lo primo cerchio. In questo pone il limbo de' parvoli innocenti et un nobile castello [...]», c. 4r) e nella rubrica del canto IV («Nel quale canto l'auctor tracta del primo cerchio de lo 'nferno,

²⁸ La scena è rappresentata anche in Napoli, BOG, CF 2.16, c. 8r e nel codice Yates-Thompson MS 36, c. 6r.

²⁹ GUIDO DA PISA, p. 309. Balbarini associa le figure delle anime del Limbo a quelle dei bambini della *Crocifissione* del Camposanto di Pisa, alle figure presenti nel *Salvataggio dei pellegrini* e nella *Resurrezione di Napoleone Orsini* nel *Trittico di San Domenico* della chiesa di Santa Caterina a Pisa; BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., pp. 95-96.

	dove pone il limbo de' parvoli innocenti [...]], c. 10v).
C. 52v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante entra nella schiera dei poeti antichi (Fig. 4) <i>Inf.</i>, IV 67-102 L'unione di Dante al gruppo dei poeti antichi è sottolineata dalla comunanza dell'abbigliamento sacerdotale, inconsueto per questi personaggi.³⁰	C. 11v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante entra nella schiera dei poeti antichi (Fig. 4) <i>Inf.</i>, IV 67-102 Come in Cha, anche in Alt i poeti antichi sono abbigliati allo stesso modo di Virgilio e Dante, particolare anche questo probabilmente non soggetto a poligenesi. Al di sotto dei poeti, in inchiostro bruno, sono presenti didascalie con i loro nomi.
c. 53r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante segue Virgilio all'interno del castello degli "Spiriti magni" <i>Inf.</i>, IV 106-111 Balbarini rileva somiglianze tra la postura di Dante e quella del cardinale che si protende verso l'Orsini nella Resurrezione di Napoleone Orsini del Trittico di San Domenico della chiesa di Santa Caterina a Pisa.³¹	
	C. 12 r, miniatura non incorniciata nel margine inferiore: <i>Il castello degli "Spiriti magni"</i> <i>Inf.</i>, IV 118-129 La particolare prospettiva adottata dall'illustratore consente di assumere il punto di vista di Dante

³⁰ Balbarini associa le figure dei poeti, rappresentati secondo la tipologia del profeta, a quelle dei profeti nelle cuspidi del *Trittico di San Domenico* della chiesa di Santa Caterina a Pisa ; ivi, p. 96.

³¹ Ivi, p. 97.

	(prospettiva forse suggerita dai tanti <i>Vidi</i> presenti nel testo) e osservare ciò che osserva il personaggio dantesco. Infatti, nell'immagine, non sono presenti Dante, Virgilio e i poeti antichi, ma il castello con le sue sette fila di mura e alcuni degli "Spiriti magni" riconoscibili dalle didascalie o da particolari attributi. Nella fila superiore si riconoscono: Saladino (v. 129), col copricapo orientale, in disparte secondo il dettato dantesco; Camilla, armata di spada e Pantasilea (v. 124), regina delle Amazzoni, con arco, frecce e faretra; Latino e Lavinia che siedono abbracciati (vv. 125-26). Nella fila inferiore: Elettra (v. 121) con scettro e corona; Ettore (v. 122) e Enea; Cesare (v. 123) con spada e corazza; Lucio Giuno Bruto (v. 127) con lo scettro; Lucrezia (v. 128) che stringe tra le mani il coltello col quale si trafisse; Giulia (v. 128), figlia di Cesare; Marzia (v. 128) e Cornelia (v. 128) in dialogo tra loro. È opportuno sottolineare che non è rappresentato nessuno dei filosofi citati da Dante.
C. 60v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio davanti a Minosse. La turba dei lussuriosi e Francesca e Paolo <i>Inf.</i>, v 4-39 Contrariamente al testo, Minosse è rappresentato con sembianze umane e con gli indumenti tipici dei giudici; ciononostante, l'illustratore riporta il	C. 12v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio davanti a Minosse. <i>Inf.</i>, v 4-24 Come in Cha, anche in Alt Minosse è rappresentato come un giudice dalle fattezze umane scortato da due guardie armate, non demoniache

particolare della coda attorcigliata (resa come quella di un serpente) con la quale Minosse giudica le anime. Minosse è scortato da due diavoli in abiti militari con degli scorpioni rappresentati sugli scudi. La posizione delle mani di Dante, incrociate verso il basso, indicano la paura e l'impotenza del poeta dinanzi a Minosse.³²	come in Cha, ma che presentano sugli scudi uno scorpione e un drago. Davanti a Minosse sono rappresentate sei anime in attesa di essere giudicate.
	C. 13r, miniatura non incorniciata nella colonna di testo: <i>Dante ascolta il racconto di Francesca</i> <i>Inf.</i>, v 25-138 Il vento che anima la turba è umanizzato; in linea con il testo dantesco, nella tempesta sono figurate sette anime: Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena, Achille, Paride, Tristano. Francesca e Paolo sono rappresentati distaccati rispetto al resto del gruppo.
C. 67r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Virgilio, in compagnia di Dante, getta una palla di terra nelle fauci di Cerbero che tormenta le anime dei golosi</i> <i>Inf.</i>, vi 1-33 Cerbero è rappresentato come un cane a tre teste secondo l'iconografia classica (cfr. c. 5v del codice Strozzi 152) e concordemente col commento guidiano («Cerberus est quidam canis infernalis habens tria capita [...]»); contrariamente a quanto presente nel testo, ma sempre seguendo il commento, Cerbero è ancorato ad una	Cc. 13v-14r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Virgilio, in compagnia di Dante, getta una palla di terra nelle fauci di Cerbero che tormenta le anime dei golosi</i> <i>Inf.</i>, vi 1-33 Anche in Alt Cerbero è rappresentato con fattezze canine, variante non esclusiva dei due codici. Come in Cha, anche nel <i>Codex Altonensis</i> l'episodio del lancio della palla di terra è raffigurato in modo dinamico. Tuttavia, Alt non rappresenta il particolare delle catene.

³² FRUGONI, *La voce delle immagini*, cit., p. 4.

parete da una serie di catene («[...] tri-ceps catenas Cerberus movit graves [...]»)³³ Nell'immagine è rappresentata un'azione dinamica: la palla di terra che serve ad ammansire il mostro è sia nelle mani di Virgilio sia in una delle tre bocche di Cerbero. Nel margine esterno è inserito un demone che rovescia l'acqua sui golosi e che non trova riscontro né nel testo della <i>Commedia</i> né nel commento di Guido; l'immagine raffigura allegoricamente la pioggia incessante del terzo cerchio.	
C.70v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Virgilio si rivolge a Pluto mentre Dante impaurito si nasconde dietro di lui</i> <i>Inf.</i>, VII 1-15 Contrariamente al testo, Pluto è raffigurato come un demone abbigliato come un vescovo e circondato da sacchi verosimilmente pieni di denaro, con chiaro riferimento all'esegesi guidiana («[...] in isto circulo, in quo peccatum avaritie condemnatur, autor ponit Plutonem tanquam episcopum avarorum [...]»)³⁴ La posizione del demone, con le gambe accavallate, riprende la postura altezzosa tipica dei sovrani.³⁵ Le teste leonine blu che adornano il faldistorio di Pluto sono	Cc. 14v-15r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Virgilio si rivolge a Pluto mentre Dante impaurito si nasconde dietro di lui / Avari e prodighi sorreggono i massi</i> <i>Inf.</i>, VII 1-15; 25-60 Concordemente a Cha, Pluto è raffigurato come un demone in abiti vescovili ai cui piedi sono riposti sacchi di monete. Alle spalle di Pluto, la schiera di avari e prodighi è divisa tra le due carte. Le anime non fanno rotolare degli enormi massi, ma tendono verso le altre delle pietre non molto grandi. A c. 15r, invece, una schiera di anime è contraddistinta da strumenti di misurazione, particolare presente

³³ GUIDO DA PISA, p. 369.

³⁴ Ivi, p. 384.

³⁵ FRUGONI, *La voce delle immagini*, cit., p. 6.

presenti anche nella rappresentazione della seduta di Bonifacio VIII (c. 33v). La posizione di Dante, nascosto dietro Virgilio e con le mani strette al petto, sono chiara espressione del timore del poeta.	anche a c. 6r del codice 1102 della Biblioteca Angelica (Fig. 5).
C. 71r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page: Avari e prodighi fanno rotolare i massi</i> <i>Inf.</i>, VII 25-60 La schiera degli avari è perfettamente distinguibile da quella dei prodighi poiché i primi sono rappresentati “chercuti”, così come indicato nel testo.³⁶	
	C. 15r, miniatura tabellare nella colonna di testo: <i>Rota fortunae</i> <i>Inf.</i>, VII 67-99 L’immagine rappresenta i quattro stadi della fortuna connessi al potere politico, con la dea bendata al centro che governa gli accidenti umani. Le quattro figure poste agli angoli della miniatura reggono dei cartigli i quali probabilmente dovevano accogliere le didascalie che solitamente accompagnano la Ruota: “Regnabo, Regno, Regnavi, Sum sine regno”. Di fianco alla Ruota è presente una figura identificata come Dante nel commentario al facsimile del codice, come Virgilio da Ippolito e come Boezio da Alessandra Forte, soluzione quest’ultima

³⁶ Balbarini associa questa rappresentazione a quella dei golosi (c. 67r) e ai naufraghi del *Salvataggio dei pellegrini* nel *Trittico di San Domenico* della chiesa di Santa Caterina a Pisa; BALBARINI, *L’Inferno di Chantilly*, cit., p. 101.

	che appare la più probabile.³⁷ Comparando le indicazioni del commento guidiano con l'immagine di Alt, infatti, è possibile ritrovare un riscontro estremamente stringente: «Pinge batur autem ab antiquis ipsa fortuna in rota in forma mulieri oculos ceco habentis[...]. In rota autem ideo pingebatur quia in rota sunt quatuor diversitates: est enim una pars recte summa, est alia infim, est tertia que descendit de summo deorsum, est et quarta que scandit ab ymo sursum. Similiter in temporalibus quidam sunt in summa prosperitate, quidam in infima adversitate, quidam descendunt a prosperitate in adversitatem, quidam vero de adversitate eriguntur in prosperitatem».³⁸
Cc. 75v-76r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante chiede spiegazioni a Virgilio sulle fiammelle della torre della palude Stigia; Avvicinamento di Flegiàs (Fig. 6) <i>Inf.</i>, VIII 1-18 La miniatura si sviluppa su due carte e presenta a c. 75v Dante che chiede spiegazioni a Virgilio indicando le fiamme sulla sommità della torre, mentre a c. 76r è raffigurato l'arrivo di Flegiàs e la città di Dite	Cc. 15v-16r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante chiede spiegazioni a Virgilio sulle fiammelle della torre della palude Stigia; Avvicinamento di Flegiàs (Fig. 6) <i>Inf.</i>, VIII 1-63 Sebbene molto simile alla soluzione figurativa di Cha, quella di Alt presenta una serie di differenze significative e maggiormente legate al commento guidiano. All'interno della torre prossima a Dante e Virgilio è figurato un diavolo bianco che rivolge lo sguardo ai due

³⁷ FORTE, *Volve sua spera e beata si gode*, cit., pp. 45-46.; HAPUT, *Geschichte und Beschreibung des Codex Altonensis*, cit., p. 29; IPPOLITO, *Testo e immagine nel Dante di Altona*, cit., p. 184.

³⁸ GUIDO DA PISA, p. 393.

all'interno della quale campeggia l'altra torre con una sola fiammella.³⁹	personaggi sottostanti; allo stesso modo, nell'altra torre è visibile in penombra una figura demoniaca all'interno della finestra, con chiaro riferimento all'esegesi di Guido: «Nunc vero continuando dicit quod antequam ad pedem turris venissent, vidit in cacumine ipsius turris duas accensas faculas elevari. Quem quidem ignem ideo demones qui ibi habitant ostenderunt, ut signum darent demonibus civitatis que in medio paludis est sita, ut barca mitterent, que eos ad ripam aliam transportaret. Duas autem ideo faculas ostenderunt, ad ostendendum quod due anime veniebant, quia quot anime veniunt, tot facule accenduntur. Illi vero demones qui super portas habitant civitatis, visis faculis, unam faculam elevarunt ad respondendum quod navicula veniebat».⁴⁰ Flegiàs, che in Cha è una figura dalle sembianze demoniache, in Alt è rappresentato come Caronte, con barba, capelli e peli bianchi. Dalla palude Stigia, piena di anime, si alza la figura di Filippo Argenti che si protende verso la barca di Flegiàs. È evidente qui una fusione di più momenti del testo in quanto Flegiàs si sta dirigendo verso la sponda per raccogliere

³⁹ Secondo Balbarini la figura di Dante presenta analogie con i vescovi nelle *Esequie* del *Trittico di San Domenico* della chiesa di Santa Caterina a Pisa e con gli Apostoli nella *Verifica delle stimmate* nelle *Storie di Cristo "post mortem"* del Camposanto di Pisa attribuite a Buonamico Buffalmacco; BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 101.

⁴⁰ GUIDO DA PISA, p. 401.

	Dante e Virgilio (vv. 13-18), mentre l'azione di Filippo Argenti dovrebbe avvenire nel tragitto verso Dite, con i due personaggi al di sopra dell'imbarcazione (vv. 40-42)
C. 83r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio davanti alla città di Dite guardano le tre Furie in cima alla torre <i>Inf.</i>, IX 34-105 Le tre Furie sono identificabili grazie all'annotazione posta al di sopra della loro testa (da sinistra: «Aletto», «Thesifone», «Megera»). Contrariamente alla gran parte della tradizione illustrata, il messo celeste è rappresentato mentre se ne va, dopo aver aperto le porte di Dite.	C. 17r, miniatura non incorniciata nella colonna di testo: Dante e Virgilio guardano le tre Furie in cima alla torre <i>Inf.</i>, IX 34-54 Le tre Furie sono rappresentate seguendo perfettamente il testo dantesco: capelli serpentine, cinte da "idre verdissime", sporche di sangue, mentre si squarciano il petto con le unghie. Virgilio afferra il braccio di Dante, probabilmente in riferimento alla paura di quest'ultimo («[...] e gridavan sì alto / ch'i' mi strinsi al poeta per sospetto», vv. 50-51).
	C. 17r, miniatura non incorniciata nel margine superiore ed esterno: Virgilio copre gli occhi di Dante per proteggerlo da Medusa <i>Inf.</i>, IX 55-60 L'apparizione di Medusa, di cui è rappresentato solo il volto nel margine superiore della carta, non è presente nel testo. Proprio nel commento guidiano le Furie invocano Medusa affinché Dante non scopra i segreti infernali: «[...] unde non absurde furie Medusam clamat, ut suo aspectu Dantes in lapidem convertatur, ut Inferni secreta non videat, et que iam vidit

	oblivioni tradere non omittat». ⁴¹ Sempre secondo il Carmelitano, il rumore udito da Dante («E già venia su per le torbide onde / un fracasso d'un suon, pien di spavento», vv. 64-65) è in riferimento non all'arrivo del messo celeste, ma all'apparizione di Medusa; l'immagine, quindi, si configura come una rappresentazione di un'altra chiosa guidiana: «[...] iste sonus pavore plenus et omnia frangens non erat aliud nisi illa maledicta Medusa, que ad clamorem Furiarum cum tanto impetu veniebat, ut autorem in lapidem commutaret». ⁴² Il gesto di Virgilio che prima fa voltare Dante e successivamente gli copre gli occhi, è rappresentato con estrema precisione. Dante, infatti, con le mani sugli occhi, dà le spalle a Virgilio che da dietro gli copre ulteriormente il viso: «[...] ed elli stessi / mi volse, e non si tenne a le mie mani, / che con le sue ancor non mi chiudessi» (vv. 58-60).
	C. 17r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page: Dante e Virgilio guardano il messo celeste che apre le porte di Dite</i> <i>Inf., x 76-90</i> Coerentemente col testo dantesco, il messo celeste cammina sulle acque della palude Stigia, nella quale sono rappresentate le anime degli

⁴¹ Ivi, p. 436.

⁴² Ivi, p. 437.

	iracondi («vid'io più di mille anime distrutte / fuggir così dinanzi ad un ch'al passo / passava Stige con le piante asciutte», vv. 79-81).
C. 88v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Quattro avelli con i coperchi sollevati dai quali fuoriescono le fiamme</i> <i>Inf.</i>, x 1-15 Nella modalità d'esecuzione delle fiamme, Balbarini propone analogie con la scena del <i>Miracolo del libro incombusto</i> nel <i>Trittico di San Domenico</i> della chiesa di Santa Caterina a Pisa e quella del <i>Martirio di Santa Lucia</i> nell'Antifonario di San Francesco (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, cor. B, c. 299).⁴³	C. 17v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio davanti a due avelli con i coperchi sollevati dai quali fuoriescono le fiamme</i> <i>Inf.</i>, x 1-21 Rispetto all'illustrazione priva di personaggi di Cha, l'immagine di Alt è più aderente al testo dantesco, raffigurando nella gestualità dei due <i>viatores</i> il dialogo dei vv. 4-21.
C. 89r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio parlano con Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti</i> <i>Inf.</i>, x 16-120 La rappresentazione delle anime di Farinata degli Uberti e di Cavalcante de' Cavalcanti non rispetta il testo dantesco; del primo, che dovrebbe fuoriuscire dall'avello a partire dalla cintola, si vedono le ginocchia, mentre il secondo, che in base al testo dovrebbe sporgere fino al mento come se fosse inginocchiato, è rappresentato in ginocchio sul bordo della tomba.	C. 18r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio parlano con Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti</i> <i>Inf.</i>, x 16-120 Rispetto a Cha, l'immagine di Alt è perfettamente aderente al testo del poema per la postura dei due dannati all'interno dell'avello dal quale, inoltre, fuoriescono le fiamme non presenti in Cha.

⁴³ BALBARINI, *L' 'Inferno' di Chantilly*, cit., p. 102.

C. 92v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page: La tomba di Anastasio II</i> <i>Inf.</i>, XI 1-9 Sulla tomba di papa Anastasio II dovrebbe esserci la scritta «Anastasio papa guardo, / lo qual trasse Fotin de la via dritta», la quale è spezzata tra l'ultimo rigo della colonna A e il primo della colonna B.	C. 19r, miniatura non incorniciata nella colonna di testo: <i>La tomba di Anastasio II</i> <i>Inf.</i>, XI 1-9 Anche in questo caso l'immagine di Alt segue più attentamente il testo dantesco. L'avello di papa Anastasio II, infatti, ha il coperchio aperto ed è colmo di fiamme. Sulla tomba, in inchiostro bruno di mano del copista è riportato «Anastasio papa guardo».
	C. 19r, diagramma infernale Lo schema, all'interno del quale una mano successiva ha aggiunto delle lettere (<i>AAFA?</i>^e), è composto da tre cerchi concentrici e rappresenta i tre gironi del VII cerchio: «“Figliuol mio, dentro da cotesti sassi”, / cominciò poi a dir, “son tre cerchietti / di grado in grado, come que’ che lassi» (vv. 16-18).
	C. 19v, diagramma infernale Al suo interno sono raffigurati 10 cerchi concentrici a rappresentare le dieci bolge di Malebolge. La struttura, non esplicitata nel testo, è però presente nel commento guidiano («[...] <i>distinguit circulum positum sub regno et dominio Gerionis, et hunc dividit in x mala bulgias</i>») e nella rubrica («L'altro k'è posto sotto la custodia di Gerione. Et questo distingue in diece male bolgie», c. 18v).⁴⁴

⁴⁴ GUIDO DA PISA, p. 454.

	C. 19v diagramma infernale Anche per questo schema, composto da 4 cerchi, sembrerebbe esserci una connessione con il commento di Guido e con la rubrica, in quanto la quadripartizione del nono cerchio non è esplicitamente spiegata nell'undicesimo canto: «[...] distinguit circulum positum sub imperio et dominio Luciferi, et sub custodia et munitione Gigantum; et hunc dividit in quatuor partes [...]»;⁴⁵ «L'ultimo ch'è posto sotto la custodia de' Giganti. Et questo distingue in quactro parti», c. 18v.
C. 95r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page: Virgilio ordina al minotauro di andarsene</i> <i>Inf.</i>, XII 1-27 Il gesto di Virgilio, con l'indice della mano destra puntato verso il Minotauro, rimanda all'ordine dato dal poeta al demone: «Pàrtiti, bestia [...]» (<i>Inf.</i> XII, 19); lo stesso gesto è ripetuto da Dante a sottolineare il suo appoggio al maestro. Il Minotauro è abbigliato con abiti che rispondono ai gusti della moda del tempo.⁴⁶	C. 20r, miniatura non incorniciata nella colonna di testo: <i>Il Minotauro si morde dalla rabbia</i> <i>Inf.</i>, XII 11-15 Il gesto autolesionistico e rabbioso del Minotauro è perfettamente in linea con il dettato dantesco: «e quando vide noi, sé stesso morse, / sì come quei cui l'ira dentro fiacca» (vv. 14-15). Il Minotauro è rappresentato con corpo taurino e testa umana.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ BALBARINI, *L' 'Inferno' di Chantilly*, cit., p. 104.

C. 96v-97r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio incontrano i centauri</i> <i>Inf.</i>, XII 52-72 I centauri, come il Minotauro (cfr. immagine precedente), sono abbigliati con camicie ricamate secondo la moda del tempo. Il miniatore ha rappresentato il momento in cui Nesso minaccia Dante e Virgilio di colpirli con una freccia («[...] “A qual martiro / venite voi che scendete la costa? / Ditel costinci; se non, l’arco tiro”», vv. 61-63.). Al di sotto delle due miniature si intravedono le tracce di lettere guida.⁴⁷	C. 20v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio incontrano i centauri</i> <i>Inf.</i>, XII 28-72 L’immagine riflette quasi perfettamente quella presente in Cha: anche in Alt, infatti, i centauri sono abbigliati in modo particolare e il miniatore ha deciso di rappresentare il momento in cui Nesso minaccia i due <i>viatores</i> con arco e freccia. Seguendo molto da vicino il testo, Chirone si guarda il petto («E quel di mezzo, ch’al petto si mira, / è il gran Chirón, il qual nodrì Achille», vv. 70-71), particolare non rappresentato in Cha.
C. 98v-99r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Nesso, con in groppa Dante e Virgilio, mostra le anime dei violenti immerse nel Flegetonte</i> <i>Inf.</i>, XII 94-139 I dannati sono riconoscibili in base agli attributi citati nel testo e al livello di immersione nel Flegetonte (da sinistra): Alessandro Magno è cinto d’alloro, Dionisio di Siracusa indossa una corona, Ezzelino da Romano ha barba e capelli scuri, Obizzo d’Este è biondo, Guido di Montfort è isolato rispetto agli altri. Nella carta	C. 21r, quattro miniature tabellari nelle colonne di testo: <i>Nesso, con in groppa Dante e Virgilio, mostra le anime dei violenti immerse nel Flegetonte</i> <i>Inf.</i>, XII 94-139 Le quattro miniature rappresentano la visione dei tiranni immersi a diversi livelli nel Flegetonte. Nella prima, con il sangue fino alle ciglia, Alessandro Magno e Dionisio di Siracusa coronati, Ezzelino da Romano (con i capelli scuri) e Obizzo d’Este (biondo).

⁴⁷ Per ulteriori informazioni sulla lettura e la scansione alfabetica delle lettere guida di Cha si rimanda a S. PICARELLI, *Note al margine: un’indagine sulla produzione dei manoscritti illustrati nel Trecento in Italia attraverso l’analisi delle istruzioni al miniatore*, tesi di dottorato in Testi, tradizioni e culture del libro (Scuola Superiore Meridionale), relatore Marco Corsi, corretrice Francesca Manzari, ciclo XXXV.

successiva: tre dannati appartenenti al gruppo di quelli riconosciuti da Dante e di cui non fa il nome («Poi vidi gente che di fuor del rio / tenean la testa e ancor tutto 'l casso / e di costoro assai riconobb'io», vv. 121-23) e, infine, Pirro e Sesto Pompeo con elmi, corrazze e scudi. Non sono rappresentati Attila, Ranieri da Corneto e Ranieri dei Pazzi, presenti in Alt.	Nella seconda miniatura è visibile, isolata rispetto alle altre («[...] un'ombra da l'un canto sola», v. 118) l'anima di Guido di Montfort immersa fino alla gola. Nello stesso riquadro è riportata anche la storia seconda relativa a Guido di Montfort, come già notato da Balbarini: nella parte interna, infatti, è rappresentata la statua di Enrico che, in linea con l'esegesi guidiana, regge nella mano destra una coppa dorata con un cuore trafitto e nella sinistra un cartiglio: «Supra cuius sepulcrum est quedam statua marmorea inaurata, que in manu dextra tenet cuppam auream, in qua est sculptum cor dicti Henrici, et unus gladius infixus in eo; qui gladius sue mortis perpetuus noscitur esse testis. In manu vero sinistra est quedam cedula, in qua ista lamentatio versifica continetur: "Cor gladiis fossum do cui consanguineus sum"». ⁴⁸ Nello stesso riquadro sono figurati Dante e Virgilio in groppa a Nesso, così come in Cha. Nella terza miniatura tabellare, posta alla fine del canto, è raffigurato il punto di maggior profondità del Flegetonte, dove sono rappresentati i cinque dannati presenti nei versi 133-138: Attila, Pirro, Sesto Pompeo, Rinieri da Corneto e Rinieri dei Pazzi. L'ultima miniatura, posta dopo la rubrica del canto XIII, rappresenta una

⁴⁸ GUIDO DA PISA, p. 485.

	parte della selva dei suicidi, ma è posta in modo tale da fornire un senso di continuità con la seconda miniatura contenente Dante, Virgilio e Nesso al fine di rendere visivamente il termine del percorso compiuto dai tre.
C. 103r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante spezza un ramo nella selva dei suicidi; Dante e Virgilio osservano le cagne che sbranano gli scialacquatori</i> <i>Inf.</i>, XIII 1-30; 109-129 L'immagine fonde due scene, quella iniziale di canto in cui Dante sta per spezzare un ramo della selva, e quella finale in cui le cagne sbranano Iacopo da Sant'Andrea.⁴⁹ Sulle cime degli alberi, le arpie sono rappresentate come uccelli dal manto grigio-verde e dal volto umano.	C. 22r, miniatura incorniciata nelle colonne di testo: <i>Dante e Virgilio nella selva dei suicidi accanto all'albero di Pier delle Vigne</i> <i>Inf.</i>, XIII 1-108 La miniatura rappresenta Dante e Virgilio all'interno della selva dei suicidi; davanti ad essi il ramo spezzato da Dante dal quale esce sangue rosso, non "bruno" come specificato nel testo. Dall'atteggiamento di Dante e Virgilio sembrerebbe che Virgilio stia parlando con Pier delle Vigne. Le arpie sono rappresentate con volti umani, manto nero e "piè con artigli" (v. 14).
	C. 22v, miniatura incorniciata al di sotto della colonna di testo: <i>Lano da Siena e Iacopo da Sant'Andrea corrono inseguiti da quattro cagne</i> <i>Inf.</i>, XIII 115-121 Coerentemente con il testo del poema, il corpo di Iacopo da Sant'Andrea è graffiato dai rovi che il dannato spezza durante la corsa.
	C. 22v, miniatura incorniciata nella colonna di testo: <i>Dante e</i>

⁴⁹ Balbarini riscontra analogie tra le cagne e i lupi raffigurati nel codice del *De preliis Tuscie* (Ravenna, Biblioteca Classense, ms. 307, c. 26r); BALBARINI, *L'Inferno di Chantilly*, cit., p. 107.

	<i>Virgilio osservano le cagne che sbrannano Iacopo da Sant'Andrea</i> <i>Inf.</i>, XIII 122-132 Nonostante la miniatura sia posta alla fine del canto, non sono presenti elementi relativi al dialogo tra Dante e Virgilio e il suicida fiorentino (vv. 130-151).
C. 107v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Virgilio indica a Dante Capaneo</i> (Fig. 7) <i>Inf.</i>, XIV 43-72 La figura di Capaneo, più alto rispetto ai due poeti, invade le colonne di scrittura e sembra essere stata abrasa. All'interno del poema (vv. 43-48) Dante chiede alla sua guida informazioni sulla figura di Capaneo, ma a rispondere è lo stesso dannato che non è indicato da Virgilio come nell'immagine. Non è rappresentata la pioggia infuocata.	C. 23r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante chiede a Virgilio informazioni sull'anima di Capaneo</i> (Fig. 7) <i>Inf.</i>, XIV 43-72 L'immagine rappresenta esattamente il dettato dantesco: Dante indica l'anima di Capaneo a Virgilio e a rispondere è lo stesso dannato. Come in Cha, quest'ultimo è molto più alto rispetto ai due e alle altre anime, ma contrariamente a Cha non è posto in piedi, ma sdraiato, così come indicato nel testo. Per le dimensioni di Capaneo, entrambi i codici sembrano riferirsi alle glosse guidiane: «Circa secundum vero, nota quod Capaneus fuit quidam gygas et contemptor deorum, unus videlicet ex VII regibus qui obsederunt Thebas [...]. Dicit hic Virgilius istum Capaneum fuisse unum ex VII regibus qui Thebas obsederunt, quorum regum nomina sunt ista, ut habetur III^o libro <i>Thebaydos</i>: primus Adrastus, secundus Policenes, tertius Tides, quartus Hypomedon, v^{us}

	Capaneus gygas, VI^{us} Amphioraus vates, VII^{us} Parthonopeus». ⁵⁰ Sono, inoltre, rappresentati con precisione sia il sabbione infuocato, sia la pioggia di fuoco.
C. 111r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Virgilio istruisce Dante sul Veglio di Creta e sull'origine dei fiumi infernali</i> <i>Inf.</i>, XIV 94-120 La figurazione del Veglio di Creta segue con attenzione il testo dantesco; questi, infatti, è rappresentato con la testa d'oro, le braccia e il petto d'argento, il busto di rame, le gambe in ferro (blu). Non è possibile stabilire se uno dei piedi fosse di terracotta poiché l'immagine è molto rifilata nel margine inferiore.	C. 23v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Il Veglio di Creta su una rupe al di sotto della quale scorre il Flegetonte</i> <i>Inf.</i>, XIV 94-120 Contrariamente alla figurazione di Cha e al testo dantesco, il busto del Veglio di Creta non è di rame, ma dorato. Coerentemente al testo, il piede destro della statua è di terracotta; da una rupe al di sotto del Veglio scorre il Flegetonte.
C. 113v-114r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio parlano con Brunetto Latini mentre un gruppo di sodomiti si allontana</i> <i>Inf.</i>, XV 22-120 L'illustrazione si estende su due carte: a c. 113v sono presenti Virgilio e Dante che si rivolgono a Brunetto Latini, rappresentato nella carta successiva. All'interno del gruppo di sodomiti che si allontana, al margine di c. 114r, è possibile riconoscere alcuni	C. 24r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio parlano con Brunetto Latini mentre un gruppo di sodomiti si allontana</i> <i>Inf.</i>, XV 22-120 Contrariamente a Cha e coerentemente al testo dantesco, Dante e Virgilio sono raffigurati al di sopra dello spesso argine che li separa dai sodomiti; in questo modo Brunetto Latini può tirare la veste a Dante («fui conosciuto da un, che mi prese / per lo

⁵⁰ GUIDO DA PISA, pp. 519 e 521. È da chiarire che il particolare delle grandi dimensioni di Capaneo non è esclusivo dell'esegesi guidiana. Anche nel ms. København, Kongelige Bibliotek, Thott 411.2° (c. 29v), ad esempio, il dannato è rappresentato con delle dimensioni sproporzionate, in collegamento alla chiosa lanea: «Qui dimanda d'uno ch'era quivi a tale tormento, lo quale era fuora dalla comunale forma et così come era deformato, così pareva superbo lo suo animo, ch'elli non curava di schermirsi dal fuoco che adosso li piovea» (c. 30v).

tonsurati e un'anima con in testa una mitra.	lembo e gridò» vv. 23-24), cosa che non accade in Cha dove, nonostante Dante e Virgilio si trovino sull'argine, sono alla stessa altezza dei dannati. All'interno della schiera dei sodomiti che si allontana è possibile riconoscere un vescovo e alcuni laici, probabilmente in riferimento alla glossa guidiana: «[...] ista acies continet clericos et licteratos [...]»⁵¹.
C. 116v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio parlano con l'anima di Iacopo Rusticucci che danza insieme a Tegghiaio Aldobrandi e Guido Guerra</i> <i>Inf.</i>, XVI 1-85 Nell'illustrazione, Virgilio mostra a Dante i tre sodomiti fiorentini, la cui postura ricorda quella della statuaria classica.⁵²	C. 25r, miniatura incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio parlano con l'anima di Iacopo Rusticucci che danza insieme a Tegghiaio Aldobrandi e Guido Guerra</i> <i>Inf.</i>, XVI 1-85 Anche in Alt Virgilio sta mostrando a Dante le anime dei tre dannati che danzano sotto la pioggia di fuoco, non presente in Cha.
	C. 25v, miniatura incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Virgilio getta la corda per chiamare Gerione</i> <i>Inf.</i>, XVI 109-136 Anche in questo caso, come nell'episodio di Cerbero, è rappresentata un'immagine dinamica. Infatti, focalizzando l'attenzione sulla parte superiore della miniatura, Virgilio tiene tra le mani la corda che Dante ha sciolto dalla cinta, ma più in basso la corda sta precipitando verso Gerione

⁵¹ GUIDO DA PISA, p. 539.

⁵² BALBARINI, *Francesco Traini illustratore dell'Inferno di Guido da Pisa*, cit., pp. 5-16.

	che sta già risalendo dal fondo del burrato. La rappresentazione di Gerione segue il testo dantesco (volto umano, corpo colorato), ad eccezione delle zampe del mostro che non sono pelose, ma di rapace; la coda di Gerione è biforcuta e dotata di due puniglioni.
C. 120v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio incontrano gli usurai</i> <i>Inf.</i>, XVII 34-73 Gli usurai sono identificabili grazie allo stemma posto sulla borsa che hanno al collo: leone azzurro in campo giallo (Gianfigliazzi), oca bianca in campo rosso (Obriachi) e scrofa azzurra in campo bianco (Reginaldo Scrovegni). La presenza del quarto usuraio, che nel commento di Guido è identificato con Giovanni di Buiamonte («[...] Iohannes Buiamonte de Florentia, cuius arma sunt campus de auro et tres hyrci nigri[...]») non è fedele al dettato dantesco e rappresenta la realizzazione della profezia di Reginaldo Scrovegni.⁵³ La presenza di Virgilio nel dialogo con gli usurai si pone evidentemente in contrasto con il testo del poema, secondo il quale Virgilio lascia andare da solo Dante e resta a convincere Gerione affinché li trasporti entrambi sul fondo del burrone.	C. 26r, miniatura incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante incontra gli usurai</i> <i>Inf.</i>, XVII 34-73 La composizione dell'immagine di Alt ricalca quasi alla perfezione quella di Cha, presentando tutti e quattro gli usurai presenti nel codice francese. A segnare la lontananza tra le due figurazioni, tuttavia, si sottolinea una maggiore aderenza al testo dantesco della miniatura di Alt all'interno della quale Virgilio non è presente con Dante nel dialogo con gli usurai.

⁵³ GUIDO DA PISA, p. 563.

Nel margine inferiore è visibile una <i>N.</i>⁵⁴	
C. 123r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio in groppa a Gerione discendono verso Malebolge <i>Inf.</i>, XVII 79-117 All'interno della miniatura sono figurati Dante e Virgilio che discendono verso Malebolge trasportati da Gerione. Questo presenta i lineamenti del volto femminili, il corpo decorato, le zampe pelose e la coda priva di pungiglione.⁵⁵	C. 26v, miniatura incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio in groppa a Gerione discendono verso Malebolge <i>Inf.</i>, XVII 79-117 Seguendo il testo («monta dinanzi, ch'i' voglio esser mezzo, / sì che la coda non possa far male»), vv. 83-84), Virgilio è rappresentato tra Dante e la coda di Gerione, così come in Cha. Sia in Alt, sia in Cha, Gerione trasporta i due pellegrini camminando e non fluttuando come vorrebbe il testo.
C. 127r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio parlano con Venedico Caccianemico mentre i diavoli tormentano i ruffiani e i seduttori <i>Inf.</i>, XVIII 22-66 Coerentemente al dettato dantesco, le anime dei ruffiani e dei seduttori corrono in direzioni opposte. Uno dei diavoli impugna un frustino a tre code; lo stesso particolare si ritrova nel <i>Codex Altonensis</i>.	C. 27r, miniatura incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio parlano con Venedico Caccianemico mentre i diavoli tormentano i ruffiani e i seduttori <i>Inf.</i>, XVIII 22-66 L'incontro tra Dante e Venedico Caccianemico traspare in immagine i vv. 46-47 (« E quel frustato celar si credette / bassando 'l viso»), con il dannato che si copre il volto. Nel diavolo che frusta i talloni del dannato nell'estrema sinistra dell'immagine, invece, sono figurati i vv. 37-38 («Ahi come facean lor levar le berze / a le prime percosse!»); così le <i>Expositiones</i>: «[...] istud est notabile

⁵⁴ BALBARINI, *L' 'Inferno' di Chantilly*, cit., p. 111.

⁵⁵ Per altre figurazioni di Gerione connotato da lineamenti femminili si rimanda a G. FERRANTE, *Il paradosso di Gerione*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. XX 2020, fasc. 1 pp. 113-33.

	curiosum, in quo ponit quod ille anime a cornutis demonibus sic scopate velocissime propter verbera decurrebant. ‘Berze’ enim in lingua florentina pedes sive calcaneum prefigurat». ⁵⁶ Tali particolari aderenze al testo non sono presenti in Cha.
C. 129r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante, in compagnia di Virgilio, parla con Alessio Interminelli</i> <i>Inf.</i>, XVIII 111-26 All’interno del gruppo di dannati sono presenti più donne, rendendo impossibile l’identificazione del personaggio di Taide.	C. 27v, miniatura incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio incontrano Giasone, Alessio Interminelli e Taide</i> <i>Inf.</i>, XVIII 67-136 Dante e Virgilio, rappresentati sul ponte di roccia (vv. 67-74), parlano con Giasone (coronato) e una figura non indentificata. Nella seconda parte della miniatura, la cui bordura è impiegata per rendere il passaggio alla seconda bolgia, sono visibili Alessio Interminelli, Taide e altre sei anime non identificate.
C. 132v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante, in compagnia di Virgilio, parla con Niccolò III</i> <i>Inf.</i>, XIX 13-117 L’anima di Niccolò III è rappresentata mentre storce dolorosamente i piedi, seguendo con precisione il dettato dantesco: «Per che lo spirto tutti storse i piedi; / poi, sospirando e con voce di pianto, / mi disse: “Dunque che a me richiedi?”» (vv. 64-66).	C. 132v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante, in compagnia di Virgilio, parla con Niccolò III</i> <i>Inf.</i>, XIX 13-117 Fatta eccezione per il particolare del piede distorto dal dolore, l’immagine è estremamente simile a quella presente in Cha.
C. 139r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Virgilio dà spiegazioni a Dante sull’identità degli</i>	C. 29r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Virgilio dà spiegazioni a Dante sull’identità degli</i>

⁵⁶ GUIDO DA PISA, p. 601.

<i>indovini che percorrono la bolgia col capo torto</i> <i>Inf.</i>, xx 1-57, 100-123 La rappresentazione delle anime degli indovini si mostra particolarmente fedele al dettato dantesco. Seguendo il testo si riconoscono, da sinistra: Anfiarao, re di Tebe, con la corona; Tiresia con in mano il bastone – «virga (qua gestabat in manu)», GUIDO DA PISA, p. 636 – con il quale separò i due serpenti che si accoppiavano (porta sul capo una mitra, forse a sottolineare la sua condizione sacerdotale); Arunte non contraddistinto da alcun attributo; Manto con le trecce che le coprono il petto; Euripilo con la barba che gli copre le spalle (anch'egli con la mitra ad indicare la condizione sacerdotale); Michele Scoto dai fianchi esili. Gli ultimi tre dannati non sono caratterizzati da alcun attributo, ma seguendo il testo, i primi due dopo Michele Scoto potrebbero essere identificati con Guido Bonatti e Asdente, mentre l'ultimo dannato, una donna, potrebbe rappresentare la traduzione in immagini di «Vedi le triste che lasciaron l'ago, / la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine; / fecer malie con erbe e con imago» (vv. 121-123).	<i>indovini che percorrono la bolgia col capo torto</i> <i>Inf.</i>, xx 1-57 Delle quattro anime presenti, tutte e quattro identificabili seguendo il testo, sono contraddistinte da particolari solamente la prima, Anfiarao (coronato) e l'ultima, Manto (unica donna del gruppo); Tiresia e Arunte non sono contraddistinti da alcun attributo. C. 29v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Virgilio dà spiegazioni a Dante sull'identità degli indovini che percorrono la bolgia col capo torto</i> <i>Inf.</i>, xx 100-123 Nella seconda schiera di indovini (sei anime) sono riconoscibili Euripilo, con la barba lunga sulle spalle e Michele Scoto, più magro degli altri. Seguendo il testo, le altre quattro anime, pur non essendo caratterizzate, vanno identificate con Guido Bonatti, Asdente e le tristi donne che lasciarono l'ago, la spola e il fuso per darsi alla divinazione (vv. 121-122).

C. 144v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio guardano un diavolo che getta un barattiere nella pece <i>Inf.</i>, XXI 16-36 In linea con il dettato dantesco, il diavolo tiene uno degli “anziani di Santa Zita” per la caviglia.⁵⁷	C. 30r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio guardano un diavolo che getta un barattiere nella pece <i>Inf.</i>, XXI 16-36 Contrariamente a quanto avviene in Cha, Alt rispetta più strettamente il testo, ponendo Dante e Virgilio sul ponte della bolgia. In basso, all’interno della pece, sono visibili altre anime.
	C. 30v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Virgilio parla con i Malebranche mentre Dante si nasconde dietro una roccia <i>Inf.</i>, XXI 58-75 I tre diavoli presenti nella miniatura rivolgono a Virgilio i bastoni uncinati («e volser contra lui tutt’i runcigli», v. 71) mentre Dante si nasconde spaventato.
C. 148v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio seguono i Malebranche mentre Graffiaccane infilza Ciampolo di Navarra <i>Inf.</i>, XXII 13-36 I primi due diavoli del gruppo sono riconoscibili grazie ad alcuni tratti distintivi: Alichino indossa una maschera con rimando al demone “Hellequin”, mentre Ciriatto («[...] a cui di bocca uscia / d’ogne parte una sanna come a porco», vv. 55-56) ha le	C. 31r, miniatura non incorniciata <i>en haut de page</i>: Dante e Virgilio seguono i Malebranche <i>Inf.</i>, XXII 13-15 La miniatura è strutturalmente simile a quella di Cha, ma allo stesso tempo presenta un differente livello di precisione. I diavoli non sono caratterizzati quanto quelli di Chantilly, ma non è presente la fusione degli episodi con l’infilzamento dell’anima di Ciampolo.

⁵⁷ Balbarini sottolinea analogie con la rappresentazione dei diavoli nell’*Inferno* del Camposanto di Pisa e con quelli del *Giudizio universale* nella Cappella degli Scrovegni a Padova; BALBARINI, *L’Inferno di Chantilly*, cit., p. 115.

sembianze di un cinghiale. Il primo diavolo della scorta è raffigurato nell'atto di infilzare una delle anime; stando all'andamento del canto, potrebbe trattarsi dell'episodio di Graffiaccane e Ciampolo di Navarra, anche se nei vv. 31-36 Dante esplicita che il diavolo affonda l'uncino nei capelli del dannato, mentre nell'immagini l'anima è colpita al fianco.	
	C. 31v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio osservano Graffiaccane che afferra Ciampolo di Navarra con l'uncino</i> <i>Inf.</i>, XXII 31-63 All'interno della miniatura sono rappresentati Dante e Virgilio che osservano Graffiaccane afferrare con l'uncino Ciampolo per i capelli, mentre altri dannati si immergono nella pece.
	C. 32r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>I Malebranche osservano la zuffa tra Alichino e Calca-brina</i> <i>Inf.</i>, XXII 133-151 I due diavoli si azzuffano in seguito all'inganno di Ciampolo, mentre gli altri Malebranche, divisi in due schiere, porgono gli uncini verso i due diavoli. Dante e Virgilio non sono presenti nell'immagine.

	C. 32v, miniatura non incorniciata <i>en haute de page</i>: <i>Dante e Virgilio incontrano gli ipocriti</i> <i>Inf.</i>, XXIII 58-72 Con estrema aderenza al testo, le pesanti cappe degli ipocriti sono ricoperte d'oro all'esterno e di piombo all'interno.
C. 152r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Mentre Dante e Virgilio parlano con Catalano e Loderingo, Dante si accorge di Caifas inchiodato a terra</i> <i>Inf.</i>, XXIII 58-126 L'immagine fonde insieme più episodi del canto, figurando il dialogo dei due pellegrini con Catalano e Loderingo e la successiva visione di Caifas crocifisso al suolo.	C. 33r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Catalano spiega a Dante e Virgilio la condizione di Caifas</i> <i>Inf.</i>, XXIII 109-126 A differenza di Cha, l'immagine di Alt figura un episodio specifico, quello in cui Catalano spiega a Dante e Virgilio la condizione di Caifas.
C. 160v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio dal ponte della settima bolgia osservano i ladri con mani e corpi avvolti dai serpenti</i> <i>Inf.</i>, XXIV 70-96 All'interno della bolgia sono rappresentati sia i dannati con mani e corpi avvolti dai serpenti, sia figure mostruose da identificare con le anime dei ladri già mutate. Lo strato pittorico presente sul petto dei dannati è stato eraso, ma osservando la seconda anima a partire da Virgilio, è possibile intravedere tracce della miniatura originaria (testa di un serpente) lasciando ipotizzare che i dannati avessero delle serpi annodate al petto.	C. 34r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio dal ponte della settima bolgia osservano i ladri con mani e corpi avvolti dai serpenti</i> <i>Inf.</i>, XXIV 70-96 Con estrema attenzione al testo, i ladri hanno le mani legate e i serpenti annodati anche sul petto («[...] eran dinanzi aggroppate», v. 96).

	C. 34v, miniatura non incorniciata nel margine superiore esterno: <i>La fenice rinasce dalle proprie ceneri</i> <i>Inf.</i>, XXIV 106-108 <i>Apax</i> iconografico all'interno della tradizione miniata della <i>Commedia</i>, la spiegazione sulla natura della fenice trova ampio spazio all'interno delle <i>Expositiones</i>.⁵⁸
C. 163r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio guardano Vanni Fucci che mostra le "fiche" a Dio mentre Caco si avvicina</i> <i>Inf.</i>, XXV 1-30 La parte superiore del corpo di Caco è rappresentata con attributi bestiali, quasi demoniaci (peluria e artigli). Il gesto di Vanni Fucci di mostrare le "fiche" è reso con estrema	C. 34v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio guardano Vanni Fucci che mostra le "fiche" a Dio mentre Caco si avvicina</i> <i>Inf.</i>, XXV 1-30 Coerentemente al testo, Caco è rappresentato come un centauro con le bisce sulla groppa, ma il drago postogli dietro la schiena è di dimensioni ridottissime. Anche qui il gesto

⁵⁸ «Adducit hic autor exemplum de fenice, dicens quod, quemadmodum fenix moritur et renascitur, ita ille latro a serpente percussus, postquam fuit incineratus, in statum pristinum est reversus. De natura autem et conditionibus fenicis sic habetur in libro *De proprietatibus rerum*: "fenix unica dicitur avis et in toto orbe terrarum singularis; apud arabes autem, ubi fenix nascitur, singularis nominatur, ut dicit Ysidorus. De hac autem ave dicit quidam philosophus quod fenix est avis sine pari, vivens quadringentis vel quingentis annis, quibus completis, cum suum sentit defectum, nidum facit ex lignis aromaticis valde siccis, que in estate et fervore solis, flante favonio, accenduntur, quibus accensis, fenix sponte nidum ingreditur, et ibidem inter ligna ardentia incineratur; ex quo cinere infra triduum quidam vermiculus nascitur, qui paulatim plumescens in volucrem reformatur. Istud idem dicit beatus Ambrosius in hec verba: 'de fenicis humore sive cinere vermis surgit, paulatimque adolescit, et processu temporis induit alarum remigia, atque in avis spetiem reparatur'. Est autem fenix avis pulcherrima pavoni in plumis simillima, solitudinem diligens, granis et fructibus mundis vescens. De hac ave narrat Alanus quod, cum Onias summus Pontifex Elyopoleos in Egypto templum ad similitudinem templi Salomonis edificasset, primo die azimorum, cum ligna multa aromatica super altare conguessisset, et ad ignem ad offerendum sacrificium subiecisset, subito, omnibus videntibus, descendit in medium rogi talis avis, que in igne sacrificii statim in cinerem est redacta. Remanente autem cinere, et de precepto sacerdotis cum diligentia reservato, infra triduum quidam vermiculus de predicto cinere est creatus, qui tandem recipiens formam avis ad solitudinem evolavit"», GUIDO DA PISA, p. 726.

precisione, con il pollice tra l'indice e il medio. ⁵⁹	di Vanni Fucci è reso con molta precisione.
C. 169v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio osservano la metamorfosi di Agnello Brunelleschi <i>Inf.</i>, XXV 49-66 Nel testo dantesco Agnello Brunelleschi è assalito da un serpente con sei piedi, reso nell'immagine come un dragone con quattro zampe artigliate.	C. 35r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio osservano la metamorfosi di Agnello Brunelleschi <i>Inf.</i>, XXV 49-66 Contrariamente a quanto accade in Cha, non solo nell'immagine sono presenti altri dannati, ma il serpente che assale Agnello Brunelleschi ha l'esatto numero di zampe espresso da Dante. Seguendo con molta attenzione il testo del poema, il serpente afferra con le zampe centrali la pancia del peccatore, con le anteriori le braccia e con le posteriori le cosce, gli addenta una delle guance e gli tiene la coda distesa sulla schiena (vv. 52-57).
C.170r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio osservano le metamorfosi di Francesco dei Cavalcanti (il Guercio) e di Buoso Donati <i>Inf.</i>, XXV 79-123 Coerentemente al dettato dantesco, un fumo nero esce dall'ombelico del Guercio, dalla bocca di Buoso Donati e si mescola nell'aria.	C. 35v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio osservano le metamorfosi di Francesco dei Cavalcanti (il Guercio) e di Buoso Donati <i>Inf.</i>, XXV 79-123 Come in Cha, anche nel <i>Codex Altonensis</i> è visualizzato il mescolarsi del fumo che esce dall'ombelico del Guercio e dalla bocca di Buoso Donati, ma l'immagine di Alt mostra ancora una volta una particolare attenzione al testo; il Guercio, infatti, è rappresentato mentre sbadiglia, in

⁵⁹ A. MAZZUCCHI, *Le "fiche" di Vanni Fucci (Inf., XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, in «Rivista di Studi Danteschi» a. I 2001, fasc. I pp. 302-15.

	linea con il verso 89: «anzi, co' piè fermati, sbadigliava». Sia in Alt, sia in Cha, il Guercio è raffigurato in piedi e Buoso steso a terra («l'un si levò e l'altro cadde giuso», v. 121).
C. 177r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio incontrano Ulisse e Diomede</i> <i>Inf.</i>, XXVI 79-142 Ulisse e Diomede sono rappresentati con la corona a marcare la loro regalità. Nel commento Guido sottolinea il loro <i>status</i> regale definendoli «[...] ambo reges et princeps Argivorum». ⁶⁰	C. 36r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio incontrano Ulisse e Diomede</i> <i>Inf.</i>, XXVI 79-142 Anche in Alt Ulisse e Diomede sono entrambi coronati. Come in altre figurazioni presenti nel codice, Dante e Virgilio osservano la bolgia dall'alto del ponte.
	C. 37r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Il bue di rame</i> <i>Inf.</i>, XXVII 7-15 L'immagine visualizza la storia del tiranno Falaride, che fece costruire al fabbro Perillo uno strumento di tortura a forma di bue: nella pancia dell'animale di rame venivano posti gli uomini da torturare, bruciati da un fuoco acceso al di sotto della macchina in modo che dalla bocca del bue ne uscissero le grida dei torturati come fossero un muggito. L'episodio di Perillo, artefice e prima vittima della sua macchina, è raccontato anche da Guido all'interno delle <i>Expositiones</i>: «Sed Fallaris, licet esset tyrannus crudelis, factum abhorruit, ipsique Perillo mandavit ut ipse primus in bove intraret, ut sic qualiter

⁶⁰ GUIDO DA PISA, p. 775.

	per os tauri mugitum emitteret scire posset». ⁶¹ Perillo è rappresentato con una lima tra le mani, in riferimento ai versi 8-9 («[...] colui [...] che l'aveva temperato con sua lima»).
C. 185v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio parlano con Guido da Montefeltro</i> <i>Inf.</i>, XXVII 1-136 Le aste discendenti delle lettere dell'ultimo rigo della colonna A sono apposte al di sopra dell'illustrazione, a conferma di una realizzazione delle immagini ante-scrittura.	C. 37v, miniatura non incorniciata <i>en haut de page</i>: <i>Dante e Virgilio parlano con Guido da Montefeltro</i> <i>Inf.</i>, XXVII 1-136 Oltre a quella di Guido da Montefeltro, sono rappresentate altre due anime all'interno delle fiamme.
C. 194v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio osservano i seminatori di discordia</i> <i>Inf.</i>, XXVIII 1-142 L'immagine condensa più scene e dannati presenti nel canto XXVIII, saltando la rappresentazione di Mosca dei Lamberti. Nell'immagine sono chiaramente riconoscibili, a partire dalla sinistra, Ali «fesso nel volto dal mento al ciuffetto» (v. 33); Maometto col ventre squarciato a partire dal mento e con le budella penzolanti; Pier da Medicina con la gola tagliata, senza naso e con un orecchio mozzo; Curione con la gola tagliata verticalmente e con la bocca aperta a mostrare la lingua mozzata (nel poema è Pier da Medicina ad aprire la bocca a Curione) e, infine, Bertran de Born che trasporta la propria testa come fosse una lanterna.	C. 38r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio osservano i seminatori di discordia</i> (Fig. 8) <i>Inf.</i>, XXVIII 1-42 Dante e Virgilio sono ancora una volta sul ponte della bolgia. Dall'alto osservano Ali col volto squarciato dal mento alla fronte, Maometto che apre la ferita a mostrare gli organi che penzolano e, infine, un diavolo dotato di spada che ha appena ferito un'anima al volto («Un diavolo è qua dietro che n'accisma / sì crudelmente, al taglio de la spada / rimettendo ciascun di questa risma», vv. 37-39).

⁶¹ Ivi, p. 805.

	C. 38v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio incontrano Pier da Medicina, Curione e Mosca de' Lamberti (Fig.8) <i>Inf.</i>, XXVIII 64-111 Pier da Medicina è rappresentato con la gola squarciata e senza naso, mentre apre la bocca a Curione per mostrare a Dante e a Virgilio che il dannato ha la lingua mozza. Il particolare copricapo di Curione potrebbe ricordare quello del <i>Curio maximus</i> che il dannato presenta anche in Cha, dove è erroneamente posto tra i falsari (cfr. <i>infra</i>).
	C. 39r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante parla con Beltran de Born <i>Inf.</i>, XXVIII 112-142 Beltran de Born tiene la testa nella mano come fosse una lanterna e parla con Dante; nella scena Virgilio non è presente.
C. 199v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio osservano le anime dei falsari (Fig. 8) <i>Inf.</i>, XXIX 40-139 Con evidente confusione col canto precedente, all'interno della decima bolgia sono raffigurati Pier da Medicina (con il naso mozzato) e Mosca dei Lamberti (senza mani) entrambi ricoperti di croste. Nel dannato disteso con la bocca aperta e il copricapo del <i>Curio maximus</i> è possibile identificare la figura di Curione.	C. 39v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio osservano le anime dei falsari <i>Inf.</i>, XXIX 40-139 Griffolino e Capocchio sono poggiati l'uno all'altro testa contro testa. Lo scarto visuale tra i due codici sull'interpretazione del sintagma “teggia a teggia” potrebbe non essere così ampio come appare. La chiosa guidiana, infatti, fornisce due spiegazioni per tale sintagma, offrendo la possibilità che i due dannati siano seduti l'uno poggiato all'altro

Griffolino d'Arezzo e Capocchio, nell'estrema destra dell'immagine, sono posti "teghia a teghia", uno sull'altro, seguendo una delle interpretazioni di Guido da Pisa: «In ista comparisonem vult dicere autor, quod sicut teghia teghie appodiatur ad ignem, ita vidit duos leprosos sibi invicem adherentes. Est autem teghia testa qua olla operitur ad ignem. Et dicitur <i>teghia</i> a tego -gis, quia una tegit aliam». ⁶² Le aste discendenti delle lettere dell'ultimo rigo della colonna A sono apposte al di sopra dell'illustrazione, probabile conferma di una realizzazione delle immagini ante-scrittura. Nel margine inferiore, al di sotto dello strato pittorico, è visibile una <i>F</i>. ⁶³	(come in Alt e come, del resto, specifica anche Dante) o posti l'uno sull'altro, come in Cha.
	C. 40r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>La brigata spendereccia</i> <i>Inf.</i>, XXIX 124-132 Nell'immagine è rappresentato un banchetto della "brigata spendereccia" citata da Capocchio. A destra tre musici con tamburi e trombe, ad una delle quali è attaccato lo stemma bianco e nero della città di Siena. Sulla sinistra è posto un tavolo con sei commensali, tra i quali l'unico potenzialmente riconoscibile potrebbe essere Niccolò dei Salimbeni, identificabile o con il primo commensale a

⁶² Ivi, p. 860.

⁶³ BALBARINI, *L' 'Inferno' di Chantilly*, cit., p. 121.

	sinistra che stringe tra le mani un chiodo di garofano («e Niccolò che la costuma ricca / del garofano prima di scoprire / ne l'orto dove tal seme s'appicca», vv. 127-129) o nel secondo commensale, che osserva il primo reggere il chiodo di garofano; era, infatti, diceria diffusa che durante i banchetti Niccolò dei Salimbeni amasse tenere accanto un giovane che aveva proprio il compito di reggere il chiodo di garofano.⁶⁴
	C. 40v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio osservano Gianni Schicchi che assale Capocchio, Mirra e Mastro Adamo</i> <i>Inf.</i>, xxx 25-57 Gianni Schicchi è rappresentato mentre morde Capocchio alla nuca; dietro i due dannati è raffigurata Mirra in corsa. Nella parte destra dell'immagine è presente Mastro Adamo con le labbra aperte a causa dell'idropisia (vv. 52-57).
C. 205r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio incontrano Mastro Adamo, Sinone e la moglie di Putifarre</i> <i>Inf.</i>, xxx 49-129 Contrariamente al testo, Mastro Adamo, Sinone e la moglie di Putifarre non sono rappresentati distesi, ma in posizione eretta. Rispetto alle	C. 41r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio osservano Sinone che colpisce il ventre di Mastro Adamo</i> <i>Inf.</i>, xxx 91-129 L'immagine rappresenta il momento in cui Sinone picchia sulla pancia di Mastro Adamo come fosse un tamburo (vv. 100-103). Accanto ai

⁶⁴ La notizia è presente nel commento di JACOPO «[...] per lo garofano che in mano a uno donzello [. . .], innanzi sé tenere lo faceva [...]» (p. 203) ed è stata successivamente ripresa nelle *Chiose Palatine*, p. 310.

rappresentazioni precedenti delle bolge, i tre dannati si trovano in uno spazio neutro con una pavimentazione che sembrerebbe marmorea. Le aste discendenti delle lettere dell'ultimo rigo della colonna A sono apposte al di sopra dell'illustrazione. Nel margine inferiore è visibile una <i>G</i>.⁶⁵	due sono distese altre anime, una delle quali può essere identificata con la moglie di Putifarre.
	C. 41v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio si avvicinano al pozzo dei giganti</i> <i>Inf.</i>, XXXI 19-33 L'immagine è in rapporto con quella della carta successiva dove sono visibili i giganti e Anteo che afferra i due pellegrini per porli sul fondo di Cocito. Nella miniatura, Virgilio prende Dante per mano, coerentemente con quanto descritto al verso 28 («Poi caramente mi prese per mano»).
C. 210r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Anteo afferra Virgilio</i> <i>Inf.</i>, XXXI 112-32 Contrariamente al testo dantesco, nel pozzo sono rappresentati quattro giganti incatenati e uno, Anteo, senza catene. Non ci sono elementi caratterizzanti per riconoscere i giganti. Nel margine inferiore è visibile una <i>h</i>.⁶⁶	C. 42r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Anteo afferra Dante e Virgilio</i> <i>Inf.</i>, XXXI 112-32 Nembrot, rivolto ai due personaggi raffigurati nella carta precedente, è rappresentato con la bocca aperta mentre pronuncia le parole incomprensibili: «<i>Raphél maì amèche zabì almi</i>» (v. 67). A differenza dell'altro gigante, anch'egli

⁶⁵ BALBARINI, *L' 'Inferno' di Chantilly*, cit., p. 122.

⁶⁶ Ibidem.

	incatenato, Nembrot ha le catene anche intorno al collo. Estremamente precisa la descrizione di Fialte, con il braccio sinistro incatenato sul ventre e il destro sulla schiena: «[...] ma el tenea soccinto / dinanzi l'altro e dietro il braccio destro / d'una catena che 'l tenea avvinto / dal collo in giù» (vv. 86-89). Anteo, senza catene, tiene Dante e Virgilio tra le braccia e li trasporta sul fondo del Cocito. I tre giganti sono coronati, un particolare che non trova riscontro all'interno della tradizione miniata del poema dantesco.
C. 221r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio parlano con Camicione de' Pazzi</i> <i>Inf.</i>, XXXII 40-69 Non ci sono elementi caratterizzanti per riconoscere gli altri traditori, due dei quali – probabilmente quelli alle spalle di Camicione de' Pazzi –, potrebbero essere i conti di Mangona. L'artista non ha rappresentato al meglio le anime dei traditori dei parenti che dovrebbero essere imprigionati nel ghiaccio fino alla testa. Nel margine inferiore è visibile una <i>J</i>.⁶⁷	C. 43r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante e Virgilio osservano i conti di Mangona e parlano con Camicione de' Pazzi</i> <i>Inf.</i>, XXXII 40-69 Nella prima zona del Cocito, la Caina, Virgilio indica i conti di Mangona con le teste attaccate («[...] e vidi due sì stretti, / che 'l pel del capo avieno insieme misto», vv. 41-42). All'estrema destra, l'ultimo dannato, Camicione de' Pazzi, si rivolge a Dante. In primo piano è visibile una lunga schiera di anime con le teste incastrate nel ghiaccio.
C. 223v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante afferra Bocca degli Abati per i capelli</i> <i>Inf.</i>, XXXII 97-99	C. 43v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: <i>Dante afferra Bocca degli Abati per i capelli</i> <i>Inf.</i>, XXXII 97-139

⁶⁷ Ivi, p. 123.

Nella miniatura Dante afferra Bocca degli Abati tirandogli una ciocca al centro della testa. Nel margine inferiore è visibile la parte superiore di una lettera.	Anche in Alt, come in Cha, Bocca degli Abati è afferrato per i capelli al centro della testa. All'estrema destra della miniatura, "ghiacciati in una buca", sono rappresentati Ugolino e Ruggieri.
C. 224r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio osservano il conte Ugolino che rode il capo all'arcivescovo Ruggieri <i>Inf.</i>, XXXII 124-39 Rispetto alle immagini precedenti, il Cocito non è rappresentato come un lago ghiacciato; i quattro personaggi presenti nella scena sembrano poggiati su un pavimento marmoreo.	
	C. 44v, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Ugolino racconta la propria storia a Dante <i>Inf.</i>, XXXIII 1-99 Nell'immagine, Ugolino alza la bocca dal collo di Ruggieri e si rivolge a Dante per raccontargli la propria storia. È rappresentata anche la Tolomea; sono visibili, infatti, le anime col volto rivolto all'insù e una di esse in lacrime (vv. 92-93)
Non sono presenti immagini per <i>Inf.</i>, XXXIII.	C. 45r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante parla con frate Alberigo <i>Inf.</i>, XXXIII 109-150 Nella miniatura è figurato Dante che si rivolge a frate Alberigo; questi indica Branca Doria alle sue spalle e quest'ultimo si rivolge all'anima del

	suo complice che lo aiutò ad uccidere Michele Zanche (vv. 142-147). Così Guido: «In qua quidem parte et loco ponit autor tres maximos proditores: unum Romandiolum et duos Ianuenses, quorum duo vivebat, quando autor istam condidit <i>Comediam</i>».⁶⁸ La storia di frate Alberigo è ampiamente spiegata all'interno delle <i>Expositiones</i>: «Facta mentione de fratre Alberigo, autor ad Brancam de Auria et suum consortem pariter se extendit, ponens ipsius animam pro peccato proditoris in Cocito puniri et suum corpus in mundo ab uno demone gubernari. [...] Qua amicitia et parentela contracta, isti duo de Auria dictum Sardum, ut suum possiderent dominium, in quodam convivio occiderunt».⁶⁹ L'anima di Alberigo indossa il mantello scuro dei frati gaudenti.
C. 321r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i>: Dante e Virgilio osservano Lucifero che maciulla Giuda, Bruto e Cassio <i>Inf.</i>, XXXIV 37-69 La figurazione di Lucifero non rispetta a pieno la descrizione dantesca: non sono espresse al meglio le grandi dimensioni del demonio, né sono presenti le enormi ali da pipistrello al di sotto delle tre facce.	Cc. 45v-46r, miniatura non incorniciata <i>en bas de page</i> e <i>en haut de page</i>: Dante e Virgilio osservano Lucifero che maciulla Giuda, Bruto e Cassio <i>Inf.</i>, XXXIV 16-75 L'immagine si sviluppa su due carte: a c. 45r Virgilio tiene la mano di Dante e con la sinistra indica Lucifero che si estende enorme nella carta successiva all'interno della quale trovano spazio solamente sei versi.

⁶⁸ GIUDO DA PISA, p. 959.

⁶⁹ Ivi, pp. 961-62.

	Come per l'illustrazione del pozzo dei giganti, anche qui in una sola immagine sono rappresentati due momenti: guardano la miniatura da c. 45r Virgilio indica Lucifero che maciulla le anime di Giuda, Bruto e Cassio; osservandola, invece, da c. 46r, Dante e Virgilio stanno già scendendo lungo il corpo del demonio, aggrappati alla peluria all'altezza delle costole. Rispetto a Cha, l'immagine di Alt segue molto da vicino il testo: Lucifero ha un corpo mastodontico, sei paia d'ali e le facce dei tre colori elencati da Dante (rossa la centrale, gialla e nera le laterali).
	C. 46v, miniatura non incorniciata <i>en haut de page</i>: Dante e Virgilio discendono lungo le gambe di Lucifero <i>Inf.</i>, XXXIV 76-84 Anche in questa carta, come nella precedente, la figura di Lucifero (qui solamente la parte inferiore) è tanto predominante da lasciare spazio solamente a sei versi.

La fedeltà delle immagini di Alt al commento guidiano allontana il manoscritto da Cha che, come si è visto, in più punti condensa molte scene arrivando a creare situazioni non ammissibili, discordanti sia con il testo dantesco che con il commento, come la presenza dei seminatori di discordia tra i falsari. Considerando le immagini del *Codex Altonensis* dipendenti dalle *Expositiones* e non presenti in Cha, risulta chiara la centralità dell'esegesi guidiana nella costruzione iconografica del manoscritto. Per spiegare tale importanza è stato ipotizzato che il *concepteur* di Alt abbia impostato il corredo decorativo del manoscritto

appropriandosi di alcune immagini di Cha e seguendo, per le altre, il commento contenuto nel suddetto codice.⁷⁰

Per dimostrare che Cha non ha alcuna connessione con la creazione di Alt e che entrambi derivano indipendentemente da un antigrafo comune, è opportuno non legare l'analisi agli elementi iconografici, ma soffermarsi sui paratesti e soprattutto sul testo trádito dai due codici.

3 Le relazioni tra le 'Expositiones' e il 'Codex Altonensis'

Quanto ai paratesti che accompagnano l'*Inferno* di Altona è interessante notare come le rubriche della prima cantica intrattengano una strettissima relazione con gli *incipit* delle *Expositiones* guidiane. Nella tabella sottostante si riportano le rubriche di Alt in comparazione con gli incipit delle *Expositiones* e quelli presenti all'interno delle *Chiose Laurenziane* (Plut.40.2):

Alt	<i>Expositiones</i>	Chiose Laurenziane
Incomincia il primo canto de la prima cantica de la <i>Comedia</i> di Dante. Nel qual canto si prohemica ad tucta quanta la <i>Comedia</i> .	INCIPIT PRIMA CANTICA <i>COMEDIE</i> DANTIS [...] In isto primo cantu autor prohemizat ad totam universaliter et generaliter <i>Comediam</i> [...]. ⁷¹	Incipit primus cantus prime cantice <i>Comedie</i> . In isto primo cantu autor prohemizat ad totam universaliter et generaliter <i>Comediam</i> . ⁷²
Incomincia lo secondo canto de la prima cantica de la <i>Comedia</i> di Dante. Nel qual canto si prohemica ad questa prima cantica dicta <i>Inferno</i> .	INCIPIT SECUNDUS CANTUS PRIME CANTICE <i>COMEDIE</i> . In isto secundo cantu autor prohemizat ad istam primam singulariter canticam [...]. ⁷³	Incipit secundus cantus prime cantice <i>Comedie</i> Dantis. In isto secundo cantu auctor prohemizat ad primam canticam, que dicitur <i>Infernus</i> . ⁷⁴
Incominica il terço canto de la prima cantica de la <i>Comedy</i> di Dante. Nel qual canto l'auctore tracta de la porta de lo 'nferno et d'un fiume c'à nome, lo qual circunada et intonia	INCIPIT TERTIUS CANTUS PRIME CANTICE <i>COMEDIE</i> . In isto tertio cantu autor principaliter tria facit: primo, portam ingreditur Inferorum; secundo, ponit in circuitu	Incipit tertius cantus prime cantice <i>Comedie</i> Dantis. In isto III cantu auctor tractare incipit de inferno. Et primo ponit quomodo portam intravit; secundo quomodo inter portam et fluvium

⁷⁰ DEGENHART, *Die Kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis*, cit., pp. 65-117.

⁷¹ GUIDO DA PISA, p. 247.

⁷² *Chiose laurenziane*, p. 1060.

⁷³ GUIDO DA PISA, p. 280.

⁷⁴ *Chiose laurenziane*, p. 1085.

tutto lo 'nferno. Et in su la ripa di questo fiume pone la secta de gactivi, li quali in questo mondo non feno né bene.

cuiusdam fluvii circularis miseros et vecordes; tertio, transit fluvium Acherontis.⁷⁵

Deductio:

[...] invenit autor quendam fluvium, qui fluvius totam vallem circuit infernalem. Et in prima ripa istius fluminis per circuitum ponit se invenisse multitudinem maximam animarum [...].⁷⁶

invenit illos qui nec Deo nec diabolo servierunt [...].⁷⁷

[...] invenit fluvium qui totam vallem circuit. Sed inter portam et fluvium ponit in circuitu quandam ripam, in qua collocat poetando animas illorum qui nec bonum nec malum operantur in mundo [...].⁷⁸

Incomincia 'l quarto canto de la prima cantica de la Comedia di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta del primo cerchio de lo 'nferno, dove pone il limbo de' parvoli innocenti et un nobile castello dove abitano (an)tichi giusti li quali sença fede osservono l'altre virtudi.

INCIPIT QUARTUS CANTUS PRIME CANTICE. In isto cantu autor descendit in primum circum [...]; in quo quidem circulo ponit limbum puerorum et habitationem philosophorum et poetarum et virorum iustorum qui sine cognitione unius Dei virtuose et iuste in hac vita viventes ad Inferos descenderunt.⁷⁹

Incipit 4^{us} cantus prime cantice *Comedie*. [...] Loquitur autem in isto cantu de primo circulo, in quo quidem circulo ponit Limbum puerorum et habitationem tam virorum quam mulierum, qui virtutibus inherentes et in eis se totaliter exercentes, sine fide unius Dei de hac luce migrarunt.⁸⁰

Incomincia il quinto canto de la prima cantica de la Comedia di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta del secondo cerchio de lo 'nferno nel qual si punisce li luxuriosi, la pena de' quali è che son menati et

INCIPIT V^{us} CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto v cantu poeta descendit in secundum circum, in quo quidem cantu tractat de peccato luxurie et de pena que

Incipit v cantus prime cantice *Comedie*. In isto v cantu poeta descendit in secundum circum. In quo quidem cantu tractat de peccato luxurie et de pena que competit luxuriosis. Hic ponit auctor quemdam ventum impetuosum

⁷⁵ GUIDO DA PISA, p. 297.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Chiose laurenziane*, p. 1090.

⁷⁸ *Ivi*, p. 1091.

⁷⁹ GUIDO DA PISA, p. 309.

⁸⁰ *Chiose laurenziane*, p. 1095.

volti da un vento tempestoso ch'è dicto Buffara.

magis luxuriosis competit [...].⁸¹

[...]. Et vocat istum ventum bufara [...]. Pena istorum est quod ab ipsa bufara continue moventur et impelluntur.⁸²

Incomincia il sexto canto de la prima cantica de la Comedia di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta del treço cerchio de lo 'nferno dove punisce li golosi, la pena de' quali è grandine grossa, acqua tincta et neve.

INCIPIT VI^{US} CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto VI^o cantu poeta descendit in tertium circulum [...]. In isto quidem circulo ponit autor quendam canem habentem tria capita, qui quidem canis Cerberus nominatur; qui Cerberus tenet figuram et similitudinem peccati primorum parentum. DEDUCTIO TEXTUS DE VULGARI IN LATINUM [...]. Quantum ad primum describit penam per istum modum: quod ibi est pluvia eterna, frigida atque adeo gravis quod nec regula nec qualitas ibi modo aliquo innovatur. Et ad maiorem declarationem istius pluvie dicit quod ibi sunt tria que maxima generant tempestatem, scilicet: grando grossa, aqua turbulenta ac etiam nix.⁸³

Incipit sextus cantus prime cantice *Comedie*. In isto VI^o cantu poeta descendit in tertium circulum, in quo quidem cantu tractat de peccato gule et de pena que magis competit gulosi et ebriosi, quorum pena est tempestas aque turbide grandinis atque nivis. Hic ponit autor quendam canem habentem tria capita, qui ab isto poeta et ab omnibus aliis vocatus est Cerberus. Qui Cerberus tenet figuram et typum primorum parentum, peccati scilicet gule.⁸⁴

Incomincia il septimo canto de la prima cantica de la Comedia di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta del quarto cerchio de

INCIPIT VII^{US} CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto cantu autor descendit in quartum circulum [...], ubi tractat de

Incipit VII^{us} cantus prime cantice *Comedie*. In isto 7^o cantu poeta descendit in quartum circulum. In quo quidem cantu tractat de

⁸¹ GUIDO DA PISA, p. 344.

⁸² *Chiose laurenziane*, p. 1104.

⁸³ GUIDO DA PISA, p. 367.

⁸⁴ *Chiose Laurenziane*, p. 1109.

lo 'nferno dove punisce li avari et prodighi, la pena de' quali è che voltano continuamente saxi. Tracta etiamdio qui de la potentia et del regno de la fortuna.

peccato avaritie et prodigalitis, et de pena que prodigis competit et avaris ; que pena est continua revolutio ante et retro magnorum ponderum et saxorum.

peccato avaritie et prodigalitis et de pena que competit avaris et prodigis, que pena est quod continue volvunt ante et retro maxima pondera atque saxa. [...] In isto etiam cantu tractat de fortuna et de regno sibi commisso⁸⁵.

Incomincia l'octavo canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta del quinto cerchio de lo 'nferno dove punisce li accidiosi, l'iracondi, l'invidiosi et superbi, la pena de' quali è che stanno accuffati in un panta brodoso et malmecto che si chiama Stige. Et questo pantano intornia la città di Dite la quale è il sexto cerchio.

INCIPIT VIII^{US} CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto octavo cantu auctor sequitur quod incepit in fine superioris cantus tractare, scilicet de v circulo [...]. Et tractat in isto circulo de quatuor peccatis, scilicet de accidia, ira, invidia et superbia, et de pena que optime competis eis.⁸⁶

Incipit octavus cantus prime cantice *Comedie*. In isto VIII^o cantu auctor sequitur quod incepit in fine superioris cantus, scilicet tractare de peccato accidie, ire, invidie et superbie, et de pena que competit accidiosis, iracundis, invidis et superbis ; quorum pena est quod sunt in Stigia palude submersi⁸⁷.

Incomincia il nono canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta de la materia già toccata di sopra nel precedente canto. Tractaci ancho de le furie infernali et d'un angiuolo mandato da cielo ad aprir la porta di Dyte, la qual aperta incomincia a tractare del sexto cerchio.

INCIPIT VIII^{US} CANTUS PRIME CANTICE. In isto VIII^o cantu proseguitur quod in superiori incepit preambulum, scilicet ad circulum sextum, in quo ponit hereticos tumulatos [...]. Et tractat in isto cantu principaliter tria: primo de tribus furiis infernalibus, que tenent typum heretice pravitatis ; secundo de gorgone, que tenet typum terroris et oblivionis ; et

Incipit VIII^{us} cantus prime cantice *Comedie*. In isto nono cantu auctor tractat de tribus furiis infernalibus, que tenent typum heretice pravitatis; ideo locat eas super muros igneos scismatice civitatis, et de Gorgone, que tenet typum oblivionis; et quomodo quidam angelus missus a celo, qui tenet typum et similitudinem veritatis, que omnia secreta revelat, cum

⁸⁵ Ivi, p. 1111.

⁸⁶ GUIDO DA PISA, p. 398.

⁸⁷ *Chiose laurenziane*, p. 1113.

tertio de quodam nuntio qui fuit missus de celo ut portas panderet civitatis, qui nuntius tenet figuram sive similitudinem veritatis, que omnia secreta et absconsa revelat.⁸⁸

una virgula portam civitatis aperuit, quam clausurant demones, ne ipse Dantes ulterius ire posset.⁸⁹

Incomincia il decimo canto de la prima cantica de la Comedia di Dante. Nel qual canto l'auctor proseguita de la materia toccata di sopra, cioè del sexto cerchio, lo quale è una città murata di mura di ferro, tutta quanta affocata, dove punisce li heretici d'ogni secta, la pena de' quali è che son socterati in sepolcri pieni di fiamme di fuoco.

INCIPIT X CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto decimo canto auctor prosequitur de VI circulo [...]; et ponit in isto circulo hereticos cuiuscunque secte sepultos.⁹⁰

Incipit X^{us} cantus prime cantice *Comedie*. In isto X cantu auctor tractat de VI^o circulo, ubi ponit hereticos cuiuscunque sint septe, et penam que competit hereticis, que est quod in sepulcris ignitis sepulti sunt.⁹¹

Incomincia l'undecimo canto de la prima cantica de la Comedia di Dante. Nel qual canto l'auctor disegna et distingue li tre ultimi cerchi. Lo primo ch'è posto sotto la custodia del Minotauro, et questo distingue in tre gironi. L'altro k'è posto sotto la custodia di Gerione, et questo distingue in dieci malebolgie. L'ultimo ch'è posto sotto la custodia de' Giganti, et questo distingue in quattro parti. Nel

INCIPIT XI CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto XI cantu auctor breviter duo facit: nam primo deducit ad finem illam materiam quam in VI circulo pertractavit, videlicet hereticam pravitatem; secundo, designat et distinguit tres ultimos circulos qui sequuntur; et primo circulum positum sub regno et dominio minotauri, et hunc circulum in tres girones dividit et distinguit. Secundo,

Incipit XI cantus prime cantice *Comedie*. In isto XI^o cantu auctor designat et distinguit tres ultimos circulos, scilicet circulum sub regno et dominio Minotauri positum (et hunc circulum dividit in tres girones), circulum sub regno et dominio Gerionis (et hunc dividit in decem malebolgias), circulum sub regno et dominio Luciferi imperatoris Inferni, sub custodia et munitione gigantum, et hunc dividit in

⁸⁸ GUIDO DA PISA, p. 426.

⁸⁹ *Chiose laurenziane*, p. 1114.

⁹⁰ GUIDO DA PISA, p. 442.

⁹¹ *Chiose Laurenziane*, p. 1117.

primo punisce li violenti,
nel secondo li frodolenti,
nel terço li traditori.

distinguit circulum pos-
tum sub regno et dominio
Gerionis, et hunc dividit in
X malas bulgias. Tertio, di-
stinguit circulum positum
sub imperio et dominio
Luciferi, et sub custodia et
munitione Gigantum; et
hunc dividit in quatuor
partes, que vocantur lingua
argolica: *Cochiton*, latina
vero *Cocitus*.⁹²

quatuor partes. In primo
puniuntur violenti, in secu-
ndo fraudulent, in tertio et
ultimo proditores.⁹³

Incomincia lo duodecimo
canto de la prima cantica
de la Comedia di Dante.
Nel qual canto l'auctor
tracta del septimo cerchio
de lo 'nferno dove punisce
lo peccato de la violentia,
la qual è distincta in tre
parte, et però questo cer-
chio distingue in tre gironi.
Nel primo punisce la vio-
lencia facta in altrui; nel se-
condo la violentia facta in
sé; nel terço la violença
facta in Dio. De la prima
violentia la qual è offender
altrui u in n'avere u in per-
sona, tracta in questo
canto. La pena de' quali è
che stanno in un fosso di
sangue boglente.

INCIPIT XII^{US} CANTUS
PRIME CANTICE CO-
MEDIE. In isto XII cantu
autor descendit in septi-
mum circulum [...]; in
cuius introitu ponit Mino-
taurum, qui tenet typum
triplicis violentie: scilicet
in proximum, se ipsum, et
Deum. Dividit autem is-
tum circulum in très gi-
rones [...]. Et ponit in isto
primo girone violentiam
que exercetur in proxi-
mum.⁹⁴

DEDUCTIO [...] que
erant usque ad cilium in
illo sanguine bullienti sub-
merse [...].⁹⁵

EXPOSITIO
Prima punitur in primo gi-
rone, in quodam scilicet
fluvio sanguinis bullientis
[...]⁹⁶

Incipit XII^{us} cantus prime
cantice *Comedie*. In isto
XII^o cantu auctor descendit
in VII^o circulo ubi tractat
de bestialitate, quam divi-
dit in tres partes: prima di-
citur violentia, secunda di-
citur fraus, tertia vero pro-
ditio. Prima continetur in
isto VII^o circulo, secunda
in VIII^o, tertia in VIII^o. Pri-
mam autem, scilicet vio-
lenciam, dividit et distin-
guit in tres girones. In
primo girone ponit tyran-
nos, homicidas, predones,
incendiarios et huiusmodi.
Pena istorum est quod pu-
niuntur in quodam vallo
pleno sanguine bullienti,
in cuius circuitu ponit cen-
tauros, qui primo cum
equis humanam libertatem

⁹² GUIDO DA PISA, p. 454.

⁹³ *Chiose laurenziane*, p. 1119.

⁹⁴ GUIDO DA PISA, p. 467.

⁹⁵ *Ivi*, p. 468.

⁹⁶ *Ivi*, p. 470.

per violentiam conturbant.⁹⁷

Incomincia il terzo decimo canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta de la violentia la qual l'uomo usa in sé, u taglandosi la persona per desperatione, u distruggendo li suoi beni col giuoco, u co' le male spese. Li primi e i secondi punisce in questo modo che i desperati diventano pruni e i distruggitori de' lor beni son dilacerati dai cani.

INCIPIT XIII CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. Incipit XIII cantus prime cantice *Comedie*. In isto XIII cantu autor intrat secundum gironem [...]; et ponit in isto girone illos qui violentiam exercent contra se ipsos vel se interficiendo, vel bona propria dissipando; primi efficiuntur pruni silvestres, secundi vero continue a canibus lacerantur.⁹⁸

Incipit XIII cantus prime cantice *Comedie*. In isto XIII^o cantu poeta intrat secundum gironem septimi circuli. In quo tractat de illis qui violentiam exercent contra se ipsos vel se interficiendo vel sua bona dissipando. Pena istorum est quod in quadam silva silvestri morantur. Primi efficiuntur pruni silvestres; secundi continuam pugnam habent cum canibus [...]⁹⁹.

Incomincia lo quarto decimo canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta del terzo girone dove punisce coloro che biastimano Dio co' la lingua et col cuore lo dispregiano, la pena de' quali è che giacciono riversi in un renaio sopra 'l qual piovon di fuoco dilatate falde. Tracta etiamdio qui di quella statua quadriforme la qual prefigura li quactro imperiati del mondo.

INCIPIT XIII^{us} CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. Incipit quartusdecimus cantus prime cantice *Comedie*. In isto XIII^{us} cantu autor intrat tertium gironem [...]. In isto vero girone tractat autor de triplici violentia que exercetur in Deum, scilicet de blasphemia, sodomia et usura [...]. Et tractat in ista prima parte de blasphemis in Deum, quorum pena est quod supini iacent ad ignem. Tractat etiam hic de illa statua quadriformi que quatuor mundi etates sive tempora prefigurat.¹⁰⁰

Incipit XIII^{us} cantus prime cantice *Comedie*. In isto XIII^{us} cantu poeta intrat tertium gironem, ubi tractat de illis qui violentiam contra Deum exercere conantur vel ipsum blasphemando, vel peccatum contra naturam perpetrando, vel usuram committendo. Sed primo agit de blasphemis, quorum pena est in igne supinos iacere. Tractat enim in isto cantu de illa statua quadriformi, que quatuor mundi etates sive tempora prefigurat.¹⁰¹

⁹⁷ *Chiose laurenziane*, p. 1120.

⁹⁸ GUIDO DA PISA, p. 494.

⁹⁹ *Chiose laurenziane*, p. 1127.

¹⁰⁰ GUIDO DA PISA, p. 511.

¹⁰¹ *Chiose laurenziane*, p. 1132.

Incomincia lo quinto decimo canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta proseguendo del sopracripto girone punendo qui lo peccato contra natura, la pena de' quali è che vanno continuamente correndo sança riposo per questo renaio.

INCIPIT XV^{US} CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto xv^o cantu adhuc prosequitur auctor de tertio girone de quo in precedenti tractare incepit. Tractat autem in isto cantu de peccato sodomie; sed quia isto peccato clerici et layci maculantur, ideo in isto cantu tractat de clericis et literatis. In sequenti vero cantu tractat de laycis, [...].¹⁰²

Incipit XV cantus prime cantice *Comedie*. In isto XV cantu poeta adhuc sequitur de III girone, in quo tractat de vitio sodomitico. Sed quia isto peccato laborant clerici et laici, ideo de primo tractat de clericis et litteratis in isto cantu, secundo de laicis, et hoc in sequenti cantu. Istorum pena est cursus continuus per arenam.¹⁰³

Incomincia lo sexto decimo canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto l'auctor proseguita la materia di sopra toccata, cioè del peccato contra natura.

INCIPIT XVI^{US} CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto XVI cantu auctor tractat de laycis qui sodomie sunt vitio maculati.¹⁰⁴

Incipit XVI cantus prime cantice *Comedie*; in quo cantu auctor tractat de illis qui sodomie vitio laboraverunt.¹⁰⁵

Incomincia lo decimo settimo canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta delli usurieri, la pena de' quali è sedere nel fuoco con borse accolto. Et nel principio di questo canto disegna la froda e 'l tradimento socto 'l nome di Gerione.

INCIPIT XVII CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto XVII^o cantu auctor tractat de tertia parte tertii gironis, in qua parte ponit usurarios in igne sedentes et ad collum pendentes bursas habentes. [...] Et hunc descendit de VII^o circulo in octavum, scandens super Gerionem, qui tenet typum deceptionis et fraudis.¹⁰⁶

Incipit XVII cantus prime cantice *Comedie*. In isto XVII^o cantu auctor tractat de usurariis, quorum pena est in igne sedere et ad collum pendentes bursas habere. Designat etiam in principio huius cantus formas prodicionis et fraudis sub nomine Gerionis.¹⁰⁷

¹⁰² GUIDO DA PISA, p. 536.

¹⁰³ *Chiose laurenziane*, p. 1140.

¹⁰⁴ GUIDO DA PISA, p. 544.

¹⁰⁵ *Chiose laurenziane*, p. 1141.

¹⁰⁶ GUIDO DA PISA, p. 556.

¹⁰⁷ *Chiose Laurenziane*, p. 1144.

Incomincia lo decimo octavo canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta de l'octavo cerchio de lo 'nferno dove punisce la froda e lo 'nganno, ma perché la froda e lo 'nganno si connecte in diece modi, questo octavo cerchio divide in diece malebolgie. La prima e la seconda si contengono in questo canto. Ne la prima punisce li roffiani, la pena de' quali è che sono scopati da dimon cornuti. Ne la seconda punisce li lusinghieri, la pena de' quali è che stanno accuffati in un fosso di puççolente stercho.¹⁰⁸

Incomincia lo decimonono canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta de la terça malaborgia dove punisce ly simoniaci et li Gecciaci, cioè coloro che vendono et comprano le cose spirituali, la pena de' quali è

INCIPIT XVIII^{US} CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto XVIII cantu autor descendit in octavum circulum positum sub dominio Gerionis, qui quidem octavus circulus dividitur in X malas bulgias, quarum due continentur in isto cantu [...]. In prima malaburgia tractat autor de lenonibus et deceptoribus, quorum pena est quod a demonibus cornutis scopantur et verberantur. In secunda vero tractat de adulatoribus, quorum pena est quod in stercore putrido stant submersi.¹⁰⁹

INCIPIT XVIII^{US} CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto XVIII^o cantu autor tractat de tertia malaburgia [...]. Ponit autem in ista bulgia symoniacos, pena quorum est quod sunt deorsum capite supplantati, et plantas habent velut candelas accensas.¹¹¹

Incipit XVIII^{us} cantus prime cantice *Comedie*. In isto XVIII^o cantu poeta descendit in VIII circulum, qui quidem circulus dividitur in decem malaburgias. Prima et secunda bulgia continentur in isto cantu. In prima bulgia ponit auctor lenones et mulierum deceptores: pena istorum est quod a demonibus cornutis frustantur. In secunda vero bulgia ponit adultores: pena istorum est quod sunt in stercore et fimo submersi.¹¹⁰

Incipit XVIII cantus prime cantice *Comedie*. In isto XVIII cantu auctor tractat de tertia malaburgia, in qua ponit simoniacos, quorum pena est quod sunt cum capite deorsum transplantati, et plantas habent velut candelas ardentes.¹¹²

¹⁰⁸ È interessante notare che in Alt è mantenuto lo stesso verbo presente nelle *Expositiones* (*scopantur: scopati*), mentre le *Chiose Laurenziane* sostituiscono il termine (*frustantur*).

¹⁰⁹ GUIDO DA PISA, p. 584,

¹¹⁰ *Chiose laurenziane*, p. 1151.

¹¹¹ GUIDO DA PISA, p. 603.

¹¹² *Chiose laurenziane*, p. 1154.

che stanno trapiantati col
capo socto et coi piedi di
sopra et ànno le piante ac-
cese.

EXPOSITIO LICTERE
[...] emptores dicuntur sy-
moniaci, sed venditores
geziaci [...].¹¹³

Incomincia lo vigesimo
canto de la prima cantica
de la Comedya di Dante.
Nel qual canto l'auctor
tracta de la quarta mala-
bolgia dove punisce li ve-
nefici, cioè coloro che
fanno le malie et l'incanta-
menti, la pena de' quali è
ch'ano il volto rivolto di-
rietro.

INCIPIT XX^{US} CANTUS
PRIME CANTICE CO-
MEDIE. In isto XX cantu
autor tractat de quarta bul-
gia, que incepit in prece-
denti cantu [...]. Ponit au-
tem in ista bulgia malefi-
cos, veneficos, ydolatras
atque magos, et omnes il-
los qui in sortilegio stu-
dent, sicut illi qui cum in-
cantationibus, herbis,
ymaginibus vel sacris re-
bus divinant, vel maleficia
faciunt, quorum pena est
vultus retro habere, et per
penas retrorso calle tran-
sire.¹¹⁴

Incipit XX^{us} cantus prime
cantice *Comedie*. In isto
XX^o cantu tractat de quarta
malabulgia, que incipit in
superiori cantu [...]. In qua
ponit veneficos, magos,
ydolatras et omnes illos
qui incantationibus, herbis
vel imaginibus divinant
vel veneficia faciunt. Quo-
rum pena est vultum retro-
sum habere, quia volunt
futura predicere quod est
solius Dei.¹¹⁵

Incomincia lo vigesimo-
primo canto de la prima
cantica de la Comedya di
Dante. Nel qual canto et
nel seguente l'auctor tracta
de la quinta malabolgia
dove punisce li baractieri
de' Comuni et de' Signori,
la pena de' quali è che son
bolliti in un fosso di pe-
gola.

INCIPIT XXI^{US} CANTUS
PRIME CANTICE CO-
MEDIE. In isto XXI^o
et in sequenti cantu autor
tractat de v^a malabulgia, in
qua ponit barattatores co-
munium dominorum, con-
sanguineorum et amico-
rum; pena quorum est
quod in quadam fovea
plena pice et pegola calida
stant submersi.¹¹⁶

Incipit XXI^{us} cantus prime
cantice *Comedie*. In isto
XXI^o cantu et in sequenti
auctor tractat de quinta
malabulgia, in qua ponit
baractarios. Pena quorum
est quod in quadam fovea
plena pice et pegola calida
sunt submersi.¹¹⁷

¹¹³ GUIDO DA PISA, p. 606.

¹¹⁴ Ivi, p. 625.

¹¹⁵ *Chiose laurenziane*, p. 1159.

¹¹⁶ GUIDO DA PISA, p. 651.

¹¹⁷ *Chiose Laurenziane*, p. 1165.

Incomincia lo vigesimosecondo canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta de la sopra-scripta quinta malabolia proseguendo de' barac-tieri.

INCIPIT XXII^{US} CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto XXII^o cantu auctor tractat etiam de illa eadem materia de qua in antecedenti cantu tractavit, faciens hic exemplariter mentionem de quibusdam summis baraptatoribus.¹¹⁸

Incipit XXII^{us} cantus prime cantice *Comedie*. In isto XXII^o cantu auctor tractat de illa eadem malabulia, de qua in superiori tractavit, faciens hic mentionem de quibusdam summis baractatoribus.¹¹⁹

Incomincia lo vigesimoterço canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta de la sexta malabolia dove punisce l'ypocriti e i falsari profeti, la pena de' quali è c'anno cappe di piombo innorate di fuori.

INCIPIT XXIII CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto XXIII cantu auctor tractat de VI^a malabulia, in qua ponit ypocritas et falsos prophetas, pena quorum sic poetando confingit quod habent cap-pas plumbeas desuper sive deforis inauratas tanti ponderis quod se movere vix possunt.¹²⁰

Incipit XXIII^{us} cantus prime cantice *Comedie*. In isto XXIII^o cantu auctor tractat de VI^a malabulia, in qua ponit ypocritas et falsos prophetas. Pena istorum est quod habent cappas plumbeas desuper inauratas tanti ponderis quod vix se movere possunt.¹²¹

Incomincia lo vigesimoquarto canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto et nel seguente l'auctor tracta de la septima malabolia dove punisce li ladroni, la pena de' quali è che si trasformano in serpenti.

INCIPIT XXIII^{US} CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE* DANTIS. In isto XXIII^o cantu et in sequenti auctor tractat de VII^a malabulia, in qua ponit latrones, quorum pena est quod ipsi fures in serpentes et ipsi serpentes in fures continue transformantur.¹²²

Incipit XXIII^{us} cantus prime cantice *Comedie*. In isto XXIII^o cantu et in sequenti auctor tractat de VII^a malabulia, in qua ponit latrones, quorum pena est quod ipsi latrones in serpentes, et ipsi serpentes in latrones continue transformantur.¹²³

¹¹⁸ GUIDO DA PISA, p. 666.

¹¹⁹ *Chiose laurenziane*, p. 1169.

¹²⁰ GUIDO DA PISA, p. 679.

¹²¹ *Chiose laurenziane*, p. 1171.

¹²² GUIDO DA PISA, p. 700.

¹²³ *Chiose laurenziane*, p. 1174.

Incomincia lo vigesimo-
quinto canto de la prima
cantica de la Comedia di
Dante. Nel qual canto
l'auctor proseguita de la
materia di sopra toccata
[spazio bainco] de la tra-
sformatione de' ladroni.

INCIPIT XXV CANTUS
PRIME CANTICE CO-
MEDIE. In isto XXV cantu
auctor prosequitur quod in
precedenti cantu inceptit,
videlicet de latronum ne-
quitia et ipsorum transfor-
mationibus pertractare.¹²⁴

Incipit XXV cantus prime
cantice *Comedie*. In isto
XXV cantu auctor prosequi-
tur quod in superiori cantu
inceptit tractare, videlicet
de latronibus et eorum
transformationibus.¹²⁵

Incomincia lo vigesimo-
sexsto canto de la prima
cantica de la Comedia di
Dante. Nel qual canto et
nel seguente l'auctor tracta
de l'octava malaborgia
dove punisce li dolosi e i
frodolenti parlatori, dici-
tori et consiglieri, la pena
de' quali è che 'n fiamme
di fuoco stanno rinchiusi.

INCIPIT XXVI CANTUS
PRIME CANTICE CO-
MEDIE. In isto XXVI cantu
et in sequenti auctor tractat
de octava malaburgia, in
qua collocat fraudulentos
consiliarios et dolosos lo-
quaces, necnon et oratores
etiam versipelles, pena
quorum est quod in flam-
mis ardentibus sunt re-
clusi.¹²⁶

Incipit XXVI cantus prime
cantice *Comedie*. In isto
XXVI^o cantu et in sequenti
auctor tractat de VIII^a mala-
burgia, in qua ponit falsos
et fraudulentos et dolosos
loquaces ac etiam oratores
consiliarios. Pena quorum
est quod in flammis arden-
tibus sunt reclusi.¹²⁷

Incomincia lo vigesimo-
septimo canto de la prima
cantica de la Comedia di
Dante. Nel qual canto
l'auctor proseguita de la
soprascripta octava mala-
bolgia.

[...]
In isto XXVII^o cantu auctor
prosequitur de eadem oc-
tava malaburgia, de qua
superius etiam pertracta-
vit.¹²⁸

Incipit XXVII^{us} cantus
prime cantice *Comedie*. In
isto XXVII cantu auctor
prosequitur de eadem VIII^a
malaburgia, de qua supe-
rius pertractavit.¹²⁹

Incomincia lo vigesimooc-
tavo canto de la prima can-
tica de la Comedia di
Dante. Nel qual canto
l'auctor tracta de la nona
malaborgia dove punisce li
scismatici e i seminatori de

[...]
In isto XXVIII^o cantu auctor
tractat de nona bulgia, in
qua ponit scismaticos et
scandali seminatores, pena
quorum est quod ab uno
demone cum una spata per

Incipit XXVIII^{us} cantus
prime cantice *Comedie*. In
isto cantu auctor tractat de
VIII^a malaburgia, in qua
ponit scismaticos et scan-
dali seminatores, quorum
pena est quod ab uno

¹²⁴ GUIDO DA PISA, p. 738.

¹²⁵ *Chiose laurenziane*, p. 1179.

¹²⁶ GUIDO DA PISA, p. 762.

¹²⁷ *Chiose laurenziane*, p. 1181.

¹²⁸ GUIDO DA PISA, p. 802.

¹²⁹ *Chiose laurenziane*, p. 1183.

li scadali (<i>sic</i>), la pena de' quali è che sono tagliati da un dimonio con una spada.	diversa membra diversimode inciduntur et lacerantur. ¹³⁰	demone cum spata membratim diversimode inciduntur. ¹³¹
Incomincia lo vigesimo-nono canto de la prima cantica de la Comedia di Dante. Nel qual canto et nel seguente l'auctore tracta de la decima et ultima malabolia dove punisce li falsatori, la pena de' quali è generale corruptione in tucte le membra.	INCIPIT XXIX CANTUS PRIME CANTICE <i>COMEDIE</i> . In isto XXVIII ^o cantu, ac etiam in sequenti, autor tractat de decima et ultima malabolia, in qua ponit falsatores personarum, metallorum, scripturarum et cuiuslibet alterius rei, quorum pena est omnium membrorum leprosa corruptio. ¹³²	Incipit XXVIII ^{us} cantus prime cantice <i>Comedie</i> . In isto XXVIII ^o cantu et in sequenti auctor tractat de decima et ultima malabolia, in qua ponit falsatores cuiuslibet falsitatis, sive personarum, sive metallorum, sive scripturarum, sive cuiuslibet alterius falsitatis. Quorum pena est universalis corruptio per omnia membra. ¹³³
Incomincia lo trigesimo canto de la prima cantica de la Comedia di Dante. Nel qual canto l'auctore proseguita de la superscripta decima malabolia dove punisce li falsatori.	INCIPIT XXX ^{us} CANTUS PRIME CANTICE <i>COMEDIE</i> . In isto XXX ^o cantu autor tractat de ipsa eadem malabolia de qua in cantu precedenti tractavit. Et ponit in isto cantu duas animas furiosas, que per istam bulgiam egrotos mordendo furiose discurrunt. ¹³⁴	Incipit XXX ^{us} cantus prime cantice <i>Comedie</i> . In isto XXX ^o cantu auctor proseguitur de eadem malabolia, de qua in cantu precedenti tractavit. ¹³⁵
Incomincia lo trigesimo-primo canto de la prima cantica de la Comedia di Dante. Nel qual canto l'auctor poetando disegna un poço dentro dal quale	INCIPIT XXXI CANTUS PRIME CANTICE <i>COMEDIE</i> . In isto XXXI cantu autor cum precedenti trigesimo sic conconcordat [...]. ¹³⁶	Incipit XXXI ^{us} cantus prime cantice <i>Comedie</i> . In isto XXXI ^o cantu autor tractat de quodam puteo, qui circumdat et claudit nonum et ultimum circulum Inferni.

¹³⁰ GUIDO DA PISA, p. 823.

¹³¹ *Chiose laurenziane*, p. 1183.

¹³² GUIDO DA PISA, p. 849.

¹³³ *Chiose laurenziane*, p. 1185.

¹³⁴ GUIDO DA PISA, p. 862.

¹³⁵ *Chiose Laurenziane*, p. 1185.

¹³⁶ GUIDO DA PISA, p. 890.

inchiude l'ultimo cerchio de lo 'nferno et intorno a questo poçço dal lato dentro pone li giganti con catene di ferro legati.

Incomincia lo trigesimosegondo canto de la prima cantica de la Comedia di Dante. Nel qual canto et nei seguenti l'auctor tracta del nono et ultimo cerchio de lo 'nferno, lo qual si chiama Kocito et qui punisce lo peccato del tradimento. Ma perché il tradimento si commecte in quactro modi, parte questo cerchio in quactro parti. Ne la prima tracta del tradimento che si commecte nel proprio sangue et questa parte si chiama Cayna, denominata da Cayno ch'uccise lo fratello. Ne la seconda del tradimento che si commecte ne la patria et questa è denominata Anthenora da colui che tradi Troia et di queste du' parte tracta in questo canto.

INCIPIT XXXII CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto xxxii cantu et in sequentibus auctor tractat de nono et ultimo circulo Inferni, qui grece vocatur 'Kochiton', latine vero Cocitus; quem quidem circulum in quatuor partes dividit et distinguit. Prima pars dicitur Cayna, secunda Anthenora, tertia Tholomea, quarta vero Iudeca. Prima denominatur a Caym, filio Ade, et in ista ponit proditores sui sanguinis sive domus; secunda denominatur ab Anthenore troyano, et in ista ponit proditores sue patrie sive partis. Tertia denominatur a Tholomeo, rege Egypti, vel a Tholomeo duce Ierico, et in ista ponit proditores carorum, amicorum et consanguineorum. Quarta vero denominatur a Iuda Scarioth, et in ista ponit proditores beneficorum dominorum. In isto vero cantu tractat de prima parte et aliquantum de secunda.¹³⁷

In ripa cuius putei per circuitum ponit gigantes catenis ferreis alligatos, preter Anthem, qui habet in fundo deponere proditores.¹³⁷

Incipit xxxii^{us} cantus prime cantice *Comedie*. In isto xxxii^o cantu et in sequentibus auctor tractat de ultimo circulo qui vocatur Cocitus. Hunc Cocitum dividit auctor in iii^{or} partes: prima dicitur Cayna, ii^a dicitur Anthenora, iii^a Tholomea, iii^a Iudeca. Prima denominatur a Caim filio Ade, et in ista ponit proditores sui sanguinis; secunda denominatur ab Anthenore troyano, et in ista ponit proditores sue patrie sive partis; tertia denominatur a Tholomeo rege Egypti, vel a Tholomeo duce Ierico, qui ambo fuerunt pessimi proditores: in ista ponit proditores amicorum et consanguineorum; quarta vero denominatur a Iuda Scarioth, et in ista ponit proditores dominorum suorum. In isto autem cantu tractat de primis duabus partibus, scilicet de Cayna et Anthenora.¹³⁹

¹³⁷ *Chiose laurenziane*, p. 1186.

¹³⁸ GUIDO DA PISA, p. 924.

¹³⁹ *Chiose laurenziane*, p. 1195.

Incomincia lo trigesimo-terço canto de la prima cantica de la Comedya di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta de le due parti di Kocito, cioè d'Anthenora de la quale nel precedente canto tocchò. Poi tratta de la terça parte dove punisce lo tradimento che si commecte contra li amici et questa è denominata Tholomea da Tholomeo re d'Egypto il quale moççò il capo a Pompeo.

Incomincia lo trigesimo-quarto et ultimo canto de la prima cantica de la Comedia di Dante. Nel qual canto l'auctor tracta de la quarta et ultima parte di Kocito dove punisce lo tradimento che si commecte contra li cari et benefici signori. Et questa si chiama Judeca, denominata da Juda Scarioth, lo qual tradi lo su' Signore Idio. Poi tracta del centro de lo 'nferno dove pon Lucifero con tre faccie et con tre peccatori in bocca. Ne la bocca dinançi pon Juda, nell'altre due, nell'una Bruto et nell'altra Cassio, li quali tradiro Julio Cesare primo monarcha romano.

INCIPIT XXXIII^{US} CANTUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto XXXIII^o cantu auctor tractat de duabus partibus cociti, videlicet de Anthenora, de qua etiam in precedenti cantu tractavit, et de Ptolomea, que post Anthenoram sequitur immediate.¹⁴⁰

INCIPIT XXXIII^{US} CANTUS ET ULTIMUS PRIME CANTICE *COMEDIE*. In isto XXXIII^o cantu auctor tractat de quarta parte Cociti, que dicitur Iudeca; in qua ponit Luciferum, in cuius circuitu ponit illos proditores qui suos beneficos dominos prodiderunt, et in tribus oribus ipsius Luciferi ponit tres summos istius nuquitie patratores; videlicet: Iudam Scarioth, qui prodidit Christum filium Dei summi, Brutum et Cassium, qui prodiderunt Iulium Cesarem primum et summum monarcham romanum.¹⁴²

Incipit XXXIII^{us} cantus prime cantice *Comedie* Dantis. In isto XXXIII^o cantu tractat auctor de duabus partibus Cociti, videlicet de Antenora, de qua etiam in precedenti cantu tractavit, et de Tholomea, que post Antenoram sequitur immediate.¹⁴¹

Incipit XXXIII^{us} et ultimus cantus prime cantice *Comedie*. In isto ultimo cantu auctor tractat de quarta et ultima parte Cociti, que dicitur Giudeca. In qua ponit Luciferum, in centro scilicet universi totius cum tribus summis proditoribus, videlicet cum Iuda, qui prodidit Christum filium Dei, cum Bruto et Cassio, qui prodiderunt Iulium Cesarem, primum monarcham Romanum.¹⁴³

¹⁴⁰ GUIDO DA PISA, p. 948.

¹⁴¹ *Chiose laurenziane*, p. 1196.

¹⁴² GUIDO DA PISA, p. 966.

¹⁴³ *Chiose Laurenziane*, p. 1200.

Appare chiara la convergenza tra le rubriche di Alt e le porzioni testuali incipitarie delle *Expositiones*, ma – come per le questioni iconografiche – è ciò che manca in Cha e che è presente in Alt a chiarire la direzione del rapporto tra i due manoscritti. Come Traini ha probabilmente adattato le troppe immagini che erano nell’antigrafo, allo stesso modo il Copista di *Vat* ha spesso tagliato delle minime porzioni testuali: il commento relativo ai canti XXVII e XXVIII, ad esempio, è privo dell’indicazione “Incipit” etc.; o, ancora, il canto XXXI presenta direttamente la *Deductio textus*, omettendo la parte introduttiva al canto che, al contrario, è presente in Alt.

Tuttavia, anche questa particolare convergenza tra i due manoscritti potrebbe essere spiegata – anche se un po’ forzatamente – con il ricorso da parte del *concepteur* e del copista di Alt al codice di Chantilly quale esemplare di copia. Solo l’analisi testuale può fugare ogni dubbio sulla direzione del rapporto che lega i due codici.

4 Analisi testuale

Da un punto di vista testuale, non è possibile stabilire rapporti diretti tra Alt e Cha poiché il Copista di *Vat* ha utilizzato per l’*Inferno* il proprio “antigrafo di bottega”, l’esemplare di copia alla base della propria produzione.¹⁴⁴ Tuttavia, è possibile comparare il testo di Alt con quello della *Deductio* e con il testo citato nell’*Expositio*. Si presentano qui una serie di *loci* che dimostrano la vicinanza del testo di Alt a quello di Guido, segnando con Cha il testo dell’*Inferno* del codice di Chantilly, con G^{DED} quello latino della *Deductio* e con G^{EXP} quello citato nelle *Expositiones*; si segnalano con un asterisco le *lectiones singulares* che accomunano Alt e il commento guidiano. Si aggiunge alla collazione anche in codice Kraków 3208 per testarne la vicinanza testuale ad Alt, relativamente al solo *Inferno*.

Inf., II 55 Lucevan li occhi suoi *più che la stella* Cha] più ch’una stella Alt; plus quam faciat una stella G^{DED}.

Inf., II 60 E durerà quanto ‘*l mondo* lontana] moto Alt Cha; et tam diu certe durabit quam diu motus G^{DED}.

* *Inf.*, II 72 *Amor* mi mosse, che mi fa parlare Cha] pietà Alt; pietas me movit G^{DED}.

¹⁴⁴ POMARO, *Codicologia dantesca*, cit., pp. 357-74.

Inf., VI 61 Li *cittadin* de la città partita Cha] cittadini Alt G^{EXP} Kraków 3208 (cittadini).¹⁴⁵

Inf., VI 94 E 'l duca disse a me: «Più non si desta Cha] Lo buon maestro a me Alt G^{EXP} Kraków 3208.¹⁴⁶

**Inf.*, XI 78 O ver la mente dove altrove mira Cha] O ver altrove ove la mente Alt G^{DED} Kraków 3208.

Inf., XII 134 Quell'*Attila* che fu flagello in terra Cha] Totila Alt G^{DED} G^{EXP} Kraków 3208.¹⁴⁷

Inf., XVI 45 La *fiera* moglie più ch'altro mi nuoce» Cha] mala Alt G^{EXP} Kraków 3208; et certe uxor quam habui mala plus quam aliquid aliud michi nocet G^{DED}.

Inf., XVII 74 Qui distorse la *bocca* e di fuor trasse Cha G^{EXP}] faccia Alt Kraków 3208; faciem distorsit G^{DED}.¹⁴⁸

Inf., XXVII 54 Tra tirannia si vive e stato franco Cha G^{EXP}] in Alt Kraków 3208; in statu libero G^{DED}.

Inf., XXVIII 10 Per li *Troiani*, e per la lunga guerra Cha Kraków 3208^{CORR}] Romani Alt G^{EXP}; Romanos G^{DED}.

Inf., XXXII 34 *Livid(e)*, *insin* là dove appar vergogna Cha G^{EXP}] lì vidi sin Alt Kraków 3208; ita vidi ibi G^{DED}.

**Inf.*, XXXII 35 *eran l'ombre dolenti* ne la ghiaccia Cha Kraków 3208^{CORR}] l'ombre dolenti fecte Alt G^{EXP} (fite); umbras dolentes confictas G^{DED}.¹⁴⁹

Inf., XXXIII 26 Più *lune* già, quand'io feci 'l mal sonno] lieve Alt Cha; magis leve G^{DED}; lume Kraków 3208^{CORR}.

Inf., XXXIII 45 E per suo *sogno* ciascun dubitava Cha] segnio Alt Kraków 3208; signum G^{DED}.

**Inf.*, XXXIV 33 Ch'a così fatta *parte* si confaccia Cha Kraków 3208^{CORR}] faccia Alt; faciei G^{DED}.

¹⁴⁵ La lezione *cittadini* rende il verso ipermetro.

¹⁴⁶ Rinaldi spiega l'esito con la tendenza di Guido a citare a memoria il testo del poema (GUIDO DA PISA, p. 379); tuttavia, nonostante lo scambio sinonimico tra "duca" e "maestro" sia usuale, non è stato possibile ritrovare altri testimoni che riportano tale variante in questo luogo.

¹⁴⁷ La variante è presente anche in Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.90 sup.125 (Ga) e in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.I.32.

¹⁴⁸ Opposizione tra testo latinizzato e testo citato nell'*Expositio* sul quale potrebbe essere intervenuto il Copista di *Vat*.

¹⁴⁹ L'assenza del verbo "essere", condizionata dal *Li vidi* al verso precedente, è necessaria per ridare senso alla frase.

**Inf.*, XXXIV 46 Sotto ciascuna *uscivan* due grand'ali Cha] stavan Alt Kraków 3208; stabant G^{DED}; stava G^{Exp}¹⁵⁰.

I pochi luoghi testuali riportati non lasciano dubbi sullo schieramento da un lato del solo Cha che resta sostanzialmente fedele alle varianti tipiche del Copista di *Vat* e dall'altro di un piccolo gruppo formato da Alt, Kraków 3208 e dall'esemplare utilizzato da Guido da Pisa per la creazione delle *Expositiones*. In particolare, estremamente interessante si mostra Kraków 3208, in più punti corretto per ripristinare le lezioni corrotte del gruppo.¹⁵¹

¹⁵⁰ La lezione è tratta dal ms. London, British Library, Additional MS 31918, c. 246v, *descriptus* del codice di Chantilly che risulta oggi mutilo della parte finale del commento (GUIDO DA PISA, pp. 50-54).

¹⁵¹ Sebbene siano elementi poligenetici e di scarso valore probatorio, Alt e Kraków 3208 condividono, inoltre, il medesimo sistema di marcatura testuale mediante *maniculae* (*Inf.*, v 121, vi 106, xii 49, xvi 118 e 124, xix 10, xx 28-30, xxiv 46-57, xxviii 115, xxx 145-148, xxxi 55-57) e lo stesso sistema interpuntivo, soprattutto relativamente all'apposizione del *punctus elevatus*.

CONCLUSIONI

I dati iconografici, paratestuali e testuali raccolti suggeriscono in modo evidente il tipo di rapporto che intercorre tra il *Codex Altonensis* e il manoscritto di Chantilly. Pressappoco coevi, i due testimoni sembrerebbero avere alla base un unico antigrafo miniato dal quale Cha ha tratto il commento guidiano e una parte delle immagini, mentre Alt ha ricopiato il testo della *Commedia*, le immagini e ha volgarizzato (per le rubriche) e riassunto (per quanto riguarda *Dante poeta sovrano*) le *Expositiones* del frate pisano. L'indagine sui dati in nostro possesso permette di stabilire una maggiore fedeltà testuale e iconografica all'antigrafo da parte del codice di Amburgo rispetto al ms. 597 di Chantilly; i soggetti operanti in Alt, infatti, pur non agendo chiaramente in modo passivo, non hanno lasciato pesanti tracce di rielaborazioni iconografiche o testuali. Quanto alla fisionomia dell'antigrafo, è lecito supporre che questo codice contenesse almeno il testo dell'*Inferno*, il commento di Guido da Pisa e fosse arricchito da un ampio corredo iconografico.

È da constatare che a partire dalla seconda metà dell'*Inferno* i soggetti iconografici dei due codici iniziano ad allontanarsi sensibilmente, ma non è facile stabilire chi tra Cha e Alt si distacchi dal modello comune. Visto l'andamento generale dell'*atelier* di Traini a modificare liberamente il materiale iconografico e considerato, inoltre, il diminuire delle illustrazioni nel codice francese procedendo verso la fine della cantica, saremmo portati ad imputare a Cha un allontanamento dall'esemplare di base; è, tuttavia, da considerare che il *Codex Altonensis* potrebbe aver tratto le immagini ulteriori da un'altra fonte. La mancanza di dati certi non permette di avanzare ipotesi concrete.

Se il manoscritto di Chantilly, dopo i lavori di Rinaldi e Balbarini, sembra non sollevare più pressanti interrogativi, molte sono le questioni lasciate aperte dal codice di Altona, partendo da "chi" e dal "perché" abbia deciso di portare avanti un progetto tanto complesso. Il *concepteur* di Alt dimostra di padroneggiare in modo sicuro il testo delle *Expositiones*, tuttavia, il nome di Guido non è mai citato all'interno del codice. Il corredo iconografico, mai banale e in linea con il progetto testuale, si apre con scelte ben precise, ma ad oggi non ancora perfettamente chiare. All'inizio del codice, infatti, il titolo dell'opera («L'alta Comedya del sommo poeta Dante», c. 5v) e la carta incipitaria dell'*Inferno* (c. 6r) sono inserite in fregi a medaglioni contenenti il primo le arti liberali e le personificazioni di Impero, Chiesa e Filosofia, mentre il secondo racchiude le illustrazioni di Trogo Pompeo, Mosè, Giuseppe Flavio, Tito Livio, Valerio Massimo,

Cicerone, Svetonio e Darete.¹⁵² Altra questione è sollevata dalla strutturazione del *Purgatorio*, anch'esso miniato e dotato (fino all'intervento della prima mano) di rubriche in linea con quelle dell'*Inferno*; che l'antigrafo di Cha e Alt potesse contenere anche la seconda cantica – forse con immagini e commento solo abbozzato – resta una mera suggestione non comprovabile.¹⁵³ Allo stesso modo, non è possibile stabilire se questo codice alla base della coppia possa essere o meno il manoscritto originale sul quale abbia lavorato lo stesso Guido da Pisa, ma la fedeltà testuale di Alt al testo utilizzato dal Carmelitano per il proprio commento rendono l'ipotesi se non plausibile, quantomeno molto affascinante.

¹⁵² A tal proposito cfr. FRANCESCHINI, *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, cit., p. 87.

¹⁵³ Che il progetto esegetico di Guido non volesse limitarsi alla sola prima cantica sembrerebbe essere confermato dal titolo dell'opera e dai numerosi richiami alla seconda cantica (GUIDO DA PISA, p. 16).

TAVOLE

Fig. 1 – Alt, c. 6r; Holkham misc. 48, c. 1r.



Fig. 2 – Alt, c. 7v; Cha, c. 45r.





Fig. 4 – Alt, c. 11v; Cha, c. 52v.



Fig. 5 – Alt, c. 15r; Ang. 1102, c. 6r.



Fig., 6 – Alt, cc. 15v-16r; Cha, cc. 75v-76r.



Fig. 7 – Alt, c. 23r; Cha, c. 107v.



Fig 8 – Alt, cc. 38r-v; Cha, c. 199v.



III. Un complesso “organismo multimediale”: il MS/10057 di Madrid e il codice Filippino

Si presentano in questo capitolo le analisi condotte sul codice CF 2.16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini e il MS/10057 della Biblioteca Nacional de España, codici che, da un punto di vista iconografico sono accomunati unicamente dai medesimi diagrammi relativi alle ultime due cantiche.

1 Presentazione dei manoscritti

Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, CF 2.16

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. II, 239, II' (guardie cartacee). Il codice è databile agli anni Sessanta del Trecento.

Le carte misurano mm 276 × 191; numerazione moderna in cifre arabe nel margine inferiore esterno (1-239); numerazione moderna a matita in cifre arabe nel margine inferiore interno (1-239); tracce di una numerazione antica in numeri romani nel margine superiore esterno (1-236). Bianche le cc. 85v-86r, 165v-166r.

Il manoscritto è composto da 33 fascicoli: 1-10/8, 11/4 (*Inf.*); 12/2, 13-20/8, 21/6, 22/8 (*Purg.*); 23/2, 24-26/8, 27/7, 28-32/8, 33/2 (*Par.*). I fascicoli 21 e 27 erano originariamente quaternioni.

Rigatura a secco; rr. 31-34 / ll. 30-33; specchio rigato: 18 [205] 53 × 31 [(9) 108] 43.

Disposizione del testo: monocolonnare con iniziali di terzina sporgenti. Richiami al centro del margine inferiore.

Tipologia grafica: Mano α : bastarda cancelleresca tipo “Cento” (*Commedia*, cc. 1r-239r; fiorentina, sesto decennio del Trecento); Mano β : bastarda cancelleresca (Epitaffi per Dante, cc. 164r, 239r; sec. XV in.); Mano A₁: bastarda cancelleresca (chiose latine interlineari e marginali alla *Commedia*, cc. 1r-238v e rubriche al *Purgatorio*; toscana, terzo quarto del Trecento); Mano A₂: bastarda cancelleresca (chiose latine, schemi del *Purgatorio* e del *Paradiso*; tale mano è graficamente vicinissima alla precedente, tanto che non è sempre possibile distinguerle); Mano B: minuscola corsiva (chiose latine interlineari e marginali alla *Commedia* derivanti dal commento di Giovanni da Serravalle, cc. 1r-238v e rubriche al *Paradiso*; napoletana, prima metà del sec. XV); Mano C: minuscola corsiva (chiose latine marginali a *Par.* x-xvi, xxv, cc. 186v-201r, 220r; metà del sec. XV); Mano D: minuscola corsiva (tre citazioni ai margini di *Par.* xi 1-3, 6,

7, c. 189r; fine del sec. XV); Mano E: minuscola corsiva (nota esplicativa a margine di una miniatura, c. 2r; fine del sec. XV).¹

Decorazione: iniziali di terzina semplici toccate di giallo. Iniziali di canto e del *Paradiso* filigranate, alternate, in rosso con filamenti blu e in blu con filamenti rossi. Iniziali di *Inferno* e *Purgatorio* istoriate e accompagnate da fregio decorativo. Ciclo di 146 miniature incorniciate e intercalate nel testo raffiguranti scene delle prime due cantiche. Secondo Alessandra Perriccioli Saggese le miniature dell'*Inferno*, le iniziali di cantica istoriate e parte delle miniature del *Purgatorio* sono da attribuire al "Primo Maestro" (con collaboratore), un artista con formazione abruzzese, ma operante a Napoli. Al "Secondo illustratore" sono attribuite le miniature a partire da *Purg.*, XX.

Legatura: assi in cartone; coperta in pelle marrone decorata in oro.

Storia del manoscritto: problematici i primi anni della storia del codice. Il primo dato certo su uno dei possessori del manoscritto deriva dallo stemma della famiglia dei Poderico sovrapposto al fregio della prima carta (fasciato d'oro e rosso con capo azzurro caricato di una mezzaluna in oro); tuttavia, non è possibile stabilire in che data il codice sia entrato a far parte della collezione della famiglia napoletana.

Sul verso dell'ultima carta è presente un altro stemma, racchiuso in una decorazione a cerchi concentrici.²

Nulla si sa del manoscritto fino al suo ingresso nella Biblioteca dei Girolamini. Non è possibile stabilire quando e dove Giuseppe Valletta lo abbia acquistato, ma è certamente entrato a far parte del patrimonio della Biblioteca nel 1726 insieme al resto della collezione superstite del Valletta.

Bibliografia: A. ZENO, *Elogio del Signor Giuseppe Valletta Napoletano*, in «Giornale dei Letterati d'Italia», n. 24 (1715), Venezia, pp. 49-105, a p. 85; *Antico Catalogo della Biblioteca dei Padri dell'Oratorio di Napoli*, ms. S.M. 27.1.10 della Biblioteca dei Girolamini di Napoli, 1726; G.P. GASPARINI, *Index codicum manoscriptorum*, 1736, ms. S.M. 27.1.5 della Biblioteca dei Girolamini di Napoli, p. 221 nr. 407; TÄUBER, *I capostipiti dei manoscritti della 'Divina*

¹ Nella differenziazione delle mani si adotta la nomenclatura utilizzata da Mazzucchi; cfr. A. MAZZUCCHI, *Chiose Filippine. Ms. CF 2.16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini*, a cura di A. M., Roma, Salerno editrice, 2002 (d'ora in avanti *Chiose Filippine*), p. 17; *Il manoscritto CF 2.16. Il Dante svelato dei Girolamini. Commentario*, a cura di A. MAZZUCCHI, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2021, pp. 66-68.

² Lo stemma, eraso e non più visibile a occhio nudo, è stato analizzato nel maggio del 2019 con le tecnologie RTI (*Reflectance Transformation Imaging*) messe a disposizione dal gruppo Illuminare dell'università KU di Leuven ed è tutt'oggi non identificato.

Commedia', cit., pp. 95 sgg.; MOORE, *Contributions to the Textual Criticism of the 'Divina Commedia'*, cit., p. 559; E. MANDARINI, *I codici manoscritti della Biblioteca Oratoriana di Napoli*, Napoli, Stabilimenti Tip. Librarii Andrea & Salv. Festa, 1897, pp. 8-20; A. BASSERMANN, *Dantes Spuren in Italien*, Heidelberg, Karl Winter, 1897, pp. 217-19; VOLKMANN, *Iconografia Dantesca*, cit., pp. 26-27; A. BELLUCCI, *La raccolta dantesca della Biblioteca Oratoriana di Napoli*, in «Bollettino del Bibliofilo», vol. III 1921, pp. 1-64; L. MONTALTO, *Le miniature del codice Filippino della 'Divina Commedia'*, in «Napoli Nobilissima», n.s., vol. II 1921, pp. 22-29; A. BELLUCCI, *La Biblioteca dei Girolamini di Napoli*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», vol. IV 1930-1931, pp. 38-64; A. QUINTAVALLE, *Appunti di pittura napoletana nell'Annunziata di Minturno*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», vol. XXIX 1936, pp. 470-87; *Mostra Storica Nazionale della Miniatura (Palazzo Venezia, Roma)*, a cura di G. MUZZIOLI, Firenze, Sansoni, 1954, p. 265 nr. 418; D. DIRINGER, *The illuminated book*, London, Philosophical Library, 1955, p. 319; F. DI PRETORO, *Codici e principali edizioni della 'Divina Commedia'*, Roma, Gismondi, 1956, p. 38; M. SALMI, *La miniatura italiana*, Milano, Electa, 1956, pp. 33-34; D. HUGHES, *Trecento Illustrators of the 'Divine Comedy'*, in «Annual Report of the Dante Society», vol. LXXVII 1959, pp. 1-40, alle pp. 9, 16-17 e 24; C.M. KAUFFMANN, *The baths of Pozzuoli*, Oxford, Cassirer, 1959, p. 74; A. BELLUCCI, *La datazione del codice Filippino della 'Divina Commedia' della Biblioteca dei Girolamini di Napoli*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», n.s., vol. X 1961, pp. 49-52; SALMI, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, passim; DEGENHART, *Die Kunstgeschichtliche Stellung des Codex Altonensis*, cit., p. 84; *Mostra Dantesca. Manoscritti e libri a stampa posseduti dalle biblioteche napoletane*. Catalogo della Mostra di Napoli, 10-16 ottobre 1965, a cura di G. GUERRIERI, Napoli, Banco di Napoli, 1965, p. 11 nr. 1; *Mostra di codici ed edizioni dantesche*, cit., pp. 70-71 nr. 92; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., pp. 65-66; G. CONTINI, *Manoscritti meridionali della 'Commedia'*, in *Dante e l'Italia Meridionale*, Atti del secondo Congresso nazionale di Studi Danteschi, Caserta-Benevento-Cassino-Salerno-Napoli, 10-16 ottobre 1965, a cura del Seminario di Studi Danteschi di Caserta, Firenze, Olschki, 1966, pp. 337-41, a p. 341; P. GIANNANTONIO, *I commentatori meridionali della 'Divina Commedia'*, in *Dante e l'Italia Meridionale*, cit., pp. 389-415, alle pp. 401-3 (poi in ID., *Endiadi. Dottrina e poesia nella 'Divina Commedia'*, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 307-43); B. DEGENHART-A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Berlin, Mann, 1980, vol. I, pp. 49-50 nr. 17;

BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., pp. 291-92; M. ROTTILI, *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli, Banca Sannitica (Libreria Scientifica Editrice), 1972, pp. 81-93 e passim; JENARO-MACLENNAN, *The Trecento commentaries on the 'Divina Commedia' and the 'Epistle to Cangrande'*, cit., pp. 124-30; F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Esi, 1975, pp. 57, 94 e 307; M. SANTORO, *La Biblioteca Oratoriana di Napoli, detta dei Girolamini*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979, pp. 15-16; RODDEWIG, *'Die Göttliche Komödie'*, cit., pp. 212-13 nr. 501; *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, a cura di A. PUTATURO MURANO e A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 31-39; F. AVRIL, rec. a *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», voll. IV-V 1997, pp. 298-301; *Il codice Filippino della 'Commedia' di Dante Alighieri*, commentario a cura di A. PERRICCIOLI SAGGESE e G. SAVINO, Roma, Salerno Editrice, 2001; *Chiose Filippine*, passim; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca*, cit., p. 134 nr. 204; BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., pp. 109 nr. 13, 219-20 nr. 1, 274 nr. 10; *Nuove prospettive*, cit., pp. 51-52 e passim; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, pp. 904-6 nr. 500; *Nuove prospettive II*, cit., pp. 62 e passim; M. CURSI, *Libri e modelli librari nella Napoli di Roberto e Giovanna d'Angiò (1309-1381)*, in *Le regole della Cavalleria. Statuti dell'Ordine del Santo Spirito dal Giusto Desiderio. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 4274. Commentario*, a cura di A. BARBERO et alii, Roma, Treccani, 2019, pp. 69-95; MAZZUCCHI, *Il manoscritto CF 2.16*, cit., passim.

*

Il codice Filippino, nonostante vanti un cospicuo numero di relevantissimi studi, resta ad oggi uno dei codici più criptici della *Commedia*. Il manoscritto è stato esemplato tra gli anni '50 e '60 del Trecento da un copista fiorentino in una bastarda cancelleresca molto vicina a quella utilizzata dei copisti del gruppo "Cento"; tuttavia, le caratteristiche codicologiche del manoscritto si allontanano sensibilmente da quelle dei "Danti del Cento": le iniziali delle prime due cantiche sono istoriate, mentre quella del *Paradiso* è filigranata, come le iniziali dei canti; è presente la cesura fascicolare tra le cantiche, ma il testo è disposto su una sola colonna e inframmezzato da un ampio corredo di miniature tabellari, portando ad un totale di carte estremamente alto.

Oltre alla mano che esempla il testo (mano α), sul codice sono presenti altre sei mani: la mano β che trascrive gli epitaffi *Iura Monarchie, Theologus Dantes* (c. 146v) e il distico *Comicus hic Dantes iacet excelsusque poeta* a c. 239r; la

mano A₁, minuscola cancelleresca del terzo quarto del secolo XIV «toscana e probabilmente di poco successiva alla confezione del codice», appone il primo strato di chiose, sana le lacune, inserisce didascalie a corredo delle immagini e inserisce le rubriche del *Purgatorio*; alla mano A₂, graficamente molto vicina alla mano A₁ – molto probabilmente si tratta dello stesso menante che agisce dopo qualche anno –, oltre a qualche chiosa, si devono gli schemi con didascalie del *Purgatorio* e del *Paradiso* (cc. 86v, 165r); la mano B, napoletana della prima metà del Quattrocento, inserisce la gran parte delle chiose in latino; la mano C, minuscola cancelleresca della metà del Quattrocento, inserisce chiose a *Par.*, X-XVI e XXV; la mano D, minuscola corsiva della fine del XV secolo, inserisce tre citazioni a c. 189r; la mano E, sempre minuscola corsiva di fine secolo, trascrive una sola nota relativa alla miniatura che illustra l'incontro con la lupa (c. 2r).³

Nonostante siano da ricondurre all'area toscana sia la mano che esempla il testo, sia quella che aggiunge lo strato più antiche di chiose, il confezionamento del manoscritto è generalmente ricondotto a Napoli. Tale ipotesi si basa sulla stretta collaborazione tra copista e miniatori, quest'ultimi operanti a Napoli in base allo studio storico-artistico di Alessandra Perriccioli Saggese.⁴

Certissima la collaborazione sinergica tra copista e miniatore; osservando il codice, infatti, è possibile ricostruire i diversi passaggi che hanno portato al confezionamento del manufatto: apposizione del testo, creazione delle miniature e, infine, inserimento delle rubriche. Tale scansione del lavoro è confermata dal fatto che in più punti il copista non ha calcolato adeguatamente lo spazio da destinare alle immagini, costringendo il miniatore a spostarsi nei margini della carta (si vedano le cc. 2r, 3v, 6r, 7v, 57r etc.); allo stesso modo, il miniatore non ha tenuto conto del successivo inserimento delle rubriche e ha approfittato di tutto lo spazio lasciato a fine canto, preventivato per accogliere immagine e rubrica, costringendo il copista ad inserire alcune rubriche di fianco al testo (si vedano almeno le cc. 6r, 8r, 14r, 16r).

In molti casi, tuttavia, è possibile osservare come i codici della *Commedia* arrivassero in Italia meridionale dopo essere stati trascritti a Firenze; ne sono esempio lo Strozzì 152 o il VITR/23/3 della Biblioteca Nacional de España, entrambi copiati dal Copista Principale del Cento nel secondo quarto del Trecento e successivamente passati il primo a Napoli e il secondo in Sicilia; ancora, il

³ MAZZUCCHI, *Il manoscritto CF 2.16*, cit., pp. 66-68.

⁴ Ivi, pp. 73-96.

codice M 676 della Morgan Library di New York è stato copiato a Firenze da Andrea Lancia e successivamente miniato a Napoli.⁵

Per quanto l'attribuzione storico-artistica proposta da Perriccioli Saggese sia oggi ampiamente accettata, è da ricordare che la fiorentinità delle miniature del codice Filippino è stata più volte ipotizzata.⁶ A tal proposito, l'immagine d'apertura del codice con Dante allo scrittoio sembra essere molto vicina alle realizzazioni presenti nei codici del primo sottogruppo preso in esame (Fig. 1); inoltre, anche alla luce dei dati relativi al primo commentatore, sicuramente di area Toscana, sarebbe certo più economico ipotizzare un confezionamento completo a Firenze.

Madrid, Biblioteca Nacional de España, MS/10057

Membranaceo. Il manoscritto è composto di cc. III, 189, III' (I-II, I'-II' cartacee, III membranacea coeva). Il codice è databile al 1387 (cfr. *Storia del manoscritto*).

Le carte misurano mm 275 × 205; numerazione in cifre arabiche nel margine superiore esterno (1-187, saltate le cc. tra 51 e 52 e tra 128 e 129).

Il manoscritto è formato da 24 fascicoli: 1-8/8 (*Inf.*); 9-23/8, 24/5 (*Purg.* e *Par.*)

Rigatura a colore; rr. 40 / ll. 39.

Disposizione del testo: monocolonnare con iniziali di terzina sporgenti e chiose marginali. Richiami nella parte interna del margine inferiore.

Tipologia grafica: Mano 1: *littera textualis* semplificata (Capitolo in terza rima, *Commedia*, chiose volgari, schemi alle tre cantiche, didascalie alle immagini, varianti testuali, cc. 1r-187v (ma 189v); mediana, ultimo quarto del XIV secolo). Mano 2: *littera textualis* semplificata (chiose volgari dipendenti da Benvenuto da Imola e da Jacopo Alighieri, didascalie alle immagini; mediana, ultimo

⁵ L. AZZETTA, *Andrea Lancia copista dell'«Ottimo commento»*. Il ms. New York, Pierpont Morgan Library, M 676, in «Rivista di Studi Danteschi», a. X 2010, pp. 173-88; A. IMPROTA, *Un «Dante del Cento» miniato in Sicilia (Madrid, BnE, ms. Vitr. 23.3)*, in *Le forme dei libri e le tradizioni dei testi. Dante, Petrarca, Boccaccio*, atti del convegno internazionale (Napoli, 18-20 novembre 2019), Roma, Salerno Editrice, in corso di stampa; A. PERRICCIOLI SAGGESE, *Le illustrazioni della «Divina Commedia» Morgan 676 fra Firenze e Napoli*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II*, cit., pp. 265-76.

⁶ SALMI, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, cit., pp. 174-81; AVRIL, recensione a *Codici miniati della Biblioteca dei Girolamini di Napoli*, cit., pp. 298-301.

quarto del XIV secolo); Mano 3: *littera textualis* semplificata (chiose latine e varianti testuali; seconda metà del XV secolo).

Decorazione: iniziali di terzina calligrafiche alternate rosse e blu. Iniziali di canto calligrafiche alternate rosse e blu. Iniziali di cantica decorate in inchiostro bruno. Ciclo di 96 illustrazioni in inchiostro, nel margine inferiore e talvolta nei margini laterali di *Inferno* e in parte del *Purgatorio*. Diagrammi esplicativi delle tre cantiche.

Legatura: assi in cartone; coperta in pelle marrone con decorazioni in oro.

Storia del manoscritto: il codice è stato allestito per essere donato a Domenico Nerolo Romano da Taranto, vescovo di Isernia dal 1384 al 1402 e vescovo di Sessa Aurunca da quell'anno fino alla sua morte (1417).⁷ Sul verso della carta di guardia membranacea, infatti, vi è apposta una nota di dedica: «Honestissimo vi(r)o fratri Dominico de Tare(n)to ep(iscop)o Is(er)n(iensi) post infinitas recommendationes». ⁸ Tale lettura si sposa perfettamente con la datazione apposta al recto della stessa carta in cui è presente l'indicazione dell'anno 1387 ad apertura di una formula temporale complessa e di difficile lettura a causa dell'evanescenza dell'inchiostro. Lo stesso copista ha aggiunto sulla stessa carta, per ben due volte, un motto in latino: «Sunt montes excelcis si tollis de montibus L. | Sic pereant qui se prodest fatentur et obsunt», con evidente riferimento alla favola della rana e del topo di Esopo.⁹

Il manoscritto è poi passato nella collezione del cardinale Francisco Javier de Zelada (1717-1801), bibliotecario di Santa Romana Chiesa e, in seguito, alla biblioteca Provinciale di Toledo, dalla quale una parte della collezione fu trasferita alla Biblioteca Nacional de España di Madrid.

Bibliografia: G.B.L.G. SÉROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI*, Prato, Giachetti, 1826-1829, IV pp. 282-84, VI pp. 262-64, atlante, I tav.

⁷ C. EUBEL, *Hierarchia catholica medii aevi, sive Summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series e documentis tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita*, vol. I. *Ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta*, Monasterii, sumptibus et typis Librariae Regensbergianae, 1898, p. 299; G.M. DIAMARE, *Memorie critico-storiche della Chiesa di Sessa Aurunca: opera divisa in due parti*, Napoli, Tip. Artigianelli, 1906, p. 183.

⁸ Tale lettura si deve a Gennaro Ferrante che per primo ha segnalato l'errato scioglimento dell'abbreviazione *Isn*, prima interpretata come *temporum* (G. FERRANTE, *Suggerzioni dantesche al concilio di Costanza*, in corso di stampa).

⁹ La favola è richiamata da Dante in *Inf.*, XXIII 4-9. La seconda parte della notazione apposta dal copista è tratta da GUALTIERO ANGLICO (*Fab.*, III 15), ripresa anche da Guido da Pisa (GUIDO DA PISA, pp. 683-84) e da Pietro Alighieri (PIETRO ALIGHIERI, p. 416).

LXXVII; BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., to. II, p. 187 nr. 392; P. DURRIEU, *Manuscrits d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures et par la beauté de leur exécution, d'après des notes prises, à Madrid, à l'Exposition historique pour le quatrième centenaire de Colomb, et complétées à la Biblioteca Nacional et à la Bibliothèque de l'Escurial*, in «Bibliothèque de l'École des Chartes», vol. LIV 1893, pp. 251-326, a p. 313; PETROCCHI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, cit., p. 558; BRIEGER-MEISS-SINGLETON, *Illuminated Manuscripts*, cit., I pp. 276-79 e passim; RODDEWIG, 'Die göttliche Komödie', cit., pp. 174-75 nr. 422; J.M. LUCIA MEGIAS, *Manuscritos románicos no castellanos II. Manuscritos en italiano conservados en la Biblioteca Nacional de España (2)*, in «Revista de Literatura Medieval», a. X 1998, pp. 185-206, alle pp. 192-94; BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca*, p. 132 nr. 184; BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., pp. 67 nr. 10, 71, 155 nr. 97; *Nuove prospettive I*, cit., p. 82 e passim; *Censimento dei Commenti danteschi*, cit., to. II, pp. 844-5 nr. 434; G. PITTIGLIO, *Il ms. 10057 di Madrid: una Commedia tra "storie seconde" e 'hapax' iconografici*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II*, cit., pp. 143-63; G. FERRANTE, *Suggerimenti dantesche al Concilio di Costanza*, in corso di stampa.

*

Il codice è stato esemplato da un copista con un'evidente patina mediana ed è entrato a far parte dei beni del vescovo di Isernia Domenico da Taranto, che ne è stato il primo possessore; è da supporre, quindi, che il manoscritto sia rimasto per alcuni anni ad Isernia, ma è impossibile stabilire se il codice abbia seguito il vescovo a Sessa Aurunca in seguito al suo trasferimento nel 1402.

Qualche minima informazione sul copista è possibile ricavarla da una delle chiose presenti nel codice. A *Purg.*, XXXIII, infatti, per spiegare le proprietà chimiche delle acque del fiume Elsa, lo scriba aggiunge una notizia su un altro fiume:

[67] [*E se stati non fuossero acqua d'Elsa*] Aqua d'Elsa è un fiume il qual passa per un loco di Toscana chiamato Colle in ne la contrata di Luccha et l'acqua de quel fiume à tal natura che se cce micti un legno, d'intorno al legno se indura l'acqua como petra, et similmente fa l'acqua di Castellano, il quale fiume ne la Marcha presso de Ascolo (c. 125r).

Le indicazioni sul Castellano, un torrente di circa 40 km che scorre lungo il confine tra Marche e Abruzzo, non trovano altro riscontro all'interno dell'esegesi dantesca. L'unicità della chiosa e la poca notorietà del piccolo torrente

potrebbero spingere verso l'originalità dalla porzione testuale, denunciando una conoscenza diretta della zona, forse da collegare alla localizzazione geografica del copista.¹⁰

Il confronto tra le immagini dei due manoscritti muove necessariamente dall'analisi dei diagrammi ad apertura delle cantiche. Partendo dal *Purgatorio* (il codice Filippino non presenta lo schema dell'*Inferno*), la somiglianza tra i due manoscritti suggerisce sicuramente un punto di contatto. Se, infatti, lo schema ad apertura del *Paradiso* non presenta tratti estremamente peculiari, la rappresentazione *Purgatorio* non trova altre testimonianze all'interno della tradizione della *Commedia* (Fig. 2). In entrambi i codici la montagna è rappresentata con una struttura a gradoni all'interno dei quali sono riportate le colpe punite in ogni cornice, mentre in cima è figurato il Paradiso terrestre tramite la semplice rappresentazione della vegetazione. Alla base della montagna vi si trova la distinzione dell'Antipurgatorio in cinque parti, partizione estremamente diffusa tra i commentatori antichi.¹¹ Entrambi i codici figurano la porta del *Purgatorio* come fosse quella di una costruzione fortificata, riportano il particolare dei tre gradini (*Purg.*, IX 76-77) e rappresentano un chiavistello che concorre a tenere serrata la porta. I due schemi trovano una corrispondenza perfetta anche nelle didascalie:

¹⁰ A questo dato puramente testuale, si aggiunge qui di seguito una breve analisi dei fenomeni grafici, fonetici e morfologici presenti nelle chiose che corredano il testo della *Commedia* per confermare la localizzazione mediana del copista del codice di Madrid. Grafia. Per la laterale palatale /ʎ/ il copista utilizza sistematicamente la forma *-lg-*; la forma *-ng-* è utilizzata per la nasale palatale /ɲ/; la fricativa alveolare (sorda o sonora), quando è geminata, è resa con *-cz-* (*saczi*, *Guiniccelli*); il *titulus* è utilizzato per le nasali, ma in fine parola vale *-e*. Fonetica. Nel vocalismo si segnala la metaforesi di *-e-* ed *-o-* in *-i-* e *-u-* (*quil*, *curso*, *supra*, *cusi*, *signo*, *dui*, *dudici*, *quisto*, *quilli*, *milli*, *russi*); il dittongamento metafonetico di *-e-* ed *-o-* aperte in *-ie-* e *-uo-* sia in sillaba libera sia in sillaba implicata (*biene*, *miezo*, *escie*, *ociello*, *cierto*, *paruole*); la mancanza di anafonesi (*famelgo*). Per le consonanti si riscontra il betacismo di tipo centro-meridionale (*civi*, *Bisconti*, *vactalga*); il mantenimento dei gruppi consonante+L (*clarità*, *clara*, *duppla*, *complire*, *plenamente*, *planto*); l'assimilazione di *-ND-* a *nn* (*quanno*, *volenno*, *granni*); l'affricazione di *s* dopo *n* (*inzengiava*, *manzar*); l'esito *r* di *-RJ-* (*usuraro*); il mantenimento della *i* semi-consonantica da *J* latina (*iovene*); l'esito *z* di *-CI-* (*zoè*, *perzò*, *comenza*, *Caczaguida*). Morfologia e sintassi. Diffuse le forme di terza persona plurale senza *-no* (*dibellaro*, *fundaro*, *foro*, *donaro*); i perfetti in *-ao*, *-eo*, *-io* (*tornao*, *pilgao*, *imaginao*, *vinceo*, *morio*); la prima persona singolare del futuro con desinenza in *-ajo* (*offereraio*);¹⁰ i plurali neutri in *-a* (*le peccata*, *li loro dominia*); la presenza della negazione tra il pronome atono e il verbo (*si no po saziare*). Cfr. A. CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 257-63; U. VIGNUZZI, *Il volgare nell'Italia mediana*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI e P. TRIFONE, Torino, Einaudi, 1993-1994, 3 voll., vol. III, *Le altre lingue*, 1994, pp. 329-72.

¹¹ Cfr. *Chiose Filippine*, p. 601.

Fi	Mad
Ista inferior dividitur in quinque partes, scilicet dilectum, violentia, ontes, negligentia, ofitia.	Ista inferior pars dividit in quinque partes, scilicet dilectum, violentia, ontes, negligentia, officia
Incipit Purgatorium. Culpa superbie	Incipit Purgatorium. Culpa superbie
Culpa invidie	Culpa invidie
Culpa iracundie	Culpa iracundie
Culpa amoris scemi	Culpa amoris scemi
Culpa avaritie	Culpa avaritie
Culpa gule	Culpa gule
Culpa Soddome et Gamorre ermafrodite	Culpa Sodome, Gomorre et ermofrondite.
Paradisus terrestris.	Paradisus terrestris.

Il diagramma dell'ultima cantica è formato da cerchi concentrici all'interno dei quali sono inseriti i nomi dei cieli e le gerarchie angeliche. Anche in questo caso il codice di Madrid segue da vicino Fi anche nelle didascalie:

Fi	Mad
Centrum terre	Centrum terre
Angeli: Luna	Angeli: Luna
Arcangeli: Mercurius	Archangeli: Mercurius
Principatus: Venus	Principatus: Venus
Potestates: Sol	Potestates: Sol
Virtutes: Mars	Virtutes: Mars
Dominationes: Iuppiter	Dominationes: Iuppiter
Troni: Saturnus	Throni: Saturnus
Cerubin: VIII spera, Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpio, Sagictarius, Capricornus, Aquarius, Pisces	Cherubyn: octava spera, Aries, Taurus, Gemini, Cancer, Leo, Virgo, Libra, Scorpio, Sagiptarius, Capricornius, Aquarius, Pisces
Seraphin: Nona spera	Seraphyn: Nona spera
Celum Empireum ubi est Divina Maestas.	Celum Empireum ubi est Divina Maestas.

I due schemi sono praticamente sovrapponibili fin nei minimi particolari; ad esempio, entrambi figurano la luna con un volto umano e presentano la medesima disposizione dei cieli all'interno dei cerchi, lo stesso numero di stelle rappresentate nell'ottava sfera o l'identico posizionamento della scritta "ottava sfera" al di sopra delle quattro stelle che separano "Cherubini" e "Ariete". È da sottolineare che un diagramma molto simile è presente nel codice Egerton MS 943 della British Library di Londra. Anche in questo codice sono riportate le gerarchie

angeliche e i cieli all'interno dei cerchi concentrici accompagnati dalla figurazione delle stelle; tuttavia, l'Egerton presenta un errore nell'accoppiamento gerarchia angelica-cielo, probabilmente dovuto ad un banale errore del copista: le Virtù sono associate al cielo del Sole, le Dominazioni a Marte e le Potestà a Giove. Di estremo interesse il codice inglese – che tramanda anch'esso, come il Filippino, delle chiose dell'Anonimo Latino – per ciò che riguarda lo schema dell'*Inferno*, canonico, ma molto simile a quello presente nel codice di Madrid (Fig. 3).¹² Sfortunatamente, Eg non conserva lo schema del *Purgatorio*, ma la convergenza tra gli schemi di Eg e Fi supportato da Mad. 10057, potrebbe essere indizio di un legame non tra il codice inglese e quello Oratoriano, ma tra l'esegesi dell'Anonimo Latino e gli schemi testimoniati in questi manoscritti.¹³

Proprio a partire dalla comunanza dei diagrammi, che sul Filippino sono stati apposti dalla mano A e sul codice di Madrid dal copista del testo, è possibile allargare lo spettro d'indagine. Infatti, a corredo dello schema della seconda cantica, Fi presenta una chiosa introduttiva al *Purgatorio*, non vergata dalla mano A, che si ritrova volgarizzata e arricchita nel codice di Madrid a introduzione della cantica:

Fi	Mad
Incipit primus cantus secunde cantice Comédie, que vocatur Purgatorium et dividitur in viij partes, scilicet unam extraor(d)inariam et septem ordinatas sicut <in> figuram inscriptam demonstratur. Et in primo capitulo tractatur quomodo invocatur m(usam) in eius auxilium, et qualiter invenit C(atonem), qualiter eciam Virgilius locutus <fuit> eodem Catone reducendo	Finita la prima Comedia de l'Inferno, qui comenza il canto de la secunda Comedia, scilicet del Purgatorio, dove s'intende tractare de la qualità del homi che si partono dal male et vanno verso del buono. Et in però che andando dal male verso 'l buono si fa alchuna purgatione nel volere, in però questa secunda Comedia se chiama Purgatorio, la quale è partita in octo parti chomo in nela

¹² M. SPADOTTO, s.v. *Anonimo Latino (Anonimo Lombardo e Anonimo Teologo)*, in *Censimento dei Commenti Danteschi*, to. I, cit., pp. 43-60.

¹³ Va ancora sottolineato come Eg e Fi siano accomunati da alcuni elementi testuali e iconografici, già messi più volte in evidenza. A tal proposito si vedano almeno *Chiose Filippine*, p. 124 («[...] alle indubbe convergenze testuali tra Fi, Eg e Po, segnalate da Petrocchi [...] corrisponde un'analogia, sia pure diversamente evoluta, tipologia del corredo illustrativo: in tutti e tre i manoscritti infatti il progetto iconografico è realizzato in forma di narrazione monoscenica, con vignette miniate a pennello, incorniciate e inserite nella colonna di scrittura»); A. MAZZUCCHI, «*Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [...] diventon monstri*». *Lettura del canto XII dell'Inferno*, cit., pp. 286-332, a p. 319; G. INGLESE, *Per lo stemma della «Commedia» dantesca. Tentativo di statistica degli errori significativi*, in «*Filologia italiana*», IV (2007), pp. 51-71; A. PEGORETTI, *Indagine su un codice dantesco: la 'Commedia' Egerton 943 della British Library*, Ghezzeno, Felici, 2014, pp. 37-43 e passim.

ad <eius> memoriam Martiam, uxorem sua (c. 86v).

superscripta figura se dimostra, zoè in una parte extraordinaria et septe parti ordinarie. Della prima parte extraordinaria tracta in primo, la qual è partuta in cinque parti, in però che in cinque modi sonno l'omini tardi ad fare il bene. El primo è per delectatione vitiosa, el secondo è per violenza che à receputa d'alchuno, el terzo è per fare vendecta de alchuna inviria che lg'è facta, el quarto è per negligencia, el quinto è per grandi officii o signorii li qual per figurarse poneno fore del Purgatorio, 'nanti che sse intre al Purgatorio et in però de loro tracta in prima et poi tracta del Purgatorio.

In questo primo capitolo Danti in suo aiutorio invoca et chiama le muse et mostra chome trovao Catone et come Virgilio parlao cum Catone, riducendolge a memoria Martia sua molgeri (c. 64v)

È indubbio che le due chiose siano molto vicine, legate dal particolare del riferimento al diagramma del *Purgatorio*. Tuttavia, se in Fi la chiosa è apposta di fianco allo schema, nel codice di Madrid si trova nella carta successiva, a introduzione della cantica. Osservando con attenzione la prima carta del *Purgatorio* di Fi, tuttavia, è possibile notare che la mano A vi aveva apposto una chiosa estesa nel margine superiore e in quello interno, chiosa non più visibile a causa della rifilatura, dell'evanescenza dell'inchiostro e dell'intervento della mano B che, limitatamente al margine superiore esterno, vi ha sovrascritto un'altra porzione testuale. Tuttavia, la chiosa ha lasciato alcune tracce, tra le quali si legge con chiarezza la sola parola "extraordinaria".

È opportuno, quindi, prima di dedicarsi all'analisi iconografica, soffermarsi sullo strato di chiose presenti nel codice di Madrid.

2 I rapporti tra le 'Chiose Filippine' e il commento del codice di Madrid

Comparando le chiose più antiche di Fi, quelle apposte dalla mano A, con lo strato di chiose primitive del codice di Madrid, si può notare come il copista del codice spagnolo trascriva sui margini del proprio manufatto quello che sembra essere a tutti gli effetti un volgarizzamento dell'apparato esegetico primitivo del

Filippino. Relativamente all'*Inferno*, Mazzucchi ha già sottolineato la vicinanza delle chiose del Filippino con una parte di quelle presenti nel Plut.90 sup.114 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze – entrambi latori di chiose dipendenti dall'Anonimo Latino –; è opportuno, quindi, concentrare l'analisi comparatistica alle altre due cantiche, all'interno delle quali il primo commentatore del Filippino procede in modo autonomo rispetto al resto della tradizione esegetica antica.¹⁴ Il riscontro tra i due apparati di chiose muoverà necessariamente su due livelli, uno quantitativo e l'altro qualitativo.

Per soddisfare il primo livello, si fornisce di seguito il confronto tra la totalità delle chiose antiche di Fi e del primo strato di Mad. 10057 relativamente a due canti del *Purgatorio* e a due del *Paradiso*.

Fi	Mad. 10057
<i>Purg.</i> , v	<i>Purg.</i> , v
	c. 71v
[2] [<i>l'orme</i>], idest vestigia.	[2] [<i>l'orme</i>], idest vestigie et pedate.
[9] [<i>e 'l lume ch'era rotto</i>] Eo quod faciebat umbram sui propter radios solis.	[9] [<i>e 'l lume ch'era rotto</i>] In però ch'il si facea umbra per li raggi del sole.
[18] [<i>la foga</i>], idest fuga sagitte. [<i>insolla</i>], idest (...) ¹⁵ .	[18] [<i>insolla</i>], idest debilita.
	c. 72r
[27] [<i>in un «oh» lungo e roco</i>] Istud o accipitur pro suspirio longo.	[27] [<i>in un «oh» lungo e roco</i>] Questo o si pilgia per longo suspiro.
[37] [<i>Vapori accesi</i>] Ille ignis, qui in prima nocte currit per aerem, ut stella, est ille vapor accensus.	[37] [<i>Vapori accesi</i>] Quel foco che corre per l'aire como stella nella prima nocte, si chiama vapore acceso.
	c. 72v
[69] [<i>che siede tra Romagna e quel di Carlo</i>], idest Marchia.	[69] [<i>che siede tra Romagna e quel di Carlo</i>], scilicet di la Marchia.
[73] [<i>Quindi fu'io, ma li profondi fori</i>] Dicit quod quidam dominus Iacobus de Cassaro de Fano, dum esset potestas Bononie et comune Bononie haberet guerram cum marchione estensi, fecit fieri et inferri d'amna dicto marchioni. Ex quo	[73] [<i>Quindi fu'io, ma li profondi fori</i>] Quisto fo misser Iacopo di Cassaro de Fano, el qual essendo potestà di Bolongia et lo comunio di Bolongia avesse guerra col marchese da Esti, fecelgi fare molti danpni al decto marchese, lo fece occidere nel gremio di paduani.

¹⁴ Per la relazione tra Fi e il codice Laurenziano si rimanda a *Chiose Filippine*, pp. 17-29.

¹⁵ Chiosa erasa, c. 96v.

idem marchio fecit ipsum occidi in gremio <Antenorum>.¹⁶

[75] [*in grembo agli Antenori*], idest paduani.

[79] [*la Mira*] Locus est prope Venetias.

[80] [*Oriaco*] Locus est.¹⁷

[88] [*Io fui di Montefeltro, io son Bonconte*] Iste Bonconte fuit frater comitis Guidonis de Montefeltre, qui mortuus fuit in Campaldino incerto modo, ubi Florentini debel(l)averunt Aretinos et episcopum Aretii.

[89] [*Giovanna*] Uxor eius.

[92] [*Campaldino*] Locus est, ubi fuit prelium inter Florentinos et Aretinos.

<...>.¹⁸

<...>.¹⁹

[111] [*dove il freddo il coglie*], idest in aere.

[112] [*quel mal volere*], scilicet demon.

[113] [*con lo 'ntelletto*], scilicet suo.

[75] [*in grembo agli Antenori*], idest paduani.

[79] [*la Mira*] È loco presso di Vineçia.

[80] [*Oriaco*] È un castello di paduani verso di Vinetia.

[88] [*Io fui di Montefeltro, io son Bonconte*] Bonconte fo fratel del conte Guido di Montefeltro, el qual fo morto in Campaldino in certo loco dove i fiorentini dibellaro li aretini e 'l vescovo d'Arecço.

[95] [*Lorchiano*], è fiume il qual passa presso di Biblera.

[96] [*Appennino*], è un gran monte presso del quale è situata la provincia di Toscana.

[c. 73r]

[112] [*quel mal volere*], idest demonio.

[113] [*con lo 'ntelletto*], scilicet suo.

¹⁶ L'ultima parola, non visibile nel Filippino a causa della rifilatura del margine, non andrà ricostruita *Antenorum*, come si legge nell'edizione, ma *Paduanorum*, come già ipotizzato da Mazzucchi (*Chiose Filippine*, p. 670 n. 46).

¹⁷ La chiosa è parzialmente coperta dall'intervento della mano B, c. 98r.

¹⁸ Inchiostro evanito e ricoperto dall'intervento della mano B, c. 98r. Ma si veda la chiosa al v. 125 presente su Fi.

¹⁹ Inchiostro evanito e ricoperto dall'intervento della mano B, c. 98r.

[116] [<i>Pratomagno</i>], idest locus. [<i>gran giogo</i>] Mons est.	[116] [<i>gran giogo</i>] è un monte.
[122] [<i>ver lo fiume real</i>], idest in Arno.	[122] [<i>ver lo fiume real</i>], idest l'Arno.
[125] [<i>Larchiano</i>] Larchianus fluvius est qui transit propre Biblenam.	
[133] [<i>Pia</i>] Mulier senensis.	[133] [<i>Pia</i>] Fo una donna di Siena.
<i>Purg.</i> , XXI [1] [<i>La sete natural</i>] Sitis naturalis non potest satiari nisi per gratiam Dei.	c. 101v [1] [<i>La sete natural</i>] La sete natural si non po' saziare se non per la graçia di Dio.
[9] [<i>buca</i>], idest fovea.	
[23] [<i>profila</i>], idest descripsit.	[23] [<i>profila</i>], idest describe.
[24] [<i>e' regni</i>], scilicet Dantes.	
[25] [<i>colei che di e notte fila</i>], scilicet Lachesis. <Clot>o colum baiulat, Lachesis net, idest destruit, <At>ropos ocat.	[25] [<i>colei che di e notte fila</i>], scilicet Latesis. Cloto colum baiulat, Latesis net, Antropos occat, idest necat. La expositione di questo verso troverai di supra nel tratatu de l'Inferno nel cantu tricesimo terzo. ²⁰
[33] [<i>mia scola</i>], idest meum scire.	[33] [<i>mia scola</i>], idest mio sapere. c. 102r
[36] [<i>piè molli</i>], propter male quod circuebat.	[36] [<i>piè molli</i>], in però che 'l torneava il mare.

²⁰ Il rimando interno alla chiosa di *Inf.*, xxxiii 126 trova riscontro nel solo Filippino e non nel codice di Madrid che non ricopia la chiosa dedicata a Atropos («Secundum quod credebant antiqui Antropos dicebatur esse dea mortis, unde sciendum quod ipsi ponebant esse tres deas, que conducebant homines; et prima dicebant quod Cloto dabat initium et compilabat hominem; secunda dicebatur dare conservationem vite humane et ista vocabatur Lachesis; tertia dicebatur esse super dissolutione corporis et vite et ista vocabatur Antropos; et hoc est quod dicitur in textu»). Alla luce della presenza in Fi della chiosa dell'*Inferno* è possibile supporre la presenza del rimando anche nel codice Oratoriano, forse non più visibile a causa della rifilatura della carta; al di sotto della chiosa a *Purg.*, XXI 25, infatti, è possibile intravedere tracce d'inchiostro che potrebbero supportare tale ipotesi.

[37] [<i>Sì mi diè</i>] Modo loquitur Dantes et dicit quod Virgilius enodavit sibi quod cupiebat.	[37] [<i>Sì mi diè</i>] Vole dire che Virgilio sì lge assolgea quel che isso desiderava.
	[c. 102v]
[73-75] [<i>Così...prode</i>] Quia dicit quod tam magna fuit sitis et ita, cum siti, accepi verba, quod nescirem dicere multitudinem gaudii quod habui.	[73-75] [<i>Così...prode</i>] Vol dire che cusi con grande sete pilgao le parole che non sapeva dicere la multitude de l'alegreza che n'abbe.
[77] [<i>si scalappia</i>], idest spicciatur.	[77] [<i>si scalappia</i>], idest si spaccia.
[78] [<i>perché ci trema</i>], idest qua re mons hic tremit. [<i>congaudente</i>], scilicet vos spiritus congaudetis <u>invicem</u> .	
[81] [<i>nelle parole tue mi cappia</i>], intrent in me.	
[82] [<i>Nel tempo che 'l buon Tito, coll'aiuto</i>] Modo respondet Statius Virgilio quem adhuc noverat.	[82] [<i>Nel tempo che 'l buon Tito, coll'aiuto</i>] Qui Stazio risponde a Danti.
[83] [<i>le fora</i>], idest vulnera Christi.	[83] [<i>le fora</i>], idest le piage de Christo.
[85] [<i>col nome</i>], scilicet nomine poetico.	[85] [<i>col nome</i>], idest col nomo poetico, el qual dura in sempiterno.
[89] [<i>tolosano</i>] Statius fuit tholosanus.	[89] [<i>tolosano</i>] Qui nota che Stazio fo di Tolosa.
[93] [<i>ma caddi in via con la seconda soma</i>] Quia post compositum primum librum <i>Thebaidorum</i> , volens componere secundum Achi(leidos) non potuit complere secundum opus, morte preventus.	[93] [<i>ma caddi in via con la seconda soma</i>] Vol dire che avendo composto el libro di Tebe, volse componere el libro d'Acchille, nol pocté complire per la morte che lge occorre.
[98] [<i>e fummi nutrice poetando</i>] Nota quod dicit Statius quod quicquid dixit poetando habuit a Virgilio.	[98] [<i>e fummi nutrice poetando</i>] Qui dice Stazio che zò che isso disse poetando, isso abe da Virgilio.
[101] [<i>un sole</i>], idest uno anno.	[101] [<i>un sole</i>], idest uno anno.
[102] [<i>al mio uscir di bando</i>], idest de purgatorio.	[102] [<i>al mio uscir di bando</i>], idest di purgatorio.

[108] [*che men seguon voler ne' più veraci*], idest in magis sapientioribus.

[108] [*che men seguon voler ne' più veraci*], idest nelli più savii.

[109] [*come l'uom c'ammicca*] Quando quis facit signa tacendo.

[110] [*l'ombra*] Statius.

[110] [*l'ombra*], scilicet Staçio.

[c. 103r]

[113] [*testeso*], idest modo.

[124] [*Questi che guida*], idest Virgilius qui conducit.

[124] [*Questi che guida*], idest mena.

[126] [*forte*], idest fortiter.

[130] [*Già si chinava ad abbracciar li piedi*], scilicet Statius.

[130] [*Già si chinava ad abbracciar li piedi*], scilicet Staçio.

[131] [*al mio dottore*], scilicet Virgilio.

[133] [*ei*], scilicet Statius.

[135] [*dimento*], idest obliviscor. [*nostra vanitate*], idest nostros spiritus.

[135] [*dimento*], idest scordo. [*nostra vanitate*], idest li nostri spiriti.

Par., IV

[c. 131v]

[1-6] [*Intra due...due dame*] <Vult> dicere Dantes quod sicut quando quis est intra duos <cibos> pares quod de neutro comedit, et sicut <agn>us inter duos lupos, et sicut canis <inter> duas damnas, sic et ipse stabat <ita> quod habebat duo dubia paria ita <quod ne>sciebat de quo prius quereret.

[1-6] [*Intra due...due dame*] Vol dire che chomo sta alcuno intra dui civi pari et non sa di quale se manze. Et come sta l'agno fra dui <lupi>, et como sta el cane fra due dayne, cusì stava isso in però ch'avea dui dubbii pari et non sapeva di qual prima si domandare. [*dame*], scilicet dayne.

[13-15] [*Fé sì Beatrice...fello*] <Quando D>aniellus tenebatur in carcere <a Nabu>codonassor accidit quod Nabuco<donass>or fecit somnium quod revelavit sibi <Danie>llus et propterea liberatus fuit.

[13-15] [*Fé sì Beatrice...fello*] In però che questo Daniel fo propheta et essendo in carcere del re Nabuchodonosor, il decto re se sompnao uno songio el qual Daniel si lgello revelao, per la qual cosa Daniel ne fo liberato dal dicto carcere.

[19-21] [<i>Tu argomenti...la misura?</i>] Unum dubium.	[19-21] [<i>Tu argomenti...la misura?</i>] Un dubbio.
[22-24] [<i>Ancor di dubitar...Platone</i>] {...}	[22-24] [<i>Ancor di dubitar...Platone</i>] L'altro dubbio.
[28] [<i>D'i Serafin colui che più s'india</i>] Dicit quod Seraphin, Moyses, Samuel, beatus Iohannes Evangelista et virgo Maria, vel quem vis istorum, non sunt in alio celo quam in primo, idest Empirreo, ubi est Deus. [<i>s'india</i>], idest magis appropinquatur Deo.	[28] [<i>D'i Serafin colui che più s'india</i>] Dice che 'l Seraphin, Moyses, Samuel, san Iohanni Evangelista et la virgine Maria non sono in altro cielo che nel primo cielo, scilicet Empireo dove sta Dio. [<i>s'india</i>], idest più s'appropinquava a Dio.
[29] [<i>Giovanni</i>], scilicet Evangelista.	
[34] [<i>il primo giro</i>], idest primum celum, ubi est Deus.	[34] [<i>il primo giro</i>], idest el primo cielo dove sta Dio.
[39] [<i>della spiritual che ha men salita</i>], idest quia celum lune est proximius aliis celis et ideo habet minorem assensum.	[39] [<i>della spiritual che ha men salita</i>], in però che 'l cielo de la luna sta a noi più presso che l'altri cieli, et in però à minor sallita. [c. 132r]
[48] [<i>e l'altro che Tobia rifece sano</i>], scilicet (R)aphahelem, qui curavit Tobiam a lepra.	[48] [<i>e l'altro che Tobia rifece sano</i>], scilicet Rapael.
	[49] [<i>Timeo</i>] Tymeo fuo il libro di Platone.
[61-63] [<i>Questo principio...trascorse</i>] {...} [<i>a noverar</i>], scilicet mundus.	[61-63] [<i>Questo principio...trascorse</i>], scilicet che 'l mundo non numerava li ??? pianeti, se non el Sole, Venus, Luna et Saturno; et dice al mundo che questi pianeti più influea nel homini. [<i>a noverar</i>], scilicet il mundo.
[73] [<i>Se</i>], idest quia.	[73] [<i>Se</i>], per qi.
[75] [<i>per essa</i>], scilicet violentiam.	[75] [<i>per essa</i>], scilicet vionelça.
[79] [<i>ella</i>], scilicet voluntas.	[79] [<i>ella</i>], scilicet voluntà.
[80] [<i>seque</i>], idest sequitur.	[80] [<i>seque</i>], idest sequita.

[95] [<i>Ch'alma beata non poria mentire</i>] <i><...></i> proxima <i><...></i> idest Deo, qui veritas est.	c. 132v [95] [<i>Ch'alma beata non poria mentire</i>] Nota che l'anima beata non po' mentire.
	[96] [<i>primo</i>], scilicet Dio.
[113] [<i>la voglia assoluta</i>] Duplex est voluntas, absoluta scilicet et mixta.	[113] [<i>la voglia assoluta</i>] La volontà è duppla, scilicet assoluta et mixta.
[118] [<i>amanza</i>], idest Beatrix.	[118] [<i>amanza</i>], scilicet Beatrice.
[119] [<i>mi inonda</i>], idest me inundat.	[119] [<i>mi inonda</i>], idest inunda me.
[125] [<i>'l ver</i>], scilicet veritas Dei.	c. 133r [125] [<i>'l ver</i>], scilicet la verità di Dio.
[127] [<i>lustra</i>], idest cubile.	[127] [<i>lustra</i>], idest cubile.
[130-132] [<i>Nasce...in collo</i>] Vult dicere quod, sicut ad pedem arboris nascuntur alique plantulille minime, sic semper prope veritatem nascitur aliquod dubium.	[130-132] [<i>Nasce...in collo</i>] Vol dire che como al piè de' l'albor nascono alcun piante minime, cusi sempre appresso di la verità ci nascono alcuni dubii.
[132] [<i>di collo in collo</i>], idest de loco in locum.	
<i>Par.</i> , XXII [73-78] [<i>Ma per salirla...farina ria</i>] Contra monacos Montis Casini.	c. 166r [73-78] [<i>Ma per salirla...farina ria</i>] Qui nota contra monachi di Monte Casino.
[88] [<i>Piero</i>], scilicet sanctus Petrus.	[88] [<i>Piero</i>], idest sancto Pietro.
[111] [<i>e fui dentro da esso</i>] Nota quod iam est in viij ^a spera, ubi sunt stelle.	c. 166v [111] [<i>e fui dentro da esso</i>] Nota che qui intrano la octava spera dove sono le signa et le stelle.
	[34] [<i>globo</i>], idest mondo.
[137] [<i>ad altro</i>], scilicet ad aliud quam ad mundum.	[137] [<i>ad altro</i>], scilicet che al mondo.
[139] [<i>la figlia di Latona</i>], scilicet Luna. Fabulose dicitur quod Latona, postquam Iuppiter concubuit cum ea, concepit et	[139] [<i>la figlia di Latona</i>] La fabula è che Iove si giacque cum Latona, de la qual

habuit ex ⟨eo⟩ oculos celi, scilicet Solem et Lunam.	abe dui filgi, scilicet el Sole et la Luna, li quali si dividono dui oghi del cielo.
[142] [<i>del tuo nato</i>], scilicet solis. [<i>Iperione</i>], scilicet Iuppiter.	[142] [<i>del tuo nato</i>], scilicet del sole. [<i>Iperione</i>], idest Iove. [c. 167r]
[151] [<i>L'aiuola che ci fa tanto feroci</i>] ⟨Aiu⟩ola, idest parva area de mundo ⟨dici⟩tur qui facit nos feroces.	[151] [<i>L'aiuola che ci fa tanto feroci</i>] Aiuola idest areola o piczola area, la qual allegoricamente se pone per lo mondo il qual fa noi feroci.
[152] [<i>con gli eterni Gemelli</i>], scilicet cum Geminis. Signum est unum ex duodecim signis.	[152] [<i>con gli eterni Gemelli</i>]. È signo del cielo, uno del dudici, el qual è chiamato Gemini.

La sovrapponibilità quasi perfetta tra i due corredi esegetici impone qualche riflessione proprio nei punti in cui è possibile notare uno scarto tra i codici. Innanzitutto, come prevedibile, il copista di Mad. 10057 non ricopia tutte le chiose presenti in Fi; in secondo luogo, è possibile notare come alcune chiose del codice spagnolo rimandino ad annotazioni non più leggibili su Fi a causa dell'evanescenza dell'inchiostro o dell'intervento di mani successive, in particolare della mano B che appone sul Filippino un corredo di glosse dipendenti dal *Comentum* serravalliano.²¹

Poiché il solo dato quantitativo non può essere utilizzato come unico elemento probante, a confermare una sicura dipendenza delle chiose madrilene da quelle Filippine concorrono una serie di luoghi in cui il copista di Mad. 10057 riprende da Fi anche una serie di interpretazioni errate o monotestimoniate nel codice Oratoriano:

Purg., I 24

[*a la prima gente*], scilicet genti de Ethiopia, qui sunt ⟨...⟩.²²

[*a la prima gente*], scilicet gente d'Ethiopia, la qual sta socto la linea equinoctiale che vide l'un polo e l'altro (c. 64v).²³

Purg., IV 25

²¹ *Chiose Filippine*, pp. 30-42.

²² Parte della chiosa è stata ricoperta dall'intervento della mano B, c. 87r.

²³ La "prima gente", variamente interpretata come Adamo ed Eva, gli uomini dell'età dell'oro o di quella classica, trova solamente nell'esegesi di Fi un riferimento alla popolazione etiopica (*Chiose Filippine*, p. 608 n. 15).

[*discendesi in Noli*] Quando quis descendit de monte Sancti Captivi ad Nolim de riparia Ianue.

[*discendesi in Noli*] Quando alcun discende del monte di Sancto Captivo ad Noli di riparia di Zenua (c. 70r).²⁴

Purg., X 32

[*Pulicleto*] Fuit quidam optimus Pictor.

[*Pullicreto*] Fo un optimo figuratore (c. 81r).²⁵

Purg., XX 15

[*quando verrà*] Nota hic verba que autor dicit in Inferno. Vide: *Et sua nation sarrà tra feltro e feltro*.

[*quando verrà*] Qui nota le parole di Danti le qual dice di supra nel tractato de l'Inferno, nel primo cantu, dove dice: *Et sua nation sarà tra feltro et feltro* (c. 99v).²⁶

Purg., XX 69

[*Tommaso*] Dicit de frate Thoma de Aquino, qui erat consanguineus Corradini.

[*Tommaso*] Dice di Sancto Tomasso d'Aquino, il quale era parente di Corradino (c. 100r).²⁷

Purg., XXII 118

[*le quattro ancelle*], idest stelle.

[*le quattro ancelle*], idest stelle (c. 104v).²⁸

Purg., XXIII 94

[*la barbagia*], idest portamentum.

²⁴ Solo in questi due codici è riportato il nome del monte che sovrasta Noli (Ivi, p. 652 n. 15).

²⁵ Come già sottolineato da Mazzucchi, l'identificazione di Policreto come pittore non trova riscontro all'interno dell'esegesi dantesca che definisce Policreto uno scultore o intagliatore (Ivi, p. 735 n. 22).

²⁶ Se il rimando al primo canto dell'*Inferno* è testimoniato nell'esegesi antica, la citazione del verso 105 è tratto peculiare di questi due codici (Ivi, p. 874 n. 13).

²⁷ La consanguineità tra san Tommaso d'Aquino e Corradino non è altrove testimoniata (Ivi, pp. 877-8 n. 47). È da notare che in tutti i luoghi in cui il Filippino appone il titolo di frate a Tommaso, il copista del codice di Madrid, solitamente molto fedele nella traduzione, modifica il titolo in "Santo" (cfr. *Par.*, X 94, c. 143v; *Par.*, XI 16, 19, 124 cc. 144v, 146r; *Par.*, XII 31, c. 146v); va valutato che il committente del codice, l'arcivescovo Domenico di Taranto, era persona appartenente alla cerchia ecclesiastica e che quindi il copista, che fosse anch'egli o no uomo di chiesa, ha posto particolare rilievo alla questione.

²⁸ L'identificazione delle "quattro ancelle", le ore del giorno, con le "stelle" non trova altro riscontro all'interno dell'esegesi dantesca (Ivi, p. 908 n. 79).

[*la barbagia*], idest di portamento (c. 106v).²⁹

Purg., XXIV 29

[*Ubalдино de la Pila e Bonifazio*] Dominus Ubaldinus fuit de Ubaldinis et dominus Bonifacius fuit magnus lussor ad calculos et cum rocco vicit multos ad ludum calculorum, quit fuerunt multum gulosi.

[*Ubaldin da la Pila e Bonifazio*] Messer Ubaldino fo delli Ubaldini et messer Bonifazio fo grandissimo iocatore di scacchi et col roccho vinceo molti iocatori di scacchi (c. 107r).³⁰

Par., III 3

[*il dolce aspetto*], scilicet lune.

[*il dolce aspetto*], scilicet di la luna (c. 129v).³¹

Par., X 125

[*l'anima santa*] Sanctus Petrus martir.

[*l'anima santa*], scilicet di Santo Pietro martiro (c. 144r).³²

Par., XXIII 79

[*mei*], idest melius.

[*mei*], idest melgo (c. 168r).³³

Esiti particolarmente interessanti si riscontrano quando il copista di Mad. 10057 riprende da Fi quelle chiose corredate da seppur minime illustrazioni. La più curiosa è senza dubbio quella relativa a *Purg.*, XXIII 33 e al riconoscimento sul volto delle anime dei golosi della “M” della parola “omo”, ossia della linea ideale prodotta sul viso dell’uomo dalle sopracciglia e dal naso (Fig. 4). Oltre a volgarizzare la chiosa, il copista di Mad. 10057 ricopia da Fi anche il disegno esplicativo del volto umano formato dalla “M” gotica:

²⁹ Anche questa interpretazione è unica dei soli due manoscritti qui considerati (Ivi, p. 921 n. 58).

³⁰ Entrambi i chiosatori ignorano la carica arcivescovile di Bonifacio e lo apostrofano come grande giocatore di scacchi (Ivi, p. 930 n. 23).

³¹ L’interpretazione non collega il “dolce aspetto” alla “bella verità” del verso precedente (Ivi, p. 1098 n. 3).

³² Mazzucchi definisce “assurda” la proposta esegetica di Fi che indentifica nell’“anima santa” San Pietro e non Severino Boezio (Ivi, p. 1029 n. 6).

³³ Il chiosatore del Filippino, non comprendendo il latinismo *mei* (passare), revisiona il v. 79 «Come a raggio di sol che puro mei» inserendo è nell’interlinea, dopo *che* («Come a raggio di sole che è puro mei») e intendendo *mei* come *meglio* (Ivi, p. 1280 n. 2). Il copista di Mad. 10057 inserisce direttamente la è a testo, dando origine ad un errore testuale esclusivo di questi due codici.

[l'emme], idest «M», que potest legi in visu hominis, picta in nasu et superciliis.

[l'emme] «M» è una lettera la qual si lege nel viso dell'omo, zoè nel naso et ne le cilge como si vede in questa figura (c. 105v).

Allo stesso modo, a *Par.* X 67-68, per spiegare come gli spiriti del Cielo del Sole si dispongano in cerchio intorno a Dante e Beatrice, oltre alla chiosa, la mano A inserisce una semplice figura circolare puntiforme con due punti centrali a figurare Dante e Beatrice, illustrazione presente anche nel codice di Madrid:

[la figlia...è pregno], idest quando luna per nubes facit quodam circulum in circuitu suo, ita spiritus qui erant in sole facerunt circulum de se ipsis in circuitu Dantis et Beatricis, sicut patet per figuram superiorem.

[la figlia...è pregno] Qui pone Danti la similitudine dicendo che chomo la luna per le nube fa dintorno a sé un circuitu, cusi li spiriti che erano nel sole faciano cerchio de se stessi nel circuitu di Danti et di Beatrice, como pare nella figura di supra (c. 143r).

E ancora, due canti più avanti (*Par.*, XII 4-6), per figurare la seconda corona di spiriti sapienti che circonda Dante e Beatrice, in entrambi i codici è utilizzato il medesimo schema, simile al primo, ma con un giro puntiforme in più.

In alcuni casi, come già mostrato sopra, grazie alle chiose presenti su Mad. 10057, è possibile recuperare sul Filippino tracce di chiose erase o coperte da altre mani, in particolare dalla mano B. Talvolta, quando l'inchiostro è anche solo lievemente visibile, è possibile recuperare parte della chiosa originaria di Fi e metterla a confronto con quella del codice spagnolo; altre, invece, le rasure sono così profonde da non permettere alcun tipo di comparazione, facendo necessariamente arenare il ragionamento sul versante teorico. Limitando l'analisi alla seconda e alla terza cantica è stato possibile isolare un totale di 61 chiose sul codice Madrilenso (41 per il *Purgatorio* e 20 per il *Paradiso*) che hanno portato a scovare sul manoscritto Oratoriano tracce di quello che si potrebbe configurare come un vero e proprio strato sommerso di chiose della mano A. Si tratta, solitamente, di chiose brevi, ma non mancano esempi di ingenti porzioni testuali (si veda quella relativa a *Par.*, VI 1) completamente nascoste dall'intervento della mano B e a volte solo parzialmente visibili su Fi:

Purg., I

[23] [e vidi quattro stelle], idest virtutes {...}.³⁴

³⁴ Chiosa erasa, c. 87r.

[23] [*e vidi quattro stelle*], scilicet virtute cardinali, scilicet prudentia, temperantia, iustitia et fortitudine (c. 64v).

Purg., IV

[64] [*lo Zodiaco rubecchio*] {...}.³⁵

[64] [*lo Zodiaco rubecchio*] Rubeccho si chiama la rota col denti. *Çodiaco rubeccho del cielo* è che comprende tucto 'l cerchio del cielo per longo et per largo del dudici gradi. Per lo qual zodiaco corrono tutti li pianeti (c. 70v).

[70-71] [*sì ch'amendue...emisperi*] {...}.³⁶

[70-71] [*sì ch'amendue...emisperi*] Questi due emisperii fanno uno oriçonte (c. 70v).

[72] [*Fetòn*] {...}.³⁷

[72] [*Fetòn*] Feton fuo filgio del Sole, il qual non sappe conducer il carro del Sole (c. 70v).

Purg., V

[18] [*insolla*], idest {...}.³⁸

[18] [*insolla*], idest debilita (c. 71v).

[95] [*Lorchiano*], {...}.³⁹

[95] [*Lorchiano*], è fiume il qual passa presso di Biblera (c. 72v).

[96] [*Appennino*], {...}.⁴⁰

[96] [*Appennino*], è un gran monte presso del quale è situata la provincia di Toscana (c. 72v).

Purg., VI

[106] [*Montecchi et Cappelletti*] {...}.⁴¹

[106] [*Montecchi et Cappelletti*] Son dui case di nobili homini di Lombardia (c. 74v).

Purg., VII

³⁵ Chiosa erasa e parzialmente coperta dalla mano B, c. 95r.

³⁶ Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 95r.

³⁷ Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 95r.

³⁸ Chiosa erasa, c. 96v.

³⁹ Inchiostro evanito e ricoperto dall'intervento della mano B, c. 98r. Ma si veda la chiosa al v. 125 presente su Fi.

⁴⁰ Inchiostro evanito e ricoperto dall'intervento della mano B, c. 98r.

⁴¹ Chiosa erasa, c. 100v.

[32-33] [*dai denti...essenti*], idest {...}.⁴²

[32-33] [*dai denti...essenti*], idest che foro morti 'nanti el baptismo (c. 75v).

[60] [*l'orizzonte*] {...}.⁴³

[60] [*l'orizzonte*] L'orizonte è quel loco nel circuitu del mondo iuxta la terra et iuxta l'acqua (c. 76r).

[79] [*Non avea pur natura ivi dipinto*] {...}.⁴⁴

[79] [*Non avea pur natura ivi dipinto*] Vol dire che non solo la natura avea là dipinto, ma etiamdio ci facea sua vita di milli odori (c. 76r).

[94] [*Rodolfo imperador*] {...}.⁴⁵

[94] [*Rodolfo imperador*] Questo Rodolfo imperatore purga sua negligentia in però che tardao di fare il bene et di venire in Ytalia (c. 76v).

[100-102] [*Ottacchero...pasce*] {...}.⁴⁶

[100-102] [*Ottacchero...pasce*] Questi ri et signori et altri officiali per li loro dominia et officii tardaro di fare il bene (c. 76r).

[132] [*questi ha ne' reami suoi migliore uscita*] Vult {...}.⁴⁷

[132] [*questi ha ne' reami suoi migliore uscita*] Vol dire che quisto abe melgior prole (c. 77r).

Purg., VIII

[80] [*la vipera che Melanesi accampa*] {...}.⁴⁸

[80] [*la vipera che Melanesi accampa*] L'arme di misser Galeasso delli Bisconti di Milano è una vipera, la qual quelli di Milano portano quanno vanno ad campo (c. 78r).

Purg., IX

[1] [*La concubina di Titone antico*] {...}.⁴⁹

[1] [*La concubina di Titone antico*] Parla qui de la aurora et dice ca fo la concubina di Titone, scilicet del Sole, secundo che sse lege nel poeti (c. 79r).

Purg., IX

⁴² Chiosa erasa, c. 102r.

⁴³ Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 102v.

⁴⁴ Inchiostro evanito, c. 102v.

⁴⁵ Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 103r.

⁴⁶ Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 103r.

⁴⁷ Inchiostro evanito, c. 103v.

⁴⁸ Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 105r.

⁴⁹ Chiosa coperta dall'intervento della mano B, c. 106r.

[13-15] [*Nell'ora...guai*] {...}.⁵⁰

[13-15] [*Nell'ora...guai*] Qui toccha la favola chomo una donpna chiamata Prognès fo pilgata dal (?) in nel concubitu con Mercurio per la qual cosa l'occise. Mercurio supplicao a Iove cha la rinviavas. Iova sì la rinvivò et sì la converrtio in quel ociello chiamato rendena (c. 79r).

Purg., XIII

[117] [*e io pregava Iddio di quel ch'e' volle*] {...}.⁵¹

[117] [*e io pregava Iddio di quel ch'e' volle*] In però ch'era invisioda, volea vedere li soi cictadini scomficti (c. 87v).

Purg., XIV

[17] [*un fiumicel che nasce in Falternona*] {...} Arnus.⁵²

[17] [*un fiumicel che nasce in Falternona*] Qui nota dove il fiume di Fiorenze, scilicet Arno nasce (c. 88v).

[42] [*Circe*] {...}.⁵³

[42] [*Circe*] Questa Circe fo quella che con soi potioni ingannava l'omini et faceali mutare in bestie. Et in però se dice nel testo che l'omini di quella valle si mutavano sì como se fossero mutati in bestie. Questa materia è notata di supra nel tractato del *Inferno* al capitolo XXVI (c. 88v).⁵⁴

Purg., XVI

[115] [*In sul paese ch'Adice e Po riga*] {...}.⁵⁵

[115] [*In sul paese ch'Adice e Po riga*] Adici è 'l fiume che passa per Verona. Po è 'l fiume che passa per Lombardia (c. 93v).

Purg., XVII

[32] [*bulla*], idest {...}.⁵⁶

[32] [*bulla*] Bulla è una apulla d'acqua o retundità de acqua concava la qual se nell'acqua quando piove al modo de una piczola vescica (c. 94r).

[82-83] [*Dolce mio padre...dove semo?*] {...}.⁵⁷

⁵⁰ Chiosa coperta dall'intervento della mano B, c. 106v.

⁵¹ Chiosa coperta dall'intervento della mano B, c. 118r.

⁵² Inchiostro evanito, c. 119r.

⁵³ Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 119r.

⁵⁴ Il rimando è a *Inf.*, XXVI 90; tale chiosa su Circe è presente nel codice Filippino, ma non è stata ricopiata in Mad.10057.

⁵⁵ Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 125r.

⁵⁶ Inchiostro evanito; la chiosa è parzialmente coperta dalla mano B, c. 126r.

⁵⁷ Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 127r.

[82-83] [*Dolce mio padre...dove semo?*] In questo girone si purgano quelli che non abero integro amore ad sé et al suo proximo, et volsero el male et la oppressione del proximo (c. 95r).

[91] [*né creator né creatura mai*] <...> dup<...>.⁵⁸

[91] [*né creator né creatura mai*] Qui nota che l'amore è doppio, indest in dui modi.

Purg., XVIII

[136] [*quella*], scilicet <...>.⁵⁹

[136] [*quella*], scilicet Creusa molgeri de Enea (c. 97v).

Purg., XIX

[7] [*balba*] <...>.⁶⁰

[7] [*balba*], scilicet sirena (c. 97v).

[142] [*Alagia*] <...>.⁶¹

[142] [*Alagia*] Questa Alagia fo molgeri del marchese Malaspina (c. 99v).

Purg., XX

[25] [*O buon Fabrizio*] <...>.⁶²

[25] [*O buon Fabrizio*] Fabriçio fo un consulo di Roma, il qual per far iustitia non curao delle cose terrene (c. 99v).

[115] [*Polinestòr*] <...>.⁶³

[115] [*Polinestòr*] Tocca la storia di Polimestore, re di Tracia, il quale occise Polidore, filgo del re di Troya per la cupidità dell'auro del decto Polidoro. Questa storia è plenamente notata nel tractato dell'*Inferno* al tricesimo canto (c. 101r).⁶⁴

Purg., XXI

⁵⁸ Inchiostro evanito, c. 127r.

⁵⁹ La chiosa, chiaramente errata, identificava in "quella" che sopportò gli affanni del viaggio di Enea non la gente che partì con il troiano, ma la moglie di Enea. La mano B ha eraso la chiosa e l'ha sostituita con «scilicet gens», c. 130r.

⁶⁰ La chiosa è stata erasa e sostituita con «balbuciens» dalla mano B; tuttavia, è ancora visibile la parte inferiore dell'asta si una s, c. 130v.

⁶¹ Chiosa erasa e parzialmente coperta dalla mano B (c. 132v); la chiosa si estende per la lunghezza di tre righe lasciando supporre che il copista del codice di Madrid non ha ricopiato tutto il testo presente nella chiosa.

⁶² Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 133r.

⁶³ Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 134v.

⁶⁴ Il rimando è all'ampia chiosa su Polidoro di *Inf.*, XXX 13, presente nel codice Oratoriano, ma non in quello di Madrid.

[25] [*colei che di e notte fila*], scilicet Lachesis. } (Clot)o colum baiulat, Lachesis net, idest destruit, (At)ropos ocat. {...}.⁶⁵

[25] [*colei che di e notte fila*], scilicet Latesis. } Cloto colum baiulat, Latesis net, Antropos occat, idest necat. La expositione di questo verso troverai di supra nel tratatu de l'Inferno nel cantu tricesimo terzo (c. 101v).

Purg., XXVIII

[71] [*ma Elesponto, là 've passò Serse*] {...}.⁶⁶

[71] [*ma Elesponto, là 've passò Serse*] Xerxe fo re, il qual conquistao Asia et provao di far il ponte nel dicto braccio di mare, et non pocté perché non trovao fondo (c. 115v).

[74] [*per mareggiare intra Sesto e Abido*] {...}.⁶⁷

[74] [*per mareggiare intra Sesto e Abido*], idest quel braccio di mare intra Sesto e Abbide (c. 115v).

[127-131] [*Da questa parte...si chiama*] Vol dire che quell'acqua non surgea di vena socto terra, ma di Paradiso, et partese in due parti, l'una se chiama Lethe et fa dimenticare el peccato, et l'altra se chiama Eunice, la qual rende premio del ben facto (c. 116r).⁶⁸

Purg., XXIX

[40] [*Elicona*], idest fonte di sapientia.⁶⁹

[41] [*Uranie*] È musa et è donna delle muse. [*coro*] El quale è di nove muse, scilicet Clio, Eutorpe, Melmepone, Talia, Polimia, Eratho, Tersicore, Eurania, Caliope.

Purg., xxx

[31] [*sovra candido vel cinta d'uliva*] {...}.⁷⁰

[31] [*sovra candido vel cinta d'uliva*] Qui mostra Danti in quale habito lge apparse Beatrice (c. 118v).

[49-50] [*Ma Virgilio...di sè*] Qui Virgilio lasao Danti ad dimostrare che la sacra theologia non ricerca razione, ma fede et miracoli. Et perché in questo libro per Virgilio se intende la razione et per Beatrice la Sacra Scriptura, in però dice qui che incontinentemente che Danti vide Beatrice Virgilio la lasciao (c. 199r).⁷¹

⁶⁵ Porzione testuale probabilmente non più visibile, c. 135v; cfr. *supra*.

⁶⁶ Chiosa erasa e parzialmente coperta dall'intervento della mano B, c. 153r.

⁶⁷ Chiosa erasa e parzialmente coperta dall'intervento della mano B, c. 153r.

⁶⁸ Al codice Oratoriano mancano le cc. che contenevano i vv. 124-48.

⁶⁹ A Fi mancano le cc. relative ai vv. 1-105 del canto XXIX.

⁷⁰ Chiosa erasa e parzialmente coperta dall'intervento della mano B, c. 155r.

⁷¹ In Fi non è perfettamente visibile il margine superiore della c. 155v a causa della rifilatura; non è possibile stabilire se la chiosa fosse o no presente sul codice Oratoriano.

Purg., XXXII

[53] [*quella*], scilicet {...}.⁷²

[53] [*quella*], scilicet luce (c. 123r).

[54] [*celeste lasca*] celest {...} piscis.⁷³

[54] [*celeste lasca*] Lascha è una stella et uno del dudici signi chiamato pesci (c. 123r).

[57] [*stella*], {...} signo.⁷⁴

[57] [*stella*], idest socto altro signo (c. 123r).

[65] [*Siringa*] {...}.⁷⁵

[65] [*Siringa*] Fo una femena (c. 123r).

Par., I

[15] [*alloro*], idest desideratus laur {...}.⁷⁶

[15] [*alloro*], idest el desiderato lauro del qual antiquamente si usavano di coronare i poeti (c. 127r).

[16] [*Parnaso*] {...}.⁷⁷

[16] [*Parnaso*] El monte di Parnaso si partia in dui monti: nell'uno che si chiamava Cyrra si coleva Apollo, nell'altro che si chiamava Elicon si colevano l'altre muse (c. 127r).

[20] [*Marsia*] {...}.⁷⁸

[20] [*Marsia*] Marsia fo un filosofo il qual volenno contendere di la scientia con Apollo, de la qual cosa ne gio di (so)cto in ne li loro disputation et in però che fo vinto di Apollo si fo scorticato (c. 127r).

[99] [*corpi lievi*] {...}.⁷⁹

[99] [*corpi lievi*], scilicet del pianeti et di le stelle e de li cieli (c. 128r).

Par., II

⁷² Chiosa coperta dall'intervento della mano B, c. 160r.

⁷³ Inchiostro evanito, c. 160r.

⁷⁴ Inchiostro evanito, c. 160r.

⁷⁵ Chiosa erasa e parzialmente coperta dall'intervento della mano B, c. 160r.

⁷⁶ Inchiostro evanito, c. 167r.

⁷⁷ Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 167r.

⁷⁸ Chiosa erasa e coperta dalla mano B, c. 167r.

⁷⁹ Chiosa erasa e coperta dalla mano B, c. 168r.

[127] [*santi giri*] Vult {...}.⁸⁰

[127] [*santi giri*] Vol dire che 'l moto o la virtù dei cieli spira dal beato motore, como dal maestro l'arte del martello (c. 129r).

[133] [*E come*] {...}.⁸¹

[133] [*E come*], scilicet la octava spera, la qual pilga forma et virtute da la nona spera, ne la qual tucta la virtù sta dell'oniverso (c. 129v).

Par., III

[62] [*mi dici*] {...}.⁸²

[62] [*mi dici*], scilicet quel che disse un pocho di sopra, dove disse *li nostri affecti* etc. (c. 130v).

[118-120] [*la gran Costanza...possanza*] {...} Const {...}.⁸³

[118-120] [*la gran Costanza...possanza*] questa Costanza fo filga del re Guillelmo, filgo di Roberto Viscardo, et fo inchiusa monacha nel monastero di Palermo. Et poi con consentimento del papa ne fo tracta et data per molgeri a l'imperator Henrico figolo de l'imperator Federico, il qual si dicea Barba Rossa di casa di Svavia, da la qual nacque Federico terço (c. 131r).

Par., VI

[1] [*Poscia che Costantin*] {...}.⁸⁴

[1] [*Poscia che Costantin*] La storia è tale che Priamo, re dei troiani, inter l'altri soi filgoli ne abe uno el quale se chiamao Ganimede, et avendolo dato ad nutrire, fo per caso che la sua notricia, la quale stava presso de Troya in una montangia, lontana da Troya per tre melgia andasse ad stare certe cose domestiche. Lassao Ganimede in na cuna, al quale venne una aquila et si sse 'l portao et si sse 'l manzao, de la qual cosa tutti quilli del regno troiano ne foro multo correcciati. Et in perzò re Priamo chiamao li soi savii alli quali demandao qual conselgo fosse da fare, li quali conselgaro che re Priamo convocasse li soi conti baroni et granni homini del riame, al quali dicesse che Iove volea avere Ganimede, filgol del re Priamo, de la stirpe de Dardano, el qual fundao Troya, che 'l servisse et perché l'aquila fo el messo de questo damo diss'el re: *Yo volgo che l'aquila sia mio signo et mia arma*, et così fo facto. Et successivamente, poi che Troya fo destructa, Enea venne a Roma col signo dell'aquila et tanto isso quanto li soi descendentì combactio con quel signo, idest arme, con Eurialo, Niso, Turno et con l'altri signori li quali stavano nel terre convicine a Roma, et vincero et fundaro Roma. Sì che sempre li

⁸⁰ Chiosa erasa e in parte coperta dalla mano B, c. 171r.

⁸¹ Chiosa erasa e coperta con «Comparacio» dalla mano B, c. 171r.

⁸² Inchiostro evanito, c. 172r.

⁸³ Chiosa erasa e ricoperta dalla mano B, c. 173r.

⁸⁴ La chiosa è stata erasa e completamente coperta dalla mano B; tuttavia, le tracce della *scriptio inferior* della mano A sono ancora visibili nella parte bassa del margine esterno e in quello inferiore, c. 177v.

imperatori de Roma portavano l'aquila per loro arme, la qual Enea portao da Troya. Successivamente, Constantino fo leproso et fu curato da la lepra per sancto Silvestro papa et donao alla ecclesia lo imperio romano et tutti li rasoni de lo imperio. Poi se nne gio in Constantinopoli et volie l'arme de l'aquila contra 'l soe curso. In perzò che l'aquila era venuta da oriente verso occidente, Constantino la voltao da occidente verso oriente, scilicet in Constantinopoli dove per ducente anni et più segnoreao lu dicto ocello, idest li imperatori de Roma infine al tempo che segnoreao Iustiniano et questo vole dire lu testo di Danti (c. 135r).

Par., VII

[90] [*sanza passar per un de questi gradi*] Qualiter <...> nisi altera duarum viarum, prout in testu.⁸⁵

[90] [*sanza passar per un de questi gradi*] Nota che 'l peccato de la inobedientia de Adamo non si potrà recuperare se non per una delle due vie secundo che sse dice nel testo (c. 138r).

[139] [*l'anima d'ogni bruto e delle piante*] <...> vege<...> de plane<...>.⁸⁶

[139] [*l'anima d'ogni bruto e delle piante*] In perrò che l'anima rationale sensitiva et vegetativa recipino impressione dal pianete (c. 138v).

Par., VIII

[7] [*Dione*] D<...> fuit mater Cup<...>.⁸⁷

[7] [*Dione*] Dyone fo la matre de Cupido (c. 138v).

[124] [*Serse*] Iste <...>.⁸⁸

[124] [*Serse*] Questo Serse fo re di Persia (c. 140r).

Par., IX

[47] [*cangerà l'acqua che Vincenza bagna*] <...>.⁸⁹

[47] [*cangerà l'acqua che Vincenza bagna*] Qui si dica che messer Cane tolse quell'acqua clara che gia a Padua et fecela gire alla palude (c. 141r).

[138] [*là dove Gabriello aperse l'ali*], idest <...>.⁹⁰

[138] [*là dove Gabriello aperse l'ali*], idest dove l'angelo Gabriele annunziò a la Vergine (c. 142v).

Par., XXVI

⁸⁵ Lacuna dovuta all'inchostro evanito già segnalata in *Chiose Filippine*, p. 1166 n. c.

⁸⁶ Inchostro evanito, c. 182r.

⁸⁷ Inchostro evanito, c. 182r.

⁸⁸ Chiosa coperta dalla mano B, c. 184r.

⁸⁹ Chiosa erasa e coperta dall'intervento della mano B, c. 185r.

⁹⁰ Lacuna già segnalata in *Chiose Filippine*, p. 1201 n. q.

[93] [*a cui ciascuna sposa è figlia e nuro*] {...}.⁹¹

[93] [*a cui ciascuna sposa è figlia e nuro*] Quasi dica: «O Adam, tu sei patre di tucti li homini, et in però ciascun femina maritata ad te è filga et nora (c. 173v).

[115-117] [*Or, figliuol...segno*] {...}.⁹²

[115-117] [*Or, figliuol...segno*], idest nol manzar del pomo, ma la trasgression del mandato fo la chascion del suo exilio (c. 174r).

[119-120] [*quattromilia trecento...concilio*] {...}.⁹³

[119-120] [*quattromilia trecento...concilio*] Numera quanto tempo fo Adam nel limbo aspectando l'advento di Christo (c. 174r).

Par., XXVII

[10] [*le quattro face*], scilicet sanctus Petrus, scilicet sanctus iacobus, sanctus Iohannes Evangelista {...}.⁹⁴

[10] [*le quattro face*], scilicet sancto Pietro, sancto Iacobo, sancto Iohanni Evangelista et Adam (c. 174v).

[19] [*quand'io udi'*: «*Se io mi trascoloro*»] {...} Petro qui conquiritur de summo <pontefice> et aliis clericis.

[19] [*quand'io udi'*: «*Se io mi trascoloro*»] Qui parla sancto Pietro lamentandose de summo pontefice et del clerici (c. 174v).

La presenza su Mad. 10057 di chiose una volta esistenti nel Filippino, tuttavia, non concorre a fugare il dubbio sulla possibilità della copia indiretta; l'apparato esegetico del manoscritto di Madrid, infatti, potrebbero dipendere da qualche altro codice di cui non ci sono giunte tracce, eventualità che, tuttavia, i dati materiali fanno apparire poco plausibile. È possibile notare, ad esempio, come alcune delle didascalie aggiunte dalla mano A di fianco alle miniature che accompagnano il Filippino siano usate dal copista del codice spagnolo come didascalie alle illustrazioni presenti sul proprio manufatto, denunciando non solo una visione diretta del codice Oratoriano, ma eliminando qualsiasi dubbio su una possibile creazione tarda dell'apparato iconografico del codice spagnolo:

	Fi	Mad.10057
<i>Inf.</i> , VII		<i>Inf.</i> , VIII

⁹¹ Inchiostro evanito, c. 222v.

⁹² Inchiostro evanito, c. 223r.

⁹³ Inchiostro evanito, c. 223r.

⁹⁴ Già Mazzucchi ha segnalato la mancanza di Adamo (*Chiose Filippine*, p. 1301 n. 1); in realtà l'ultima porzione della chiosa è stata erasa (c. 223v).

[MINIATURA RAFFIGURANTE DANTE E VIRGILIO TRA DUE TORRI] Notandum quod per istas turres significatur superbia, eo quod superbia est principium ire et accidie.⁹⁵

Inf., XVII

[MINIATURA RAFFIGURANTE DANTE E VIRGILIO CON GERIONE] <Per> istam feram que dicitur habere caudam aguzzam <figuratur> fraudis, ad figurandum quod finis fraudis semper offendit aliquem; et ubi <dicit quod frangit> muros et argines, et cetera, <intelligit quod> nullum castrum seu quevis <fortitudo adeo fortis> reperitur quin <cum fraude> capiatur. Et nemo potest <esse ita fortis et> ita armatus qui cum <fraude non> interficiatur.⁹⁶

[MINIATURA RAFFIGURANTE DANTE E VIRGILIO DAVANTI AD UNA TORRE] Per questa torre se figura la superbia la qual è principio de ira et de accidia (15v).

Inf., XVII

[MINIATURA RAFFIGURANTE DANTE E VIRGILIO CON GERIONE E GLI USURAI] Per questa fera che à la coda aguça significa fraude, in perzò che 'l fine de la fraude sempre offende; et dove dice che rompe li muri et l'argini significa che nul castello ne forteza po essere sì forte che con fraude non se pilge. Et nullo homo po esser sì forte ne sì ben armato che con fraude non sia occiso (c. 31v).

Inoltre, il codice di Madrid presenta almeno un problema di distribuzione del materiale testuale che può essere spiegato con una copia diretta e non molto attenta di Fi. Nel canto XI dell'*Inferno*, il Filippino presenta le chiose ai vv. 22 e 28 separate da un breve spazio bianco (c. 26v); il copista di Mad. 10057 sembra non intuire di trovarsi dinanzi a due porzioni testuali distinte e le ingloba entrambe all'interno della chiosa al v. 22, senza alcuna soluzione di continuità.

Fi

[22] [*D'ogni malizia*] <Not>andum super hac demonstratione qualitatibus <cul>pe violentie et fraudis, unde sciendum quod <quan>to magis culpa operatur contra Deum tanto magis <re>mota est ab ipso, unde quia fraus magis est <m>alitia hominis quam violentia, ideo <fr>audolentes sunt in inferiori loco.

[28] [*De' violenti il primo cerchio è tutto*] <Dicit autor> quia violentia potest fieri tribus modis; <inde> circulus dividitur in tres partes; <fr>aus videtur dividi

Mad.10057

[22] [*D'ogni malizia*] Super de questa demonstratione di la qualità de la culpa di fraude et violenza, devete sapere che quanto la colpa è più contra Dio, da Dio tanto è più rimota da esso. Et perché la fraude è più malitia dell'omo che la violenza, in però li fraudolenti sono in più basso loco. Et in perzò che la violentia se parte in tre modi, il cerchio delli violenti è partito in tre parti; et perché la fraude si fa in due modi, el suo cerchio è partito in dui parti. In però che alcuno opera fraudulenter contra l'altro intra li quali non è

⁹⁵ Ivi, p. 235.

⁹⁶ Ivi, p. 359.

in duas partes sicut <d>uobus modis utitur ab hominibus: unus modus quando fraudulente agitur contra aliquem, quamvis <non> sit fidutia inter ipsos nec amor naturalis <qui> est in hominibus; alter modus est quando quis <u>titur fraude contra amicum habentem fiduciam <in> fraudante et hoc peccatum est gravius, ideo inferiori loco punitur, quia tale <p>eccatum videtur quod sit proditio.

fiducia se non amor natural che è in nel homini; et il sicundo modo è quando alchuno opera fraude contra del suo amico, il qual à fiducia in lui et quisto è più grave peccato, in però che è quasi tradimento, in però à più grave pena et è posto in più basso loco (c. 21r).

Alla luce dei dati riportati, è possibile tentare di ricostruire il profilo del copista del codice di Madrid. L'amanuense è generalmente attento alle questioni ecclesiastiche, ad esempio nominando sempre Tommaso d'Aquino "santo" o in *Par.*, IV 28 modificando in "santo" il "beato" presente nel Filippino come attributo a Giovanni l'Evangelista. In linea generale, tuttavia, il copista si mostra abbastanza conservativo e rispettoso del testo presente in Fi, non rielaborando quasi mai il materiale testuale, ma limitandosi semplicemente a volgarizzarlo. Appare illogico, quindi, per tornare alla chiosa introduttiva del *Purgatorio*, supporre che il copista abbia rielaborato la chiosa di Fi apposta di fianco al diagramma; è altamente probabile, invece, che abbia volgarizzato la chiosa posta nel margine superiore della prima carta del *Purgatorio* di Fi, chiosa non più visibile a causa della rifilatura e di cui, come detto, restano visibili minime tracce.

3 Analisi testuale

Poiché è chiaro che il copista del codice di Madrid abbia avuto a disposizione il Filippino per copiarne le chiose, è opportuno verificare la tenuta testuale del manoscritto per capire se possa o no trattarsi di un *descriptus*. Si presenta di seguito, quindi, la collazione per *loci* dei due testimoni:

INFERNO

1. I 2 mi ritrovai per una selva *oscura*] scura Fi Mad.10057.
2. (B) I 3 Ché la diritta via era smarrita Fi Mad.10057.
3. (B) I 4 *Ahi* quanto a dir qual era è cosa dura] E Fi Mad.10057.
4. (B) I 15 Che m'avea di paura il cor compunto Fi Mad.10057.
5. (B) I 28 Poi ch'ei posato un poco il corpo lasso Fi Mad.10057. In Mad.10057, una mano posteriore ha modificato *Poi ch'ei* in *Com'io*, ma la

lezione sottostante è ancora visibile, così come la lettera guida della terzina che è chiaramente una *p*.

6. (B) I 47 Con la *test'alta* e con rabbiosa fame Mad.10057] testa alta Fi.
7. I 64 *Quando* vidi costui nel gran deserto] Quand'io Fi Mad.10057.
8. I 70 Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi] su Giulio Fi Mad.10057 (*corr.* sub Iulio).
9. I 103 *Questi* non ciberà terra né peltro] Costui Fi Mad.10057.
10. I 112 Ond'io per lo tuo *me'* penso e discerno] mei Fi Mad.10057.
11. (B) I 116 Vedrai *li* antichi spiriti dolenti] li Fi Mad.10057.
12. (B) II 53 E donna mi chiamò beata e bella Fi Mad.10057.
13. (B) II 56 E cominciommi a *dir* soave e piana Fi] dire Mad.10057.
14. II 57 con angelica voce, in *sua* favella] lor Fi; la Mad.10057.
15. (P) II 80 Che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi Fi Mad.10057.
16. (B) III 7 Dinanzi a me non fuor cose create Fi Mad.10057. In Mad.10057 *me* è stato corretto in *noi* da una mano posteriore.
17. (P) III 30 Come la rena quando *turbo* spira] a turbo Fi Mad.10057.
18. (P) III 36 Che visser senza '*nfamia* e senza lodo] fama Fi Mad.10057.
19. (B) III 41 Né lo profondo inferno li riceve Fi Mad.10057.
20. (B) III 59 Vidi e conobbi l'ombra di colui Fi Mad.10057.
21. (P) III 61 Incontanente intesi e certo fui Fi Mad.10057.
22. (B) III 72 Per ch'io dissi: Maestro, or mi concedi Fi Mad.10057.
23. (P) III 106 Poi si ritrasser tutte quante *insieme*] insieme Fi Mad.10057.
24. (B) III 116 Gittansi di quel *lito* ad una ad una Mad.10057] linto Fi.
25. (P) III 120 Anche di qua nuova schiera s'auna Fi Mad.10057.
26. (B) IV 23 Così si mise, e così mi fé intrare Fi Mad.10057.
27. (B) IV 24 Nel primo cerchio che l'abisso cigne Fi Mad.10057.
28. (P) IV 36 Ch'è *porta* de la fede che tu credi] parte Fi Mad.10057.
29. (B) IV 83 Vidi quattro grand'ombre a noi venire Fi Mad.10057.
30. (B) IV 99 El mio Maestro sorrise di tanto Fi Mad.10057.
31. (B) IV 141 Tullio e *Lino* e Seneca morale] ealino Fi; calino Mad.10057. L'errore di Mad.10057 potrebbe derivare da un'errata lettura della lezione di Fi; il fraintendimento potrebbe essere nato dal fatto che in questo preciso punto il copista di Fi non usa la nota tironiana per et, ma scrive in maniera unverbata *ealino*, rendendo ancora più problematica la comprensione della parola.
32. (P) IV 146 Però che sì mi caccia *il lungo* tema Fi] in lungo Mad.10057.
33. (B) V 28 Io venni *in loco* d'ogne luce muto] in luogo Fi; il luogo Mad.10057.

34. (B) v 41 Nel freddo tempo, a schiera larga e piena Fi Mad.10057.
35. (B) v 73 I' cominciai: «Poeta, volontieri Fi Mad.10057.
36. (B) v 83 Con l'ali alzate e ferme, al dolce nido Fi Mad.10057.
37. (B) v 84 *Volan per l'aer* dal voler portate] Vegnon per l'aire Fi Mad.10057.
38. v 107 Caina attende chi a vita ci spense] Caym l'attende c'a vita Fi Mad.10057.
39. (B) v 126 *Farò* come colui che piange e dice] dirò Fi Mad.10057.
40. (B) v 134 Esser basciato da cotanto amante Fi Mad.10057.
41. (P) vi 18 Graffia li spirti, *ed iscoia ed isquarta*] e ingoia e disquatra Fi Mad.10057. In Mad.10057 il primo *e* è stato eraso.
42. (B) vi 97 Ciascun rivederà la trista tomba Fi Mad.10057.
43. (P) vii 106 In la palude va c'ha nome Stige Fi Mad.10057.
44. (B) vii 108 Al piè delle maligne piagge grige Fi Mad.10057.
45. (P) vii 109 E io, che di mirare *stava* inteso] mi stava Fi Mad.10057.
46. (P) vii 125 Quest'inno si gorgoglian nella strozza Fi Mad.10057.
47. (B) viii 78 Le mura mi *parean* che ferro fosse] pareo Fi Mad.10057.
48. (P) viii 90 Che sì ardito *intrò* per questo regno] entrò Fi Mad.10057.
49. (B) viii 101 E se 'l passar più oltre ci è negato Fi Mad.10057.
50. (B) ix 53 Dicevan tutte riguardando in giuso Fi Mad.10057.
51. (B) ix 59 Mi volse, *e* non si tenne alle mie mani Mad.10057] om. Fi.
52. (B) ix 64 E già venìa su per le *torbide* onde Fi] turbude Mad.10057.
53. (B) ix 89 Venne alla porta, e con una verghetta Fi Mad.10057.
54. (P) ix 115 Fanno *i sepulcri* tutt'il loco varo] sepulcri Fi; i sepolcri Mad.10057.
55. (B) x 1 Ora sen va per un secreto calle Fi Mad.10057.
56. (B) x 20 A te mio cuor se non per dicer poco Fi Mad.10057.
57. (P) x 65 M'avean di costui già letto il nome Fi Mad.10057. In Mad.10057 una mano successiva ha corretto in *electo*.
58. (P) x 77 «S'elli han *quell'arte*», disse, «male appresa Mad.10057] *quella* Fi.
59. (B) x 111 Che 'l suo nato è co' vivi ancor congiunto Fi Mad.10057.
60. (P) x 133 Appresso *mosse* a man sinistra il piede] volse Fi; volsi Mad.10057.
61. (B) x 136 Che infin lassù facea spiacer suo lezzo Fi Mad.10057.
62. (P) xi 37 Onde omicide e ciascun che mal fiere] (h)odii omicidi(i) Fi Mad.10057.

63. (B) XI 56 Pur lo *vinco* d'amor che fa natura] Fi Mad.10057. In Fi la parola è corretta dalla mano A che chiosa «scilicet vinculum», chiosa presente anche in Mad. 10057 («idest vinculo et legame»).

64. (B) XI 78 O ver la mente *dove* altrove mira? Fi] tua Mad.10057.

65. (B) XI 84 Men Dio offende e men biasimo accatta? Fi Mad.10057.

66. (B) XI 90 La divina vendetta li martelli Fi Mad.10057.

67. (B) XI 106 Da queste *due*, se tu ti rechi a mente Mad.10057] cose Fi.

68. (B) XI 108 Prender sua vita e avanzar la gente Fi Mad.10057. Mad.10057 ha in margine la variante *filga*, tipica del gruppo Cento.

69. (B) XII 16 Lo savio mio inver' lui gridò: «Forse Fi Mad.10057.

70. (B) XII 28 Così prendemmo via giù per lo scarco Fi Mad.10057.

71. (P) XII 41 Tremò sì, *ch'i'* pensai che l'universo] ch'io Fi Mad.10057.

72. (P) XII 49 Oh cieca cupidigia e *ira folle*] ria e folle Fi Mad.10057.

73. (B) XII 125 Quel sangue, sì che cocea pur li piedi Fi Mad.10057.

74. (B) XII 134 *Quell'*Attila che fu flagello in terra] Quello Fi Mad.10057.

75. (B) XIII 41 Dall'un de' capi, che da l'altro geme Fi Mad.10057.

76. (B) XIII 43 Sì de la scheggia rotta usciva insieme Fi Mad.10057.

77. (B) XIII 63 Tanto ch'i' ne perde' li sonni e' polsi Fi (Tanta) Mad.10057.

78. (B) XIII 116 Nudi e graffiati, fuggendo sì forte Fi Mad.10057.

79. (P) XIV 48 Sì che la pioggia non par che 'l *marturi* Fi] martiri Mad.10057.

80. (B) XIV 52 Se Giove stanchi 'l suo fabbro da cui Fi Mad.10057.

81. (B) XIV 70 Dio in disdegno, e poco par che 'l pregi Fi Mad.10057.

82. (B) XIV 75 Ma sempre al bosco tien li piedi stretti Fi Mad.10057 (buscho).

83. (B) XIV 77 Fuor de la selva un picciol fiumicello Fi Mad.10057.

84. XIV 79 *Quale del Bulicame* esce ruscello Fi] Quale di Vulchano Mad.10057. In margine la variante *Bulicame*. *Vulcano* sembra essere *lectio singularis* del solo codice di Madrid.

85. (P) XIV 102 Quando piangea, vi facea far le grida Fi Mad.10057.

86. (B) XV 29 E chinando la mano a la sua faccia Fi Mad.10057.

87. (P) XV 31 E quelli: «O figliuol mio, non ti dispiaccia Fi] E quegli a me figliuol Mad.10057. La lezione è testimoniata in parte della tradizione.

88. (B) XV 87 Convien che ne la *mia* lingua si scerna Fi] raia Mad.10057. Probabile errore paleografico con lettura errata di *mia* in cui il primo elemento della *m* è stato letto come *r* e la seconda e la terza asta sono state unite e lette come una *a*.

89. (B) XVI 14 Volse 'l viso ver me, e: «Ora aspetta Fi Mad.10057.

90. (B) XVI 15 Disse «a costor si vuole esser cortese Fi Mad.10057.
91. (B) XVI 26 Drizzava a me, sì che 'n contraro il collo] sì che contraro Fi; sì che chentraro Mad.10057. In Fi il verso è stato corretto dalla mano A; l'errore di Mad.10057 potrebbe nascere da un'errata lettura della correzione.
92. (P) XVI 30 Cominciò l'uno «e 'l *tinto* aspetto e brollo Mad.10057] tristo Fi.
93. (B) XVI 45 La fiera moglie più ch'altro mi nuoce Fi Mad.10057 (nocie).
94. (B) XVI 104 Trovammo risonar quell'acqua tinta Fi Mad.10057.
95. (B) XVII 6 Vicino al fin d'i passeggiati marmi Fi Mad.10057.
96. (P) XVII 12 E d'un serpente tutto l'altro fusto Fi Mad.10057.
97. (B) XVII 50 Or col ceffo, or coi piè, quando son morsi Fi Mad.10057.
98. (B) XVII 51 *O* da pulci o da mosche o da tafani Mad.10057] *om.* O Fi.
99. (B) XVII 74 Qui *distorse la bocca* e di fuor trasse] d. la faccia; dicoperse la faccia Mad.10057.
100. (B) XVII 95 Ad *altro forse*, tosto ch'i' montai] alto forte Fi Mad.10057.
101. (P) XVII 125 Lo scendere e 'l *girar* per li gran mali] gridare Fi Mad.10057.
102. (P) XVIII 12 La parte dove *son* rende figura Fi] sonno Mad.10057. In entrambi i codici la parola è chiosata: «scilicet modum» in Fi, «scilicet modo» in Mad.10057.
103. (B) XVIII 23 Novo tormento e novi frustatori Fi Mad.10057.
104. (P) XVIII 81 E che la ferza similmente scaccia Fi Mad.10057.
105. (B) XVIII 82 E 'l buon maestro, senza mia dimanda Fi Mad.10057.
106. (P) XVIII 91 Ivi con segni e con parole ornate Fi Mad.10057 (signi).
107. (B) XVIII 116 *Vidi un col capo* sì di merda lordo Fi] *om.* sì Mad.10057. La parola omessa è aggiunta a margine.
108. (B) XIX 59 Per non intender ciò ch'è lor risposto Fi Mad.10057.
109. (B) XIX 94 Né Pier né li altri tolsero a Matia Fi Mad.10057.
110. (P) XIX 114 Se non ch'elli uno, e voi *ne orate* cento Fi (norate)] honorate Mad.10057.
111. (B) XIX 117 Che da te prese il primo ricco patre Fi Mad.10057.
112. (P) XX 30 Che al giudicio divin passion comporta Fi] compassion porta Mad.10057.
113. (P) XX 69 Segnar *poria*, *s'e' fesse* quel cammino Fi] porriano se fosse Mad.10057. La parte finale di *porriano* è stata erasa e la parola trasformata in *porria*.
114. (B) XXI 25 Allor mi volsi come l'uom cui tarda Fi Mad.10057.

115. (B) XXI 28 Che, per *veder*, non indugia 'l partire Fi Mad.10057 (indusia).
116. (P) XXI 53 Disser: «Covertò convien che qui balli Ricc.1012 Fi Mad.10057 (coperto).
117. (B) XXI 71 E volser contra lui tutt'i runcigli Fi Mad.10057 (roncigli).
118. (B) XXI 106 Poi disse a *noi*: «Più oltre andar per questo Fi Mad.10057.
119. (B) XXI 113 Mille dugento con sessanta sei Fi Mad.10057 (duicento).
120. (B) XXII 6 *Ferir* torneamenti, e correr giostra] Fedir Fi; Fender Mas.10057.
121. (B) XXII 58 Tra male gatte era venuto 'l sorco Fi Mad.10057.
122. (P) XXII 101 Sì ch'ei non teman de le lor vendette Fi Mad.10057.
123. (P) XXII 119 Ciascun da l'altra costa li occhi volse Fi Mad.10057.
124. (P) XXII 123 Saltò e dal proposto lor si sciolse Fi Mad.10057.
125. (B) XXIII 132 Che vegnan d'esto fondo a dipartirci Fi Mad.10057.
126. (B) XXIV 72 Per ch'io: «Maestro, fa che *tu arrivi* Fi Mad.10057.
127. (B) XXIV 104 La polver si raccolse per sé stessa Fi Mad.10057. Nel codice spagnolo *polvere* è stato corretto in *cenere*.
128. (B) XXIV 119 O potenza di Dio, *quant'è severa*] quanto severa Fi; quanto si vera Mad.10057.
129. (B) XXIV 141 Se mai sarai di fuor da' luoghi bui Fi Mad.10057.
130. (B) XXV 16 El si fuggì che non parlò più verbo Fi Mad.10057.
131. (B) XXV 18 Venir chiamando: «Ov'è, ov'è l'acerbo Fi Mad.10057.
132. (B) XXV 110 Che si perdeva là, *e* la sua pelle Fi] ove Mad.10057.
133. (P) XXV 134 Prima a parlar, *si fende*, *e* la forcuta] si fonde e Fi; si fonde Mad.10057.
134. (B) XXV 144 La novità se fior la penna abborra Fi Mad.10057.
135. (B) XXVI 15 Rimontò 'l duca mio e trasse mee] il mio maestro Fi Mad.10057.
136. (P) XXVI 21 E più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio Fi Mad.10057. Mad.10057 ha in margine la variante *affermo*.
137. (B) XXVI 41 Del fosso, ché nessuna mostra 'l furto Fi Mad.10057 (nesciuna).
138. (B) XXVI 57 Alla vendetta vanno come all'ira Fi Mad.10057.
139. (B) XXVII 4 Quando un'altra, che dietro a lei venia Fi Mad.10057.
140. (B) XXVII 8 Col pianto di colui, e ciò fu dritto Fi Mad.10057.
141. (B) XXVII 65 Non tornò vivo alcun, s'i' odo il vero Fi Mad.10057.
142. (B) XXVII 70 Se non fosse il gran prete, a cui mal prenda Fi Mad.10057.

143. (B) XXVIII 10 Per li Troiani *e* per la lunga guerra] o Fi Mad.10057 (luonga).

144. (B) XXVIII 71 E cu'io vidi *su in* terra Latina] in su Mad.10057. In Fi la carta che contiene i vv. 46-93 non sono leggibili per una lacuna meccanica.

145. (P) XXVIII 83 Non vide mai sì gran fallo Nettuno Mad.10057. Verso non leggibile in Fi per lacuna meccanica.

146. (P) XXVIII 135 Che diedi al re *giovane i ma'* conforti] Giovanni mai Fi; Giovanni i mal Mad.10057.

147. (P) XXIX 36 E in ciò m'ha el fatto a sé più pio Fi Mad.10057.

148. (B) XXIX 46 Qual dolor fora, se de li spedali Fi Mad.10057.

149. (B) XXIX 55 Giù ver lo fondo, là 've la ministra Fi Mad.10057. Il codice Madrilenso ha in margine la variante *sinistra*, tipica della produzione del Copista principale del Cento.

150. (B) XXIX 73 Io vidi due sedere a sé poggiati Fi Mad.10057.

151. (B) XXX 6 Andar carcata *da* ciascuna mano Fi] di Mad.10057.

152. (B) XXX 18 *E del* suo Polidoro in su la riva Fi] E bel Mad.10057.

153. (B) XXX 44 *Falsificare* in sé Buoso Donati] Falsificando Fi Mad.10057.

154. (P) XXX 51 Tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto Fi Mad.10057.

155. (B) XXX 87 E men d'un mezzo di traverso non ci ha Fi Mad.10057.

156. (B) XXX 105 Col braccio suo, che non parve men duro Fi Mad.10057.

157. (P) XXXI 4 Così od'io che solea far la lancia Fi Mad.10057.

158. (B) XXXI 39 Fuggiemi errore e cresciemi paura Fi Mad.10057.

159. (B) XXXI 60 Ed a sua proporzione eran l'altre ossa Fi Mad.10057.

160. (P) XXXII 34 *Livide, insin* là dove appar vergogna] Lividi sì Fi Mad.10057.

161. (B) XXXII 128 *Così 'l* sovràn *li denti* a l'altro pose] il dente Fi Mad.10057

162. (B) XXXIII 26 Più *lune* già, quand'io feci il mal sonno Fi]; volte Mad.10057. In Fi *lune* è stato corretto in *lieve* e in interlinea è segnata la variante *lume*.

163. (B) XXXIII 43 Già eran desti, e l'ora s'appressava Fi Mad.10057.

164. (B) XXXIII 72 Tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond'io mi diedi Fi Mad.10057.

165. (B) XXXIII 74 E due dì li chiamai, poi che fur morti Fi Mad.10057.

166. (P) XXXIII 96 Si *volge* in entro a far crescer l'ambascia Mad.10057] volve Fi.

167. (P) XXXIII 98 E sì come visiere di cristallo Fi Mad.10057.

168. (B) XXXIV 17 Ch'al mio maestro piacque di mostrarmi Fi Mad.10057.

169. (B) XXXIV 43 *E* la destra pareva tra bianca e gialla Fi Mad.10057.
170. XXXIV 49 Non avean penne, ma di *vispitrello*] vespitrello Fi, spirstrello Mad. 10057.
171. (P) XXXIV 50 Era lor modo; e quelle svolazzava] suso alççava Fi; (in) suolaççava Mad.10057. In entrambi i codici il verso è stato corretto da mani successive e non è possibile ricostruire la lezione originaria.
172. (B) XXXIV 93 Qual è quel punto ch'io avea passato Fi Mad.10057.
173. (B) XXXIV 99 Ch'avea mal suolo e di lume disagio Fi Mad.10057 (disascio).
174. (P) XXXIV 113 Ch'è *contraposto* a quel che la gran secca *Po* Ricc.1012] apposto Fi; opposto Mad.10057.

PURGATORIO

175. (B) I 15 *Del* mezzo, puro infino al primo giro] Dal Fi Mad.10057.
176. (B) I 27 Poi che privato se' di mirar quelle Fi Mad.10057.
177. (B) I 86 Mentre ch'i fu' di là, diss'egli allora Fi Mad.10057 (fuori).
178. (B) I 88 Or che di là dal mal fiume dimora Fi Mad.10057.
179. (B) I 112 *El cominciò*: «*Figliuol, segui i miei passi* Pal.319] *El cominciò*: seguisci li Fi Mad.10057 (seguissi).
180. (B) I 119 Com'om che torna a la perdita strada Fi Mad.10057.
181. (B) II 10 Noi eravam lunghezzo mare ancora Fi Mad.10057.
182. (P) II 26 Mentre che i primi bianchi *apparver* ali] aperser Fi Mad.10057.
183. (B) II 35 Trattando *l'aere* con l'etterne penne II.I.32 Ham.202] l'ali Fi Mad.10057.
184. (B) II 44 Tal che *faria* beato *pur descripto* Ham.202 Urb.378^{CORR}] *parea* – per iscritto Fi Mad.10057 (paria).
185. (P) II 81 E tante mi tornai con esse al petto Fi Mad.10057.
186. (B) II 93 Diss'io; «ma a te com'è tanta ora tolta Pal.319] *M'a te com'è tanta terra tolta* Fi; Diss'io ma a te com'era tanta terra tolta Mad.10057.
187. (B) II 99 Chi ha voluto *intrar*, con tutta pace] entare Fi Mad.10057. Il codice di Madrid ha in margine la variante *et terra*, tipica del gruppo Cento.
188. (P) II 103 A quella foce *ha elli or* dritta l'ala 202] dov'egli a Fi Mad.10057.
189. (B) II 107 *Memoria o uso a l'amoroso* canto] Innamoroso all'amoroso Fi; Memoria o uso o l'amoroso Mad.10057.
190. (B) II 110 L'anima mia, che, con la *sua* persona] Fi Mad.10057.
191. (P) II 118 Noi *eravam* tutti fissi e attenti Mad.10057] andavamo Fi.

192. (B) II 124 Come *quando*, cogliendo biado o loglio Mad.10057 (il biado)] van Fi.
193. (P) II 126 Queti, senza mostrar l'usato orgoglio Fi Mad.10057.
194. (P) II 132 Com'om che va, né sa dove *riesca* Mad.10057 (e non sa)] saresca Fi.
195. (B) III 35 Possa trascorrer la infinita via Fi Mad.10057 (poscia).
196. (B) III 50 La più *rotta ruina* è una scala] romita ruina Fi Mad.10057 (rumita). In entrambi i codici la parola *romita* è chiosata: «idest valde pendens» in Fi, «molto pendente» in Mad.10057.
197. (B) III 104 Tu se', così andando, volgi 'l viso Fi Mad.10057.
198. (B) IV 32 E d'ogne lato ne stringea lo stremo Fi Mad.10057.
199. (B) IV 54 *Che* suole a riguardar giovare altrui Mad.10057] Perché Fi.
200. (B) IV 72 Che mal non seppe carreggiar Fetòn Fi] mal Mad.10057. Una mano successiva ha corretto su Fi *mal* in *mai*.
201. (P) IV 131 Di fuor da essa, *quanto fece* in vita] quant'io feci Fi; quant'io fei Mad.10057.
202. (B) IV 135 L'altra che val, che 'n ciel non è udita Fi Mad.10057.
203. (B) V 38 Di prima notte mai fender sereno Fi Mad.10057 (sireno).
204. (B) V 44 *E vengonti* a pregar», disse 'l poeta Fi] Vegnonci Mad.10057.
205. (B) V 74 Onde uscì 'l sangue in sul qual io sedea Fi Mad.10057.
206. (B) V 88 Io fui di Montefeltro, io son Bonconte Fi Mad.10057.
207. (B) VI 15 E l'altro ch'annegò correndo in caccia Fi Mad.10057.
208. (B) VI 49 Ed io: «Signore, andiamo a maggior fretta Fi Mad.10057.
209. (P) VI 60 Quella *ne 'nsegnerà* la via più tosta Mad.10057] n'asennerà Fi.
210. (P) VI 111 E vedrai Santafigor com'è *oscura*] sicura Fi Mad.10057.
211. (B) VI 124 Ché le città d'Italia tutte piene Fi Mad.10057.
212. (B) VI 125 Son di tiranni, e un Marcel diventa Fi Mad.10057. Una mano successiva ha corretto in Fi *Marcel* in *Metel*; in Mad.10057 la variante *Metel* è in margine.
213. (B) VI 135 Senza chiamare, e grida: «I' mi sobbarco Fi Mad.10057.
214. (B) VII 15 Ed abbracciòl là 've 'l minor s'appiglia] *abbracciò là ove* Fi Mad.10057.
215. (B) VII 26 A veder l'alto Sol che tu disiri Fi Mad.10057.
216. (B) VII 43 Ma vedi già come *dichina* il giorno Fi] dechina Mad.10057.
217. (B) VII 51 D'altrui, *o non* sarria ché non potesse? Fi] o no Mad.10057.
218. (B) VII 58 Ben si poria con lei tornare in giuso Fi Mad.10057.

219. (B) VII 69 E là il novo giorno attenderemo Fi Mad.10057.
220. (P) VIII 29 Erano in veste, che da verdi penne Fi Mad.10057.
221. (B) VIII 64 L'uno a Virgilio e l'altro a un si Mad.10057] me Fi.
222. VIII 100 Tra l'erba e' fi or venia la *mala* striscia] grande Fi Mad.10057.
- La variante sembra essere esclusiva dei soli due codici.
223. (B) VIII 121 «Oh!», diss'io lui, «per li vostri paesi Fi Mad.10057.
224. (B) VIII 129 Del pregio *de la borsa* e de la spada] della bontà Fi Mad.10057.
225. (B) IX 12 Là 've già tutti e *cinque* sedevamo Fi] quinci Mad.10057.
226. (B) IX 28 Poi mi pareo che, poi rotata un poco Fi Mad.10057.
227. (P) IX 39 Là onde poi li Greci *il dipartiro* Mad.10057] indi partiro Fi.
228. (P) IX 42 Come fa l'uom che, spaventato, *agghiaccia* Mad.10057] a caccia Fi. In margine Mad.10057 ha la variante *a caccia*.
229. (B) IX 74 Che là dove pareami prima rotto] Colà Fi Mad.10057.
230. (P) IX 130 Poi pinse l'uscio a la *porta sacrata*] parte serrata Fi; parte ferrata Mad.10057.
231. (B) X 14 Tanto che *pria* lo scemo della luna] prima Fi Mad.10057.
232. (B) X 49 Perch'i' mi mossi col viso, e vedea Fi Mad.10057.
233. (B) XI 36 Possano uscire *a le* stellate ruote] de le Fi Mad.10057.
234. (B) XI 51 Possibile a salir persona viva Fi Mad.10057.
235. (B) XI 98 La gloria della lingua; e forse è nato Fi Mad.10057.
236. (B) XI 103 Che voce avrai tu più, se vecchia scindi Fi Mad.10057.
237. (B) XI 132 Come fu la venuta lui largita?» Fi Mad.10057. Il codice di Madrid ha in margine la variante *sua* per *lui*, variante diffusa nel gruppo Cento.
238. (B) XII 5 Ché qui è buon con *l'ali* e coi remi] vela Fi Mad.10057.
239. (B) XII 13 Ed el mi disse: «Volgi li occhi in giù Fi Mad.10057.
240. (B) XII 14 Buon ti sarà, per tranquillar la via Fi Mad.10057.
241. (P) XII 19 Onde li molte volte si ripiagne Fi Mad.10057.
242. (B) XII 29 Celestial gaicer, da l'altra parte Fi Mad.10057.
243. (B) XII 47 Quivi 'l tuo segno; ma pien di spavento Fi Mad.10057.
244. (B) XII 82 Di riverenza il viso et li atti addorna Fi Mad.10057.
245. (B) XII 94 A questo *invito* vengon molto radi] innunçio Fi; annunçio Fi Mad.10057. nel codice di Madrid la parola è scritta su rasura da altra mano.
246. (P) XII 126 Ma fia diletto loro esser sù pinti Fi Mad.10057 (dellecto).
247. (B) XIII 1 Noi eravamo al sommo della scala Fi Mad.10057 (summo).
248. (B) XIII 3 Lo *monte* che salendo altrui dismala] nome Fi Mad.10057 (*su rasura*).

249. (B) XIII 43 Ma ficca *li occhi* per l'aere ben fiso Mad.10057] il viso Fi.
250. (P) XIII 98 Più *innanzi* alquanto che là dov'io stava Fi] *là* Mad.10057.
251. (B) XIII 105 Fammiti conto o per luogo o per nome Fi Mad.10057.
252. (B) XIII 121 Tanto ch'io volsi in sù l'ardita faccia Fi Mad.10057.
253. (B) XIII 144 Di là *per te* ancor li mortai piedi] in parte Fi Mad.10057.
254. (B) XIII 154 Ma più *vi perderanno* li ammiragli] vi metteranno Fi Mad.10057.
255. (B) XIV 60 Del fiero fiume, e tutti li sgomenta Fi Mad.10057.
256. (B) XIV 67 Com'a l'annunzio di dogliosi danni Fi Mad.10057.
257. (P) XIV 84 Visto m'avresti di *livore* sparso Mad.10057] lividore Fi.
258. (B) XIV 136 Come da lei l'udir nostro ebbe triegua Fi Mad.10057.
259. (B) XV 15 *Che* del soverchio visibile lima Mad.10057] *om.* Fi (successivamente aggiunto a margine).
260. (P) XV 86 *Estatica* di sùbito esser tratto] distinta Fi; in extasi Mad.10057. Il codice di Madrid ha in margine la variante *exantica*, tipica del gruppo Cento. La lezione *in extasi* non trova riscontro nella tradizione.
261. (B) XVI 12 In cosa che 'l molesti, o forse ancida Fi Mad.10057.
262. (B) XVI 142 Vedi l'albor che per lo *fummo* raia] fiume Fi Mad.10057.
263. (B) XVI 145 Così tornò, *e* più non volle udirmi Fi] che Mad.10057.
264. (B) XVII 30 Che fu al dire ed al far così intero Fi Mad.10057.
265. (P) XVII 40 Come si frange il sonno ove di butto Fi Mad.10057.
266. (P) XVII 41 Nova *luce* percuote il viso chiuso Mad.10057] boce Fi.
267. (P) XVII 43 Così l'*imaginar* mio cadde giuso] immagine Fi Mad.10057.
268. (B) XVII 55 *Questi è divino* spirito, che ne la] Questo è diritto Fi Mad.10057.
269. (B) XVII 117 Ch'el sia di sua grandezza in basso messo Fi Mad.10057.
270. (B) XVIII 10 Ond'io: «Maestro, il mio veder s'avviva Fi Mad.10057.
271. (P) XVIII 28 Poi come *'l* foco movesi in altura Fi Mad.10057.
272. (B) XVIII 57 E de' primi appetibili l'*affetto* Mad.10057] effetto Fi.
273. (B) XVIII 58 Che sono in voi sì come studio in ape Fi Mad.10057.
274. (B) XVIII 76 La luna, *quasi a mezza* notte tarda Imad.10057] qui a terça Fi.
275. (B) XVIII 83 *Pietola più che villa* mantoana] pietosa più che nulla Fi Mad.10057. In Fi una mano successiva ha corretto *pietosa* in *pietola*.
276. (P) XVIII 106 O gente in cui *fervore* aguto adesso Mad.10057] favore Fi. Il codice Madrilenò ha *favore* in margine.

277. (B) XVIII 111 Però *ne dite ond'è* presso il pertugio Fi] mi dice onde è Mad.10057.

278. (B) XIX 34 Io mossi li occhi, e 'l buon maestro: «Almen tre] Io volsi gli occhi al maestro et del mentre Fi; Io mossi gli occhi al buon maestro e del mentre Mad.10057.

279. (B) XIX 35 *Voci t'ho messe!*», dicea, «Surgi e vieni Fi (dice)] Voci chome dicesse surgi e vieni Mad.10057.

280. (B) XIX 85 E volsi li occhi a li occhi al signor mio Fi Mad.10057.

281. (B) XIX 125 E quanto fia piacer del giusto Sire Fi Mad.10057.

282. (B) XIX 140 Ché la tua *stanza mio pianger* disagia] stançia mio pregar Fi Mad.10057.

283. (B) XX 8 Per li occhi il mal che tutto 'l mondo occupa Fi Mad.10057.

284. (B) XX 9 Da l'altra parte in fuor troppo s'approccia Fi Mad.10057.

285. (B) XX 67 Carlo venne in Italia e, per ammenda Fi Mad.10057.

286. (B) XX 90 E tra vivi ladroni esser anciso Fi Mad.10057.

287. (B) XX 104 Cui traditore *e ladro e* paricida Mad.10057 (*canc. prima e*) et ladro Fi.

288. (P) XX 114 E in infamia tutto 'l *monte* gira] mondo Fi Mad.10057.

289. (P) XXI 61 De la mondzia *sol voler fa* prova] solver(e) Fi Mad.10057.

290. (B) XXI 101 Visse Virgilio, assentirei un sole Fi Mad.10057 (assenterei). In Fi *Visse* è correzione della mano A.

291. (B) XXI 105 Ma non può tutto la virtù che vuole Fi Mad.10057.

292. (B) XXI 112 E «Se tanto labore *in bene* assommi» Mad.10057] insieme Fi.

293. (P) XXI 126 Forza a cantar de li uomini e d'i dèi] forte Fi Mad.10057.

294. (B) XXII 6 Con '*sitiunt*', sanz'altro, ciò fornire] sìcio Fi Mad.10057 (sìtio).

295. (B) XXII 51 Con esso insieme qui suo *verde* secca] veder Fi Mad.10057. Il codice di Madrid ha in margine la lezione corretta *verde*.

296. (B) XXII 58 «per quello che *Cliò* teco li tasta Fi] crio Mad.10057.

297. (B) XXII 81 Ond'io a visitarli presi usata Fi Mad.10057.

298. (B) XXII 87 Fer dispregiare a me tutte altre sette Fi Mad.10057.

299. (B) XXII 97 Dimmi dov'è Terrenzio nostro *antico* Fi] amicho Mad.10057.

300. (B) XXII 105 Che sempre ha le *nutrice* nostre seco Mad.10057] mitrie Fi. In Fi la parola *mitrie* è chiosata dalla mano A: «idest corone», chiosa naturalmente non accolta dal copista di Mad.10057.

301. (B) XXIII 2 Ficcava io *sì* come far suole] così Fi Mad.10057.
302. (B) XXIII 5 Vienne *oramai*, ché 'l tempo che n'è *imposto*] oggimai – posto Fi Mad.10057.
303. (B) XXIII 36 E quel *d'un'acqua*, non sappiendo como] dunqua Fi Mad.10057.
304. (B) XXIII 44 Ma ne la voce sua mi fu palese Fi Mad.10057.
305. (P) XXIII 49 «Deh, non contendere *a l'asciutta* scabbia] all'usata Fi; all'osata Mad.10057. Mad. Ha in margine la lezione coretta *a l'asciutta*.
306. (B) XXIII 82 Come se' tu *qua sù* venuto ancora Mad.10057 (*su rasura*)] di qua Fi.
307. (B) XXIII 84 Dove tempo per tempo si ristora Fi] tema per tema Mad.10057.
308. (B) XXIII 97 O dolce frate, che vuo' tu ch'io dica? Fi Mad.10057.
309. (B) XXIII 106 Ma se le svergognate fosser certe Fi Mad.10057.
310. (P) XXIII 125 Salendo e rigirando la montagna Fi Mad.10057.
311. (B) XXIV 36 Che più pareo di me aver contezza Fi Mad.10057.
312. (P) XXIV 57 Di qua dal dolce *stil novo ch'i' odo!*] stile il novo chiodo Fi; stilo il novo chiodo Mad.10057.
313. (B) XXIV 58 Io veggio ben come le *vostre* penne Mad.10057] nove Fi.
314. (B) XXIV 61 E qual più a *gradire* oltre si mette Fi] guardar Mad.10057.
315. (B) XXIV 64 Come li augei che vernan *lungo* 'l Nilo Mad.10057 (*corr. su rasura*)] verso Fi.
316. (P) XXIV 65 Alcuna volta *in aere* fanno schiera Mad.10057] di lor Fi.
317. (B) XXIV 125 Per che *no i volle* Gedeon compagni] non v'ebbe Fi Mad.10057.
318. (P) XXV 9 Che per artezza i salitor dispaia] ertezza Fi; alteçça Mad.10057.
319. (P) XXV 18 L'arco del dir, che 'nfino al ferro hai tratto Fi Mad.10057.
320. (B) XXV 21 Là dove l'uopo di nodrir non tocca?» Fi Mad.10057.
321. (B) XXV 31 «Se la *veduta* etterna li *dislego*»] v. – disflego Fi; vendetta – disflego Mad.10057.
322. (B) XXV 37 Sangue perfetto, che poi non si beve Fi Mad.10057.
323. (B) XXV 51 Ciò che per sua matera fé constare Fi Mad.10057. *Constare* su Fi è scritto su rasura; la lezione originaria era *gustare*.
324. (P) XXV 56 Come *spungo* marino; e indi imprende] fongo Fi Mad.10057.
325. (B) XXV 75 Che vive e sente e sé in sé rigira Fi Mad.10057.

326. (P) XXV 82 L'altre potenze tutte *quante* mute] quasi Fi Mad.10057.
327. (P) XXV 88 Tosto che loco li *la circunscribe*] largito scrive Fi Mad.10057. Una mano successiva ha modificato la lezione su Fi in *la circoscrive*. Mad.10057 ha in margine la variante *lacerto*. *Largito scrive* sembra essere un errore singolare testimoniato dai soli due codici.
328. (P) XXV 128 Gridavano alto: 'Virum non cognosco' Fi Mad.10057.
329. (B) XXVI 7 Ed io facea con l'ombra più *rovente*] dolente Fi Mad.10057.
330. (P) XXVI 23 Al sol, *pur come* tu non fossi ancora Mad.10057] come se Fi.
331. (P) XXVI 69 Quando rozzo e salvatico *s'inurba* Mad.10057] inurba Fi.
332. (B) XXVI 72 Lo qual ne li alti cuor tosto *s'attuta*] si muta Fi Mad.10057.
333. (B) XXVI 75 «Per morir meglio, esperienza imbarche Fi Mad.10057.
334. (P) XXVI 115 «O frate», disse, «questi *ch'io* ti cerno Mad.10057] *ch'io* mo Fi.
335. (B) XXVII 16 In su le man commesse mi *protesi*] presi Fi Mad.10057.
336. (P) XXVII 32 Volgiti in qua e vieni: *entra* sicuro!» Mad.10057] oltre Fi.
337. (B) XXVII 41 Mi volsi al savio duca, udendo il nome Fi Mad.10057.
338. (P) XXVII 76 Quali si stanno ruminando manse Fi Mad.10057.
339. (B) XXVII 81 Poggiato s'è *e lor di posa* serve] et lor poggiato Fi; e llor appoggiato Mad.10057.
340. (P) XXVII 85 Tali eravamo tutti e tre allotta Fi Mad.10057.
341. (B) XXVII 87 Fasciati quinci e quindi d'alta grotta Fi Mad.10057.
342. (B) XXVII 88 Poco *parer potea* lì del di fori] pareo lì Fi Mad.10057.
343. (P) XXVII 135 Che *qui la* terra sol da sé produce] quella Fi; questa Mad.10057.
344. (B) XXVIII 12 U' la prim'ombra gitta il santo monte Fi Mad.10057.
345. (B) XXVIII 34 Coi piè ristretti e con li occhi passai Mad.10057] Coi piè et colli occhi passai ristretti Fi.
346. (B) XXVIII 68 *Trattando* più color con le sue mani] Traendo Fi Mad.10057.
347. (B) XXVIII 123 Come fiume ch'acquista e perde lena] c'aspetta Fi Mad.10057.
348. (B) XXVIII 140 L'età *de l'oro e suo* stato felice] di loro et di suo Mad.10057. Fi ha una lacuna meccanica da *Purg.*, XXVIII 123 fino a XXIX 105.
349. (B) XXIX 14 Quando la donna tutta a me si torse Mad.10057.
350. (P) XXIX 35 Ci si fé l'aere sotto i verdi rami Pal.319] Così fé Mad.10057.

351. (B) XXIX 45 *Del mezzo ch'era* ancor tra noi e loro] Dal meço la terra Mad.10057.
352. (B) XXIX 62 Sì ne l'affetto de le vive luci Mad.10057.
353. (P) XXIX 67 L'acqua *imprende* dal sinistro fianco Mad.10057 (impren-
deva).
354. (B) XXIX 71 Che solo il *fiume* mi facea] lume Mad.10057. In margine è
riportata la lezione *fiume*.
355. (P) XXIX 133 Appresso tutto il pertrattato nodo Fi Mad.10057 (pectrac-
tato).
356. (B) XXIX 135 Ma pari in *atto e onesto e sodo* Fi] con estato e sodo
Mad.10057.
357. (B) XXX 4 E che faceva lì ciascun accorto Fi Mad.10057.
358. (B) XXX 15 La revestita voce alleluando] alleviando Fi Mad.10057. In
Fi la parola è stata corretta in *alleluyando*.
359. (P) XXX 36 Non era di stupor, tremando, affranto Fi Mad.10057.
360. (B) XXX 40 Tosto che nella vista mi percosse Fi Mad.10057.
361. (P) XXX 72 E 'l più caldo parlar dietro *reserva* Mad.10057] si serva Fi.
362. (B) XXX 92 Anzi 'l cantar di quei che notan sempre Fi Mad.10057.
363. (B) XXX 111 Secondo che le stelle son compagne Fi Mad.10057.
364. (P) XXXI 78 Da loro aspersion l'occhio comprese Mad.10057] apersion
Fi.
365. (B) XXXI 123 Or con altri, or con altri reggimenti Fi Mad.10057.
366. (B) XXXII 13 Ma poi ch'al poco il viso *riformossi* Fi] rifermossi
Mad.10057.
367. (P) XXXII 27 Sì, che *però* nulla penna crollonne] poi Fi Mad.10057.
368. (P) XXXII 32 Colpa di quella ch'al serpente crese Fi Mad.10057.
369. (B) XXXII 39 Di foglie e d'altra fronda *in* ciascun ramo Fi] chon
Mad.10057.
370. (B) XXXII 102 Di quella *Roma* onde Cristo è romano Mad.10057] torna
Fi.
371. (B) XXXII 147 Simile *mostro visto* ancor non fue] mostro in vista Fi
(*corr. su rasura*); in nostra vista Mad.10057 (*corr. su rasura*).
372. (B) XXXIII 46 E forse che la mia narrazion buia Fi Mad.10057.
373. (B) XXXIII 62 Cinquemilia anni e più l'anima prima Fi Mad.10057 (*agg.*
ani).
374. (P) XXXIII 76 Voglio anco, e se non scritto, *almen* dipinto Mad.10057] a
ben.

375. (B) XXXIII 107 Chi va dinanzi a gente per iscorta Fi Mad.10057.

376. (B) XXXIII 123 Che l'acqua di Letè non gliel nascose» Fi Mad.10057.

PARADISO

377. (B) I 25 *Vedra'mi al piè del tuo diletto legno*] Venir vedra'mi al Fi Mad.10057.

378. (B) I 26 *Venire, e coronarmi de le foglie*] E coronarmi allor di quelle Fi Mad.10057.

379. (B) I 35 *Forse di retro a me con miglior voci*] Dietro da me forse con miglior boce Fi Mad.10057 (bocie).

380. (B) I 54 E *fissi* gli occhi al sole oltre a nostr'uso] volsi Fi Mad.10057.

381. (B) I 78 Con l'armonia che temperi e discerni Fi Mad.10057.

382. (P) I 92 *Ma* folgore, fuggendo il proprio sito] Che Fi Mad.10057. In Fi *Che* è apposto su rasura dalla mano A.

383. (B) I 122 Del suo lume fa 'l ciel sempre quieto Fi Mad.10057.

384. (P) I 129 Perch'a risponder la materia è *sorda* Fi (*corr. su rasura*)] schorda Mad.10057.

385. (P) II 47 Com'esser posso più, ringrazio lui Fi Mad.10057.

386. (P) II 108 E dal *colore* e dal freddo primai] candore Fi (*corr. su rasura*); calore Mad.10057.

387. (P) II 117 Da lui *distratte* e da lui contenute Fi Mad.10057. In Fi *distratte* è stato corretto in *distinte*.

388. (B) II 121 Questi organi del mondo così vanno Fi Mad.10057.

389. (B) II 124 Riguarda bene omai sì com'io vado Fi Mad.10057. In Fi *a me* è stato corretto in *omai*.

390. (B) II 141 Nel qual, sì come vita in *voi*, si lega] lui Fi Mad.10057.

391. (B) III 15 Non vien men forte a le nostre pupille Fi Mad.10057.

392. (B) III 16 Tali vid'io più facce a parlar pronte I Fi Mad.10057.

393. (B) III 37 «O ben creato spirito, che a' rai Fi Mad.10057.

394. (B) III 55 E questa sorte che par *giù* cotanto] qui Fi Mad.10057. In Fi *cotanto* è stato aggiunto dalla mano A su un probabile spazio bianco (non ci sono segni di rasura). Mad.10057 ha in margine la lezione corretta *giù*.

395. (B) IV 39 De la *celestial* c'ha men salita] spiritual Fi Mad.10057. In Fi *spiritual* è stato scritto su rasura dalla mano A, mentre Mad.10057 ha in margine la lezione corretta *celestial*.

396. IV 63 Mercurio e Marte a *nominar* trascorse] noverar Fi Mad.10057. La variante è limitata ai soli due codici.

397. (B) IV 81 Possendo *rifuggir nel santo loco*] ritornar al Fi Mad.10057.
398. (B) IV 121 Non è l'affezion mia tanto profonda Fi Mad.10057.
399. (B) IV 132 Ch'al sommo pinge noi di collo in collo Fi Mad.10057.
400. (P) v 3 Sì che del viso tuo vinco il valore Fi Mad.10057.
401. (B) v 34 Tu se' omai del *maggior* punto certo] primo Fi Mad.10057.
402. (B) v 36 Che par contra lo ver *ch'i t'ho* scoperto] chio Fi Mad.10057.
403. (B) v 88 Lo suo tacere e 'l trasmutar sembante] piacere Fi Mad.10057.
- In Fi *piacere* è stato corretto in *tacere*; la stessa lezione si trova in margine in Mad.10057
404. (B) v 95 Come nel *lume* di quel ciel si mise] segno Fi; Che come nel segno Mad.10057.
405. (B) v 111 Di più *savere* angosciosa carizia] udire Fi Mad.10057.
406. (B) v 120 Di noi chiarirti, a tuo piacer ti sazia Fi Mad.10057.
407. (B) v 125 Nel proprio lume, e che *de li occhi* il traggi] dagli occhi Fi Mad.10057.
408. (B) v 128 Anima degna, il grado della spera] Beato spirto Fi Mad.10057.
409. (P) vi 69 E mal per Tolomeo *poscia si* scosse] poi sì sì Fi Mad.10057.
410. (P) vi 88 Ché la viva giustizia che mi spira Fi Mad.10057. In Mad.10057 *viva* è stato corretto in *divina*.
411. (P) vi I 109 Molte fiate già pianser li figli Fi Mad.10057. In Fi la mano A ha corretto *punser* in *pianser*.
412. (B) vi 136 E poi il mosser le parole biece Fi Mad.10057.
413. (P) vii 15 Mi richinava come l'uom ch'assonna Fi Mad.10057.
414. (P) vii 19 Secondo mio infallibile avviso Fi Mad.10057. Il codice di Madrid ha in margine la variante *ineffabile*.
415. (B) vii 21 Punita fosse, t'ha in pensier miso Fi Mad.10057 (pinser).
416. (P) vii 76 Di tutte queste *dote* s'avvantaggia] cose Fi Mad.10057.
417. (B) vii 111 A rilevarvi suso, fu contenta Fi Mad.10057.
418. (B) vii 124 Tu dici: "Io veggio l'acqua, io veggio il foco Fi Mad.10057.
419. (B) vii 125 L'aer e la terra e tutte lor misture Fi Mad.10057.
420. (B) vii 131 Nel qual tu se', dir si posson creati Fi Mad.10057.
421. (P) vii 133 Ma li elementi che tu hai nomati Fi Mad.10057.
422. (B) viii 64 Fulgeami già in fronte la corona Fi] Fulgrami Mad.10057.
423. (B) viii 94 Questo io a lui; ed elli a me: «S'io posso Fi Mad.10057.
424. (B) viii 127 La circular natura, ch'è suggello Fi Mad.10057.
425. (B) ix 4 Ma disse: «Taci, e lascia muover li anni Fi Mad.10057.

426. (B) IX 19 «Deh, metti al mio voler tosto compenso Fi Mad.10057.
427. (P) IX 24 *Seguette* come a cui di ben far giova] Seguento Fi Mad.10057.
In Fi *Seguente* è stato corretto in *Seguette*.
428. (P) IX 68 Per cara cosa, mi si fece in vista Fi Mad.10057.
429. (B) IX 129 E di cui è la 'nvidia *tanto pianta* Fi (*corr. su rasura*)
Mad.10057. Il codice Madrileno ha in margine la variante *tutta quanta*.
430. (B) X 63 Mia mente unita in più cose divise Fi Mad.10057.
431. (B) X 77 Si fur girati intorno a noi tre volte Fi Mad.10057.
432. (B) X 112 Entro v'è l'*alta* mente u' sì profondo Fi] nell'*alta* Mad.10057.
433. (B) X 133 Questi onde a me ritorna il tuo riguardo Fi Mad.10057.
434. (P) XI 22 Tu dubbi, e hai voler che si ricerna Fi Mad.10057. Mad.10057
ha in margine la variante *discerna*.
435. (B) XI 26 E là u' dissi: "Non nacque il secondo Fi Mad.10057.
436. (P) XI 39 Di cherubica luce *uno* splendore] mio Fi Mad.10057.
437. (B) XI 82 Oh ignota ricchezza! oh ben ferace! Fi Mad.10057
438. (B) XII 40 Quando lo 'mperador che sempre regna Fi Mad.10057.
439. (B) XIII 27 Ed in una persona essa e l'umana Fi Mad.10057.
440. (P) XIII 35 Quando la sua semenza è già riposta] era Fi Mad.10057.
441. (P) XIII 76 Ma la natura *la dà* sempre scema] laida Fi Mad.10057.
442. (B) XIV 21 Levan la voce e rallegrano li atti Fi Mad.10057.
443. (B) XIV 27 Lo *refrigerio* de l'eterna Mad.10057] *rifrigerio* Fi.
444. (B) XIV 49 Onde la vision crescer convene Fi Mad.10057.
445. (B) XIV 72 Sì che la vista pare e non par vera Fi Mad.10057. Il codice
di Madrid ha in margine la variante *cosa per vista*.
446. (B) XIV 102 Che fan giunture *di* quadranti in tondo] de Fi Mad.10057.
447. (B) XIV 113 Veloci e tarde, rinovando vista Fi Mad.10057.
448. (P) XIV 137 Per *escusarmi, e vedermi* dir vero] *iscusarmi* e *udirmi* Fi
Mad.10057.
449. (P) XV 36 De la mia *gloria* e del mio paradiso] *gracia* Mad.10057. Al
codice Filippino mancano i vv. 22-87 a causa della caduta di una carta.
450. (B) XV 48 Che nel mio seme se' tanto cortese Mad.10057.
451. (B) XVI 10 Dal 'voi', che prima a Roma s'offerie Fi Mad.10057. Una
mano successiva ha corretto sul codice Madrileno *voi* in *uom*.
452. (B) XVI 30 Luce risplendere a' miei blandimenti Fi Mad.10057.
453. (B) XVI 47 Da poter arme tra Marte e 'l Batista Fi Mad.10057.

454. (B) XVI 69 Come del vostro il cibo che s'appone Fi Mad.10057. In Mad.10057 *appone* è stato corretto in *oppone*.

455. (P) XVI 115 *L'oltracotata* schiatta che s'indraca] La oltracontata Fi Mad.10057.

456. (B) XVI 144 La prima volta ch'a città venisti Fi Mad.10057.

457. (B) XVII 9 Segnata bene de la interna stampa Fi Mad.10057. Il codice di Madrid ha in margine la variante *lieve* per *bene*.

458. (P) XVII 13 «O cara *piota mia* che sì t'insusi] pianta Fi; pietà Mad.10057.

459. (B) XVII 56 Più caramente; e questo è quello strale Fi Mad.10057. Mad.10057 ha in margine la variante *pienamente*.

460. (B) XVII 81 Son queste rote intorno di lui torte Fi Mad.10057.

461. (B) XVIII 6 Presso a colui ch'ogne torto disgrava Fi Mad.10057.

462. (B) XVIII 18 Mi contentava col secondo aspetto Fi Mad.10057.

463. (P) XVIII 72 Segnare a li occhi miei nostra Fi Mad.10057.

464. (B) XVIII 75 Fanno di sé or tonda or *lunga* schiera] altra Fi Mad.10057.

465. (B) XVIII 123 Che si murò di *segni* e di martiri Fi] sangue Mad.10057.

466. (P) XIX 24 Parer mi fate tutti vostri odori Fi Mad.10057.

467. (B) XIX 71 Dell'Indo, e quivi non è chi ragioni Fi Mad.10057.

468. (B) XIX 102 Che fé i Romani al mondo reverendi Fi Mad.10057.

469. (B) XX 81 Tempo aspettar tacendo non patio Fi Mad.10057.

470. (B) XX 117 Fu degna di venire a questo gioco Fi Mad.10057.

471. (B) XXI 103 Sì mi prescrisser le parole sue Fi Mad.10057.

472. (P) XXII 17 Né tardo, ma' ch'al *parer* di colui] piacer Fi Mad.10057.

473. (B) XXII 22 Com'a lei piacque li occhi ritornai Fi Mad.10057.

474. (B) XXII 54 Ch'io veggio e noto in tutti li ardor vostri Fi Mad.10057.

475. (P) XXII 130 Sì che 'l tuo cor, quantunque può, giocondo Fi Mad.10057.

476. (B) XXII 151 L'aiuola che ci fa tanto feroci Fi Mad.10057.

477. (B) XXII 152 Volgendom'io con li eterni Gemelli Fi Mad.10057.

478. (P) XXIII 25 Quale ne' plenilunii sereni Fi] pienilunii Mad.10057 (*corr.* pleniluni et).

479. (B) XXIII 42 E fuor di sua natura in giù s'atterra Fi Mad.10057. Il codice di Madrid ha in margine la variante *matera*.

480. (P) XXIII 67 Non è pareggio da picciola barca Fi Mad.10057.

481. (B) XXIII 68 Quel che *fendendo* va l'ardita prora] secando Fi Mad.10057.

482. (B) XXIII 103 «Io sono amore angelico, che giro Fi Mad.10057.

483. (B) XXIII 111 *Facean* sonare il nome di Maria] Facea Fi Mad.10057.

484. (B) XXIII 114 Ne l'alito di Dio e nei costumi Fi Mad.10057.
485. (B) XXIII 125 Con la sua cima, sì che l'alto *affetto*] effetto Fi (*corr.* affetto) Mad.10057.
486. (B) XXIII 133 Quivi si vive e gode del tesoro Fi Mad.10057.
487. XXIV 6 prima che morte *tempo* li prescriba] prima Fi Mad.10057. La variante sembra essere circoscritta ai soli due codici.
488. (B) XXIV 12 Fiammando, volte, a guisa di comete Fi Mad.10057. Mad.10057 ha in margine la variante *forte*.
489. (P) XXIV 19 Di quella ch'io notai di più *carezza*] chiarezza Fi Mad.10057 (*corr.* bellezza).
490. (B) XXIV 35 A cui Nostro Segnor lasciò le chiavi Fi Mad.10057.
491. (B) XXIV 60 Faccia li miei concetti *bene espressi*] benespressi Fi Mad.10057.
492. (B) XXIV 61 E seguitai: «Come 'l verace stilo Fi Mad.10057.
493. (B) XXIV 64 Fede è sustanza di cose *sperate* Mad.10057] spirate Fi.
494. (B) XXIV 119 Con la tua mente, la bocca t'aperse Fi Mad.10057.
495. (B) XXV 3 Sì che m'ha fatto per molti anni macro Fi Mad.10057.
496. (B) XXV 14 Di quella spera ond'uscì la primizia Fi Mad.10057.
497. (P) XXV 29 «Inclita vita per cui la larghezza Fi Mad.10057.
498. (B) XXV 135 Tutti si posan al sonar d'un fischio Fi Mad.10057.
499. (B) XXVI 1 Mentr'io dubbiava per lo viso spento Fi Mad.10057. Il codice di Madrid ha in margine la variante *lume* per *viso*.
500. (B) XXVI 18 Mi legge Amore o lievemente o forte Fi Mad.10057.
501. (B) XXVI 24 Che drizzò l'arco tuo a tal berzaglio Fi Mad.10057.
502. (B) XXVI 87 Per la propria virtù che la soblima Fi Mad.10057.
503. (B) XXVI 93 A cui ciascuna sposa è figlia e nuro Fi Mad.10057.
504. (B) XXVI 96 E per udirli tosto non la dico Fi Mad.10057.
505. (P) XXVI 101 Mi facea trasparer per la *coverta* Fi] coperta Mad.10057.
506. (B) XXVI 121 E vidi lui tornare a tutt'i lumi Fi Mad.10057.
507. (B) XXVII 57 O difesa di Dio, perché pur giaci Fi Mad.10057.
508. (P) XXVII 100 Le parti sue *vivissime* ed eccelse] vicissime Fi Mad.10057.
509. (B) XXVII 111 L'amor che 'l volge e la virtù ch'ei piove Fi Mad.10057.
510. (B) XXVII 140 Pensa che 'n terra non è chi governi] *om.* Fi Mad.10057.
511. (P) XXVII 144 *Raggeran* sì questi cerchi superni Ham.202] Rugeran Fi Mad.10057.
512. (P) XXVIII 31 Sopra seguiva il settimo sì sparto Fi Mad.10057 (seghiva).

513. (P) XXVIII 48 Sazio m'avrebbe ciò che m'è proposto Fi Mad.10057.
514. (B) XXVIII 50 Veder le *volte* tanto più divine] cose Fi Mad.10057.
515. (B) XXVIII 71 L'altro universo seco, *corrisponde*] corrisponde Fi Mad.10057.
516. (P) XXVIII 74 La tua misura, non *a la parvenza*] a l'apparença Fi Mad.10057.
517. (B) XXVIII 86 La Donna mia del suo risponder chiaro Fi Mad.10057.
518. (B) XXVIII 90 Che bolle, come i cerchi sfavillaro Fi Mad.10057.
519. (P) XXVIII 96 *E terrà* sempre, ne' quai sempre fuoro Mad.10057.] Eterna Fi.
520. (B) XXVIII 136 E se tanto *secreto ver* proferse] de se vero Fi Mad.10057 (di).
521. (P) XXIX 4 Quant'è dal punto che 'l cenit inlibra Fi Mad.10057. Il codice di Madrid ha in margine la variante *li tiene* per *'l cenit*.
522. (B) XXIX 47 Furon creati e come: *sì* che spenti] et *sì* Fi Mad.10057.
523. (P) XXIX 72 È tal, che 'ntende e si ricorda e vole Fi Mad.10057.
524. (B) XXIX 91 Non vi si pensa quanto sangue costa Fi Mad.10057.
525. (B) XXIX 100 E *mente*, ché la luce si nascose] mentre Fi Mad.10057.
526. (P) XXIX 123 Ad ogni promession si correrebbe Fi Mad.10057. Mad.10057 ha in margine la variante *converrebbe*.
527. (B) XXIX 125 Ed altri assai che *sono ancor più* porci] son peggio che Fi Mad.10057.
528. (P) XXIX 142 Vedi l'*eccelso* omai e la larghezza] eccesso Fi; eccesso Mad.10057.
529. (B) XXX 27 La mente mia da me medesimo scema Fi (medesimo) Mad.10057.
530. (P) XXX 30 Non m'è il seguire al mio cantar preciso Fi Mad.10057 (*corr.* nol me seguirà il).
531. (B) XXX 31 Ma or convien che mio seguir desista Fi Mad.10057.
532. (B) XXX 39 Del maggior corpo al ciel ch'è *pura* luce] vera Fi Mad.10057.
533. (B) XXX 54 Per far disposto a sua fiamma il candelo Fi Mad.10057.
534. (P) XXX 62 Fulvido di fulgore, intra due rive Fi Mad.10057.
535. (P) XXX 76 Anche soggiunse: «Il fiume e li topazi Fi Mad.10057.
536. (P) XXX 111 Quando è nel verde *e* ne' fioretti opimo] o Fi Mad.10057. Il Madrileno ha in margine la variante *ad imo*.
537. (B) XXX 124 Nel giallo della rosa sempiterna Fi Mad.10057.

538. (P) xxx 125 Che si *digrada e dilata* e redole] dilata et digrada Fi Mad.10057.

539. (B) xxx 148 E farà quel d'Alagna intrar più giuso Fi Mad.10057.

540. (B) xxxi 20 Di tanta moltitudine volante Fi Mad.10057.

541. (B) xxxi 24 Sì che nulla le puote essere ostante Fi Mad.10057.

542. (B) xxxi 28 O trina luce, che 'n unica stella] om. Fi Mad.10057.

543. (B) xxxi 54 *In* nulla parte ancor fermato *viso*] om. – fiso Fi Mad.10057 (agg. In).

544. (B) xxxi 80 E che soffristi per la mia salute Fi Mad.10057.

545. (P) xxxi 90 Piacente a te dal corpo *si* disnodi] la Fi Mad.10057.

546. (B) xxxi 120 Soverchia quella dove 'l sol declina Fi Mad.10057 (superchia).

547. (P) xxxi 140 Nel caldo suo caler fissi e attenti Fi Mad.10057.

548. (B) xxxi 142 Che' miei di rimirar fé più ardenti Fi Mad.10057.

549. (B) xxxii 89 Piover, portata ne le menti sante Fi Mad.10057. Mad.10057 ha in margine la variante *seco* per *piover*.

550. xxxii 118 quei du che seggon là su più felici] seguon Fi Mad.10057.

551. (B) xxxiii 30 Ti porgo, e prego che non sieno scarsi Fi Mad.10057.

552. (P) xxxiii 56 Che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede Fi Mad.10057.

553. (B) xxxiii 57 *E cede* la memoria a tanto oltraggio] Excede Fi Mad.10057.

554. (B) xxxiii 73 Ché, per tornare alquanto a mia memoria Fi Mad.10057.

555. (B) xxxiii 74 E per sonare un poco in questi versi Fi Mad.10057.

556. (B) xxxiii 80 Per questo a sostener tanto ch'i' giunsi Fi Mad.10057. Il codice di Madrid ha in margine la variante *riguardar*.

557. (B) xxxiii 89 Quasi conflati insieme, per tal modo Fi Mad.10057.

558. (B) xxxiii 98 Mirava fissa, immobile e attenta] fisa Fi Mad.10057.

559. (B) xxxiii 143 Ma giàolgeva il mio disio e 'l velle Fi Mad.10057.

Dai dati esposti nella tavola è evidente come il codice Oratoriano e quello Madrileniano siano strettamente legati dal punto di vista testuale: Mad.10057 condivide con Fi una serie di errori più o meno significativi (si vedano in particolare le lezioni che non trovano diffusione al di fuori dei due manoscritti: nr. 222, 327, 396), ma il codice di Madrid non condivide tutti gli errori di Fi.⁹⁷ In più punti (cfr.

⁹⁷ Per la vicinanza tra Fi e Mad.10057 si confronti anche TONELLO, *Sulla tradizione toscano-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, cit., pp. 530-39.

nr. 51, 54, 58, 92, 186, 189, 192, 194, 199, 209, 221, 227, 228, 249, 257, 266, 274, 292, 300, 313, 316, 330, 336, 364, 370, 519), infatti, Mad.10057 riporta lezioni genuine contro quelle corrotte di Fi, lezioni non facilmente emendabili congetturalmente. È altamente difficile, ad esempio, che il copista di Mad.10057 abbia potuto emendare per congettura *Innamoroso all'amoroso* di Fi, riportandolo a *Memoria o uso all'amoroso* (*Purg.*, II 107); lo stesso dicasi per tutte le lacune presenti nel codice Oratoriano che non sono assolutamente emendabili per congettura e che presuppongono l'utilizzo da parte del copista di Mad.10057 di un altro esemplare di copia.

Il codice Madrilenò, quindi, non si configura come un *descriptus*, ma ciò non esclude che sia una copia diretta di Fi. La soluzione più plausibile, come detto, è che il copista di Mad.10057 abbia avuto a disposizione un altro codice, utilizzato per emendare Fi nei punti che apparivano maggiormente dubbi. Probabile indizio della presenza di un terzo codice è dato anche dalla presenza del Capitolo di Iacopo Alighieri (*O voi che siete nel verace lume*) posto all'inizio del codice Madrilenò, testo non presente nel Filippino e che sovente figura, insieme al Capitolo di Bosone da Gubbio, a corredo della *Commedia*.

4 Il corredo iconografico di Mad. 10057

In ultima istanza sarà opportuno valutare le immagini presenti sul codice Madrilenò alla luce delle informazioni fin qui acquisite. Il codice presenta una serie di *hapax* iconografici, alcuni dei quali sono stati collegati all'esegesi di Giovanni da Serravalle.⁹⁸ Tuttavia, la data di composizione del *Comentum* (1426-1427) contrasta ampiamente con i dati codicologici in nostro possesso, con la nota di dedica e con la datazione apposta sul manoscritto.

In questo caso, dunque, occorrerà esaminare le immagini del codice di Madrid non comparandole sistematicamente con quelle del manoscritto Oratoriano, come fatto per gli altri codici, ma tenendo presente *in primis* il corredo esegetico della coppia Fi-Mad.10057. Limitatamente alle miniature poste *en bas de page*, all'interno della scheda iconografica si riporta il dato relativo all'ultima terzina presente sulla carta al fine di evidenziare eventuali discrepanze tra i versi di riferimento e il testo effettivamente prossimo all'immagine.

C. 3v, illustrazione *en bas de page*: Dante davanti alla lonza

⁹⁸ PITTIGLIO, *Il ms. 10057 di Madrid: una Commedia tra "storie seconde" e 'hapax' iconografici*, cit., pp. 143-63.

Inf., I 31-36

L'immagine è accompagnata da una glossa esplicativa sulla lonza: «Per la lonza se intende la luxuria, in perzò che ave la pelle figurata de diversi colori, cusì la fema bella pare all'omo figurata per la quale plù se nne lega et plu sequita», volgarizzamento della chiosa contenuta nel Filippino: «Dixit de lonza presta potius quam de alio animali figurata, quia pellis eius diversis est picturata coloribus et valde pulcra et quia pulcritudo muliebris et aliarum rerum magis alliciunt corda hominum».⁹⁹ Sulla cima del colle è rappresentato un cervo.

C. 4r, illustrazione nel margine esterno: *Dante davanti al leone e alla lupa*
Inf., I 44-54

La miniatura rappresenta Dante spaventato ai piedi del colle davanti alle due fiere che incedono verso di lui. Sulla cima del colle è visibile la torre di un castello.

C. 4r, illustrazione nel margine esterno: *Dante in ginocchio davanti a Virgilio*
Inf., I 64-135

L'immagine rappresenta il lungo dialogo tra Dante e Virgilio; il particolare di Dante in ginocchio non è presente nel testo, ma è una libertà dell'artista. Virgilio è figurato mentre regge l'*Eneide*.

C. 5r, illustrazione *en bas de page*: *Dante davanti alle Muse* (Fig. 5)
Inf., II 7

Dante è figurato in ginocchio, senza cappello, a mani giunte, davanti alle nove Muse che reggono dei libri. La rappresentazione delle Muse, sicuramente non un soggetto usuale, trova un riscontro anche nel Banco Rari 39 (c. 8r).

C. 5v, illustrazione *en bas de page*: *Dante osserva la storia raccontata da Virgilio sulla discesa di Beatrice*

Inf., II 43-74. Ultima terzina della carta 55-57:

*Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,
con angelica voce, in sua favella:*

Particolarmente difficoltosa per i miniatori la figurazione di questa scena. L'artista ha elaborato un espediente già presente in altri codici: Dante osserva da

⁹⁹ *Chiose Filippine*, p. 141.

solo ciò che Virgilio sta raccontando (cfr. Banco Rari 39, c. 10r), mentre l'apparizione di Beatrice a Virgilio nel limbo è racchiusa in una vignetta circolare. La scena è rappresentata anche in Fi, ma nel codice Oratoriano l'artista ha inserito tutti e tre i personaggi nella stessa vignetta, con Virgilio che rivolge lo sguardo a Beatrice (cfr. Fi, c. 4v).

C. 7r, illustrazione nel margine esterno: *Virgilio fa entrare Dante per la porta dell'inferno*

Inf., III 1-21

Virgilio prende per mano Dante mentre oltrepassano la porta e con la mano sinistra indica in alto, a mostrare a Dante la scritta «Iustitia mosse il mio alto factore».

C. 7v-8r, illustrazione *en bas de page* disposta su entrambe le carte: *Dante e Virgilio si lasciano gli ignavi alle spalle e si dirigono verso la sponda dell'Acheronte in attesa di Caronte*

Inf., III 22-105

L'illustrazione è particolarmente articolata e rappresenta contemporaneamente più episodi del canto. Partendo da sinistra, sono visibili gli ignavi – tra i quali è rappresentato papa Celestino V – che seguono un'insegna sulla quale è figurato un drago. Davanti alla “setta dei cattivi” è raffigurato Dante spaventato che si nasconde alle spalle di Virgilio, mentre quest'ultimo dialoga con Caronte, figurato nella carta successiva. Caronte è rappresentato come un vecchio barbuto con attributi demoniaci (corni e corpo villosi); la barca che traghetta è colma di anime, una delle quali è appesa alla prua. All'estrema destra della carta, da una spaccatura della roccia fuoriescono dei diavoli con attributi (bastoni uncinati) tali da identificarli con i Malebranche. Il particolare è privo di qualsiasi collegamento con il testo, che essi siano o no da identificare con i diavoli della quinta bolgia.

C. 9r, illustrazione nel margine esterno: *Dante e Virgilio osservano la discesa di Cristo nel limbo*

Inf., IV 52-63

Anche in questo caso, come per il II canto, la storia raccontata da Virgilio si materializza all'interno di una vignetta circolare. In essa è raffigurata la discesa di Cristo al limbo per portar via le anime dei Patriarchi biblici che in ginocchio si rivolgono al Figlio di Dio. Tale soggetto si presenta come un *unicum* all'interno della tradizione miniata della *Commedia*.

C. 10r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e i poeti antichi si dirigono verso il nobile castello*

Inf., IV 64-151. Ultima terzina della carta 124-126:

*Vidi Cammilla e la Pantasilea;
da l'altra parte, vidi 'l re Latino
che con Lavina sua figlia sedea.*

Anche in questo caso sono raffigurati in simultanea più momenti del canto: sulla sinistra Dante e i poeti antichi si dirigono verso il castello degli spiriti magni, i quali sono raffigurati seduti sul “verde smalto” nella parte esterna dell’immagine, alle spalle del castello. Al di sopra delle anime degli spiriti magni è presente una chiosa non ripresa dal Filippino: «[118] [*verde smalto*] El verde smalto secundo Virgilio et l'altri poeti è loco dove stanno l'anime delli beati el quali deveno reassumere o corpo con summa fama. Et quisto loco chiamano Heliseo li Santi Patri antiqui, chiamano quisto loco Sirio abrae et li cristiani lo chiamano limbo de innocenti».

C. 11r, illustrazione nel margine esterno: *Minosse giudica le anime dei dannati. Virgilio mostra a Dante le anime dei lussuriosi*

Inf., v 1-69. Ultima terzina della carta 49-51:

*ombre portate da la detta briga;
per ch'i' dissi: «Maestro, chi son quelle
genti che l'aura nera sì gastiga?».*

In linea con la chiosa presente nella carta precedente, Minosse è figurato con attributi regali: in trono, con scettro e corona e con le gambe incrociate.¹⁰⁰ Coerentemente al testo, è rappresentato il particolare della lunga coda del giudice infernale, il quale però è al contempo dotato di attributi demoniaci, come le lunghe orecchie e i piedi da volatile. Davanti a Minosse, un diavolo spinge i dannati

¹⁰⁰ «Minos fo re de Creti et fo sì bono iudicatore chel pagani credeano che fosse iudicatore nel inferno et per la cauda sua figurativamente se pone el fine de ciaschuno homo, inperzò che ogni homo alla fine della sua vita po' esser melgio iudicato per se stesso che per altruy» (c. 10v). Tale chiosa è stata ripresa dal codice Oratoriano: «Iste Minos fuit rex cretensis et fuit ita bonus iudicator, quod pagani credebant ipsum esse iudicatorem in inferno. Per ipsius caudam figuratur finis cuiuslibet hominis, quia quilibet, quando est circa finem vita, reversus ad conscientiam melius potest se ipsum iudicare quam per alium» (*Chiose Filippine*, p. 199). Per i particolari iconografici utili a identificare Minosse con una figura regale si rimanda a FRUGONI, *La voce delle immagini*, cit., pp. 6-8.

in attesa di giudizio, mentre nella parte inferiore, all'interno di una vignetta circolare, sono raffigurate le anime dei lussuriosi trasportate dalla bufera infernale.

C. 12r, illustrazione *en bas de page* che si prolunga nel margine esterno: *Dante e Virgilio davanti alle anime di Francesca e Paolo*

Inf., v 37-108. Ultima terzina della carta 127-129:

*Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.*

Nel margine esterno è disegnato il vento, ad indicare il movimento dinamico dei due amanti verso il basso. Francesca è rappresentata mentre indica Paolo posto alle sue spalle.

C. 12v, illustrazione nel margine inferiore ed esterno: *Virgilio getta la palla di terra in una delle bocche di Cerbero*

Inf., VI 25-27. Ultima terzina della carta 22-24:

*Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
le bocche aperse e mostrocci le sanne;
non avea membro che tenesse fermo.*

Cerbero che strazia i golosi è rappresentato all'interno di una vignetta circolare, con una fisionomia estremamente simile a quella di Lucifero e priva di attributi canini; al di fuori della vignetta Virgilio sta gettando la palla di terra in una delle bocche di Cerbero (l'artista ha disegnato la traiettoria compiuta dalla palla, dalla mano di Virgilio fino alla bocca del custode infernale).

La terzina rappresentata è la prima della carta successiva («E 'l duca mio distese le sue spanne, / prese la terra, e con piene le pugna / la gittò dentro a le bramose canne», vv. 25-27).

C. 14r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio davanti a Pluto osservano gli avari e i prodighi che si scontrano*

Inf., VII 1-66. Ultima terzina sulla carta 22-24:

*Come fa l'onda là sovra Cariddi,
che si frange con quella in cui s'intoppa,
così convien che qui la gente riddi.*

Avari e prodighi tengono tra le mani dei piccoli sassi, come nel *Codex Altonensis* (cc. 14v-15r).

C. 15r, illustrazione nel margine esterno: *Virgilio spiega a Dante la teoria della fortuna. Rota Fortunae*

Inf., VII 67-99

Nella parte bassa dell'illustrazione Virgilio sta spiegando a Dante la teoria della fortuna. In alto è rappresentata la *Rota Fortunae*: una donna seduta di spalle – ad indicare la cecità della fortuna – fa girare una ruota sulla quale sono posti, procedendo dall'alto in senso antiorario, un re con corona e scettro, un re che sta perdendo la corona, un re senza attributi regali, un re con in mano uno scettro. Il secondo menante del codice appone vicino a queste figure le seguenti didascalie: «Regno, regnai, aio regnato, regnarrò», traduzione dell'usuale «Regnabo, regno, regnavi, sum sine regno» che solitamente accompagna le figurazioni della *Rota*. L'iconografia, molto diffusa nel Medioevo, trova ampio spazio nella tradizione miniata della *Commedia* (cfr. Alt, c. 15r; Arsenal 8530, c. 12r; Conv.Soppr.C.III.1266, c. 1v; Vat.lat.4776, c. 22r).¹⁰¹

C. 15v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio osservano le anime degli iracondi; Dante e Virgilio sotto la torre della palude Stigia*

Inf., VII 100-130. Ultima terzina sulla carta *Inf.*, VIII 7-9:

*E io mi volsi al mar di tutto 'l senno;
dissi: «Questo che dice? e che risponde
quell'altro foco? e chi son quei che 'l fenno?».*

L'immagine presenta due soggetti: a sinistra Dante e Virgilio che osservano gli iracondi immersi nelle acque dello Stige che si percuotono a vicenda; a destra i due *viatores* ai piedi della torre della palude. Di fianco alla torre è riportata la medesima didascalia – volgarizzata – che accompagna la miniatura del codice Oratoriano («Notandum quod per ista turres significatur superbia, eo quod superbia est principium ire et accidie»).¹⁰² Nonostante sia l'immagine, sia la didascalia si riferiscano al canto VII, poiché sulla stessa carta è riportato l'inizio del canto successivo, il copista del codice di Madrid ha collegato la didascalia non solo all'illustrazione (la didascalia, infatti, è posta al di sopra delle fiamme della torre), ma anche al secondo verso del canto VIII («alta torre»): «Per questa torre se significa la superbia, la qual è principio de ira et de accidia».

¹⁰¹ Per info più dettagliate sull'iconografia della *Rota Fortunae* nella tradizione della *Commedia* si rimanda a FORTE, *Volve sua spera e beata si gode*, cit., passim.

¹⁰² *Chiose Filippine*, p. 235.

C. 16r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio spinge via Filippo Argenti dalla barca di Flegiàs*

Inf., VIII 31-63. Ultima terzina della carta 46-48:

*Quei fu al mondo persona orgogliosa;
bontà non è che sua memoria fregi:
così s'è l'ombra sua qui furiosa.*

L'anima di Filippo Argenti tenta di afferrare Dante mentre Virgilio la spinge via. Nelle acque dello Stige non sono raffigurate altre anime. Una sola anima solitaria è rappresentata sulla sponda appena lasciata dai pellegrini; la didascalia della seconda mano la identifica come «anima fella» (v. 18).

C. 16v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio scendono dalla barca di Flegiàs e si avviano verso la città di Dite*

Inf., VIII 64-87. Ultima terzina della carta 85-87:

*va per lo regno de la morta gente?».
E 'l savio mio maestro fece segno
di voler lor parlar segretamente.*

Dall'alto delle mura della città fortificata, i diavoli di Dite proteggono la città armati di pietre.

C. 18r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio copre gli occhi a Dante all'arrivo di Medusa*

Inf., IX 34-60. Ultima terzina della carta 70-72:

*li rami schianta, abbatte e porta fori;
dinanzi polveroso va superbo,
e fa fuggir le fiere e li pastori.*

Contrariamente a quanto esposto nel testo, in cui Medusa è evocata, ma non appare, l'artista ha rappresentato la testa della Gorgone davanti alle tre Furie. Come per il codice di Altona (c. 17r), di Medusa è stato raffigurato solamente il capo. La chiosa al v. 56 («ché, se 'l Gorgón si mostra e tu 'l vedessi») recita: «El capo de Medusa pien di serpenti», riprendendo la chiosa del Filippino: «Non prospiciendo illud quod caput plenum serpentibus vocabatur Gorgon».¹⁰³

C. 18v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio osservano il messo celeste aprire le porte di Dite*

Inf., IX 67-90. Ultima terzina della carta 109-111:

¹⁰³ *Chiose Filippine*, p. 256

*com'io fui dentro, l'occhio intorno invio;
e veggio ad ogni man grande campagna
piena di duolo e di tormento rio.*

Come già notato da Pittiglio, il messo celeste è rappresentato fattezze tali da poterlo identificare con Mercurio.¹⁰⁴ Il copista appone su questa figura la didascalia «Mercurio o la experientia de la mente», la quale rimanda alla chiosa relativa al v. 85 («Ben m'accorsi ch'elli era da ciel messo»): «Quel messo che aperse la porta de Dite figurativamente si pone per la experientia della mente, in però che la rason humana non po' vedere el vitii del maleficii et bestialitate senza la sperientia della mente» («Nota quod iste nuntius, qui aperuit civitatem Ditis, figurat experientia mentis et quia ratio humana non potest per se videre malitiam malitiosorum absque experientia mentis, scilicet vidisse in mundo talia peccata, ideo hic figurative ponitur»).¹⁰⁵

È da sottolineare che la seconda mano che agisce all'interno del codice di Madrid ha apposto al v. 80 («fuggir così dinanzi *ad un* ch'al passo») un'altra chiosa a integrazione di quella originaria: «Questo fo Mercurio, lu quale se pinga con l'ale, in però che nulla cosa è più veloce che lu parlare dell'omo. Et pingesi col cappello et con una virga in però che le risse se more et se vive per lo parlare bono et captivo, et per lu cappello se significa la fraude et lu parlare deceptivo et fastidioso». La chiosa non sembrerebbe avere rapporti con l'antica tradizione esegetica della *Commedia*.

C. 19r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio mostra a Dante gli avelli infuocati degli eresiarchi*

Inf., x 1-21. Ultima terzina della carta 13-15:
*Suo cimitero da questa parte hanno
con Epicuro tutti suoi seguaci,
che l'anima col corpo morta fanno.*

Coerentemente al dettato dantesco, tutte le arche sono aperte e colme di fiamme. I sepolcri sono posti all'interno di una vignetta circolare, mentre Dante e Virgilio ne sono all'esterno.

C. 19v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio parlano con Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti*

¹⁰⁴ PITTIGLIO, *Il ms. 10057 di Madrid: una Commedia tra "storie seconde" e 'hapax' iconografici*, cit., pp. 161-62.

¹⁰⁵ *Chiose Filippine*, p. 258.

Inf., x 22-123. Ultima terzina della carta 52-54:

*Allor surse a la vista scoperchiata
un'ombra, lungo questa, infino al mento:
credo che s'era in ginocchie levata.*

Contrariamente a quanto accade nel codice Oratoriano, in cui la postura delle anime dei due dannati non rispetta le indicazioni fornite dal testo, l'artista del codice di Madrid figura Farinata che fuoriesce dall'avello dalla "cintola in su" e Cavalcante de' Cavalcanti che si sporge "infino al mento". I sepolcri sono contrassegnati dall'iscrizione «Messer Farinata» e «Messer Guido delli Cavalcanti». Si tratta, nell'ultimo caso, di un semplice errore; infatti, la chiosa del v. 58 («*pian- gendo* disse: "Se per questo cieco») recita chiaramente: «Qui parla a Danti el patre de Guido degli Cavalcanti et meravegliase Danti che Guido non era con lui, in però che fuoro granni amici insieme» («*Loquitur pater Guidonis de Cavalcantibus Danti et miratur quod non erat cum eo Guido, presertim quia fuerant intimi socii*»).

C. 21r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio davanti alla tomba di papa Anastasio*

Inf., XI 1-12. Ultima terzina della carta 31-33:

*A Dio, a sé, al prossimo si pòne
far forza, dico in loro e in lor cose,
come udirai con aperta ragione.*

Virgilio sta indicando a Dante l'avello aperto di papa Anastasio II, sul quale il copista ha riportato la scritta «Anastasio papa guardo» (v. 8).

C. 22r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio osservano un usuraio a lavoro*

Inf., XI 91-115. Ultima terzina della carta 109-111:

*e perché l'usuriere altra via tene,
per sé natura e per la sua seguace
dispregia, poi ch'in altro pon la spene.*

Il soggetto, del tutto inusuale, non sembra trovare altro riscontro all'interno della tradizione miniata della *Commedia*.¹⁰⁷ La scelta di illustrare il lavoro dell'usuraio, dunque, potrebbe essere collegata ad una precisa volontà del

¹⁰⁶ Ivi, p. 267.

¹⁰⁷ PITTIGLIO, *Il ms. 10057 di Madrid: una Commedia tra "storie seconde" e 'hapax' iconografici*, cit., p. 151.

concepteur che probabilmente sentiva con particolare pressione tale attività. Poco probabile, ma comunque possibile, l'illustrazione potrebbe avere qualche affinità con la chiosa al v. 94 («*Ancora in dietro un poco ti rivolvi*»): «Nota qui per che modo usura offende Dio. Saczi che natura secundo philosophia pilga cursu da uno divino intellecto, la qual le arti et li operationi la sequitano, et sacçi che usura secundo arte et secundo natura offende Dio: secundo arte è quando alchuno guadangia di quel che non è sua arte et di quel si rege; secundo natura in però che natura non fa dinari; et per usura l'omo denaro fa et guadangia a l'altro, et in però quando alchun fa contro natura et contra arte offende Dio, como è in usura» («*Modo videndum est qualiter usura offendit Deum, et ideo sciendum quod natura secundum philosophiam accipit cursum suum a quodam divino intellectu et, sicut artes, operationes nostre sequuntur eam; unde debemus scire quod usura contra naturam et contra artem offendit Deum, quia non est natura denariorum unus facere alium et sic fallit contra naturam; contra artem facit quando lucratur et quis regit se ex ea, que non est ars, et ideo, quando quis operatur contra naturam et contra artem, offendit Deum*»).

C. 22v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio incontrano il Minotauro e i centauri*

Inf., XII 1-99. Ultima terzina della carta 31-33:

*Io già pensando; e quei disse: «Tu pensi
forse a questa ruina ch'è guardata
da quell'ira bestial ch'i' ora spensi.*

L'illustrazione condensa molti momenti del canto: all'estrema sinistra è rappresentato il Minotauro su una rupe mentre si morde una delle mani. La fisionomia del Minotauro – toro fino alla vita e uomo nella parte superiore – è molto vicina a quella del Filippino; anche la posizione delle mani è la medesima (cfr. c. 28v).

La parte centrale dell'immagine è occupata dalle figure di Dante e Virgilio; quest'ultimo indica a Dante i centauri che puntano le loro frecce verso le anime dei violenti immerse nel Flegetonte. Seguendo attentamente il testo, Nesso minaccia i due pellegrini con il suo arco.

Rispetto al codice Oratoriano che rappresenta i centauri come arcieri secondo la lettura evemeristica, i centauri hanno la parte inferiore di cavallo e il busto umano, in linea con la chiosa di Fi «*Et ideo notandum quod centauri sunt medii*

¹⁰⁸ *Chiose Filippine*, pp. 281-82.

homines et medi equi», volgarizzata su Mad: «{...} qui se nota chi 'l centauri sono mezi homini et mezi cavalli» (c. 23v).¹⁰⁹

c. 24r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio indica a Dante le Arpie nella selva dei suicidi*

Inf., XIII 1-21. Ultima terzina della carta 7-9:

*non han sì aspri sterpi né sì folti
quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
tra Cecina e Corneto i luoghi còlti.*

Le arpie hanno volti umani, ali, petto piumato e lunghi artigli, coerentemente con la descrizione dantesca («Ali hanno late, e colli e visi umani, / piè con artigli, e pennuto 'l gran ventre», vv. 13-14)

C. 25r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio rassicura Dante dopo che ha spezzato un ramo nella selva dei suicidi*

Inf., XIII 55-108. Ultima terzina della carta 85-87:

*Perciò ricominciò: «Se l'om ti faccia
liberamente ciò che 'l tuo dir priega,
spirito incarcerato, ancor ti piaccia*

Particolarmente complesso il soggetto dell'illustrazione; l'artista ha figurato simultaneamente Dante che stacca uno dei rami dalla selva e Pier delle Vigne impiccato allo stesso albero. È interessante notare come non solo nel codice Oratoriano il particolare di Pier delle Vigne impiccato non sia presente, ma anche che a questo personaggio non è dedicato molto spazio, ad eccezione di una brevissima chiosa («scilicet Petrus de Vineis»).

Come già notato da Pittiglio, l'immagine è accompagnata da una didascalia: «In questo arbero sta conservata l'anima di iudice Pietro delle Vinge di Capua».¹¹¹ Nonostante la didascalia sia molto rovinata, non sembra accostabile all'attività del copista, ma della seconda mano che interviene sul codice.

¹⁰⁹ Una tale raffigurazione dei centauri è presente anche in Bud, c. 11r ; Eg, c. 22r; Plut.90 inf.42, cc. 58v, 60r. Per un approfondimento sul tema si rimanda a MAZZUCCHI, «*Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [...] diventon monstri*». *Lettura del canto XII dell'Inferno*, cit., pp. 286-332. Per la chiosa presente sul codice Oratoriano si veda *Chiose Filippine*, p. 294.

¹¹⁰ Ivi, p. 307.

¹¹¹ PITTIGLIO, *Il ms. 10057 di Madrid: una Commedia tra "storie seconde" e 'hapax' iconografici*, cit., p. 152.

C. 26r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio osservano i violenti sul sabbione infuocato*

Inf., XIV 1-42. Ultima terzina della carta 10-12:

*La dolorosa selva l'è ghirlanda
intorno, come 'l fosso tristo ad essa:
quivi fermammo i passi a randa a randa.*

I violenti contro Dio sono rappresentati nelle tre differenti posizioni che li rendono riconoscibili: sdraiati i bestemmiatori, seduti gli usurai e in piedi i sodomiti. Tale ricchezza di particolari è presente anche nel codice Oratoriano; la mano A, inoltre, correda la miniatura di una chiosa esplicativa: «Nota quod isti qui iacent in arena fuerunt illi qui dispreciarunt Deum et naturam; alii qui currunt per arenam fuerunt subdomite, alii qui sedent fuerunt usurarii», presente sul manoscritto di Madrid, ma nella carta successiva («Quil che iacono in quista arena son quil che disprecçano Dio et la natura, et quilli che sedeano foto usurai, et quelli che correano foro sodomiti»).¹¹²

C. 27r, illustrazione *en bas de page* e nel margine esterno: *Dante e Virgilio osservano la caduta di Capaneo*

Inf., XIV 68-70. Ultima terzina della carta 88-90:

*cosa non fu da li tuoi occhi scorta
notabile com'è 'l presente rio,
che sovra sé tutte fiammelle ammorta».*

Nell'immagine sono rappresentati Dante e Virgilio che osservano Giove mentre scocca una freccia contro Capaneo facendolo cadere dalle mura di Tebe. La chiosa che accompagna l'illustrazione e dalla quale sembra dipendere («Quisto Capaneo fo uno de li septe ri li qual ossidiarono Tebe. Il quale Capaneo fo chiamato ad quel assego da re Policines, il quale era capciato di Thebe. Il qual Capaneo vivea socto una rascione senza alcuna credenza in Dio, il quale combattendo contro thebani salgio sopra del muro de la cictà et gridava forte contro il cictadini vilipendendo li loro dei et dicendo: "Ora dicat a Iove et a Bacho et a l'altri vostri dei che ve aiuteno", onde Iove correzato lo ferio de uno fulgore et sì lo occise») non è più leggibile nel codice Oratoriano perché coperta dall'intervento della mano B (c. 43v).

C. 27v, illustrazione *en bas de page* e nei margini: *Virgilio spiega a Dante l'origine dei fiumi infernali*

¹¹² *Chiose Filippine*, pp. 318-19.

Inf., XIV 94-120. Ultima terzina della carta 127-129:

*on se' ancor per tutto il cerchio vòlto:
per che, se cosa n'apparisce nova,
non de' addur maraviglia al tuo volto».*

Nonostante l'immagine abbia un solo soggetto, l'artista del codice di Madrid l'ha scomposta ponendola in tre luoghi differenti: Dante e Virgilio sono nel margine inferiore; nel margine interno è rappresentato il veglio di Creta con alle spalle la città di Damietta e dalle cui lacrime nascono i quattro fiumi infernali; nel margine esterno, infine, è figurata la città di Roma («Dentro dal monte sta dritto un gran veglio, / che tien volte le spalle inver' Dammiata / e Roma guarda come suo specchio», vv. 103-105).

All'interno della tradizione miniata della *Commedia* non è stato possibile riscontrare altri casi in cui la figurazione della storia del veglio di Creta sia arricchita con tali particolari topografici.¹¹³ A tale ricchezza iconografica si aggiunge quella esegetica; il numero di chiose relative a questo episodio in Fi e in Mad.10057 è, infatti, molto alto:

Fi

[103] [*un gran veglio*] Nota quod ponit istum senem pro etatibus; nam prima etas, scilicet saturna, fuit aurea, quia nondum fuerant facta aliqua mala; secunda etas fuit argentea; tertia etas fuit erea; quarta ferrea; quinta et ultima, in qua sumus, est terra cocta, propter multa malefitia et prodictiones que commictuntur.¹¹⁴

[105] [*e Roma guarda come suo specchio*] Nota quod, ubi dicit quod respicit Romam et volvit spatulas versus Damiatam, intelligit et figurat quod antiquitus Damiatam, que est quedam civitas in montibus Babilonie, dominabatur toti mundo, et nunc respicit Romam eo quod Roma est domina mundi, saltem in spiritualibus.¹¹⁵

Mad.10057

[103] [*un gran veglio*] Per quel veglio se significano li etati, in però che la primo, scilicet saturnia, fo de auro, in però che non era facto al mundo nullo male; la seconda fo de argento; la terza fo de rame; la quarta fo de ferro; la quinta et ultima in la qual nui stamo enim [...] a modo di creta, per li multi vitii et tradimenti che se cce connectono.

[105] [*e Roma guarda come suo specchio*] Quasi dica in figura che antichamente Dammiata, la qual è una città in nel monti di Babilonia figurava in primo a tucto 'l mundo et mo sguarda Roma la qual è dompna de mondo et non Dammiata.

¹¹³ Il soggetto, poco diffuso, è presente in Alt, c. 23v; Arsenal 8530, c. 25r; Bud, c. 13r; Cha, c. 111r; Marc. It.IX.276, c. 10r.

¹¹⁴ *Chiose Filippine*, pp. 322-23.

¹¹⁵ Ivi, p. 323.

[114] [*le quali*] Allegoria est. Nota quod de qualitate peccatorum istius statue descendit quodam flumen vitiorum, de quo nascuntur ⁱⁱⁱ^{or} flumina infernalia, scilicet Acherons, Stige, Flegetonta et Concitus. Acherons est primus fluvius inferni; Stige est flumen ex quo fit palus, ubi puniuntur accidiosi et iracundi; Flegetonta est flumen sanguinis, in quo puniuntur tyranni. Concitus est quartus et ultimus in quo puniuntur proditores.¹¹⁶

[114] [*le quali*] Allegoricamente parlando de la qualità del peccati di questa statua discende un fiume de' vitii, del quale ne nascono quactro fiumi infernali: il primo se chiama Cheron; el secondo se chiama Stige del quale si fa la palude ove si puniscono li accidiosi et li iracundi; el terzo se chima Flegeton et è fiume di sangue in nel qual se puniscono li tiranni; el quarto se chiama Concito, ove si puniscono le traditori

C. 28r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio indica a Dante una schiera di sodomiti*

Inf., xv 1-21. Ultima terzina della carta 22-24:

*Così adocchiato da cotal famiglia,
fui conosciuto da un, che mi prese
per lo lembo e gridò: «Qual meraviglia!».*

L'ultima terzina presente nella carta è collegata all'episodio di Brunetto Latini, illustrato nell'immagine presente nella carta successiva.

I sodomiti, rappresentati all'interno di un riquadro circolare, tendono le mani per ripararsi dalla pioggia di fuoco.

C. 29r, illustrazione *en bas de page*: *Dante si ferma a parlare con Brunetto Latini*

Inf., xv 22- 120. Ultima terzina della carta 100-102:

*Né per tanto di men parlando vommi
con ser Brunetto, e dimando chi sono
li suoi compagni più noti e più sommi.*

L'immagine rappresenta Virgilio che prosegue il cammino e Dante che si attarda a parlare con Brunetto Latini. Figurando la parte finale del canto, Brunetto "raccomanda" il proprio libro a Dante, porgendoglielo letteralmente («Sieti raccomandato il mio Tesoro / nel qual io vivo ancora, e più non cheggio», vv. 119-120). La glossa presente sulla carta precedente («se *Brunetto Latino* un poco teco», v. 32) specifica l'identità di Brunetto: «Quisto sere Brunetto Latino fo di Firençe, il quale fecie il libro che in lingua gallica se chiama *Tesaurus*» («Ser

¹¹⁶ Ibidem.

Brunectus Latinus fuit de Florentia, qui facit librum, qui vocatur *Thesaurus* in gallico sermone»¹¹⁷).

C. 29v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio parlano con i tre sodomiti fiorentini mentre un'altra schiera di sodomiti si allontana*

Inf., XVI 1-90. Ultima terzina della carta 13-15:

*A le lor grida il mio dottor s'attese;
volse 'l viso ver me, e: «Or aspetta»,
disse «a costor si vuole esser cortese.*

I peccatori sono rappresentati in un riquadro tondeggiante, tormentati dalla pioggia di fuoco.

C. 31r, illustrazione *en bas de page*: *Dante porge la corda a Virgilio che la lancia per chiamare Gerione* (Fig. 6)

Inf., XVI 106-114. Ultima terzina della carta 130-132:

*ch'i' vidi per quell'aere grosso e scuro
venir notando una figura in suso,
maravigliosa ad ogne cor sicuro,*

Come per Cerbero, anche in questa illustrazione è rappresentata una scena simultanea senza ripetizione dei due personaggi. Infatti, Dante è figurato mentre porge la corda a Virgilio che con la mano destra la afferra e con la sinistra la lascia cadere per richiamare Gerione. Questo particolare episodio del canto è figurato in maniera dinamica anche nel codice 1102 della Biblioteca Angelica (c. 13v).

Non c'è perfetta connessione tra il soggetto dell'illustrazione e l'ultima terzina della carta, la quale si riferisce all'apparizione di Gerione.

C. 31v, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio invita Dante a parlare con gli usurai mentre Gerione risale dal burrato*

Inf., XVII 1-42. Ultima terzina della carta 31-33:

*Però scendemmo a la destra mammella,
e diece passi femmo in su lo stremo,
per ben cessar la rena e la fiammella.*

Gli usurai sono identificabili dagli stemmi posti sulle borse che portano appese al collo: una scrofa per Reginaldo degli Scrovegni e un leone per i Gianfigliuzzi. Non è visibile, perché coperto dalla figura di Reginaldo degli Scrovegni,

¹¹⁷ Ivi, p. 332.

lo stemma del terzo usuraio che, seguendo il testo, dovrebbe appartenere alla famiglia degli Obriachi. Oltre ai tre usurai, nel margine esterno del tondo sono presenti altre anime, una delle quali coronata.

Gerione è rappresentato come descritto nel testo: volto umano, corpo da serpente, zampe pelose e artigliate che arrivano alle ascelle. Travisando il testo, il mostro è rappresentato con la parte inferiore immersa nell'acqua. Tale particolare interpretazione di Gerione come una bestia acquatica è presente anche in Eg (cc. 30r-31v), Est. α.R.4.8 (c. 24v), It. IX. 276 (c. 12r), Italien 74 (c. 50v), Italien 2017 (c. 199r), M.676 (c. 27r), Po (c. 40r), Urb.lat.365 (c. 46r).¹¹⁸ L'accostamento potrebbe essere stato suggerito dalla chiosa esplicativa al v. 22 [*bivero*] «è animale che sempre vive in acqua di palude», presente anche nel codice Oratoriano («idest animal vivens in aquis paludum»)¹¹⁹

L'illustrazione è accompagnata dalla stessa chiosa che si trova di fianco alla relativa miniatura nel codice Filippino:

Fi

[MINIATURA RAFFIGURANTE DANTE E VIRGILIO CON GERIONE] <Per> istam feram que dicitur habere caudam aguzzam <figuratur> fraus, ad figurandum quod finis fraudis semper offendit aliquem; et ubi <dicit quod frangit> muros et argines, et cetera, <intelligit quod> nullum castrum seu quevis <fortitudo adeo fortis> reperitur quin <cum fraude> capiatur. Et nemo potest <esse ita fortis et> ita armatus qui cum <fraude non> interficiatur.¹²⁰

Mad.10057

[MINIATURA RAFFIGURANTE DANTE E VIRGILIO CON GERIONE E GLI USURAI] Per questa fera che à la coda aguça significa fraude, in perzò che 'l fine de la fraude sempre offende; et dove dice che rompe li muri et l'argini significa che nul castello ne forteza po essere sì forte che con fraude non se pilge. Et nullo homo po esser sì forte ne sì ben armato che con fraude non sia occiso (c. 31v).

C. 32v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio discendono verso le Malebolge in groppa a Gerione*

Inf., XVII 76-133. Ultima terzina della carta 109-111:

¹¹⁸ Anche parte dell'esegesi antica collega la figura di Gerione all'elemento acquatico. Così Boccaccio nel proemio al canto XVII: «Il presente canto si continua col precedente assai evidentemente, in quanto nella fine del precedente ha dimostrato come, per lo segno fatto da Virgilio, vedesse sotto l'acqua una figura la qual notando veniva in su, cioè verso la sommità del fiume; e nel principio di questo dimostra questa figura esser pervenuta a riva». Ma l'informazione errata è contenuta anche in Benvenuto da Imola e Giovanni da Serravalle, cfr. M. CORRADO, *Il Gerione dantesco tra tradizione mitografica e illustrativa*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. XIII 2013, fasc. 2 pp. 422-33, alle pp. 432-33; FERRANTE, *Il paradosso di Gerione*, cit., pp. 120-21.

¹¹⁹ *Chiose Filippine*, p. 358.

¹²⁰ *Ivi*, p. 359.

*né quando Icaro misero le reni
sentì spennar per la scaldata cera,
gridando il padre a lui «Mala via tieni!»*,

Come per l'illustrazione precedente, Gerione è rappresentato come una creatura acquatica e i due *viatores* discendono verso Malebolge navigando il Flegetonte sulla schiena del mostro.

C. 33r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio indica a Dante i ruffiani e i seduttori*

Inf., XVIII 19-39. Ultima terzina della carta 10-12:

*Quale, dove per guardia de le mura
più e più fossi cingon li castelli,
la parte dove son rende figura,*

I dannati sono posti all'interno di una vignetta circolare e sono tormentati dai diavoli con frustini e aste uncinate.

C. 34r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio osservano un diavolo che tormenta Giasone*

Inf., XVIII 67-99. Ultima terzina della carta 88-90:

*Ello passò per l'isola di Lenno,
poi che l'ardite femmine spietate
tutti li maschi loro a morte dienno.*

Dante e Virgilio osservano Giasone scortato da un diavolo armato di bastone che gli tiene una mano sulla spalla. L'immagine è accompagnata da una glossa non più leggibile in Fi, ma che ha lasciato tracce di inchiostro che si estendono lungo tutto il margine esterno e in parte di quello inferiore di c. 44v.¹²¹

¹²¹ Così la chiosa presente in Mad.10057: «Dicono li poeti che Iason fo filguol de Ysion, frate di Pelia, allora re di greci. Il quale Pelia timendo di Iason per sua virtù et sapientia nol chacciasse del dominio, ymaginao di mandarlo ad conquistare la lana di l'oro la quale era nell'isola di Cochia, la qual signoriava il padre di Medea. La qual lana era guardata da un dracone et da un paro di bovi salvazi. Et nesciuno non gia a la dicta lana che non fosse occiso da quel dracone o da quil bovi. Et perché morisse Iason ci era mandato da re Pelia, del qual Iason quando fo in na terra del re di Cochia la sua filgia Medea, essendo di Iason innamorata lge disse che se sse la voleva pilgare per molgeri illa lge inzeigiava di avere la lana di l'oro et Iason lgel promise con paccamento. Il qual Iason, avendo occiso il dracone et li bovi et seminati 'l denti del dracon coll'ovi et pilgata la lana di ll'oro se nne tornao ad sua casa con Medea. Videndo Medea el padre di Iason esser vecchio lge trasse tutto il sangue del vene et poi ci rimise acqua facti di herbe et di prete pretiose et per quisto modo sil fece fare iovene. La qual Medela li filgoli di Pelia volendo trare al patre si l'occisero et in però Medea avea facta quel arte a Iason per occidere Pelia, poi la

La seconda mano che interviene sul codice appone un'erronea didascalia che identifica il dannato con Venedico Caccianemico.

C. 34v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio incontrano Alessio Interminelli e Taide*

Inf., XVIII 67-136. Ultima terzina della carta 127-129:

*Appresso ciò lo duca «Fa che pinghe»,
mi disse «il viso un poco più avanti,
sì che la faccia ben con l'occhio attinghe*

Alessio Interminelli è rappresentato mentre si colpisce il capo («Ed elli allor, battendosi la zucca», v. 124). Nella parte opposta della miniatura circolare sono rappresentati Taide e altri adulatori.

C. 35r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio osservano i simoniaci*
Inf., XIX 1-30. Ultima terzina della carta 28-30:

*Qual suole il fiammeggiar de le cose unte
muoversi pur su per la strema buccia,
tal era lì dai calcagni a le punte.*

I simoniaci sono posti all'interno dei pozzetti del battistero, in linea con la rappresentazione del Filippino (c. 46r), ma anche con quelle di altri codici (Ang.1102, c. 16v; Holkham Misc. 48, p. 18; Plut.40.7, c. 39v).¹²² I peccatori hanno le piante dei piedi infuocate, ma le fiamme fuoriescono anche dai battezzatoi.

Il copista appone di fianco all'illustrazione la chiosa che accompagna la miniatura in Fi:

Fi

[MINIATURA RAPPRESENTANTE
L'INCONTRO DI DANTE E VIRGILIO CON I
SIMONIACI] Taliter puniuntur simoniaci.
Ratio quare simoniaci taliter puniuntur talis est: simoniaci, postponentes spiritualia terrenis, ad que utpote celestia magis deberent attendere naturaliter, quia contempserunt ea et terrena dilexerunt, subvertentes iudicium rationis, ideo sunt in

Mad.10057

[MINIATURA RAPPRESENTANTE
L'INCONTRO DI DANTE E VIRGILIO CON I
SIMONIACI] La rason per chel simoniaci sonno per tal modo puniti si è in però che n'antipone le chose terrene alle spirituale, le qual deveriano più amare. Et in però che per tal modo disprezzano le cose spirituale et amano le terrene, subvertono el iudicio a la rascione. Et in però stanno in

qual morto, Iason rimase re di greci, lo qual lassao Medea et pilgao un'altra per molgeri per lo qual dolore Medea occisi dui filguoli che avea di Iason et si lli deo a manzare a Iason» (c. 34r).

¹²² Cfr. M. TAVONI, *Papi simoniaci e Dante profeta* ('Inferno' XIX), in Id., *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 149-225.

foveis cum capitibus in imo et pedibus al- nel fosse chol capo in terra et chol piedi
tis.¹²³ in alto.

C. 35v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio incontrano l'anima di Niccolò III*

Inf., XIX 31-87. Ultima terzina della carta 67-69:

*Se di saper ch' i' sia ti cal cotanto,
che tu abbi però la ripa corsa,
sappi ch' i' fui vestito del gran manto;*

Anche in questo caso, l'anima di Niccolò III si trova conficcata all'interno di uno dei battezzatoi. Sul bordo si legge la scritta «Papa Nicola delli Ursini»; visto lo stato di evanescenza dell'inchiostro, non è possibile stabilire se la scritta sia stata apposta dal copista o dal secondo menante.

C. 36r, illustrazione *en bas de page*: *Visione di San Giovanni*

Inf., XIX 106-111. Ultima terzina della carta 106-108:

*Di voi pastor s'accorse il Vangelista,
quando colei che siede sopra l'acque
puttanegiar coi regi a lui fu vista;*

L'immagine rappresenta la visione di san Giovanni Evangelista citata da Dante ai versi 106-111 del canto XIX.¹²⁴ San Giovanni è posto nel margine interno della miniatura, figurato mentre trascrive su un rotolo di papiro la visione che sta avendo; la parte centrale dell'illustrazione è occupata dalla figura del drago a sette teste e dieci corna, mentre nella parte esterna una donna seduta sulle acque è toccata da uomini coronati.

L'immagine è accompagnata da una chiosa ripresa dal codice oratoriano: «Qui Danti fa mentione di la visione di san Iohanni Evangelista, in però che vide uno dracone che avea septe teste et in tre teste avea dui corni per ciaschuna et in nell'altre quattro teste avea uno corno per ciaschuna. Et vide una donpa stare presso un fiume con uno re et in però divi sapere che per quel dracone se significa la Ecclesia di Roma et per quel septe teste se significa le septe virtute, et per li x corni se significa le x comandamenti li quali diede al iudei nel monte Synei. Et

¹²³ *Chiose Filippine*, p. 386.

¹²⁴ *Apoc.* XVII 1-3: «1 Et venit unus de septem angelis, qui habebant septem phialas, et locutus est mecum dicens: "Veni, ostendam tibi damnationem meretricis magnae, quae sedet super aquas multas, 2 cum qua fornicati sunt reges terrae, et inebriati sunt, qui inhabitant terram, de vino prostitutionis eius". 3 Et abstulit me in desertum in spiritu. Et vidi mulierem sedentem super bestiam coccineam, plenam nominibus blasphemiae, habentem capita septem et cornua decem».

in però vol dire Danti che San Iohanni provide in nel principio che la Ecclesia di Roma deuea venire in forma di una meretrice como è mo, in però che per dinari fa ogni cosa como fa la meretrice» («Hic facit mentionem de visione beati Iohannis Evangeliste. Dicitur quod vidit draconem abentem vij capita, tria quorum habebant, pro quolibet, duo cornua et alia quatuor unum pro quolibet, et vidit quandam mulierem existentem iuxta flumen cum quodam rege; et sic sciendum quod per illud animal figuratur Romana Ecclesia; per illa septem capita figurantur vij virtutes et x cornua figurantur x mandata, que Deus dedit Iudeis in monte Sinai. Et hoc est quod vult dicere: quod dictus Evangelista in principio Romane Ecclesie previdit ipsam Ecclesiam futuram in forma meretricis ut modo videmus quia per pecuniam omnia facit»).¹²⁵

Per questa illustrazione è stata proposta una dipendenza diretta del soggetto dal *Comentum* di Giovanni da Serravalle, all'interno del quale, in contrasto con il passo dell'*Apocalisse*, è indicato come la donna sia seduta sulle acque e non sulla bestia.¹²⁶ In realtà, è già il testo dantesco a specificare il luogo in cui è posta la donna (“sopra l’acque”). Inoltre, lo stesso particolare è presente sia nella chiosa di Fi sia in quella apposta di fianco all’immagine del codice di Madrid.

L’immagine della visione di san Giovanni si ritrova anche nel codice Yates Thompson 36 (c. 34r).

C. 36v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio incontrano gli indovini Inf.*, xx 1-57. Ultima terzina della carta 10-12:

*Come 'l viso mi scese in lor più basso,
mirabilmente apparve esser travolto
ciascun tra 'l mento e 'l principio del casso;*

Il miniatore ha rappresentato il dolore di Dante alla vista degli indovini che procedono con il capo torto e il relativo rimprovero di Virgilio al poeta. La schiera degli indovini, sempre posti in una vignetta tondeggiante, è caratterizzata in maniera particolare; sono, infatti, riconoscibili un’anima con la tonsura, una con la mitra (potrebbe essere identificato con Tiresia e la mitra – come in Cha, c. 139r – potrebbe indicare la condizione sacerdotale di questo dannato), una con

¹²⁵ *Chiose Filippine*, pp. 391-92.

¹²⁶ PITTIGLIO, *Il ms. 10057 di Madrid: una Commedia tra “storie seconde” e ‘hapax’ iconografici*, cit., pp. 162-63.

cappello vescovile e un uomo che svolge un rotolo di papiro, rimando all'iconografia dei profeti.¹²⁷

C. 38r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio indica a Dante altri indovini Inf.*, XX 100-130. Ultima terzina della carta 127-129:
*e già iernotte fu la luna tonda:
ben ten de' ricordar, ché non ti nocque
alcuna volta per la selva fonda»*

In questa seconda schiera di peccatori è rappresentata un'anima che indica tre stelle raffigurate in alto (probabile riferimento a Guido Bonatti o Asdente che furono astrologi) e «[...] l'ago, / la spuola e 'l fuso [...]» abbandonato dalle donne che si diedero all'arte divinatoria (vv. 121-123).

C. 38v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio osservano un diavolo scaraventare un dannato nel lago di pece Inf.*, XXI 22-57. Ultima terzina della carta 34-36:
*L'omero suo, ch'era aguto e superbo,
carcava un peccator con ambo l'anche,
e quei tenea de' piè ghermito 'l nerbo.*

Seguendo il testo, il diavolo tiene stretto per le caviglie uno degli “anzian di Santa Zita” (la stessa precisione di particolari non è presente nel codice Oratoriano, dove il diavolo afferra il dannato per i fianchi, c. 50v). Altri diavoli tormentano le anime dei barattieri immerse nella pece.

C. 39v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio davanti a Malacoda Inf.*, XXI 106-117. Ultima terzina della carta 112-114:
*Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta,
mille dugento con sessanta sei
anni compié che qui la via fu rotta.*

Malacoda è contraddistinto da una lunga coda canina; indica ai due *viatores* il ponte rotto della sesta bolgia rappresentato alle sue spalle, sopra e sotto il quale si trovano altri diavoli.

C. 41r, illustrazione *en bas de page*: *Incontro con Ciampolo*

¹²⁷ Il particolare è presente anche nel Plut.90 inf.42, c. 96v; cfr. M. CURSI-L. MIGLIO, *Carte che ridono poco. La 'Commedia' in mercantesca*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I*, cit., pp. 59-81, alle pp. 76-77.

Inf., XXII 31-63. Ultima terzina della carta 88-90:

*Usa con esso donno Michel Zanche
di Logodoro; e a dir di Sardigna
le lingue lor non si sentono stanche.*

Nella parte centrale della miniatura è rappresentato con molta fedeltà il momento in cui Ciriatto azzanna Ciampolo di Navarra mentre Barbariccia lo protegge con le braccia per poterlo infilzare con l'uncino (vv. 55-60). Contemporaneamente, nella parte esterna della miniatura, è figurato un dannato immerso nella pece e uncinato alla testa, con probabile riferimento al momento in cui Graffiaccane afferra Ciampolo (vv. 31-33). Se così fosse, l'immagine rappresenterebbe sincronicamente due episodi del canto che vanno letti da destra verso sinistra.

C. 42r, illustrazione *en bas de page*: *Inganno di Ciampolo e zuffa tra i Malebranche*

Inf., XXII 94-151. Ultima terzina della carta *Inf.*, XXIII 13-15:

*o pensava così: 'Questi per noi
sono scherniti con danno e con beffa
sì fatta, ch'assai credo che lor nò.*

Anche in questo caso sono rappresentati due episodi la cui lettura va eseguita da destra verso sinistra. Nella parte destra, infatti, è rappresentato Alichino che si getta verso la pece per afferrare Ciampolo e Calcabrina che lo segue (vv. 121-135). Nella parte sinistra, invece, è figurata la zuffa tra tutti i Malebranche divisi in due gruppi, con un diavolo al centro che cerca di separarli (particolare non presente nel testo).

Non c'è accordo tra i versi e l'immagine rappresentata, posta in corrispondenza del canto successivo.

C. 42v, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio prende in braccio Dante per scappare dai Malebranche*

Inf., XXIII 1-57. Ultima terzina della carta 52-54:

*A pena fuoro i piè suoi giunti al letto
del fondo giù, ch'e' furon in sul colle
sovresso noi; ma non lì era sospetto;*

Il miniatore ha rappresentato l'argine della bolgia come una sorta di tunnel. Nonostante i Malebranche non possano superare l'argine, uno di loro è posto al di fuori della bolgia.

C. 43r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio indica a Dante gli ipocriti*

Inf., XXIII 58-72. Ultima terzina della carta 91-93:

*Poi disser me: «O Tosco, ch'al collegio
de l'ipocriti tristi se' venuto,
dir chi tu se' non avere in dispregio».*

Come in Alt (c. 32v) le cappe degli ipocriti sono tanto pesanti da costringerli a tenere la testa bassa.

Ritorna in questa illustrazione la forma usuale di rappresentazione dei peccatori in vignette tondeggianti, abbandonata nelle tre miniature precedenti.

C. 43v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio parlano con Catalano e Loderingo e osservano Caifas, il suocero Anna e un altro membro del sinedrio di Gesù crocifissi a terra*

Inf., XXIII 73-148. Ultima terzina della carta 130-132:

*onde noi amendue possiamo uscirci,
sanza costringer de li angeli neri
che vegnan d'esto fondo a dipartirci».*

L'illustrazione fonde molti episodi del canto: nella prima parte sono rappresentati Dante e Virgilio in dialogo con Loderingo e Catalano; quest'ultimo indica a Virgilio la strada da seguire, svelando l'inganno di Malacoda (vv. 127-148). Alle loro spalle si trovano Caifas, Anna e un altro membro del sinedrio crocifissi a terra (109-126); in linea con il testo, è rappresentato uno degli ipocriti che calpesta il corpo di Caifas («Attraversato è, nudo, ne la via, / come tu vedi, ed è mestier ch'el senta / qualunque passa, come pesa, pria», vv. 118-120).

C. 45r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio incontrano Vanni Fucci*

Inf., XXIV 61-126. Ultima terzina della carta 97-99:

*Ed ecco a un ch'era da nostra proda,
s'avventò un serpente che 'l trafisse
là dove 'l collo a le spalle s'annoda.*

I ladri, rappresentati all'interno della vignetta circolare, hanno le mani legate dietro la schiena dai serpenti che si attorcigliano lungo i fianchi e sul petto. Vanni Fucci, rivolto ai due pellegrini, ha un serpente avvolto al collo (cfr. *Ultima terzina della carta*).

La chiosa al v. 94 («con serpi le man dietro avean legate») contribuisce ad arricchire l'illustrazione, sia in Mad.10057, sia in Fi:

Fi

Mad.10057

Nota: super hac qualitate septime Sopra la essentia de questa septima
bulgie latronum debemus scire quod bolgia dove si poniscono li ladroni

quilibet serpentes figurantur mala cogitamina pravorum; unde quia latrones (...) habent mala cogitamina in se, cum cupiditate furandi et malefaciendi, ideo hic ponuntur ligati cum serpentibus figurative. Sciendum quod culpa furandi est in hominibus tribus modis: uno modo et primo sunt aliqui latrones per habitum, quia nullo modo possunt recedere ab ipsi cogitaminibus; secundo modo quod aliqui sunt non habituati et cum inveniunt aliquid ad furandum, cogitant in se si est bene accipere vel non, et finaliter accipiunt; tertio modo aliqui sunt non habituati adhuc, nec unquam cogitant furtum facere, sed, cum accidit eis quod inveniunt aliquid ad furandum, cito et sine aliqua cogitatione ipsum furantur.¹²⁸

devemo sapere che li ladroni sempre aveno in sé mal pensamenti cum cupidità di furare et di far male. In però so' ligati con serpenti el quali per figura significano mali cogitationi del homini pravi etc. La culpa del furare è in tre modi: el primo per habito, idest che che (sic!) alcuni sonno sempre in habitu et in dispositione di furare; el secondo modo è quando alcuni non sonno habituati di furare, tamen quando trovano alcuna cosa da furare, in primo pensano se è bono o non di furarcela et finalmente la furano; el terzo modo è che sonno alcuni non habituati di furare, ne pensaro mai di furare, tamen quando trovano alcuna cosa senza deliberatione alcuna la furano et poi si penite de averela furata et de avere commesso il peccato del furto.

C. 46r, illustrazione *en bas de page*: *Vanni Fucci mostra le fiche a Dio mentre Caco si avvicina*

Inf., xxv 1-33. Ultima terzina della carta 22-24:

*Sovra le spalle, dietro da la coppa,
con l'ali aperte li giacea un draco;
e quello affuoca qualunque s'intoppa.*

Vanni Fucci è rappresentato mentre mostra le fiche a Dio – il cui volto è figurato nella parte alta dell'immagine –, mentre Caco incede verso di lui. Il centauro è illustrato in modo corretto, con la groppa piena di serpenti e un drago dietro la schiena, a differenza di Fi in cui Caco è rappresentato come una sorta di drago.¹²⁹

Come per il codice Oratoriano, la chiosa relativa a Caco arricchisce di significato l'immagine:

Fi

[17] [*un centauro*] Nota quod inter istos latrones ponitur quidam in forma centauri ad figurandum ipsum fuisse

Mad.10057

[17] [*un centauro*] Intra quisti ladri si pone il centauro ad figurare che fosse bestiale chome l'altri ladri. Et questo

¹²⁸ *Chiose Filippine*, pp. 454-45.

¹²⁹ La chiosa posta accanto alla miniatura del codice Oratoriano precisa «Iste Cacus debuit pingi ad modum centauri cum serpentibus. Centaurus est medius homo et medius equus»; Ivi, p. 465.

bestialem sicut alii supradicti fuerunt. Et hic ponitur quia latro (...) furtive et propter hoc dicitur non ire per unam viam cum fratribus suis, quia fratres sui, qui intelliguntur centauri, non predati fuerunt occulte, ponuntur superius in loco facientium violentiam, aliis. [...].¹³⁰

centauro, perché fo ladro et colse furtivamente, non se dice che gisse per una via col soi fratelli; in però che l'altri centauri non predavano occultamente, ma tollea per violentia et sono posti nel cerchio di quelli che fanno violentia. Questo qua predava occultamente in però si pone nel cerchio dei ladri et del furi.

C. 47r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio assistono alla trasformazione di Agnello Brunelleschi*

Inf., XXV 34-87. Ultima terzina della carta 100-102:

*ché due nature mai a fronte a fronte
non trasmutò sì ch'amendue le forme
a cambiar lor matera fosser pronte.*

Nella miniatura è rappresentato il momento in cui il serpente a sei zampe si aggrappa al corpo di Agnello Brunelleschi, gli pone la coda lungo la schiena e gli morde le guance (vv. 49-57). Nella parte destra dell'immagine sono rappresentate altre due anime, verosimilmente il Guercio e Puccio Sciancato. Seguendo il testo, un serpentello, Buoso Donati, dovrebbe trafiggere uno dei due ladri al ventre, ma nella figurazione sono presenti due serpenti, uno dei quali colpisce un dannato al volto, non all'ombelico.

C. 48r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio osservano i consiglieri fraudolenti tra le fiamme*

Inf., XXVI 13-48. Ultima terzina della carta 25-27:

*Quante 'l villan ch'al poggio si riposa,
nel tempo che colui che 'l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,*

Le anime dei consiglieri fraudolenti immerse nelle fiamme sono connotate da particolari dettagli iconografici, tra i quali il più riconoscibile è un libro. Tali elementi non sono presenti né nel testo né nelle chiose.

C. 49r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio parla con Ulisse*

Inf., XXVI 49-142. Ultima terzina della carta 103-105:

*L'un lito e l'altro vidi infin la Spagna,
fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,*

¹³⁰ Ivi p. 464.

e l'altre che quel mare intorno bagna.

Nell'illustrazione sono rappresentati anche Dante – dietro Virgilio – e Diomede alla sinistra di Ulisse. Ulisse e Diomede reggono tra le mani delle corone, con riferimento alla loro condizione regale. I due personaggi sono coronati anche in Alt (c. 36r) e Cha (c.177r).

C. 50r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio osservano un corpo all'interno del bue di rame*

Inf., XXVII 7-15. Ultima terzina della carta 37-39:

*Romagna tua non è, e non fu mai,
sanza guerra ne' cuor de' suoi tiranni;
ma 'n palese nessuna or vi lasciai.*

L'immagine rappresenta la comparazione con la quale Dante rende l'idea della voce che fuoriesce dalla fiamma di Guido da Montefeltro, facendo riferimento alla voce di Perillo che esce dal bue di rame, macchinario per la tortura che aveva costruito per Falaride. Il soggetto, particolarmente insolito, all'interno dell'intera tradizione miniata della *Commedia*, si ritrova solamente nel *Codex Altonensis* (c. 37r), ma contrariamente a quanto avviene in Alt, Dante e Virgilio sono presenti nella figurazione e osservano Perillo torturato nel bue di rame. La storia del macchinario è spiegata nella chiosa al v. 7 del codice Oratoriano: «Quidam sculus, nomine Perillus aurifex, consuluit Fallerio regi Sicilie quod faceret quendam bovem de metallo concavum et in eo immiceret malefactorem et postea submiceret ignem sub eo et ita faceret mori illum malefactorem. Qui dominus voluit quo dille qui facerat et consuluerat fuisset immissus et consumptus in ipso bove. Et tunc cum cumburebatur intus emictebat magnos mugitus».¹³¹

C. 51r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio ascoltano la storia di Guido da Montefeltro*

Inf., XXVII 58-136. Ultima terzina della carta 115-117:

*Venir se ne dee giù tra ' miei meschini
perché diede 'l consiglio frodolente,
dal quale in qua stato li sono a' crini;*

Guido da Montefeltro, avvolto dalle fiamme, è raffigurato con gli abiti francescani; al suo fianco, ma al di fuori della fiamma, è presente Bonifacio VIII, il “principe d'i novi Farisei”, colpevole di aver condannato alla dannazione l'anima

¹³¹ Ivi, p. 493. Il copista del codice Madrileno non ricopia le chiose relative ai canti XXVII-XXXIII.

del francescano, che tiene un libro poggiato sulle gambe. La presenza di Bonifacio VIII è un *unicum* all'interno della tradizione figurata del poema.

C. 51r *bis*, illustrazione *en bas de page*: Dante e Virgilio osservano i seminatori di discordia

Inf., XXVIII 1-111. Ultima terzina della carta 55-57:

«Or dì a fra Dolcin dunque che s'armi,
tu che forse vedrà' il sole in breve,
s'ello non vuol qui tosto seguitarmi,

Nella vignetta circolare sono rappresentati Maometto con il ventre squarciato che mostra le viscere, Pier da Medicina che apre la bocca a Curione, Mosca dei Lamberti con le mani mozzate e il diavolo che "accisma" i peccatori («Un diavolo è qua dietro che n'accisma / sì crudelmente, al taglio de la spada / rimettendo ciascun di questa risma, / quand'avem volta la dolente strada», vv. 37-41). Dietro Maometto è presente un'altra anima, probabilmente quella di Alì.

C. 52r, illustrazione *en bas de page*: Dante e Virgilio incontrano Bertran de Born

Inf., XXVIII 112-142. Ultima terzina della carta 133-135:

E perché tu di me novella porti,
sappi ch'i' son Bertram dal Bornio, quelli
che diedi al re giovane i ma' conforti.

Bertran de Born tiene la propria testa tra le mani e, contrariamente alla tendenza generale del codice a figurare i dannati nelle vignette circolari, l'anima è posta sullo stesso piano dei due pellegrini.

C'è una rispondenza perfetta tra il soggetto iconografico e i versi limitrofi.

Anche nel codice Oratoriano è dedicata una miniatura al solo episodio di Bertran de Born (c. 69v).

C. 53r, illustrazione *en bas de page*: Dante e Virgilio osservano i falsari

Inf., XXIX 40-72. Ultima terzina della carta 67-69:

Qual sovra 'l ventre, e qual sovra le spalle
l'un de l'altro giaceva, e qual carpone
si trasmutava per lo tristo calle.

I dannati, tormentati dalla peste, sono rappresentati all'interno di una cornice circolare. Coerentemente al testo e alla terzina posta vicino all'illustrazione, alcuni sono distesi e altri avanzano carponi. Dai falsari risale la puzza dei loro corpi in cancrena.

C. 53v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio incontrano Capocchio e Griffolino*

Inf., XXIX 73-139. Ultima terzina della carta 106-108:

*ditemi chi voi siete e di che genti;
la vostra sconcia e fastidiosa pena
di palesarvi a me non vi spaventi».*

Dante e Virgilio osservano Capocchio e Griffolino poggianti l'uno all'altro "teggia a tegghia" (v. 74). In questa particolare figurazione, i due peccatori sono seduti schiena contro schiena, così come nel codice Filippino (c. 71v) e in Strozzi 152 (c. 25r). La questione, già affrontata nel capitolo precedente, ha dato origine ad una sorta di diffrazione all'interno della tradizione miniata della *Commedia* a causa del diverso significato che gli artisti o i commentatori hanno dato al verso «com'a scaldar si poggia tegghia a tegghia». Guido da Pisa, ad esempio, intende le teglie poggiate l'una sull'altra, mentre Maramauro suggerisce che il termine *teggia* possa riferirsi alle tegole messe ad asciugare nel forno e dunque i due dannati potrebbero essere posti seduti l'uno dinanzi all'altra, "a capanna".¹³² Uno sguardo ai testimoni miniati permette di verificare l'esistenza di diverse interpretazioni del verso; "teggia a tegghia" è stato reso figurativamente con i due dannati seduti schiena contro schiena (come nel caso di Mad.10057, Fi e Strozzi 152), l'uno di fianco all'altro (Ang.1102, c. 25r; Arsenal 8530, c. 53r; Thott 411.2, c. 63v), stesi l'uno sull'altro (Cha, c. 199v) o "a capanna" (Alt, c. 39v; Holkham Misc. 48, p. 45; Po, c. 68v).

C. 55r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio osservano Gianni Schicchi che azzanna Capocchio*

Inf., XXX 1-48. Ultima terzina della carta 82-84:

*S'io fossi pur di tanto ancor leggero
ch'i' potessi in cent'anni andare un'oncia,
io sarei messo già per lo sentiero,*

L'immagine raffigura Gianni Schicchi che azzanna Capocchio alla nuca; dietro i due dannati è posta un'altra anima, probabilmente quella di Griffolino che nel testo dà spiegazioni a Dante su ciò che sta accadendo.

I versi di riferimento dell'episodio figurato si trovano nella carta precedente.

¹³² S. BELLOMO, *Le 'tegghe' di Dante: 'Inferno', XXIX, 74*, in «Quaderni Veneti», vol. 2, dicembre 2013, pp. 95-100.

C. 55v, illustrazione *en bas de page*: Dante e Virgilio assistono alla rissa tra Mastro Adamo e Sinone

Inf., xxx 91-129. Ultima terzina della carta 121-123:

*«E te sia rea la sete onde ti crepa»,
disse 'l Greco, «la lingua, e l'acqua marcia
che 'l ventre innanzi a li occhi s'è t'assiepa!».*

Mastro Adamo è rappresentato col ventre gonfio a causa dell'idropisia; mentre Sinone lo colpisce alla pancia, Mastro Adamo gli percuote il viso. Dietro di loro è figurata la moglie di Putifarre.

C. 57r, illustrazione *en bas de page*: Dante e Virgilio incontrano i giganti

Inf., xxxi 34-111. Ultima terzina della carta 88-90:

*d'una catena che 'l tenea avvinto
dal collo in giù, sì che 'n su lo scoperto
si ravvolgea infino al giro quinto.*

Dei cinque giganti rappresentati, solamente Nembrot è riconoscibile grazie alla presenza del corno che tiene stretto in mano. Contrariamente al dettato dantesco che vorrebbe solo Fialte incatenato, tutti i giganti hanno una catena intorno al collo che scende fino a serrare i polsi (anche in Fi i giganti hanno catene al collo, cfr. c. 75r).

C. 58r, illustrazione *en bas de page*: Dante si rivolge ai conti di Mangona

Inf., xxxii 16-69. Ultima terzina della carta 19-21:

*dicere udi 'mi: «Guarda come passi:
va sì, che tu non calchi con le piante
le teste de' fratei miseri lassi».*

Il miniatore ha reso in modo ottimale la condizione dei dannati nella Caina, immersi nel ghiaccio fino al viso rivolto verso il basso («Ognuna in giù tenea volta la faccia», v. 37). Coerentemente al testo, i conti di Mangona, guancia a guancia, sono rappresentati con i capelli intrecciati («[...] e vidi due sì stretti, / che 'l pel del capo avieno insieme misto», vv. 41-42).

C. 59r, illustrazione *en bas de page*: Dante afferra Bocca degli Abati per i capelli

Inf., xxxii 70-111. Ultima terzina della carta 97-99:

*Allor lo presi per la cuticagna,
e dissi: «El converrà che tu ti nomi,
o che capel qui sù non ti rimagna».*

Passati nell'Antenora, i dannati sono rappresentati immersi nel ghiaccio fino al petto. Dante è illustrato mentre sta strappando i capelli a Bocca degli Abati, coerentemente con i versi danteschi («Allor lo presi per la cuticagna, / e dissi: «El converrà che tu ti nomi, / o che capel qui sù non ti rimagna». / Ond'elli a me: «Perché tu mi dischiomi, / né ti dirò ch'io sia, né mosterrolti, / se mille fiate in sul capo mi tomi». / Io avea già i capelli in mano avvolti, / e tratto glien'avea più d'una ciocca, / latrando lui con li occhi in giù raccolti», vv. 97-105).

C. 60r, illustrazione *en bas de page*: Dante e Virgilio osservano il conte Ugolino che rode il capo dell'arcivescovo Ruggieri

Inf., XXXIII 1-3. Ultima terzina della carta 34-36:

*In picciol corso mi parieno stanchi
lo padre e ' figli, e con l'agute scane
mi pareva lor veder fender li fianchi.*

Ruggieri è rappresentato con il copricapo vescovile. Contrariamente a quanto accade nel codice Oratoriano in cui i due dannati sono distesi, nel manoscritto Madrileno i due sono raffigurati in piedi.

C. 61r, illustrazione *en bas de page*: Dante e Virgilio incontrano frate Alberigo

Inf., XXXIII 109-157. Ultima terzina della carta 112-114:

*levatemi dal viso i duri veli,
sì ch'io sfoghi 'l duol che 'l cor m'impregna,
un poco, pria che 'l pianto si raggeli».*

Arrivati nella Tolomea, i dannati sono rappresentati con il viso rivolto verso l'alto («Noi passammo oltre, là 've la gelata / ruvidamente un'altra gente fascia, / non volta in giù, ma tutta riversata», vv. 91-93). L'anima di frate Alberigo è riconoscibile dalla tonsura.

C. 62r, illustrazione *en bas de page*: Dante e Virgilio osservano le anime della Giudecca

Inf., XXXIV 1-21. Ultima terzina della carta 31-33:

*che i giganti non fan con le sue braccia:
vedi oggimai quant'esser dee quel tutto
ch'a così fatta parte si confaccia.*

Coerentemente con il testo dantesco, le anime della Giudecca sono intrappolate nel ghiaccio e poste in diverse posizioni («Già era, e con paura il metto in

metro, / là dove l'ombre tutte eran coperte, / e trasparien come festuca in vetro. / Altre sono a giacere; altre stanno erte, / quella col capo e quella con le piante; / altra, com'arco, il volto a' piè rinverte»; vv. 10-15)

Tra i dannati, un'anima è caratterizzata dalla presenza di un cappello cardinalizio.

C. 63r, illustrazione *en bas de page*: *Dante spaventato dinanzi a Lucifero*
Inf., XXXIV 22-69. Ultima terzina della carta 109-111:

*Di là fosti cotanto quant'io scesi;
quand'io mi volsi, tu passasti 'l punto
al qual si traggon d'ogne parte i pesi.*

Lucifero è raffigurato con tre teste e sei paia di ali, coerentemente con il testo della *Commedia*. Nelle tre bocche sono dilaniate le anime di Bruto, Cassio e Giuda. Dalle gambe spuntano le teste di due dragoni, particolare non presente nel testo.

I versi di riferimento relativi all'illustrazione si trovano nella carta precedente.

C. 63v, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio escono a riveder le stelle*

Inf., XXXIV 139. Ultimo verso della carta 139:
E quindi uscimmo a riveder le stelle.

Dante e Virgilio fuoriescono da un buco nella roccia e rivolgono lo sguardo in alto verso il sole, la luna e le stelle. L'illustrazione è molto vicina a quella presente nel codice Strozzi 152 (c. 30r).

C. 65r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio risponde a Catone che ha rimproverato lui e Dante*

Purg., I 40-84. Ultima terzina della carta 76-78:
*Non son li editti eterni per noi guasti,
ché questi vive, e Minòs me non lega;
ma son del cerchio ove son li occhi casti*

Dante, che dovrebbe essere inginocchiato, è rappresentato in piedi. Lo stesso soggetto è presente nel codice Oratoriano (c. 87v).

C. 65v, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio cinge Dante con un giunco*
Purg., I 133-136. Ultima terzina della carta 115-117:

*L'alba vinceva l'ora mattutina
che fuggia innanzi, sì che di lontano
conobbi il tremolar de la marina.*

Nell'immagine, la pianta strappata da Virgilio per cingere Dante rinasce subito alle sue spalle («oh meraviglia! ché qual elli scelse / l'umile pianta, cotal si rinacque / subitamente là onde l'avelse», vv. 134-136).

C. 66r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio fa inginocchiare Dante all'arrivo dell'angelo*

Purg., II 25-45. Ultima terzina della carta 16-18:
*cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia,
un lume per lo mar venir sì ratto,
che 'l muover suo nessun volar pareggia.*

Dante, in ginocchio, ascolta la spiegazione di Virgilio sulle capacità dell'angelo di spostare l'imbarcazione (vv. 31-36). Ci sono sia anime nella barca, secondo il testo, sia anime già sulla spiaggia, non presenti nel testo. L'angelo si trova a poppa («Da poppa stava il celestial nocchiero», v. 43) e indica alle anime l'ingresso di una struttura, particolare assente nel poema.

C. 67r, illustrazione *en bas de page*: *Catone rimprovera le anime che si erano fermate ad ascoltare il canto di Casella*

Purg., II 112-133. Ultima terzina della carta 94-96:
*Ed elli a me: «Nessun m'è fatto oltraggio,
se quei che leva quando e cui li piace,
più volte m'ha negato esto passaggio;*

Al rimprovero di Catone le anime corrono verso il monte, mentre Dante, Virgilio e Casella sono ancora fermi.

C. 68r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio incontrano i contumaci*

Purg., III 46-102. Ultima terzina della carta 37-39:
*State contenti, umana gente, al quia;
ché se potuto aveste veder tutto,
mestier non era parturir Maria;*

Una delle anime dei contumaci indica a terra, probabilmente sorpresa dall'ombra proiettata da Dante, particolare, tuttavia, che non è rappresentato nell'immagine.

C. 69r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio incontrano Manfredi*

Purg., III 103-145. Ultima terzina della carta 115-117:

*vadi a mia bella figlia, genitrice
de l'onor di Cicilia e d'Aragona,
e dichì 'l vero a lei, s'altro si dice.*

Certa l'identificazione dell'anima di Manfredi perché coronata, come nel codice Filippino (c. 93v).

C. 70r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio salgono verso il primo balzo*

Purg., IV 19-54. Ultima terzina della carta 46-48:

*«Figliuol mio», disse, «infin quivi ti tira»,
additandomi un balzo poco in sùe
che da quel lato il poggio tutto gira.*

Nell'immagine sono rappresentati Dante e Virgilio mentre salgono faticosamente verso il primo balzo (cfr. c. 94v del codice Oratoriano). In un'insenatura all'interno della parete rocciosa è presente un'anima che indica Dante.

C. 71r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio si voltano a guardare Belacqua*

Purg., IV. Ultima terzina della carta 124-126:

*di te omai; ma dimmi: perché assiso
qui ritto se'? attendi tu iscorta,
o pur lo modo usato t'ha' ripreso?».*

L'immagine rappresenta il momento in cui Belacqua apostrofa ironicamente Dante («E com'elli ebbe sua parola detta, / una voce di presso sonò: «Forse / che di sedere in pria avrai distretta!». / Al suon di lei ciascun di noi si torse, / e vedemmo a mancina un gran petrone, / del qual né io né ei prima s'accorse», vv. 97-102); coerentemente al testo, l'anima è rappresentata seduta con le braccia intorno alle ginocchia.

C. 72r, illustrazione *en bas de page*: *Dante e Virgilio parlano con Iacopo del Cassero, Bonconte da Montefeltro e Pia de' Tolomei*

Purg., V 64-136. Ultima terzina della carta 61-63:

*voi dite, e io farò per quella pace
che, dietro a' piedi di sì fatta guida
di mondo in mondo cercar mi si face».*

Le tre anime che prendono la parola sono leggermente distaccate rispetto al gruppo dei morti di morte violenta.

I versi relativi all'illustrazione si trovano nella carta successiva.

C. 73r, illustrazione *en bas de page*: *Le anime dei morti per morte violenta si avvicinano a Dante*

Purg., VI 1-24. Ultima terzina della carta 1-3:

*Quando si parte il gioco de la zara,
colui che perde si riman dolente,
repetendo le volte, e tristo impara;*

Una delle anime si dirige verso Dante con le braccia tese in avanti.

C. 74r, illustrazione *en bas de page*: *Dante osserva Sordello e Virgilio che si abbracciano*

Purg., VI 72-75. Ultima terzina della carta 79-81:

*Quell'anima gentil fu così presta,
sol per lo dolce suon de la sua terra,
di fare al cittadin suo quivi festa;*

Sordello è rappresentato come un vecchio dai lunghi capelli.

C. 75r, illustrazione *en bas de page*: *Virgilio parla con Sordello*

Purg., VI 1-12. Ultima terzina della carta 4-6:

*«Anzi che a questo monte fosser volte
l'anime degne di salire a Dio,
fur l'ossa mie per Ottavian sepolte.*

Contrariamente a quanto presente nel Filippino e in gran parte della tradizione, l'illustratore del codice Madrileno ha dato spazio al colloquio tra i due poeti e non al secondo abbraccio posteriore allo svelamento dell'identità di Virgilio.¹³³

C. 76r, illustrazione *en bas de page*: *Sordello spiega la legge della salita del purgatorio*

Purg., VII 52-60. Ultima terzina della carta 82-84:

*'Salve, Regina' in sul verde e 'n su' fiori
quindi seder cantando anime vidi,
che per la valle non parean di fuori.*

¹³³ Per le miniature relative al secondo abbraccio tra Virgilio e Sordello si veda Bud, c. 33v; Fi, c. 104v; Eg, c. 74r; Holkham Misc.48, p. 67; Strozzi 152, c.36r; Thott 411.2, c.93v.

Nell'illustrazione è rappresentato il momento in cui, alla domanda di Virgilio se sia possibile salire la montagna di notte, Sordello traccia una linea a terra spiegando che dopo il tramonto del sole sarebbe impossibile varcare anche quella a causa dell'oscurità delle tenebre. Sordello, che con la mano sinistra traccia la linea, con la destra indica la parete rocciosa alle sue spalle, sottolineando l'impossibilità di salire.

C. 77r, illustrazione *en bas de page*: *Dante osserva i due angeli scendere verso la valletta dei principi*

Purg., VIII 22-27. Ultima terzina della carta 22-24:

*Io vidi quello essercito gentile
tacito poscia riguardare in sùe
quasi aspettando, palido e umile*

Coerentemente al dettato dantesco, le spade dei due angeli sono senza punte, ma non sono infuocate come vorrebbe il testo («e vidi uscir de l'alto e scender giùe / due angeli con due spade affocate, / tronche e private de le punte sue», vv. 25-27). Le anime della valletta rivolgono lo sguardo verso i due angeli, ad eccezione di un'anima in dialogo con Virgilio.

C. 78r, illustrazione *en bas de page*: *Dante, Virgilio e Sordello osservano i due angeli mettere in fuga il serpente*

Purg., VIII 94-105. Ultima terzina della carta 100-102:

*Tra l'erba e 'fior venia la mala striscia,
volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dosso
leccando come bestia che si liscia.*

Nell'immagine Sordello sta indicando il serpente, in linea con i vv. 94-96 («Com'ei parlava, e Sordello a sé il trasse / dicendo: “Vedi là ‘l nostro avversaro”; / e drizzò il dito perché ‘n là guardasse»). L'azione si interrompe al v. 105, prima della messa in fuga del serpente.

C. 79r, illustrazione *en bas de page* e nel margine esterno: *L'aquila si dirige verso Dante*

Purg., IX 19-21. Ultima terzina della carta 37-39:

*quando la madre da Chirón a Schiro
trafuggò lui dormendo in le sue braccia,
là onde poi li Greci il dipartiro;*

L'immagine è in contrasto con il testo del poema: sono rappresentati Dante, Virgilio e Sordello in cammino e l'aquila che cala verso di loro. Non c'è

corrispondenza tra l'immagine e i versi in prossimità che riguardano il momento in cui Dante si risveglia dal sonno.

L'aquila è disegnata nel margine, all'incirca all'altezza della terzina 19-21 («in sogno mi pareva veder sospesa / un'aguglia nel ciel con penne d'oro, / con l'ali aperte e a calare intesa»); di fianco all'aquila è presente una glossa esplicativa: «Figurativamente per questa aquila s'intende la gratia coadiuvante, la quale vene all'omo, poy la gratia perveniente all'omo che sta nel stato di gratia; et in però dignamente apparse qui nel Purgatorio a Danti, in però che 'l Purgatorio è certo loco di gratia».¹³⁴

C. 80r, illustrazione *en bas de page*: *Dante, Virgilio e Sordello di fronte all'angelo guardiano davanti alla porta del purgatorio*

Purg., IX 70-93. Ultima terzina della carta 115-117:

*Cenere, o terra che secca si cavi,
d'un color fora col suo vestimento;
e di sotto da quel trasse due chiavi.*

Nell'immagine è rappresentato anche Sordello, particolare non presente nel testo, ma non totalmente estraneo alla tradizione figurata della *Commedia*; si ritrova, infatti, nel Pal.313 (c. 101r).

A partire dal decimo canto del *Purgatorio* sono raffigurate le personificazioni dei peccati purgati in ogni cornice sotto forma di figure femminili: Superbia con i pugni chiusi al petto (*Purg.*, X, c. 80v); Invidia (*Purg.*, XIII, c. 86r); Ira con le mani giunte al petto (*Purg.*, XVI, c. 92r); Accidia con la mano destra al volto (*Purg.*, XVII, c. 94r); Avarizia che stringe un sacchetto di monete (*Purg.*, XIX, c. 98r); Gola con il cibo tra le mani (*Purg.*, XXIII, c. 105r); Lussuria che si alza la veste mostrando le gambe (*Purg.*, XXVI, c. 110v).

C. 185v, illustrazione *en bas de page*: *San Bernardo prega Maria*

Par., XXXIII 1-39. Ultima terzina della carta 1-3:

*«Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio,*

Nell'illustrazione, l'unica del *Paradiso* e l'ultima del codice, sono rappresentati san Bernardo in ginocchio con le mani giunte a pregare la Vergine che regge in braccio Cristo; alle spalle di Bernardo è presente Beatrice con le mani

¹³⁴ Tale chiosa non è presente nel codice Oratoriano.

incrociate sul petto. L'assenza di Dante e la presenza di Beatrice (nominata per l'ultima volta al v. 38) appaiono alquanto inusuali.

CONCLUSIONI

Come sarà chiaro dalle analisi portate avanti in questo capitolo, il codice di Madrid è indubbiamente legato al manoscritto Oratoriano sia per i dati iconografici, sia per quelli testuali e paratestuali. A partire dalla comunanza dei diagrammi presenti nei due manoscritti, infatti, si è dimostrato come il copista di Mad. 10057 abbia utilizzato il Filippino non solo come esemplare di copia, ma si sia impegnato a volgarizzare e trascrivere sul proprio codice le *Chiose Filippine* vergate su Fi dalla mano A. L'assenza sul testimone spagnolo di chiose vergate dalla mano B e la presenza di porzioni testuali non più leggibili su Fi a causa dell'attività convulsa di questa mano dimostrano che nel momento in cui Mad. 10057 e Fi sono entrati in contatto quest'ultimo possedeva solamente lo strato originario di chiose.

Il copista del Madrileno, dunque, ha avuto a disposizione il Filippino in un preciso lasso di tempo: dopo l'inserimento delle chiose della mano A (primo decennio della seconda metà del XIV secolo) e prima dell'intervento della mano B (prima metà del secolo XV), un arco cronologico che si armonizza perfettamente sia con la lettura della nota di dedica, sia con la data effettivamente riportata sulla prima carta di guardia del codice.

Se da un lato, la connessione tra i due manoscritti ha chiarito alcuni aspetti rilevanti della composizione dei due manufatti, dall'altro restano aperti ancora molti interrogativi. Innanzitutto, dove possa essere avvenuta la composizione del manoscritto di Madrid (questione, questa, che potrebbe gettare nuova luce sulla storia della tradizione del codice Oratoriano), ma anche quale altro testimone (miniato?) possa aver avuto a disposizione il copista per completare la stesura del manufatto o, ancora, chi possa aver provveduto alla creazione dell'apparato iconografico del codice che, come visto, in molti punti risulta strettamente connesso all'esegesi e all'iconografia del manoscritto napoletano.

La presenza di Mad. 10057 contribuisce a dare al Filippino sempre più l'aspetto di un «organismo [...] multimediale» in cui testo, immagini e glosse non sono più solo in dialogo tra loro, ma si confrontano con testo, immagini e glosse di un altro manoscritto, trasformando i due codici in veri e propri «sistemi interattivi» che esercitano l'uno sull'altro un'attività reciproca.¹³⁵ In conclusione, se tramite Fi si è gettata nuova luce sulla storia compositiva di Mad. 10057, grazie a quest'ultimo è stato possibile seguire sul codice Oratoriano le tracce di uno

¹³⁵ MAZZUCCHI, *Il manoscritto CF 2.16*, cit., p. 63.

strato sommerso di chiose nascoste dall'intervento della mano B mai notato prima d'ora e che senza il contributo della testimonianza indiretta offerta dal manoscritto di Madrid sarebbe rimasto celato.

TAVOLE

Fig. 1 – Fi, c. 1r; Eg. 2826, c. 1r; M. 289, c. 1r; Pal. 319, c. 1r; Plut.40.13; Po, c. 1r.



Fig. 2 – Fi, c. 86v; Mad. 10057, c. 64r.

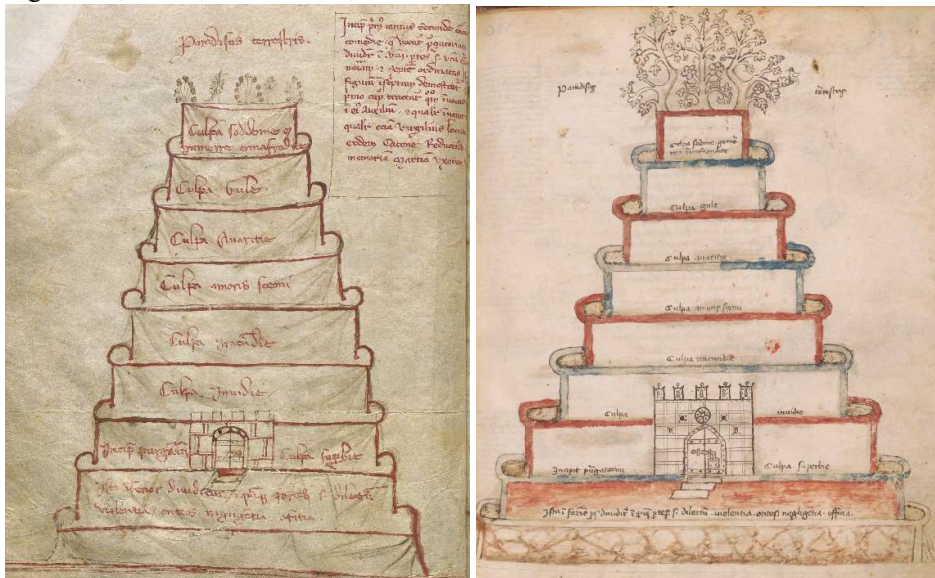


Fig. 3 – Eg, c. 2v; Mad. 10057, c. 3r.

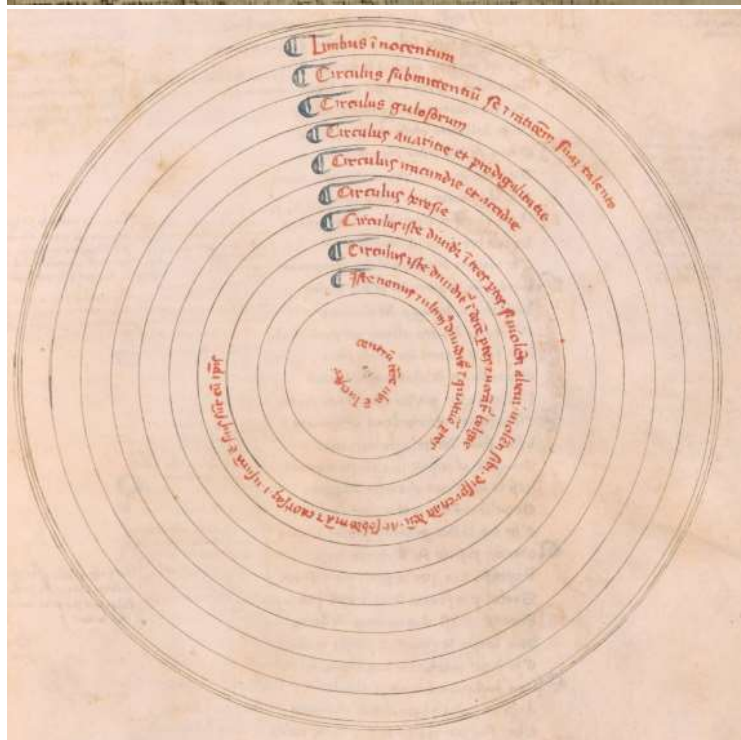
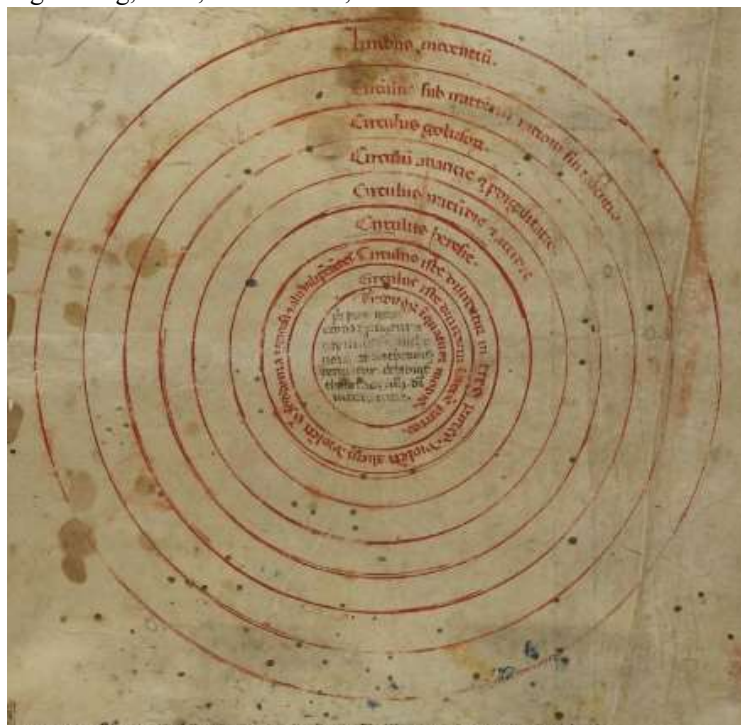


Fig. 4 – Fi, c. 140v; Mad. 10057, c. 105v.

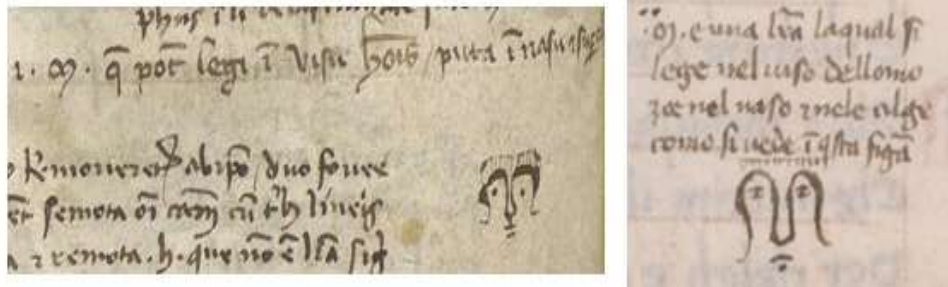


Fig. 5 – Mad. 10057, c. 5r; Banco Rari 39, c. 8r.



Fig. 6 – Mad. 10057, c. 31r; Ang. 1102, c. 13v.



BIBLIOGRAFIA

Prospetto delle sigle

Chiose Filippine = *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini*, a cura di A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2002;

Chiose Palatine = *Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di R. ABARDO, Roma, Salerno Editrice, 2005;

GUIDO DA PISA = GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di M. RINALDI, appendice a cura di P. LOCATIN, Roma, Salerno Editrice, 2013;

JACOPO = JACOPO ALIGHIERI, *Chiose all'Inferno*, a cura di S. BELLOMO, Padova, Antenore, 1990;

PIETRO ALIGHIERI = PIETRO ALIGHIERI, *Comentum. Redazione ashburnhamiano-barberiniana*, a cura di G. ALVINO, Roma, Salerno Editrice, 2021.

*

Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz [...], a cura di T. BRANDIS *et alii*, Wiesbaden, Reichert, s.d. [ma 1976];

A Guide to the Exhibition of Some Part of the Egerton Collection of Manuscripts in the British Museum, London, British Museum, 1929;

ALEXANDER J.J., *Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts*, in in «Studies in the History of Art», vol. 20 1989 (*Retaining the original: multiple originals, copies, and reproductions*), pp. 61-72;

All'ombra della Lanterna. Cinquant'anni tra archivi e biblioteche: 1956-2006, a cura di A. ROVERE, M. CALLERI e S. MACCHIAVELLO, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2006

Antico Catalogo della Biblioteca dei Padri dell'Oratorio di Napoli, ms. S.M. 27.1.10 della Biblioteca dei Girolamini di Napoli, 1726;

AVALLE D'A.S., *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 2002;

AVRIL F., rec. a *Codici miniati della Biblioteca Oratoriana*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», voll. IV-V 1997, pp. 298-301;

- AZZETTA L., *Andrea Lancia copista dell' 'Ottimo commento' . Il ms. New York, Pierpont Morgan Library, M 676*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. X 2010, pp. 173-88;
- BALBARINI C., *L' 'Inferno' di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 2011;
- EAD., *Francesco Traini illustratore dell' 'Inferno' di Guido da Pisa tra esegesi e citazione dall' Antico*, in «Polittico», vol. 4 (2005), pp. 5-16;
- EAD., *Progetto d'autore e committenza illustre nel codice di dedica delle 'Expositiones' di Guido da Pisa sull' 'Inferno'* , in «Rivista di Studi Danteschi», a. IV 2004, pp. 374-84;
- EAD., *“Per verba” e “per imagines”: un commento illustrato all' 'Inferno' nel Musée Condé di Chantilly*, in *Intorno al testo*, pp. 497-512;
- BARLOW H.C., *Critical, Historical and Philosophical Contributions to the Study of the 'Divina Commedia'*, London, Williams and Norgate, 1864;
- BARTOLI A.-D'ANCONA A.-DEL LUNGO I., *Per l'edizione critica della 'Divina Commedia'*, in «Bulettno della Società Dantesca Italiana», nr. 5-6 1891, pp. 25-38;
- BASCHET J., *L' iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008;
- BASSERMANN A., *Dantes Spuren in Italien*, Heidelberg, Karl Winter, 1897;
- BATINES P.C. DE, *Bibliografia dantesca, ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e comenti della 'Divina Commedia' e delle opere minori di Dante*, a cura di P.C. DE BATINES, 2 tt., Prato, Tipografia Aldina, 1845-1846;
- BATTAGLIA RICCI L., *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018;
- EAD., *La tradizione figurata della 'Commedia'*, in «Critica del testo», XIV 2011, fasc. 2 pp. 547-79;
- EAD., *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del Dante illustrato*, in «Italianistica», XXXVIII 2009, fasc. 2 pp. 39-58;
- EAD., *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. VIII 2008, fasc. 1 pp. 40-57;
- EAD., *Il commento illustrato alla 'Commedia': schede di iconografia trecentesca*, in «Per correr miglior acque...», to. I pp. 601-39;
- EAD., *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, GEI, 1994;

- BELLOMO S., *Le 'tegghie' di Dante: 'Inferno', XXIX, 74*, in «Quaderni Veneti», vol. 2, dicembre 2013, pp. 95-100;
- ID., *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2012;
- ID., *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della 'Commedia' da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004;
- ID., *Tradizione manoscritta e tradizione culturale delle 'Expositiones' di Guido da Pisa*, in «Lettere Italiane», vol. XXXI 1979, pp. 153-75;
- BELLUCCI A., *La datazione del codice Filippino della 'Divina Commedia' della Biblioteca dei Gerolamini di Napoli*, in «Atti dell'Accademia Pontaniana», vol. X 1961, pp. 49-52;
- ID., *La Biblioteca dei Girolamini di Napoli*, in «Accademie e Biblioteche d'Italia» vol. IV 1930-1931, pp. 38-64;
- ID., *La raccolta dantesca della Biblioteca Oratoriana di Napoli*, in «Bollettino del Bibliofilo», vol. III 1921, pp. 1-64;
- BERTELLI S., *Dante Alighieri's 'Comedy': codices, copyists and scriptures*, in «AOFL», XII (2017), pp. 44-84;
- ID., *Tipologie librerie della 'Commedia' primo-trecentesca*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I*, pp. 45-57;
- ID., *La tradizione della 'Commedia'. Dai manoscritti al testo*, vol. II, Firenze, Olschki, 2016;
- ID., *La tradizione della 'Commedia'. Dai manoscritti al testo*, vol. I, Firenze, Olschki, 2011;
- ID., *La "Commedia all'antica"*, Firenze, Mandragora, 2007;
- ID., *Dentro l'officina di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», n. 28, a. 47 (luglio-dicembre 2006), pp. 77-90;
- ID., *I codici di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. III 2003, pp. 408-21;
- BIADENE L., *Manoscritti della collezione Hamilton nel R. Museo e nella R. Biblioteca di Berlino*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. X 1887, pp. 318-28;
- BLACK R.-POMARO G., *La 'Consolazione della filosofia' nel Medioevo e nel Rinascimento italiano: libri di scuola e glosse nei manoscritti fiorentini*, Tarnuzze - Impruneta, SI-SMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000, pp.

- BOEHM B.-FREULER G.-KANTER L. et alii, *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1300-1450*, New York, 1994;
- BORGHINI V., *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, a cura di G. BELLONI, Roma, Salerno Editrice, 1995;
- BOSCHI ROTIROTI M., *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004;
- BOSKOVITZ M.-TARTUFERI A., *Dipinti. I. Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze. Dal Duecento a Giovanni da Milano*. Giunti, Firenze, 2003;
- BRIEGER P.H.-MEISS M.-SINGLETON CH.S., *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969;
- CANOVA A., *Il testo della 'Commedia' dopo Petrocchi*, in *Nuove prospettive II*, pp. 29-45;
- CASTELLANI A., *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 2000;
- Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum in the Years 1882-1887*, London, British Museum, 1889;
- CECCHERINI I.-DE ROBERTIS T., *Scriptoria e cancellerie nella Firenze del XIV secolo*, in *Scriptorium*, pp. 141-70;
- Censimento dei Commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, 2 tt., a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice, 2011;
- Censimento dei Commenti danteschi. 2. I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, a cura di M. CORRADO, E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014;
- Censimento dei Commenti danteschi. 3. Le 'Lecturae Dantis' e le edizioni delle Opere di Dante dal 1472 al 2000*, a cura di T. NOCITA e C. PERNA, Roma, Salerno Editrice, 2013;
- CHERUBINI P.- PRATESI A., *Paleografia latina: l'avventura grafica del mondo occidentale*, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di Paleografia, Diplomatica e Archivistica, 2010;
- CHIESA P., *Elementi di critica testuale*, Bologna, Pàtron Editore, 2012;
- Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini*, a cura di A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2002;
- Chiose Palatine. Ms. Pal. 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di R. ABARDO, Roma, Salerno Editrice, 2005;

- CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO M., *L' "Homo astrologicus" e altre illustrazioni di Memmo Filippuccio*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, pp. 111-19;
- Codici, corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano*. Catalogo descrittivo di F. CARTA, Roma, Presso i principali librai, 1891;
- Codici miniati della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, a cura di A. PUTATURO MURANO e A. PERRICCIOLI SAGGESE, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995;
- COLNAGHI D. E., *A dictionary of Florentine painters: from the 13th to the 17th centuries*, London, John Lane The Bodley Head, 1928;
- Commedia*, revisione del testo e commento a cura di G. INGLESE, Roma, Carocci, 2007-2016, 3 voll.;
- CONTINI G., *Un nodo della cultura medievale: la serie 'Roman de la Rose' – 'Fiore' – 'Divina Commedia'*, in «Lettere Italiane», Vol. 25, No. 2 (Aprile-Giugno 1973), pp. 162-89;
- ID., *Manoscritti meridionali della 'Commedia'*, in *Dante e l'Italia Meridionale*, pp. 337-41;
- CORRADO M., *Il Gerione dantesco tra tradizione mitografica e illustrativa*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. XIII 2013, fasc. 2 pp. 422-33;
- ID., *Per l'identificazione di un nuovo esemplare borghiniano dell'«Ottimo Commento» alla Commedia: il ms. Laur. Ashb. 832*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. V 2005, fasc. 1 pp. 161-81;
- Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*. Atti del 9° convegno della società italiana di filologia romanza, a cura di F. BENOZZO et alii, Roma, Aracne Editrice, 2012;
- CURSI M., *Libri e modelli librari nella Napoli di Roberto e Giovanna d'Angiò (1309-1381)*, in *Le regole della Cavalleria*, pp. 69-95;
- ID.-MIGLIO L., *Carte che ridono poco. La 'Commedia' in mercantesca*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I*, pp. 59-81;
- ID., *Il 'Decameron': scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007;
- ID., *Un nuovo codice appartenuto alla famiglia Mannelli: la 'Cronica' figurata di Giovanni Villani (Vat. Chigi L.VIII.296)*, in *Segni: per Armando Petrucci*, pp. 141-58;
- Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*. Atti del convegno internazionale - Firenze, Università degli Studi e Museo di San Marco, 20-21 maggio 2005, a cura di F. PASUT. e J. TRIPPS, Firenze, Giunti, 2008

- DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di G. INGLESE, 3 voll., Firenze, Le Lettere, 2021;
- DANTE ALIGHIERI, *'Divina Commedia'. Kommentar zum codex Altonensis*, a cura di H. HAPUT, H.L. SCHEEL e B. DEGENHART, Berlin, Mann, 1965;
- DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, edizione critica a cura di P. TROVATO, E. TONELLO, con la collaborazione di M. CITA, F. MARCHETTI, E. NICCOLAI. Commento di L. FERRETTI CUOMO, libreriauniversitaria.it, 2021;
- DANTE ALIGHIERI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, 4 voll., Milano, Mondadori, 1966-67;
- DANTE ALIGHIERI, *La Commedia: testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, a cura di A. LANZA, Anzio, De Rubeis, 1995;
- DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di E. MALATO, Roma, Salerno Editrice, 2021;
- Dante e l'Italia Meridionale*, Atti del secondo Congresso nazionale di Studi Danteschi, Caserta-Benevento-Cassino-Salerno-Napoli, 10-16 ottobre 1965, a cura del Seminario di Studi Danteschi di Caserta, Firenze, Olschki, 1966;
- Dante nel secolo dell'unità d'Italia*. Atti del I Congresso nazionale di Studi danteschi, Caserta-Napoli, 21-25 maggio 1961, a cura di A. e P. BORRARO, Firenze, Olschki, 1962;
- Dante visualizzato. Dante e Botticelli*, a cura di C. KLETTKE, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021;
- Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo. Seconda parte*, a cura di R. ARQUÉS COROMINAS e S. FERRARA, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020;
- Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. CICCUTO e L. M. G. LIVRAGHI, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019;
- Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di R. ARQUÉS COROMINAS e M. CICCUTO, Firenze, Franco Cesari Editore, 2017;
- Dantis Alagherii Comedia*, a cura di F. SANGUINETI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001;
- DEGENHART B.-SCHMITT A., *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Berlin, Mann, 1980;
- DE ROBERTIS T., *Digrafia nel Trecento: Andrea Lancia e Francesco di ser Nardo da Barberino*, in «Medioevo e Rinascimento», a. XXVI 2012, pp. 221-35;

- DIAMARE G.M., *Memorie critico-storiche della Chiesa di Sessa Aurunca: opera divisa in due parti*, Napoli, Tip. Artigianelli, 1906;
- DI PRETORO F., *Codici e principali edizioni della 'Divina Commedia'*, Roma, Gismondi, 1956;
- DIRINGER D., *The illuminated book*, London, Philosophical Library, 1955;
- DURRIEU P., *Manuscripts d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures et par la beauté de leur exécution, d'après des notes prises, à Madrid, à l'Exposition historique pour le quatrième centenaire de Colomb, et complétées à la Biblioteca Nacional et à la Bibliothèque de l'Escorial*, in «Bibliothèque de l'École des Chartes», vol. LIV 1893, pp. 251-326;
- Esercizi di lettura per Marco Santagata*, a cura di A. ANDREONI, C. GIUNTA e M. TAVONI, Bologna, Il Mulino, 2017;
- EUBEL C., *Hierarchia catholica medii aevi, sive Summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series e documentis tabularii praesertim Vaticani collecta, digesta, edita*, vol. I. *Ab anno 1198 usque ad annum 1431 perducta*, Monasterii, sumptibus et typis Librariae Regensbergianae, 1898;
- FERRANTE G., *Suggerzioni dantesche al Concilio di Costanza*, in corso di stampa;
- ID., *Il paradosso di Gerione*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. XX 2020, fasc. 1 pp. 113-33;
- ID., *'Illuminated Dante Project'. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della 'Commedia'. I. Un case study quattrocentesco (mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarneriano 200)*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II*, pp. 229-55;
- ID., *Il ms. Laurenziano Plut. 40.7: indagine sul testo e sull'apparato iconografico originario*, in DANTE ALIGHIERI, *'Commedia'*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.40.7, commentario a cura di S. CHIODO, T. DE ROBERTIS, G. FERRANTE, A. MAZZUCCHI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana - Treccani, 2018;
- ID.-PERNA C., *L'illustrazione della 'Commedia'*, in *Intorno a Dante*, pp. 307-41;
- Florence at the dawn of the Renaissance: painting and illumination, 1300-1350*, ed. by C. SCIACCA, Los Angeles, Getty Publications, 2012;
- FORTE A., *Intorno ai mss. danteschi Strozzi 152 e Additional 19587: una prima collazione iconografica*, in *Oltre le righe*, pp. 104-21;
- EAD., *Antigrafi, copie, modelli: sui disegni della "Commedia" ms. Strozzi 148 (passando per il Dante Holkham)*, in *Secondo fantasia*, pp. 53-75;

- EAD., *Errori in miniatura. Per i rapporti genealogici tra il Padovano 67 e il Laurenziano 40.01*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I*, pp. 161-76;
- EAD., *Volve sua spera e beata si gode. Sull'iconografia di Fortuna nei manoscritti miniati della «Commedia»*, in «L'Alighieri», XLVIII, 2016, pp. 37-53;
- FRANCESCHINI F., *Dante poeta sovrano e il Codex Altonensis*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, pp. 81-93;
- FRUGONI C., *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010;
- GASPARINI G.P., *Index codicum manoscriptorum*, 1736, ms. S.M. 27.1.5 della Biblioteca dei Girolamini di Napoli;
- GIANNANTONIO P., *I commentatori meridionali della 'Divina Commedia'*, in *Dante e l'Italia Meridionale*, pp. 389-415 (poi in ID., *Endiadi. Dottrina e poesia nella 'Divina Commedia'*, Firenze, Sansoni, 1983, pp. 307-43);
- GUIDI V., *I numeri della tradizione dantesca. Qualche considerazione di statistica descrittiva*, in *Nuove prospettive I*, pp. 215-41;
- GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di M. RINALDI, appendice a cura di P. LOCATIN, Roma, Salerno Editrice, 2013;
- GUIDO DA PISA'S *Expositiones et glose super 'Comediam' Dantis or Commentary on Dante's 'Inferno'*, a cura di V. CIOFFARI, Albany, State University of New York Press, 1974;
- HUGHES D., *Trecento Illustrators of the 'Divine Comedy'*, in «Annual Report of the Dante Society», vol. LXXVII 1959, pp. 1-40;
- I codici di Dante Alighieri in Venezia. Illustrazioni storico-letterarie*, a cura di N. BAROZZI, R. FULIN e F. GREGORETTI, Venezia, Naratovich, 1865;
- Il codice Filippino della 'Commedia' di Dante Alighieri*, commentario a cura di A. PERRICCIOLI SAGGESE e G. SAVINO, Roma, Salerno Editrice, 2001;
- Il Dante svelato dei Girolamini. Commentario*, a cura di A. MAZZUCCHI, Roma, Istituto Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2021;
- IMPROTA A., *Un "Dante del Cento" miniato in Sicilia (Madrid, BnE, ms. Vitr. 23.3)*, in *Le forme dei libri e le tradizioni dei testi*, in corso di stampa;
- INGLESE E., «*Cara piota*». *Proposte per la 'Commedia'*, in «Studi Danteschi», LXXXIV 2019, pp. 15-51;

- ID., *Per lo stemma della «Commedia» dantesca. Tentativo di statistica degli errori significativi*, in «Filologia italiana», IV (2007), pp. 51-71;
- Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*. Atti del Convegno Internazionale di Roma (7-9 novembre 2016), a cura di L. AZZETTA e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2018;
- Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del convegno di Urbino, 1-3 ottobre 201, Roma, Salerno Editrice, 2003;
- IPPOLITO A., *Testo e immagine nel Dante di Altona*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I*, pp. 177-91;
- JACOPO ALIGHIERI, *Chiose all'«Inferno»*, a cura di S. BELLOMO, Padova, Antenore, 1990;
- JENARO-MACLENNAN L., *The Trecento commentaries on the «Divina Commedia» and the «Epistle to Cangrande»*, Oxford, Clarendon Press, 1974;
- JOHNSON R.F., *Saint Michael the Archangel in Medieval English Legend*, Woodbridge, The Boydell Press, 2005;
- KAUFFMANN C.M., *The baths of Pozzuoli*, Oxford, Cassirer, 1959;
- KRAUSS R.E., *Retaining the Original? The State of the Question*, in «Studies in the History of Art», vol. 20 1989 (*Retaining the original: multiple originals, copies, and reproductions*), pp. 7-11;
- EAD., *The Originality of Avant Gard*, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, pp. 1-41;
- EAD., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1986;
- La Società Dantesca Italiana 1888-1988*, Convegno internazionale (Firenze, 24-26 novembre 1988, Palazzo Vecchio-Palazzo Medici-Palagio dell'Arte della Lana), atti a cura di R. ABARDO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995;
- LA VALVA M.P., *Presenza di Dante nelle biblioteche tedesche*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 43 1965, pp. 90-111;
- Le forme dei libri e le tradizioni dei testi. Dante, Petrarca, Boccaccio*, atti del convegno internazionale (Napoli, 18-20 novembre 2019), Roma, Salerno Editrice, in corso di stampa;
- Le regole della Cavalleria. Statuti dell'Ordine del Santo Spirito dal Giusto Desiderio*. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Français 4274. *Commentario*, a cura di A. BARBERO et alii, Roma, Treccani, 2019;

- Les manuscrits de Dante des Bibliothèques de France: essai d'un catalogue raisonné*, a cura di L. AUVRAY, Paris, Thorin, 1892;
- Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento: guida storica e critica*, a cura di A. PETRUCCI, Roma-Bari, Editori Laterza, 1979;
- LUCÍA MEGÍAS J.M., *Manuscritos románicos no castellanos II. Manuscritos en italiano conservados en la Biblioteca Nacional de España (2)*, in «Revista de Literatura Medieval», a. X 1998, pp. 185-206;
- LUISO F.P., *Di un'opera inedita di frate Guido da Pisa*, in *Miscellanea di studi critici*, pp. 79-135;
- MAAS P., *Textkritik*, Leipzig, Teubner, 1960;
- MALATO E., *Per una nuova edizione commentata della 'Divina Commedia'*, Roma, Salerno Editrice, 2018;
- ID., *Lessico filologico. Un approccio alla filologia*, Roma, Salerno Editrice, 2008;
- MANDARINI E., *I codici manoscritti della Biblioteca Oratoriana di Napoli*, Napoli, Stabilimenti Tip. Librarii Andrea & Salv. Festa, 1897;
- MARCHESINI U., *Ancora sui Danti del Cento*, in «Buletino della Società Dantesca Italiana», 4 (1890), pp. 19-26;
- ID., *I Danti del cento*, in «Buletino della Società Dantesca Italiana», 2-3 (1890), pp. 21-42;
- MARIN C.-NICCOLAI E., *Su un antico testimone della Commedia (Berlino, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Rehder 227), sul suo copista e sulla canzone di Jacopo Cecchi Morte, perch'io non trovo a cui mi doglia*, in «Filologia italiana», 14 (2017), pp. 29-36;
- MARSAND A., *I Manoscritti italiani della Regia Biblioteca parigina descritti ed illustrati*, Paris, Dalla Stamperia reale, 1835-1838;
- MATHIE W., *Über die Handschrift der 'Divina Commedia' im Staatlichen Christianeum zu Altona*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 14 1932, pp. 27-60;
- MAZZATINTI G., *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia*, 3 voll., Roma, Presso i principali librai, 1886-1888;
- MAZZUCCHI A., *Commenti danteschi antichi e lessicografia napoletana*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. VI 2006, pp. 321-70;

- ID., «*Quegli che si lascion condurre dai loro sfrenati e bestiali appetiti a usare violenza [...] diventon monstri*». *Lettura del canto XII dell'Inferno*, in «Rivista di Studi Danteschi», a. IV 2004, fasc. 2 pp. 286-332;
- ID., *Le “fiche” di Vanni Fucci (Inf., XXV 1-3). Il contributo dell'iconografia a una disputa recente*, in «Rivista di Studi Danteschi» a. I 2001, fasc. 1 pp. 302-15;
- MECCA A.E., *Il canone editoriale dell'antica vulgata di Giorgio Petrocchi e le edizioni dantesche del Boccaccio*, in *Nuove prospettive II*, pp. 119-82;
- MEURGEY J., *Les principaux manuscrits à peinture du Musée de Condé à Chantilly*, Paris, Société française de reproductions de manuscrits à peintures, 1930;
- MIGLIO L., *Lettori della 'Commedia'. I manoscritti*, in «*Per correr miglior acque...*», to. I pp. 295-324;
- MILANESI G., *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*, Firenze, Libreria Antiquaria G. Dotti, 1901;
- Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, voll. I-II, a cura di A. DELLA TORRE e P.L. RAMBALDI, Firenze, Tip. Galileiana, 1907;
- MONTALTO L., *Le miniature del codice Filippino della 'Divina Commedia'*, in «Napoli Nobilissima», n.s., vol. II 1921, pp. 22-29;
- MOORE E., *Contributions to the Textual Criticism of the 'Divina Commedia'*, London, Cambridge University Press, 1889;
- Mostra Dantesca. Manoscritti e libri a stampa posseduti dalle biblioteche napoletane*. Catalogo della Mostra di Napoli, 10-16 ottobre 1965, a cura di G. GUERRIERI, Napoli, Banco di Napoli, 1965;
- Mostra di codici ed edizioni dantesche (Firenze, 20 aprile-31 ottobre 1965). Catalogo a cura del Comitato Nazionale per le celebrazioni del settimo centenario della nascita di Dante*, Firenze, Sàndron, 1965;
- Mostra Storica Nazionale della Miniatura (Palazzo Venezia, Roma)*, a cura di G. MUZZIOLI, Firenze, Sansoni, 1954;
- Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'*, a cura di M. CITA, F. MARCHETTI, P. TROVATO, Libreriauniversitaria.it, 2021;
- Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia': seconda serie (2008-2013)*, a cura di P. TROVATO e E. TONELLO, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2013;

- Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Una guida filologica linguistica al poema dantesco*, a cura di P. TROVATO, Firenze, Cesati, 2007;
- OFFNER R., *A Critical Corpus of Florentine Painting*, section III, vol. II, New York, College of Fine Arts-New York University Press, 1930;
- Oltre le righe. Usi e infrazioni dello spazio testuale*, a cura di V. ALLEGRI, S. DE SIMONE, A. FORTE, D. PANNO-PECORARO, Pisa, Edizioni della Normale, 2021;
- Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO, T. DE ROBERTIS, Firenze, Mandragora, 2021;
- Ottimo Commento alla Commedia, Tomo I Inferno*, a cura di G.B. BOCCARDO, Roma, Salerno Editrice, 2018;
- PASUT F., *Nell'antica vulgata fiorentina. Due varianti miniate della Commedia dantesca*, in *Il collezionismo di Dante in casa Trivulzio*, Milano, Biblioteca Trivulziana, 4 agosto - 18 ottobre 2015;
- EAD., *Florentine Illuminations for Dante's 'Divine Comedy': a critical assessment*, in *Florence at the dawn of the Renaissance*, pp. 155-69;
- EAD., *Pacino di Buonaguida e le miniature della 'Divina Commedia': un percorso tra codici poco noti*, in *Da Giotto a Botticelli*, pp. 41-62;
- EAD., *Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in «Studi petrarcheschi», XIX 2006, pp. 115-47;
- EAD., *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, in «Rivista di Studi danteschi», VI 2006, fasc. 2 pp. 379-409;
- PEGORETTI A., *Indagine su un codice dantesco: la 'Commedia' Egerton 943 della British Library*, Ghezzano, Felici, 2014;
- «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, 2 tomi;
- PERNA C., *IDP - Illuminated Dante Project: un archivio e database per la più antica iconografia dantesca (secc. XIV-XV)*, in «DigItalia», vol. 2 (2020), pp. 150-58;
- ID., *'Illuminated Dante Project'. Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della 'Commedia'. II. Il cod. M676 della Morgan Library: datazione, iconografia, esegesi*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II*, 257-64;

- PERRICCIOLI SAGGESE A., *Le illustrazioni della 'Divina Commedia' Morgan 676 fra Firenze e Napoli*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II*, pp. 265-76;
- PETRUCCI A., *Il libro manoscritto*, Torino, Einaudi, 1983;
- ID., *Alle origini del libro moderno: libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, in *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, pp. 139-56;
- PIETRO ALIGHIERI, *Comentum. Redazione ashburnhamiano-barberiniana*, a cura di G. ALVINO, Roma, Salerno Editrice, 2021;
- PITTIGLIO G., *Il ms. 10057 di Madrid: una Commedia tra "storie seconde" e 'hapax' iconografici*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II*, pp. 143-63;
- POMARO G., *Ricerche d'archivio per il "copista di Parm" e la mano principale del Cento (in margine ai "Frammenti di un discorso dantesco")*, in *Nuove prospettive I*, pp. 243-79;
- EAD., *I copisti e il testo. Quattro esempi dalla Biblioteca Riccardiana*, in *La Società Dante-sca Italiana 1888-1988*, pp. 498-536;
- EAD., *Frammenti di un discorso dantesco*, Padova, Mucchi, 1994;
- EAD., *Codicologia dantesca. I. L'officina di Vat*, in «Studi danteschi», LVIII, 1986, pp. 343-74;
- POPE-HENNESSY J., *A Sienese Codex of the 'Divine Comedy'*, Oxford-London, Phaidon Press, 1947;
- PUNCUH D., *Frammenti di codici danteschi liguri*, in *All'ombra della Lanterna*, pp. 473-84;
- QUINTAVALLE A., *Appunti di pittura napoletana nell'Annunziata di Minturno*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», vol. XXIX 1936, pp. 470-87;
- RINALDI M., *Per l'edizione critica delle 'Expositiones et glose super Comediam Dantis' di Guido da Pisa. 'Recensio' dei manoscritti*, Napoli, Loffredo, 2010;
- RODDEWIG M., *Dante Alighieri. Die 'Göttliche Komödie'. Vergleichende Bestandsaufnahme der 'Commedia'-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984;
- EAD., *Die 'Commedia'-Handschrift Est. 747 aus Reggio Emilia vom Jahr 1414 eine Kopie des Codex Poggiali, die dessen fehlende Seiten enthält*, in «L'Alighieri», 20 (1979), pp. 9-28;
- EAD., *Zum Codex Altonensis*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 46, 1970, pp. 101-31;

- ROILI M., *I codici danteschi miniati a Napoli*, Napoli, Banca Sannitica (Libreria Scientifica Editrice), 1972;
- SABATINI F., *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Esi, 1975;
- SALMI M., *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, in *Dante nel secolo dell'unità d'Italia*, pp. 174-81;
- ID., *La miniatura italiana*, Milano, Electa, 1956;
- SANDKÜHLER B., *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München, Hueber, 1967;
- SANTORO M., *La Biblioteca Oratoriana di Napoli, detta dei Girolamini*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979;
- SAVINO G., *L'autografo virtuale della 'Commedia'*, in «*Per correr miglior acque...*», to. II pp. 1099-110;
- Scriptorium. Wesen, Funktion, Eigenheiten*, a cura di A. NIEVERGELT e R. GAMPER, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 2015;
- Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di M. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO e P. DAL POGGETTO, voll.I-II, Milano, Electa, 1977;
- Secondo fantasia: studi per Corrado Bologna dalle allieve e dagli allievi della Scuola normale superiore*, a cura di S. BARSOTTI, I. OTTRIA e M. ZANOBI, Pisa, ETS, 2020;
- Segni: per Armando Petrucci*, a cura di L. MIGLIO e P. SUPINO, Roma, Bagatto Libri, 2002;
- SEGRE C., *Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa*, in *Studi e Problemi di Critica Testuale*, pp. 63-67;
- SÉROUX D'AGINCOURT G.B.L.G., *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI*, Prato, Giachetti, 1826-1829;
- SPAGNESI A., *All'inizio della tradizione illustrata della 'Commedia' a Firenze: il codice Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «*Rivista di Storia della Miniatura*», n. 5 2000, pp. 139-50;
- ID., *Il Palatino 313 della Biblioteca nazionale di Firenze: alcune considerazioni sull'illustrazione della 'Commedia' a Firenze nel Trecento*, in «*Rivista di Storia della Miniatura*», nn. 1-2 1996-1997, pp. 131-40;
- STOPPELLI P., *Filologia della letteratura italiana*, Roma, Carocci Editore, 2010;

- Storia della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI e P. TRIFONE, Torino, Einaudi, 1993-1994, 3 voll., vol. III, *Le altre lingue*, 1994;
- 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, Collezione di opere inedite o rare (123), 1961;
- TÄUBER C., *I capostipiti dei manoscritti della 'Divina Commedia'*, Winterthur, Tipografia Sorelle Ziegler, 1889;
- TAVONI M., *Papi simoniaci e Dante profeta ('Inferno' XIX)*, in ID., *Qualche idea su Dante*, pp. 149-225;
- ID., *Qualche idea su Dante*, Bologna, Il Mulino, 2015;
- TEDESCHI C., *Un nuovo frammento dei Danti del Cento*, in «Studi Danteschi», vol. LXXII (2007), pp. 265-82;
- TONELLO E., *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018;
- EAD., *La tradizione della 'Commedia' secondo Luigi Spagnolo e la sottofamiglia 'a₀' (Mart Pal. 319 Triv e altri affini)*, in *Nuove prospettive II*, pp. 71-118;
- VAN BINNEBEKE X., *Manoscritti di Coluccio Salutati nella Stadtbibliothek di Norimberga*, in «Studi medievali e umanistici», VII, 2009 pp. 9-36;
- VANDELLI G., *Il più antico testo critico della 'Divina Commedia'*, in «Studi danteschi», 5 (1922), pp. 41-98;
- VARVARO A., *Elogio della copia*, oggi in ID., *Identità linguistiche e letterarie*, pp. 623-35;
- ID., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno Editrice, 2004;
- VIEL R., *Ecdotica e 'Commedia': le costellazioni della tradizione nell' 'Inferno' e nel 'Paradiso'*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, pp. 991-1022;
- VIGNUZZI U., *Il volgare nell'Italia mediana*, in *Storia della lingua italiana*, pp. 329-372;
- VIVIANI Q., *La Divina Commedia di Dante Alighieri giusta la lezione del codice Bartoliniano*, Udine, pei Fratelli Mattiuzzi, 1823-1828;
- VOLKMANN L., *Iconografia dantesca*, Firenze, Olschki, 1898;
- WIESE B., *Die in Deutschland vorhandenen Handschriften der 'Göttlichen Komödie'*, in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 11 1929, pp. 44-52;

ID., *Vier neue Dantehandschriften*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», a. VIII 1884, pp. 37-49;

ZAMPONI S., *Modelli di catalogazione e lessico paleografico nell'inventario di S. Giustina di Padova*, in «Italia medioevale e umanistica», 27 (1984);

ZENO A., *Elogio del Signor Giuseppe Valletta Napoletano*, in «Giornale dei Letterati d'Italia», n. 24 (1715), pp. 49-105.

Abardo Rudy: 52 n., 124 n.
 Abati Bocca di Schiatta degli: 284-85, 391-92.
 Achille: 253, 263.
 Adamo (Mastro Adamo): 282, 391.
 Adamo, primo uomo: 327, 338-38 n.
 Alberti Alessandro: 60
 Alberti Napoleone degli: 60.
 Aldobrandi Domenico di Carlo: 20 n., 37.
 Aldobrandi Tegghiaio: 268.
 Alessandri Giovanni: 71.
 Alessandro Magno: 263.
 Alexander Jonathan James Graham: 229 n.
 Ali: 279, 389.
 Alighieri Iacopo (Jacopo): 25, 122, 128, 282, 313, 363
 Alighieri, famiglia: 29 e n., 35, 38, 44, 65, 69, 74.
 Allegrini Vincenzo: 232 n.
 Alvino Giuseppe: 3 n.
 Anastasio II, papa: 56, 261, 371.
 Andalò Loderingo degli: 275, 285.
 Andrea di Guido: 44.
 Andreoni Annalisa: 232 n.
 Anfiarao, eroe del ciclo tebano: 58, 272.
 Anonimo Latino: 318 e n.
 Anonimo Lombardo: 318 n.
 Anonimo Teologo: 318 n.
 Argenti Filippo: 257-58, 369.
 Arqués Corominas Rossend: 4 n., 19 n.
 Arunte, indovino: 58, 272.
 Asdente, calzolaio di Parma (Maestro Benvenuto): 272, 383.
 Attila: 160, 264.
 Auvray Lucien: 234.
 Avelle D'Arco Silvio: 7 n.
 Avril François: 311, 313 n.
 Azzetta Luca: 3 n., 5 n., 313 n.
 Balbarini Chiara: 9 n., 232 n., 234-35 n., 326 e n., 243-44 n., 246 n., 249-50 n., 251 e n., 255 n., 257 n., 260 e n., 262 n., 264, 265 n., 268 n., 270 n., 273 n., 281 n., 283 n., 306.
 Baltassar, re di Babilonia: 244.
 Barbi Michele: 9, 11, 148, 150.
 Barlow Henry Clark: 238.
 Barozzi Nicolò: 76.
 Barsotti Susanna: 232 n.
 Bartoli Adolfo: 9 n.
 Baschet Jérôme: 6 e n., 7-8, 23.
 Bassermann Alfred: 310.
 Battaglia Ricci Lucia: 19 n., 55 n., 82 n., 234.
 Belacqua, liutaio fiorentino: 395.
 Bellomo Saverio: 25, 148 n., 234, 239, 311, 315, 390 n.
 Belloni Gino: 20 n.
 Bellucci Antonio: 310.
 Benozzo Francesco: 3 n.
 Bernardo di Clairvaux (o di Chiaravalle), santo: 398.
 Bertelli Sandro: 4 n., 9 n., 21 n., 27, 29 e n., 31, 33, 35 e n., 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 54, 63, 65 e n., 67-68, 70-71, 73-74, 76-77, 94 n., 103 n., 107 n., 111 n., 122 e n., 124 n., 128 n., 133 n., 134 n., 142 n., 145 n.
 Bertoldi Giovanni (Giovanni da Serravalle): 308, 363, 378, 382.
 Bertran de Born: 279, 389.
 Biadene Leandro: 24.
 Bini Giovanni: 40.
 Bini Pietro: 40.
 Bini, famiglia: 40.
 Black Robert: 81-82 n.
 Boccaccio Giovanni: 3, 46, 148-49, 313, 378.
 Boccoardo Giovanni Battista: 54.
 Boehm Barbara: 80 n.
 Boezio Severino: 81-82, 240, 242, 255, 329.
 Bonatti Guido: 272, 383.
 Bonconte da Montefeltro: 176, 321, 395.
 Bonifacio VIII: 255, 388-89.

- Borghini Vincenzio: 20 n., 146-47 n.
 Borraro Adalgisa: 234.
 Borraro Pietro: 234
 Boschi Rotiroti Marisa: 20-21 n., 23 n., 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39-40, 43, 45-46, 49-50, 53-54, 63, 65, 67-69, 71, 73-74, 76-77, 89, 90 e n., 102-3 n., 107 n., 111 n., 122 n., 124 n., 128, 132-34 e n., 143 n., 145 n., 234, 238, 311, 315.
 Boskovitz Miklòs: 22 n.
 Bosone da Gubbio: 69, 122, 363.
 Bossi Giuseppe: 71.
 Brandis Tilo: 25.
 Brieger Peter: 18 n., 53, 55, 232 n., 234, 238, 311, 315.
 Brunelleschi Agnello: 277, 387.
 Brunetto Latini: 57, 267, 376.
 Bruni Leonardo: 32.
 Bruto Lucio Giuno: 252.
 Bruto Marco Giuno: 241, 286-87, 302, 393.
 Buiamonte Giovanni: 239, 269.
 Buongirolami Giovanni (Giovanni di Girolamo di miser Matteo Buongirolami): 45.

 Caccianemico Venedico: 57, 270, 380.
 Caifas, sommo sacerdote: 275, 385.
 Calleri Marta: 122 n.
 Camilla, personaggio dell'*Eneide*: 252.
 Capaneo, eroe del ciclo tebano: 56-57, 266-67 n.
 Capocchio, alchimista senese: 60, 280-82, 390.
 Carta Francesco: 69.
 Casella, musico: 394.
 Cassio Longino Gaio: 241, 286-87, 302, 393.
 Castellani Arrigo: 316 n.
 Catone Marco Porcio, Uticense: 27, 61, 63, 73, 83-84 n., 86, 318-19, 393-94.
 Cavalcanti Cavalcante: 56, 260, 370-71.
 Cavalcanti Francesco (Guercio): 277.
 Cavalcanti Guido: 371.

 Ceccherini Irene: 25, 91 n., 111 n., 126 e n.
 Celestino V, papa: 249, 365.
 Celotto Vittorio: 128 n.
 Cesare Caio Giulio: 252, 302.
 Cherubini Paolo: 133 n.
 Chiesa Paolo: 7 n.
 Chiodo Sonia: 3 n., 232 n.
 Ciampolo di Navarra: 273-74, 383-84.
 Ciardi Dupré Dal Poggetto Maria Grazia: 48 e n., 49.
 Ciccuto Marcello: 4 n., 5 n., 19 n.
 Cicerone Marco Tullio: 245, 307.
 Cita Martina: 3 n.
 Cleopatra, regina d'Egitto: 253.
 Colnaghi Dominic E.: 22 n.
 Colomb De Batines Paul: 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39-40, 43, 45-46, 49, 53, 63, 65, 67, 69, 71, 76-77, 234, 238, 315.
 Contarini Jacopo: 76.
 Contini Gianfranco: 18 e n., 23, 310.
 Copista di Acq.86: 128-32.
 Copista di *App*: 94-95, 99, 147.
 Copista di *Ashb*: 94-95, 99, 103 e n., 147.
 Copista di *Lau*: 32, 36, 77, 94-95, 100, 102-6, 147, 223-24, 230.
 Copista di *Parm*: 35, 39-40, 43, 45, 47, 49, 51, 65, 71, 73-74, 76-77, 94-95, 99 e n., 102-3 n., 107 n., 111-12 n., 126, 134 e n., 140-1, 147, 149-50, 230 e n.
 Copista di *Pr*: 28, 38, 74, 93 e n., 97, 107-11, 221-23.
 Copista di *Vat*: 10, 66, 90, 92-93, 98, 101, 124, 149, 222, 223, 230, 233, 235-37, 303-5.
 Copista principale del Cento: 34, 40, 42, 44, 46, 48, 65, 69-70, 72, 93-94, 100, 111-24, 146-47, 149-50, 219-21, 223-24, 229-31, 312, 347.
 Cornelia, moglie di Pompeo: 252.
 Corrado Massimiliano: 19 n., 54, 378 n.
 Curione Gaio Scribonio: 236, 279-80, 389.

Cursi Marco: 4 n., 79 n., 263 n., 331, 383 n.

Dal Poggetto Paolo: 48 n.

D'Ancona Alessandro: 9 n.

Daniele, profeta: 244.

Darete Frigio: 245, 307.

Degenhart Bernhard: 10 n., 234, 238, 243 n., 288, 310.

Della Torre Arnaldo: 234.

Del Lungo Isidoro: 9 n.

Del Mare famiglia: 42.

Del Nero Piero: 53, 62.

De Robertis Teresa: 3 n., 4 n., 91 n., 102 n., 111 n., 121 n., 232 n.

De Simone Sara: 232 n.

Di Pretoro Francesco: 310.

Diamare Giovanni Maria: 314 n.

Didone, regina di Cartagine: 253.

Diomede, eroe greco: 59, 278, 388.

Dionisio di Siracusa: 263.

Diringer David: 310.

Domenico di Raimondo da Faenza: 50.

Donati Buoso: 169, 277-78, 347, 387.

Doria Branca: 285.

Durrieu Paul: 315.

Elena, regina di Sparta: 253.

Elettra, figlia del re di Micene
Agamennone: 252.

Enea: 61, 79, 252, 334 n., 337-38.

Ettore, eroe troiano: 252.

Eubel Konrad : 314 n.

Euripilo, augure: 272.

Eva, prima donna: 327.

Ezzelino III (Azzolino) da Romano:
263.

Falaride, tiranno di Agrigento: 278, 388.

Ferrante Gennaro: 5 n., 232 n., 270 n.,
314 n., 315, 378 n.,

Ferrara Sabrina: 19 n.

Ferretti Cuomo Luisa: 3 n.

Forte Alessandra: 232 n., 240 n., 255-56
n., 368 n.

Francesca da Rimini (da Polenta): 252-
53, 367.

Franceschini Fabrizio: 232 n., 235 e n.,
238-39, 243 n., 307 n.

Francesco di ser Nardo da Barberino: 21
e n., 69, 121 n., 126, 128, 229.

Francisco Javier de Zelada: 314.

Fregoso (Campofregoso) Tommaso: 72.

Freuler Gaudenz: 80 n.

Frugoni Chiara: 27 n., 30 n., 253-54 n.,
366 n.

Fulin Rinaldo: 76.

Galigai Puccio Sciancato dei: 387.

Gamper Rudolf: 91 n.

Gasparini Giovan Paolo: 309.

Gianfigliazzi, famiglia: 269, 377.

Giannantonio Pompeo: 310.

Giasone, eroe greco: 271, 379.

Giovanni di Andrea: 50.

Giovanni, evangelista, santo: 381-82

Giuda Iscariota: 241, 286-87, 302, 393.

Giulia (figlia di Cesare): 252.

Giunta Claudio: 232 n.

Giuseppe Flavio: 245, 306.

Gregoretti Francesco: 76.

Griffollino d'Arezzo: 60, 280, 390.

Gualtierio Anglico: 314 n.

Guerrieri Guerriera: 310.

Guidi Guido Guerra: 268.

Guidi Vincenzo: 3 n.

Guido da Pisa: 8 e n., 10 n., 19 n., 232-
38, 239-40, 244-45, 247, 249-50, 254,
256-57, 261-64, 267-69, 271-72, 276,
278-79, 281, 286, 288-292 n., 303, 304
n., 305 e n., 306-7 e n., 314 n., 390.

Haput Hans: 10 n., 234, 238, 243 n.,
256.

Hughes Dorothy: 310.

Iacomo (Iacopo) della Lana: 46

- Iacopo da Sant'Andrea: 265-66.
 Illustratore: 6 n.
 Inglese Giorgio: 3 n., 19, 148 n., 149 e n., 318 n.
 Ippolito Antonella: 239-40 n., 255-56 n.
- Jenaro-Maclennan Luis: 234, 311.
 Johnson Richard F.: 79 n.
- Kanter Laurence: 80 n.
 Klettke Cornelia: 3 n.
 Kohl Johann Peter: 238
 Krauss Rosalind: 229 n.
- Lamberti Mosca dei: 236, 279-80, 389.
 Lancia Andrea: 121 n., 229, 313 e n.
 Lanza Antonio: 19 n.
 Latino, re mitico dei Latini: 252.
 La Valva Maria Provvidenza: 25, 238.
 Lavinia, figlia di Latino: 252.
 Livraghi Leyla M.G.: 5 n.
 Locatin Paola: 8, 234.
 Longoni Luigi: 69.
 Lucia Megias J.M.: 315.
 Lucrezia: 252.
 Luiso Francesco Paolo: 234.
- Maas Paul: 4 n.
 Macchiavello Sandra: 122 n.
 Maestro del Dante di Petrarca: 98.
 Maestro delle Effigi Domenicane: 6 n., 25, 32-34, 67, 78-79 n., 80-83, 85, 95-96, 98, 230-31,
 Magliabechi Antonio: 50.
 Malatesta Paolo: 252-53, 367.
 Malato Enrico: 3 n., 19 n., 83 n.
 Malavolti, Catalano dei: 275, 285.
 Mandarini Enrico: 310.
 Manfredi Alberigo (Frate Alberigo): 285-86, 392.
 Manto, figlia di Tiresia: 272.
 Manzari Francesca: 263 n.
 Maometto: 60, 279, 389.
 Maramauro Guglielmo: 390.
- Marchesini Umberto: 21 n.
 Marchetti Federico: 3 n.
 Marin Chiara: 126 n.
 Mariotto di ser Giovanni Bencini: 32.
 Marzia, moglie di Catone: 252.
 Mathie William: 238.
 Mazzucchi Andrea: 5 n., 19 n., 46, 59 n., 232 n., 277 n., 309 n., 311-12, 318 n., 320-21 n., 328 n., 329 n., 339 n., 373 n., 400 n.
 Medea, maga della Colchide: 379-80 n.
 Medici Francesco de': 48.
 Medici, famiglia: 62.
 Meiss Millard: 18 n., 53, 55, 232 n., 234, 238, 311, 315.
 Meurgey Jacques: 234.
 Michele Scoto: 272.
 Miglio Luisa: 4 n., 20 n., 79 n., 383 n.
 Milanesi Gaetano: 22 n.
 Mirra, figlia di Chira: 60, 282.
 Montalto Lina: 310.
 Montefeltro Guido: 59, 279, 388.
 Montfort Guido di: 240, 263-64.
 Mosè: 245, 306.
 Muzzioli Giovanni: 310.
- Nerolo Romano Domenico: 314-15, 328.
 Niccolai Elena: 3 n., 126 n.
 Niccolò III, papa: 58, 271, 381.
 Nievergelt Andreas: 91 n.
 Nocita Teresa: 19 n.
- Obizzo II d'Este (Opizo da Esti): 263.
 Obriachi, famiglia: 269, 378.
 Offner Richard: 22 n., 37.
 Orléans Henri d': 233.
 Orsini Napoleone: 244n., 246 n., 250 n., 251.
Ottimo Commento: 54, 313.
 Ottria Ilaria: 232 n.
- Pacini Dino di Lapo: 24-25, 91, 100-1, 125-26 e n., 147, 224, 230 e n.

Pacino di Buonaguida: 6, 18, 22 e n., 23, 28, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 57-58, 61, 68, 70, 73-74, 76-82, 89, 95-98, 147, 230.
 Panno-Pecoraro Dario: 232 n.
 Pantasilea, regina delle Amazzoni (Pentesilea): 252.
 Paride, figlio di Priamo: 253.
 Pazzi Alberto Camicione de': 284.
 Pazzi di Valdarno Rinieri dei: 264.
 Pegoretti Anna: 318 n.
 Perillo, inventore: 278-79, 388.
 Perna Ciro: 5 n., 19 n.,
 Perriccioli Saggese Alessandra: 309, 311-13.
 Petrarca Francesco: 22, 29, 31, 35, 39-40, 43, 45, 47, 49-50, 65, 67, 70-1, 76-77, 313 n.
 Petrocchi Giorgio: 9 n., 11, 19 n., 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39-40, 43, 45-46, 49-50, 53, 63, 65, 67-69, 71, 73, 76, 148 e n., 150, 221-22, 234, 238, 310, 315, 318 n.
 Petrucci Armando: 20 n., 79 n., 90 n.
 Picarelli Serena: 263 n.
 Pier delle Vigne: 265, 373.
 Piero da Medicina: 236, 279-80, 389.
 Pietro Alighieri: 3 n., 82 n., 314 n.
 Pietro, santo: 326, 329 e n., 339.
 Pirro, re dell'Epiro: 264.
 Pittiglio Gianni: 315, 363 n., 370-1 e n., 373 e n.
 Poggiali Gaetano: 53, 62.
 Pomaro Gabriella: 21 n., 29, 31, 33, 35, 37, 39-40, 43, 45, 47, 50-1, 53, 65, 67, 71, 73-74, 76-77, 81-82 n., 91 n., 93-94 n., 98-99 n., 102-3 n., 107 n., 111-12 n., 124 e n., 134 e n., 143 n., 234, 237 n., 303 n.
 Pompeo Sesto: 264.
 Pope-Hennessy John: 234.
 Pratesi Alessandro: 133 n.
 Puncuh Dino: 122 n.
 Putaturo Murano Antonella: 311.

Quintavalle Armando: 310.

Rambaldi Pier Liberale: 234.
 Ricasoli, famiglia: 42.
 Ricevuti Lapo, detto Lapo Gianni: 22 n.
 Rinaldi Michele: 8, 234-36, 304,
 Rinieri da Corneto: 264.
 Roddewig Marcella: 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39-40, 43, 45-46, 49-50, 53, 63, 65, 67-69, 71, 73-74, 76-77, 228 n., 234, 238, 311, 315.
 Rotili Mario: 311.
 Rovere Antonella: 122 n.
 Rusticucci Iacopo: 268.

 Saladino, sultano d'Egitto: 252.
 Salimbeni Niccolò: 282-82.
 Salutati Coluccio: 32-33.
 Sandkühler Bruno: 234
 Sanguineti Federico: 19 n.,
 Santoro Marco: 311.
 Sassetti Francesco: 33.
 Savino Giancarlo: 4 n., 311.
 Scheel Hans Ludwig: 10 n., 234, 238.
 Schicchi de' Cavalcanti Gianni: 60, 282, 390.
 Schmitt Annegrit: 310.
 Sciacca Christine: 22 n., 79 n.
 Scrovegni Rinaldo: 269, 377.
 Segre Cesare: 5 n.,
 Semiramide, regina assira: 253.
 Serianni Luca: 316 n.
 Séroux d'Agincourt Jean Baptiste Louis Georges: 314.
 Simone Camaldolese: 6 n.
 Singleton Charles S: 18 n., 53, 55, 232 n., 234, 238, 311, 315.
 Sinone, personaggio dell'*Eneide*: 282, 391.
 Sordello da Goito: 396-98.
 Spadotto Marina: 318 n.
 Spagnesi Alvaro: 53-55, 57, 60 n., 61.
 Spinola Lucano: 233, 245.

Stoppelli Pasquale: 7 n.
Strozzi Carlo di Tommaso: 40, 42, 44,
46, 49.
Supino Paola: 79 n.
Svetonio Gaio Tranquillo: 245, 307.

Tartuferi Angelo: 22 n.
Täuber Karl: 21 n., 238, 309
Tavoni Mirko: 232 n., 380
Tedeschi Carlo: 111 n.
Tiresia, indovino: 58, 272, 382.
Tito Livio: 245, 306.
Tommaso d'Aquino, santo: 328 n., 341.
Tonello Elisabetta: 3 n., 5 n., 19 n., 27,
112, 142 e n., 148 e n., 149-50, 219 e n.,
221-27, 362 n.
Traini Francesco: 99, 233, 235-37, 244,
268, 303, 306.
Trifone Pietro: 316 n.
Tripps Johannes: 22 n.
Tristano, eroe della letteratura
medievale: 253.
Trivulzio Gian Giacomo di Musocco:
71.
Trivulzio Gian Giacomo: 71.
Trogo Pompeo: 245, 306.
Trovato Paolo: 3 n., 5n., 11, 19 n., 19 n.,
220.

Ubaladini della Pila Ubaldino: 329.
Ubaladini Ruggieri degli: 60-61, 285,
392.
Uberti Farinata degli: 56, 260, 370-71.
Ugolino della Gherardesca: 60-61, 285,
392.
Ulisse: 59, 278, 387-88.

Valerio Massimo: 245, 306.
Valletta Giuseppe: 309.
Van Binnebeke Xavier: 33.
Vandelli Giuseppe: 21 n., 230 n.
Vanni Fucci: 59, 276-77 e n., 385-86.
Varvaro Alberto: 7 e n., 8 n., 23 n., 83
n.

Viel Riccardo: 3 n.
Vignuzzi Ugo: 316 n.
Villani Giovanni: 54, 61, 78-79 n.
Viviani Quirico: 234.
Volkman Ludwig: 238, 310.

Wiese Berthold: 24, 238.

Zamponi Stefano: 20 n.
Zanche Michele: 286, 384.
Zanobi Marina: 232 n.
Zeno Apostolo: 309.

STAMPATO NEL MESE DI DICEMBRE 2021