

CHIARA FUSCO, **Sulla ricezione della Commedia nella  
Venezia quattrocentesca: indagini intorno al ms. Fonds  
italien 78 della BnF**

In un contributo che, come questo<sup>1</sup>, miri a indagare un singolo manoscritto estratto dal *mare magnum* della tradizione dantesca, sembra superfluo sottolineare che gli intenti sono ben lontani dalla ricostruzione testuale e riguardano piuttosto, seppur solo in teoria, la 'filologia del lettore': quando un testimone non è portatore di lezioni significative non per questo cessa di essere significativo dal punto di vista della tradizione, cogliendo «il *testo-nel tempo*, come lo ebbe genialmente a definire, forse in termini più circoscritti e del tutto tecnici, Gianfranco Contini, cui potremmo oggi aggiungere il *testo-nello-spazio*, compreso quello *storico-sociale*, ovvero le diverse richieste e gerarchie del Lettore<sup>2</sup>.»

E tuttavia il contributo sfugge anche all'ambito della pura filologia, ponendosi piuttosto come uno studio codicologico, paleografico e iconografico di un testimone quattrocentesco della *Commedia*, secondo il principio per cui «il manoscritto è sì veicolo di scrittura e di testo, ma è anche il prodotto materiale di una società, in cui si fondono tecnica e ideologia<sup>3</sup>.» Il testimone preso in esame è in grado, secondo il parere di chi scrive, di restituire significativi indizi sulle

---

<sup>1</sup> Il presente articolo nasce da materiale e ricerche estrapolati dalla mia tesi di laurea magistrale.

<sup>2</sup> Antonelli (2019), p. 51.

<sup>3</sup> Agati (2009), p. 35.

modalità di circolazione e ricezione del poema nel contesto geografico e culturale, nonché sulle modalità di 'leggere e intendere Dante'.

## **Un codice di lusso**

Il codice Italien 78 della Bibliothèque Nationale de France si presenta, nel suo insieme, come un codice di lusso quasi perfettamente conservato. Esso contiene la *Commedia* accompagnata dal *Comentum* volgarizzato di Benvenuto da Imola, disposto a cornice intorno al testo del poema. Di formato grande (mm 395 x 275), in pergamena, è protetto da una coperta di marocchino rosso su assi di cartone, decorata in caratteri d'oro sui piatti anteriore e posteriore con il nome dell'antico possessore, un non identificato Claudio Monanni, e sul dorso con il nome dell'opera, 'Il Dante Commentato'. La datazione è stimata tra la fine del XIV secolo e il secondo quarto del secolo successivo e la patina linguistica sembra collocarlo geograficamente nell'area veneta.

Le carte si presentano diverse l'una dall'altra per quanto riguarda la disposizione del testo: esso è bicolonnare da carta A a 2r e monocolonnare con commento a cornice da carta 2v, dunque in corrispondenza dell'inizio della *Commedia* e del commento; per le carte che accolgono il poema varia sensibilmente lo specchio rigato, a seconda nei versi del poema trascritti e della quantità di note a commento. Il manoscritto, per impaginazione, si rifà al modello di libro universitario, con il testo del poema al centro della pagina e il commento disposto a cornice. Questo modello di codice, nato in ambiente universitario per testi di carattere prevalentemente giuridico e teologico tra XII e XIII secolo, ebbe una grande fortuna non solo nello stesso ambiente accademico fino a tutto il Quattrocento, essendo riprodotto nelle prime prove a stampa, ma si riversò anche nell'ambito letterario, inevitabilmente toccando il testo dantesco. Nella tradizione della *Commedia*, sono numerosi i codici che si presentano con un

commento, indice della volontà dei committenti di usufruire di un dispositivo che accompagnasse la lettura; tuttavia, «nonostante la precoce istituzione della *lectura Dantis* in diverse città, l'ambiente di fruizione della *Commedia* non è scolastico e rimane appannaggio di circoli amatoriali», con la conseguenza che «la glossa disorganica è la prassi esegetica più antica<sup>4</sup>». Ma la forma-libro universitario, che già era stata applicata ad esemplari dei poemi omerici, invade anche il campo della letteratura volgare quando la *Commedia* diventa oggetto di esegesi: ci si trova così di fronte ad apparati completi e continui che richiedono l'entrata in gioco di meccanismi di reciproco adattamento delle due masse testuali e tecniche di sfruttamento della pagina finalizzate a tale obiettivo; situazione che, benché minoritaria nell'immenso *corpus* della tradizione dantesca, è comunque attuata e spesso con esiti di grande eleganza, come il manoscritto in esame. Le caratteristiche della disposizione a cornice presentano aspetti valutabili sotto diversi punti di vista. Da parte dell'editore, essa si presenta vantaggiosa poiché permette di scrivere prima tutta una parte del testo e in un secondo momento trascrivere il commento; di contro, l'evidente difficoltà riguarda la preparazione della pagina e il collegamento tra testo e glossa in margine: una tale architettura richiede la messa in opera di tecniche raffinate, di calcoli preliminari per la valutazione della quantità di testo da copiare, considerando che essa è inversamente proporzionale alla densità della glossa. Dal punto di vista del lettore, i vantaggi si presentano nella compresenza sulla pagina tanto il testo quanto il contenuto esegetico; le difficoltà possono realizzarsi nel momento in cui le modalità di "aggancio" tra i due testi non siano facilmente evidenti<sup>5</sup>. Nel manoscritto, i rinvii al testo del poema sono talvolta resi

---

<sup>4</sup> Pomaro (2002), pp. 286-287.

<sup>5</sup> Per una disamina quanto più completa delle tecniche e delle difficoltà implicate nella costruzione di una pagina con testo e commento rimando a Maniaci M., *La serva padrona. Interazioni fra testo e glossa sulla pagina del manoscritto*, in *Talking to the Text. Marginalia from Papyri to Print. Proceedings of a Conference held at Erice, 26 September - 3 October 1998*, Centro Internazionale

in inchiostro rosso e talvolta sottolineati o tratteggiati, di modo che l'occhio del lettore sia facilmente guidato dal testo alla porzione di glossa corrispondente. Il fatto che le righe di testo per la *Commedia* siano diverse da carta a carta fa emergere il lavoro accurato del copista nel calcolare la quantità di testo necessaria, per ogni pagina, affinché la porzione corrispondente di commento sia presente sulla stessa.

Anche per quanto riguarda i contenuti, il manoscritto sembra sottostare a un progetto estremamente curato. Il commento volgarizzato di Benvenuto da Imola – di cui il manoscritto è testimone insieme a un altro gruppo di codici, i Canon.it. 105-106-107 conservati alla Bodleian Library di Oxford – è integrato da inserti del tutto inediti rispetto alla versione latina originale<sup>6</sup>, dal carattere squisitamente cronachistico. A fare da introduzione alla *Commedia* e all'annesso commento sono inseriti, nel primo fascicolo – che presenta numerazione in lettere latine, il che lascerebbe pensare a un'aggiunta posteriore al volume – il *Trattatello in laude di Dante* di Giovanni Boccaccio e la dedica di Benvenuto da Imola del proprio commento a Niccolò II d'Este, seguiti, a inizio del nuovo fascicolo, dal carme in onore di Dante e l'introduzione al commento, unità testuali che sono parte integrante del commento. La disposizione di queste opere è interessante. Il fascicolo A-J sembra essere stato pensato per accogliere l'operetta del Boccaccio, terzo *auctor*, se vogliamo esterno al sistema Dante-Benvenuto, *Commedia*-commento. La trascrizione, che alla fine accoglie la firma del copista, termina a carta Hv: nell'economia del fascicolo sarebbero rimaste bianche le carte I e J. Nei fatti, dopo il Trattatello, sono bianche le carte I (*recto* e *verso*) e J *recto*. La carta J *verso*, ultima del fascicolo, è riempita dalla dedica che Benvenuto da Imola fece

---

di Studi Umanistici Università degli Studi di Messina, 2002; Id., *Problemi di mise en page dei manoscritti con commento a cornice. L'esempio di alcuni testimoni dell'Iliade*, in «Segno e testo», 4, Università degli Studi di Cassino, 2006.

<sup>6</sup> Inserti che meriterebbero di essere più approfonditamente studiati.

del suo commento al marchese di Ferrara Niccolò II d'Este, presso il quale soggiornò per circa un decennio. Alla carta immediatamente successiva (1r) comincia la trascrizione di quello che sembra essere un *corpus* compatto, formato da Carme in onore di Dante e introduzione al commento, seguiti dal proemio al commento (1v-2r). Sembrerebbe che lo scopo di chi ha progettato questo volume fosse di accompagnare la *Commedia* e il commento con tutte le opere ancillari ad esse, trascritte a partire dal secondo fascicolo del volume, quello che dà avvio alla numerazione in cifre arabe. Il fascicolo A-J, anteposto, sarebbe servito a un'ulteriore aggiunta a questo corpus compatto, con la trascrizione del *Trattatello*, con il quale il commento di Benvenuto dialoga apertamente; l'ultima carta del fascicolo, contenente la dedica a Niccolò d'Este e speculare alla prima di quello successivo, servirebbe da raccordo e completamento al gruppo di scritti del commentatore imolese.

A carta Hv, in inchiostro rosso, un distico in rima porta la sottoscrizione del copista: «Zorçi Zanchani l'a scripto per amore / Per quel da Certaldo e Dante al suo honore». Questo e quello presente sui piatti della coperta sono gli unici nomi presenti nel volume, da cui deve necessariamente partire l'indagine per scoprirne il contesto di composizione.

In generale, il manoscritto non presenta mutilazioni né gravi danni, se non per alcune carte con inchiostro molto scolorito, che rende complicata e talvolta impossibile la lettura a occhio nudo.

Laddove, tra gli ultimi anni del Trecento e i primi del Quattrocento si affermava la riforma grafica umanistica, con un ritorno al libro di studio sui modelli dell'XI e XII secolo (in *littera antiqua*, di formato medio-piccolo, decorazione a bianchi girari), la costituzione del manufatto risponde all'idea di libro moderno: *littera textualis*, formato medio-grande, commento a cornice, decorazione a fogliame con figure.

## Gli aspetti paleografici

Una descrizione completa del codice non può prescindere da una valutazione paleografica di esso, tanto più nel caso di un manoscritto che presenta caratteri assolutamente peculiari. La letteratura si esprime quasi all'unanimità sulla tipologia grafica qui testimoniata: *littera textualis* sia per la *Commedia* che per il commento circostante, quest'ultima di modulo minore e con andamento più o meno posato. Una descrizione più puntuale e attenta credo sia stata fornita unicamente da Armando Petrucci:

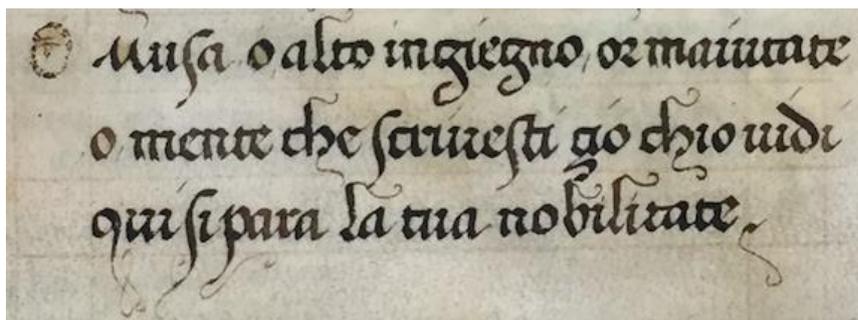
*semigotica con forte contrasto di tratteggio e ampi tratti ornamentali aggiunti alle aste, secondo la tradizione scrittoria veneziana dell'ultimo Trecento; le maiuscole sono quelle della minuscola cancelleresca; ma fra di esse spicca un manipolo di maiuscole di stile bizantino...<sup>7</sup>*

Altrove, lo stesso Petrucci parla di una «singolarissima semigotica corsiva rigida ed artificiosa<sup>8</sup>», che ben descrive la natura della mano del copista, innesto di tratteggio gotico, andamento corsivo e ornamenti cancellereschi: un'artificiosità visibile soprattutto nella realizzazione del testo della *Commedia*, che con la maggior rigidità del tracciato e il modulo più grande si presenta come monumento intorno al quale si sviluppa il paratesto esegetico.

---

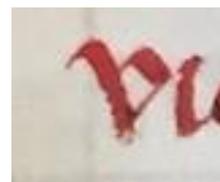
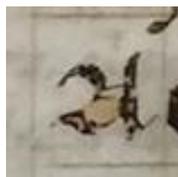
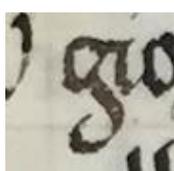
<sup>7</sup> Petrucci (1991), p. 125.

<sup>8</sup> Petrucci (2017), pp. 189.



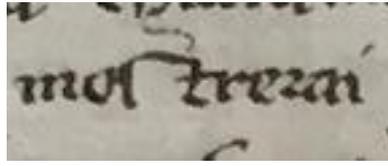
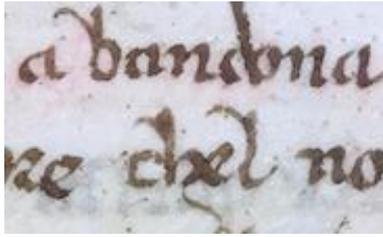
L'impianto gotico è attenuato dalla rotondità della forma e da una certa ariosità tra le lettere e le righe di testo: un'interlinea più ampia è necessaria per accogliere lo sviluppo delle aste ascendenti e discendenti di alcune lettere (f, h, l, p, q, s); gioco calligrafico realizzato a penna rovesciata e che aumenta nell'ultima riga di testo della pagina, in cui il copista si lascia andare a svolazzi più articolati.

Tra le lettere significative, da segnalare la *a* corsiva nella maggior parte dei casi, talvolta di forma onciale quando indipendente o a inizio parola; la *d* onciale ma con tratto poco coricato sulla sinistra; una *g* squadrata e con occhiello discendente aperto che si presenta in due forme; la *r* a forma di 2 non per forza in seguito a curva concava; la *v* che può presentare forma a cuore quando è posta a inizio parola; la *z* resa come *c* cedigliata (ç).



Nel testo del commento è possibile riscontrare gli stessi vezzi grafici, sebbene lo spazio interlineare sia naturalmente minore; di conseguenza le aste non presentano gli elementi decorativi se non sull'ultimo rigo di scrittura della pagina.

I tratti distintivi di questa semigotica di commento sono le aste ascendenti delle lettere b, h e l, che presentano una biforcazione, e il nesso *st* caratterizzato da un largo spazio:



Gli elementi di interesse sono riscontrabili soprattutto nell'uso delle maiuscole, quelle che Petrucci ha definito derivate dalla minuscola cancelleresca e tra le quali spiccano alcune di stile bizantino, «uso proprio dell'area lombardo-veneta che era molto diffuso per testi latini soprattutto nella prima metà del secolo<sup>9</sup>». La presenza di maiuscole alla greca inserite nell'alfabeto latino è riscontrabile in area veneta fin dal XIII secolo<sup>10</sup>, ma è nella produzione di primo Quattrocento che quest'uso si afferma, inserendosi nel circuito di originalità grafica che caratterizza Venezia e il Veneto: a esserne toccata è soprattutto la produzione di codici di Padri della Chiesa, di classici latini o di umanisti contemporanei, in misura minore i testi volgari<sup>11</sup>; oltre a essere limitato all'area padano-veneta, con parziale assorbimento in Lombardia, tale fenomeno ebbe limitazione anche nel tempo, essendo registrato un periodo di uso tra gli anni '20 e '70 del Quattrocento, dopo il quale venne diffondendosi la maiuscola "intagliata" come scrittura d'apparato<sup>12</sup>. Tale uso per le maiuscole, secondo Petrucci, non fu mai privo di una «precisa funzione designativa ed esibente», per la quale non è possibile supporre un «atteggiamento di passiva casualità nella scelta delle forme grafiche<sup>13</sup>». Nel codice in esame le maiuscole compaiono, per quanto riguarda la *Commedia*, in posizioni di rilievo: sono rese in maiuscolo le iniziali di terzina e le lettere iniziali del primo verso di ogni cantica; queste ultime,

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> De Robertis (1998), pp. 65-79.

<sup>11</sup> Petrucci (1991), p. 130.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 121.

in particolare, sono riccamente decorate non solo dal tipico tocco di giallo, ma da svolazzi resi in modo sottile tramite il rovescio della penna. Tra queste maiuscole risaltano alcune dalle forme che richiamano esplicitamente quelle greco-bizantine: la *A* in forma di *alfa*, la *C* come *sigma*, la *E* come *epsilon*, la *G* in forma di due archetti sovrapposti, la *M* a tre aste con traversa orizzontale (nella variante a doppio archetto), la *O* resa come *omega*; a queste vanno aggiunte la particolarissima *N* con traversa "a gradini". Queste lettere si presentano, però, con varianti: la *A* e la *E* compaiono anche in forma capitale, la *M* può presentarsi come *W* al contrario (con le aste oblique che si incrociano), la *N* si presenta in quattro varianti (di cui una, particolarissima, con traversa a gradini che si innalza laddove dovrebbe esserci la seconda asta verticale) e la *O* in tre:



(*M* come *W* capovolta)



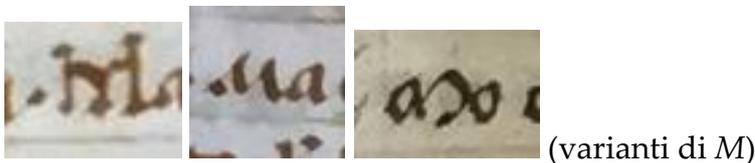
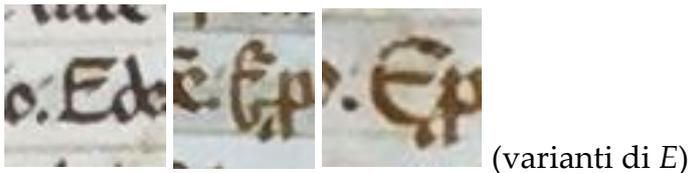
(varianti di *N*)



(varianti di *O*)

Abbiamo accennato alla funzione ornamentale di queste particolari realizzazioni grafiche di stampo greco; in effetti, usandole come iniziali di terzina o nelle rubriche a inizio canto, il copista risponde a un'esigenza di abbellimento e movimento della pagina, tramite forme inusuali, varianti di lettera, vezzi calligrafici. Motivazione che si spiega bene per il testo della *Commedia*, cuore

intorno al quale e in ragione del quale ruotano il corpo della pagina e i suoi arti (commento, apparato illustrativo, rubriche); ma sembra che il copista voglia trasportare questi e ancora più vezzi anche nel corpo del commento, in luogo di semplici iniziali di periodo. Si presenta, dunque, una situazione in cui lettere di scritture ornamentali e d'apparato entrano non solo nel corpo del testo, ma con ancora più varietà: alle forme già analizzate saranno da aggiungere le particolarissime *C* crestata e squadrata, come due angoli consecutivi, la *E* tonda di modello onciale e altre due varianti di *M*:



Si tratta di forme non del tutto inedite, almeno per quanto riguarda l'ambiente della cancelleria veneziana: simili disegni di lettera, in particolare la *M* con traversa a doppio archetto e a forma di *W* capovolta e la *C* squadrata si registrano nella mano di Sebastiano Borsa, in attività dagli anni '20 del Quattrocento, appartenente a una famiglia di cancellieri e notai ed egli stesso parte di quel gruppo di collaboratori statali che parteciparono al movimento umanistico veneto insieme ai patrizi<sup>14</sup>. Tipici della scrittura di cancelleria del Borsa – che

---

<sup>14</sup> Barile (1994), p. 18.

utilizza un'*antiqua* – sono anche l'uso di svolazzi calligrafici, il rapporto tra le piccole dimensioni del corpo delle lettere e lo slancio delle aste ascendenti e discendenti, queste ultime prolungate ed enfatizzate al di sotto dell'ultima linea di scrittura<sup>15</sup>: elementi che abbiamo riscontrato nella mano di Zancani. Ancora, la stessa *M* ad archetti si presenta anche nella scrittura di Francesco Bracco<sup>16</sup> degli anni '20, anche lui notaio e appartenente alla cerchia di quel Guarino Veronese che si fece promotore della creazione di una scrittura *antiqua* a Venezia, con tratti propri rispetto a quella fiorentina. E non è un caso che la maggioranza di forme alla greca si trovino all'interno di tipologie grafiche all'antica o di tipo corsivo, mentre meno frequentemente, seppur in casi numerosi, risultano in abbinamento con tipizzazioni di gotica<sup>17</sup>: la ripresa di maiuscole alla greca rientra in quel movimento di ritorno all'antico che si realizza, in area veneta, nella creazione di una *littera antiqua* in forme e modelli alternativi a quelli fiorentini. Guarino Veronese fu il protagonista di questa trasformazione della scrittura: la sua idea di grafia all'antica guarda in due direzioni non contemplate dalla coeva *antiqua* fiorentina di Niccoli e Bracciolini, rivolgendo lo sguardo ai codici in primissima carolina, del secolo IX, e alla ripresa di forme greco-bizantine, anche questa non rivolta ai contemporanei caratteri greci – per cui avrebbero potuto influenzare gli anni di Guarino passati a Costantinopoli o i continui viaggi in Oriente compiuti da Ciriaco d'Ancora – quanto piuttosto alla maiuscola greca ornamentale di tipo epigrafico dei secoli XI e XII, di piena età romanica, visibile su portoni di chiese, in mosaici e iscrizioni incise<sup>18</sup>. Alcune iscrizioni di San Marco, risalenti al secolo XII, potrebbero aver influenzato le riprese quattrocentesche, come la *E* in forma di *epsilon*<sup>19</sup>; un altro esempio ci viene da un'iscrizione, risalente ai primi anni del

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 27.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>17</sup> Petrucci (1991), p. 130.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>19</sup> Barile (1994), p. 75.

1200, nell'abbazia di San Cipriano a Murano, in cui ritroviamo quella caratteristica forma di *M* alla greca con i tratti obliqui riuniti a formare la terza asta<sup>20</sup>. In epoca più moderna, negli anni '70 del Trecento, quelle maiuscole alla greca sono usate da Lorenzo e Caterino Veneziano e Donato da San Vitale nei propri dipinti<sup>21</sup>. Secondo Petrucci, dunque, «tale stilizzazione fu adoperata soltanto occasionalmente da alcuni degli umanisti italiani conoscitori di greco, come Ciriaco d'Ancora, la cui influenza sul fenomeno complessivo fu scarsa, se non nulla<sup>22</sup>.»

La sostanziale differenza nella realizzazione tra l'*antiqua* fiorentina e la scrittura di Guarino – e la conseguente *antiqua* veneta – sta nel rapporto con la tradizione grafica trecentesca: se Niccoli e Bracciolini, sulla scia di Petrarca, si posizionarono in controtendenza rispetto al modello gotico, la *littera antiqua* veneta risulta, al contrario, ben radicata in quella tradizione. La base grafica di Guarino è comunque una *textualis*, sulla quale innesta particolari forme, legature, marcatori all'antica e altre forme della tradizione corsiva<sup>23</sup> che rispondono alla volontà di guardare indietro ma «senza ripudiare la tradizione gotica<sup>24</sup>». Questo particolare innesto dà alla luce una testuale semplificata e ariosa, con tratti cancellereschi che si realizzano nella divaricazione tra corpo e aste delle lettere: non rifiuto della *textualis* ma conferimento di una patina antica. Nel creare questa tipologia grafica propriamente veneziana (che Teresa de Robertis definisce «in qualche modo alternativa a quella fiorentina» e «interpretata con grande libertà<sup>25</sup>») indispensabile fu l'incontro di esperienze provenienti dal mondo dei notai e della cancelleria da una parte e dei patrizi dall'altra: gli uni portatori di

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>21</sup> Petrucci (1991), p. 124.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>23</sup> Zamponi (2004), p. 477.

<sup>24</sup> Zamponi (2016), p. 115.

<sup>25</sup> De Robertis (1998), p. 70.

istanze moderne e gli altri ancorati a un ideale librario<sup>26</sup>. Questo incontro di gruppi sociali rende plausibili le somiglianze riscontrate tra alcuni tratti della scrittura di Zancani con quella dei due notai, Sebastiano Borsa e Francesco Bracco. E su questo innesto di tradizioni si staglia perfettamente l'esperimento grafico tentato nel manoscritto di nostro interesse: una *Commedia* che, sulla scia di esemplari provenienti dall'area padana, è prodotta secondo gli schemi tradizionali del codice in *textualis*; ma una *Commedia* che risponde anche alle più innovative istanze del tempo e del luogo di produzione, ambiente all'interno del quale acquistano pieno senso quelle caratteristiche grafiche che contribuiscono a rendere *singularissima* non solo la semigotica utilizzata da Zancani, ma anche l'intera idea di libro – impaginazione, apparato decorativo – sottesa al progetto.

### **Analisi iconografica**

Che il codice sia un pezzo di lusso è testimonianza l'apparato iconografico o, almeno, il progetto iniziale di esso. Il manoscritto presenta un livello elevato di illustrazione secondo la classificazione di Marisa Boschi Rotiroti<sup>27</sup>: le iniziali di canto sono figurate; filigranate le iniziali ad inizio di ogni partizione interna del commento e delle altre opere; toccate in inchiostro oca le iniziali semplici. Erano previste iniziali istoriate a inizio di ogni canto; le iniziali di cantica, inoltre, prevedevano un modulo più grande rispetto alle iniziali dei canti successivi, dato riscontrabile dalla dimensione dell'iniziale del canto incipitario di *Inferno* (c. 2v) e dallo spazio lasciato vuoto per quelle di *Purgatorio* (c. 171r) e *Paradiso* (c. 305r).

Le iniziali istoriate sono presenti solo fino al canto XVII dell'*Inferno*, ma gli spazi bianchi in prossimità delle iniziali nel resto del manoscritto indicano un progetto illustrativo esteso a tutta l'opera. Di queste iniziali, sette sono allo stadio

---

<sup>26</sup> Zamponi (2004), pp. 477-478.

<sup>27</sup> Boschi Rotiroti (2004), p. 24.

di soli disegni preparatori; al canto XVIII e XIX sono presenti solo i disegni delle forme delle lettere e dei fregi che da esse partono; dal XX canto sono lasciati vuoti gli spazi riservati alle lettere. Le iniziali 'terminate' sono realizzate con grande tecnica e precisione, colori vivaci e inserzioni in oro che contribuiscono a rendere prezioso il manoscritto; oro che si ritrova anche nei fregi che dalle lettere partono sotto la forma di elementi fogliacei, uccelli e creature fantastiche (putti, draghi). Scendendo a un grado di minor importanza decorativa, troviamo iniziali filigranate a inizio di ogni partizione interna del commento e delle opere che precedono la *Commedia*, realizzate con inchiostri rossi e blu alternati. Le iniziali di terzina per il testo del poema sono spostate a sinistra rispetto al testo e toccate leggermente con inchiostro ocra, stessa tecnica utilizzata per le semplici iniziali di periodo o maiuscole generiche nel commento e nelle altre opere. Per quanto concerne altri elementi decorativi, sono presenti *maniculae* in rosso per indicare passi particolarmente interessanti del testo del *Comentum*, ma molto spesso c'è solo l'indicazione "Nota"; *pieds-de-mouche* in rosso con piccole decorazioni in blu indicano l'inizio di un paragrafo nel testo della *Commedia*, ripresi, nel commento, in blu; le rubriche a inizio opera o ripartizione interna sono rese in inchiostro rosso.

Le miniature complete dimostrano un alto grado di elaborazione e di ricchezza, riscontrabile nei colori accesi (in particolare il blu e il rosso) e in quelli pastello (rosa e verde); un blu intensissimo è usato talvolta per realizzare lo sfondo infernale, ma il vero tratto di lusso è l'uso di lamine d'oro a contorno delle lettere.

Il fregio contribuisce a donare un'immagine di pagina di grande lusso. Esso parte dalle lettere istoriate e si sviluppa nel margine verticale in una successione di intricati rami, foglie, fiori, bacche (decorate con l'applicazione di lamina d'oro),

sui quali si innestano figure umane (putti o musicisti) e animali (pavoni, avvoltoi e diversi tipi di uccelli, cervi, dragoni, conigli).

L'analisi del contenuto figurativo permette di distinguere diverse tipologie di iniziali, acutamente individuate da Chiara Ponchia<sup>28</sup>: una prima categoria comprende le iniziali contenenti un solo episodio legato al contenuto del canto; una seconda comprendente iniziali che visualizzano più momenti della narrazione in punti diversi dello spazio interno della lettera per rendere l'idea della scansione temporale; una terza categoria di iniziali accoglie episodi della narrazione e le storie seconde. Al primo gruppo rientrano le iniziali dei canti III (Dante e Virgilio incontrano Caronte), V (i due poeti giungono al cospetto di Minosse), VII (Dante e Virgilio tra i prodighi e gli avari), XIII (i poeti con i centauri) e XIV (i poeti nella selva dei suicidi). Il secondo gruppo è sicuramente il più vasto: vi rientrano le iniziali ai canti I (Dante raffigurato ben cinque volte), IV (Dante e Virgilio entrano nel castello degli spiriti magni scortati dai grandi poeti antichi; poi nel prato con gli uomini illustri), VI (i due poeti con Cerbero; Dante e Virgilio con la melma di dannati), VIII (passaggio dello Stige con Filippo Argenti; Dante e Virgilio giungono alla città di Dite), IX (Virgilio copre gli occhi di Dante; arrivo del Messo celeste), X (Dante e Virgilio tra gli epicurei; Farinata), XI (la tomba di papa Anastasio; Virgilio mostra a Dante la suddivisione dell'Inferno), XIII (Dante e Virgilio con i centauri), XVI (schiera di sodomiti; Dante e Virgilio pervengono all'orlo del cerchio). La terza tipologia è rappresentata dalla splendida iniziale al canto II, divisa in tre scene: Dante e Virgilio che conversano (narrazione prima); Virgilio al cospetto di Beatrice (storia seconda raccontata dal poeta mantovano); animali e uomini dormienti, come raffigurati nei primi versi del canto. Questa iniziale presenta due tipi differenti

---

<sup>28</sup> Ponchia (2019), pp. 35-46.

di storie seconde, nella distinzione di Gianni Pittiglio<sup>29</sup>: Virgilio con Beatrice rappresenta una storia seconda di “primo grado”, in quanto narrazione del personaggio; le creature dormienti una storia seconda di “secondo grado”, resa illustrativa della metafora utilizzata da Dante per esprimere il suo stato di inquietudine, solo, mentre le altre creature della terra si preparavano alla quiete della notte. Tali stratificazione e ricchezza di significati dimostra un progetto illustrativo in linea di massima attento alla narrazione prima, tendenza principale nei codici quattrocenteschi, ma che non rinuncia a soluzioni originali per rendere la complessità del narrato dantesco, che va oltre l’intreccio del poema. Per Ponchia, in ciò è possibile cogliere «i primi segni di un nuovo rapporto dei lettori con il testo dantesco e dei miniatori, o meglio di quegli anonimi eruditi capaci di approntare programmi iconografici intelligenti e accurati, con l’illustrazione del poema<sup>30</sup>».

Alla luce di un’analisi puntuale delle singole miniature<sup>31</sup>, è possibile provare a delineare le linee conduttrici sottese al progetto iconografico complessivo. Tradizione e innovazione si intrecciano nelle scelte di chi ha curato il progetto; progetto che, a parere di chi scrive, sebbene accolga iconografie radicate nella tradizione, risponde a un desiderio di incidere un taglio innovativo e originale, talvolta in direzione *cittadina*, imprimendo al codice un carattere tutto veneziano.

I tratti specificamente tradizionali si rilevano in certe tecniche compositive e immagini. Risale alla tradizione manoscritta più antica l’uso della tecnica dell’illustrazione simultanea, coniugata però in chiave del tutto moderna e quattrocentesca perché inserita nelle grandi iniziali istoriate di canto, tra gli

---

<sup>29</sup> Pittiglio (2019), p. 147.

<sup>30</sup> Ponchia (2019), p. 46.

<sup>31</sup> La descrizione puntuale delle miniature è disponibile nella collezione di *Illuminated Dante Project* all’indirizzo:

<[http://www.dante.unina.it/public/preview/preview/idMs/279856/returnPath/pagine\\_manoscritti](http://www.dante.unina.it/public/preview/preview/idMs/279856/returnPath/pagine_manoscritti)>

elementi più caratteristici della nuova sensibilità e indice di un progetto molto raffinato – data la difficoltà di esecuzione – che non esita a mettere in scena alcune storie seconde.

I miniatori seguono la linea tutta trecentesca di rappresentare alcuni traghettatori e guardiani infernali (Caronte, Minosse, Pluto e Flegiàs) come demoni, privandoli delle fattezze caratteristiche che Dante o la tradizione letteraria dona loro; ancora trecentesco è l'uso di immaginare dei diavoli in soccorso ai guardiani, come accade nel caso di Minosse e Pluto, e di circondare le anime torturate da fiamme: elementi tutti che rientrano nella più generale idea che dell'Inferno – luogo caotico e infuocato, vigilato da creature che di umano hanno ben poco – vigeva nell'immaginario collettivo, che sembra avere la meglio, per questi tratti, sul disegno che ne traccia Dante. Ciò non implica che i due piani non coincidano: la raffigurazione del Minotauro-centauro si iscrive nella tradizione illustrativa che a sua volta dipende dai versi danteschi, che lasciano intendere una conformazione dal corpo taurino, confermato anche dal commentatore.

Il *concepteur* si dimostra, infatti, un lettore accurato del testo dantesco: alcune miniature rivelano un'attenzione ai particolari del narrato, soprattutto per ciò che concerne le descrizioni del paesaggio e di elementi di esso: Dante, Virgilio e i personaggi che di volta in volta i due incontrano sono sempre inseriti in un mondo tridimensionale, poggiano i piedi su un terreno e sono circondati, a seconda del canto, da un bosco, da una montagna, da corsi d'acqua, da mura; il castello degli spiriti magni, ad esempio, è reso con eccezionale fedeltà alla descrizione dantesca; gli illustratori sono attenti anche a rendere l'idea della struttura infernale: nelle miniature a inizio dell'XI e XVI canto sono raffigurati i cerchi infernali che Dante e Virgilio si apprestano ad attraversare. L'attenzione al

paesaggio e alla struttura interna dell'Inferno sono spie che chiunque abbia curato il progetto fosse attento anche alle tendenze del tempo.

L'ideatore del progetto iconografico dimostra di tener conto anche – ma non sempre – del commento che incornicia il poema, di solito per alcuni passaggi volti a puntualizzare ciò che Dante scrive. Le prime due miniature potrebbero essere debitorie della chiave di lettura che il commento di Benvenuto dà a tutto il poema, oltre che a rappresentare degli *hapax* nella tradizione iconografica: il Dante seduto nel bosco con un libro in mano restituisce una determinata “idea di Dante” e della sua opera concepita come *visio intellectualis*, non sogno profetico ma creazione letteraria, con il ruscello accanto che è raro nella tradizione iconografica censita; così come è unica la raffigurazione di uomini e animali addormentati nella seconda miniatura. Al commento potrebbe essere ricondotto anche il Dante allo scrittoio che consulta Virgilio, inseriti in una struttura architettonica: immagine unica e che sottolinea la consapevolezza, da parte del commentatore ed evidentemente dell'illustratore, che il canto secondo funge da proemio per la cantica, dopo il prologo del primo canto.

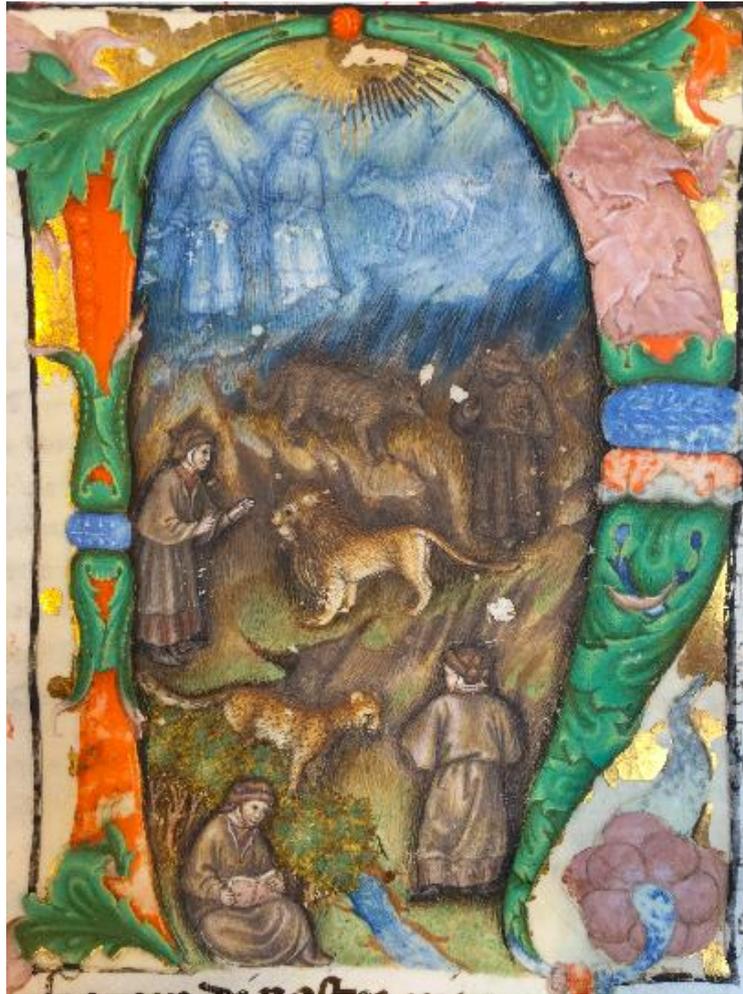


Figura 1: Canto I, c. 2v (Copyright BnF)



Figura 2: Canto II, c. 10r (Copyright BnF)

Attenzione al narrato e all'esegesi che si traduce in grande realismo e predilezione per il senso letterale, preferendo le scene di dialogo e le rappresentazioni talvolta minuziose delle parole dantesche: basti pensare alla miniatura posta a inizio del canto XII e al modo straordinario di rendere l'indicazione temporale. La grande *E* accoglie un paesaggio alpestre, scosceso e franoso, tale come descritto da Dante nei primi versi del canto e come ribadito lungamente da Benvenuto nel commento; si incontrano prima Dante e Virgilio, di spalle, guardare tre stelle nel cielo, probabilmente lì a indicare la costellazione dei Pesci che si è alzata sull'orizzonte, tre ore prima dell'alba. Sull'incentivo di Virgilio a continuare il cammino si era chiuso il canto precedente: «Ma seguimi oramai, che 'l gir mi piace/ ché i Pesci guizzan su per l'orizzonta/ e 'l Carro tutto sovra 'l Coro giace/ e 'l balzo via là oltra si dismonta», vv. 112-115). Se dunque le stelle indicano l'approssimarsi del sorgere del sole, i raggi che scendono dall'alto

potrebbero indicare l'alba avvenuta, e i due putti che soffiano dai margini laterali potrebbero riferirsi a quel *Coro* del verso 114, ossia il vento di maestrale che spira nella direzione nord-ovest. Le chiose finali al canto XI illustrano bene che i due poeti si trovano ormai all'approssimarsi di un nuovo giorno («E cussì nota che questa è la fine de la prima notte»). Si capisce che siamo davanti a una miniatura di eccezionale valore, realismo e fedeltà al narrato dantesco.



Figura 3: Canto XII, c. 53 r (Copyright BnF) □

Se ne ricava l'immagine di un progetto che tiene conto delle istanze innovatrici del tempo – non eliminando echi della tradizione iconografica radicata – ma che dialoga apertamente con i testi di cui è supporto visivo; dialogo che si realizza in certe soluzioni rappresentative di lampante novità. Il tutto con l'originalità tipica degli artisti veneziani<sup>32</sup> e l'immane nota cittadina, riscontrabile nella

---

<sup>32</sup> Originalità sottolineata da Meiss: «gli illustratori del veneto, forse seguendo consiglieri, narrarono le storie in modo completamente diverso da quelli di Bologna o di Firenze». Lo storico dell'arte ritrova caratteristiche evidenti dello stile veneto in tre manoscritti: il Marciano IX, 276, il

raffigurazione dei fiumi infernali e dei traghetti a mo' di gondola: un ambiente veneziano che accoglie nei suoi canali i personaggi di un Inferno cittadino. Il manoscritto Par. 78, ponendosi idealmente sulla scia di quanto già studiato da Chiara Ponchia per le città di Firenze, Bologna e Padova, sembrerebbe confermare che «alcune caratteristiche e peculiarità di un determinato ambiente cittadino possono influire sulla genesi e l'apparato di immagini che corredata un manoscritto miniato<sup>33</sup>».

### **Riflessioni per una ricostruzione**

Il primo personaggio da cui partire per delineare la storia del manoscritto è Giorgio Zancani, la cui sottoscrizione è posta al termine della copia del *Trattatello* di Boccaccio, di cui non si hanno esplicite notizie. Nel suo contributo<sup>34</sup>, Ryan Pepin dà qualche indicazione circa la possibile famiglia del copista, partendo da ricerche sul cognome: la famiglia di Zancani avrebbe messo radici a Venezia dal XII secolo e Zorzi risulterebbe appartenente a un rango nobile ormai ben affermato. Pepin ritrova inoltre il nome di un certo Pietro Zancani, pesatore di argento e scriba alla Zecca di Venezia nel 1410. I pesatori d'argento provenivano di solito dalle parti meno abbienti della società, ma a partire dagli ultimi anni del XIII secolo si accostarono al mestiere anche i membri poveri delle famiglie più importanti. Il manoscritto, inoltre, risulterebbe essere una copia a uso personale, forse per arricchire la biblioteca di famiglia: lo suggerisce la natura della sottoscrizione, esplicita nel dire che si tratta di una copia realizzata *per amore*.

---

Riccardiano 1035 e il nostro Parigino italiano 78, e in particolare degli ultimi due testimoni nota come la rappresentazione della selva oscura si mostri piuttosto come luogo ameno che ha le fattezze del «giardino di Ca' Michiel». Cfr. Meiss (1966), pp. 299-302.

<sup>33</sup> Ponchia (2015), p. 92.

<sup>34</sup> Pepin (2017), p. 20.

Tutto sembrerebbe, dunque, presentare la famiglia Zancani come tra le più influenti della nobiltà veneta, dato facilmente verificabile dal momento che il cognome compare nell'elenco non solo delle famiglie che appartenevano al patriziato veneto, ma anche in quello delle famiglie di cittadinanza originaria veneziana<sup>35</sup>. Il *Dizionario Storico Portatile di tutte le venete Patrizie Famiglie*<sup>36</sup> fa risalire l'origine della famiglia addirittura all'antica Roma, e tra i membri ci sarebbero stati «antichi Tribuni», dunque magistrati e funzionari. Notizie relative agli anni di possibile datazione del manoscritto, dalla fine del XIV secolo, ci danno informazioni più interessanti: in un'appendice della rivista *Storia di Venezia* dedicata alle famiglie patrizie presenti al Maggior Consiglio tra gli anni 1297 e 1794<sup>37</sup>, si legge il cognome *Zancani* per gli anni dal 1297-1502.

Diversi chiarimenti sono d'obbligo a questo proposito. Il Maggior Consiglio rappresentava il più importante organo politico della Repubblica di Venezia, cui spettava, tra le altre cose, la nomina del Doge. La partecipazione a quest'organo elettivo, i cui consiglieri erano rappresentati dell'assemblea popolare, venne limitata a partire dal 1297, anno della cosiddetta *Serrata* del Maggior Consiglio: provvedimento che restringeva la rappresentanza a coloro che ne avessero già fatto parte negli ultimi quattro anni e limitava l'ingresso, ogni anno, a quaranta sorteggiati tra i loro discendenti. Fu una stretta di natura decisamente aristocratica, e di fatto nel 1319 si ebbe la chiusura definitiva: accedevano automaticamente al consiglio i patrizi al compimento dei 25 anni d'età, rendendo il Maggior Consiglio un'assemblea chiusa ed ereditaria. Se il nome della famiglia Zancani compare tra quelle partecipanti al Maggior Consiglio proprio dal 1297, dopo la *Serrata*, c'è motivo di affermare che fosse davvero una delle famiglie più importanti dello scenario veneziano. Ma il dato più interessante ci perviene dallo

---

<sup>35</sup> Da Mosto (1937), pp. 73 e 77.

<sup>36</sup> *Dizionario Storico Portatile di tutte le venete Patrizie Famiglie* (1780), p. 163.

<sup>37</sup> Raines (2003), p. 63.

storico Marino Sanudo e dalla sua cronaca *Le vite dei Dogi 1423-1474*: a proposito dell'elezione a Doge di Francesco Foscari nel 1423 compare il nome di un *sier Zorzi Zancani* che fu parte «in li 30», vale a dire tra i nomi degli elettori del complicatissimo sistema elettorale che si svolgeva per fasi e numeri alterni, come recita un'antica poesia: «Nove di trenta e poi quaranta sono/ Poi dodici, poi venti e cinque appresso,/ nove, quarantacinque, undici, et messo/ dai quarantuno è il sommo duce in trono<sup>38</sup>.» Ancora dall'Archivio di Stato di Venezia, abbiamo notizia che fosse in vigore dal 1328 una legge che richiedeva l'età minima di 30 anni per tutti i nominati nei collegi elettorali. Se le persone dietro i nomi del copista del nostro manoscritto e dell'elettore del Maggior Consiglio dovessero coincidere, ci troveremmo davanti ad almeno un dato certo: nel 1423 Giorgio Zancani aveva almeno 30 anni. In ultima istanza, una conferma ci viene dal *Campidoglio veneto* della Biblioteca Marciana di Venezia, serie di manoscritti che raccolgono nomi e informazioni sulle origini delle famiglie patrizie di Venezia, viventi ed estinte. La famiglia Zancani è citata alle cc. 200r-201r del volume IV; accanto alla data 1440 è segnato un «Giorgio Zancani, figliolo di Benedetto, [che] visse in questi anni, et deposta la banda d'argento, antica e prima insegna della famiglia, in quella vece assunse il Cane<sup>39</sup>». Il padre Benedetto Zancani era un funzionario statale, in quanto segnato tra i nobili che nell'anno 1379 «facevano fatione all'Estimo del Commune di Venetia»; per quanto riguarda la sua discendenza, a c. 201r l'*Arbore* di famiglia segnala tre figli, di cui uno, Andrea, che nel 1484 risulta essere «capitano generale dell'Armata in Po' contro il duca di Ferrara», dunque una personalità di spicco durante la guerra di Ferrara (1482-1484) e che, dopo una vita di glorie e di sventure, morì nel 1502.

---

<sup>38</sup> Da Mosto (1937), p. 16.

<sup>39</sup> A c. 200r sono infatti disegnati due blasoni familiari: uno recante una fascia al centro dello stemma e l'altro, evidentemente innovazione dovuta a Giorgio Zancani, che alla fascia sostituisce un cane.

In assenza di datazione certa, bisogna almeno tentare di far luce sul periodo di compilazione del manoscritto partendo da dati materiali. Un sicuro termine *post-quem* è la composizione del commento di Benvenuto da Imola che circolò nella versione ultima lasciata dall'autore solo dopo la sua morte, nel 1388. Il testo tradito dal manoscritto è in volgare e la fattura stessa del codice, estremamente curato, non lascia dubbi sul fatto che il copista stesse attingendo a una traduzione già pronta. Considerati i tempi necessari affinché dalla prima circolazione della forma completa del *Comentum* di Benvenuto si giunga a un volgarizzamento integrato con chiose inedite – verosimilmente opera dello stesso Zancani – e poi a una sua copia in un progetto di lusso, proporrei come data più bassa per la composizione del manoscritto i primi anni dell'ultimo decennio del XIV secolo.

Qualche indizio aggiuntivo potrebbe essere ricavato da notizie biografiche del miniatore cui fu commissionata l'illustrazione del codice.

Cristoforo Cortese, attivo tra Venezia, Padova e Bologna, godette di una certa stima nell'ambiente nobiliare veneziano, se gli fu affidata la miniatura della *Promissione* di Francesco Foscari, giuramento costituzionale pronunciato dal doge al momento dell'assunzione della carica, dunque nel 1423<sup>40</sup>. L'ipotesi che proprio in quel contesto Zancani e Cortese possano esser venuti in contatto è suggestiva, ma va presa con la precauzione sempre da preservare quando si ragiona per congetture. Un dato certo, però, lo abbiamo: Cortese rimase a Venezia fino a poco prima del 23 settembre 1426, data che denuncia il suo spostamento a Bologna e l'intenzione di rimanervi<sup>41</sup>. Qualcosa dovette aver portato via l'artista dall'ambiente veneziano e aver causato un distacco che sembra definitivo o quanto meno urgente; nel 1440, tuttavia, Cortese è registrato di nuovo a Venezia,

---

<sup>40</sup> Marcon (2004), p. 178.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 176.

dove resterà fino alla morte, avvenuta non molto prima del novembre 1445<sup>42</sup>. A questo punto c'è da chiedersi se l'illustrazione del codice gli fu commissionata prima o dopo il suo allontanamento da Venezia. Nel primo caso, il 1426 potrebbe essere il termine *ante-quem* per la composizione del manoscritto; se vogliamo aggrapparci a questa ipotesi, il trasferimento improvviso a Bologna potrebbe essere causa anche dell'incompletezza del lavoro (anche se Cortese potrebbe essersi occupato dell'ideazione del progetto iconografico ma aver curato materialmente solo le miniature iniziali, lasciando il resto del lavoro alla sua bottega). Il 1445 rappresenta, comunque, il più sicuro termine *ante-quem* per la datazione del codice.

## Conclusioni

Se l'immagine di un nobile che trascrive di propria mano un'opera di tali dimensioni può risultare quantomeno peculiare, più naturale appare se si guarda al contesto del primo umanesimo veneziano: a tenere le redini della cultura non erano maestri, segretari e cancellieri di ceto intermedio, come avveniva a Firenze e nelle altre città, ma i membri del patriziato, quegli stessi che dominavano la vita sociale, economica e militare della città; non trattandosi di una nobiltà terriera ma di una classe lavoratrice, che serviva lo Stato in qualità di funzionari pubblici, ambasciatori, mercanti, soldati, questo corpo sociale era caratterizzato da notevole dinamismo e dalla mancanza di quel confronto dialettico con il ceto medio. Era diffuso a Venezia il senso di un alto valore per l'attività letteraria, retaggio del soggiorno di Petrarca nel 1362 nell'occasione del quale il poeta laureato aveva preso accordi con la Repubblica per la costituzione della propria biblioteca personale nella laguna. La biblioteca non venne realizzata, ma lo

---

<sup>42</sup> Il 16 novembre 1445 suo figlio risulta creditore di otto ducati per due miniature eseguite in un offiziolo. Cfr. Marcon (2004), p. 176.

spirito proto-umanista di Petrarca si radicò nella città, nella quale venne dato frutto al suo insegnamento; insegnamento di cui si fecero promotori i maestri<sup>43</sup> Gasparino Barzizza, Guarino Veronese, Vittorino da Feltre in seguito: essi inaugurarono scuole con la missione di introdurre e consolidare gli studi umanistici, ma con un impianto pedagogico nuovo, introdotto dal Barzizza, il quale si dedicò all'insegnamento privato rivolto a giovani aristocratici<sup>44</sup> e la cui lezione venne assorbita da Guarino; quest'ultimo, durante i suoi anni veneziani (dal 1414 al 1419) introdusse una scuola di studi greci, sempre rivolta a patrizi, che ebbe notevole successo. Questi personaggi, oltre a influire sulla cultura letteraria del tempo, furono inoltre portatori di quella riforma grafica che ebbe tra le sue implicazioni più forti quella ripresa di morfologie "alla greca" di cui sopra.

Assimilatori di questi nuovi e antichi palpiti fu la generazione di patrizi che cresceva nel culto umanistico e nell'esercizio letterario e che tra terzo e quarto decennio del Quattrocento rappresenterà la classe in seno alla quale fiorirà la cultura veneziana: «patrizi autorevoli, indipendenti moralmente e materialmente<sup>45</sup>», essi manterranno una fisionomia intellettuale propria e caratteristica rispetto all'umanesimo delle altre città italiane. La commistione di impegno civico e attività letteraria avrà come risultato l'inevitabile subordinazione dell'attività letteraria al servizio dello Stato: per dirlo con le parole di Lino Lazzarini, «l'arte non divenne mai fine a sé stessa per i veneziani, ma sempre mezzo per lo splendore della patria<sup>46</sup>.»

Nell'ambito di una rinascita di studi greci e latini, la scelta di redigere una *Commedia* pare inserirsi in una corrente affine e parallela alla riscoperta

---

<sup>43</sup> Lazzarini (1930), p. 132.

<sup>44</sup> *L'umanesimo* (1996).

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Lazzarini (1930), p. 154.

umanistica dei classici dell'antichità. Ma tra i copisti non professionisti non era eccezionale trovare chi scrivesse per proprio diletto delle opere in volgare e, tra queste, quella di Dante era decisamente preferita. È ciò che fa Marino Sanudo, patrizio veneto e avo dell'illustre e omonimo cronista Marino Sanudo il Giovane: egli sottoscrive, in data 8 febbraio 1422, un codice cartaceo oggi conservato alla Bodleian Library di Oxford, alla segnatura Canon. It. 116, che contiene la terza cantica e il commento volgarizzato di Jacopo della Lana<sup>47</sup>. Un altro antecedente a tale operazione libraria, molto più vicino all'idea di libro proposta da Zancani, è da cercare nel manoscritto 1162 della Biblioteca Gambalunghiana di Rimini, la *Commedia* di Iacopo Gradenigo, nobile veneziano e letterato che fu committente e copista del codice. Oltre ad avere in comune con il ms. Par. 78 il fatto di essere stato concepito e copiato da un appartenente dell'aristocrazia veneziana, il manoscritto di Rimini condivide col codice Par. 78 illustrazioni riconducibili alla mano di Cristoforo Cortese<sup>48</sup>. Al rinomato miniatore tardogotico sono attribuiti ventitré acquerelli del codice Gradenigo, realizzati in un momento prossimo alla morte del committente, avvenuta intorno agli anni Venti del Quattrocento<sup>49</sup>. Tra secondo e terzo decennio del secolo una serie di congiunzioni potrebbe aver determinato l'ideazione di un progetto analogo: l'antecedente illustre, per mano del nobile Gradenigo; il legame più stretto tra Venezia e Firenze instaurato per opera di Francesco Foscari (eletto doge nel 1423) che deve aver contribuito alla circolazione di persone e codici danteschi – e non solo – provenienti da ambienti fiorentini (sebbene la fortuna di Dante nel Veneto sia sempre rimasta fiorentine);

---

<sup>47</sup> Mortara (1864), pp. 131-133.

<sup>48</sup> Il codice Gradenigo presenta anche aspetti codicologici affini al parigino: membranaceo, taglia medio-grande, testo della *Commedia* a centro pagina con commento a cornice, linee di scrittura variabili a seconda delle vignette o dello spazio occupato dal commento, scrittura in *littera textualis* per poema e commento. Tutti questi elementi, sommati alla mano in comune di Cortese, potrebbero suggerire una parentela almeno visiva tra i due codici. Per la descrizione del codice Cfr. Boschi Rotiroti (2004), pp. 139-140.

<sup>49</sup> Ponchia (2015), p. 58.

l'influenza di un personaggio d'eccezione come Ciriaco d'Ancona, viaggiatore, umanista, antiquario e personalità importante per la storia della fortuna di Dante nel XV secolo<sup>50</sup>. Egli viaggiò in Italia e in Oriente tra il 1418 e il 1421, data in cui rientrò ad Ancona e decise di frequentare la scuola latina di Tommaso Seneca: in questa pausa dai suoi viaggi è da collocare la lettura approfondita della *Commedia*. La seconda serie dei suoi viaggi ha inizio nel 1423 e ha come prima tappa Venezia: qui deve aver stretto rapporti con gli umanisti veneziani<sup>51</sup>, suscitando in essi grande ammirazione, cui anche il doge Foscari non seppe resistere, per i suoi viaggi e il gusto archeologico<sup>52</sup>; dai rapporti con Ciriaco saranno scaturiti rinnovati interessi per il poema dantesco. Ecco che in una Venezia ricca di agganci culturali è facile immaginare l'ideazione di un libro da aggiungere alla propria biblioteca personale: eccezionale progetto perché testimone dell'altissimo valore che ricopre un'opera in volgare (e ancora più significativa la scelta di accompagnare il poema con una traduzione del commento latino di Benvenuto da Imola) in un momento in cui la riscoperta della cultura greca era popolare in seno all'aristocrazia. Senza tralasciare un ulteriore indizio circa gli interessi volgari del nobile Zancani: la sua sottoscrizione sottolinea l'amore per *quel da Certaldo*; è del tutto lecito immaginare che in quella biblioteca personale fossero presenti anche codici di opere boccaccesche. Possibile definire l'interesse per Dante scaturito come riflesso per l'amore per il Boccaccio? Al culto verso il più grande poeta fiorentino avranno certo contribuito stimoli poligenetici. E non è da escludere l'ipotesi che a Zancani spetti anche il volgarizzamento del commento che incornicia la sua *Commedia*, così come il Gradenigo si rese artefice di una rielaborazione del commento di Iacopo della Lana. Mettendo in relazione il nostro manoscritto a un 'illustre antecedente'

---

<sup>50</sup> Ciriaco d'Ancona (1970).

<sup>51</sup> Barile (1994), p. 136.

<sup>52</sup> *L'umanesimo* (1996).

ideato e realizzato dalla stessa persona, ecco che si delinea un *milieu* veneziano che sembra non solo confermare le parole di Rinaldo Fulin («i gentiluomini veneziani si sobbarcavano sovente anche al tedio delle trascrizioni per avere al maggior grado possibile emendatissimi i testi di cui faceano tesoro<sup>53</sup>») ma delineare il profilo di un nobile veneziano commentatore, copista professionista ed editore di libri, amante della letteratura volgare.

Chiara Fusco

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

[chi.fusco@studenti.unina.it](mailto:chi.fusco@studenti.unina.it)

---

<sup>53</sup> Fulin (1865), p. 46.

## Riferimenti bibliografici

Agati (2009)

M. Luisa Agati, *Il libro manoscritto da Oriente a Occidente. Per una codicologia comparata*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2009.

Antonelli (2019)

Roberto Antonelli, *La filologia del lettore*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo, in vista del Settecentenario della morte di Dante. Atti del convegno internazionale di Roma, 23-26 ottobre 2017*, Roma, Salerno Editrice, 2019.

Barile (1994)

Elisabetta Barile, *Littera antiqua e scritture alla greca. Notai e cancellieri copisti a Venezia nei primi decenni del Quattrocento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.

Boschi Rotiroti (2004)

Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.

Ciriaco d'Ancona (1970)

Ciriaco d'Ancona di Luigi Michellini Tocci – Enciclopedia Dantesca, 1970  
<[https://www.treccani.it/enciclopedia/ciriaco-d-ancona\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ciriaco-d-ancona_%28Enciclopedia-Dantesca%29/)>

Da Mosto (1937)

Andrea Da Mosto, *L'Archivio di Stato di Venezia. Indice generale, storico, descrittivo ed analitico*, Bibliothèque des "Annales Institutorum", vol. V, Roma, Biblioteca d'Arte Editrice, Palazzo Ricci, 1937.

De Robertis (1998)

Teresa De Robertis, *Motivi classici nella scrittura di primo Quattrocento, in L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento*, a cura di P. Castelli, Firenze, Olschki, 1998.

*Dizionario Storico Portatile di tutte le venete Patrizie Famiglie* (1780), *Dizionario Storico Portatile di tutte le venete Patrizie Famiglie*, Venezia, presso Giuseppe Bettinelli, 1780.

Fulin (1865)

Rinaldo Fulin, *I codici veneti della Divina Commedia descritti*, in *I codici di Dante Alighieri in Venezia: Illustrazioni storico-letterarie*, a cura di N. Barozzi, A. Dalmistro, V. Zanetti, Venezia, P. Naratovich, 1865.

Lazzarini (1930)

Lino Lazzarini, *Paolo de Bernardo e i primordi dell'Umanesimo in Venezia*, Gèneve, L. S. Olschski, 1930.

*L'umanesimo* (1996)

*L'umanesimo*, di Vittore Branca – Storia di Venezia, 1996 <  
[https://www.treccani.it/enciclopedia/l-umanesimo\\_%28Storia-di-Venezia%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/l-umanesimo_%28Storia-di-Venezia%29/)>

Marcon (2004)

Susy Marcon, *Cortese, Cristoforo*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX – XVI*, a cura di M. Bollati, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004.

Meiss (1966)

Millard Meiss, *La prima interpretazione dell'Inferno nella miniatura veneta*, in *Dante e la cultura veneta. Atti del Convegno di studi organizzato dalla Fondazione "Giorgio Cini"*, Venezia, Padova, Verona, 30 marzo – 5 aprile 1966, a cura di Vittore Branca e Giorgio Padoan, Firenze, Olschki, 1966.

Mortara (1864)

Alessandro Mortara, *Catalogo dei manoscritti italiani che sotto la denominazione di Codici Canonici Italiani si conservano nella Biblioteca Bodleiana a Oxford*, Oxford, 1864.

Pepin (2017)

Ryan Pepin, *The volgarizzamento of the Imola Commentary to the Commedia: The Identification of a Hand in MS Oxford, Bodleian Canon. Ital. 107, present in MS Paris, BNF Italien 78, with Notes Towards a Venetian Milieu*, 2017.

Petrucci (1991)

Armando Petrucci, *Scrivere "alla greca" nell'Italia del Quattrocento*, in G. Cavallo, *Bisanzio fuori di Bisanzio*, Palermo, Sellerio editore, 1991.

Petrucci (2017)

Armando Petrucci, *Storia e geografia delle culture scritte*, in Id., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017.

Pomaro (2002)

Gabriella Pomaro, *Forme editoriali nella Commedia*, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001*, Roma, Centro Pio Rajna, 2003.

Pittiglio (2019)

Gianni Pittiglio, *Ms 10057 Madrid: una Commedia tra "storie seconde" e hapax iconografici*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto e L. Livraghi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019.

Ponchia (2015)

Chiara Ponchia, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della Divina Commedia*, Padova, Il Poligrafo, 2015.

Ponchia (2019)

Chiara Ponchia, *Continuità e innovazione. Tendenze illustrative della Divina Commedia nel primo Quattrocento*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. Ciccuto e L. Livraghi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019.

Raines (2003)

Dorit Raines, *Cooptazione, aggregazione e presenza al Maggior Consiglio*, in «Storia di Venezia – Rivista», I, 2003, Firenze University Press, 2003.

Zamponi (2004)

Stefano Zamponi, *La scrittura umanistica*, in «Archiv für Diplomatik», 50, 2004.

Zamponi (2016)

Stefano Zamponi, *Aspetti della tradizione gotica nella littera antiqua*, in *Palaeography, Manuscript Illumination and Humanism in Renaissance Italy: Studies in Memory of A. C. de la Mare*, a cura di R. Black, J. Kraye e L. Nuvoloni, Londra, The Warburg Institute, 2016.

*The aim of this article is to analyze the codicological aspects of the fifteenth-century manuscript Bibliothèque Nationale de France, Fonds Italien 78. The study proceeds from the external and internal description of the manuscript, then arriving to a paleographic and an iconographic analysis. The final considerations are aimed to the reconstruction of a Venetian late Gothic milieu that seems to read the *Commedia* in an original and alternative way to the Florentine area and to propose a sophisticated interpretation, by grafting itself on past models and experimenting through contemporary humanistic instances.*

*Parole-chiave:* Dante; *Commedia*; manoscritto; Venezia; Quattrocento