ARCHIVIO ISTITUZIONALE
DELLA RICERCA

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Archivio istituzionale della ricerca

Tra chiose dantesche e libri di legge: nuove considerazioni sulla Commedia riccardiana-braidense

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

Published Version:
Gianluca del Monaco (2021). Tra chiose dantesche e libri di legge: nuove considerazioni sulla Commedia riccardiana-braidense. Palermo : Officina di Studi Medievali.

Availability:
This version is available at: https://hdl.handle.net/11585/838427 since: 2024-06-15

Published:

DOI: http://doi.org/

Terms of use:

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (https://cris.unibo.it/).
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)

07 October 2026

Tra chiose dantesche e libri di legge:
nuove considerazioni sulla *Commedia* riccardiana-braidense

GIANLUCA DEL MONACO
gianluca.delmonaco2@unibo.it
(Università di Bologna)

La cosiddetta *Commedia* riccardiana-braidense (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1005; Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, ms. AG.XII.2) (figg. 1-2) è tra i testimoni trecenteschi più noti e studiati del poema dantesco a motivo della precoce datazione intorno al 1330, della glossa in volgare bolognese di Iacomo della Lana che lo correda e del prezioso apparato decorativo, opera di due anonimi miniatori bolognesi, il celebre Illustratore e il prolifico Maestro del B18.[1] Tuttavia, un aspetto che merita di essere ulteriormente approfondito è lo stretto rapporto con la produzione bolognese dei manoscritti giuridici miniati, evidente già a partire dalla disposizione del testo sulla pagina secondo il sistema canonico denominato *glossa cum textu incluso*.

In primo luogo, la mia relazione intende soffermarsi sulle analogie tra la particolare struttura decorativa consistente in una serie d'iniziali istoriate poste all'inizio di ciascun canto del poema e della sezione del commento di Iacomo della Lana corrispondente e la decorazione di un manoscritto delle *Decretali* conservato a Monaco di Baviera (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14032; fig. 3), opera contemporanea dello stesso Illustratore.

Si vedrà come un altro punto di contatto con i *libri legales* siano alcune scelte nelle modalità di illustrazione del testo, soprattutto all'interno del manoscritto riccardiano decorato dall'Illustratore, che rimandano alla miniatura giuridica.

Infine, si affronterà la questione della committenza del Riccardiano-Braidense a partire dall'analisi dell'iniziale che illustra *Purgatorio* XXXIII (fig. 5) raffigurante un imperatore nell'atto di trafiggere con una spada il re di Francia e il papa seduti in trono.

Il ms. 1005 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, contenente l'*Inferno* e il *Purgatorio*, dovette in origine costituire un unico progetto editoriale con il *Paradiso* della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, ms. AG.XII.2, denominato "RB" dai filologi. La conoscenza degli estremi cronologici del

[1] Per un contributo da parte di chi scrive estesamente dedicato alla *Commedia* Riccardiano-Braidense si veda G. DEL MONACO, *«Pasture da pigliare occhi per aver la mente»: l'Illustratore nella «Commedia» Riccardiano 1005*, in «Rivista di Storia della Miniatura» 15 (2011), pp. 114-126, che fa riferimento alla relativa bibliografia precedente. Si veda da ultimo anche C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della* Divina Commedia, Il Poligrafo, Padova, 2015, pp. 84-90.

commento di Iacomo della Lana, dopo il 1323 e prima del 1328, e l'identificazione del Maestro Galvano che sottoscrive in volgare il manoscritto braidense con Galvano di Rinaldo da Vigo, documentato a Bologna come copista tra il 1314 e il 1347, data di redazione del proprio testamento, consentono di collocare il Riccardiano-Braidense tra i più antichi testimoni del poema dantesco nel secondo quarto del Trecento.[2] Giorgio Petrocchi ha ulteriormente precisato tale datazione agli anni 1330-1340.[3] Preceduta da un'intuizione di Roberto Longhi, Francesca Flores d'Arcais ha correttamente attribuito le iniziali miniate del Riccardiano 1005 agli esordi nei primi anni trenta dell'Illustratore, protagonista della miniatura bolognese tra quarto e quinto decennio del Trecento, così come i capilettera del *Paradiso* braidense al Maestro del B 18, il più prolifico miniatore bolognese della prima metà del secolo, che trae il proprio nome dalla segnatura di una copia del *Volumen parvum* di Giustiniano della Biblioteca Capitolare di Padova.[4]

La decorazione miniata consiste di sessantasette iniziali per l'*Inferno*, di sessantasei per il *Purgatorio* e sessantasette per il *Paradiso*, una per ciascun canto della *Commedia* e il relativo capitolo del commento.[5] Lucia Battaglia Ricci ha giustamente evidenziato che la doppia serie d'iniziali istoriate (figg. 1-2) svolge sia la funzione di demarcazione strutturale del testo sia di sintesi tematica, di visualizzazione riassuntiva del contenuto del canto, integrando le scarne rubriche. La studiosa portava ad esempio di tale doppia funzione i capilettera miniati delle Bibbie o dei libri giuridici, dove le varie sezioni sono introdotte da iniziali istoriate con analoghe «immagini prologo».[6] Mi sembra utile approfondire il confronto con il sistema della decorazione dei libri giuridici, in cui le pagine incipitarie delle singole parti sono solitamente segnalate dalla presenza di un riquadro istoriato abbinato a un'iniziale istoriata.

In una copia delle *Decretali* a Monaco di Baviera (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14032), il

---

[2] DEL MONACO, *«Pasture»*, p. 114.

[3] DANTE ALIGHIERI, *La* Commedia *secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Le Lettere, Firenze 1994, pp. 83-84.

[4] F. D'ARCAIS, *Le miniature del Riccardiano 1005 e del Braidense AG.XII.2: due attribuzioni e alcuni problemi*, in «Storia dell'arte» 33 (1978), pp. 105-114. Sull'Illustratore si veda M. MEDICA, «Illustratore», in M. BOLLATI (a cura di), *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2004, pp. 361-362 e più recentemente da parte di chi scrive G. DEL MONACO, «L'Illustratore a Bologna tra libri di legge e chiose dantesche: problemi aperti e sviluppi recenti della ricerca», in G. MARIANI CANOVA, A. PERRICCIOLI SAGGESE (a cura di), *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, Il Poligrafo, Padova 2014, pp. 335-353, ID., *L'Illustratore e la miniatura nei manoscritti universitari bolognesi del Trecento*, Bononia University Press, Bologna 2018, sul Maestro del B 18 S. BATTISTINI, «Maestro del B 18 (Secondo Maestro di San Domenico)», in BOLLATI (a cura di), *Dizionario*, pp. 482-484.

[5] Alla serie dell'*Inferno* manca l'iniziale del commento al primo canto a causa della perdita della carta corrispondente, mentre la serie del *Paradiso* presenta due iniziali invece che solamente una per il commento al primo canto.

[6] L. BATTAGLIA RICCI, «L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense», in IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. Volpi, con la collaborazione di A. Terzi, Salerno, Roma 2009, pp. 2721-2722.

cui corredo miniato è da attribuirsi all'Illustratore medesimo,[7] si ritrova una tipologia di decorazione molto simile al Riccardiano-Braidense, costituita quasi solamente da capilettera istoriati (fig. 3), se si esclude la scena di presentazione dell'opera con il pontefice al centro in trono in un riquadro largo una sola colonna all'inizio del proemio (f. 1r). Una tale struttura non si riscontra più nei manoscritti bolognesi delle *Decretali* della prima metà del Trecento, mentre è ancora presente negli stessi anni in manoscritti francesi.[8] È vero che tale scelta può essere in parte giustificata dalla povertà formale del manoscritto osservabile nell'aspetto del testo, ma mi sembra opportuno richiamare anche la possibilità di un riferimento ad altre tradizioni di decorazione libraria, che potrebbero dunque essere alla base anche della scelta operata nel Riccardiano-Braidense. Credo infatti che risulti pertinente accostare la serie delle iniziali riccardiane e delle *Decretali* di Monaco alla decorazione di alcune copie di confessionali. Mi riferisco alla *Summa de casibus* e *Summa de matrimonio* di Raimondo de Peñafort (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. Lat. 3253), la cui decorazione è riferita al Maestro della Bibbia Latina 20 nel terzo quarto del Duecento,[9] e a due copie vaticane della *Summa confessorum* di Giovanni di Friburgo (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, mss. Vat. Lat. 2303-2304), miniate da artisti prossimi alla prima maniera del Maestro del Graziano di Parigi nel corso degli anni venti del Trecento.[10] Anche in questi volumi la struttura della decorazione consiste in una serie d'iniziali istoriate al principio di ciascun libro, seppure di dimensioni maggiori rispetto alla *Commedia* riccardiana-braidense e alle *Decretali* di Monaco, ma l'aspetto più significativo è che i soggetti rappresentati riguardano tematiche relative alla materia morale esposta nel testo e adoperano a volte schemi compositivi tratti dalla tradizione iconografica dei manoscritti giuridici. D'altra parte, le *Summae confessorum* erano una sottospecie della letteratura giuridica per l'istruzione dei confessori.[11]

Venendo alle modalità d'illustrazione del contenuto del testo dantesco adottate nel Riccardiano-Braidense, la Battaglia Ricci ha ben specificato come l'aspetto distintivo del programma iconografico del Riccardiano 1005 stia nell'interesse prevalentemente accordato alla raffigurazione esemplare dei

---

[7] U. BAUER-EBERHARDT, *Katalog der illuminierten Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Band 6. Die illuminierten Handschriften italienischer Herkunft. Teil 1: Vom 10. bis zum Mitte des 14. Jahrhunderts*, Reichert Verlag, Wiesbaden 2011, *Textband*, pp. 238-240 scheda 214, *Tafelband*, pp. 133-134 figg. 221-226.

[8] R. GIBBS, *The Imagery to Book III*, in *Decretales pictae. Le miniature nei manoscritti delle Decretali di Gregorio IX (Liber Extra)*, Roma 2012, http://dhi-roma.it/fileadmin/user_upload/pdf-dateien/Online-Publikationen/Decretales_pictae/Bertram-DiPaolo_Decretales-pictae.pdf (ultimo accesso: 12 dicembre 2016), p. 96.

[9] F. AVRIL, M. T. GOUSSET, *Manuscrits enluminés d'origine italienne, II. XIII^e siècle*, Bibliothèque Nationale, Paris 1984, pp. 96-97 scheda 119; M. MEDICA, «Maestro della Bibbia Latina 20», in BOLLATI (a cura di), *Dizionario*, pp. 523-524.

[10] Ringrazio Robert Gibbs per questa segnalazione. Per una descrizione codicologica si veda S. KUTTNER (a cura di), *A Catalogue of Canon and Roman Law Manuscripts in the Vatican Library, II. Codices Vaticani Latini 2300-2746*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1987, pp. 7-10; per il Maestro del Graziano di Parigi M. MEDICA, «Maestro del Graziano di Parigi», in BOLLATI (a cura di), *Dizionario*, pp. 515-516.

[11] R. RUSCONI, *L'ordine dei peccati: la confessione tra Medioevo ed età moderna*, Il mulino, Bologna 2002, p. 34.

peccati e delle pene dell'Inferno e dei peccati capitali del Purgatorio, dunque del sistema morale dei primi due regni oltremondani, riflettendo in questo modo l'inquadramento dottrinale del commento di Iacomo della Lana.[12] Il Lana fa infatti corrispondere ogni canto o gruppo di canti a un singolo peccato, del quale illumina il carattere proprio all'interno dei proemi alla vera e propria «expositione» di ciascun canto, secondo un'impostazione rifacentesi alla letteratura didascalica dei manuali di vita pratica sui vizi e le virtù[13] e, aggiungerei, dei manuali di confessione. Gli studi sui commenti antichi al poema hanno da tempo messo in luce come la specificità della glossa lanea stia nel concepire il testo dantesco quale un trattato scolastico rivolto in prevalenza a un pubblico di studenti universitari. Di conseguenza, la dimensione poetica e narrativa della *Commedia* è ridotta dal Lana a supporto per la disquisizione dottrinale, a *fictio* poetica con intenzione didascalica.[14] Quest'aspetto, sintomatico dell'ambiente dello Studio bolognese in cui verosimilmente nacque il commento di Iacomo, «licentiatus in artibus et theologia»,[15] appare determinante anche per l'illustrazione messa a punto nel codice.[16]

Ho di recente evidenziato come il ciclo delle miniature riccardiane, pur ispirandosi in gran parte alla «riduzione trattatistica del repertorio di moralità estraibile dalla struttura del poema»[17] operata dal commento di Iacomo, traduca l'interpretazione dottrinale del commento in una serie di immagini piene di vita e di azione, ovvero di *imagines agentes* nel senso dell'arte della memoria.[18] Il risultato è, nell'*Inferno*, una serie unica nel suo genere di scene in cui il peccato è posto in atto, affiancate dall'altrettanto icastica rappresentazione delle pene relative (fig. 1), e, nel *Purgatorio*, una sequenza di raffigurazioni dei vizi capitali estremamente concrete ed espressive. In verità, simili rappresentazioni dei peccati attraverso immagini tratte dall'esperienza di ogni giorno compaiono già scolpite in rilievo sullo zoccolo del portale centrale di Notre-Dame a Parigi e, in epoca posteriore, in seguito all'autorità di quest'opera, sulle facciate delle cattedrali di Amiens, Chartres e Reims e nelle vetrate dipinte della stessa Notre-Dame e delle cattedrali di Lione e Auxerre, per poi diffondersi all'interno delle diverse

[12] BATTAGLIA RICCI, «L'illustrazione», pp. 2728-2732.
[13] A. TERZI, *Il Commento di Jacopo della Lana alla Commedia: l'Inferno secondo il ms. Riccardiano 1005. Lettura e testo*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma «La Sapienza», XVI ciclo, 2002-2003, p. LXXVI.
[14] F. MAZZONI, «Lana, Jacopo della», in *Enciclopedia Dantesca*, vol. III, Istituto della enciclopedia italiana, Roma 1971, pp. 563-564; TERZI, *Il Commento di Jacopo della Lana*, p. XIII; S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della 'Commedia' da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Leo S. Olschki, Firenze 2004, p. 282.
[15] La notizia è riportata da Alberico di Rosciate, che tradusse in latino il commento del Lana all'*Inferno*. M. VOLPI, «Introduzione», in IACOMO DELLA LANA, *Commento*, p. 26.
[16] D'ARCAIS, *Le miniature del Riccardiano 1005*; BATTAGLIA RICCI, «L'illustrazione»; DEL MONACO, *«Pasture»*, pp. 116-118.
[17] C. CALENDA, «L'edizione dei testi: i commenti figurati», in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Salerno, Roma 2003, p. 424.
[18] DEL MONACO, *«Pasture»*, pp. 118-119.

copie della *Somme le Roi*.[19] È significativo che in merito ai rilievi di Notre-Dame sono state ipotizzate come fonti iconografiche le miniature dei libri di legge, in particolare delle prime copie francesi del *Decretum Gratiani*.[20] Tuttavia, negli esempi francesi, le raffigurazioni dei vizi sono associate alle personificazioni delle virtù, per influenza della più antica tradizione legata alla *Psychomachia* di Prudenzio.[21] Un approccio più simile al Riccardiano 1005, ma all'interno di un apparato decorativo più articolato e complesso, è osservabile in un manoscritto fiorentino del *Trattato di vizi e virtù* di Zucchero Bencivenni (Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barb. Lat. 3984), traduzione in volgare fiorentino del testo della *Somme le Roi*, miniato dal Maestro delle Effigi Domenicane e dal Maestro Daddesco verosimilmente nel corso degli anni venti del Trecento.[22] In una sezione del manoscritto (ff. 10r-20r) il Maestro delle Effigi Domenicane ha rappresentato i peccati capitali all'interno di iniziali; in particolare, si notano tre raffigurazioni analoghe alle corrispondenti del *Purgatorio* riccardiano: l'*Avarizia* come una donna con una borsa di denaro (f. 13v),[23] la *Lussuria* come una donna che si guarda allo specchio (f. 18v)[24] e la *Gola* come una donna che beve (f. 20r).[25] Il procedimento figurativo posto in opera nel Riccardiano 1005 mi sembra tuttavia affine soprattutto alla resa della casistica giuridica in scene narrative concrete realizzata con particolare efficacia e vivacità narrativa proprio

[19] A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art. From Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Norton, New York 1964; J. O'REILLY, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, Garland, New York-London 1988. Sulla *Somme le Roi*, trattato illustrato sui vizi e le virtù scritto in francese dal domenicano Lorenzo di Orléans per il re Filippo III l'Ardito nel 1279 e divenuto presto un'opera di riferimento presso il pubblico laico di tutta Europa per facilitare l'esame di coscienza in vista del sacramento della confessione e la pratica di una vita cristianamente orientata, si veda almeno E. BRAYER, *Contenu, structure et combinaisons du «Miroir du monde» et de la «Somme le roi»*, in «Romania», LXXIX 1958, pp. 1-38, 433-470.

[20] KATZENELLENBOGEN, *Allegories*, pp. 78-79.

[21] In maniera analoga, a Padova Giotto raffigura nel finto zoccolo marmoreo degli Scrovegni delle scene esemplificative del vizio dell'*Iniustitia* personificato sopra. S. ROMANO, *La o di Giotto*, Electa, Milano 2008, p. 218; G. AMMANNATI (a cura di), *Pinxit industria docte mentis: le iscrizioni delle allegorie di virtù e vizi dipinte da Giotto nella Cappella degli Scrovegni*, Edizioni della Normale, Pisa 2017.

[22] M. BOSKOVITS, *The Fourteenth Century. The Painters of the Miniaturist Tendency*, Giunti Barbèra, Florence 1984, pp. 55-56; A. TERRY-FRITSCH, «Master of the Dominican Effiges, Maestro Daddesco, Zuccheto Bencivenni, *Tractatus de virtutibus et vitiis*», in C. SCIACCA (a cura di), *Florence at the Dawn of the Renaissance. Painting and Illumination 1300-1350*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2012, pp. 198-201 scheda 39. Luciano Bellosi ha invece proposto di ricondurre la parte riferita al Maestro Daddesco alla mano dell'anonimo pittore pisano noto come Maestro della Carità. L. BELLOSI, *Miniature del "Maestro della Carità"*, in «Prospettiva» LXV (1992), pp. 29-30. Sulla tradizione decorativa della versione toscana della *Somme le Roi* di Zucchero Bencivenni si vedano A. SPAGNESI, «Appunti sui codici miniati che riportano la versione toscana della «Somme le Roi» di Zucchero Bencivenni», in M. CECCANTI, M. C. CASTELLI (a cura di), *Il codice miniato: rapporti tra codice, testo e figurazione*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1992, pp. 337-362; G. CITTON, *Immagine e testo: le miniature della* Somme le Roi *e la loro tradizione italiana*, in «Cultura neolatina» 54 (1994), 3-4, pp. 263-302, che riportano anche la bibliografia di riferimento per l'illustrazione della versione originale francese.

[23] Si vedano l'iniziale del commento a *Purgatorio* XIX (Ricc. 1005, f. 146v) e l'iniziale di *Purgatorio* XX (Ricc. 1005, f. 149r).

[24] Si veda l'iniziale di *Purgatorio* XXV (Ricc. 1005, f. 163r).

[25] Si veda l'iniziale di *Purgatorio* XXIV (Ricc. 1005, f. 160r).

dalla miniatura bolognese e specialmente dallo stesso Illustratore.[26] Nella capacità di dare una veste narrativa accattivante e riconducibile all'esperienza quotidiana ai contenuti complessi del testo giuridico consiste infatti la funzione prettamente didattico-mnemonica di simili corredi illustrativi.[27]

Probabilmente, una funzione mediatrice in questo senso ha svolto l'illustrazione dei trattati sui vizi e le virtù, come le copie della versione toscana della *Somme le Roi* di Bencivenni, e dei confessionali, dove il tentativo stesso del testo di conciliare gli interessi della teologia morale e lo studio dei casi del diritto canonico[28] è in sintonia con l'approccio del corredo figurativo dell'*Inferno* e del *Purgatorio* riccardiani. I canonisti definivano la penitenza come *iudicium animarum in foro poenitentiali* e impiegavano l'impostazione giuridica dei *casus*.[29] D'altronde, non senza significato è nelle *Decretali* di Monaco precedentemente menzionate la presenza di uno schema dei vizi e delle virtù tracciato a penna al termine del testo del *Liber extra* (f. 265r) (fig. 4). Si può riscontrare pertanto un riferimento comune dei due manoscritti alla problematica morale nell'orizzonte della salvezza eterna, che costituisce la *ratio aequitatis* del diritto canonico[30] e quindi del foro ecclesiastico così come il principio che regola l'esame di coscienza nel sacramento della confessione trattato nei confessionali. Le iniziali del Riccardiano 1005 (fig. 1) possono dunque essere viste come immagini di memoria essenziali, ridotte quasi solamente a *imagines agentes*, figure umane impegnate in azioni significative, rivolte a quegli uomini di legge interessati all'ordinamento della vita della coscienza al fine della salvezza eterna dell'uomo.[31]

Rispetto alla singolarità dell'illustrazione del Riccardiano 1005, il manoscritto di Brera appare presentare un programma decorativo relativamente più rispettoso del percorso del testo dantesco e caratterizzato da scelte iconografiche più tradizionali (fig. 2). Se immaginiamo che il Riccardiano-Braidense dovette essere concepito come una sorta di trattato scolastico illustrato all'interno

---

[26] DEL MONACO, «L'Illustratore», pp. 341-342. Inoltre, è stato ampiamento notato come le iconografie di alcune iniziali derivino dalla miniatura giuridica. D'ARCAIS, *Le miniature del Riccardiano 1005*; BATTAGLIA RICCI, «L'illustrazione»; PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà*, pp. 89-90.

[27] R. JACOB, *Images de la Justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, Le leopard d'or, Paris 1994, pp. 178-188.

[28] R. RUSCONI, ««Ordinate confiteri»: la confessione dei peccati nelle 'Summae de casibus' e nei manuali per i confessori: XII-inizi XIV secolo», in *L'aveu. Antiquité et moyen-âge*, École française de Rome, Rome 1986, p. 304.

[29] R. RUSCONI, «De la prédication à la confession: transmission et contrôle de modèles de comportement au XIII siècle», in A. VAUCHEZ (a cura di), *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIe au XVe siècle*, École française de Rome, Roma 1981, p. 84; O. CAPITANI, «Verso un diritto del quotidiano», in *Dalla penitenza all'ascolto delle confessioni: il ruolo dei frati mendicanti*, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 1996; P. PRODI, *Una storia della giustizia: dal pluralismo dei fori al moderno dualismo tra coscienza e diritto*, Il mulino, Bologna 2000, pp. 70-106.

[30] P. GROSSI, *L'ordine giuridico medievale*, Laterza, Roma 1995, pp. 210-216.

[31] Si aggiunga che la tematica penitenziale è espressamente presentata nelle iniziali dei canti IX e XXXI del *Purgatorio* (ff. 123v, 179v), dove è raffigurata una generica scena di confessione. DEL MONACO, *«Pasture»*, p. 118.

dell'ambiente dello *Studium* bolognese, si potrebbe affermare che le illustrazioni del Riccardiano 1005 avessero una più complessa funzione didattica per utenti abituati a un tale ruolo della miniatura nei testi universitari, in particolare nei libri di legge.[32] Sembra allora significativo che l'icasticità e la pregnanza del nuovo linguaggio dell'Illustratore, che si stavano affermando nel rendere con immagini vivide le complesse questioni della scienza giuridica, si trovino associate alla speciale natura didattico-mnemonica delle miniature dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, mentre la decorazione più comune del *Paradiso* sia stata affidata allo stile conservatore e ripetitivo del Maestro del B 18. Un tale repentino cambiamento nell'illustrazione tra le prime due cantiche e l'ultima potrebbe spiegarsi con le circostanze della committenza del manoscritto.

Rimane una questione insoluta chi possa essere stato il committente di un'operazione editoriale straordinaria come la *Commedia* riccardiana-braidense, problema che forse sarebbe meno oscuro, se non si fossero perse le carte iniziali del Riccardiano 1005, che potevano contenere utili indicazioni sulla circostanza della commissione.[33] Un'ipotesi affascinante orienterebbe sullo stesso autore del commento, Iacomo della Lana. È opinione della critica recente del testo laneo che il Riccardiano-Braidense sia un testimone fedele dell'archetipo composto dal Lana.[34] Inoltre, si tratta dell'unico testimone in cui compaia il nome dell'autore della glossa.[35] Tuttavia, la Battaglia Ricci ha ritenuto che quest'ipotesi sia resa problematica dal fatto che l'iniziale dell'ultimo canto del *Purgatorio* riccardiano (fig. 5) presenta uno scarto semantico rispetto all'interpretazione del Lana a proposito della misteriosa figura del «cinquecento diece e cinque» della profezia esposta da Beatrice,[36] il quale «anciderà la fuia / con quel gigante che con lei delinque» (*Purg.* XXXIII, 43-45),[37] secondo la precedente visione allegorica del canto XXXII. Il commento identifica l'enigmatico *DXV* con «un duxe», anonimo «executore della iustisia de Deo»,[38] che eliminerà i papi malvagi e ricostituirà la Chiesa nel suo «verase essere» e nel «proprio arbitrio»,[39] la «fuia», o «putana», con il papa, e il «gigante» con il re di

[32] Della destinazione scolastica della *Commedia* riccardiana-braidense sembra essere consapevole anche lo stesso copista Galvano in una postilla al proemio del commento al canto XX dell'*Inferno* (f. 58v), «Bon è 'l saper, ancor men da natura lo buon studente vaççe 'l conoseray chi ll'è, ond'el vien, cum 'lo porta ventura», riportata in VOLPI, «Introduzione, p. 54.
[33] Sugli aspetti codicologici del complesso riccardiano-braidense si veda G. POMARO, «Il manoscritto Riccardiano-Braidense», in IACOMO DELLA LANA, *Commento*, pp. 2705-2718. Ho già affrontato una prima volta la questione della committenza del Riccardiano-Braidense in DEL MONACO, *«Pasture»*, pp. 120-122.
[34] VOLPI, *Introduzione*, p. 82.
[35] TERZI, *Il* Commento *di Jacopo della Lana*, p. XXIV.
[36] BATTAGLIA RICCI, «L'illustrazione», pp. 2732-2734.
[37] Ricc. 1005, f. 186r. IACOMO DELLA LANA, *Commento*, p. 1634.
[38] Ricc. 1005, f. 186r. IACOMO DELLA LANA, *Commento*, p. 1644.
[39] «[…] Or pone l'autore che 'llo executore della ditta pena della predicta colpa serrà un duxe, lo quale perseguirà gli rei pasturi della Chesia e gl'avolteraduri de quella e reduràlli a tale despersione che de lor no se trovarà, sì che redriçarà la Chesia in lo so verase essere e constituiràlla in lo so proprio arbitrio. […]». Ricc. 1005, f. 185r. IACOMO DELLA LANA, *Commento*, p. 1640.

Francia.[40] Al contrario, l'Illustratore raffigura chiaramente un imperatore nell'atto di trafiggere con una spada il re di Francia e il pontefice seduti in trono, sfruttando a questo fine un'iconografia derivata dalle raffigurazioni poste ad apertura del *Decretum Gratiani*,[41] dove si rappresenta l'origine divina dei poteri del papa e dell'imperatore, secondo una teoria politica largamente condivisa anche da Dante.[42] Credo che la miniatura non rinneghi l'indicazione del commento, ma renda visibile il senso profondo dell'allegoria profetica di Dante in termini di storia contemporanea. Tuttavia, altri dati emersi nei recenti studi filologici sulla glossa lanea rendono poco probabile l'intervento diretto di Iacomo nella confezione del Riccardiano-Braidense. In primo luogo, è stato appurato che il testo del poema non è quello utilizzato dal Lana nella composizione del suo commento.[43] Inoltre, una postilla di Galvano aggiunta alla glossa di *Paradiso* VI, 106 nel manoscritto braidense (f. 22r) critica l'interpretazione del commentatore, che parafrasa il monito di Dante agli Angioini di Napoli, a capo del coordinamento guelfo in Italia, ritenendola condizionata da un atteggiamento fazioso: «troppo te descrovi, autore, che passi l'intentione del testo: grande animo de parte te porta».[44] Un intervento simile apparirebbe contraddittorio nel caso che Iacomo fosse da ritenersi promotore in prima persona del progetto editoriale.

Se l'interpolazione di Galvano potrebbe apparire quale una presa di distanza nei confronti della posizione politica del commentatore, comprensibile in una città fedele allo schieramento guelfo come Bologna, va a maggior ragione segnalato come l'iniziale di *Purgatorio* XXXIII (fig. 5) potesse quanto meno non essere vista di buon occhio nell'ambiente bolognese tra il 1327 e il 1334, ossia al tempo del governo del legato pontificio Bertrando del Poggetto, durante la lotta tra il papa francese Giovanni XXII e l'imperatore Ludovico il Bavaro.[45] Giovanni Boccaccio narra che a causa dell'utilizzo della *Monarchia* da parte dei sostenitori del Bavaro per giustificare la deposizione di Giovanni XXII nella primavera del 1328, Bertrando avrebbe ordinato che tutte le copie del trattato politico dantesco fossero

[40] «[...] Per la putana intende lo sommo pastore, çoè lo papa, lo qual dé regere la Chesia. Per lo gigante intende quî della França, li quai hano stuprado et avolterado la Chesia de Deo putaneçando cum li papi […]». Ricc. 1005, f. 184r. IACOMO DELLA LANA, *Commento*, p. 1626.
[41] Un buon esempio bolognese è il frontespizio del Vaticano Latino 1368 (c. 1r). A. CONTI, *La miniatura bolognese: scuole e botteghe 1270-1340*, Edizioni Alfa, Bologna 1981, pp. 65 e nota 24, 66 e nota 27, figg. 196-197.
[42] BATTAGLIA RICCI, «L'illustrazione», p. 2733.
[43] TERZI, *Il Commento di Jacopo della Lana*, p. CXCV.
[44] VOLPI, «Introduzione», p. 29. Il testo dantesco recita: «e non lo abatta esto Karlo novello / coi guelfi suoi, ma teman di gl'artigli / ch'a più alto leon trasser lo vello» (*Par.* VI, 106-108). AG.XII.2, f. 22r. IACOMO DELLA LANA, *Commento*, p. 1826. Chiosa Iacomo della Lana: «Çoè: no sia presentuusi quî Carli de Pugla contra l'aguia, che, com'è ditto, ella ha tridadi maori de loro, tutto che illi abiano in compagnia parte guelfa.». AG.XII.2, f. 22r. IACOMO DELLA LANA, *Commento*, p. 1892.
[45] Sul conflitto tra Giovanni XXII e Ludovico il Bavaro si veda A. K. CASSELL, *The Monarchia Controversy*, The Catholic University of America Press, Washington 2004, pp. 21-38.

bruciate e che anche le ossa del poeta, custodite a Ravenna, venissero consumate dal fuoco.[46]

Il testo della deposizione di Giovanni XXII, in data 18 aprile 1328, presenta il papa come «misticus antichristus»,[47] secondo una lettura millenarista dell'*Apocalisse* che si rifà alla corrente dei francescani spirituali e in particolare a Ubertino da Casale: la grande meretrice di *Apocalisse* 17 sarebbe la Chiesa carnale, coincidente con la curia pontificia, le bestie di *Apocalisse* 13 i papi contemporanei, in cui s'identificherebbe l'anticristo mistico.[48] È significativo che, a proposito del passo illustrato in *Purgatorio* XXXIII, due altri commenti trecenteschi alla *Commedia*, l'Ottimo e Pietro Alighieri nella sua terza e ultima redazione,[49] facciano riferimento alla meretrice dell'*Apocalisse* e, Pietro, a una sua identificazione con i papi contemporanei e con l'anticristo. Inoltre, l'Ottimo spiega il *DVX* come un sovrano che verso la fine del mondo ricondurrà la Chiesa all'obbedienza a Dio.[50] Un'interpretazione della profezia di Beatrice in analoghi termini millenaristi e contemporanei a partire dall'*Apocalisse*, a favore del Bavaro e contro Giovanni XXII, può essere verosimilmente ipotizzata per l'iniziale riccardiana.[51]

A causa della presenza dell'iniziale di *Purgatorio* XXXIII, è stato suggerito che il Riccardiano-Braidense possa essere stato prodotto a Bologna solamente dopo la cacciata di Bertrando, ovvero dopo

---

[46] L. CIACCIO, *Il Cardinale legato Bertrando del Poggetto in Bologna, 1327-1334*, in «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria delle Provincie della Romagna», 3, 23 (1904-1905), pp. 74-75; C. DOLCINI, «Nuove ipotesi e scoperte su Dante, Marsilio e Michele da Cesena. Il nodo degli anni 1324 e 1330», in *Etica e politica. Le teorie dei frati mendicanti nel Due e Trecento*, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1999, pp. 281-282; F. CHENEVAL, *Die Rezeption der Monarchia Dantes bis zur Editio princeps im Jahre 1559: Metamorphosen eines philosophischen Werkes*, W. Fink, München 1999, pp. 156-160; CASSELL, *The Monarchia Controversy*, pp. 37-38.

[47] *Constitutiones et acta publica imperatorum et regum. 6.1: Inde ab a. 1325 usque ad a. 1330*, a cura di J. Schwalm, impensis Bibliopolii Hahniani, Hannover 1914, p. 345 (Monumenta Germaniae Historica).

[48] B. TÖPFER, *Il regno futuro della libertà: lo sviluppo delle speranze millenaristiche nel Medioevo centrale*, Marietti, Genova 1992, pp. 267-271.

[49] Per Pietro Alighieri e l'Ottimo si veda BELLOMO, *Dizionario*, pp. 78-91, 354-374.

[50] L'Ottimo Commento, *Purgatorio* XXXII, 148-150, *Purgatorio* XXXIII, 43-45; Pietro Alighieri, *Purgatorio* XXXII, 130-160, *Purgatorio* XXXIII, 31-51. Per i testi dell'Ottimo e di Pietro Alighieri si rimanda al Dartmouth Dante Project: http://dante.dartmouth.edu (ultimo accesso: 15 dicembre 2016). A partire dall'XI secolo e dall'epoca della riforma gregoriana le profezie d'origine apocalittica sull'imperatore degli ultimi giorni e la venuta dell'anticristo hanno iniziato a identificare queste figure escatologiche con personaggi contemporanei, con l'imperatore germanico o il papa a seconda delle circostanze. Non è documentata tuttavia nelle fonti scritte alcun tentativo d'identificazione del Bavaro con l'imperatore degli ultimi tempi. D. SOLVI, «L'imperatore degli ultimi tempi nell'immaginario profetico tra Federico II ed Enrico IV», in E. PASZTOR (a cura di), *Attese escatologiche dei secoli XII-XIV: dall'età dello spirito al Pastor angelicus*, Edizioni Libreria Colacchi, L'Aquila 2004, pp. 93-125.

[51] Anche la modalità d'uccisione del papa e del re di Francia ricorda quella dell'Anticristo nella tradizione illustrativa dell'*Apocalisse* o negli affreschi contemporanei di Santa Maria in Porto Fuori, dove la rappresentazione dell'Anticristo è stata significativamente letta come un'allusione a Ludovico il Bavaro. R. K. EMMERSON, *Antichrist in the Middle Ages: a Study of Medieval Apocalypticism, Art and Literature*, University of Washington Press, Seattle 1981; F. MASSACCESI, «Politiche pontificie e immagini: la committenza di Aimerico di Châtelus a Ravenna», in M. MEDICA (a cura di), *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2005, pp. 95-105; ID., «Committenza nella Romagna pontificia di primo Trecento», in D. FERRARA (a cura di), *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 39-47; ID., «Da Avignone a Cesena a Ravenna: immagini e politica», in E. Brilli, L. Fenelli, G. Wolf (a cura di), *Images and Words in Exile. Avignon and Italy during the First Half of the 14th Century*, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 73-89.

il marzo 1334.[52] Una tale datazione condurrebbe però a restringere l'arco di tempo dell'attività conosciuta dell'Illustratore a poco meno di una decina d'anni, dalle prime opere note, tra le quali rientra il Riccardiano 1005, ai mss. A.24-25 della Biblioteca Capitolare di Padova, datati 1343.[53] Su questa linea, Dugald McLellan ha proposto che l'opera sia stata un dono speciale per Taddeo Pepoli,[54] dottoratosi in diritto civile a Bologna nel 1320 e figura egemone della città dopo la cacciata di Bertrando nel 1334.[55] Taddeo, pur guelfo e richiamato in città dall'esilio per volontà di Bertrando come suo collaboratore, non nascose la sua contrarietà al dominio pontificio sulla città, fino a ordire una congiura fallita per limitare il potere del legato nel 1332.[56] Inoltre, l'importanza dell'elemento del denaro nelle illustrazioni dell'*Inferno* e del *Purgatorio*[57] concorderebbe con l'attività di cambiatore e prestatore a interesse svolta da Taddeo e dagli altri membri della famiglia Pepoli, peraltro connessa alla presenza dello Studio.[58] Taddeo Pepoli non sembra però poter essere stato coinvolto nell'esecuzione della *Commedia* riccardiana-braidense, dati la sua appartenenza al partito guelfo oltranzista e la necessità sempre sentita di non rompere i rapporti con la Santa Sede, soprattutto dopo il 1337.[59]

Mantenendo una datazione nei primi anni trenta, si potrebbe in alternativa ipotizzare che il Riccardiano-Braidense sia stato eseguito a Padova, città guelfa, ma passata sotto il dominio della signoria scaligera, sostenitrice dei piani politici dell'imperatore Ludovico contro Bertrando,[60] e sede di uno *Studium* giuridico in stretto rapporto con Bologna, nel quale l'editoria universitaria era monopolizzata da operatori di origine appunto bolognese.[61] Tuttavia, la probabile identificazione del

---

[52] VOLPI, *Introduzione*, p. 30.

[53] G. DEL MONACO, «BONIFACIO VIII, *Liber sextus Decretalium* con glossa di Giovanni d'Andrea», in G. MARIANI CANOVA, M. MINAZZATO, F. TONIOLO (a cura di), *I manoscritti miniati della Biblioteca Capitolare di Padova*, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, Padova 2014, pp. 574-582 scheda 97; ID., «CLEMENTE V, *Constitutiones* con glossa di Giovanni d'Andrea», in MARIANI CANOVA, MINAZZATO, TONIOLO (a cura di), *I manoscritti miniati*, pp. 583-588 scheda 98.

[54] D. MCLELLAN, «Illuminating the *Commedia*: An Early Bolognese Manuscript with Gloss by Jacopo della Lana», in M. BAKER, F. COASSIN (a cura di), *Flinders Dante Conferences: 2002 and 2004*, Lythrum Press, Adelaide 2005, p. 122.

[55] Su Taddeo Pepoli si veda G. ANTONIOLI, *Conservator pacis et iustitie: la signoria di Taddeo Pepoli a Bologna (1337-1347)*, CLUEB, Bologna 2004.

[56] ANTONIOLI, *Conservator pacis*, p. 106.

[57] DEL MONACO, *«Pasture»*, pp. 117, 124 nota 41.

[58] ANTONIOLI, *Conservator pacis*, pp. 64-65.

[59] Taddeo fu insieme a Brandelisio Gozzadini tra i commissari scelti nel 1334 per ricondurre la città «ad debitam devotionem sancte matris Ecclesie». In una lettera inviata alla curia pontificia di Avignone, egli afferma «Semper fuimus de partialitate Ecclesie». ANTONIOLI, *Conservator pacis*, pp. 130 nota 14, 135 nota 28.

[60] B. G. KOHL, *Padua under the Carrara, 1318-1405*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1998, pp. 57-62.

[61] P. SAMBIN, *Tra miniatori e 'scriptores' forestieri a Padova nella prima metà del sec. XIV*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti. Classe scienze morali e lettere» 108 (1950), pp. 237-246. Anche Paolo Trovato sostiene un'origine padovana del Riccardiano-Braidense su basi filologiche. P. TROVATO, «Intorno agli stemmi della 'Commedia'», in ID. (a cura di), *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica del poema dantesco*, F. Cesati, Firenze 2007, p. 632. D'altra parte, Francesca d'Arcais ha ipotizzato una formazione padovana dell'Illustratore. Se a mio avviso tale proposta non va considerata necessariamente in opposizione a Bologna per l'apparente inesistenza di una tradizione autonoma di decorazione dei libri di legge nella città veneta, non si può escludere che il nostro artista abbia

Maestro Galvano che trascrisse «'l testo e la ghiosa» con Galvano di Rinaldo da Vigo, attestato esclusivamente a Bologna, e la veste bolognese del testo del commento da lui copiato renderebbe più verosimile l'effettiva origine bolognese del manoscritto.[62] Non è però impossibile che Galvano sia stato attivo anche a Padova per un committente bolognese per noi ignoto appartenente all'ambiente universitario, a maggior ragione dato che il figlio Tommaso, con cui è stato in passato proposto d'identificare lo stesso Illustratore,[63] e il nipote Galvano sono ivi attestati nel 1347.[64]

Vi è però un evento che potrebbe giustificare la realizzazione del manoscritto nella stessa Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto. Le fonti trecentesche ricordano la congiura di alcuni bolognesi nell'agosto 1329 per consegnare la città al Bavaro. La congiura fu sventata e i congiurati imprigionati: alcuni furono decapitati, qualcuno rimase in prigione e molti furono esiliati o fuggirono, ma quasi tutti tornarono l'anno seguente,[65] tranne alcuni che in parte presero dimora proprio a Padova, dov'erano stati accolti da Alberto da Carrara.[66] La presenza della postilla che giudica fazioso il commento del Lana a *Paradiso* VI, 106 può essere dovuta proprio a un passaggio di mano della committenza dopo le prime due cantiche a causa dell'esecuzione o dell'allontanamento del primo committente, che potrebbe dunque coincidere anche con l'avvicendamento dell'artista responsabile della decorazione tra l'Illustratore e il Maestro del B 18.

---

intessuto rapporti con l'ambiente patavino, analogamente al Maestro del 1328. F. D'ARCAIS, *L''Illustratore' tra Bologna e Padova*, in «Arte Veneta» 31 (1977), pp. 27-41; DEL MONACO, «L'Illustratore», p. 343.

[62] VOLPI, «Introduzione», pp. 82-87. Sulla lingua del commento di Lana nel Riccardiano-Braidense, un bolognese letterario con aperture al volgare di Venezia, dove fu forse composta l'opera, si veda più estesamente ID., *Per manifestare polida parladura: la lingua del commento lanèo alla Commedia nel ms. Riccardiano-Braidense*, Salerno, Roma 2010. È stato recentemente riconosciuto un copista diverso da Galvano alle cc. 1-24r del Riccardiano 1005, anch'egli bolognese, ma meno colto di Galvano. TERZI, *Il* Commento *di Jacopo della Lana*, pp. CCXLIV, CCLX, CCLXIV-CCXC; VOLPI, *Per manifestare*, pp. 175-176.

[63] Per una sintesi sul problema dell'identificazione dell'Illustratore, che non mi sembra poter ancora trovare un'ipotesi di soluzione verosimile a causa dell'assenza d'indizi adeguati a nostra disposizione, si veda MEDICA, «Illustratore», p. 361.

[64] SAMBIN, *Tra miniatori e 'scriptores'*, pp. 237-239, 243. La realizzazione del Riccardiano-Braidense a Padova è stata ipotizzata da POMARO, *Il manoscritto*, p. 2706.

[65] «[...] E in l'ano 1329, del mexe d'agosto, fo prexo ser Muxoto di Sabadini e manifestò che l'arciprevede di Galuzi e Nani di Duotti e Cola Furlano e Alberghetino da Faenza e mesere Filipo degli Axenegli e più altri ch'elo con li altri voleano dare Bologna a Bavaro imperadore che era a Cremona. Lo dito ser Muxoto e Alberghetino con dui altri aveno tagliato la testa; l'arceprevede stè in prexone e li altri a confine, che fono asai. […]
I confinadi tornono in 1330, zoè quilli che fono cazadi per la parte de l'arciprevede di Galuzi, salvo che non tornò mesere Filipo degli Axeneli e Zoanne da Bixano e Etore da Panegho e Muzolo di Triaghi. […]». *Corpus Chronicorum Bononiensium*, a cura di A. Sorbelli, vol II, S. Lapi, Città di Castello 1938, *Cronaca Bolognetti*, pp. 411-412, 419 (Muratori, *Rer. It. Script.*, tomo XVIII, parte I, volume II). Si vedano anche Ciaccio, *Il Cardinale*, pp. 107-110; Antonioli, *Conservator pacis*, p. 104.

[66] Basandosi sul testo di una sentenza del podestà del 26 marzo 1330 allora esistente nell'Archivio pubblico di Bologna, ma non più rintracciato, l'erudito settecentesco Giovanni Battista Verci riporta la notizia che alcuni cittadini riuscirono a fuggire da Bologna a Padova e l'anno seguente furono proscritti per sempre, stabilendosi quindi nella città veneta. G. B. VERCI, *Storia della marca trivigiana e veronese*, vol. IX, Giacomo Storti, Venezia 1788, p. 153 (ristampa anastatica Forni, Sala Bolognese 1983); CIACCIO, *Il Cardinale*, p. 109 nota 8.