

FRANCESCA PASUT

I MINIATORI FIORENTINI E LA *COMMEDIA* DANTESCA NEI CODICI
DELL'ANTICA VULGATA: PERSONALITÀ E DATAZIONI

«Firenze è il centro dove il “poema sacro” ebbe una sua più larga divulgazione figurata» (SALMI 1962: 178). Con questa convinta asserzione nel 1962 Mario Salmi portava un punto fermo nel dibattito che aveva visto gli studiosi disquisire da quasi un secolo sulle originarie edizioni manoscritte della *Divina Commedia* e concentrare la propria attenzione sulla conoscenza capillare delle versioni illustrate fra Trecento e Quattrocento, disperse tra le biblioteche di tutto il mondo, di cui premeva iniziare a definire la consistenza numerica e provenienza antica, nonché la qualità artistica¹. Proprio gli anni Sessanta del Novecento segnarono l'avvento di una rinnovata stagione di ricerche, che portò ad acquisizioni metodologiche decisive per l'orientamento anche degli studi odierni². Chiusa in definitiva un'epoca percorsa dalla tensione di rintracciare il maggior numero di esempi di codici miniati danteschi, così da disporre di un'ampia rosa di confronti, procedendo poi a classificare il materiale attraverso valutazioni piuttosto esteriori degli stessi interventi pittorici (ricchezza ed entità degli apparati iconografici, tipologia della decorazione e tecnica), si avvertiva ormai all'orizzonte l'urgenza di indagini impostate seguendo prospettive di più largo respiro.

Il sasso nello stagno era stato lanciato. Nel 1969 vide la luce il magistrale lavoro collettivo di Peter Brieger, Millard Meiss e Charles S. Singleton, che costituisce sempre una vera e propria pietra miliare in questo settore di ricerche, considerati i poliedrici punti di vista con cui i tre specialisti si cimentarono in un'inedita ricostruzione della storia dell'illustrazione della *Commedia*, dai rigogliosi esordi

¹ Per una concisa panoramica sugli studi di fine Ottocento e inizio Novecento, cfr. MIGLIO L. 2003: 377-379.

² Si vedano CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1989 e sui testi recenti BALBARINI 2007; PONCHIA 2015a.

fin quasi alle soglie dell'avvento della stampa³. È nel contributo di Millard Meiss che significativamente riaffiora l'idea della centralità di Firenze già intuita, come accennato all'inizio, da Mario Salmi⁴.

Meiss non sembra avere dubbi: agli albori della circolazione manoscritta del poema, vale a dire dal lustro successivo alla morte di Dante fino al 1350 circa, Firenze è la città italiana dove il tentativo di presentare e diffondere sul mercato copie complete dell'opera corredate da raffigurazioni pittoriche (di vario genere) prese forma a ritmi tanto intensi da fare affermare al critico statunitense che: «A proportionately large number of the fourteenth-century manuscripts is Florentine» e a spingerlo a precisare che: «Even though Florence was a major center for the art of illumination, the group of illustrated Dante manuscripts appears to be exceptional. Interest in the *Commedia* seems to have been greater along the Arno than elsewhere». Qualche paragrafo oltre, il concetto è ribadito: «Florentines commissioned many more illuminated copies of the *Commedia* than citizens of any other town»⁵.

Lo studioso che peraltro prima di Salmi e di Meiss aveva coraggiosamente dissodato il terreno, rivalutando l'importanza storico-artistica e culturale delle miniature (non sempre strabilianti) conservate tra le pagine dei tanti codici fiorentini della *Commedia* databili alla prima metà del XIV secolo, era stato Richard Offner, in uno storico volume edito nel 1956 nella collana del *Corpus of Florentine Painting* (OFFNER 1956: 243-264). Seguendo una prassi consona all'approccio tipico dei filologi, Offner optò per una schedatura puntuale dei singoli manoscritti, molti dei quali furono da lui esaminati direttamente⁶. Tramite il ricorso ai dati metodicamente desunti dai repertori compilati a partire dal XIX secolo dai dantisti e alla cospicua bibliografia disponibile sulla prima fase della tradizione testuale della *Commedia*, egli giunse a individuare codici fino ad allora ignoti alla storia dell'arte e sfuggiti a qualsiasi analisi stilistica. Anche sul versante della *connoisseurship* il lavoro di Offner resta esemplare, per l'attribuzione ad artisti fiorentini noti (Pacino di Bonaguada, il Maestro del Biadaiolo, il Maestro delle Effigi Domenicane) delle illustrazioni miniate sui manoscritti, che vennero così innalzate al rango di «opera d'autore»⁷. Un drastico cambio di vedute, se pensiamo che Paolo D'Ancona,

³ BRIEGER/MEISS/SINGLETON 1969; sulla carica innovativa della loro impresa, cfr. BATTAGLIA RICCI 2001a: 604-605. Merita comunque di essere citato, per il taglio già moderno, il precedente saggio di GILLERMAN 1959.

⁴ MEISS 1969: 47, 48 (da cui le citazioni riportate in seguito). Sui codici fiorentini vedi inoltre: GILLERMAN 1959: 3-12.

⁵ La seconda città italiana che nella prima metà del Trecento fu luogo privilegiato nella produzione di codici danteschi miniatore sarebbe Napoli (ROTILI 1972: 5-6).

⁶ È stato emozionante verificare in più di un'occasione la presenza del suo nome nelle schede di registrazione degli utenti conservate presso varie biblioteche e constatare che alcuni sopralluoghi risalgono agli anni Quaranta del Novecento.

⁷ Gli esemplari della *Commedia* attribuibili al Maestro del Biadaiolo e al Maestro delle Effigi Domenicane sono discussi analiticamente nel volume edito nel 1957: OFFNER 1957.

discutendo di queste immagini dipinte, lamentava quanto fosse «raro imbattersi in una illustrazione che si elevi un poco dal livello comune e si distingua per una qualche spiritualità di interpretazione» (D'ANCONA 1914: I, 23-29; 24).

Oggi dunque il fenomeno concreto, misurabile su una massa di dati sempre più circostanziata, della vasta circolazione manoscritta della *Commedia* nella Firenze del 1325-55 non desta forti perplessità ed è in genere visto come l'esito di una congiuntura di ordine intellettuale e pratico particolarmente felice⁸.

Da un lato si venne probabilmente a formare un preciso *humus* culturale, un interesse prettamente legato alla sensibilità di un gruppo distinto di persone, aperte alle novità, interessate ad espressioni letterarie sperimentali e culturalmente in linea con l'orientamento dell'Alighieri, forse a lui stesso congiunte in vario modo da vincoli singolari. Una cerchia di cultori di Dante, come si suole dire, composta da figure non tutte identificabili storicamente, alla luce degli ancora frammentari riscontri emersi dagli spogli d'archivio. Tra i nomi spendibili, restando immersa nel buio l'identità di alcuni dei chiosatori precocemente attivi in città, vi sono ad esempio quelli di Andrea Lancia, Francesco di ser Nardo da Barberino, Giovanni Villani, Giovanni Buonaccorsi, Lapo Gianni⁹. Tramite questi canali possiamo ipotizzare che progressivamente si giungesse a promuovere la conoscenza del capolavoro poetico dantesco nella Firenze del terzo-quinto decennio del Trecento, riuscendo a coinvolgere una quota sempre più massiccia di lettori¹⁰. Prova ne sarebbe, e ciò costituisce un dato certo, l'elevata consistenza numerica dei codici superstiti (in origine erano senz'altro molti di più), che secondo la moderna critica furono allestiti all'interno delle officine librerie della città toscana¹¹.

A tale proposito è calzante ricordare il leggendario episodio, trasmesso da una nota cinquecentesca e relativo a Forese Donati (pievano di Santo Stefano in Botena, vicino a Vicchio), il quale trascrivendo il testo della *Commedia*, tra il 15 ottobre 1330 e il 30 gennaio 1331, deplorava lo stato di corruttela dei versi e, dopo avere accusato di tale deterioramento i copisti di professione a dir suo poco abili, dichiarava di avere tentato di ricostruire le lezioni corrette confrontando varie copie del poema: un'attestazione di prima mano quindi sull'ampia presenza di versioni manoscritte della *Commedia* sul mercato fiorentino al principio del quarto decennio del XIV secolo¹².

⁸ Selezionando ampiamente per ragioni di spazio i riferimenti bibliografici, cfr. BOSCHI ROTIROTI 2004; BERTELLI 2011b; nonché il volume miscelaneo di TROVATO 2007a.

⁹ Molti suggerimenti offrono la panoramica storica, supportata da nuove letture d'archivio, di AZZETTA 2015 e le considerazioni su Giovanni Buonaccorsi di POMARO 2007: 268.

¹⁰ Un aspetto ben sondato da MIGLIO L. 2001 e studiato da BEC 1984: 26, 33, 102-109 (sul cui lavoro si tengano presenti gli avvertimenti di MIGLIO L. 1985).

¹¹ BOSCHI ROTIROTI 2004: 153-165 (tavole sinottiche); TROVATO 2007c: 647; ID. 2007b; GUIDI 2007.

¹² L'annotazione su Forese, che risulta essere stata copiata da un codice del 1330, perduto, fu trascritta su un esemplare dell'Aldina del 1515 dall'erudito Luca Martini nel 1548 (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AP XVI 25). Cfr. PETROCCHI 1966-1967: I, 76-78; ROMANINI 2007a: 55-56 (con bibliografia); POMARO 2007: 268 nota 23.

Dall'altro lato, l'intenzione di estendere l'apprezzamento verso la *Commedia* difondendone nello stesso ambiente in un breve arco di tempo molte redazioni poté contare sull'organizzazione vivace e piuttosto all'avanguardia nelle logiche di ripartizione del lavoro delle botteghe artigiane fiorentine specializzate nel confezionamento di libri. È la diretta disamina dei codici, dal punto di vista sia delle varianti testuali, sia dei requisiti materiali (la struttura del manoscritto, la scrittura, la decorazione, che non è motivo accessorio), ad avere permesso di mettere a fuoco nel tempo una serie di elementi indispensabili per inquadrare le dinamiche di questa particolare produzione¹³. Una produzione che parrebbe essersi sviluppata a livello strettamente locale, senza il bisogno di coinvolgere maestranze forestiere e che si orienta da subito verso l'idea di libro miniato: dei 67 (circa) codici di ambito fiorentino della prima metà del Trecento, 46 (circa) sono quelli catalogabili tra i miniati, per la presenza di inserti dipinti a pennello, fregi ornamentali, iniziali figurate o – in rare eccezioni – riquadri con rappresentazioni narrative. Volumi confezionati con cura ed attenzione estetica (a partire dalla qualità della pergamena), senza però pretese di eccessiva sontuosità decorativa. I molti calligrafi anonimi, a parte Andrea Lancia e Francesco di ser Nardo da Barberino, sono distinguibili grazie al riconoscimento per confronti delle stesse mani in un *corpus* di opere non esclusivamente dantesco, incrementato dai paleografi: essi si trovano spesso a incrociarsi l'uno con l'altro sui fascicoli di uno stesso manoscritto della *Commedia*, dando l'idea di un'azione collettiva e coordinata¹⁴. E di segno analogo sono gli interventi dei miniatori, sulle cui molteplici personalità tornerò fra poco¹⁵.

È acclarato che l'operazione editoriale – quasi “compulsiva” – si sviluppò tutta entro i confini della «antica vulgata» (come è uso chiamare il primo atto di propagazione della *Commedia*, inquadrabile tra il 1325 e il 1355)¹⁶ e si esaurì entro la metà del Trecento, quando all'orizzonte si profilavano gli interventi di critica testuale di Giovanni Boccaccio, al quale è sempre stata attribuita un'influenza determinante nella successiva fase di trasmissione del poema dantesco (cfr. BRESCHI 2013; MECCA 2014). A contrapporsi a quel precoce afflato, nel terzo quarto del Trecento si registrò a Firenze una stasi nella fattura dei manoscritti della *Commedia*, prima che l'entusiasmo risorgesse a ridosso della fine del XIV secolo e nei primi due decenni del Quattrocento (MEISS 1969: 47). Un ruolo decisivo in questo fisiologico calo della produzione nel sesto-settimo decennio del Trecento giocò, a mio parere, la reperibilità sul mercato librario locale di molte delle prime copie manoscritte del poema, si-

¹³ Restituite con precisione e notevoli aperture soprattutto da POMARO 1986; EAD. 1995; EAD. 2001; EAD. 2003; EAD. 2007.

¹⁴ Oltre agli studi elencati nella nota precedente, su questi aspetti, cfr. BOSCHI ROTIROTI 2004: 77-93; GUIDI 2007: 225; BERTELLI 2011: 48-129. Su Francesco da Barberino e Andrea Lancia, si veda infine DE ROBERTIS T. 2013.

¹⁵ Per una visione di insieme: PASUT 2012a.

¹⁶ Cfr. da ultimo ROMANINI 2007a; Id. 2007b; MALATO 2014-2015.

curamente ancora in buono stato, passate di mano in mano e in grado di soddisfare un numero di richieste forse realmente diminuito a seguito degli effetti della peste nera del 1348. La tragica calamità segnò tra l'altro un cambio della guardia anche nel campo delle arti: dopo il 1350 i miniatori-pittori celebri nei decenni precedenti e impegnatisi nel compito di rappresentare il poema di Dante spariscono dalla scena, tanto che il panorama dell'illustrazione libraria fiorentina si presenta in generale per i successivi tre lustri opaco e povero di personalità di spicco.

Purtroppo limita fortemente la nostra comprensione dei fatti l'impossibilità a determinare in modo certo la provenienza dei codici e le fisionomie degli antichi proprietari: «the facts about original owners are few», non perdeva occasione di far notare Millard Meiss¹⁷. Le legature originarie sono state sistematicamente sostituite nei secoli seguenti, con la conseguente caduta di molte note di possesso; la quasi totalità degli stemmi apposti in calce sulla prima pagina di apertura dei volumi è stata erasa e ridipinta in epoca successiva¹⁸. Pochissime sono le copie che conservano una datazione esplicita ed infatti è impresa ardua puntualizzare in modo rigoroso la cronologia dei singoli manoscritti¹⁹.

Si tratta di questioni spinose e che si auspica siano oggetto in futuro di ulteriori approfondimenti. Tuttavia già ora non mancano spunti che sollecitano a immaginare una continua circolazione (tra Quattrocento e Settecento) di questi manufatti trecenteschi nei circuiti dei bibliofili fiorentini, non ultimo l'attuale permanenza di un buon numero di essi nei fondi delle biblioteche della città (cfr. BERTELLI 2011: 26), oppure l'appartenenza in età moderna a storiche collezioni locali (penso alla serie degli Strozzi 149-153 della Biblioteca Medicea Laurenziana a Firenze), quale quella del senatore Carlo di Tommaso Strozzi (1587-1670), ceduta nel tardo Settecento a Pietro Leopoldo dei Medici. Tra i casi interessanti che meritano attenzione, senza la pretesa di essere qui esaustiva, citerò: il volume appartenuto nel Cinquecento a due membri della famiglia Bini (Fig. 1), Giovanni di Pietro e Pietro di Bernardo (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 149), come risulta da una nota di possesso (f. 1r)²⁰; la copia (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenzia-

¹⁷ MEISS 1969: 46. E inoltre BOSCHI ROTIROTI 2004: 79 nota 25; PASUT 2006a: 384 nota 21; EAD. 2008: 43-44.

¹⁸ Informazioni in tal senso si recuperano nelle schede sui manoscritti compilate da RODDEWIG 1984.

¹⁹ La percentuale dei datati – tra i manoscritti del 1321-1350 – è di 8 su 83 codici, pari al 9,6%: GUIDI 2007: 219-221.

²⁰ Dei Bini era anche una copia della *Commedia* del 1390-1395 circa, miniata da Don Simone camaldolese (New Haven, Yale University, Beinecke Rare Book and Library, MS 428: vedi MEISS 1969: 38 nota 24, 47; BARBARA DRAKE BOEHM, in KANTER *et al.* 1994: 198-201 cat. 23). Ai Bini risulta che appartenesse anche un codice con la *Monarchia* e il *De vulgari eloquentia* (Berlino, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Lat. Fol. 437: RODDEWIG 1984: 86). Per il momento non sono giunta a rintracciare notizie affidabili su Giovanni di Pietro Bini, mentre il Pietro di Bernardo della nota di possesso potrebbe essere l'omonimo figlio di Bernardo Bini (1534-1613): cfr. CISTELLINI 1967: 197-

na, Strozzii 150) giunta verso la metà del XV secolo in mano alla famiglia Tanagli (Fig. 2), che per l'aggiunta del proprio blasone in calce alla prima pagina (da alcuni studiosi identificato invece nello stemma Ricasoli) si rivolse addirittura al miniatore mediceo Francesco di Antonio del Chierico²¹; i due manoscritti che erano nel 1591 nella raccolta del marchese Piero di Simone Del Nero, il secondo dei quali reca a f. 1r lo stemma dei Medici (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 313 e 319)²². E, per concludere la sintetica rassegna, l'esemplare conservato all'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano (Triv. 1077), donato a Giuseppe Bossi nel 1810 proprio a Firenze da Giovanni Alessandri (1763-1828), presidente dell'Accademia di Belle Arti della città toscana²³.

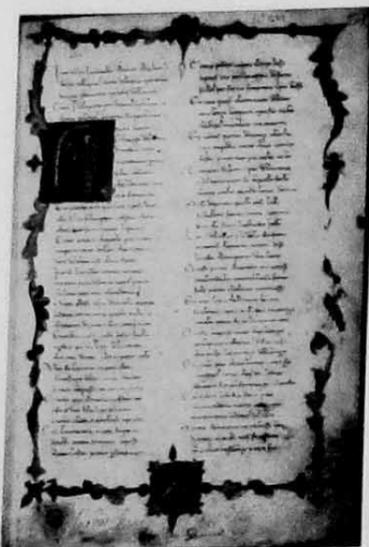


Fig. 1 - Pacino di Bonaguida (e bottega), Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 149, stemma Bini a f. 1r.



Fig. 2 - Pacino di Bonaguida (e bottega), Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 150, stemma Tanagli (attr. a Francesco di Antonio del Chierico) a f. 1r.



Fig. 3 - Pacino di Bonaguida (e bottega), Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1010, presunto stemma Alighieri a f. 1r.

208, tav. I (con albero genealogico desunto dalle *Carte Passerini*, 8, c. 53). Singolare quanto segnala BEC 1984: 217-218, sull'esistenza di un inventario di una ridotta raccolta libraria posseduta nel 1548 da Bernardo di Piero Bini (Archivio di Stato di Firenze, *Magistrato de' pupilli*, filza 2647, nr. 35), nel quale tuttavia non pare essere contemplato alcun manoscritto di soggetto dantesco.

²¹ PASUT 2008: 44 Fig. 4, 59 nota 35 (con bibliografia). Intrigante, benché non riferibile al manoscritto Stroziano, il fatto che nell'inventario dei libri appartenuti a Matteo Tanagli (1422) esista un «Dante, leghato in assi, chuoio rosso, charte di chavretto» (BEC 1983: 280).

²² PETROCCHI 1966-1967: I, 81 rammenta che il marchese Del Nero aveva raccolto diversi esemplari antichi del poema di Dante negli anni del forte entusiasmo verso la lingua volgare, sfociato nell'Istituzione dell'Accademia della Crusca (1582).

²³ RODDEWIG 1984: 188 nr. 448; GIOVANNI MARIA PIAZZA, in DILLON BUSSI/PIAZZA 1995: 56 tav. XXI; PEDRETTI 2013; infine PASUT 2014-2015: 270-274.

Un nucleo a sé stante e che attende di essere sottoposto a verifica rigorosa è costituito inoltre dal gruppetto di sette codici del poema fregiati da uno stemma dipinto a pennello nel margine inferiore della pagina d'esordio e palesemente originale. Lo stato di conservazione del blasone in alcuni di questi manoscritti è ottimo e la leggibilità perfetta, in altri appare compromessa da pesanti rasure praticate – vi è da credere – allo scopo di rivendere i volumi o comunque in coincidenza di passaggi di proprietà. Le miniature che compaiono nei codici, sulle tre prime pagine di *Cantica*, sono del tipo più comune e standardizzato (un'iniziale figurata, da cui origina la cornice marginale comprendente motivi di puro ornato) e sono attribuite da tempo alla bottega di Pacino di Bonaguida, l'artista maggiormente prolifico a Firenze nell'illustrazione del capolavoro dantesco.

L'insero araldico (uno scudo partito di oro a sinistra e di nero a destra, attraversato alla fascia di bianco) è nitidamente distinguibile su tre volumi (Fig. 3): Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AC XIII 41, Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1010 ed Eton, College Library, Ms. 112 (la banda trasversale qui sarebbe però dorata e non bianca)²⁴. Assai somigliante, ma non perfettamente identico, è lo stemma che appare in apertura del codice di New York (Pierpont Morgan Library, M 289), dove disegno e colori sono i medesimi, invertiti però nella posizione (a sinistra il campo è nero, a destra oro), e il blasone è sovrastato da un diadema dorato. Credo sia lecito dubitare che si tratti realmente, per lo meno in quest'ultimo caso, di uno stemma riferibile a una sola famiglia, come si è sempre sostenuto²⁵. Il discorso è ancora più labile rispetto a tre copie della *Commedia* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.14 e Strozzii 151; Parigi, Bibliothèque nationale de France, Italien 539)²⁶, per consuetudine accorpate a quelle appena elencate, nonostante mostrino solo l'impronta cancellata del blasone, di foggia certo simile ai precedenti (uno scudo fasciato), ma talmente consunto da risultare illeggibile e non concedere di pervenire a una proposta di identificazione sicura.

Eppure larga fortuna ha goduto persino ai giorni nostri l'ipotesi, nata alla fine dell'Ottocento, che lo stemma sopra descritto fosse l'arma gentilizia adottata dalla famiglia degli Alighieri, una scoperta basata su quanto riportato da autorevoli repertori di araldica dell'inizio del XIX secolo e smentita tuttavia da differenti fonti dello stesso genere. È quindi prudente lasciare in sospeso, prima del compimento di dettagliate ricerche, la questione sulla committenza originaria di queste antiche versioni del poema da parte di esponenti della famiglia di Dante²⁷, tra i quali i primi ad essere menzionati dalla critica, sull'onda della suggestione, sono stati i

²⁴ Per la descrizione (nell'ordine in cui sono citati): RODDEWIG 1984: 194-195 nr. 460, 127-128 nr. 304, 38-39 nr. 84.

²⁵ Cfr. *ivi*: 213-214 nr. 503; PASUT 2012c.

²⁶ Cfr. RODDEWIG 1984: 47 nr. 106, 87 nr. 203, 243-244 nr. 565.

²⁷ PASSERINI 1891; D'ADDARIO 1970: 125; PASUT 2006a: 397 nota 66; EAD. 2008: 43, 59 note 29-31; BERTELLI 2011b: 332.

diretti eredi, i figli Pietro e Jacopo²⁸, tornati nella città natale entro la metà del terzo decennio del Trecento. Qualcuno ha addirittura ventilato l'idea che lo stemma Alighieri compaia sui volumi nell'ottica di un omaggio simbolico all'autore della *Commedia* richiesto dagli stessi acquirenti.

A prescindere dalla storia collezionistica relativa ai manoscritti di cui si è appena discusso sopra, il ritorno in patria di Jacopo e Pietro Alighieri dovette essere decisivo a Firenze per la memoria del padre e per dare immediato slancio in quell'ambiente alla ricezione ed accoglimento della sua opera più rappresentativa, la *Commedia*, sulla quale essi stessi si esercitarono come esegeti. Non è un caso che la prima redazione completa del poema ricordata dalle fonti sia un volume sfortunatamente perduto, fatto preparare da Jacopo per donarlo nel 1322 a Guido Novello da Polenta, capitano del popolo di Bologna. Un'occasione importante nella quale, al di là di quello che fu il risultato oggettivo, si sarà posto con forza il problema della scelta di quale dovesse essere l'allestimento editoriale migliore per l'opera²⁹, sfruttando o meno ipotetiche indicazioni originali d'autore (cfr. SAVINO 2001), di cui però non sopravvive a noi la benché minima traccia.

Come detto in precedenza, nel momento in cui nella città toscana si diede volontariamente vita a una solerte e meccanica replica di copie membranacee della *Commedia*, in tali versioni sembra divenire d'obbligo l'impiego di immagini dipinte come accompagnamento al testo. Quando di preciso vada collocato questo momento e la prima elaborazione di ciò che non sarebbe fuorviante definire il "progetto di edizione fiorentina" della *Commedia*, almeno sotto il piano materiale ed estetico³⁰, è difficile dire, nell'assenza di date esplicite riscontrabili sui manoscritti o di altri fondati appigli cronologici.

Gli unici recuperabili cadono già molto in là, tra la fine del quarto e il quinto decennio del Trecento, e illuminano un meccanismo a quel punto ampiamente collaudato e operativo. Mi riferisco alla copia raffinata sottoscritta dal copista Francesco di ser Nardo da Barberino nel 1337 e miniata dal Maestro delle Effigi Domenicane (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 1080) (PONTONE 2011: 65-67 nr. 71); al bel frammento, con un'iniziale decorata solo ornamentale, copiato dieci anni dopo da Francesco di ser Nardo nel 1347-1348 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup. 125^{II}); infine allo Stroziano 153 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana), che ha le tre pagine iniziali di cantica illustrate da Pacino di Bonaguida (Fig. 4), allestito molto probabilmente prima del 1339³¹; e per finire allo Zanetti 50 (4776) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, in cui una nota di prestito datata 25 marzo 1347

aiuterebbe a collocare prima di quella data l'allestimento del manoscritto, che fu miniato da Pacino di Bonaguida (Fig. 5) suppongo all'inizio degli anni Quaranta del Trecento³².



Fig. 4 - Pacino di Bonaguida (e bottega), *Dante e Virgilio si dirigono verso gli Inferi*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 153, f. 4r.

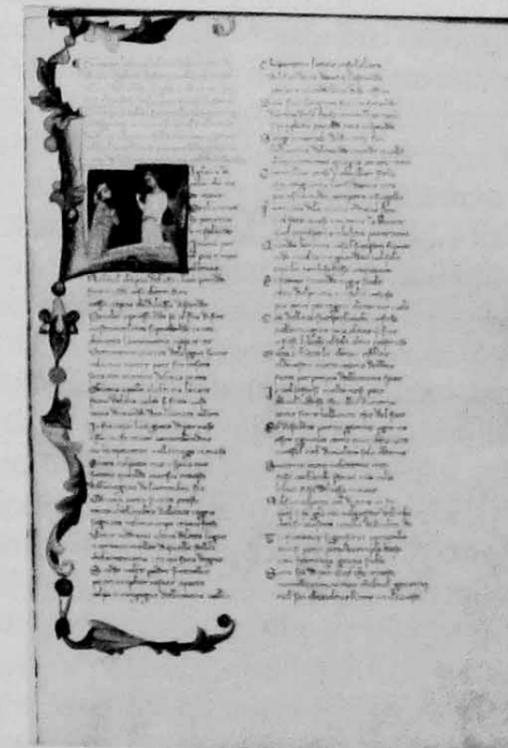


Fig. 5 - Pacino di Bonaguida (e bottega), *Dante e Beatrice*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Zanetti 50 (4776) f. 57r.

Dopo molte reticenze e la generale convinzione che a Firenze la *Commedia* non fosse intensamente copiata e fatta conoscere prima degli anni Trenta del Trecento, da più parti si è ormai pronti ad accogliere l'ipotesi di retrodatare i primi sviluppi della vicenda al secondo lustro o alla fine degli anni Venti del secolo³³. Il contributo offerto in tal senso dallo studio minuzioso della decorazione miniata di alcuni significativi testimoni del poema si è rivelato stimolante e utile a riaprire provocatoriamente la discussione su opere catalogate in modo erroneo.

²⁸ Da ultimo, con ricognizione aggiornata sulla vicenda, cfr. LAURA GNACCOLINI, in BOSKOVITS/VALAGUSSA/BOLLATI 1997: 192 nota 31.

²⁹ In generale cfr. BATTAGLIA RICCI 2003b.

³⁰ BATTAGLIA RICCI 2001a: 602.

³¹ Sui due codici della Laurenziana: BERTELLI 2011b: 339-342 nr. 9, 359-361 nr. 21.

³² Sulla nota di prestito: POMARO 2007: 274 nota 35; ROMANINI 2007b: 83. Sulle miniature: PASUT 2012a: 157, 159, 160 e fig. 3.8.

³³ Nell'impossibilità di citazioni complete, segnalo almeno: DE ROBERTIS T. 2001; POMARO 2007; TROVATO 2007c: 612, 635, 642; AZZETTA 2015: 62-64.

Mi sono sempre chiesta, ad esempio, quale posizione debba occupare un piccolo insieme di codici danteschi dall'ornato coerente in quanto a stile, ma tanto semplificato, essendo ridotto a una iniziale di cantica decorata da sobri motivi fogliacei, priva del tutto di bordure marginali, da non avere mai invogliato la curiosità degli storici dell'arte³⁴. Qui la lettera miniata funge da puro elemento paratestuale, che soccorre il lettore nel distinguere a colpo d'occhio la divisione in tre parti dell'opera. L'opzione di un decoro così sobrio di per sé non è prova di arcaismo, né dell'inesistenza ancora di un puntuale repertorio di iconografie aderenti al testo a disposizione degli artisti. Non sono da escludere semplici ragioni di mercato alla base dell'adozione di tale tipologia: tanto più in un contesto così dinamico come quello fiorentino, le botteghe librerie non avranno tardato a soddisfare le esigenze di spesa più contenuta manifestate dai clienti meno facoltosi o da bibliofili meno attenti. È altrettanto vero, però, che lo stile dell'ornato rivela un timido naturalismo e un gusto così retrospettivo che spinge a confronti con la miniatura e con il repertorio ornamentale ricorrente nella pittura fiorentina del primo quarto del Trecento, e lascia aperto il quesito se si tratti di miniatori di formazione vecchia o di una vera e propria antichità relativa dei manoscritti.

Vi è poi il caso rappresentato dalle copie della *Commedia* illustrate con un estro notevole dal Maestro delle Effigi Domenicane, il cui ruolo nel campo dei codici danteschi fu più contenuto rispetto al fitto impegno svolto da Pacino di Bonaguada, pur raggiungendo esiti espressivi più interessanti. L'attività del Maestro delle Effigi (il nome dell'artista è purtroppo ancora ignoto) nella pittura su tavola e in miniatura è stata indagata a fondo, molte sono le testimonianze rimaste e solida è la visione sull'evoluzione del suo linguaggio³⁵. Non appare pertanto insicuro distribuire nell'arco della carriera dell'artista (1325-1350 circa) le versioni miniate del poema di Dante attribuibili alla sua mano³⁶. Il codice di Berlino (Staatsbibliothek, Preußischer Kulturbesitz, Rehdiger 227 = Dep. Breslau 7), datato di consueto al terzo quarto del Trecento, è decisamente un'opera in linea con lo stile degli esordi (1325-30 circa)³⁷, subito seguito dall'eccentrica e raffinata copia di Parma (Biblioteca Palatina, Parm. 3285), che secondo il mio parere non oltrepasserebbe i primi anni Trenta del Trecento³⁸. In entrambi i casi l'impostazione di iniziali e fregi narrativi è complessa, ricca di elementi simbolici e presenta scelte iconografiche inusuali: nessuna versione è uguale all'altra, sono codici *ad personam*, la finezza nell'interpretazione del testo attraverso le immagini

³⁴ L'elenco completo e lo studio dettagliato (con illustrazioni) in PASUT 2006a: 388-396.

³⁵ Cfr. BOSKOVITS 1984: 53-57; KANTER 1994c; ID. e DRAKE BOEHM, in KANTER *et al.* 1994: 58-83; KANTER 2004.

³⁶ Si vedano i contributi recenti di ZANICHELLI 2006: 123-143; PASUT 2012a: 165-168. Per le immagini delle miniature si faccia riferimento al saggio di Giuseppa Zanichelli in questo volume.

³⁷ PASUT 2006a: 405-409; EAD. 2008: 51-56; BERTELLI 2011b: 28-29.

³⁸ Vedi ora ZANICHELLI 2006: 131-139 e il saggio della studiosa nel presente volume.

è evidente, come pure il fatto che l'artista deve avere lavorato su indicazioni precise provenienti dall'esterno³⁹.

Rinviando al contributo dedicato da Giuseppa Zanichelli al Maestro delle Effigi Domenicane in questa stessa sede, mi limito a sottolineare come lo studiato *ensemble* di figurazioni allegoriche che l'artista rende alla perfezione nelle sue pagine di apertura, grazie allo spirito indagatore, all'arguzia descrittiva che contraddistingue le immagini inquiete, vivacissime e comunicative⁴⁰, indica la presenza nella Firenze della fine degli anni Venti del Trecento di una committenza intellettuale. Un gruppo di amatori che, non accontentandosi di miniature limitate alla funzione ovvia di visualizzare il testo, ambì a trovare nelle illustrazioni pittoriche un «commento figurato» al poema e riuscì nell'intento⁴¹. È come se l'apparato figurativo riflettesse, sintetizzando i concetti nel linguaggio dell'arte visiva, lo spirito esegetico che mosse i primi cultori di Dante a Firenze. Di stampo identico è tra l'altro la natura delle miniautre rese dal Maestro delle Effigi Domenicane con stile ancora più sicuro, perché al culmine del suo percorso, nel già citato codice datato 1337 e trascritto da Francesco di ser Nardo da Barberino della Biblioteca Trivulziana di Milano (Triv. 1080, noto con la sigla Triv dell'edizione di Petrocchi)⁴².

Un altro artista che nella Firenze degli anni Trenta del Trecento si muove con analoga bravura è l'anonimo che, all'interno di un *entourage* elevato di committenti, produce quell'originale versione miniata del poema che è il codice Vat. lat. 3199 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana), indicato da Petrocchi con la sigla Vat e assai stimato poiché è la copia della *Commedia* donata da Boccaccio all'amico Petrarca verso il 1350, dopo averla verosimilmente recuperata sul mercato fiorentino⁴³. Il manoscritto è infatti senz'altro precedente a quella data (suppongo che sia piuttosto del 1335 circa), e l'allestimento spetta a un'officina libraria di grande livello (la così detta *Officina di Vat*)⁴⁴, le miniature ad un anonimo e capace artista, che ho denominato «Maestro del Dante di Petrarca» e che, per ragioni stilistiche, potrebbe essere un maestro di origine pisana, integratosi con intelligenza nell'ambiente artistico fiorentino⁴⁵. Come nel caso del Maestro delle Effigi, anche

³⁹ Considerazioni ampie su questi aspetti si trovano in BATTAGLIA RICCI 2001a: 603, 622.

⁴⁰ Cfr. anche ivi: 616-617, dove la studiosa sottolinea la «non irrilevante funzione paratestuale» delle iconografie inventate dal Maestro delle Effigi Domenicane.

⁴¹ BRIEGER 1969; BATTAGLIA RICCI 1996; EAD. 2001a: 606-639; MIGLIO L. 2003; BATTAGLIA RICCI 2008b: 241-244. Sulle condizioni che rendono un'immagine miniata «commento figurato» al testo, rinvio a MAZZUCCHI 2005: 135-136 nota 65; PASUT 2016.

⁴² PASUT 2014-2015; MONCIATTI 2014-2015. Il codice è visionabile, digitalizzato, nella banca dati: <http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/imgviewer/Cod.+Triv.+1080,+piatto+anteriore>.

⁴³ Una scheda aggiornata sul manoscritto è di BRESCHI in DE ROBERTIS T. *et al.* 2013: 379-380 cat. 78.

⁴⁴ POMARO 1986; BOSCHI ROTIROTI 2004: 88-90; BERTELLI 2011: 80-83.

⁴⁵ Per l'attribuzione al maestro e il catalogo delle altre sue opere: PASUT 2006b; PASUT 2010:

stavolta i soggetti delle miniature non sono banali, sembrano trasmettere il gusto di una acuta riflessione sul poema e assumono un fermento contagioso, tipico della parlata insieme aguzza ed aulica dell'artista⁴⁶.

Non è allora alle miniature originali della *Commedia* di cui si è appena parlato che Paolo D'Ancona si riferiva nel lontano 1934, notando nei codici danteschi fiorentini l'assenza di un «riflesso della grande arte di Giotto o di qualche miglior suo continuatore» e l'affollarsi di mediocri interpretazioni, dovute a «piccoli artisti [...] tutti impari al compito», che «non intesero il profondo significato del testo [...] o, pure intendendolo, rimasero [...] annichiliti dinanzi alla grandezza e alla molteplicità delle immagini» (D'ANCONA 1934: XXIII). Un commento che porta immediatamente il pensiero al *corpus* più consistente e convenzionale dei manoscritti di contenuto dantesco realizzati a Firenze entro l'«antica vulgata», il vero zoccolo duro di questo catalogo, rappresentato alla perfezione dai testimoni seriali che affollano la famiglia testuale del «Gruppo del Cento», ma non solo quella⁴⁷. Anche i codici del gruppo di Vat e lo stesso Triv si adeguano fedelmente agli stessi caratteri esteriori del libro adottati nei Dante del Cento, che nell'impostazione di fregi e iniziali sulla pagina rinvia più a modelli di corali sacri che a libri di poesia (BATTAGLIA RICCI 2001a: 616; ZANICHELLI 2006: 119). Una produzione in serie che esiste per la *Commedia* solo nella Firenze della prima metà del Trecento, che pare trovare i propri modelli esclusivamente nella tradizione locale e che, nonostante l'esecuzione pittorica non sia eccelsa, dà la sensazione di rispondere a un programma culturale guidato dall'esterno in ogni sua accezione (cfr. anche PONCHIA 2015a: 26-26, 81-83).

Per limitarci ad alcuni riscontri sulla decorazione dipinta, la sintesi potrebbe essere la seguente: è Pacino di Bonaguida l'artista che sembra conquistarsi la fiducia dei committenti e avere le credenziali giuste per dar forma a questo genere peculiare di Dante illustrato (PASUT 2008: 43-50; EAD. 2012a: 155-165). Lo stesso Maestro delle Effigi Domenicane si cimenta in questa produzione, eseguendo le miniature di due copie della *Commedia* di livello un po' più economico, in confronto agli altri suoi capolavori, vale a dire i manoscritti Plut. 40. 12 e 40. 13 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (cfr. PASUT 2008: 50-51; PASUT, in TOMEI 2009: 292 nr. 129). Sono ventisei i codici in cui Pacino interviene; non tutti i manoscritti sono opere autografe del maestro, in molti casi le dissonanze qualitative tra un codice e l'altro denunciano la presenza di collaboratori, tipica della normale pratica della bottega pacinesca. Le raffigurazioni proposte nelle iniziali di cantica non richiedono sforzi interpretativi e ciclicamente ripropongono, con modifiche non sostanziali, soggetti molto standardizzati (OFFNER 1956: 244). Un numero circoscritto di iconografie,

61-64.

⁴⁶ Il codice si può ora sfogliare al link: http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3199/0001?sid=1c0995898d0bee77e6c62d55f62e0660.

⁴⁷ Sul nucleo dei «Cento»: PETROCCHI 1970; BOSCHI ROTIROTI 2004: 77-88; POMARO 2007: 269-278; TROVATO 2007a: 635, 643; BERTELLI 2011b: 84-95.

un'unica immagine per ciascuna cantica, capace di condensarne l'idea complessiva, alla stregua di un manifesto, lontana in sostanza dall'idea di narrazione (Figg. 6-8). *L'Inferno* è il viaggio in un luogo sconosciuto, con Dante e Virgilio nella selva o sulla soglia dell'Aldilà; il *Purgatorio* è l'espiazione dalle colpe (l'anima tra le fiamme, l'incontro con Catone) o lo sforzo della poesia di innalzarsi a un registro espressivo superiore (la *Navicella*); il *Paradiso* è l'ascesa a Dio e alla teologia (Beatrice indica a Dante le sfere celesti o entrambi si muovono verso Dio).



Fig. 6 - Pacino di Bonaguida (e bottega), *Dante e Virgilio si dirigono verso gli Inferi*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 149, f. 1r.



Fig. 7 - Pacino di Bonaguida (e bottega), *Dante e Virgilio sulla Navicella*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.14, f. 29r.

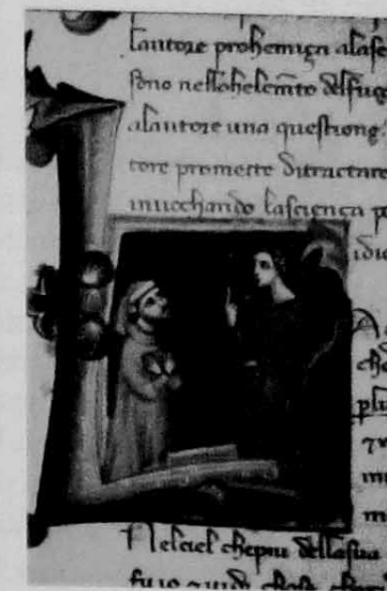


Fig. 8 - Pacino di Bonaguida (e bottega), *Dante e Beatrice*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 150, f. 63r.

Siamo di fronte a una *narratio facilior*, che resisterà nel tempo e che non è banale, perché è con essa che si definisce in linea di massima come deve essere a Firenze il libro *Commedia*. Pacino e la sua *workshop* sono abilissimi nel restituire veridicità alle immagini pur veloci e sintetiche, ma seguendo Lucia Battaglia Ricci e altri studiosi nutro anch'io forti dubbi che sia merito degli artisti essere giunti a una precisa enucleazione di temi, così concisi e al contempo estratti con tale mirata consapevolezza dal *mare magnum* degli spunti narrativi e contenutistici offerti dal poema da rappresentare una selezione eloquente. Dobbiamo immaginare che nel dibattito fossero coinvolte delle personalità di carattere e cultura elevati. E non è di poco conto che a Firenze alla metà degli anni Trenta del Trecento, parallelamente a questa limpida fortuna di Dante diffusa in pergamena, il poeta sia celebrato con un pubblico ritratto inserito in un luogo strategico e altamente simbolico: nella scena del *Paradiso* della cappella della Maddalena affrescata da Giotto e bottega nel Palazzo del Podestà. Se, come propone Enrica Neri Lusanna, la committenza

del ciclo fosse dovuta a Jacopo di Cante Gabrielli (podestà nel 1331, capitano di guerra nel 1335-37), personaggio politico figlio di colui che aveva bandito Dante da Firenze e legato personalmente a Bosone da Gubbio, la congiuntura acquisterebbe una forza indubbia (NERI LUSANNA 2014: specialmente 11-14).

Certamente meno anticonformista del Maestro delle Effigi Domenicane, Pacino fu un artista prolifico, attivo a lungo (1303-1347 circa). Anch'egli pittore e miniatore, nel campo dell'illustrazione libraria passò senza imbarazzo da un genere all'altro, con uno stile fondamentalmente didascalico e divulgativo, su cui si fondò il suo successo⁴⁸. Lo stesso che domina nei molti codici danteschi da lui miniati, che sono convinta siano prudentemente scalabili nel tempo, iniziando dalla fine del terzo-inizio del quarto decennio del Trecento e toccando gli inoltrati anni Quaranta, poiché vi si legge l'evoluzione del suo linguaggio, in cui emergono una tendenza verso il naturalismo e l'eleganza gotica, e nelle opere tarde l'attenzione ai modelli di Bernardo Daddi (PASUT 2012a: 155-165; EAD. 2014-2015). Luca Azzetta ha di recente portato alla luce un riscontro a mio parere illuminante: ha individuato il notaio che stilò nel febbraio del 1303 il documento (l'unico esistente sull'artista) con cui Pacino di Bonaguیدا interrompe la collaborazione con Tambo di Serraglio; si tratta di Lapo Gianni, amico dell'Alighieri e nome grazie al quale si intuisce l'esistenza di un delicato *fil rouge* tra l'ambiente di Dante e Pacino (AZZETTA 2015: 65-66).

L'artista è coinvolto all'incirca nel 1335 nella esecuzione del programma illustrativo presente sul manoscritto dantesco fiorentino in assoluto più problematico: il ben noto codice Poggiali (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313), l'antico esemplare che conserva le anonime *Chiose palatine* e un irrisolto progetto di apparato di immagini parallele al testo del poema e – ritengo – al commento stesso, almeno nell'idea originaria da cui il manoscritto prese forma⁴⁹. Non entro qui per ragioni di spazio sulla *vexata quaestio* sull'allestimento del volume e sulla distinzione dei vari miniatori (Pacino infatti si divise alla pari il lavoro con un anonimo artista, riconoscibile nei primi fascicoli), che ho avuto modo di trattare ampiamente in altra sede (PASUT 2012a e 2012b). La strada percorsa è la più ardua (Fig. 9): predisporre una miniatura tabellare per ciascun canto del poema, tentando di costruire un *continuum* narrativo, esteso alle tre cantiche, ma nella realtà purtroppo completato solo per l'*Inferno*. Un'ambizione che nel quarto-quinto decennio del Trecento affiora in altri contesti (soprattutto in Italia settentrionale), dando vita a esperimenti a volte più riusciti del codice Poggiali (cfr. Londra, British Library, Egerton 943) (PEGORETTI 2014), a volte meno (cfr. in generale CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1989).

⁴⁸ Sull'artista: BOSKOVITS 1984: 48-53; KANTER 1994d e le schede di ID. e DRAKE BOEHM, in KANTER *et al.* 1994: 46-55, 58-80; SCIACCA 2012b e i vari contributi e schede sulle opere dell'artista in SCIACCA 2012a. Infine, con bibliografia aggiornata, PASUT 2013; EAD. 2014.

⁴⁹ Rinvio unicamente a SPAGNESI 2005 e BERTELLI 2011b: 375-377 nr. 31 (con bibliografia completa); PONCHIA 2015a: 31-37.



Fig. 9 - Pacino di Bonaguیدا (e bottega), *Maometto*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313, f. 66r.

Nell'ambito fiorentino il manoscritto Palatino 313 è oggi un *unicum*. Piuttosto che qualificarsi come la replica di un precedente archetipo perduto, contenente la serie completa di illustrazioni (CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO 1989: 82), a me pare nella sua frammentarietà uno stimolante e arcaico *work in progress*. Le miniature pacinesche presentano uno spessore esegetico molto esile (Fig. 9): seguono un approccio quasi cronachistico, forniscono una trasposizione letterale, raccontano le pene dei dannati, vari momenti del viaggio di Dante e Virgilio. Nulla a che fare insomma, almeno all'apparenza, con la categoria dei «commenti figurati» (PASUT 2016). Il codice, in origine non completato, ha avuto vicende collezionistiche che lo hanno fortemente compromesso. Per questa ragione conserva al suo interno, incollati sulla pergamena, tre riquadri miniati (ff. 1r, 4r, 82r), provenienti da un'altra versione fiorentina della *Commedia*, illustrata con scene narrative e coeva. È in particolare la vivida scena di *Dante e Virgilio che emergono tramite un foro dagli inferi e dei due poeti al cospetto di Catone sulla spiaggia*, aggiunta all'inizio del *Purgatorio* (fol. 82r), ad aprire inedite vie di ricerca (Fig. 10). Generalmente assegnata all'epoca Tardo Gotica (SPAGNESI 2005: 32, 53), è databile a mio avviso attorno al 1330, essendo realizzata dal miniatore fortemente gotico ed espressivo, emulo quasi del pittore Lippo di Benivieni, che qualche anno prima (1315-1325 circa) esegue con pari libertà grafica (Fig. 11) i disegni sulle pagine del *Tesoretto* di Brunetto Latini (Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Strozzii 146)⁵⁰. Una presenza inaspettata, una fisionomia da delineare meglio in futuro, un'ulteriore riprova, se ve ne fosse ancora bisogno, della passione che Firenze nutrì verso la *Commedia* nella stagione iniziale della sua fortuna.

⁵⁰ L'attribuzione è meglio argomentata in PASUT 2012a: 164-165. Sui disegni del *Tesoretto*: HARDING 2003.



Fig. 10 - Miniature fiorentina del secondo quarto del Trecento (qui attr. al Maestro del Tesoretto Stroziano 146), *Dante, Virgilio e Catone*, in Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313, f. 82r.



Fig. 11 - Miniature fiorentina del primo quarto del Trecento (Maestro del Tesoretto Stroziano), *Ritratto dell'autore*, in Brunetto Latini, *Tesoretto*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 146, f. 1r.

SANDRO BERTELLI

TIPOLOGIE LIBRARIE DELLA *COMMEDIA* PRIMO-TRECENTESCA

Negli ultimi anni si contano numerosi i contributi dedicati alla tradizione manoscritta della *Commedia*, grazie ai quali sono stati raggiunti risultati davvero notevoli: sarà sufficiente ricordare le molteplici pubblicazioni, per esempio, della Salerno Editrice sui commenti danteschi (un'opera – nel suo complesso – certamente imponente, prevista addirittura in ben 75 volumi, di cui molti in più tomi)¹; oppure, si pensi alla rinnovata stagione degli studi filologici, che per quanto riguarda il Poema si è per lo più orientata nel tentativo di superare quella che – per l'epoca – fu una grande impresa filologica, ovvero sia l'Edizione Nazionale allestita da Giorgio Petrocchi per il centenario dantesco ultimo scorso²; ma altrettanto vigorosa è stata anche la ripresa degli studi dedicati ai manoscritti e agli *ateliers*, studi che hanno persino condotto alla straordinaria scoperta del ritratto di Omero nel celebre Dante Toledano, com'è noto autografo di Giovanni Boccaccio³. Tuttavia, nonostante questo panorama così fervido di pubblicazioni in continuo addivenire (che da sempre comunque caratterizza Dante e la sua opera), sono al contrario pochissimi gli studiosi che hanno focalizzato l'attenzione sulle differenti tipologie librarie che connotano la tradizione manoscritta della *Commedia*, in particolar modo di quelle appartenenti al suo strato di produzione e diffusione più antico, quello trecentesco⁴.

Dunque, l'obiettivo di questo breve contributo sarà quello di cercare d'individuare nell'allestimento dei più antichi testimoni della *Commedia* quelle costanti

¹ Sarà sufficiente rimandare il lettore alla *home-page* della casa editrice Salerno (www.salernoeditrice.it), dalla quale si accede facilmente alla serie di pubblicazioni dedicata all'«Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi».

² Cfr. PETROCCHI 1966-1967. Per una recente rassegna di questi studi, si veda TROVATO 2007d: 11-14; e anche BERTELLI 2011b: 131-132.

³ Sulla scoperta del ritratto di Omero, si veda BERTELLI/CURSI 2012; e di recente anche BERTELLI 2015b.

⁴ Per una panoramica sull'argomento, è d'obbligo il rimando a BOSCHI ROTIROTI 2004.