

TRA PAROLE E IMMAGINI

Un'esplorazione dei manoscritti
volgari italiani (secoli XIV-XV)

A cura di Nino Mastruzzo e Maria Cristina Rossi

ATTI DI CONVEGNO



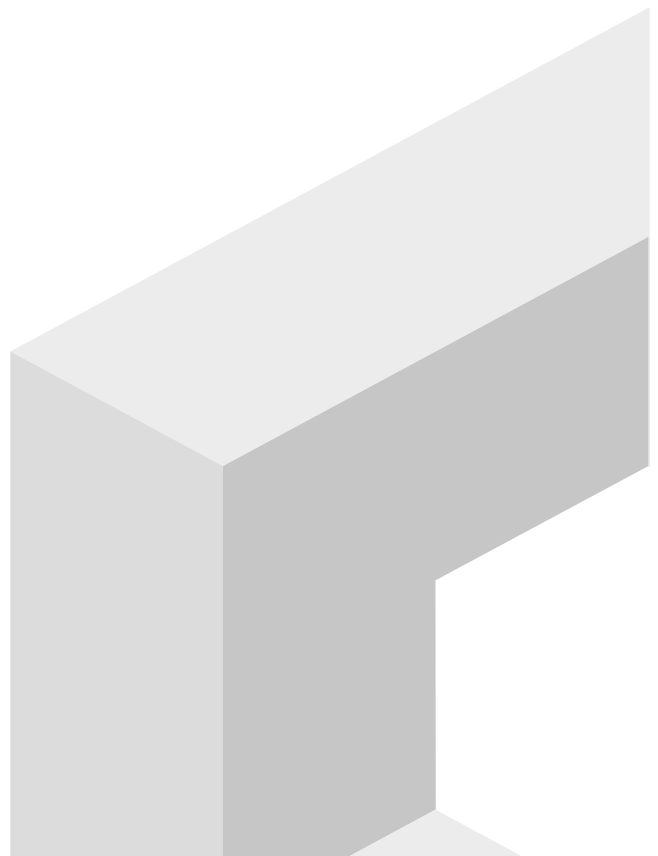
PISA
UNIVERSITY
PRESS

TRA PAROLE E IMMAGINI

Un'esplorazione dei manoscritti
volgari italiani (secoli XIV-XV)

A cura di Nino Mastruzzo e Maria Cristina Rossi

P S A
UNIVERSITY
PRESS





Tra parole e immagini : un'esplorazione dei manoscritti volgari italiani (secoli XIV-XV)
/ a cura di Nino Mastruzzo e Maria Cristina Rossi. - Pisa : Pisa University Press, 2026. -
(Atti di convegno)

091 (23)

I. Mastruzzo, Nino II. Rossi, Maria Cristina <1984- > 1. Manoscritti - Illustrazioni - Italia
- Sec. 14-15

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa



Membro Coordinamento
University Press Italiane

© Copyright 2026

Pisa University Press

Polo editoriale - Centro per l'innovazione e la diffusione della cultura

Università di Pisa

Piazza Torricelli 4 - 56126 Pisa

P. IVA 00286820501 · Codice Fiscale 80003670504

Tel. +39 050 2212056 · Fax +39 050 2212945

E-mail press@unipi.it · PEC cidic@pec.unipi.it

www.pisauniversitypress.it

ISBN 979-12-5608-367-1

In copertina: Biblioteca Riccardiana, Firenze, Ricc. 1655, f. 7v; su concessione del Ministero della Cultura.

L'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons: Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0) Legal Code: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.it>



L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per le eventuali omissioni o richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sulle immagini riprodotte. L'opera è disponibile in modalità Open Access a questo link: www.pisauniversitypress.it

Indice

Prefazione	5
<i>Nino Mastruzzo, Maria Cristina Rossi</i>	
Il Livio ambrosiano C 214 inf.: un'indagine parallela tra testo e illustrazione	9
<i>Milvia Bollati</i>	
Sulle illustrazioni nel volgarizzamento del <i>De primo bello</i>	
<i>Punico</i> di Leonardo Bruni (Ravenna, Biblioteca Classense, ms. 418)	23
<i>Marco Lugnan</i>	
Di alcune illustrazioni nei manoscritti cartacei dei <i>Triumphs</i> . Modelli e copie	37
<i>Paolo Santagata</i>	
Riverberi di esegesi in miniatura: il <i>Paradiso</i> Banco Rari 39 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze	53
<i>Angelica Coppola</i>	
Paesaggi testuali: i registri di imbreviature bergamaschi dei secoli XIII-XV	75
<i>Michele Cagnazzo</i>	
Il falso come progetto. Prime riflessioni su scrittura, immagine e memoria nel dossier Dionisio Di Sarno – Ruggero Pappansogna	89
<i>Antonella Ambrosio, Andrea Improta</i>	
«Io, Niccolò di Giovanni da Siena, facitore di questo pretioso libro»: un copista e illustratore fuori dal comune	109
<i>Alice Cavinato</i>	

Testo e immagini nei manoscritti di Andrea Vitturi, lettore e copista veneziano <i>Rosa Marulo</i>	121
Testo e immagine nel manoscritto Riccardiano 1655 <i>Nino Mastruzzo, Maria Cristina Rossi</i>	135
La Natività secondo Santa Brigida (BNCF, Fondo Nazionale, ms. II. II. 393) <i>Marco Collareta</i>	151
Sulle origini del libro a stampa illustrato: qualche nota <i>Edoardo Barbieri</i>	161
Gli autori	179

Riverberi di esegesi in miniatura: il *Paradiso* Banco Rari 39 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Angelica Coppola

Fra gli antichi manoscritti miniati della *Commedia* che maggiormente re-
stituiscono il segno di una profonda interferenza tra testo, commento
ed immagine, senza dubbio una posizione di rilievo è riservata al ms.
Banco Rari 39 (d'ora innanzi BR39), conservato presso la Biblioteca Nazio-
nale Centrale di Firenze¹. Se posto a confronto con le generali tendenze
figurative della prima illustrazione della *Commedia*, il corredo iconografico
del *Paradiso* BR39 si mostra insolitamente ricco². Le iniziali istoriate di cui
il manoscritto è impreziosito si fanno portatrici di un'inedita narrazione
per immagini, che, sia pure non si estenda a coprire lo spazio figurativo
dei grandi cicli continui di molte illustrazioni trecentesche, tuttavia si of-
fre come esempio paradigmatico di visualizzazione dei rapporti tra esegesi
visiva ed esegesi testuale, ponendosi come compiuto esempio di *commento*

1. Il ms. è consultabile all'url: https://archive.org/details/br39_20200814/, carte relative al *Par.*: 292r-460v. *Censimento dei commenti danteschi. I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), Roma, Salerno, 2011, pp. 204-8, 653-4; S. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della "Commedia" da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 250-1 nr. 3; F. Franceschini, *Il commento dantesco del Buti nel tardo Trecento e nel '400*, in «Bollettino Storico Pisano», 64, 1995, pp. 45-114, in part. 52-62. Per la bibliografia sul codice cfr. *Manus Online* all'url: <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/cnmd/259888?> [Ultimo accesso: 01/12/2025].

2. Per gli studi sul rapporto testo-immagine nella tradizione manoscritta della *Commedia* dantesca, ancora prezioso, sebbene datato, si rivela il catalogo dei mss. miniati della *Commedia*: P. H. Brieger, M. Meiss, C. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, 2 voll., Princeton, Princeton Univ. Press, 1969.



figurato³, in grado di tradurre in immagine l'esegesi e di dinamizzare il rapporto dialettico tra i gradi diegetici della *Commedia*, distribuendo in sezioni distinte dello spazio illustrativo il duplice piano della narrazione dantesca⁴.

Recuperando la lezione degli antichi commenti, l'intento che questo contributo si propone è di indagare la relazione tra testo e immagine nella terza cantica della *Commedia* in uno dei testimoni di tradizione manoscritta tra i più rappresentativi del legame tra iconografie dantesche e antica esegesi al poema, ripercorrendo alcuni esiti figurativi particolarmente salienti sul piano esegetico, alla luce della stretta relazione che il corredo iconografico del *Paradiso* BR39 esibisce con il commento di Francesco da Buti vergato a margine.

1. Il manoscritto

Siglato "M" nell'edizione Tardelli del *Commento* di Francesco da Buti alla *Commedia*, il ms. BR39, insieme a due soli altri codici primo-quat-

3. L'espressione è debitrice al saggio di P. Brieger, *Pictorial commentaries to the "Commedia"*, in *Illuminated Manuscripts* cit., vol. 1, pp. 83-113; la formula si è poi consolidata nei recenti studi sul rapporto testo-immagine nei codici danteschi a partire da A. Mazzocchi, *Un'interpretazione figurata della Commedia: Il Dante historiato da Federigo Zuccaro*, in *Dante Historiato Da Federigo Zuccaro. Commentario* [all'edizione in facsimile], Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 7-29: 26, nota 64.

4. Sulla distinzione dei piani diegetici nell'illustrazione della *Commedia* in generale, si veda: L. Battaglia Ricci, "Storia Prima", "Storie Seconde". Contributo per una riflessione su categorie in uso negli studi sul Dante illustrato, in «Giornale storico della letteratura italiana», 661, 2021, pp. 1-34; in particolare in BR39, cfr: G. Pittiglio, *La Commedia dei dettagli. "Storie seconde" e deroghe iconografiche del poema dantesco tra XIV e XV secolo*, Roma, ISME, 2023, p. 11; Id., *Il Paradiso degli incunaboli veneziani del 1491: tra storie seconde, hapax e tradizione iconografica della Commedia*, in *Dante visualizzato, Carte ridenti III: XV secolo*, Seconda parte, R. Arqués Corominas-S. Ferrara (a cura di), Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, pp. 161-92. Per una più ampia panoramica sugli studi del rapporto testo-immagine nella *Commedia*, si vedano almeno: L. Battaglia Ricci, *Il commento illustrato alla "Commedia": schede di iconografia trecentesca*, 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, tomo 1, pp. 601-39; L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002; L. Miglio, *I commenti danteschi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, 2003, pp. 377-401; infine, per una prospettiva metodologica che integri lo studio dei testi con lo studio dei corredi illustrativi, ancora imprescindibile resta: A. Varvaro, *Il libro 1 delle "Chroniques" di Jean Froissart. Per una filologia integrata dei testi e delle immagini*, in «Medioevo Romanzo», 19, 1994, pp. 3-36: 35-6.

trocenteschi⁵, è latore del commento integrale di Francesco da Buti alla *Commedia* e testimone della seconda revisione del commento butiano al *Paradiso*. Il codice, membranaceo e di formato medio-grande (mm 255x350), vergato in *littera textualis* dall'unica mano di Johanni di Nicolao, che si sottoscrive a c. 461rb, fu realizzato fra il 1409 e il 1410 in un'area compresa tra la Toscana occidentale e la Lombardia.

Il copista adotta per il ms. la *mise en page* identificata da Gabriella Pomaro secondo lo schema A, con disposizione del testo in specchio centrale e commento, in modulo minore, a cornice bipartita ai margini inferiore e superiore. Benché tale soluzione impaginativa non si attesti tra le più frequenti forme editoriali associate a codici della *Commedia* con commento butiano – la cui articolazione in “moduli esegetici ben delineati, che interessano in genere due o più terzine” tende piuttosto a prediligere le tipologie con «impaginazione di testo e commento alternati su due colonne» (tip. C2 Pomaro) o «inframmezzati/accostati» (tip. D1 Pomaro) – appare tuttavia significativo che tale soluzione a cornice risulti maggioritaria per la confezione di codici di rappresentanza, come è il caso dei mss. Banco Rari 39 e Conv. Soppr. 204 della Biblioteca Medicea Laurenziana, legato anch'esso a Pisa in quanto copia destinata alla biblioteca dei Gambacorti. La frequenza con cui si verifica la correlazione tra questa tipologia e un'elevata committenza è forse indice di un interesse solo relativo per la parte esegetica, che «ci autorizza al sospetto che ai nobili destinatari interessasse più una agevole lettura del testo che le lungaggini esegetiche lasciate di contorno»⁶.

Le difficoltà legate ad un simile allestimento editoriale, che rappresenta la soluzione tecnicamente più complessa, risiedono nella gestione della diversa estensione dei due testi in dialogo e nella simultanea organizzazione degli spazi dedicati. Se in più di un caso la preparazione del supporto appare in BR39 differenziata, con carte del tutto prive del testo dantesco – e quindi dello specchio centrale, come accade, ad esempio, alle cc. 293v, 302v, 305r, 321r-v, 321bis r-v, 322v, 322bis r-v etc., che accol-

5. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. Soppr. 204, sigl. “B” e Napoli, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele II”, XIII C 1, sigl. “N”. Cfr. C. Tardelli, *Prolegomena all'edizione del commento alla “Commedia” di Francesco da Buti. ‘Inferno’*, in «Le Tre Corone», 1, 2014, pp. 83-129: 95; per la tradizione del Commento di Francesco da Buti, cfr. Franceschini, *Censimento*, cit., pp. 192-218: 205-8.

6. G. Pomaro, *Forme editoriali nella “Commedia”*, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, Salerno, 2023, pp. 283-320, in particolare per la tradizione di Francesco da Buti, pp. 298-301 e 317-19.



gono il solo commento – ancor più frequente è il ricorso a strategie grafiche e impaginative che, agendo a livello della giustificazione della glossa, compensano la diversa estensione tra testo poetico e testo in prosa, fino a far assumere al commento forme geometriche irregolari.

Sotto il profilo decorativo, il corredo previsto dal programma originario non fu portato a termine e l'illustrazione – in più di un caso limitata a soli disegni preparatori, in particolare per il *Purgatorio* – interessò soltanto alcuni fascicoli, distribuiti in modo discontinuo tra le cantiche, tanto che, con inversione di tendenza rispetto alla prassi figurativa coeva, il nostro ms. restituisce un'illustrazione ben più diffusa per la terza cantica che per le due precedenti, per un totale di 10 fascicoli miniati su 15 per il *Paradiso*, 3 su 12 per l'*Inferno* e 3 su 13 per il *Purgatorio*⁷. È, tuttavia, plausibile che l'asimmetria tra l'illustrazione delle cantiche e la preminenza figurativa accordata alla terza rappresentino l'esito non intenzionale di vicende di produzione non del tutto ricostruibili.

La disposizione complessiva di testo, commento ed immagine risponde ad una forma editoriale nota alla codicologia dantesca e condivisa da più di un testimone di *Commedia* corredata a margine da esegesi. Questo modello impaginativo trova un insigne antecedente nel celebre *corpus* Riccardiano-Braidense (da qui in avanti Rb), corredato dall'ampio commento continuo di Iacomo della Lana, da cui l'illustrazione dipende, e oggi smembrato nelle due distinte unità codicologiche del ms. Riccardiano 1005, conservato

7. *Inf.*: miniati il fascicolo iniziale e i due finali, *fasc.* 1, 11-12, cc. 1-12 e 121-142; *Purg.*: miniati i fascicoli centrali, *fasc.* 15-17, cc. 179-214; *Par.*, miniati i *fasc.* 26-31, 33-36, cc. 292-361 e 374-421. La generale tendenza illustrativa dell'antica tradizione della *Commedia* testimonia almeno fino al XV secolo una ben più rara figurazione per la terza cantica. Stando al censimento di M. Boschi Rotiroti, *Codicologia Trecentesca della Commedia*, Roma, Viella, 2004, pp. 153-65, il 12% dei testimoni trecenteschi prevede un corredo illustrativo contrassegnato da un elevato grado di decorazione (36 su 292), e solo un quarto di questi (9 su 36) estende l'illustrazione sino al *Paradiso*, per il 3% dell'intera tradizione trecentesca. Il dato è stato messo in relazione con la precoce disponibilità di esegesi limitatamente alle sole prime due cantiche da M. Meiss, *The smiling pages*, in *Illuminated Manuscripts of the «Divine Comedy»*, P. H. Brieger, M. Meiss, C. Singleton (a cura di), voll. II, Princeton, Princeton University Press, 1969, vol. I, pp. 31-80: 46; per la relazione tra dati di natura codicologica ed illustrazione all'interno del testimoniale miniato della *Commedia* si cfr. M. Boschi Rotiroti, *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia. Analisi codicologica*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, R. Arqués Corominas e M. Ciccuto (a cura di), Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, pp. 19-27; per le tendenze illustrative della *Commedia* nel primo Quattrocento, cfr. C. Ponchia, *Continuità e innovazione. Tendenze illustrative della Divina Commedia nel primo Quattrocento*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo: prima parte*, M. Ciccuto, L. M. G. Livraghi (a cura di), Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 35-46.

presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze, contenente il frammento relativo alle prime due cantiche, e del ms. AG XII 2, conservato presso la Biblioteca Braidense di Milano, che accoglie invece la sezione relativa al *Paradiso*⁸.

Pur condividendo, i due codici (BR39 e Rb), soluzione editoriale, tipologia figurativa di iniziale istoriata e alcune caratteristiche legate alla dipendenza dell'illustrazione dall'esegesi, la recensione iconografica di BR39 appare ben più articolata delle illustrazioni di Rb⁹ e non mostra alcun legame con la tradizione giuridica bolognese, come invece accadeva per Rb, che estendeva alla *Commedia* i protocolli decorativi ed impaginativi del libro giuridico da banco desunti dalla tradizione editoriale sorta intorno allo *Studium* felsineo, a testimonianza di una codifica grafico-testuale ormai consolidatasi nella tradizione editoriale del poema. Se è vero che il codice bolognese di Maestro Galvano rappresenta pur sempre un momento ineludibile della riflessione sulla costituzione del paratesto nella tradizione antica della *Commedia*, ponendosi come esperienza preliminare per i successivi tentativi di armonizzazione di testo, commento ed immagine, è altrettanto vero che il grado di interpretazione testuale che l'illustrazione di BR39 veicola e l'originalità del suo programma figurativo segnano un ulteriore scarto ermeneutico tra le due recensioni figurative, che giungerà a piena maturazione solo nei paratesti di mss. del XV secolo, basti fra tutti l'esempio della celebre *Commedia* aragonese Yates Thompson 36, conservata presso la British Library di Londra. Come in BR39, l'illustrazione paradisiaca del ms. aragonese, attribuita al minio del senese Giovanni di Paolo, si emancipa da una funzione meramente ornamentale per farsi esegesi al testo, operando in miniatura una sintesi tra il testo poetico e il *Commento* dell'*Ottimo*, da cui l'illustrazione mostra di dipendere¹⁰.

8. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1005, la cui scheda è consultabile all'url: <https://manus.iccu.sbn.it/risultati-ricerca-manoscritti/-/manus-search/cnmd/87083>; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XII 2, consultabile all'url: https://www.europeana.eu/eu/item/446/CNMD_0000115535?page=200 [ultimo accesso 12/02/2026]. Per il ms. Rb, cfr. Iacomo della Lana, *Commento alla "Commedia"*, Mirko Volpi (a cura di), con la collaborazione di A. Terzi, Salerno, Roma, 2009. Per l'analisi del corredo iconografico in particolare si vedano: L. Battaglia Ricci, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, in *Ibid.*, pp. 2719-37; relativamente al *Paradiso*, Ead., *Quadro riassuntivo delle illustrazioni del riccardiano braidense*, in *Ibid.*, pp. 2738-86: 2767-86.

9. Per l'apparato decorativo di Rb, su cui ancora fortemente agisce la memoria delle illustrazioni del codice giuridico, cfr. F. D'Arcais, *Le miniature del Riccardiano 1005 e del Braidense AG.XII.2: due attribuzioni ed alcuni problemi*, in «Storia dell'Arte», 23, 1978, pp. 105-14; Battaglia Ricci, *Il commento illustrato alla "Commedia"* cit., pp. 617-39.

10. Le affinità tra i corredi iconografici di BR39 e Yates Thompson 36 sono state

2. Storia del manoscritto

Il codice era probabilmente destinato a Filippo Maria Visconti. L'identificazione del suo monogramma nell'iniziale incipitaria dell'*Inferno*¹¹ insieme con la decorazione di scuola lombarda¹² riconducono con una certa probabilità il ms. alla Milano viscontea. Tuttavia, la presenza di tratti linguistici tosco-occidentali – precisati da Franceschini come lucchesi¹³ – rivela che la confezione del manufatto (o, quantomeno, il suo passaggio in botteghe settentrionali) si sia svolta in stretto dialogo con i centri di copia toscani, a testimonianza della rinnovata alleanza tra città toscane e ambienti culturali viscontei a seguito dei mutamenti politico-istituzionali che interessarono la Toscana tra la fine del XIV e gli inizi del XV seco-

ampiamente sondate da G. Pittiglio, a cui rimando per i riscontri puntuali tra le due recensioni figurative: G. Pittiglio, *La Commedia dei dettagli* cit. L'autore evoca inoltre una possibile suggestione esercitata da BR39 sulla committenza aragonese del ms. Yates Thompson 36. Tuttavia, l'ipotesi, pur seducente, che Alfonso I d'Aragona, re di Napoli, abbia preso visione del ms. BR39 nella libreria viscontea negli anni della prigionia pavese e abbia voluto trarne ispirazione per la confezione di una propria *Commedia*, corrispondente al prezioso ms. di Londra, non è dimostrabile, come lo stesso autore argomenta: *Ibid.*, p. 12. Per i rapporti tra il ciclo illustrativo e l'*Ottimo Commento* rimando al *commentario* dello Yates Thompson 36, *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona, re di Napoli. Commentario al codice*, M. Bollati (a cura di), Modena, Franco Panini editore, 2006, vol. I, p. 65, in part. nota 2, p. 126; per i rapporti tra l'illustrazione di Giovanni di Paolo e l'*Ottimo Commento*, si vedano M. Petoletti, *Paradiso*, in *Ibid.*, vol. II, pp. 81-137, e J. W. Pope-Hennessy, *A Sienese codex of the Divine Comedy*, Oxford, Phaidon, 1947, pp. 28-30.

11. Alla c. 2v., poi abraso. Cfr. G. Lazzi, *Manoscritti e miniature al computer*, in «Antichità viva», 2-3, 1996, pp. 68-71; già in C. Nerucci, *Un'officina lombarda operosa per i Duchi di Milano: la "Divina Commedia" B.R. 39*, Tesi di laurea in Lettere Moderne, relatrice M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, Univ. degli Studi di Firenze, Fac. di Lettere e Filosofia, a.a. 1995-1996; già in Dante, *il Buti e gli Appiani. Un codice tra Piombino, Piacenza e Massachusetts*, Catalogo e mostra documentaria: Piombino 20 giugno-17 luglio 1998, F. Franceschini (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 1998, p. 23 nota 37.

12. L'origine milanese della decorazione è ripercorsa da Franceschini, *Il commento dantesco del Buti* cit., pp. 58-9, con riferimento a M. Salmi, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e Quattrocento*, in *Dante nel secolo dell'unità d'Italia*. Atti del I Congresso nazionale di studi danteschi, Caserta-Napoli, 21-25 maggio 1961, A. Borraro e P. Borraro (a cura di), Firenze, Olschki, 1962, pp. 174-81: 179 e P. H. Brieger, M. Meiss, C. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the «Divine Comedy»* cit., 1, p. 240.

13. F. Franceschini, *Lucca e il lucchese nella Commedia nella sua tradizione e negli antichi commenti*, in *Dante e la Toscana occidentale: tra Lucca e Sarzana (1306-1308)*. Atti del Convegno di Studi, Lucca-Sarzana, 5-6 ottobre 2020, A. Casadei, P. Pontari (a cura di), Pisa, Pisa University Press, 2021, pp. 177-217: 180.

lo¹⁴. La compresenza nel codice di tratti linguistici lucchesi e miniature di scuola milanese, e quindi a monte la collaborazione tra botteghe settentrionali e centri di copia toscano-occidentali, è con molta probabilità da ricondursi ai rapporti tra il Visconti e i signori di Lucca, i Guinigi, tra i quali sono documentati scambi culturali e doni librari¹⁵. Già il Bongi volle identificare il ms. BR39 come l'autografo Da Buti presente sin dal 1405 nella biblioteca dei Guinigi; sebbene tale identificazione sia per Franceschini da rifiutare, non è tuttavia peregrina l'ipotesi di una permanenza del codice tra le carte dei signori di Lucca, al più da identificarsi, ancora con Franceschini, con il manoscritto latore del commento butiano che ancora nel 1431 era presente nella biblioteca guinigiana¹⁶. Benché BR39 non coincida con l'autografo guinigiano, nulla esclude che potrebbe ben esserne copia, per la prossimità cronologica all'autore (morto il 25 luglio 1406¹⁷) e alla sua ultima revisione del commento, di cui il codice è latore.

Con l'intensificazione dei legami tra Pisa e Milano¹⁸, i ben noti interessi danteschi dell'ultimo Visconti, Filippo Maria, più tardi promotore dell'incarico di commentare Dante conferito a Guinforte Barzizza, poterono rivolgersi, forse proprio per il tramite dei Guinigi di Lucca, all'esegesi pisana del Da Buti¹⁹. Della lettura pubblica della *Commedia* a Pisa, Francesco da

14. Per una contestualizzazione della vicenda redazionale del commento del da Buti nella storia politico-istituzionale toscana di fine XIV sec., cfr. Franceschini, *Il commento dantesco del Buti* cit., pp. 46-62.

15. Sui rapporti tra Filippo Maria Visconti e i signori di Lucca cfr. Franceschini, *Il commento dantesco del Buti* cit., pp. 52-62: 59-60; F. Ruggiero, *Per il testo del Commento di Guinforte Barzizza all'Inferno*, in «Rivista di Studi Danteschi», 19, 2019, pp. 288-9, in part. nota 44, a cui si rimanda per i riferimenti bibliografici.

16. L'intera vicenda è ripercorsa in Franceschini, *Il commento dantesco del Buti* cit., pp. 59-60; Id., *Censimento* cit., p. 203, che dipende a sua volta da S. Bongi, *Di Paolo Guinigi e delle sue ricchezze*, Lucca, Benedini-Guidotti, 1871.

17. Franceschini, *Il commento dantesco del Buti* cit., p. 58.

18. Si ricordi che nel febbraio 1399 Pisa fu venduta dagli Appiani ai signori di Milano, i Visconti. Nel marzo 1399, alla delegazione inviata da Pisa, che a Pavia giurò fedeltà al nuovo signore di Pisa, Gian Galeazzo Visconti, prese parte lo stesso Francesco da Buti. Franceschini, *Francesco da Buti*, in *Censimento dei commenti danteschi* cit., p. 196.

19. Sulla precoce predilezione per la glossa dantesca del principe, si veda la testimonianza del Decembrio, segretario visconteo, che dà notizia della *summa attentio* con cui il giovane Visconti attendeva al magistero dantesco di Marziano da Tortona, che forse per primo tenne *lecturae* dantesche alla corte milanese: «audivit et Martianum Terdonensem summa attentione explicantem vulgares libros quos Dantis appellant», cfr. Franceschini, *Commento* cit., p. 39, nota 32; Id., *Dante, il Buti e gli Appiani*, p. 23, nota 37 alla voce: *Marziano da Tortona*, G. Varanini (a cura di), in *Enciclopedia Dantesca* (1970)



Buti fu incaricato nel 1385 per volere del signore di Pisa, Pietro Gambacorti²⁰. Le diverse fasi di stesura del commento, interrotto al *Purgatorio* al sopraggiungere di «due gravi infermitadi»²¹ e portato a termine solo nel 1394, culminarono in una seconda revisione che impegnò l'autore tra il 1394 e il 1396²² e che interessò particolarmente la terza cantica, pur non trascurando del tutto le altre due²³. Di questa seconda revisione è testimone il BR39, come attesta la preziosa sottoscrizione d'autore trasmessa dal copista, Giovanni di Nicolao, alla c. 461rb²⁴, che con molta probabilità trasmette l'*explicit* che chiudeva l'edizione definitiva del commento.

3. Il corredo illustrativo

L'ambizioso programma illustrativo, attribuito al Maestro del Libro d'Ore di Modena, Tomasino da Vimercate²⁵, rimase per qualche ragione incompiuto, ma prevedeva la realizzazione di circa duecento iniziali decorate con oro: due grandi iniziali maggiori istoriate (di dimensione variabi-

consultabile all'url: [https://www.treccani.it/enciclopedia/marziano-da-tortona_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marziano-da-tortona_(Enciclopedia-Dantesca)/) [ultimo accesso: 12/12/25].

20. Franceschini, *Francesco da Buti* cit., pp. 192-218. L'iniziativa si inseriva in una precisa politica culturale di rilancio dello studio pisano e del prestigio del casato reggente. Sulla matrice ideologica dell'iniziativa e sull'intento encomiastico-celebrativo di alcuni luoghi del commento butiano, si vedano: Franceschini, *Francesco da Buti* cit., p. 200; Id., *Beatrice e Matilde di Canossa tra il sarcofago di Fedra e il Purgatorio dantesco. Su una «bizzarra» interpretazione di Francesco da Buti*, «Rivista di Studi Danteschi», 4, 2004, pp. 204-16; Id., *La presa di Caprona e altri momenti di storia pisana nel commento di Francesco da Buti*, in *Tra secolare commento e storia della lingua. Studi sulla «Commedia» e le antiche glosse*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 137-55.

21. Come si ricava dal proemio al *Purgatorio*: il testo, secondo il ms. di Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», XIII C 1, c. 90ra, è riportato da Tardelli, *Prolegomena* cit., p. 94 nota 2; già in Franceschini, *Francesco da Buti* cit., p. 198.

22. Tardelli, *Prolegomena* cit., p. 94; Franceschini, *Francesco da Buti* cit., pp. 206-7.

23. Bellomo, *Dizionario* cit., p. 248; Franceschini, *La prima stesura del commento del Buti al «Paradiso» in un codice appartenuto agli Appiani* (Well 1036 - Piac 544), in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1, 1998, pp. 209-44: 221-32; Tardelli, *Prolegomena* cit., p. 95.

24. La trascrizione del *colophon* è in Franceschini, *Lucca e il lucchese*, p. 180 nota 8.

25. L'attribuzione al Maestro del Libro d'Ore di Modena, poi identificato con Tomasino da Vimercate da K. Sutton, *The Master of the «Modena Hours», Tomasino da Vimercate, and the «Ambrosianae» of Milan Cathedral*, in «The Burlington Magazine», 133, 1991, n. 1055, pp. 87-90, si deve a M. Bollati, *Nuove proposte per il Maestro del Libro d'Ore di Modena*, in «Arte cristiana», 77, 1989, pp. 27-42. Pittiglio, *La Commedia dei dettagli* cit., p. 325, affianca a Giovannino de' Grassi e Tomasino da Vimercate la figura di Anovelo da Imbonate. Limitatamente a Giovannino de' Grassi, invece, M. L. Tanganelli, *Censimento* cit., vol. II, p. 653.

le dalle 6 alle 9 righe di testo) in corrispondenza dell'inizio e della metà di ciascun canto, secondo la suddivisione prevista dall'esegesi butiana, e altri capilettera aniconici di modulo inferiore (dalle 4 alle 6 righe di testo) nel commento a cornice. La decorazione era completata da un fregio foliato, che, sfruttando l'intercolumnio, talvolta si estendeva lungo i margini dello specchio, raccordando alle iniziali maggiori del testo principale i capilettera aniconici nel commento a margine, mostrando, a ben vedere, di assolvere ad una funzione ben più che decorativa, ma iconotestuale, capace, con immediata efficacia visiva, di porre in rilievo le partizioni del testo, orientando il lettore nel collegare il testo alla relativa sezione esegetica.

4. La distribuzione dei piani diegetici e il trattamento delle storie secondarie

All'interno delle iniziali figurate lo spazio narrativo si distribuisce su due piani diegetici, distinguendo in alto la narrazione di primo grado – la narrazione del viaggio e degli incontri tra Dante e le anime beate – e in basso la diegesi di secondo livello – la narrazione delle storie secondarie, i racconti delle anime e l'illustrazione dei tropi formali.

Il ciclo iconografico sviluppato sul discorso di Giustiniano ben rappresenta la *ratio* diegetica che presiede all'organizzazione degli spazi illustrativi. La visualizzazione del discorso dell'imperatore è riprodotta in serie nelle tre iniziali istoriate che scandiscono le suddivisioni dell'esegeta tra i canti VI e VII del *Paradiso* alle cc. 318r, 324r e 331r. Se ad un primo livello diegetico, nella sezione superiore dell'iniziale corrispondente al piano dell'eterno, l'anima di Giustiniano interloquisce nel Cielo di Mercurio con Dante e Beatrice in reiterate scene dialogiche, è in basso, ad un secondo livello di diegesi, che prende vita, sul piano della storia, il racconto dell'imperatore. Vi vediamo trasposte le vicende dell'aquila imperiale sino al momento in cui giunse nella sua mano. La prima delle tre iniziali istoriate a c. 318r illustra, infatti, i versi danteschi di Par., VI 7-9: «e sotto l'ombra delle sacre penne / governò 'l mondo lì di mano in mano, / e, sì cangiando, in su la mia pervenne»²⁶. Tomasino da Vimercate affida al registro inferiore della miniatura l'illustrazione del conferimento delle insegne imperiali, di cui sono attribuiti la sfera del globo terrestre e il vessillo imperiale con aquila nera in campo oro, rappresentando Giustiniano

26. Par., VI 7-9; per questi e i successivi versi danteschi, si fa riferimento all'Edizione Nazionale curata dalla Società Dantesca Italiana: Dante Alighieri, *Commedia*, G. Inglese (a cura di), tomo 3, Firenze, Le Lettere, 2021.



come *baiulo*, portatore dell'aquila. La raffigurazione del racconto quindi segue nel registro inferiore della miniatura successiva, a c. 324r, dove le conquiste di Belisario (*Par.*, VI 25-27) sono compendiate nell'illustrazione di due schieramenti militari affrontati. Infine, a c. 331r il racconto figurato si chiude con la rappresentazione del "correre" di Tito «a far vendetta [...] de la vendetta del peccato antico»²⁷. Siamo ormai in apertura del canto successivo, sul finire del discorso dell'imperatore, che nel registro superiore vediamo allontanarsi dalla scena, mentre in quello inferiore prende vita la repressione della ribellione giudaica ad opera di Tito, chiamato a vendicare la crocifissione di Cristo, il *peccato antico*, come tradizionalmente interpretavano l'evento i cristiani, da Girolamo ad Orosio²⁸.

Ad ulteriore riprova di questa modalità di rappresentazione e della *ratio* che presiede alla distribuzione dei piani diegetici, si noti che nella *fictio* della *Commedia* Dante non incontra mai Tito in quanto anima: l'imperatore Flavio ha, nel *Paradiso*, vita tutta letteraria nel solo discorso di Giustiniano, e non può, pertanto, trovare una collocazione nella sezione superiore (narrazione di secondo livello).

5. La rappresentazione di metafore e similitudini

Quando lo spazio inferiore dell'iniziale, che si è detto destinato alla diegesi secondaria, non accoglie i racconti delle anime, diviene sede della visualizzazione di tropi formali come metafore e similitudini. È quanto accade per la similitudine in apertura del canto XXIII, a c. 410r. Attraverso l'immagine dell'*augello*, che attende il giorno per sfamare i suoi nati «e con ardente affetto il sole aspetta, / fiso guardando pur che l'alba nasca»²⁹, si consolida la simmetria che il testo stabilisce tra le due immagini di desiderio (l'uccello che attende il giorno e Beatrice che attende l'aurora divina: «Come l'augello [...] Così la donna m'ia stava eretta / e attenta, rivolta inver' la plaga»³⁰), che anticipano il trionfo di Cristo, che si rappresenta nella scena superiore tra schiere di cherubini e gerarchie angeliche (Fig. 1).

Si noti che analoga a questa di BR39 è la scelta di visualizzare la similitudine con cui si apre il canto XXIII (vv. 1-15) del ms. Braidense AG XII 2, che a c. 68r illustra un uccello e i suoi due piccoli in un nido, rappresen-

27. *Par.*, VI 92-93.

28. Pittiglio, *La Commedia dei dettagli* cit., p. 218.

29. *Par.*, XXIII 8-9.

30. *Par.*, XXIII 1-11.

tando per Battaglia Ricci una «scelta inusuale in Rb, forse motivata dalla lettura allegorica che di questa similitudine propone il commento»³¹.

Unicum nella tradizione illustrata del *Paradiso* è la resa iconografica dell'iniziale istoriata di *Par.*, IV (c. 308v), che accoglie al suo interno la visualizzazione dell'*exemplum* di tradizione scolastica, utilizzato in filosofia per la definizione del libero arbitrio, su cui si apre il canto: «In tra due cibi, distanti e moventi / d'un modo, pria si morria di fame / che liber uomo l'un recasse ai denti; / sì si starebbe un agno in tra due brame / di fieri lupi, igualmente temendo; / sì si starebbe un cane in tra due dame»³². Leggendo la scena dal basso verso l'alto, vediamo Dante che, diviso tra due dubbi di uguale intensità alle parole di Piccarda e poi di Beatrice, non sa risolversi a parlare e finisce col tacere, mentre Beatrice, che ne legge sul volto il dubitare, prende la parola; nella scena centrale vi è un agno in tra due brame di fieri lupi dei vv. 4-5, nella scena superiore un cane in tra due dame (daini) del verso che segue³³ (Fig. 2).

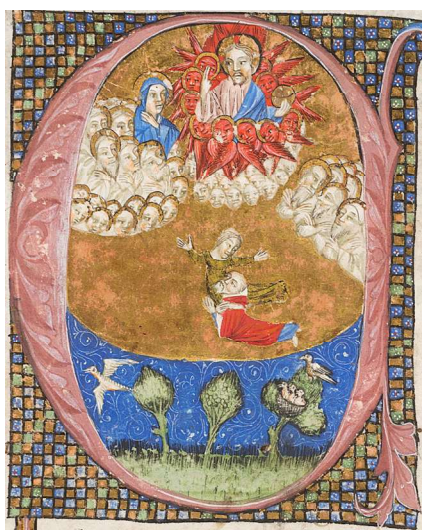


Fig. 1 - *Par.*, XXIII 1-11. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 39, c. 410r. Su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Riproduzione vietata.

31. Battaglia Ricci, *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense* cit., p. 2781; per il commento di Iacomo della Lana al passo cfr. Iacomo della Lana, *Commento alla "Commedia"* cit., p. 2345.

32. *Par.*, IV 1-6 [corsivo aggiunto].

33. Pittiglio, *La Commedia dei dettagli* cit., pp. 204-5: 205 nota 332, con riferimento all'incunabolo Z79A della Vallicelliana, che integra nell'illustrazione il primo momento del trittico (*Intra due cibi*), rappresentando un uomo tra due peri.



Fig. 2 - *Par.*, IV 1-6. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 39, c. 308v. Su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Riproduzione vietata.

6. Il commento figurato

Nell'analisi degli antichi corredi illustrativi della *Commedia* è emersa in più di un caso la stretta dipendenza della miniatura dall'esegesi, e in particolare in quei codici che mostrano sotto il profilo illustrativo un più alto tasso di autonomia dalla tradizione quando corredati da dispositivi esegetici. Tra questi il ms. BR39 è di certo un caso paradigmatico.

Tra i più esibiti esempi d'interferenza tra esegesi e miniatura vi è l'illustrazione delle invettive anticlericali nel Cielo di Saturno affidate a Pier Damiani, prima, e a San Benedetto da Norcia, poi. Più che altrove nel *Paradiso* BR39, è nelle iniziali dei canti XXI e XXII che più evidente appare il ricorso dell'illustratore all'esegesi e più dirompente emerge la spinta eversiva che ne caratterizza l'illustrazione³⁴.

34. Id, *La prosaica Commedia. Iconografie anticlericali e poco "divine" nel poema di Dante, in Acheruntica. La discesa agli Inferi dall'antichità classica alla cultura contemporanea*, R. M. Danese, A. Santucci, A. Torino (a cura di), Urbino, Argalia Editore, 2020, pp. 369-98.



Fig. 3 - *Par.*, XXII 76-87. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 39, 407r. Su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Riproduzione vietata.

All'altezza del settimo cielo di Saturno, ultima soglia sensibile ed ultimo dei cieli planetari prima di accedere ai cieli puramente metafisici, si dispongono intorno a Dante gli spiriti contemplanti. La miniatura a c. 407r (Fig. 3), come consuetudine divisa tra i due spazi di competenza, celeste e terrestre, mostra Dante e Beatrice ascendere lungo la scala d'oro che conduce al primo dei cieli puramente spirituali, l'ottavo cielo delle Stelle Fisse. In alto, sulla sinistra, le due figurine volgono indietro lo sguardo ad osservare il cammino percorso: vi vediamo Dante indicare i cieli del Sole e della Luna, di cui sono rappresentati gli astri; al centro, Dante e Beatrice discorrono con lo spirito contemplante di San Benedetto; a destra i due *viatores* osservano la costellazione dei Gemelli. Ma più interessante è quanto accade nella sezione inferiore, che illustra la tonante invettiva del fondatore dell'ordine dei benedettini, San Benedetto da Norcia, contro la corruzione che serpeggia tra le fila dei monaci seguaci della sua *regula*. Nel testo dantesco l'invettiva denuncia le pratiche di usura, l'avarizia, la conservazione dei beni materiali da parte dei monaci e l'accrescimento delle ricchezze in proprio favore o dei loro più prossimi parenti a tutto discapito dei poveri di Cristo, a cui i proventi della Chiesa dovrebbero essere invece dispensati. Eppure la miniatura che illustra queste terzine lascia pochissimo spazio all'immaginazione, rappresentando in una sce-



na di lussuria per nulla fraintendibile una donna rosso-vestita che viene adescata dalle lusinghe di due benedettini sul sagrato di una chiesa e vi viene condotta all'interno. Certo, nel testo dantesco vi è un riferimento alla debolezza della carne (*La carne d'i mortali è tanto blanda*, Par., XXII 85), ma il riferimento non è sufficiente a dedurre l'interpretazione che è compendiata in miniatura, dal momento che si riferisce piuttosto all'incostanza, all'incapacità di perdurare nel tempo l'impegno verso la regola a cui pure i monaci hanno aderito, mai riferendosi direttamente alla lascivia, che invece la miniatura inequivocabilmente rappresenta. Non vi è nelle terzine dantesche esplicita traccia di denuncia del concubinato tra i monaci, né è elicitata dal testo l'illustrazione che BR39 propone, e che, a ben vedere, si mostra del tutto dipendente dall'interpretazione proposta dall'esegesi butiana vergata a margine. Ad una più attenta analisi, infatti, appare evidente che sia proprio il Da Buti a dilatare nel preciso senso della libidine l'invettiva, introducendo, nel parafrasare *d'altro più brutto*, la figura di meretrici e concubine quali destinatarie dei proventi ecclesiastici che l'avarizia dei monaci sottrae agli ultimi. Secondo la lezione di BR39, c. 407rb il commento legge:

Et però dice che *quantunque la chiesa guarda*, cioè imperochè ciò che la chiesa a et possede oltra la vita del cherico che serve alla chiesa, tutto è della gente che per dio domanda, cioè de poveri mendicanti, non de parenti, *né d'altro più brutto*, cioè non de parenti de monaci né delli abati, né delle meretrici et concubine loro unde è proceduta questa mutatione de monaci da tanta virtù et sanctità ad tanta lascivia et dishonestà.

L'esegeta continua, poi, con insistiti riferimenti alla *corruzione della carne* quale *lusinghevole appetito carnale*, che ha procurato nei monaci la biasimevole deviazione dal *buono principio*, che *non è loro durato per la carnalità che li ha ingannati con le loro lusinghe*³⁵.

35. Banco Rari 39, c. 407rb: «Et dice che è venuta dalla corruzione della carne, dicendo *la carne de mortali è tanto blanda* cioè l'appetito carnale delli homini è tanto lusinghevole che inganna la ragione che si lassa ingannare. Et però non dura molto lo buon principio et però dice che giù *non basta buon cominciamento*, cioè imperochè giù nel mondo non dura buono principio che fatto sia *dal nascer della quercia ad far la ghianda*, cioè non dura tanto di tempo quanto è da poi che è nata la quercia infine che ella pena ad fare delle ghiande, che si dice che comunamente pena anni XX si che innanci ch'ella quercia faccia ghianda a bene anni XX. Et così dice sancto Benedecto che li monaci miei facessero buono principio non è loro durato per la carnalità che li ha ingannati con le loro lusinghe».

Si tratta di un caso di *hapax legomenon* per l'illustrazione del canto nella tradizione cognita, tuttavia, appare forse non del tutto ozioso un confronto con l'illustrazione di Piccarda strappata al convento del ms. Braidense AG XII 2³⁶ a c. 10v, in cui un analogo modello illustrativo – benché con movimento inverso, dalla chiesa all'esterno – sembra servire specularmente all'illustrazione della scena di corruzione in BR39.

Una spinta eversiva analoga a quella esibita dalla miniatura precedente caratterizza l'illustrazione della seconda invettiva anticlericale del cielo di Saturno (c.403r), questa volta affidata alla voce di Pier Damiani, dove in maniera più che icastica si rappresentano nel registro inferiore *li moderni pastori*:

Or voglion quinci e quindi *chi i rincalzi / li moderni pastori, e chi li meni, /*
 tanto son gravi, e *chi di retro li alzi; / cuopron d'i manti loro i palafreni /* sì che due
 bestie van sotto una pelle³⁷ (Fig. 4).



Fig. 4 - *Par.*, XXI 130-4. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 39, c.403r. Su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Riproduzione vietata.

Fig. 5 - *Par.*, XVIII 64-81. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 39, c. 387v. Su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Riproduzione vietata.

Hapax legomenon è anche l'iniziale al mezzo del canto XVIII a c. 387v, che racchiude in un'unica miniatura ben due *lectiones singulares* (il *vultus bifrons* di Beatrice e la specularità delle lettere D-I-L) (Fig. 5). In que-

36. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XII 2, c. 10v, disponibile all'url: https://www.europeana.eu/eu/item/446/CNMD_0000115535?page=28 [ultimo accesso 12/02/2026].

37. *Par.*, XXI 130-4.



sto ultimo caso, sembra davvero che l'illustrazione spinga alle estreme conseguenze la rappresentazione, nella sfida di rendere bidimensionalmente il dinamismo e il movimento che interessa le anime dei beati e dei *viatores* nell'ascesa attraverso le sfere tolemaiche. In basso, accanto al corpo dell'iniziale, si compendia nell'enigmatica figura bifronte di Beatrice la similitudine ai vv. 64-69, dove la repentinità dell'ascesa dal quinto al sesto cielo di Giove è risolta nella metafora che, con estrema creaturalità, paragona il subitaneo ascendere dei *viatores*, prodotto dal fulmineo 'tirare di Dio', alla rapidità con cui il rossore di vergogna appare e scompare su un volto virginale di donna: vediamo così cospargere di rossore le gote del volto che guarda verso il basso; più diafano invece quello a destra, che verso il nuovo cielo volge lo sguardo. Il tentativo di restituzione del dinamismo celeste continua verso l'alto, nella scena superiore a cui la figura di Beatrice indica, e a cui il movimento di ascesa tra quinto e sesto cielo converge, confluendo nel momento successivo di integrazione di Dante e Beatrice nell'astro con l'entrata nel nuovo cielo. L'illustrazione continua, infatti, nel clipeo superiore alla sommità dell'iniziale, dove riappaiono Dante e Beatrice; sul loro sfondo si staglia la danza degli spiriti giusti che nel cielo di Giove si dispongono incontro al poeta in coreografie di luce. Com'è noto, queste anime luminose compongono figure con il loro volteggiare e mutare forma, dapprima distribuendosi nelle prime tre lettere D – I – L con cui si apre il libro biblico della Sapienza, «*Diligite iustitiam qui iudicatis terram*», quindi, a partire dal colmo dell'*emme* (che dovremmo immaginarci in una tipologia grafica familiare al poeta, cioè una maiuscola gotica epigrafica), la figura viene ad assumere l'aspetto di un giglio araldico, quindi di un'aquila. Di queste metamorfosi, è generalmente la forma d'aquila che viene prediletta nelle iconografie del *Paradiso* per questo canto, accompagnata dalla scritta «DIL» del monito sapienziale³⁸. Non vi è altro luogo della tradizione illustrata in cui si attesti la scelta di rappresentare in maniera speculare le tre lettere, non meglio spiegabile se non, ancora una volta, attraverso il ricorso al commento a cornice. Ad un più attento esame, infatti, tale specularità potrebbe esser stata indotta dalla reiterata insistenza sul senso di circolarità che il commento esprime, ma soprattutto dal significato che il Da Buti attribuisce al moto circolare degli spiriti giusti. Nelle ter-

38. Si vedano tra le antiche recensioni figurative del *Paradiso* quelle dei mss. København, Kongelige Bibliotek, Thott. 411.22, c. 206r; Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8530, c. 148r; Oxford, Bodleian Library, MS. Holkham misc. 48, c. 136v; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 276, c. 65v.

zine dantesche due sono i verbi di movimento impiegati per descrivere il moto delle anime, *volitare* e *moversi in rota*, flessi nelle forme *volitando* e *a sua rota moveansi* ai vv. 77 e 79. Ma per l'esegeta al movimento rotatorio degli spiriti sottende un più preciso senso riposto, che investe la natura della *Giustizia* nella morale cristiana in quanto prerogativa del divino, concessa per grazia divina ai reggitori del mondo che la esercitano in terra in sua vece, e che a Dio ritorna. L'interpretazione inerisce a questioni teologiche più profonde sulla natura della giustizia, di cui i giudici in terra non sono che emissari, e mette in luce il principio di circolarità, che governa il conferimento dello spirito divino della Giustizia tra Dio e uomini. E non soltanto il circuito chiuso del procedere e del ritornare a Dio della giustizia è la condizione che implicitamente imprime il *volitare* alle anime, ma l'arrestarsi di questo moto ne rappresenterebbe il definitivo epilogo; è inequivocabile il Da Buti su questo punto: «il fermarsi si monstri la morte della giustitia» (c. 387vb). Il moto costante rappresenta, dunque, il perpetuarsi della giustizia nel mondo, che da Dio procede e in Dio trova circolarmente il suo fine:

Et perché li loro motivi erano proceduti dalla gratia di dio et li loro fini tucti sono per rispetto di dio, però finge che lo loro movimento sia circolare nel operare nel mondo. Et anchora finge questo per monstrare la contemplatione de' beati che partendosi da dio ritornano ad dio, come più volte è stato monstrato di sopra³⁹.

7. Conclusioni

La genesi di iconografie incongrue, o quantomeno "singolari", quali quelle esibite dalla recensione figurativa del *Paradiso* BR39 richiede di essere indagata alla luce degli apparati esegetici, nonché posta in relazione con altri momenti della trasmissione testuale della *Commedia* che esibiscono sistemi esegetici complessi, la cui chiave di lettura ermeneutica è affidata alle parole quanto alle immagini, agli apparati iconografici *accanto* ai dispositivi esegetici tradizionali, quali glosse, chiose e commenti continui, sia quando i commenti siano vergati a margine, come nel caso del BR39, sia pure quando siano invece sottesi *in absentia*, ma presupposti dalle scelte operate in sede iconografica⁴⁰. La preminenza accordata alla dimensione

39. BR39, c. 387v.

40. Accanto ai mss. BR39, Rb e Yates Thompson 36 qui considerati, che dipendono l'il-



materiale della trasmissione, volta ad accertare e certificare tangibilmente il mutare di segno delle forme di appropriazione del testo nel tempo e nello spazio, mostra quanto feconda sia la prospettiva di indagine congiunta di testo e immagine nella determinazione di linee di tendenza all'interno della trasmissione materiale e quanto un riesame della tradizione in una prospettiva interdisciplinare sia illuminante a cogliere la genesi unica di testo ed immagine nella confezione di molti codici danteschi, nonché la dimensione ermeneutica congiunta che li tiene insieme⁴¹. L'escussione degli antichi testimoni miniati del *Paradiso* e la collazione integrale dei loro corredi illustrativi, infatti, hanno lasciato emergere in più di un caso la stretta dipendenza della miniatura dall'esegesi, in particolare per quei codici che mostrano sotto il profilo illustrativo un più alto tasso di autonomia dalla tradizione quando corredati da dispositivi esegetici.

L'indagine del rapporto tra antica esegesi e recensioni figurative di tradizione manoscritta si rivela, in ultima analisi, uno strumento utile per promuovere una più profonda sinergia tra le discipline coinvolte nell'analisi del manoscritto e la critica del testo, secondo una prospettiva filologica «integrata dei testi e delle immagini»⁴² che intenda la prassi ecdotica quale dimensione non perimetrata esclusivamente entro i limiti della *constitutio textus* ma si estenda a tutti quegli aspetti dello studio materiale del codice manoscritto capaci di gettare nuova luce sulle vicende della storia della tradizione⁴³.

lustrazione rispettivamente dalle esegesi del da Buti, di Iacomo della Lana e dell'*Ottimo Commento*, tra i codici che mostrano tale rapporto di dipendenza tra esegesi e miniatura si vedano almeno gli studi relativi al rapporto tra corredo illustrativo e le *expositiones* di Guido da Pisa nel "Dante Chantilly": L. Battaglia Ricci, *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, in «Rivista di Studi Danteschi», 7, 2008, pp. 83-100; e F. Autiero, «Codex Altonensis» e ms. 597 di Chantilly: indizi dell'esistenza di un antigrafo comune. Per la ridefinizione dei rapporti tra i due testimoni in *Immaginare la "Commedia"*, C. Perna (a cura di), Roma, Salerno, 2022.

41. Valga come esempio su tutti, il celebre ms. Filippino: *Chiose Filippine*. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli, A. Mazzucchi (a cura di), Roma, Salerno, 2002.

42. Varvaro, *Il libro 1 delle "Chroniques" di Jean Froissart*. Per una filologia integrata dei testi e delle immagini cit.

43. Della vitalità di tale approccio sono testimoni i numerosi contributi dedicati in tempi recenti allo studio del rapporto testo-immagine; valgano per tutti gli studi di F. Autiero, *La Commedia nei suoi primi manoscritti miniati. Analisi codicologiche, ecdotiche e iconografiche*, Roma, Antenore, 2023 (molto preziose le pp. 11-12 per le precisazioni fornite sulle differenze tra la fenomenologia della copia del testo e delle immagini); A. Forte, *Copisti di immagini*, Roma, Viella, 2024.

Bibliografia

- Autiero F., "Codex Altonensis" e ms. 597 di Chantilly: indizi dell'esistenza di un anti-grafo comune. Per la ridefinizione dei rapporti tra i due testimoni in *Immaginare la "Commedia"*, C. Perna (a cura di), Roma, Salerno, 2022.
- Battaglia Ricci L. "Storia Prima", "Storie Seconde". Contributo per una riflessione su categorie in uso negli studi sul Dante illustrato, in «Giornale storico della letteratura italiana», 661, 2021, pp. 1-34.
- Battaglia Ricci L., *Il commento illustrato alla "Commedia": schede di iconografia trecentesca*, 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, tomo 1, pp. 601-39.
- Battaglia Ricci L., *L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense*, in Iacomo della Lana, *Commento alla "Commedia"*, Mirko Volpi (a cura di), Salerno, Roma, 2009, pp. 2719-37.
- Battaglia Ricci L., *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*, in «Rivista di Studi Danteschi», 7, 2008, pp. 83-100.
- Bellomo S., *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della "Commedia" da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 250-1 nr. 3.
- Bertelli S., *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo. I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, vol. II, Firenze, Leo S. Olschki, 2016.
- Bolzoni L., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- Bollati M. (a cura di), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona, re di Napoli. Commentario al codice*, Modena, Franco Panini editore, 2006.
- Bollati M., *Nuove proposte per il Maestro del Libro d'Ore di Modena*, in «Arte cristiana», 77, 1989, pp. 27-42.
- Bongi S., *Di Paolo Guinigi e delle sue ricchezze*, Lucca, Benedini-Guidotti, 1871.
- Boschi Rotiroti M., *Codicologia Trecentesca della Commedia*, Roma, Viella, 2004.
- Boschi Rotiroti M., *I manoscritti miniati trecenteschi della Commedia. Analisi codicologica*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, R. Arqués Corominas e M. Ciccuto (a cura di), Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, pp. 19-27.
- Brieger P. H. - Meiss, M. - Singleton, C., *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, voll. I- II, Princeton, Princeton Univ. Press, 1969.



- Censimento dei commenti danteschi. I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), Roma, Salerno, 2011, pp. 204-8, 653-4.
- D'Arcais F., *Le miniature del Riccardiano 1005 e del Braidense AG.XII.2: due attribuzioni ed alcuni problemi*, in «Storia dell'Arte», 23, 1978, pp. 105-114.
- Dante Alighieri, *Commedia*, G. Inglese (a cura di), vol. III, Firenze, Le Lettere, 2021.
- Dante, *il Buti e gli Appiani. Un codice tra Piombino, Piacenza e Massachusetts*, Catalogo e mostra documentaria: Piombino 20 giugno-17 luglio 1998, F. Franceschini (a cura di), Pisa, Edizioni ETS, 1998.
- Franceschini F., *Beatrice e Matilde di Canossa tra il sarcofago di Fedra e il Purgatorio dantesco. Su una «bizzarra» interpretazione di Francesco da Buti*, «Rivista di Studi Danteschi», 4, 2004, pp. 204-16.
- Franceschini F., *La presa di Caprona e altri momenti di storia pisana nel commento di Francesco da Buti*, in *Tra secolare commento e storia della lingua. Studi sulla «Commedia» e le antiche glosse*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 137-55.
- Franceschini F., *La prima stesura del commento del Buti al «Paradiso» in un codice appartenuto agli Appiani* (Well 1036 - Piac 544), in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 1, 1998, pp. 209-44.
- Franceschini F., *Lucca e il lucchese nella Commedia nella sua tradizione e negli antichi commenti*, in *Dante e la Toscana occidentale: tra Lucca e Sarzana (1306-1308). Atti del Convegno di Studi, Lucca-Sarzana, 5-6 ottobre 2020*, A. Casadei - P. Pontari (a cura di), Pisa, Pisa University Press, 2021, pp. 177-217.
- Franceschini F., *Il commento dantesco del Buti nel tardo Trecento e nel '400*, in «Bollettino storico pisano», 64, 1995, pp. 45-114.
- Iacomo della Lana, *Commento alla «Commedia»*, Mirko Volpi (a cura di), con la collaborazione di A. Terzi, Salerno, Roma, 2009.
- Lazzi G., *Manoscritti e miniature al computer*, in «Antichità viva», 2-3, 1996, pp. 68-71.
- Mazzucchi A., *Un'interpretazione figurata della «Commedia»: Il «Dante historiato da Federigo Zuccaro»*, in *Dante Historiato Da Federigo Zuccaro. Commentario [all'edizione in facsimile]*, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 7-29.
- Miglio L., *I commenti danteschi: i commenti figurati*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001), Roma, 2003, pp. 377-401.
- Nerucci C., *Un'officina lombarda operosa per i Duchi di Milano: la «Divina Commedia» B.R. 39*, Tesi di laurea in Lettere Moderne, relatrice M.G. Ciardi Dupré

- Dal Poggetto, Univ. degli Studi di Firenze, Fac. di Lettere e Filosofia, a.a. 1995-1996.
- Pittiglio G., *La Commedia dei dettagli. "Storie seconde" e deroghe iconografiche del poema dantesco tra XIV e XV secolo*, Roma, ISME, 2023.
- Pittiglio G., *Il Paradiso degli incunaboli veneziani del 1491: tra storie seconde, hapax e tradizione iconografica della Commedia*, in *Dante visualizzato, Carte ridenti III: XV secolo*, Seconda parte, R. Arqués Corominas - S. Ferrara (a cura di), Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, pp. 161-92.
- Pittiglio G., *La prosaica Commedia. Iconografie anticlericali e poco "divine" nel poema di Dante*, in *Acheruntica. La discesa agli Inferi dall'antichità classica alla cultura contemporanea*, R. M. Danese - A. Santucci - A. Torino (a cura di), Urbino, Argalìa Editore, 2020, pp. 369-98.
- Pomaro G., *Forme editoriali nella "Commedia"*, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del convegno (Urbino, 1-3 ottobre 2001)*, Roma, Salerno, 2023, pp. 283-320.
- Ponchia C., *Continuità e innovazione. Tendenze illustrative della Divina Commedia nel primo Quattrocento*, in *Dante visualizzato: carte ridenti. II. XV secolo: prima parte*, M. Ciccuto, L. M. G. Livraghi (a cura di), Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 35-46.
- Pope-Hennessy W., *A Sienese codex of the Divine Comedy*, Oxford, Phaidon, 1947.
- Ruggiero F., *Per il testo del Commento di Guiniforte Barzizza all'Inferno*, in «Rivista di Studi Danteschi», 19, 2019, pp. 274-350.
- Salmi M., *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e Quattrocento*, in *Dante nel secolo dell'unità d'Italia. Atti del I Congresso nazionale di studi danteschi*, Caserta-Napoli, 21-25 maggio 1961, A. Borraro e P. Borraro (a cura di), Firenze, Olschki, 1962, pp. 174-81.
- Sutton K., *The Master of the «Modena Hours», Tomasino da Vimercate, and the «Ambrosiana» of Milan Cathedral*, in «The Burlington Magazine», 133, 1991, n. 1055, pp. 87-90.
- Tardelli C., *Prolegomena all'edizione del commento alla "Commedia" di Francesco da Buti. 'Inferno'*, in «Le Tre Corone», 1, 2014, pp. 83-129.
- Varvaro A., *Il libro 1 delle "Chroniques" di Jean Froissart. Per una filologia integrata dei testi e delle immagini*, in «Medioevo Romanzo», 19, 1994, pp. 3-36.