

La Commedia di Alfonso d'Aragona: il codice, la storia, la biblioteca.

Donatella Buovolo

Universitat Autònoma de Barcelona

donatella.buovolo@uab.cat

<https://orcid.org/0000-0002-0217-2071>



Riassunto

Il contributo si propone di offrire una dettagliata descrizione codicologica del manoscritto della *Commedia* Yates Thompson 36 conservato nella British Library di Londra. Viene prestata particolare attenzione alla storia del codice, ripercorrendo i passaggi che dalla biblioteca aragonese di Napoli lo hanno condotto alla sua attuale collocazione. Ci si sofferma, in particolare, sulla figura dell'ultimo possessore, Henry Yates Thompson, collezionista appassionato e studioso attento dei manoscritti della sua raccolta.

Parole chiave: manoscritto; descrizione codicologica; storia del codice; Henry Yates Thompson; biblioteca aragonese napoletana.

Abstract

This paper offers a detailed codicological description of the manuscript of the Yates Thompson 36 *Comedy* in the British Library, London. Particular attention is paid to the history of the codex, tracing the steps that led from the Aragonese library in Naples to its current location. Particular attention is paid to the figure of its last owner, Henry Yates Thompson, a passionate collector and an attentive scholar of the manuscripts in his collection.

Keywords: manuscript; codicological description; codex history; Henry Yates Thompson; Neapolitan Aragonese Library.

I. IL CODICE

Il manoscritto Yates Thompson 36 della British Library di Londra,¹ che conserva le tre cantiche della *Commedia* senza commento e con rubriche in volgare, è un codice membranaceo del sec. XV di grande formato (mm 370 × 248, f. 12) e in ottimo stato di conservazione, composto da 190 fogli con numerazione moderna a matita apposta nell'angolo superiore esterno del *recto* dei fogli in cifre arabe 1-190. Completano il codice quattro fogli di guardia anteriori, di cui i primi tre cartacei e il quarto membranaceo e tre posteriori cartacei, tutti senza filigrana: ff. IV, 190, III²; sono bianchi i ff. IIIv, IVr, 64rv, 128r, I'rv, II'v.

Il codice presenta una legatura non originale, sostituita da uno dei possessori del sec. XIX, Luis Mayans y Enríquez de Navarra, e realizzata da Miguel Ginesta Revuelta (vedi *infra*). Ha assi in cartone, coperta in vitello marrone chiaro, incisione a bulino con una serie di cornici a motivi floreali e geometrici, rettilinei e curvi; labbri e rimbocchi dorati, rimbocco superiore con la firma *Ginesta*; taglio dorato; il dorso, con 5 nervi, è senza coperta; in alto vi è un cartellino cartaceo con il numero 657 cassato; i risguardi sono in carta marmorizzata.³

1. Non è stata effettuata l'analisi autoptica del codice; per questo motivo non è stato possibile verificare la legge di Gregory, oppure la specie animale della pergamena o il sistema di piegatura della stessa. Le informazioni sono state desunte dal sito della British Library che offre la digitalizzazione completa del manoscritto (https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Yates_Thompson_MS_36) e dall'esame del facsimile pubblicato in Bollati, 2006; cfr. anche la *Scheda codicologica* di Peter Kidd in Bollati 2006, I, pp. 187-190. Tutti i link presenti nell'articolo sono stati consultati per l'ultima volta il 14/01/22. In generale, per la descrizione codicologica del manoscritto, si è fatto riferimento a Jemolo-Morelli, 1990; Petrucci, 2012; per la terminologia: *Vocabulaire codicologique* (<http://www.palaeographia.org>) a cura di Denise Mouzerelle, e, per la versione italiana, Maniaci, 1996. Per l'amplissima bibliografia sul manoscritto si rimanda a Bollati, 2006.
2. Con ogni probabilità i fogli cartacei risalgono al restauro della legatura avvenuto alla fine del sec. XIX (vedi *infra*). La legatura presenta le controguardie anteriore e posteriore marmorizzate; la prima guardia volante anteriore, non numerata, presenta il *recto* marmorizzato come la controguardia; nel *verso*, non marmorizzato, è stato apposto un cartellino cartaceo della British Library con indicazioni bibliografiche risalenti agli anni '70 del '900: «For printed text or notice of this MS. see: *A Sienese Codex of the Divine Comedy* ed. John Pope-Hennessy (Phaidon Press 1947) attributes illuminations to Lorenzo Vecchietta and Giovanni di Paolo. Millard Meiss, *The Yates Thompson Dante and Priamo della Quercia*, Burlington Magazine, Sept. 1964, pp. 403-412. Tammaro De Marinis, *La Biblioteca napoletana dei re d'Aragona*, Florence, 1947, I, pp. 47, 74-75, II, pp. 62-63»; seguono due fogli di guardia cartacei moderni numerati *i* e *ii*, con annotazioni bibliografiche risalenti ai primi anni del '900 (vedi *infra*); sono seguiti da un foglio di guardia coevo al manoscritto in pergamena non numerato, bianco nel *recto*, mentre nel *verso* è riportata l'indicazione in inchiostro scuro, con tracce di decorazione in oro, "Dante poeta toscano" coeva o di poco posteriore al manoscritto (vedi fig. 4); i due fogli di guardia posteriori cartacei moderni non sono numerati; il primo è bianco sia nel *recto* che nel *verso*, il secondo, bianco nel *recto*, presenta nel *verso* un cartellino cartaceo della British Library con l'indicazione di un intervento di restauro effettuato il 21.07.1980: «Flaking pigments on all folios secured with PVA in Methanol»; infine una guardia volante posteriore, bianca nel *recto* e marmorizzata nel *verso*, come la controguardia.
3. Per le notizie sulla legatura vedi Kidd, 2006.

Il manoscritto è composto da 24 fascicoli, tutti quaternioni eccetto il fascicolo 20, costituito da un ternione, a causa della caduta del terzo bifolio con perdita di testo e quasi sicuramente di due miniature: 1-198, 206, 21-248. Sono presenti richiami orizzontali nel *verso* dell'ultimo foglio dei fascicoli 2-5, 7, 10-15, 17-22, generalmente nell'estremità del margine inferiore (nei fascicoli 10, 12-15, 17-19, 21-22 si trovano in posizione più alta rispetto al margine) e sempre in posizione centrale rispetto allo specchio di scrittura; negli altri fascicoli sono assenti probabilmente per la rifilatura dei fogli; nel fascicolo 3 il richiamo non è completamente visibile; sono vergati dalla stessa mano del testo, in inchiostro marrone scuro; nei fascicoli 10, 13-15, 17-18, il richiamo è all'interno di una cornice decorativa formata da puntini e svolazzi a inchiostro. All'inizio del fascicolo 10, al f. 73r nell'angolo inferiore esterno si legge il numero del fascicolo 10; lo stesso si ripete, con il numero 16, all'inizio del fascicolo 16, al f. 121r; nel fascicolo 18 si possono leggere, nel *recto* dei ff. 137-140, nella stessa posizione, i numeri identificativi dei bifoli: 1a, 2a, 3a, 4a.

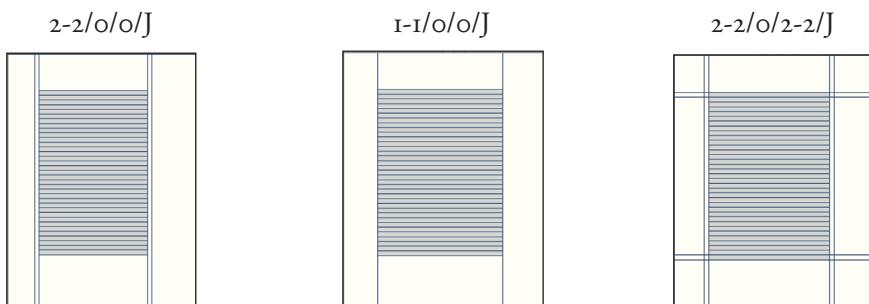
Le cantiche sono distribuire in otto fascicoli ciascuna (*Inferno*, ff. 1-64v, *Purgatorio*, ff. 65r-128v, *Paradiso*, ff. 129r-190v) con il passaggio di fascicolo tra una cantica e l'altra, pratica ricorrente studiata con attenzione da Gabriella Pomaro per i codici trecenteschi dell'“Officina di Vat”;⁴ nonostante la lacuna del fascicolo 20, anche nello Yates Thompson è possibile verificare tale prassi codicologica.

La scrittura è disposta su una colonna; lo specchio di scrittura misura mm 226 × 128; è possibile così rappresentare le proporzioni fra le misure del foglio e quelle dello specchio di scrittura:

46 [226] 98 × 36 [128] 84 (f. 12r)

Il manoscritto presenta una rigatura eseguita con uno strumento a punta che lascia tracce di colore, tuttavia non sempre visibili. Lo schema della *mise en page* può essere così rappresentato:

SPECCHIO DI SCRITTURA



Si rileva una prevalenza del primo schema; il secondo è stato utilizzato nei fascicoli 1, 9 (ma non in tutti i fogli), 21-24; il terzo solo nel fascicolo 11. La presenza in molti fogli di un prolungamento della prima linea retrice che attraversa tutto il bifolio sembra suggerire un sistema di rigatura a bifolio aperto.⁵

Le righe di scrittura sono generalmente 40.⁶ La scrittura comincia sotto la prima riga, ad eccezione dei ff. 133r e 138v, mentre al f. 180v le linee di scrittura sono 40 e la scrittura termina al di sotto dell'ultima riga.

Lo spazio sembra essere stato predisposto per accogliere, generalmente, 13 terzine con 39 versi per ogni foglio; il minor numero delle terzine dipende dalla fine del canto e dalla presenza della rubrica del canto successivo; non sembra regolare il numero di righe predisposte per le rubriche, che hanno lunghezze diverse: in genere sono cinque righe, a volte quattro ma anche tre o due; in presenza di rubriche brevi, che occupano due righe, sono lasciate bianche le ultime righe oppure una prima e una dopo la rubrica; raramente sono molto lunghe e occupano parte della riga destinata al verso; in ogni caso questo indica che sono state scritte in un momento successivo alla stesura del testo. Il foglio termina sempre con la terzina completa o con il verso finale della cantica, inoltre la presenza o meno delle miniature non influisce, generalmente, sul numero delle righe.

La presenza di segni di rigatura visibili accanto a diverse miniature (*Paradiso*, ff. 147r, 153r, 157r, 159r, 162r, 163r, 164r, 165r, 167r, 170r, 171r, 172r, 173r, 175r, 178r, 179r, 186r) potrebbe suggerire che gli ampi margini inferiori siano stati predisposti fin dall'inizio per contenere le miniature.

Segni di croce sono a volte visibili al di sopra delle miniature, a lato oppure appena visibili al di sotto, probabilmente per indicare i fogli ad esse destinati (*Inferno*, ff. 12v, 14r, 20r, 27r, 29r, 30v, 32r, 34r, 42r, 44r, 46r, 49r, 51r, 53r, 55r; *Paradiso*, f. 172r), tuttavia si rilevano croci anche in fogli privi di immagini (ff. 173v, 176v).

La scrittura. Il manoscritto Yates Thomson 36 è stato vergato da una sola mano con inchiostro marrone scuro in una semigotica (o *littera textualis* semplificata) di pieno sec. XV come dimostrerebbero alcune delle sue caratteristiche più evidenti: il modulo medio-piccolo, l'assenza di contrasto tra pieni e filetti e la fusione di curve contrapposte; e ancora, le parole ben distanziate che permettono una maggiore leggibilità; la presenza dei trattini di stacco e attacco all'interno della parole; e infine, le aste che superano in alto e in basso il rigo di scrittura.

4. Pomaro, 1986, pp. 346-347.

5. Per gli schemi di rigatura cfr. D. Muzerelle, *De re rigatoria* in <http://www.palaeographia.org>.

6. I ff. 6v, 10r, 15r, 173r ne hanno 41; 37 i ff. 153r-155r, 156r, 157rv, 158r; 38 i ff. 112r, 156, 158v, 138r (a causa della miniatura di maggiori dimensioni); 39 i ff. 33r, 38v, 40v, 61v, 79v, 136v 155v.

Per quanto riguarda le singole lettere, la *a* ha doppio occhiello chiuso, la *d* è onciiale con asta curva sul rigo a sinistra; la *g* è con la pancia chiusa; la *r* è tonda a forma di *z* dopo curva convessa a destra; la *s* finale è maiuscola, elemento soprattutto ricorrente nelle parole latine (si vedano le parole latine al f. 120v, fig. 1), molto meno in quelle in volgare; la *z* è tracciata come un *z* con asta discendente sottile inclinata a sinistra, come quella dell'*h*.

Tra le abbreviazioni si possono notare segni come una *v* soprascritta per *m* o *n* o doppia *s*; un ricciolo per *-r*; un trattino orizzontale sottile sull'asta verticale della *p* o trasversale sull'asta della *s* per *-er* (*per, ser*); un *z* infine dopo la *q* per *-ue*; non è stata invece impiegata la nota tironiana per *et*.

Si segnalano le grafie con *ch* e *gh* per le occlusive velari davanti alla *a*, *o*, *u* (“ocha biancha”, *If*XVII, 63; “anchora”, *If*I, 100; “luogho”, *If*18, 6; “fighure”, *Pd*XVIII, 78, etc.); *k* per le occlusive velari sorde davanti a *e* e *i* (*ke* per *che*, *If* III, 15); le forme latineggianti non assimilate (“tucto”, *If*XVII, 102; “pecto” *If* XVII, 103; “poczo” *If*XVIII, 5; “nocte” *If*I, 21, etc.); alcune grafie errate (per esempio: *ggni* per *ogni*, *luggo* per *luogo*, *If*III, 14 e 16); *senza infamia*: l'ultima parola erasa e sostituita con *fama* (*If*III, 36).

Quasi assenti i segni di interpunzione, mentre talvolta è presente il punto finale.

Le rubriche, in volgare, sono probabilmente da assegnare al copista stesso, che impiega una scrittura di modulo più piccolo e tracciata con una penna più sottile, in rosso, ma che presenta più o meno le stesse caratteristiche della scrittura del testo; si può notare un *ductus* maggiormente corsivo, una maggiore fusione tra curve contrapposte, la presenza di segni d'interpunzione e l'uso della nota tironiana *et* per *e*. L'unica cantica ad avere la rubrica iniziale è il *Paradiso* (f. 129r), vergata a lato e in oro, in caratteri più grandi delle altre rubriche e del testo stesso: essa ha perciò un'evidenza visiva che la rende parte integrante della decorazione della pagina (fig. 2); per essa è stata peraltro predisposta la rigatura apposita ed è stato riservato lo spazio per l'iniziale decorata che tuttavia non è mai stata realizzata.

La datazione. Per quanto riguarda l'origine e la datazione del manoscritto non vi è nessuna certezza dal momento che il codice è privo di *colophon* e di qualsiasi altro elemento che consenta di datarlo in maniera inequivocabile.

La presenza, al f. 1r, dello stemma di Alfonso d'Aragona con i quarti di di Ungheria, Angiò e Gerusalemme, ha fatto propendere Millard Meiss per il 1439 come *terminus post quem*⁷ Milvia Bollati legge invece la miniatura di *Pd* III al f. 134r come un'allusione all'ingresso trionfale di Alfonso a Napoli avvenuta nel 1442 e propone perciò una datazione successiva a questo anno (Bollati, 2006a).

7. Meiss, 1964, p. 80.

D'altra parte John Pope-Hennessy e molto prima di lui Roger Fry hanno individuato nelle raffigurazioni di Firenze con la cupola del Brunelleschi non ancora completata, priva cioè della lanterna (*Pd* IX, f. 145r e *Pd* XVII, f. 159r), un possibile indizio al 1444 come *terminus ante quem*.⁸ Per Milvia Bollati questo dettaglio non sarebbe, al contrario, decisivo: il miniaturista non rappresenterebbe realisticamente i luoghi, le immagini di città avrebbero infatti valore puramente evocativo. La presenza di stemmi aragonesi nelle miniature del *Paradiso* ai ff. 134r, 140r, 143r, 166r consentirebbero, per la studiosa, di attribuire ad Alfonso la committenza e non solo il possesso del manoscritto e quindi di datare il codice, almeno la parte relativa al *Paradiso*, agli anni '40 del Quattrocento⁹.

Per quanto riguarda la datazione topica, solo l'eventuale attribuzione delle miniature ad artisti della Toscana, in particolare di Siena, come vedremo più avanti, identificherebbe questa area geografica e culturale come luogo di produzione del manoscritto.

Si segnala a questo proposito l'analisi linguistica del codice di Marcella Roddewig che ascriverebbe il copista all'Italia meridionale: «Der Kopist schreibt toskanisches "k" und bevorzugt nichtassimilierte Skription ("quactro", "obscura", "tuci", "nocte", "acti") schreibt aber "lu spiritu", "cului", "custui", "quisto", "sionario", "aviano", "pagura" (paura), was auf Südtalien verweist»¹⁰.

La decorazione. La decorazione del manoscritto è di livello elevato, secondo lo schema stabilito da Maria Boschi Rotiroti per i codici trecenteschi della *Commedia*,¹¹ poiché presenta un ciclo narrativo nei margini inferiori, pagine miniate in funzione di antiporta, iniziali figurate.

È composta da 113 miniature: 38 per l'*Inferno*, di cui una iniziale istoriata (f. 1r) e 37 miniature nel margine inferiore (ff. 2r, 4r, 5r, 6r, 7v, 8v, 9r, 10r, 11r, 12v, 14r, 16r, 18r, 20r, 21v, 23r, 25r, 27r, 29r, 30v, 32r, 34r, 35v, 37v, 39v, 42r, 44r, 46r, 47v, 49r, 51r, 53r, 55r, 56v, 59r, 61r, 62v), 12 per il *Purgatorio*, di cui una iniziale istoriata (f. 65r) e 11 miniature nel margine inferiore (ff. 68r, 76v, 84r, 88r, 93v, 98v, 100r, 107r, 113v, 116v, 119r), 63 per il *Paradiso*, di cui una iniziale istoriata (f. 129r) e 62 miniature nel margine inferiore (ff. 129r, 130r, 131r, 132r, 133r, 134r, 135r, 136r, 137r, 138r, 139r, 140r, 141r, 142r, 143r, 144r, 145r, 146r, 147r, 148r, 149r, 150r, 151r, 152r, 153r, 154r, 155r, 156r, 157r, 158r, 159r, 160r, 161r, 162r, 163r, 164r, 165r, 166r, 167r, 168r, 169r, 170r, 171r, 172r, 173r, 174r, 175r, 176r, 177r, 178r, 179r, 180r, 181r, 182r, 183r, 184r, 185r, 186r, 187r, 188r, 189r, 190r)¹². Le miniature

8. Pope-Hennessy, 1947; Fry, 1904-1905: «The cupola is here seen to be completed, but the lantern not begun. As the lantern was begun in 1445 we may, therefore, date this shortly before that, in the beginning of the fifth decade».

9. Bollati, 2006a, p. 110.

10. Roddewig, 1984, pp. 169-170.

11. Boschi Rotiroti, 2017.

12. Dal momento che nel *Paradiso* sono presenti miniature nel *recto* di ogni foglio, è molto probabile che ne manchino due che si trovavano nel bifolio caduto.

presentano cornici che sono diverse da cantica a cantica: generalmente dorate quelle dell'*Inferno*, sempre dorate ma con l'aggiunta di alcuni elementi figurativi e dei colori blu, rosa o verde per il *Purgatorio*, simili a quelle dell'*Inferno* ma con una maggiore presenza dei colori blu e rosa alternati per il *Paradiso*.

All'inizio delle tre cantiche sono presenti tre grandi iniziali istoriate, miniate dallo stesso artista dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, da cui si dipartono bordi con motivi fitomorfi lungo i margini superiore e interno, in colori e in oro, tali da configurare delle pagine ornate.

Sono inoltre presenti iniziali decorate all'inizio di ogni canto con estensioni fogliate nei margini, in colori e oro e, all'inizio di ogni terzina, iniziali di dimensioni inferiori; queste ultime sono in oro su fondi rosa e blu alternati, dai contorni geometrici per l'*Inferno* e il *Purgatorio*; sempre in oro su fondi rosa e blu alternati, talvolta con aggiunta del verde, e contorni meno geometrici rispetto alle precedenti due cantiche, per il *Paradiso*.¹³

Nel margine interno del f. 19r vi è una particolare decorazione dorata in cui si possono leggere le lettere *H, E, A* (fig. 3).

Per una descrizione dettagliata delle miniature nei margini inferiori si rimanda a Bollati 2006a e ad altri contributi presenti in questo volume; in appendice un elenco sommario delle stesse.

Per quanto riguarda l'attribuzione delle miniature, per quelle dell'*Inferno* e del *Purgatorio* e dell'iniziale istoriata del *Paradiso*, riconducibili tutte al medesimo miniatore, sono state avanzate diverse proposte, nessuna tuttavia pienamente soddisfacente. L'area fiorentina o più in generale toscana è apparsa come il primo territorio d'indagine, per poi dirigersi verso la città di Siena con i nomi del Vecchietta e da ultimo di Priamo della Quercia. Per le miniature del *Paradiso* sembra esserci un maggiore accordo nel considerarle opera di Giovanni di Paolo, attribuzione che si deve a Roger Fry nei primi anni del Novecento.¹⁴

Si ripercorrono qui brevemente le diverse ipotesi sul miniatore dell'*Inferno* e del *Purgatorio* e nel far questo si seguirà quanto scritto da Milvia Bollati a cui si rimanda per la bibliografia (Bollati 2006a, 67-88).

Per Roger Fry (1904-1905) si trattrebbe di un miniatore di origine fiorentina, ipotesi accettata anche da Tammaro De Marinis (1947). Negli anni '40 vengono ipotizzati i primi nomi: John Pope-Hennessy (1947) si sposta verso

13. A volte la lettera iniziale del canto è di dimensioni particolarmente grandi e quindi la seconda terzina non ha la lettera ornata (*If*IV, VII, XIV; *Pr*VI); in *Pg* VII e XIV l'iniziale di apertura è piccola come quella delle terzine; l'iniziale di *Pg* XVIII è particolarmente grande; l'iniziale di *Pg* XXXII è particolarmente decorata: la decorazione fitomorfa occupa tutto il margine interno; l'iniziale di *Pd* XXXIII è incompleta; manca l'iniziale ornata all'ultimo verso del canto di *If*IX, XI, XII, XIII, XVIII, XXXIII, XXV, *Pd* II, XV, XVII e XXXIII; in *Pd* VI l'iniziale di apertura è piccola come quelle delle terzine.

14. Fry, 1904-1905.

Siena, attribuendo le miniature ipoteticamente al Vecchietta, mentre Cesare Brandi (1949) indica nel lombardo Leonardo da Besozzo l'autore delle miniature delle prime due cantiche, ipotesi accolta successivamente anche da Mario Salmi (1957) e da Mario Rotili (1968-1969).

Negli anni '50 Roberto Longhi (1954) identifica l'artista con Nicola di Ulisse da Siena, attribuzione ripresa negli anni '70 da Giulietta Chelazzi Dini (1975), che riconosce come sue anche alcune miniature del *Messale Casini* della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, segnato X.II.2 e datato 1428.

Negli anni '60 Millard Meiss (1964) propone l'attribuzione delle miniature ad un altro artista senese, Priamo della Quercia.

Con Carl Brandon Strehlke (1995) e Andrea de Marchi (1995) si rimane in area senese: si tratterebbe del Maestro di Sant'Ansano, denominazione che si deve a Miklos Boskovitz in quanto autore dei due affreschi *Adorazione dei magi* e *Sant'Ansano* nell'Oratorio di Sant'Ansano in Castelvecchio in Siena.

Maria Grazia Ciardi-Dupré (1984) riprende l'ipotesi di Pope-Hennessy per poi considerare l'apparato decorativo opera di Carlo di Giovanni.

Con Miklos Boskovits e Milvia Bollati si cominciano a percorrere altre strade che portano in ambiti settentrionali: Boskovits (1983) rileva delle affinità con le illustrazioni del ms. I.I.13 della Biblioteca Nazionale di Torino, *Letture sulle Clementine* del cardinale Francesco Zabarella, datato Padova 27 marzo 1417 dal copista *Johannes de Polonia*, accostamento che era già stato avanzato da Henry Yates Thompson nel suo catalogo del 1912 e che è riportato da una delle note manoscritte sui fogli di guardia del codice, come si vedrà più avanti; Bollati preferisce non assegnare un'identità al miniatore, indicandolo con il nome convenzionale di Maestro della *Commedia* Yates Thompson; la studiosa, infine, trova delle affinità tra le miniature dell'*Inferno* e del *Purgatorio* e quelle del ms. Aldini 343 della Biblioteca Universitaria di Pavia, la *Lectura Digesti Veteris* di Bartolo di Sassoferato.

Se si accetta un'unica identificazione fra il miniatore delle *Clementine*, eseguite presumibilmente a Padova, dei due volumi non datati della *Lectura Digesti Veteris* di Bartolo di Sassoferato della Biblioteca Universitaria di Pavia, e delle cantiche dell'*Inferno* e del *Purgatorio* del codice Yates Thompson 36, cadrebbero alcune delle ipotesi appena riportate, in special modo quella dell'origine senese del miniatore. Ma al momento l'enigma non è ancora sciolto.

Il testo.

Dante Alighieri, *Commedia*:¹⁵

Inferno, ff. 1r-63v.

Incipit (f. 1r): «Nel mezo del camin di nostra vita».

Explicit (f. 63v): «Quind'uscimo a riveder le stelle».

15. Cfr. Petrocchi, 1966.

Purgatorio, ff. 65r-128r.

Incipit (f. 65r): «Per corre meglior acqua alza le vele».

Explicit (f. 128r): «Puro disposto ad salir a le stelle».

Paradiso, ff. 129r-190v.

Rubrica (f. 129r): «[C]omincia la terza cantica di la Comedia di Dante Aldighieri de Firenze chiamata Paradiso nella quale tracta de beati e dilla celestiale gloria e di meriti e premii di santi, e dividise in nove parti si come lo Inferno canto primo nello cui principio l'autore prohemiza alla sequente cantica e sono nello alimento dillo fuogo e Beatrice solve allo autore una questione nello quale canto l'autore prometece di tractare le cose divine invocando la scientia poetica cioè Apollo idio dilla sapientia».

Incipit (f. 129r): «La gloria de chului che tuctu move».

Explicit (f. 190v): «l'amor che muove 'l sole et l'altre stelle».

Si segnalano le seguenti lacune presenti nel testo: *Pr* I, 142; XIV, 82-139; XV, 1-12; XVI, 7-78, 119-121; mancano inoltre le rubriche dei canti iniziali di *If* e *Pd*; risultano erasi o cassati i versi: *If* XI, 8-9; *If* XIX, 106-117; *Pa* IX, 136-142.

Al f. IIIv si legge l'indicazione “Dante poeta toscano” (fig. 4).

2. LA STORIA

Si ripercorrerà all'indietro il cammino del manoscritto che attualmente è conservato nella British Library.

La segnatura del manoscritto fa riferimento al suo ultimo possessore, il collezionista inglese Henry Yates Thompson (1838-1928) che curò una piccola collezione di codici miniati di alta qualità, con l'obiettivo di possedere un centinaio dei più preziosi esemplari che poteva acquisire, scartando di volta in volta quelli minori per far posto alle nuove acquisizioni e raffinare la sua raccolta.¹⁶

16. Henry Yates Thompson è considerato il più grande collezionista di manoscritti della sua epoca. Laureatosi in lettere classiche, viaggiò in America, in Europa, in Medio Oriente, in Asia. Al suo ritorno in Inghilterra si dedicò alla politica, ricoprendo la carica di segretario privato del viceré d'Irlanda, Lord Spencer. Nel 1878 sposò Elizabeth Murray Smith, figlia di George Smith, fondatore del *Dictionary of National Biography* e della *Pall Mall Gazette*, che Yates Thompson ricevette in proprietà; dopo l'esperienza fallimentare del giornale e la conseguente vendita, cominciò la sua attività di collezionista di manoscritti miniati. Yates Thompson aveva ereditato da suo nonno materno, Joseph Yates Brooks, all'età di 18 anni, una decina di codici, ma la sua attività di collezionista iniziò nel 1879 con l'acquisto di un solo volume e si intensificò solo a partire dai primi anni dell'ultimo decennio del secolo, anni in cui sviluppò una grandissima sensibilità che gli permise di acquistare dei veri gioielli miniati. Nel 1897 acquistò 210 manoscritti delle collezioni del quarto conte di Ashburnham (1797-1878). Quindi iniziò a selezionare maggiormente le sue scelte: il suo obiettivo diventò quello di creare una collezione di soli 100 esemplari di grande valore; cominciò quindi a vendere e a comprare nuovi manoscritti, avendo cura di eliminare quelli di valore inferiore mediante vendite private ed aste pubbliche o donazioni. Il suo principale interesse era ri-

Yates Thompson documentò la sua collezione attraverso quattro cataloghi, pubblicati in momenti diversi, che testimoniano il continuo cambiamento della sua raccolta che non doveva superare i cento volumi. In particolare, negli ultimi due cataloghi sono descritti 34 codici che non sono presenti nei primi due, e che hanno una numerazione in numeri romani, per differenziarli dai primi cento con segnatura in cifre arabiche. Il catalogo del 1912 è aperto dall'elenco degli esemplari eliminati e dai cento definitivi. Il manoscritto della *Commedia* si trova in questo catalogo con il numero *CV*.¹⁷ Il codice è anche l'ultimo inserito nel settimo e ultimo volume pubblicato nel 1918 della serie *Illustrations*¹⁸ con le quali Yates Thompson voleva presentare e descrivere i manoscritti della sua collezione. Dante compare tra i «Three great Italians»: la sorprendente *Epistre d'Otrea a Ector* della scrittrice italiana Cristina da Pizzano, femminista *ante litteram*, il *Tresor* di Brunetto Latini, e appunto Dante, *The Divine Comedy*. Lo stesso Yates Thompson in questo volume ripercorre la storia del codice e fa delle osservazioni sulle miniature e sulla loro attribuzione che rimangono a tutt'oggi praticamente insuperate:¹⁹

«I now arrive at the third of my illustrious Italians, Dante Alighieri, and the last of my hundred manuscripts. It was written (1430-1450), probably in Padua, for Alphonso the Magnanimous, one of the Aragonese kings of Naples, and his arms occupy a central position on the first page. A partially obliterated inscription, also on the first page, shows that it was later in the “Libraria de S. Miguel de los Reyes,” whither it was evidently brought by Fernando, Duke of Calabria, who founded the convent of S. Miguel, near Valentia, as a royal burying-place, in 1538, after the fall of the Aragon power in Naples. On the last page is the Imprimatur of the Inquisition in 1612 at Valentia. In one of the Revolutions in Spain in the nineteenth century the convent was broken up and most of the books conveyed to the public Library of Valentia, where many may now be seen. This particular volume, however, was probably carried away secretly by one of the monks and,

volto alle miniature di grande qualità, non disdegnando la provenienza illustre degli stessi volumi; in questo lavoro di cernita fu aiutato dall'esperto di manoscritti miniati Sydney Cockerell; per le notizie su Henry Yates Thompson e la sua collezione si veda il sito Yates Thompson MSS - Henry Yates Thompson's illuminated manuscripts at the British Library (<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourYTBL.asp>).

17. *Catalogue*, 1912; i volumi precedenti erano stati pubblicati nel 1898, 1902, 1907.
18. *Illustrations*, 1918; i volumi precedenti erano stati pubblicati negli anni 1907, 1908, 1912, 1914, 1915, 1916.
19. Le tavole che riportano le miniature del manoscritto (ff. 1r, 2r, 4r, 6r, 10r, 12v, 59r, 65r, 100r, 129r, 130r, 134r, 140r, 145r, 154r, 159r, 182r, 184r, 186r, 187r, 188r, 190r; la prima è la riproduzione del dipinto di Domenico di Michelino *Dante con la Divina Commedia* del Duomo di Firenze) sono precedute da descrizioni che si devono presumibilmente allo stesso Yates Thompson per quanto riguarda l'*Inferno* e a Thomas Okay (1852-1935, scrittore inglese e traduttore di Dante, nonché collaboratore di Yates Thompson; cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/>, voce) per il *Purgatorio* e il *Paradiso*, come attestato nel sito della British Library in riferimento a quelle presenti nel *Catalogue* del 1912.

passing through various hands, came to be offered for sale in Madrid and was purchased by me on its arrival in London in 1901».²⁰

L'indicazione di Padova come ipotetico luogo di copia è dovuto probabilmente all'identificazione del miniatore di *Inferno* e *Purgatorio* con lo stesso artista delle *Clementine*, scritte a Padova nel 1417, come testimonia una delle note a matita sui fogli di guardia del codice (vedi *infra*) e come afferma nel *Catalogue* del 1912.²¹

«A remarkable feature in this manuscript of Dante is the large number of miniatures, 115 in all, of which the three initials to the “Inferno,” the “Purgatorio,” and the “Paradiso” respectively, are by an unknown but most skilful artist, who also painted the 37 illustrations of the “Inferno” and the 11 of the “Purgatorio.” The “Paradiso” is illustrated by no less than 64 pictures, the work, in the opinion of Mr. Fairfax Murray and Mr. Roger Fry, of Giovanni di Paolo of Siena, but this, of course, is somewhat uncertain».²²

È interessante l'indicazione delle 115 miniature in generale e delle 64 del *Paradiso*, che sembrerebbe attestare la presenza in quel momento del bifolio caduto, ma la numerazione delle illustrazioni riportate nel catalogo coincide con quella attuale; quindi probabilmente si tratta una congettura: “no less than”. Così come è interessante constatare la prudenza con cui Yates Thompson accoglie le proposte dei critici, in mancanza di dati inequivocabili.

Thomson decise di vendere la sua collezione, probabilmente in conseguenza di gravi problemi alla vista; nonostante fossero state sconsigliate dalla moglie e dai suoi più stretti collaboratori, furono realizzate due aste nel 1919 e 1920 che andarono molto bene; la terza, del 1921, non ebbe successo anche a causa di una crisi economica. Dopo aver risolto in parte le sue difficoltà alla vista, riacquistò l'ottimismo e la passione per i manoscritti, a tal punto da ricomprarne alcuni già venduti.

Alla sua morte lasciò i manoscritti in eredità alla moglie, Elisabeth Murray Smith, con la quale aveva condiviso la sua passione. La complicità tra i due coniugi può essere riassunta dall'abitudine di praticare insieme una *lectura* *Dantis* privata prima di colazione, narrata da una amica testimone oculare della vicenda.²³

A sua volta Elisabeth, che precedentemente si era mostrata profondamente contraria alla decisione del marito prima di vendere la collezione e poi di lasciarla in mani private, legò nel 1941 i 46 manoscritti superstiti della raccolta al British Museum (che divenne parte della British Library nel 1973), a cui vanno

20. *Ibid.* 1918, pp. 19-20.

21. *Catalogue*, 1912, p. 66; cfr. Bollati, 2006a, p. 128, n.23.

22. *Illustrations*, 1918, p. 20.

23. Cfr. la pagina web Dispersal - Henry Yates Thompson's illuminated manuscripts at the British Library (<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourYTDisp.asp>).

aggiunti sei acquisiti prima del 1941. A lei si deve, quindi la permanenza del codice dantesco in una biblioteca pubblica.

La collezione Yates Thompson comprende 52 manoscritti. Sei furono acquisiti dal British Museum prima del 1941: quattro furono acquistati dal British Museum da Thompson prima della sua morte nel 1928 (Yates Thompson MSS 11, 26, 28, e 52); uno fu donato da Henry Yates Thompson nel 1918 (Yates Thompson MS 14) ed un altro fu donato dalla signora Yates Thompson in memoria del marito nel 1929 (Yates Thompson MS 9). A questi volumi erano stati assegnati i numeri successivi nella sequenza aggiuntiva man mano che venivano acquisiti, ma furono successivamente utilizzate le segnature Yates Thompson in seguito al lascito di Elizabeth dei restanti 46 manoscritti al British Museum nel 1941.²⁴

Come allora lo Yates Thompson 36 è approdato nella collezione dei ‘cento’?

Come già sottolineato, il manoscritto è presente nell’ultimo catalogo del 1912; in realtà l’acquisto avvenne molto prima, nel 1901, come dichiarato da Thompson nel delineare la storia del codice (vedi sopra) e come si evince dall’*ex libris* “Ex museo Henrici Yates Thompson” incollato all’interno del piatto anteriore della legatura (fig. 5), che riporta la segnatura, “CV”, il prezzo dell’acquisto, “bleee.e.e”,²⁵ il nome ‘Harris’ tra parentesi, il luogo e la data dell’acquisto, “Madrid May 29 1901”.

Nel catalogo del 1912 Thompson afferma: “... purchased by me in May 1901 from a dealer named Harris who brought it from Madrid to London for sale”.²⁶ Potrebbe trattarsi di Lionel Harris (1862-1943), commerciante di opere d’arte e proprietario della Spanish Gallery in Conduit Street a Londra.²⁷

Dell’intenso sforzo di documentazione compiuto da Thompson e dal suo *entourage* sono rimaste interessantissime testimonianze nei fogli di guardia anteriori del codice; qui si trovano infatti alcune annotazioni, generalmente a matita e non sempre completamente leggibili, in francese ma soprattutto in inglese, che risalgono a questo periodo e che potrebbero essere di mano dello stesso Thompson o comunque dei suoi collaboratori. Sono estremamente utili per la storia del codice in quanto vengono citati i nomi degli studiosi che per primi esaminarono il manoscritto a Londra o che ne parlarono nei loro studi e delle congetture circa gli autori delle miniature che si ritrovano nelle descrizioni

24. Le notizie sono state desunte dal sito della British Library, Yates Thompson MSS - Henry Yates Thompson's illuminated manuscripts at the British Library (<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourYTBL.asp>), a cura di Alixe Bovey.

25. Vale a dire 1900.0.0, scritto secondo il codice dei prezzi “bryanstole” usato da Yates Thompson (ogni lettera della parola “bryanstole” corrisponde ai numeri 1-9 e 0); vedi anche Kidd, 2006.

26. *Catalogue*, 1912, p. 67; cfr. Kidd, 2006, p. 152.

27. Di famiglia ebrea dell’East End, commerciava tra Londra e la Spagna; su di lui si veda Martínez Ruiz, 2018.

del *Catalogue* del 1912 e nel volume della serie *Illuminations* del 1918. Come si vedrà Yates Thompson, grazie alle sue ricerche, era arrivato per primo a conclusioni non molto diverse dalle attuali.

Al f. i, nel *recto*, in alto a matita, in una nota in inglese scarsamente decifrabile si leggono i nomi dei pittori e miniatori senesi ‘Sano di Pietro’ e ‘Sassetta’.

Più in basso, in francese è annotato “Roi d’Aragon à Naples”; a seguire vengono menzionati per un confronto i manoscritti della Biblioteca Nazionale di Francia Par. It. 2017 e Par. It. 74: “cf. Italien 2017 Bib. Nat. France de l’*Enfer* seulement;²⁸ cf. Italien 74. *Enfer* aussi avec una belle grande pagine de l’ensemble de l’*Enfer*.²⁹

Seguono annotazioni sempre a matita e in francese, non chiaramente leggibili, con riferimenti ad Alfred Basserman (1867-1952),³⁰ a “Mr. Kraus sur Dante”³¹ e a “Mr. Volkmann Ichonografie de Dante,”³² e, non chiaramente leggibile, la nota “[...] petit livre avec beaucoup d’images”.

Più in basso si legge l’annotazione che il 9 giugno 1902 il codice fu esaminato da Edward Moore (1835-1916):³³ “Dr Moore Head of St. Edmunds Hall Oxford examined this volume June 9h, 1902 and [...] to see it again”.

28. Si tratta del manoscritto eseguito verso il 1440 per il duca di Milano Filippo Maria Visconti di cui è pervenuta la sola cantica dell’*Inferno*, con il commento di Guiniforte Barzizza e le miniature del cosiddetto “Maestro delle Vitae Imperatorum” di area settentrionale, diviso attualmente tra la Bibliothèque nationale de France, appunto il Ms Italien 2017, e la Biblioteca Comunale di Imola, Ms 76, con rispettivamente 59 e 13 miniature. Le illustrazioni hanno la caratteristica, come nel codice Yates Thompson, di presentare delle sequenze “cinematografiche”; recentemente è stato ricomposto in un facsimile; cfr. <https://operaedizioni.it/home/progetti/dante-2021/>.
29. Riferimento al f. iv del manoscritto che presenta una grande mappa dell’*Inferno* miniata.
30. Dantista tedesco, tradusse la Divina Commedia nella sua lingua; la sua opera principale fu *Dantes Spuren in Italien* (Heidelberg 1897), in cui voleva dimostrare come i luoghi descritti nella *Commedia* fossero in realtà luoghi visitati dallo stesso Dante, e non frutto della sua immaginazione. Un terzo del volume fu dedicato ai riflessi danteschi nelle arti figurative, con 67 tavole riproducenti dipinti o miniature di codici delle biblioteche italiane; cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca, voce.
31. Franz Xaver Kraus (1840-1901), archeologo e storico tedesco, studioso di Dante, autore di *Dante, sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik*. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca, voce.
32. Ludwig Volkmann (1870-1947); critico d’arte tedesco, autore di *Bildliche Darstellungen zu Dante’s Divina Commedia bis zum Ausgang der Renaissance*, Leipzig 1892, e *Iconografia dantesca; die bildlichen Darstellungen zur Göttlichen Komödie*. Leipzig 1897. Cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca, voce; la tavola 2 del volume *Iconografia dantesca* riproduce la mappa dell’*Inferno* al f. iv del ms. BNF, Ital. 74.
33. Dantista inglese, rettore del collegio di St. Edmund Hall di Oxford, fondatore della Società Dantesca di Oxford; canonico di Canterbury dal 1903. Per la stesura dell’opera “Contributions to the Textual Criticism of the *Divina Commedia*” (Cambridge 1889) esaminò circa 200 testi in Italia, Francia e Inghilterra; curò l’edizione *Oxford Dante* (Oxford 1904) e pubblicò i quattro volumi di *Studies in Dante* (Oxford 1896-1917); cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca, voce.

Segue il riferimento a Bernard Berenson (1865-1959):³⁴ “Mr. Berenson in his *Central Italian Painters of the Renaissance* ascribes the miniatures in the *Paradiso* to Giovanni di Paolo (1403-1482) of the School of Siena. This gentleman was a pupil probably of Paolo di Giovanni Fei and was a close follower of Sassetto [sic]”.

Al f. *i*, nel *verso* in alto, si legge una nota sul duomo di Firenze. “In Cap. XVII Illustration N. 2 is the dome of the Duomo of Florence unfinished”: è un chiaro riferimento alla miniatura di *Pd* XVII, f. 145r, che mostra la cupola del Duomo incompleta e che potrebbe fornire un *terminus ante quem* per la datazione del manoscritto³⁵.

Segue un riferimento al decano di Wells Eduard H. Plumptre (1821-1891):³⁶

“Dean Plumptre says Vol. I line 100-(note) says [sic] that the whole passage was suppressed by the Spanish Inquisition [...] Sotomayor Index librorum proibitorum p. 324 [334] Madrid 1667. [...] have been suppressed partially in 1613”.

In basso si legge il nome di Mario Schiff (1868-1915)³⁷ seguito dall'indirizzo “Florence via Bolognese”.

Seguono notizie su Giovanni di Paolo: “Giovanni di Paolo (flourished 1423) has at Siena the place of honour given [...] illustrations of Dante in the fine Arts of Siena” con un riferimento bibliografico poco chiaro.

Al f. *ii*, nel *recto*, in alto a matita: “For the expurgations by the Inquisition see folios 19a 34b.”

In una nota a penna datata 1 giugno 1902 di George Federic Warner (1845-1936),³⁸ che per primo identifica lo stemma di Alfonso il Magnanimo, si legge:

34. Storico e critico d'arte americano. Autore di diverse opere sugli artisti italiani del Rinascimento, tra cui *The Central Italian Painters of the Renaissance*, 1897; cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/>, voce; la nota fa riferimento all'edizione riveduta New York-London, 1907, I, p. 177; II, figg. 595-597; la nota manoscritta riporta la citazione esatta delle parole di Berenson.
35. In *Illustrations*, 1918, p. 24, si legge: “...the valley of the Arno and a picture of the city of Florence, which gives special interest to this miniature. The dome of the Cathedral and Giotto's tower are seen within the walls. The dome has not its cupola, which was consecrated in 1436, which looks as if the miniature may have been made before that date”; l'indicazione del 1436 è in realtà l'anno della consacrazione della chiesa, che aveva già la cupola ma non la lanterna.
36. Presbitero e teologo londinese, decano di Wells dal 1881 fino alla sua morte; studioso di Dante, pubblicò la traduzione in inglese della *Divina Commedia*, *The Divina Commedia and Canzoniere of Dante Alighieri; with Biographical Introduction, Notes and Essays* (vol. I, 1886, vol. II, 1887), dove si trova la nota citata: «The whole passage that follows was suppressed by the Spanish Inquisition (Sotomayor, *Index Librorum Proibitorum* p. 334, Madrid, 1667)», riferendosi ai vv. 100-105 di *If* XIX; cfr. *Dictionary of National Biography*, vol. 45, pp. 437-438, London, 1896, Smith, Elder & Co.
37. Archivista paleografo e professore del Reale Istituto di Firenze; studioso di Dante, rinvenne nella Biblioteca Nacional di Madrid la prima traduzione della *Divina Commedia* in spagnolo che attribuì al Marchese di Villena (1384-c.1434). Cfr. Morel-Fatio, 1915; Schiff, 1899.
38. Conservatore dei manoscritti della Egerton Library presso il British Museum dal 1904 al 1911 (cfr. <https://www.oxforddnb.com>, voce).

“The arms are those of Alphonso V, King of Aragona Naples [aggiunto in alto dopo Aragona] and Sicily. Alphonso the Magnanimus, who succeeded his father Ferdinand the First in 1416. He inherited the coron of Sicily and Sardinia and took possession of Naples after a long struggle in 1442, where he died in 1458. The arms are 1 and 4 Aragon, 2 and 3 in pale Hungary, France (Anjou) and Jesusalem. The same arms are in Harl. 4965, done in 1482 for his son Ferdinand, but the latter arms usually to have reversed the quarters, as in Harl. 3481, 3482 and 3485 (a. D. 1477). For particulars of the library of Alphonso the Magnificent see Delisle Cab. des MSS. I p. 220”.

Seguono altre note a matita:

“Cf. Plate LXV of *Monumenta Paleographica Sacra* from a ms. written in Padua in 1417 now Cod. I. 1. 13 in the National Library at Turin”.

Grazie alla consultazione di questo repertorio è stato fatto per la prima volta l'accostamento tra le miniature dell'*Inferno* e del *Purgatorio* e quelle contenute nella *Lettura sulle Clementine* di Francesco Zabarella.³⁹

“In Mr. Fairfax Murray 's *Dante* ⁴⁰ of c. 1390 is the imprimatur of the same inquisitor of Valentia and the inscription on the first page 'Es de la libraria de S. Miguel de los Reyes' which can it read also on the first page of the present volumen. This convent of S. Miguel is about three miles north of Valencia and was founded in 1538 by Fernando de Aragon Duke of Calabria as a royal burial place. He and his wife are buried there. It is now a prisón (1912).”

39. Questo il testo del repertorio: «TAVOLA LXV. Francesco Zabarella, "Lettura sulle Clementine". — Sec. XV. [Bibl. Nazionale di Torino, cod. I. 1. 13]. Questo codice della Lettura o Commentarii sulle Clementine di Franc. Zabarella padovano (mm. 290 x 430), vescovo di Firenze (1410), poscia cardinale (1411), fu scritto nella patria stessa dell'autore, cioè in Padova, l'anno medesimo della sua morte (1417), come apprendesi dall'annotazione che trovasi in fine (c. 310 b, col. 2), e che ci rivela pure il nome del trascrittore: "Ad laudem individue Trinitatis amen. 14017 (=1417). Johannes de Polonia. 27 Martii ..". E poco più sotto, in carattere più minuto: " Explicit Lectura eximii doctoris domini Francisci de Zabarellis super Clementinis. Scripta per me Johannem de Polonia in civitate Padue ..". La lettera del codice conviene perfettamente coll'indicato anno 1417, sebbene questa data sia scritta in modo non ordinario, ma neppure del tutto nuovo (14017 = 1417), con un cerchietto nel mezzo, fra le due prime e le due ultime cifre. Non così le miniature, indubbiamente di scuola veneta, che, per la vivezza del colore, e soprattutto per l'ardita efficacia delle movenze e per l'espressione dei visi, manifestano un'arte posteriore e più sviluppata. Senza dar troppo peso al dubbio sulla esattezza della data, che può lasciare la forma non comune di essa, non ci sembra da escludere la possibilità che le iniziali contenenti le mezze figure miniate sieno state eseguite posteriormente; ed il trovarsi nel codice alcuni spazi tuttora bianchi, destinati ad iniziali od a miniature (cc. 1a, 62b, 66b, 79b, 85a), può confermare tale supposizione». Cfr. Carta, Cipolla & Frati, 1899, Tavola LXV, descrizione p. 41.
40. Charles Fairfax Murray (1849-1919), pittore e bibliofilo inglese, collezionista di manoscritti (cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/>, voce, curata da Tammaro De Marinis e Palma Bucarelli nel 1934). È stato un precedente possessore del ms. 428 della Beinecke Rare Book an Manuscript Library della Yale University (New Haven, Connecticut), di cui si parla nella nota; è da notare che lo stesso manoscritto era appartenuto precedentemente a Lionel Harris; cfr. Beinecke MS 428 (<https://pre1600ms.beinecke.library.yale.edu/docs/pre1600.ms428.htm>).

Ancora:

“For a beautiful Psalter arranged for Alphonso V see Plate 226 British Museum facsimiles folio [...] Additional 28.962 a. D. 1442 with portraits of the King and Queen”.⁴¹

Infine:

“Mr F. Murray [...] recognises in the illustrations of the *Paradiso* the hand of Giovanni Di Paolo of Siena who flourished about 1425 a. D. Mr Roger Fry (1866-1934)⁴² (without collusion) says the same for a fine page of the Museum Dante, see plate 248 B. M. facsimiles Additional 19587”

Si continuerà il cammino a ritroso percorso dal codice dantesco.

Come è stato precedentemente affermato Yates Thompson comprò il manoscritto della *Commedia* da Lionel Harris, proprietario della Spanish Gallery in Conduit Street a Londra, ma su come questi fosse venuto in possesso del codice mancano dati certi. Harris risulta in possesso anche del ms. 428 della Yale University, come risulta dal sito ufficiale della biblioteca: lo comprò in Spagna, poi passò all'editore Elvis and Elvey da cui lo acquistò Charles Fairfax Murray.⁴³

Alla fine del 1860 lo stesso codice era in possesso del nobile e politico valenziano Luis Mayans y Enríquez de Navarra (1808-1880). Mayans ne fece rifare la legatura dal rilegatore della Casa Real Miguel Ginesta Revuelta (c.1850-c.1878).⁴⁴ Ma ignote sono a oggi le circostanze nelle quali Mayans è entrato in possesso del manoscritto.

Precedentemente il codice si trovava nel convento gerosolimitano di San Miguel de los Reyes di Valencia, dove era giunto nel 1550 dopo la morte del Duca di Calabria Ferrante (1488-1550), ultimo erede della dinastia aragonese.

La biblioteca aragonese era stata dispersa in diversi momenti; una parte arrivò in Francia alla fine del Quattrocento come bottino di guerra di Carlo VIII; quando il regno d'Aragona fu invaso dagli eserciti francese e spagnolo Federico III (I d'Aragona, re di Napoli, 1451-1505), ultimo sovrano aragonese, fu deposto e costretto all'esilio: fuggì prima a Ischia e poi in Francia, portando con sé la biblioteca che era ancora in possesso degli eredi di Alfonso, e che in parte

41. Si tratta dell'Add. MS 28.962, conservato nella British Library; il ritratto a cui si fa riferimento potrebbe essere quello al f. 28iv; cfr. Digitised Manuscripts (<https://www.bl.uk/manuscripts/>).
42. Roger Eliot Fry, artista e critico d'arte inglese, membro del gruppo di Bloomsbury, nominato conservatore dei dipinti del Metropolitan Museum di New York nel 1906. Fu l'autore di *A Note of Giovanni di Paolo*, in the *Burlington Magazine*, VI, 1904-1905, 6, p. 312, dove per primo avanza l'attribuzione di questo miniatore per le illustrazioni del *Paradiso* (cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/>, voce).
43. “Bought in Spain by Lionel Harris of the Spanish Art Gallery from whom it was obtained by Ellis and Elvey. Purchased from them by Charles Fairfax Murray (1849-1919; booklabel)”: cfr. Beinecke Rare Book & Manuscript Library | Home (<https://beinecke.library.yale.edu>).
44. Per le notizie su Mayans e Ginesta si veda Kidd, 2006.

vendette al cardinale d'Amboise; Federico morì a Tours nel 1505; sua moglie Isabella Del Balzo fuggì con quasi tutti i suoi figli, prima a Sabbioneta e poi a Ferrara, portando con sé quello che restava della biblioteca, dato che anche lei aveva provveduto in parte a venderla a Lugi XII. Il figlio maggiore, Ferrante, Duca di Calabria, era tenuto prigioniero in Spagna, a Valencia, per evitare pretese dinastiche. Ottenuta la libertà da Carlo V, sposò nel 1523 Germana de Foix e fu nominato successivamente, nel 1526, viceré di Valencia, rinunciando implicitamente a qualsiasi pretesa sul trono. Ferrante, colto principe rinascimentale, educato alla corte napoletana, ereditò dal padre l'amore per i libri e diventò un mecenate delle arti durante il suo periodo come viceré di Valencia; cominciò quindi a recuperare gli oggetti appartenuti alla sua famiglia, che ricordavano il passato glorioso della corona aragonese a Napoli, in particolare i libri della biblioteca simbolo del loro potere e della stabilità del regno. Quindi si fece spedire dalla madre Isabella, che si trovava a Ferrara, insieme ad altri oggetti, i libri che erano scampati alle spoliazioni e alle vendite e che costituì la base della sua biblioteca molto vasta.

Nell'ottobre 1527 Isabella del Balzo, ancora a Ferrara, fece redigere un inventario dei beni appartenenti a suo figlio Fernando, compresi circa 830 libri della ex biblioteca reale di Napoli, in italiano, con un indice dei manoscritti; di esso si aveva notizia ma se ne erano perse le tracce;⁴⁵ è stato ritrovato solo nel 1983, quando poi la Biblioteca Universitaria di Valencia lo acquistò sul mercato antiquario; entrato nella collezione con la segnatura MS 947, l'“Inventario del Duque de Calabria”, per la parte relativa ai libri (cc. 62r-135r), è stato pubblicato da Paolo Cherchi e Teresa De Robertis nel 1990.⁴⁶ L'inventario, che fa riferimento a una sorta di registro di spedizione in cui gli oggetti erano annotati in

45. «El inventario MS. de dichos códices puede verse en nuestra citada Biblioteca: D. Isidoro Fourrat, inteligente investigador y buen amigo nuestro, posee otro MS., en lengua italiana, del Guardarropa del Duque, que éste reclamó al celebrar su matrimonio con la Reina D.ª Germana, documento que está fechado en Ferrara en octubre de 1527, y que también contiene el índice de sus códices», Gutiérrez, 1914-1915, I, p. XIV; si veda anche De Marinis, 1947-1969, I, p. 202, n. 23.

46. «Inventario de robbe de la guardarropa de lo illustrissimo signore Don Ferrante de Aragona Duca de Callabria, le quale per ordine de la serenissima signora Regina Ysabella, madre de lo preditto illustrissimo signore, et per ordine de lo predotto illustrissimo signore ... Incomenzando al primo de ottobre 1527», titolo completo in Cherchi & De Robertis, 1990; più che un inventario, nel senso di un documento con finalità patrimoniali, come notano i due studiosi, si tratta di un vero catalogo in senso moderno, strutturato per materie, stilato da una persona competente di libri, forse un bibliotecario o un copista, con grande attenzione sia agli elementi testuali che a quelli fisici, quindi codicologici e paleografici: segnatura, materia, scrittura, autore, titolo, *incipit* e *explicit* del testo, decorazione, legatura, con un lessico molto preciso e che riproduce ad esempio la complessità delle scrittture testuali e corsive utilizzate o la bellezza delle legature originarie napoletane che furono poi quasi tutte sostituite da Ferrante con altre recanti il suo stemma. Si rimanda a questo contributo anche per la ricostruzione della dispersione della biblioteca aragonese e per il passaggio dei libri appartenuti al Duca di Calabria al convento di San Miguel de los Reyes e quindi alla Biblioteca Universitaria di Valencia; su questo ultimo punto si veda anche Kidd, 2006.

ordine diverso, oggi perduto, fu fatto stilare in realtà da Ferrante che mandò a Ferrara un suo funzionario incaricato del trasferimento dell'eredità.⁴⁷

È grazie a questo inventario che è possibile ricostruire il passaggio dello Yates Thompson da Napoli a Ferrara e quindi a Valencia: vi è infatti registrato tra i “Poeti volgari” al nr. 286:

«Et primo Danti senza comento, de volume de foglio reale, scripto de littera formata in carta bergamina. Miniato de oro brunito et azuro: de historiale Inferno so’ 38 historie, e lo Purgatorio so’ 15, el Paradiso so’ 64 historie, et nella prima fazata son le arme reale cimer aragonie. Coperto de broccato rizo verde. Signato Dante 50; notato alo imballaturo a ff. 96, partita 2a».⁴⁸

Il nucleo iniziale della biblioteca del Duca, considerata uno dei più grandi tesori del Rinascimento, costituita da ciò che restava della biblioteca aragonese napoletana, si arricchì di altre pregevoli opere. Nel 1546 Ferrante la legò al convento di San Miguel de los Reyes di Valencia, che lui stesso aveva fatto edificare a partire dal 1548, su espresso desiderio della moglie Germana, per accogliere i loro rispettivi resti mortali. Alla sua morte nel 1550 la biblioteca fu trasferita nel convento. Di questo passaggio è testimone l’inventario redatto per l’occasione,⁴⁹ dove al n. 763 è descritto molto probabilmente il manoscritto Yates Thompson 36:

«[763] Un Dante de forma mayor, de mano, in pergamino, cubierto de brocado sobre seda verde».

L’inventario registra altri quattro codici danteschi, testimonianza del grande interesse che il poeta aveva suscitato tra i sovrani aragonesi:

«[637] Un Dante en pergamino, cubierto de cuero leonado».

«[642] Un Dante en lengua Toscana, cubierto de cuero azul».

«[727] Un Dante, cubierto de cuero bermejo».

«[759] Un Dante de pergamino, cubierto de terciopelo naranjado y blanco con dos manezillas de plata».

Dell’epoca della permanenza del codice nel convento di San Miguel è rimasta traccia nella nota di possesso al f. 1r, oggi praticamente illeggibile, che viene citata da Yates Thompson (vedi sopra); altra testimonianza di quel periodo sono

47. A causa di forti contrasti familiari, alcune casse destinate a Ferrante non partirono; di esse fu fatto un ulteriore inventario datato 10 maggio 1529 che contiene, tra le altre cose, 16 manoscritti, che probabilmente furono acquisiti da Ferrante dopo la morte di Isabella. Cfr. De Marinis, 1947-1969, II, pp. 206-206, “Inventario D”.

48. Ed è interessante notare, ancora una volta, che il primo a parlare di questo inventario e ad averlo letto fu Henry Yates Thompson che lo visionò a Valencia nel periodo in cui esso era in possesso di Isidoro Fourat i Valla, come ci informa egli stesso nel catalogo del 1912, p. 74; prova ne è la citazione della descrizione del nostro manoscritto corrispondente a quella dell’inventario del 1527 (cfr. Bollati 2006a, p. 126, n. 2).

49. Cfr. Mazzatinti, 1897, pp. CXXVIII-CLV e De Marinis, 1947-1969, II, pp. 207-224, Inventario “G”.

le censure stabilite dall'Inquisizione nel sec. XVII: nel 1612 diversi passaggi del testo vengono espunti dal manoscritto; si tratta, come già segnalato, di *If* XI, 8-9 (f. 19r); *If* XIX, 106-117 (f. 34v); *Pd* IX, 136-142 (f. 146r), secondo le indicazioni dell'*Index* (1612); qui, infatti, alla pagina 193, vengono individuati diversi brani del commento di Landino e Vellutello, estratti dall'edizione di Venezia del 1596; i tre punti di interesse relativi ai versi di Dante, che si raccomanda di espurgare anche nelle edizioni (e nei manoscritti) senza commento, sono:

«En la Poesía de Dante, en el Canto II [XI] [del *Infierno*] y fo. 65. pag. 1 en Dante, después de aquellas palabras “Una scritta che diceva” quítese hasta “lo nostro scender” exclus».⁵⁰

«En la Poesía de Dante, en el Canto 19. [del *Infierno*], en Dante, fol. 102, pag. Prima, después de aquellas palabras “Levando i pravi” quítese hasta “et mentre egli cantava” exclus.».⁵¹

«En la Poesía de Dante, Canto 9. del *Parayso*, fol. 317. pag. 2 en Dante, después de aquellas palabras “pare alor vi vagno” quítese hasta el fin del Canto».⁵²

A pagina 194 dell'*Index* si leggono queste parole conclusive:

«Los tres lugares de la Poesía de Dante que arriba se manda expurgar se quiten de la misma su *Comedia* que también anda sin expositores, de qualquier impressión sea».

Al f. 190v del codice si legge quindi l'annotazione dell'avvenuta censura: «Ex commissione dominorum Inquisitorum Valentiæ vidi et expurgavi secundum expurgatorium novum Madriti 1612. et subscripti die 14 Septembris 1613. Ego fr. fr. [sic] Antonius Oller» (fig. 5).

Con la soppressione delle corporazioni religiose del 1825 i libri, che ammontavano solo a 233, furono trasferiti nella Biblioteca Universitaria di Valencia: la biblioteca del Duca, infatti, aveva subito perdite a causa di incendi, vendite, furti. Il codice della *Commedia* probabilmente faceva parte di quei manoscritti che vennero considerati di poco valore perché in lingua italiana e messi in vendita.⁵³

50. Nel codice (f. 19r) i versi sono stati cassati con un tratto di inchiostro; accanto, nel margine esterno, sono stati annotati a matita in epoca successiva.
51. Nel manoscritto (f. 34v) i versi proibiti sono stati delimitati con inchiostro da una cornice quadrata e un segno a X (che sono visibili per impressione anche sul f. 35r) ed erasi.
52. Nel manoscritto (f. 146r) sono stati erasi; anche qui si intravede, meno chiaramente, un riquadro con un segno a X.
53. Così il Mazzatinti: “Non così fortunata fu quella parte di biblioteca aragonese che il duca di Calabria, insieme ad una bella raccolta d'armi e di strumenti da guerra, seco portò nell'esilio di Valencia. Qui egli visse fino al 1550 e al monastero di «san Miguel de los Reyes», che aveva costrutto, legò quei volumi e quelle armi e volle esser sepolto nella chiesa dello stesso cenobio. Custodirono i frati quella ricchezza preziosa, finché, soppressi, fu dispersa: era (dice

Ulteriori dispersioni ci furono anche in seguito, all'interno della stessa Biblioteca Universitaria, come attesta il catalogo dei manoscritti della Biblioteca stessa pubblicato da Gutiérrez negli anni 1913-1914:⁵⁴ i codici provenienti dal convento di san Miguel de los Reyes, con la nota di possesso del convento, erano appena 197, non necessariamente tutti della biblioteca del Duca.

Il manoscritto della *Commedia* ricomparirà, come abbiamo visto, a Madrid, nella biblioteca di Mayans.

3. LA BIBLIOTECA DI ALFONSO D'ARAGONA

La biblioteca napoletana di Alfonso il Magnanimo è considerata «une des plus riches bibliothèques du XV^e siècle..... capable de soutenir la comparaison avec les collections qui faisaient l'orgueil de plusieurs princes du nord de l'Italie».⁵⁵

L'appartenenza dello Yates Thompson alla biblioteca aragonese è attestata in primo luogo dal prezioso blasone su fondo oro con i simboli del regno aragonese di Napoli che campeggia nel margine inferiore del f. 1r (fig. 6), e dalla sua descrizione nell'inventario di Isabella Del Balzo del 1517. Probabilmente Alfonso lo fece realizzare in un periodo successivo al 1443 ma non si hanno riscontri inequivocabili sulla sua commissione. Inoltre mancano informazioni importanti su come, dove e da chi fu copiato e miniato e in quale officina vennero realizzati sia il codice che la legatura originaria, oggi scomparsa, dati che mancano nel manoscritto e anche, come si è visto, negli antichi inventari dove viene citato. Sicuramente rappresenta uno dei libri di lusso che rese famosa in Italia e in Europa la biblioteca aragonese.

La storia della biblioteca è già stata ampiamente delineata in studi importanti quali, in primo luogo, quelli di Giuseppe Mazzatinti e Tammaro De Marinis, che ne hanno ricostruito il più piccolo dettaglio: un eccesso di informazioni che, secondo Armando Petrucci, avrebbe impedito una visione d'insieme della storia della raccolta aragonese, circondandola di un'aura quasi mitica.⁵⁶

Per Petrucci la peculiarità della biblioteca risiede nella profonda innovazione in campo culturale che Alfonso attuò nella seconda metà del sec. XV presso la sua corte, passando dalle tradizioni grafiche e librarie diffuse durante tutto il sec. XIV, proprie di una società aristocratico-cortese, prive di un preciso

una nota in fine all'Inventario che qui sotto riporterò) un migliaio di volumi «o cuerpos de libros entre grandes y pequeños y pequeñitos». Molti, al momento della demanazione dei conventi, ne furono venduti «pensando que por ser de mano y de lengua toscana no valían nada, y esta veda fué sin números ni memoria». Chi scrisse questa nota soggiunse con evidente sconforto: «estavan también estos libros más principales en unas arcas con sus pies»; cfr. Mazzatinti, 1897, p. CXXVII; si veda anche De Marinis, 1947-1969, II, p. 224, nota in coda all'Inventario "G".

54. Gutiérrez, 1913-1914.

55. Delisle, 1868, pp. 218-219.

56. Cfr. Mazzatinti, 1897; De Marinis, 1947-1969; Petrucci, 1989.

progetto culturale e tese all'accumulazione di testi soprattutto nei diversi volgari, quindi plurilingue, a un nuovo modello culturale rappresentato dal nuovo libro umanistico di cui si fece promotore, trasformando la biblioteca di palazzo in biblioteca di Stato, passaggio avvenuto anche in altre raccolte librerie cortesi dell'epoca.⁵⁷ Il cambiamento più significativo, per Petrucci, avvenne nella scelta delle tipologie testuali, in cui si diede sempre meno spazio alle lingue volgari per ritornare ai classici greci e latini. Questo cambiamento venne riconosciuto come modello innovativo da seguire e venne adottato nelle corti di Milano dagli Sforza, di Cesena e Rimini dai Malatesta e dai pontefici a Roma. Le caratteristiche più evidenti di questo modello culturale furono la produzione di testi in latino e greco in libri di lusso con sontuose legature e illustrazioni, messa a punto da un équipe interna di professionisti (copisti, miniatori, legatori, bibliotecari) stipendiati, libri che acquisirono un alto valore patrimoniale e che furono collocati all'interno del Palazzo in biblioteche che diventarono simbolo del potere e in grado di attirare gli intellettuali che diventarono i cantori della gloria del principe e del suo governo.

Per Petrucci l'innovazione promossa dallo stesso Alfonso nella sua corte, espressione di una raffinata cultura del libro, rappresenta però anche il suo limite: il primo periodo della formazione della biblioteca aragonese ad opera di Alfonso, quello ancora legato all'antico modello aristocratico, si caratterizzò per una grande vivacità, in quanto ricco di testi nei diversi volgari utilizzati nell'ambiente catalano-aragonese, che era influenzato a sua volta dalla cultura francese e dalla tradizione poetico-letteraria provenzale. Ciò si può verificare leggendo i primi inventari di Alfonso, che fin da molto giovane aveva manifestato i suoi interessi di bibliofilo.⁵⁸ Nel passaggio al nuovo modello culturale, in cui la biblioteca si trasforma in simbolo del potere, Alfonso manifesterebbe le sue contraddizioni, segnalate da Croce,⁵⁹ trasformandosi da principe che parlava soprattutto il castigliano nel simbolo del principe italiano colto, impegnato

57. Questo cambiamento prese le mosse infatti in Toscana, a Firenze, dove un gruppo di primi umanisti (Niccolì, Poggolini, Bruni) aveva rinnovato la natura del libro in tutti i suoi aspetti, rifacendosi alla produzione del periodo carolingio, in particolare ispirandosi nella scrittura a quella carolina che cominciarono ad imitare (non a caso la "nuova" scrittura umanistica venne denominata "antiqua"), in contrasto con la scrittura gotica dominante. Una innovazione guardando al passato, riassunta dallo stesso Petrucci, in un altro suo scritto, con l'espressione "Anticamente moderno, modernamente antico", titolo del contributo, a sua volta citazione di un passaggio di una lettera di Pietro Aretino a Giulio Romano del 1542, in cui fa riferimento agli edifici e alle pitture di quest'ultimo; cfr. Petrucci, 1979.
58. Sono gli inventari del 1412 e 1418; si veda Petrucci, 1989, p. 193 e Toscano, 2006, p. 14. Alfonso, cresciuto in un ambiente plurilingue, orientò all'inizio in questo modo le sue scelte librarie; inoltre, fino al 1433 anche il personale addetto alla biblioteca era soprattutto catalano o valenziano: Luis Cascases, Tommaso Aulesa, Joanne Casp, Jaume Torres bibliotecari, Giacomo Curlo, Gabriel Altadell, Pietro Ursuleo e suo fratello Virgilio copisti, Cola Rapicano, Leonardo de Bysticho, Alfonso di Cordova miniatori.
59. «...una duplice faccia: lo spagnolo, ossia il principe spagnolo, e il magnanimo Alfonso degli umanisti», citato in Petrucci, 1989, p. 194.

in pubbliche letture, nell'acquisizione di codici di lusso in stile umanistico, fatti fare a Firenze o a Napoli, nella costruzione di un piccolo studiolo regio all'interno della biblioteca. L'innovazione non avrebbe corrisposto, secondo Petrucci, alla ricchezza e varietà culturale che veniva espressa in tutta la città, rappresentandone solo una parte, quella più elitaria.⁶⁰ Questa operazione di modernizzazione verrà continuata e perfezionata dal successore Ferrante (1423-1494) che si sarebbe circondato di altri professionisti del libro, questa volta per la maggior parte italiani, come il bibliotecario Giovanni Brancati, attraverso il quale si sarebbe proceduto ad una italianizzazione dei testi, oltre alla presenza di quelli in greco e latino, con l'abbandono quindi definitivo del plurilinguismo delle origini.

L'epilogo di questa esperienza fu, come è noto, la dispersione della biblioteca ed anche dell'alone mitico che l'aveva circondato.⁶¹ I manoscritti della biblioteca aragonese si trovano attualmente sparsi per la maggior parte tra la Biblioteca nazionale di Parigi e la Biblioteca Universitaria di Valencia; altri esemplari si trovano nella Biblioteca Vaticana, altri ancora a Firenze, a Padova, a Palermo, a Stoccolma, a Oxford, a Berlino; per ironia della sorte Napoli è una delle città dove se ne conservano di meno.

60. Oltre a Petrucci, 1989, si vedano su questo argomento anche i contributi di Molina Figueras, 2019 e Toscano, 2006.

61. “La presenza dei libri dei re aragonesi in una città come la Napoli del secondo Quattrocento, che di libri ne aveva, ne commerciava e ne usava tanti altri, manoscritti e a stampa, non fu profonda né fertile di importanti sviluppi culturali, al di là della ristretta cerchia degli intellettuali di corte e di cancelleria. Non a caso il quadro della cultura cittadina che nel 1474 Angelo Catone offriva al sovrano era popolato da un gran numero di teologi, filosofi, medici, giuristi, canonisti, astrologi, geometri e matematici, e, soltanto buoni ultimi, anche di grammatici e poeti”, cfr. Petrucci, 1989, p. 200 e nota 42.

APPENDICE

ELENCO DELLE MINIATURE

INFERNO (FF. 1R-63V)

f. 1r: iniziale istoriata *N* con Dante e Virgilio nella selva oscura; alle estremità della *N* quattro figure a mezzo busto che rappresentano le virtù cardinali;

f. 2r: **canto I.** Il sonno di Dante; Dante, risvegliatosi, comincia il cammino; Dante è attaccato da ciascuna delle tre fiere; Dante incontra Virgilio; in alto a sinistra Beatrice che vola tra i monti (mm 89 × 217);

f. 4r: **canto II.** Virgilio rincuora Dante indicandogli le tre donne benedette, Beatrice, Lucia e Maria che vegliano su di lui in cielo; Dante e Virgilio in piedi davanti alle porte dell'Inferno (mm 87 × 160);

f. 5r: **canto III.** Dante e Virgilio in procinto di varcare la soglia dell'Inferno; Dante e Virgilio nell'Antinferno, con le anime degli ignavi; Dante e Virgilio che proseguono il cammino (mm 83 × 202);

f. 6r: **canto III, (vv. 85-123).** Dante e Virgilio sulle rive dell'Acheronte; Caronte traghetti le anime dannate sull'altra sponda del fiume; Dante e Virgilio vengono portati in barca da Caronte attraverso il fiume Acheronte (mm 86 × 163);

f. 7v: **canto IV.** Il sonno di Dante; Virgilio introduce Dante ai poeti dell'antichità, Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, nel Limbo; a destra il castello "degli spiriti magni" circondato da sette ordini di mura (mm 86 × 162);

f. 8v: **canto V.** Dante e Virgilio entrano nel secondo cerchio e assistono al giudizio di Minosse (mm. 87 × 157);

f. 9r: **canto V (vv. 25-63).** La punizione dei lussuriosi (Dante e Virgilio non sono presenti) (mm 90 × 143);

f. 10r: **canto V.** Dante e Virgilio osservano i dannati che volano in fila; Virgilio si rivolge a Paolo e Francesca, mentre Dante, al centro, sviene per il turbamento (mm 85 × 170);

f. 11r: **canto VI.** Virgilio getta la terra nelle fauci di Cerbero, nel terzo cerchio; Dante, con Virgilio tra le anime dei golosi, parla con Ciacco; è raffigurata la neve che cade (mm 86 × 171);

f. 12v: **canto VII.** Dante e Virgilio entrano nel quarto cerchio, con Pluto; Dante e Virgilio tra gli avari, i prodighi e gli iracondi (mm 89 × 170);

f. 14r: **canto VIII.** Dante e Virgilio sulla sponda dello Stige; Dante e Virgilio vengono traghettati attraverso la palude Stigia da un demone rematore, Flegias, con l'anima di Filippo Argenti che si avvicina alla barca; Dante e Virgilio alle porte ricoperte di lastre metalliche della città di Dite (mm 87 × 171);

f. 16r: **canto IX.** A sinistra Virgilio copre gli occhi di Dante per evitare che veda passare la Gorgone; Virgilio e Dante in ginocchio in procinto di entrare nella città di Dite dove le tre furie infernali ed alcuni diavoli sono respinti da un angelo; Dante e Virgilio attraversano la città di Dite (mm 86 × 166);

f. 18r: **canto X.** Dante e Virgilio camminano tra le mura e le tombe nella città di Dite mentre Dante ode una voce; Dante conversa con Farinata degli Uberti e Guido Cavalcanti, che sono in un sepolcro (mm 86 × 170);

f. 20r: **canto XI.** Dante e Virgilio conversano con Papa Anastasio II che si trova nel sepolcro; i tre gironi dei violenti, suicidi e altri malfattori (mm 86 × 171)

f. 21v: **canto XII.** Dante e Virgilio incontrano il Minotauro rappresentato come un centauro; Dante e Virgilio con Nesso e altri centauri; il centauro Nesso porta Dante e Virgilio sulla sua schiena oltre il Flegetonte in cui sono sommersi dei dannati (mm 86 × 184);

f. 23r: **canto XIII.** Dante spezza un ramo da uno degli alberi del bosco dei suicidi, che grida di dolore e sanguina, in realtà l'anima di Pier delle Vigne; Dante e Virgilio osservano le anime di due suicidi che vengono inseguite dai demoni; in alto le arpìe appollaiate sugli alberi (mm 89 × 173);

f. 25r: **canto XIV.** Dante e Virgilio incontrano l'enorme anima di Capaneo, dietro la quale ci sono otto anime, i violenti contro Dio (mm 86 × 168);

f. 27r: **canto XV.** Dante e Virgilio sono avvicinati dall'anima di Brunetto Latini, maestro di Dante; Dante cammina con Brunetto Latini, preceduto da Virgilio, mentre cinque anime di letterati, tutte tonsurate, si allontanano a destra (mm 87 × 170);

f. 29r: **canto XVI.** Dante e Virgilio vengono avvicinati da tre anime, Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci, mentre al centro ci sono altre quattro anime di sodomiti; Virgilio getta la corda di Dante in un lago e tira su il mostro Gerione dalla testa di donna (mm 87 × 170);

f. 30v: **canto XVII.** A sinistra Virgilio parla a Gerione, e Dante, a destra, parla a tre anime in piedi sotto una pioggia di fiamme nel girone degli usurai; al centro Dante e Virgilio sulla groppa di Gerione (mm 88 × 170);

f. 32r: **canto XVIII.** Virgilio e Dante entrano nell'ottavo cerchio, quello degli adulteri, seduttori e adulatori; Dante e Virgilio parlano con la prostituta Taide (mm 88 × 167);

f. 34r: **canto XIX.** Dante e Virgilio entrano nell'area dedicata ai simoniaci e ai maghi, mentre Dante parla alla figura capovolta di Papa Nicola III, con al centro una figura della Vera Chiesa, rappresentata come una dama vestita d'azzurro con una stella d'oro sul petto, e un mostro a sette teste davanti a lei (presumibilmente la falsa chiesa); Virgilio solleva Dante e lo porta alla prossima bolgia (mm 86 × 170);

f. 35v: **canto XX.** A sinistra Dante abbattuto appoggiato alla roccia e Virgilio che gli parla. Dante e Virgilio assistono alla punizione degli indovini, le cui teste sono girate all'indietro (mm 86 × 167);

f. 37v: **canto XXI.** Dante e Virgilio nel cerchio dei barattieri vedono un demone nero che porta sulle spalle un dannato; al centro Dante si nasconde dietro degli alberi spogli mentre Virgilio assiste alla punizione di un barattiere in un calderone e parla con i diavoli; a destra Dante e Virgilio si incamminano e parlano con un demone (mm 88 × 170);

f. 39v: **canto XXII.** Dante e Virgilio camminano con i diavoli; Dante e Virgilio assistono ai tormenti dei barattieri nei calderoni (mm 89 × 175);

f. 42r: **canto XXIII.** Virgilio porta Dante in braccio alla bolgia successiva; Dante e Virgilio incontrano tre coppie di ipocriti, vestiti con cappucci dorati, mentre a terra sono distesi Caifa e Anna (mm 88 × 168);

f. 44r: **canto XXIV.** Dante si arrampica su una roccia aiutato da Virgilio; Dante si riposa su una roccia e Virgilio lo esorta a proseguire; Dante e Virgilio nella zona dedicata alla punizione dei ladri, parlano con Vanni Fucci, il saccheggiatore di una chiesa di Pistoia, che si trova con altre tre anime tormentate dai serpenti (mm 88 × 166);

f. 46r: **canto XXV.** Dante e Virgilio assistono all'aggressione di Vanni Fucci da parte del mostro Caco, che ha sulla groppa un drago; Dante e Virgilio parlano ad altre tre anime, tormentate da serpenti e lucertole e che subiscono metamorfosi (mm 87 × 168);

f. 47v: **canto XXVI.** Dante appoggiato in piedi a una roccia mentre Virgilio illustra la bolgia dei consiglieri fraudolenti con al centro un gruppo di dannati; Dante e Virgilio incontrano Ulysse e Diomede (mm 90 × 168);

f. 49r: **canto XXVII.** Dante e Virgilio incontrano Guido di Montefeltro, con cinque anime dietro di lui che brucano nel fuoco (mm 88 × 160);

f. 51r: **canto XXVIII.** Dante e Virgilio incontrano i seminatori di discordia, di scandali e gli scismatici, tra cui Maometto, a sinistra, e Bertrand de Born, a destra (mm 88 × 168);

f. 53r: **canto XXIX.** Virgilio e Dante che si commuove portandosi le mani al volto; Dante e Virgilio incontrano gruppi di coniatori, contraffattori, alchimisti e falsari con Dante che si tappa le orecchie al sentire i lamenti dei dannati (mm 86 × 167);

f. 55r: **canto XXX.** Dante e Virgilio incontrano altri tipi di impostori e falsari, tra cui Simone di Troia e Adamo di Brescia (mm 87 × 167);

f. 56v: **canto XXXI.** Dante e Virgilio incontrano i tre giganti, Nimrod, Fialte e Anteo; Anteo solleva Dante e Virgilio e li porta attraverso un torrente (mm 86 × 165);

f. 59r: **canto XXXII.** Dante e Virgilio assistono ai tormenti dei traditori nella palude gelata; Dante tenta di sollevare il traditore Bocca degli Abati per i

capelli, mentre Ugolino affonda i denti nella testa dell'arcivescovo Ruggieri (mm 86 × 169);

f. 61r: **canto XXXIII.** Dante e Virgilio assistono alla storia della morte del conte Ugolino della Gherardesca e dei suoi quattro figli; Dante e Virgilio con i traditori degli ospiti (mm 86 × 168);

f. 62v: **canto XXXIV.** Dante e Virgilio assistono alla gigantesca figura di Lucifer, con le sue tre bocche che mordono i peccatori Cassio, Giuda e Bruto; Dante e Virgilio si aggrappano a Lucifer tentando di raggiungere la strada per uscire dall'Inferno; Dante e Virgilio emergono dall'Inferno (mm 86 × 178).

PURGATORIO (FF. 65R-128R)

f. 65r: iniziale istoriata *P* con la navicella che salpa per il Purgatorio con diverse persone a bordo;

f. 68r: **canti I-II.** Dante e Virgilio incontrano Catone, a sinistra, e Casella, a destra; al centro l'angelo nocchiero (mm 84 × 174);

f. 76v: **canti VI-VIII.** Dante e Virgilio accompagnati da Sordello con Nino Visconti e Corrado Malaspina; Virgilio abbracciato da Sordello; a destra un serpente/drago sconfitto da due angeli (mm 79 × 154);

f. 84r: **canti IX-XI.** il sonno di Dante; Dante sogna di essere portato in alto da un'aquila; Dante inginocchiato e Virgilio alle porte del Purgatorio con l'angelo guardiano che incide sette *P* sulla fronte di Dante; Dante, nella cornice dei superbi chini sotto pesanti massi, parla con Oderisi da Gubbio; un angelo vestito di verde cancella la prima *P* dalla fronte di Dante (mm 76 × 159);

f. 88r: **canti XIII-XIV.** Dante e Virgilio con gli invidiosi e i loro mantelli mentre un angelo vestito di verde cancella la seconda *P* dalla fronte di Dante; Dante si rivolge agli invidiosi (mm 78 × 156);

f. 93v: **canti XV-XVII.** Dante, che si scherma gli occhi con le mani per proteggerli dal sole abbagliante, e Virgilio nella cornice degli iracondi; Dante e Virgilio con un dannato mentre un angelo vestito di verde cancella la terza *P* dalla fronte di Dante (mm 80 × 160);

f. 98v: **canti XVIII-XIX.** Dante e Virgilio parlano a due coppie di anime degli accidiosi; il sonno di Dante; sogno di Dante della sirena e di una santa vestita di rosso, mentre un angelo vestito di verde cancella a Dante la quarta *P* (mm 79 × 161);

f. 100r: **canti XIX-XXII.** Dante e Virgilio con Papa Adriano V; Dante con Ugo Capeto ed altri avari; Dante e Virgilio con il poeta Stazio in abito viola, mentre l'angelo vestito di verde cancella la quinta *P* dalla fronte di Dante (mm 82 × 159);

f. 107r: **canti XXIII-XIV.** Dante, Virgilio e Stazio nella cornice dei golosi; Dante con Forese Donati e altri dannati, che spiega la punizione dovuta ai golosi, i quali vedono il cibo che non possono raggiungere, mentre un angelo vestito di viola cancella la sesta P dalla fronte di Dante (mm 80 × 165);

f. 113v: **canti XXVI-XXVII.** Dante, Virgilio e Stazio osservano il destino dei lussuriosi; a destra un angelo vestito di verde cancella la settima e ultima P dalla fronte di Dante, in compagnia di Virgilio (mm 85 × 150);

f. 116v: **canti XVII-XVIII.** Sonno di Dante, Virgilio e Stazio. Sogno di Dante di Lia e Rachele; Dante con Virgilio e Stazio all'interno del Paradiso Terrestre, dove incontrano Matelda, mentre un angelo vestito di viola si protende sulla fronte di Dante (mm 80 × 159);

f. 119r: **canto XXIX.** La processione simbolica con sette candelabri d'oro, ventiquattro anziani vestiti di bianco davanti al carro, il carro trionfale circondato da un bue, un leone, un'aquila e un angelo, simboli dei quattro evangelisti, e trainato da un grifone; seguono il carro sette figure femminili e cinque maschili (sono assenti Dante e Virgilio) (mm 77 × 237).

PARADISO (FF. 129R-190V)

f. 129r: iniziale istoriata *L* con Cristo in un carro trainato da un grifone, i quattro simboli evangelici e Adamo ed Eva;

f. 129r, margine inferiore: **canto I.** Dante e Apollo davanti al Parnaso (mm 95 × 196);

f. 130r: **canto I.** Beatrice spiega a Dante l'ordine dell'universo, con le creature prive di ragione nel primo 'mare dell'essere', e il cielo come nove sfere governate dalla figura dell'amore; in basso il pescatore Glauco con tre divinità marine in un mare abitato da diverse specie animali e da una figura maschile e una femminile (mm 95 × 200);

f. 131r: **canto II.** A sinistra la rappresentazione dell'episodio degli Argonauti e Dante con Apollo; a destra Dante e Beatrice ascendono al cielo della luna (mm 90 × 201);

f. 132r: **canto II.** Beatrice spiega a Dante, attraverso la rappresentazione di alcuni esperimenti, alcune teorie scientifiche, tra cui l'aspetto della luna (mm 90 × 203);

f. 133r: **canto III.** Dante, con il sole d'amore sul petto, incontra Piccarda e Costanza in abiti monacali insieme a tre figure nude; sulla destra l'episodio di Narciso (mm 92 × 194);

f. 134r: **canto III.** Le storie di Piccarda e Costanza; a destra un sovrano incoronato con in basso lo stemma aragonese e due uomini che distruggono le mura di una città (mm 90 × 214);

f. 135r: **canto IV.** A sinistra Nabucodonosor, disteso a letto, racconta a Daniele il suo sogno; a destra Mosè, Giovanni Evangelista e Giovanni Battista sie-

dono racchiusi in un cerchio di serafini, e gli arcangeli Raffaele, Gabriele e Michele sono rappresentati in basso (mm 86 x 194);

f. 136r: **canto IV.** Miniatura di *exempla* della spiegazione di Beatrice della dottrina del libero arbitrio: il martirio di San Lorenzo sulla grata, l'episodio di Muzio Scevola e l'uccisione della madre da parte di Almeono; sulla sinistra la rappresentazione della dottrina platonica sulle anime che tornano alle stelle (mm 87 x 197);

f. 137r: **canto V.** Miniatura di altri quattro *exempla* sul valore del voto: tre personaggi che recano offerte al tempio di Dio, san Pietro con le chiavi, il giudice di Israele Iefte che uccide la figlia, Agamennone che uccide Ifigenia; al centro Dante e Beatrice nel cerchio della luna (mm 90 x 201);

f. 138r: **canto V.** Dante e Beatrice si librano davanti al cielo di Mercurio, in cui sono racchiuse le anime, mentre in basso quattro giovani sono in piedi davanti a un Papa, che tiene aperti dei volumi contenenti il Vecchio e il Nuovo Testamento (mm 99 x 193);

f. 139r: **canto VI.** Dante e Beatrice davanti a Giustiniano, che racconta la storia dell'Impero Romano: Enea che entra a Roma, con la piramide di Caio Cestio, Costantino che entra a Bisanzio e infine Giustiniano in ginocchio di fronte a papa Agapito I (mm 90 x 196);

f. 140r: **canto VI.** Dante e Beatrice davanti alle quattro figlie del conte Berengario e i loro consorti; tra i quattro scudi rappresentati appare quello aragonese; a sinistra Dante e Beatrice osservano nel cerchio di Mercurio il ministro di Berengario Romeo di Villanova (mm 91 x 196);

f. 141r: **canto VII.** A sinistra Dante e Beatrice osservano Giustiniano nel cielo di Mercurio; seguono la rappresentazione della cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso terrestre, l'annunciazione, la crocifissione di Gesù (mm 90 x 200);

f. 142r: **canto VII.** A destra Dante e Beatrice salgono al cielo di Venere; a sinistra la dea Venere in un tempio su un'isola (mm 88 x 185);

f. 143r: **canto VIII.** Dante e Beatrice si librano davanti a Carlo Martello, nel cielo di Venere; in basso la guerra tra Angioini e Aragonesi, questi ultimi con due scudi, che si contendono la Sicilia (mm 87 x 202);

f. 144r: **canto VIII.** Dante e Beatrice incontrano lo spirito di Cunizza da Romano nel cielo di Venere; in basso la rappresentazione di quattro città con i muri di cinta (mm 88 x 200);

f. 145r: **canto IX.** Dante e Beatrice davanti a Cunizza da Romano e Folchetto di Marsiglia, che inveisce contro la corruzione dei fiorentini; a destra la rappresentazione della città di Firenze (mm 94 x 203);

f. 146r: **canto IX.** Dante e Beatrice in procinto di ascendere al Cielo del Sole, mentre sorvolano un paesaggio con edifici turriti (mm 90 x 198);

f. 147r: **canto X.** Dante e Beatrice nella sfera del Sole salutati da Aquino e Alberto Magno, mentre altre dieci grandi autorità intellettuali (i Dottori della Chiesa) sono seduti sotto, tra cui Beda, Ambrogio, Isidoro e Boezio (mm 91 × 198);

f. 148r: **canto XI.** Dante e Beatrice davanti a Tommaso d'Aquino, che presenta i due a Domenico e Francesco, entrambi in piedi su cherubini alati, tutti all'interno del cielo del Sole (mm 88 × 197);

f. 149r: **canto XI.** La rinuncia di Francesco davanti a un vescovo, con la rappresentazione di città turrite a destra e a sinistra (mm 88 × 189);

f. 150r: **canto XII.** Dante e Beatrice davanti a Bonaventura, che è in piedi nel cielo del Sole, mentre sulla destra, Domenico sta predicando a un gruppo di pagani; al centro, sulla riva del mare, una città turrita (mm 90 × 191);

f. 151r: **canto XII.** Dante e Beatrice, a sinistra, e Bonaventura, a destra, si librano in volo su dodici personaggi appartenenti ai diversi ordini e gerarchie della Chiesa (mm 85 × 201);

f. 152r: **canto XIII.** Le leggende di Teseo, in atto di uccidere il Minotauro, a sinistra, e di Arianna, distesa su un'isola in procinto di essere trasportata in cielo da una divinità, a destra (mm 87 × 190);

f. 153r: **canto XIII.** Adamo, Cristo e Salomone, con i raggi del sole dietro di loro (mm 84 × 163);

f. 154r: **canto XIV.** La Resurrezione dei morti (mm 86 × 185);

f. 155r: **canto XV.** Dante e Beatrice assistono all'incontro di Enea e Anchise che viene indicato loro da Cacciaguida nel cielo di Marte (mm 87 × 193);

f. 156r: **canto XV.** Cacciaguida, nel cielo di Marte, descrive a Dante e a Beatrice la sua vita: l'incoronazione come cavaliere da parte di Corrado III, la partenza per l'Oriente, la morte per mano di un saraceno (mm 84 × 195);

f. 157r: **canto XVI.** Cacciaguida, nel cielo di Marte, mostra a Dante e a Beatrice le città fiorentine (mm 81 × 182);

f. 158r: **canto XVII.** Cacciaguida, nel cielo di Marte illustra a Dante e a Beatrice la leggenda di Ippolito, cacciato da Atene e ucciso travolto da un carro (mm 85 × 188);

f. 159r: **canto XVII.** Dante viene espulso da Firenze, a sinistra; Dante compone il suo poema in esilio, a destra (mm 81 × 186);

f. 160r: **canto XVIII.** Dante e Beatrice salgono al cielo di Marte, con il dio al centro; Cacciaguida si affaccia dal cielo e mostra a Dante e a Beatrice una croce formata da otto guerrieri, a destra (mm 81 × 181);

f. 161r: **canto XVIII.** Dante e Beatrice salgono al cielo di Giove con a destra un gruppo di anime che danzano sormontate da un'aquila (mm 83 × 188);

f. 162r: **canto XIX.** Dante e Beatrice davanti all'aquila della giustizia divina formata dai volti di molte anime (mm 77 × 145);

f. 163r: **canto XIX.** Dieci re cristiani malvagi seduti su una panca sotto un libro aperto (mm 80 × 193);

f. 164r: **canto XX.** Cinque principi giusti, in cima all'aquila della giustizia (mm 82 × 156);

f. 165r: **canto XXI.** Dante e Beatrice salgono al cielo di Saturno, con il dio all'interno del globo e in basso la scala d'oro; a sinistra il mito di Semele (mm 80 × 146);

f. 166r: **canti XX.** Quattro sovrani seduti sul suolo siciliano (a destra l'Etna in eruzione); gli ultimi due a destra appoggiati agli stemmi aragonesi (probabilmente Pietro III e Federico II d'Aragona) (mm 80 × 191);

f. 167r: **canto XXI.** Dante e Beatrice davanti a Pier Damiani, all'interno del cielo di Saturno, con quattro scene della sua vita in basso e a destra (mm 80 × 191);

f. 168r: **canto XXII.** Dante e Beatrice davanti a san Benedetto, all'interno del globo celeste, con scene della sua vita in basso e a destra (mm 81 × 191);

f. 169r: **canto XXII.** Dante e Beatrice davanti alle sette sfere celesti con altre figure mitologiche (mm 83 × 201);

f. 170r: **canto XXIII.** Dante e Beatrice assistono al Trionfo di Cristo, con Cristo che guarda un gruppo di anime inginocchiate, racchiuse in un cerchio di stelle (mm 81 × 141);

f. 171r: **canto XXIII.** Dante e Beatrice davanti a Cristo, circondato da dieci angeli e con in mano i due libri del Vecchio e Nuovo Testamento; al di sotto di Cristo a sinistra san Pietro e a destra la Vergine Maria (mm 95 × 147);

f. 172r: **canto XXIV.** Dante e Beatrice davanti a Pietro, che è all'interno di un cerchio di stelle e interroga Dante (mm 78 × 141);

f. 173r: **canto XXIV.** Beatrice osserva Dante che si inginocchia davanti a san Pietro, il quale lo cinge con una corda. San Pietro e otto anime sono racchiuse in un cerchio di stelle, mentre sulla destra, una personificazione della Fede porta una croce (mm 75 × 168);

f. 174r: **canto XXV.** Dante, raffigurato due volte, viene esaminato da san Giacomo Maggiore e Giovanni Evangelista, con Cristo, regnante a sinistra e sofferente a destra, e gli angeli che osservano (mm 81 × 170);

f. 175r: **canto XXVI.** Beatrice osserva Dante mentre viene esaminato da Giovanni Evangelista, che si trova all'interno di un cerchio di stelle dorate con cinque anime nude (mm 78 × 149);

f. 176r: **canto XXVI.** Beatrice guarda Dante che si inginocchia davanti ad Adamo, che è all'interno di un cerchio di stelle dorate con cinque anime nude; in basso a sinistra l'Eden con il Paradiso terrestre (mm 78 × 175);

f. 177r: **canto XXVII.** Beatrice guarda Dante che si inginocchia davanti a Pietro, che si trova con la Trinità in un cerchio di stelle dorate con tre anime

nude, mentre a destra due guerrieri sono inginocchiati davanti a un Papa seduto sul seggio papale e con un vessillo in mano (mm 77 × 192);

f. 178r: **canto XXVII.** Dante, inginocchiato, e Beatrice davanti alla figura gloriosa di Cristo all'interno di un cerchio dorato e con sullo sfondo il globo terrestre (mm 77 × 159);

f. 179r: **canto XXVIII.** Dante inginocchiato e Beatrice che lo indica davanti al punto luminosissimo di luce circondato da cerchi lucenti (mm 76 × 144);

f. 180r: **canto XXVIII.** Beatrice con le mani giunte osserva mentre Dante si inginocchia davanti agli ordini di angeli, sovrastati dalla Trinità, in alto; a destra, Dionigi l'Aeropagita siede, con un libro aperto sul ginocchio (mm 78 × 178);

f. 181r: **canto XXIX.** Beatrice si libra sopra la testa di Dante inginocchiato, gesticolando verso la Trinità, mentre sotto gli arcangeli Michele e Raffaele combattono gli angeli caduti che precipitano nell'inferno (mm 80 × 172);

f. 182r: **canto XXIX.** Un predicatore dal pulpito tiene un sermone a sei figure sedute mentre un demone gli tira il cappuccio, e sulla destra un uomo in piedi tiene un maiale per le zampe posteriori (mm 82 × 172);

f. 183r: **canto XXX.** Dante inginocchiato e Beatrice davanti alla Santa Trinità e al fiume di luce, con le anime nude in basso (mm 79 × 171);

f. 184r: **canto XXX.** Dante e Beatrice davanti all'Empireo, la Città Celeste, con la congregazione dei beati seduti su panche disposte su tre file che circondano un trono imperiale vuoto (mm 79 × 154);

f. 185r: **canto XXXI.** Dante inginocchiato e Beatrice davanti alla Rosa Celeste, con la Santissima Trinità e gli ordini degli angeli tra i petali (mm 79 × 159);

f. 186r: **canto XXXI.** Dante inginocchiato e Beatrice davanti alla Vergine col Bambino, seduti in un giardino e circondati da angeli e da san Bernardo inginocchiato (mm 76 × 168);

f. 187r: **canto XXXII.** Dante inginocchiato e Beatrice davanti alla Vergine e al Bambino, che sono seduti dentro la Rosa Celeste, circondati da diversi santi (mm 80 × 162);

f. 188r: **canto XXXII.** Dante inginocchiato e Beatrice davanti a san Bernardo, che siede dentro la Rosa Celeste; in cima alla Rosa c'è la Vergine Maria e Gabriele al momento dell'Annunciazione, con in basso Mosè e sant'Anna (mm 79 × 149);

f. 189r: **canto XXXIII.** Bernardo presenta un Dante inginocchiato alla Vergine e al Bambino in trono (mm 82 × 113);

f. 190r: **canto XXXIII.** Dante inginocchiato e Beatrice al cospetto della Vergine; a destra un veliero (la nave Argo) e il dio Nettuno (mm 80 × 189).

BIBLIOGRAFIA

Bollati, M. (Ed.) (2006). *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona, re di Napoli. Siena, XV secolo; Ms. Yates Thompson 36, British Library, Londra. Un volume di facsimile e due volumi di commentario*. Modena: Franco Cosimo Panini.

Bollati, M. (2006a). Gli artisti. Il Maestro della *Commedia* Yates Thompson e Giovanni di Paolo nella Siena del primo Quattrocento, In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36 Londra, British Library* (Vol. 1, pp. 63-138). Modena: Franco Cosimo Panini.

Boschi Rotiroti M. (2017). I manoscritti miniati trecenteschi della *Commedia*. Analisi codicologica. In *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, (a cura di Rossend Arqués Corominas e Marcello Ciccuto). Firenze: Franco Cesati Editore, pp. 19-27.

Carta F., Cipolla C. & Frati C. (Eds.) (1899). *Monumenta Palaeographica Sacra: Atlante Paleografico-Artistico Compilato sui Manoscritti Esposti in Torino alla Mostra d'arte Sacra nel MDCCXCXVIII*. Torino: Fratelli Bocca.

Catalogue (1912) = *A Descriptive Catalogue of Fourteen Illuminated Manuscripts (Nos. XCIV to CVII and 79A) Completing the Hundred in the Library of Henry Yates Thompson*. Cambridge: Cambridge Univesity Press.

Cherchi P. & De Robertis T. (1990). Un inventario della biblioteca aragonese. Italia medioevale e umanistica, 33, pp. 109-347.

Delisle L. (1869). *Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Impériale*. Paris: Imprimerie Impériale, I, pp. 217-260

De Marinis T. (1947-1969). *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona*. Milano: Hoepli, 6 voll.

Dictionary of National Biography (1896). London: Smith, Elder & Co., vol. 45.

Fry R. (1904-1905). A Note on Giovanni di Paolo. *Burlington Magazin*, 6, p. 312; tav. 313.

Gutiérrez M. (1913-1914). *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia / por Marcelino Gutiérrez del Caño; prólogo de Francisco Rodríguez Marín*. Valencia: Librería Maraguat, 3 voll.

Illustrations (1918). *Illustrations of One Hundred Manuscripts in the Library of H. Y. Thompson. The Seventh and Last Volume with Plates from the Remaining Twenty-two MSS*. London: Chiwick Press.

Index (1612). *Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum Illmi. Ac Rmi. D. D. Bernardi de Sandoval et Roxas S. R. E. Presb. Cardin. Tit. S. Anastasiae Archiepiscop. Toletani Hispaniarum Primatis Maioris Castellae Concellarii Generalis Inquisitoris Regii Status Consiliarii etc. Auctoritate et iussu editus. De Consilio Supremi Senatus Sanctae Generalis Inquisitionis Hispaniarum. Apud Ludovicum Sánchez Typographum Regium. Madriti 1612* (consultata l'ed. del 1628, *Panormi ex Typographia Io. Baptistae Maringo*).

Jemolo V. & Morelli M. (Eds.) (1990). *Guida a una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento*. Roma: Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le informazioni bibliografiche.

Kidd P. (2006). Storia del codice. Il codice Yates Thompson 36 dal XV al XX secolo. In M. Bollati (Ed.), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36 Londra, British Library* (Vol. 1, pp. 139-158 e Scheda codicologica, pp. 187-190.). Modena: Franco Cosimo Panini.

Maniaci M. (1996). *Terminologia del libro manoscritto*. Roma-Milano: Istituto centrale per la patologia del libro-Bibliografica.

Martínez Ruiz M.J. (2018). The spanish art gallery, Londres: Su papel en la difusión y dispersión del arte hispánico. In *Recepción, imagen y memoria del arte del pasado*. Valencia: Universitat de Valencia, pp- 393-480.

Mazzatinti G. (1897). *La biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*. Rocca S. Casciano: Licino Cappelli Editore.

Meiss M. (1964). The Yates Thompson Dante and Priamo della Quercia. *Burlington Magazine* 106, pp. 403-412.

Molina Figueras, J. (2019). L'avara povertà di Catalogna? Il manoscritto Yates Thompson, un canto al lusso tardogotico e alla cultura umanistica nella corte napoletana di Alfonso d'Aragona. In *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo, prima parte* (a cura di Marcello Ciccuto e Leyla M.G. Livraghi). Firenze: Cesati editore, pp. 73-89.

Morel-Fatio A. (1915). Mario Schiff (1868-1915). *Bibliothèque de l'école des chartes*, 76, pp. 221-223.

Petrocchi G. (Ed.) (1966). *Dante Alighieri, La "Commedia" secondo l'antica vulgata*, I-IV (a cura di Giorgio Petrocchi). Firenze: Le Lettere.

Petrucci A. (1979). Anticamente moderni e modernamente antichi. In *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento. Guida storica e critica* (a cura di A. Petrucci). Bari: Laterza, pp. 21-36.

Petrucci A. (1989). Biblioteca, libri, scritture nella Napoli Aragonese. In *Le biblioteche nel mondo antico e medievale* (a cura di Guglielmo Cavallo). Roma-Bari: Laterza, pp. 189-202.

Petrucci A. (1992). *Breve storia della scrittura latina*. Roma: Bagatto libri.

Petrucci A. (2012). *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*. Roma: Carocci.

Pomaro G. (1986). Codicologia dantesca, 1. L'officina di Vat. *Studi danteschi*, 58, pp. 343-374.

Pope-Hennessy J. (1947). *A sienese Codex of the Divine Comedy*. Oxford: Phaidon Press.

Roddewig M. (1984). *Die "Göttliche Komödie": vergleichende Bestandaufnahme der "Commedia"-Handschriften*. Stuttgart: Hiersemann.

Schiff M. (1899). La première traduction espagnole de la *Divine Comédie*. In *Homenaje a Menéndez Y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española*. Madrid: Suárez, pp. 269-307.

Supino Martini P. (1998). Per la storia della 'semigotica'. *Scrittura e civiltà*, XVII, pp. 43-101.

Toscano G. (2006) Alfonso il Magnanimo (1396-1458): un re bibliofilo tra cultura tardogotica e umanesimo latino. In M. Bollati (Ed.). *La Divina Commedia di Alfonso di Aragona re di Napoli. Manoscritto Yates Thompson 36, Londra, British Library. Commentario* (Vol. 1, pp. 8-62). Rimini: Franco Cosimo Panini.

Zamponi S. (2021). *Quattro secoli di littera textualis in Italia. Le ragioni della scrittura. Piccoli scritti di paleografia* (a cura di Teresa De Robertis e Nicoletta Giovè Marchioli). Roma: Viella, pp. 77-III.

SITOGRADIA:

Beinecke MS 428 (<https://prer1600ms.beinecke.library.yale.edu/docs/prer1600.ms428.htm>)
Beinecke Rare Book & Manuscript Library | Home (<https://beinecke.library.yale.edu>)
DANTE 2021 - Opera Edizioni (<https://operaedizioni.it/home/progetti/dante-2021/>)
Digitised Manuscripts (<https://www.bl.uk/manuscripts/>)
The British Library MS Viewer (<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourYTD.asp>)
<https://www.oxforddnb.com>
Treccani - La cultura Italiana - Enciclopedia (<https://www.treccani.it/enciclopedia/>)
Treccani - La cultura Italiana - Enciclopedia dantesca (https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca)
Vocabulaire codicologique (<http://www.palaeographia.org>)
Yates Thompson MSS - Henry Yates Thompson's Illuminated Manuscripts at the British Library
(https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Yates_Thompson_MS_36).

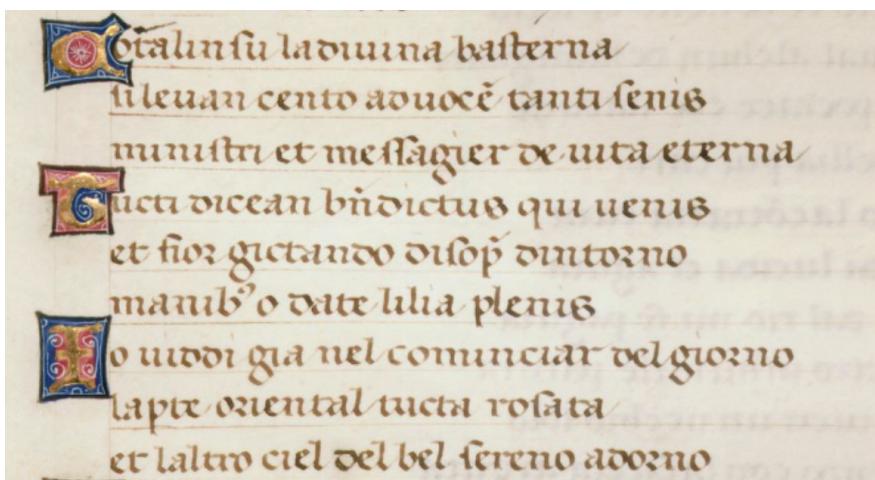


Fig. 1 - Londra, British Library, ms. Yates Thompson 36, f. 120v (Pg XXX, 16-24; scrittura semigotica).



Fig. 2 - Ms. Yates Thompson 36, f. 129r (Pd I, 1-24; pagina ornata).

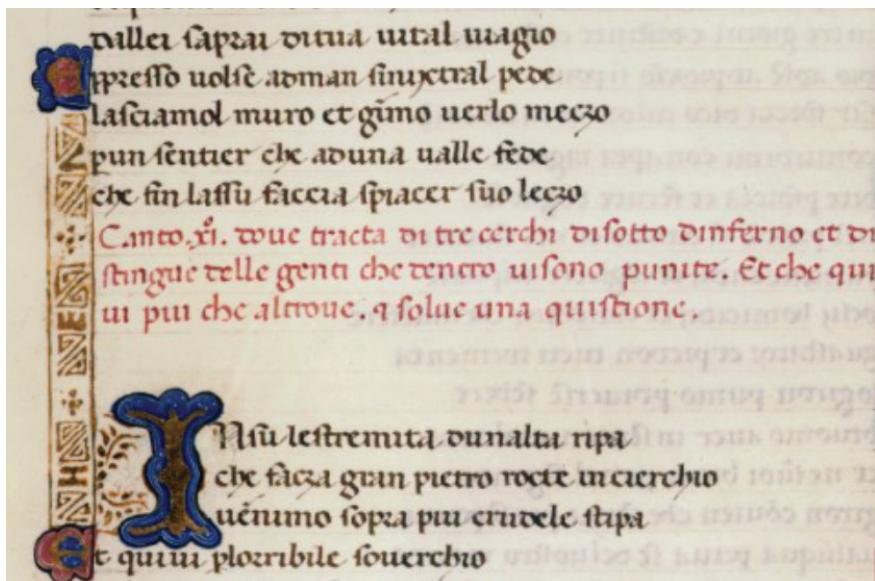
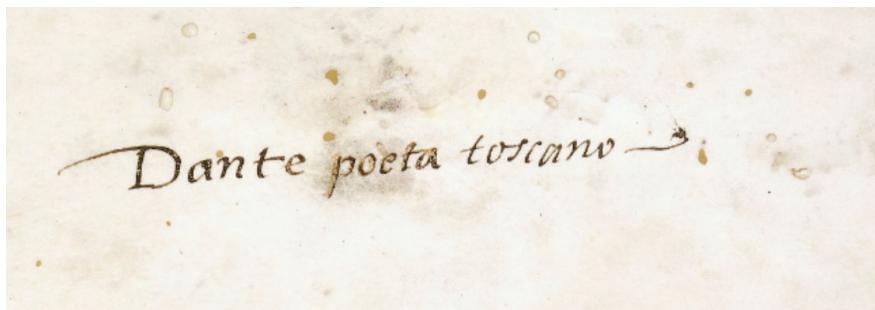
Fig. 3 - Ms. Yates Thompson 36, f. 19r (J/FX; decorazione marginale dorata con lettere *H*, *E*, *A*).

Fig. 4 - Ms Yates Thompson 36, f. 314v.

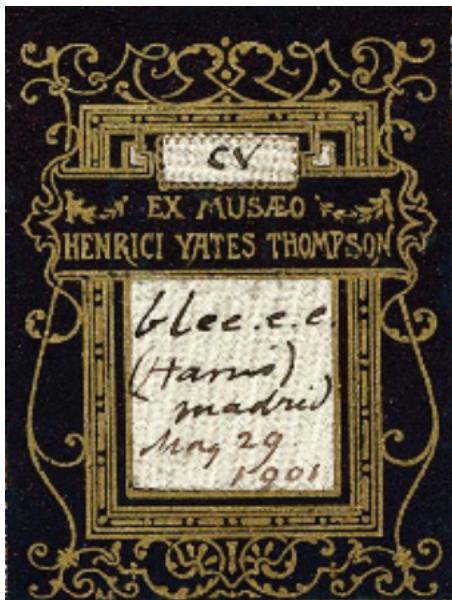


Fig. 5 - Ms Yates Thompson 36, controguardia piatto anteriore (Ex libris Museo Henry Yates Thompson).

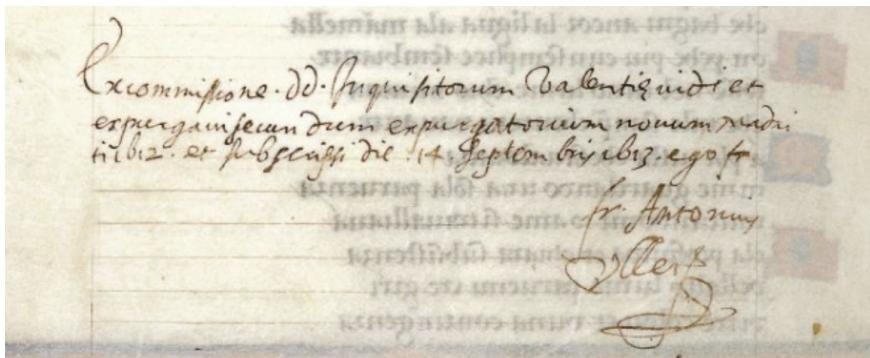


Fig. 6 - Ms Yates Thompson 36, f. 190v (nota con la censura dell'Inquisizione di Valencia del 14 settembre 1613).



Fig. 7 - Ms. Yates Thompson 36, f. 1r (stemma di Alfonso d'Aragona).

