

4 **Il manoscritto Paris, BnF, it. 115: una nuova indagine codicologica**

Sara Bischetti

Sapienza Università di Roma, Italia

Giacomo Colozza

Sapienza Università di Roma, Italia

Sommario 1 Premessa. – 2 Scheda descrittiva. – 3 L'analisi codicologica e paleografica del codice: caratteristiche materiali, modalità di allestimento, individuazione delle mani. – 4 Il manoscritto It. 115 a confronto con la tradizione manoscritta trecentesca delle *MVC* in volgare: elementi codicologici e forme librarie. – 5 Conclusioni.

1 **Premessa**

Il manoscritto Paris, BnF, it. 115, è uno dei più importanti esemplari delle *Meditationes Vitae Christi* (d'ora in poi *MVC*) in volgare, e per tale motivo è un codice che ha da sempre attirato l'attenzione di filologi, letterati, linguisti, e storici dell'arte.¹ L'importanza del testimone parigino è correlata, in primo luogo, ad alcuni aspetti di ordine filologico-testuale che hanno condotto a considerare il codice la prima traduzione italiana delle *Meditationes*, se non addirittura la versione originale, innanzitutto per la sua spiccata vicinanza con il testo latino.² Il manoscritto, è, inoltre, l'unico esemplare che trasmette la versione volgare conosciuta come *Testo maggiore A*,³ cui si affianca una seconda, *Testo maggiore B*, conservata, invece, in 9 esemplari.⁴ A questo elemento interno si accosta poi un'altra peculiarità che riguarda il ricco apparato decorativo a corredo del testo, il quale mostra una stretta connessione con l'intento educativo e didattico dell'opera, destinata, come probabilmente il manoscritto stesso, ad una monaca clarissa, e che per tale ragione consente anche di sottolineare il nuovo e peculiare rapporto

Il presente saggio nasce dalla collaborazione tra Sara Bischetti, a cui si devono i §§ 1, 2, 3, 5, e Giacomo Colozza, a cui è da attribuire il § 4.

1 Tra i vari contributi bibliografici relativi alla diffusione della versione volgare delle *MVC* si vedano almeno Oliger 1932, 3-25, 175-209, 305-48, 449-83; Vaccari 1952, 341-78; Petrocchi 1952, 757-78; Ragusa 1997, 145-50; Flora 2009; vedi anche Falvay 2011; 2012; Tóth, Falvay 2015; Falvay, Tóth 2015. Sul manoscritto si veda, innanzitutto, l'edizione del testo in inglese del 1961, con la riproduzione dell'apparato decorativo, per cui cf. Ragusa, Green 1961, ma soprattutto la monografia di Flora 2009; vedi anche Falvay 2018.

2 Fu inizialmente Vaccari (1952) a considerarla la prima traduzione in italiano dell'opera; in anni più recenti è tornato sulla questione anche Dalarun, Besseyre (2009), che sulla scia della ipotesi di De Luca (1954) suggerisce una scrittura parallela, latino e volgare, del testo; sull'argomento vedi, da ultimo, Falvay 2018 e il contributo di Falvay nel presente volume (§ 1.2).

3 Si veda ora il contributo di Federico Rossi nel presente volume (§ 1.3.1).

4 Per le due versioni conosciute vedi almeno Fischer 1932, 3-35, 175-209, 305-48, 449-83; Vaccari 1952; McNamer 2009; Gasca Queirazza 1963. Per il censimento dei testimoni del *Testo maggiore B* vedi Falvay, Tóth 2015.

con la lettura instauratosi nel contesto francescano femminile toscano dell'epoca.⁵ L'approfondimento di tali caratteristiche si è rivelato, dunque, fondamentale per cercare di far luce sulla complessa tradizione testuale delle *MVC*, soprattutto in occasione della pubblicazione, in questa sede, dell'edizione critica del testo trasmesso dal codice parigino. Da qui la necessità di una nuova indagine codicologica che possa apportare non solo un contributo in termini di contestualizzazione storica e culturale del manufatto librario, ma anche cercare di approfondire, per quanto possibile, la stretta correlazione che sembra sussistere tra il codice e le finalità intrinseche dell'opera, che fanno di questo esemplare un *unicum* nella storia della tradizione, sia dal punto di vista filologico-testuale, sia dal punto di vista del significativo legame tra parole e immagini.⁶ Per tale motivo, e per sottolinearne in maniera ancora più pregnante l'importanza e la specificità, si è pensato di far seguire all'indagine codicologica e paleografica dell'esemplare, una sintetica panoramica delle caratteristiche dei testimoni trecenteschi delle *MVC* in volgare, con l'obiettivo di metterne in risalto le particolarità. Ma, prima di entrare nel vivo del discorso, mi sembra opportuno far precedere la scheda codicologica del codice, realizzata secondo un criterio analitico e discorsivo.

2 Scheda descrittiva

Manoscritto cartaceo. Il supporto di scrittura è ora in buone condizioni, nonostante la presenza di cospicue macchie di umidità e di sbiadimenti dell'inchiostro; i margini di numerose carte sono stati restaurati mediante carta di riuso. Il codice, databile entro la prima metà del XIV secolo, è formato da cc. I (cartacea recente), 206, I' (cartacea recente), cartulate da mano coeva, in cifre arabe, nel margine superiore esterno di ogni carta *verso*, per cc. 204 (le ultime due sono state restaurate agli angoli), con salto nella numerazione di c. 199, e con inversione delle cc. 187-188, e 197-198; una mano recente, numera a matita ogni carta *recto*, da 1 a 206; a questa si aggiunge una numerazione recente, a *lapis*, che cartula solamente le carte *verso* 40-48, 52-53, 57-58.

Si rileva la presenza di due filigrane, la prima raffigurante un *cerchio* simile a Briquet 3188 (Siena, 1334); la seconda raffigurante un *frutto*, simile a Briquet 7345 (Siena, 1331-1332) e Briquet 7350 (Genova, 1345); il formato è l'in-quarto.

Il manoscritto è composto da 17 fascicoli in alternanza senioni e settenioni; il 17° è mutilo delle ultime quattro carte. I fascicoli sono segnati mediante segnatura 'a registro' coeva, del tipo a1-a6 ecc., visibile nel margine inferiore destro delle carte. I richiami sono posizionati al centro del margine inferiore, inseriti entro cornice (posizione errata del richiamo a c. 197v, a causa dell'inversione delle carte 197-198).

Le carte misurano mm 305 × 213; il testo è disposto a piena pagina, inquadrato in uno specchio di scrittura misurante 226 × 141 (rilevazione effettuata a c. 12r); la rigatura è alla mina di piombo, e il numero delle righe è variabile dalle 25 alle 27 per carta.

La copia è attribuibile a quattro mani così distribuite: mano α (cc. 1r-88v, 103r, 112r, 115r-135v, 136v-143r, 162r-206v); mano β (cc. 89r-102v, 103v-111v, 112v-114v); mano γ (cc. 135v-136r); mano δ (cc. 143r-162r).

Il primo copista, responsabile di gran parte della copia, verga in una *littera textualis* dal *ductus* incerto, di basso livello esecutivo, piuttosto variabile nel modulo e nell'andamento, per lo più diritto, ma talvolta inclinato a sinistra, sollevata dal rigo, rotondeggiante, ben spaziata, e con un tracciato contrastato, dovuto all'alternanza di tratti pieni e di filetti; alcune influenze derivate dal contesto cancelleresco-notarile sono visibili nella *g*, con occhiello inferiore spesso culminante in uno svolazzo, e collegato al superiore da un sottile tratto appena percepibile; nella *h*, con secondo tratto discendente ad uncino sotto il rigo; e nella *B*, in fogge tipicamente cancelleresche. La mano β interviene interamente nei fascicoli 8° e 9°, e in altre carte all'interno del codice, alternandosi alla mano α , e adopera una *textua-*

⁵ Per gli intenti educativi dell'opera vedi Ragusa 1997; 2003. Per il rapporto di complementarità tra il testo e le immagini, in relazione con l'ambiente francescano femminile, vedi Flora 2009, in particolare 18-23; vedi anche Bolzoni 2009. Per una riflessione sul rapporto tra parole e immagini come peculiarità di alcuni testi devozionali di area francescana vedi Montefusco 2020a.

⁶ Simili rapporti sembrano non sussistere nel resto della tradizione manoscritta (se non in qualche raro esemplare), ma continuano a diffondersi in quella iconografica dell'arte (vedi Ragusa 2003). Un esempio coevo che può essere avvicinato all'It. 115 per la connessione tra parte testuale e figurativa, ma che tramanda il testo in latino, è il codice di Oxford, Corpus Christi College, MS 410 per cui cf. Bartal 2014.

lis più professionale della precedente, marcata e serrata, appena inclinata a sinistra, e di aspetto nel complesso ordinato. La mano γ è responsabile di una breve aggiunta alle cc. 135v-136r, evidentemente lasciate in bianco da α ; lo stesso vale per la mano δ , che completa il testo a c. 143r proseguendo sino a c. 162r, e si caratterizza per l'utilizzo di una scrittura minuta, anch'essa di buon livello esecutivo come quella di β , inclinata a sinistra, sollevata sul rigo, e con lettere strette e serrate tra loro.

Il copista principale, α , è anche responsabile delle didascalie all'interno delle immagini, vergate in una scrittura più piccola e corsiveggiante rispetto a quella del testo, con un inchiostro più chiaro, nella quale è maggiormente evidente il sostrato notarile (vedi la *d*, la *g*, il legamento *ch*); sono presenti, sempre della stessa mano, alcuni *marginalia* e *notabilia*. Un annotatore coevo aggiunge, in una minuta cancelleresca, didascalie ai disegni laddove non presenti, oppure amplificando quelle inserite dalla mano α (talvolta ripassando sopra alla scrittura precedente, come ad es. alle cc. 39v, 44r). La stessa mano α sembra essere anche artefice delle istruzioni per la realizzazione delle immagini, posizionate lungo i margini esterni, in senso verticale. La grafia delle istruzioni appare differente, perché variabili sono il modulo, l'andamento, e il tratteggio (quest'ultimo dipendente dalla penna utilizzata), ma la scrittura è ascrivibile, con ogni probabilità, al medesimo copista (in alcune carte, es. cc. 37v, 39v, 171v, 191v, questa è del tutto simile a quella utilizzata nel testo, con una variazione di modulo e di *ductus*, più corsivo per le istruzioni).

Le rubriche sono state inserite contestualmente alla copia.

L'*incipit* del testo è preceduto dalla seguente rubrica: «Cominciasi lo prolago de la meditatione de la vita del nostro Signore Yesù Cristo».

La decorazione comprende 193 disegni ad inchiostro illustranti il testo, colorati a tempera fino a c. 74v; i successivi, fino a c. 123v, sono soltanto delineati a penna, mentre sono presenti spazi riservati per i restanti, da c. 125r in fine. Iniziali calligrafiche semplici rubricate; tocchi di rosso per le iniziali al tratto; segni di paragrafo rubricati; rubriche. Il sistema di rubricatura è presente sino a c. 127r (a parte sporadiche eccezioni per cui vedi, ad esempio, le cc. 143v, 165r); spazi bianchi per le carte successive, ad eccezione di c. 143v.

La legatura, restaurata nel 1983, è su quadranti in cartone e coperta in pelle marrone chiaro; dorso su nervature doppie; presenza di fermagli sul taglio davanti.

Il manoscritto appartenne al livornese Leopoldo Checchi, dal quale egli trasse una copia, ora conservata alla Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Ferrajoli 423);⁷ poi passò nelle mani del mercante parigino Benjamin Duprat; infine, fu acquistato dalla Bibliothèque National de France nel 1855, come si evince dal numero di registro presente nel margine inferiore interno di c. 1r: *R. C. 4990*. Sulla carta di guardia anteriore è annotata, a matita, una precedente segnatura: *Suppl. f. 5139*.

Il codice tramanda il volgarizzamento delle *MVC*, con *incipit* a c. 1r: «Infra ll'altre spetial cose di vertude e di laude de la sanctissima vergine Cecilia si leggie che 'l Vangelio di Cristo innascoso sempre portava». Il testo è mutilo, e termina a c. 206v.

3 L'analisi codicologica e paleografica del codice: caratteristiche materiali, modalità di allestimento, individuazione delle mani

Una nuova indagine *de visu* del manoscritto It. 115 ha permesso non solo di revisionare e approfondire questioni prettamente codicologiche e materiali, ma anche di immaginare una possibile modalità di allestimento del codice, e di portare alla luce, come vedremo, importanti novità che riguardano, in particolare, l'intervento dei copisti nel lavoro di trascrizione e il loro alternarsi all'interno della copia. L'esame degli elementi para-testuali, e quindi l'analisi della scrittura delle didascalie e delle istruzioni marginali, ha reso possibile sostenere l'identità grafica tra questi interventi e quelli della mano principale, mano α , responsabile di gran parte del lavoro.

Ma procediamo per ordine, cominciando a scorporare qualche informazione desumibile dalla scheda descrittiva.

Il codice, un esemplare cartaceo di formato medio-grande (taglia: 518 mm), di carte 206, viene numerato da una mano coeva che appone una cartulazione in cifre arabe piuttosto inusuale, poiché posizionata nel margine superiore esterno di ogni carta *verso*, anziché sul *recto*, come di consueto,⁸ e da

⁷ Vedi Appendix 2 in Flora 2009.

⁸ Cartulazione inconsueta che sembra essere stata aggiunta successivamente alla rilegatura del codice.

altre due mani recenti a *lapis* (vedi scheda). Lo stato di conservazione del manoscritto è ora discreto grazie al restauro effettuato probabilmente durante la rilegatura del 1983, che ha consentito di riparare, mediante carta di riuso, i numerosi danni subiti dal supporto scrittoria lungo i margini esterni. Il codice presenta una fascicolazione regolare, con una alternanza di senioni e settenioni, segnalati non solo da un sistema di richiami costante (ad eccezione di quello presente sul verso di c. 197, in posizione errata a causa dell'inversione delle carte 197-198), ma anche attraverso una segnatura 'a registro' coeva. Relativamente alla *mise en page* è osservabile un assetto strutturato a priori, con il testo disposto a piena pagina intervallato da un ricco apparato illustrativo (193 disegni), costituito da vignette ad inchiostro e a tempera fino a c. 74v; successivamente i disegni vengono solo abbozzati (fino a c. 123v), per poi restare irrealizzati sino alla fine del codice, ove sono presenti unicamente gli spazi bianchi ad essi riservati. Infine, per quel che riguarda le filigrane il loro rilevamento ha confermato la presenza di due tipologie differenti: un *cerchio*, simile a Briquet 3188, e un *frutto*, che si mostra, tuttavia, in due diverse forme, e può essere quindi accostato (riprendendo, dunque, una ipotesi di Flora 2009) a due tipi del repertorio Briquet 7345 e 7350.⁹ Nonostante qualche parere divergente rispetto al rilievo delle filigrane il raffronto con il repertorio del Briquet ha permesso di collocare geograficamente il codice in Toscana, e nello specifico nell'area senese o pisana, e di ascrivere l'esemplare in un arco cronologico che può essere ristretto tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del XIV secolo. Senza entrare nel merito della spinosa questione relativa all'ambito di produzione del manoscritto, che verrà approfondita in questa sede nel contributo di Federico Rossi, l'indagine delle filigrane contribuisce senza dubbio ad avvalorare le ipotesi riguardanti l'origine dell'It. 115, basate principalmente sull'analisi stilistico-decorativa e su quella linguistica, che hanno attribuito negli anni il codice al contesto pisano e senese.¹⁰

Al di là di qualche necessario chiarimento di ordine codicologico che la nuova indagine ha consentito di apportare, un aspetto di spiccato interesse è stato quello concernente i modi e i tempi di allestimento del manufatto, ipotizzabili non solo sulla base dell'assetto decorativo, ma anche grazie allo studio dei diversi interventi grafici.¹¹ La presenza di spazi lasciati in bianco per le illustrazioni ha reso immediatamente evidente una procedura per la quale l'operazione di copia (come spesso avveniva) appare la prima attività svolta in ordine di tempo, seguita dall'inserimento delle istruzioni per il miniatore, vergate in posizione perpendicolare rispetto al testo, lungo i margini esterni delle carte *recto/verso*, posizionate inizialmente al di fuori della vignetta illustrativa, via via più esternamente, quasi a lambire i tagli del manoscritto. Le istruzioni sono infatti visibili su tutto il codice, anche laddove mancano i disegni, e sono state evidentemente aggiunte quando il codice era già stato rilegato: questo aspetto si desume dall'analisi grafica che rivela una certa difficoltà nella scrittura, dovuta con ogni probabilità alla posizione scomoda assunta dallo scriba, la cui grafia diviene talvolta tremolante, disarticolata, poco leggibile, e con sbavature d'inchiostro. Dopo l'inserimento delle indicazioni per il miniatore vengono realizzati i disegni, e poi aggiunte le didascalie alle immagini che, difatti, seguono i contorni delle illustrazioni e, in taluni casi, si sovrappongono a queste.

Ma veniamo ora all'analisi della scrittura che ci ha permesso, come si accennava in precedenza, di revisionare e aggiungere elementi in più rispetto agli interventi delle mani responsabili della copia: il nuovo studio ha infatti individuato e confermato la presenza di quattro scriventi (cf. Rossi 2020),¹² e non di due come sostenuto fino a qualche tempo fa da Dalarun, Besseyre (2009, 81) e Flora (2009, 262-7). Ad un copista principale (mano α), artefice della maggior parte della trascrizione (cc. 1r-88v, 103r, 112r, 115r-135v, 136v-143r, 162r-206v), si affianca un secondo amanuense (mano β ; cc. 89r-102v, 103v-111v, 112v-114v), che

⁹ Per il rilevamento delle filigrane cf. Avril 1983 nr. 32; Dalarun, Besseyre 2009, 79: gli studiosi comparano il *frutto* a Briquet 7345 (Bologna, 1336; Siena 1331-1332), e 7373 (Siena, 1335-1341); e il *cerchio* a Briquet 3187 (Siena, 1328) e 3165 (Pisa, 1330-1331; Siena, 1333-1339); mentre Flora 2009, 260-1, mette a confronto il *frutto* con i tipi Briquet 7345 (analogamente a Dalarun, Besseyre, 2009) e 7350, e il *cerchio* con i tipi Briquet 3165 (Pisa, 1330-1331) e 3188-3190 (Siena, 1334, 1347, 1349-1351), estendendo il paragone anche al repertorio Zonghi (numeri 171-179 per la prima filigrana, 1873-1874 per la seconda, tutti databili negli anni Quaranta del Trecento). Interessante notare l'ipotesi suggerita da Briquet, sostenuta anche da Dalarun, Besseyre 2009, 95 nota 78, riguardo alla filigrana raffigurante il *frutto*, che secondo lo studioso può essere paragonata al frutto del nespolo; la filigrana rappresentava probabilmente il marchio di fabbrica della cittadina Nespole, presso Colle Val d'Elsa, nel sec. XIV.

¹⁰ Per l'attribuzione al contesto pisano, sia per gli aspetti decorativi che linguistici, vedi in particolare Flora 2009, 230 e segg. L'origine pisana è stata confermata anche in anni recenti da ricerche condotte sull'apparato illustrativo del codice che hanno inoltre avanzato l'ipotesi di una sua datazione agli anni Venti del secolo quattordicesimo, Pisani 2020, 57; Ferretti (in corso di stampa).

¹¹ Un cenno alle modalità di allestimento del manoscritto si leggono in Ragusa, Green 1961, xxix; in maniera più approfondita in Flora 2009, 68 ss.

¹² Occorre tuttavia sottolineare che in Rossi 2020, 311 nota 9, l'alternanza delle prime due mani appare leggermente differenziale (α : cc. 1r-88v; 115r-135v; 136r-206v; β : cc. 89r-114v).

interviene trascrivendo per intero l'ottavo fascicolo, quasi totalmente il nono, e completando saltuariamente, in carte sparse del codice, il testo lasciato in sospenso dalla mano α ; un terzo (mano γ) e un quarto scriba (mano δ), sono invece responsabili di interventi minimi (cc. 135v-136r; cc. 143r-162r) che vanno rispettivamente a integrare e a completare il lavoro di trascrizione interrotto in alcune carte dal primo copista.

Gli intervalli e l'alternanza con i quali si susseguono gli amanuensi spingono ad ipotizzare che gli inserimenti delle mani β , γ , e δ siano successivi a quello del copista principale, quindi aggiunti non contestualmente alla copia, o comunque, non secondo un programma di lavoro pensato a priori che prevedesse la suddivisione della trascrizione del testo tra più mani; a mio parere, si tratterebbe piuttosto di aggiunte testuali immediatamente successive all'allestimento originario del codice, effettuate probabilmente da scriventi coevi che sono intervenuti riempiendo gli spazi lasciati in bianco dalla mano α . L'assenza di una uniformità grafica, e il diverso livello grafico palesato dai copisti, possono suggerire la mancanza di una programmazione di équipe: i tre interventi successivi alla copia sono stati effettuati, con ogni probabilità, da scribi di professione che adoperano una *textualis* calligrafica e ordinata; lo scrivente principale utilizza invece una *textualis* il cui *ductus* piuttosto incerto, e l'irregolarità dell'andamento e del modulo, denotano un livello esecutivo non professionale, presumibilmente correlato alla adozione non consueta di una scrittura libraria quale quella gotica: la grafia mostra infatti influenze derivate dall'ambito cancelleresco-notarile, visibili soprattutto nella *g*, il cui occhietto inferiore appare spesso terminante con un svolazzo, e collegato al superiore tramite un sottile tratto di congiunzione; nella *h*, con secondo tratto uncinato al di sotto del rigo; e nella forma tipicamente cancelleresca della *B* maiuscola. Tenendo conto di ciò, ed esaminando attentamente anche la scrittura delle didascalie per le immagini, ovvero una minuta corsiva di base cancelleresca con influenze delle *textualis*, si possono notare alcune peculiarità, nella forma e nel tratteggio di alcune lettere, che consentono di ipotizzare una identità grafica tra le due mani: ad esempio, nel modo del tutto analogo di tracciare l'occhietto inferiore della *g*, o la conclusione ad uncino della *h*, ma anche il legamento *ch*, oppure la nota tironiana a 7 per *et*, eseguita spesso in due o tre tempi, con il primo tratto staccato dagli altri a formare un accento. Quindi, pur essendo a prima vista apparentemente diverse, la conformità di alcune lettere caratteristiche, come pure la *facies* grafica complessiva, che mostra per ambedue le scritture uno schiacciamento sul rigo, e una leggera inclinazione a sinistra, rendono verosimile ricondurre le due grafie ad un unico scriba, che adotta intenzionalmente due sistemi scrittori differenti poiché differenti sono i contesti grafici. Ci troviamo quindi davanti ad un caso di potenziale 'digrafia', fenomeno piuttosto comune all'epoca, che consisteva nell'adottare consapevolmente scritture difformi per struttura e/o per sistema, a seconda della finalità, libraria e/o documentaria (De Robertis 2010; 2012; 2013). In questo caso specifico, l'utilizzo di una scrittura di piccolo modulo, più corsiveggiante, e nella quale il sostrato notarile di provenienza dello scriba si fa più palese (si vedano, ad esempio, la *d*, la *g*, e il legamento *ch*) è evidentemente motivata dallo scopo differente svolto dalle didascalie, che non necessitano di una 'nobilitazione grafica' come il testo, poiché svolgono - potremmo dire - la funzione di 'contorno esplicativo' dell'immagine, che diviene 'testo' per eccellenza, e sulla quale si concentra l'attenzione del lettore (si vedano, ad es., *ill.* 15 e 41).

Discorso simile vale anche per la scrittura utilizzata per le istruzioni, per la quale è possibile istituire un positivo confronto grafico con le didascalie e il testo basandosi sulle medesime lettere di cui si è fatto cenno poc'anzi.¹³ Pure in tal caso, nonostante essa si mostri di modulo più piccolo rispetto a quella del testo, più disordinata e mal allineata, dal tratteggio differente (dovuto all'adozione di una penna diversa), e con un *ductus* più corsivo, anche rispetto a quella adoperata per le didascalie, essa può essere ricondotta, a mio parere, allo stesso copista, mano α , che adotta una scrittura ancor più personale poiché finalizzata unicamente ad un obiettivo pratico, vale a dire quello di fornire delle indicazioni precise al miniatore circa i disegni da realizzare.¹⁴ Se l'utilizzo di una scrittura senza alcuna pretesa grafica, come pure la presenza delle istruzioni ai margini non sorprendono (Alexander 1992), più complesso risulta invece comprendere il motivo per cui tali annotazioni siano disposte in senso perpendicolare, in una posizione del tutto inconsueta e certamente non adeguata alla lettura, senza essere state poi rifilate (come una disposizione del genere lasci presuppore). Ci si potrebbe allora domandare se nel progetto originario non ci fosse in realtà l'idea di allestire un codice 'di servizio', che servisse

¹³ Una identità grafica tra la scrittura delle istruzioni e quella delle didascalie, ma non con quella utilizzata per il testo, era già stata ipotizzata da Ragusa, Green 1961, xxix; e nuovamente da Flora 2009, 68 ss., 267.

¹⁴ Le istruzioni, quando presenti in un manoscritto, sono spesso vergate in una scrittura di modulo più piccolo rispetto a quella utilizzata per il testo; vedi Alexander 1992.

poi da modello per una successiva copia in bello; questo spiegherebbe non solo la posizione perpendicolare delle istruzioni, disposte in tal modo perché inserite dopo la rilegatura (quindi per comodità?), quando il codice era stato già rifilato, ma anche l'incompletezza e il successivo abbandono del ciclo illustrativo.¹⁵ A sostegno di ciò il fatto che ci troviamo davanti ad un esemplare di modesto impianto, con un supporto cartaceo di bassa qualità, con una scrittura non formalizzata, in contrasto con il ricco apparato illustrativo, che mostra, invece, una certa ricercatezza estetica e una professionalità nell'esecuzione stilistica.¹⁶ Inoltre, mi sembra importante notare che testimonianze manoscritte cartacee con decorazioni di elevato livello esecutivo, soprattutto a questa altezza cronologica, sono piuttosto rare.¹⁷

Ad ogni modo, l'aver ricondotto le tre grafie, relative ai tre differenti 'contesti grafici' (testo - didascalie - istruzioni), ad uno stesso scrivente consente di ampliare le responsabilità del copista principale anche all'aspetto che riguarda il legame interattivo tra dimensione linguistica e dimensione visiva. Questo aspetto, a mio parere, proverebbe in modo ancora più convincente l'ipotesi sostenuta da Holly Flora,¹⁸ che l'autore delle didascalie e delle istruzioni sia un frate francescano, con ogni probabilità capo spirituale di un convento di Clarisse toscano, a cui si deve, dunque, anche il lavoro di trascrizione. Infatti, a questa altezza cronologica, non era assolutamente inusuale, all'interno dei contesti monastici femminili, l'affidamento della copia a figure maschili quali confessori o direttori spirituali, che svolgevano spesso funzioni di controllo sulle religiose, esplicate anche attraverso la messa per iscritto di opere nelle quali esse o erano protagoniste, o erano destinatarie.¹⁹

4 Il manoscritto It. 115 a confronto con la tradizione manoscritta trecentesca delle MVC in volgare: elementi codicologici e forme librerie

Per una migliore contestualizzazione del codice parigino, viste la sua complessità e la sua specificità, ci è sembrato opportuno effettuare un confronto con i tre esemplari più antichi della tradizione manoscritta delle MVC in volgare, tutti ascrivibili, analogamente all'It. 115, alla prima metà del sec. XIV, e localizzabili in Toscana. Si tratta dei manoscritti: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 7733; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuov accessioni 350; e Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1358. Mentre i primi due esemplari si caratterizzano per una fattura di alto livello esecutivo, con un supporto membranaceo di qualità, una cura nella impostazione della pagina, e con un ricco apparato illustrativo costituito da miniature e iniziali ornate, il codice riccardiano si mostra più semplice nell'allestimento, con l'adozione del supporto cartaceo, e una decorazione limitata alle sole iniziali calligrafiche semplici e alle rubriche. Nonostante tali difformità, legate certamente alla differente destinazione d'uso dei manoscritti, tutti e tre i testimoni presentano un formato medio-piccolo, e sono vergati in una *littera textualis* canonizzata e professionale. Quanto agli aspetti contenutistici, il vaticano e il riccardiano sono entrambi miscellanei,²⁰ contrariamente al Nuove accessioni 350 della Nazionale di Firenze che trasmette invece le sole MVC, non a caso nella versione di 96 capitoli. Poiché da questi dati non è possibile desumere le caratteristiche specifiche dei più antichi esemplari delle MVC in volgare, si è ritenuto opportuno ampliare l'analisi alla più vasta tradizione manoscritta trecentesca del testo, per cercare di rilevare alcune linee di tendenza, il più possibile rappresentative, delle modalità riguardanti la prima diffusione e trasmissione dell'opera, e di farci una idea iniziale, seppure sommaria, delle caratteristiche grafico-librarie di questi manoscritti. Le testimonianze relative al secolo XIV, a cui si aggiungono per completezza due codici collocabili tra la fine del Trecento e gli inizi del successivo, sono in tutto 25, tra le quali si riscontra un solo manoscritto datato.

Per quel che riguarda gli aspetti materiali, si constata un'equa distribuzione, lungo tutto l'arco cronologico considerato, del supporto cartaceo e membranaceo: 13 sono infatti su carta, e 12 su membra-

¹⁵ A supporto di ciò, è inoltre importante rilevare la presenza a c. 93r di un disegno poi depennato perché evidentemente in posizione errata, cui viene aggiunta successivamente la didascalia *vaca* (vedi Flora 2009).

¹⁶ Per il riconoscimento della professionalità degli artisti responsabili delle miniature, vedi Flora 2009, 69.

¹⁷ Due esempi vengono riportati da Flora 2009, 261, vale a dire il manoscritto Firenze, BR, 1316, contenente la *Leggenda di sant'Onofrio*, e il manoscritto Firenze, BML, Plut. 62, 13 che tramanda la *Storia della distruzione di Troia* di Guido delle Colonne.

¹⁸ Flora 2009, 68 ss. Si veda anche il contributo di Flora in questo volume (§ 1.7).

¹⁹ Per la vasta tematica riguardante la scrittura femminile mediata dalla mano maschile, in particolare per gli scritti mistici e profetici basso-medievali e della prima età moderna, vedi almeno Zarri 1994; 2003.

²⁰ Ambedue contengono testi scritturali e agiografici.

na, con una concentrazione maggiore di manoscritti cartacei alla fine del secolo XIV. Per gli aspetti legati alla *mise en page*, invece, è stata riscontrata una predilezione per la rigatura alla mina di piombo e una disposizione del testo a piena pagina (così come nei tre testimoni più antichi), presente in ben 19 testimonianze. Se si considera, poi, l'aspetto decorativo, è stata rilevata la preponderanza di esemplari con decorazione semplice (14), oppure assente (in 9 manoscritti su 10 essa era prevista nel progetto originario, ma non è stata eseguita), cui si affiancano 4 codici con apparato illustrativo costituito da diverse tipologie di iniziali ornate, e infine due esemplari di altissimo livello esecutivo, con miniature e fregi.²¹ Relativamente ai dati paleografici, invece, il sistema grafico prediletto appare quello della *textualis*, con 9 esemplari che mostrano una gotica più o meno formalizzata, e 6 codici con una scrittura definibile come semigotica, ovvero una *textualis* di base, ma ibridata di elementi provenienti dal contesto grafico corsivo; a questi fanno seguito 6 codici in cancelleresca, e 4 in mercantesca. A livello contenutistico, una peculiarità sulla quale è importante soffermarsi è la considerevole quantità di miscellanee presenti nel *corpus* (20 testimonianze), rispetto al numero esiguo di codici nei quali le MVC circolano in solitaria (solamente in 5 manoscritti). A ciò si deve aggiungere che all'interno degli esemplari miscellanei, nella quasi totalità dei casi (17 su 20),²² le MVC sono posizionate in apertura e, a prescindere dal livello decorativo del manufatto, all'opera è quasi sempre dedicata una ornamentazione di spicco rispetto a quella riservata agli altri testi. Evidentemente, alle MVC viene riconosciuto un ruolo di prestigio e di autorevolezza testuale fin dai primi esemplari in volgare, come nei codici vaticano e riccardiano, nei quali l'opera ha sempre una posizione di primo piano (e nel caso del vaticano anche la decorazione si distingue per ricchezza esecutiva).

A conclusione di questa breve panoramica, ci soffermeremo sommariamente sulle testimonianze scritte lasciate da copisti e possessori, per cercare di contestualizzare meglio gli ambiti di produzione e di circolazione dei codici. Un solo esemplare mostra la sottoscrizione del copista, ovvero il Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Asbh. 430, firmato da un certo Silvestro de Ser Jacopo, fiorentino attivo intorno alla metà del sec. XIV, con ogni probabilità di formazione notarile, come suggerisce l'utilizzo della minuscola cancelleresca. Il codice, un manufatto cartaceo di formato medio-piccolo, con una decorazione piuttosto semplice, è una singolare miscellanea contenente, oltre al testo delle MVC, una lettera spirituale anonima, con destinatario non specificato. Notizie maggiori ci forniscono le note di possesso che, contrariamente alle sottoscrizioni, sono piuttosto numerose, segno evidente di una ampia circolazione e fruizione dei codici. Il primo caso degno di nota è quello del manoscritto Gaddiano 187, databile alla seconda metà del XIV secolo, membranaceo, medio-piccolo, scarsamente decorato, scritto in una semigotica che progressivamente diviene meno formale, e di natura dichiaratamente devozionale, in quanto contiene le MVC, seguite dal *Pianto della Vergine*. All'interno del testimone sono presenti una decina di note di possesso, ascrivibili al XV ed al XVI secolo. L'analisi delle annotazioni, sebbene non ci aiuti a identificare i possessori, sembra palesare, sulla base delle grafie utilizzate (per lo più corsive umanistiche elementari, o rozze grafie d'uso cinquecentesche) una circolazione del manufatto negli ambienti laici fiorentini. Da sottolineare, inoltre, la presenza di due note di possesso in latino, rispettivamente alle cc. 84r e 85r, appartenenti a Lisa di Lotto dei Gherardini, influente famiglia fiorentina dell'epoca, vergate in una pesante e trascurata semigotica tardo quattrocentesca.²³ Un altro esempio degno di nota è il Riccardiano 1286, codice cartaceo, di dimensioni medio-grandi, con una decorazione di livello elementare, datato al 1385. Si tratta di una miscellanea di argomento devozionale, vergata in una cancelleresca ordinata ed elegante, con le MVC in apertura di codice seguite, tra gli altri, dal Vangelo di Nicodemo, e dalla Leggenda di Sant'Alberto. Tra le varie annotazioni di possesso, si distinguono quelle di un certo Domenico di Cambio, *magister lapidum*, che in una minuscola cancelleresca estremamente elegante appone la seguente nota: «Iste liber est mei Dominichi Chambii magistri lapidum scripsit scribat semp(er) cu(m) d(omi)no vivat qui scripxit i(n) celis semp(er) cu(m) d(omi)no felix»; e quella presente sempre sulla stessa carta, di un ulteriore possessore quattrocentesco, originario di S. Donato in Poggio presso Firenze, che scrive in una mercantesca disarticolata: «Questo libro è di Giovanni di Fruosino di Villano Semarini, i quale compero dal detto Domenicho grossi 28 dariento». Giovanni di Fruosino lascerà poi il codice al figlio Bartolomeo «aromatarius», come at-

²¹ Sono i codici: Roma, BV, A. 43 e Siena, BC, I. VI. 7.

²² I restanti tre sono i seguenti: Firenze, BNC, I. III. 415; Firenze, BR, 1480; Firenze, BR, 1686.

²³ Le note sono le seguenti: «que est de d(on)na Lisa filia olim Lotti de gerardinis»; «Iste liber est d(omi)na Lisa olim Lotti de gerardinis quia ego Lisa dedi dicto d(omi)no baldo angeli de aretio chanonicus aretinus qui est amor amor meo ecetera».

testa una ulteriore nota sul *verso* della prima carta di guardia. Altri due casi interessanti sono rappresentati da due manoscritti della Riccardiana, vale a dire il 1378 e il 1480. Il primo esemplare, databile alla metà del secolo XIV, è un codice cartaceo, di modeste dimensioni, che trasmette le *MVC*, seguite dai *Soliloqui* di Sant'Agostino e dalla *Leggenda* di Santa Cecilia. Vergato in una disordinata mercantescia corsiveggiante, il manoscritto è stato verosimilmente confezionato in un contesto mercantile, e sembra aver circolato anche successivamente in ricchi ambienti mercantili fiorentini, come attesta la nota di possesso quattrocentesca, presente a c. 95r: «Mccccxxxx. Questo libro è di Giannozzo di Bernardo di Marcho di Mes(ser) Forese Salviati e chiamasi libro». Il secondo testimone, databile alla seconda metà del XIV secolo, è invece membranaceo, di formato medio-piccolo, con una decorazione di livello elementare, ed è vergato da due mani in una *littera textualis* di buon livello esecutivo. Sebbene non vi siano tracce delle precedenti segnature è certo che il codice entrò a far parte della Biblioteca Riccardiana nel 1734, dopo l'acquisto dell'abate Gabriello Riccardi da Anton Maria Salvini (Bartoletti 2009, 145), e questo potrebbe far supporre una circolazione del codice principalmente in area toscana. Di produzione e fruizione toscana fu anche il manoscritto di Roma, Biblioteca Vallicelliana, A.43, un composito membranaceo, di piccole dimensioni, riccamente decorato, e vergato in una *textualis* rotondeggiante. Il codice, probabilmente originario di Siena (Varanini 1965, 103-20), circolò successivamente a Firenze, dove entrò in possesso dell'accademico Simone Berti (1608-1659), come testimonia la nota di possesso a c. 48r.²⁴ Infine, l'unico esempio di manufatto prodotto al di fuori dell'area toscana è il manoscritto di Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Ital. Z 7, membranaceo, di taglia medio-piccola, con decorazione di livello medio, vergato in una semigotica con influenze della cancelleresca. Sebbene non vi siano dati certi è, tuttavia, possibile ipotizzare che la confezione avvenne in area veneta, come comproverebbe tra l'altro la successiva circolazione in questo ambiente, ovvero presso il monastero di San Geronimo, secondo quanto attesta la nota di possesso di c. 80v.

Sulla base di quanto esposto finora, sembra che all'interno del *corpus* coesistano manoscritti riconducibili sia ad ambienti di produzione ecclesiastici (es. Nuove accessioni 350; Gaddiano 187; ecc.), che ad ambienti di produzione laici (come l'Asbh. 430, il Riccardiano 1286 o il Riccardiano 1378). Il principale contesto di circolazione e diffusione di questi codici pare essere invece quello laico, come testimonierebbero le numerose note di possesso riscontrate. Risulta, inoltre, che l'area geografica maggiormente coinvolta, come potevamo immaginarci, è la Toscana (l'unica eccezione, lo si è visto, è il manoscritto marciano). Questi dati, sebbene si riferiscano solamente ad una campionatura parziale della ben più ampia tradizione delle *MVC* in volgare, costituita anche da numerosi esemplari afferenti al XV secolo, e che andrebbe analogamente indagata mediante ricerche parallele e incrociate, sembrano essere comunque rappresentativi di quella che fu, per tutto il secolo XIV e oltre, la produzione e la fruizione dei codici delle *MVC*.

5 Conclusioni

Per concludere, quello che appare evidente è l'assoluta peculiarità del manoscritto It. 115 che, come accennato in apertura, sembra rispondere alle finalità intrinseche dell'opera, grazie al ricco apparato decorativo finalizzato a tramutare in immagine esteriore l'immagine interiore scaturita dalla lettura del testo. Una lettura meditativa che mira a creare, nello stretto connubio tra testo e illustrazioni, associazioni e immagini mentali, tali da innescare un «processo di ulteriore conoscenza, di meditazione» (Bolzoni 2009, 71). La tradizione manoscritta trecentesca in volgare, sebbene condivida con il codice parigino alcuni aspetti materiali, si mostra tuttavia su un diverso 'livello intenzionale', meno legato all'opera trasmessa, e maggiormente correlato al manufatto librario, allestito il più delle volte come una miscellanea di argomento devozionale, di modesta fattura. Nonostante, dunque, sembri non diffondersi un modello di codice esemplato su quello parigino, vale a dire con un apparato illustrativo a corredo del testo, ciò che è opportuno sottolineare è l'importanza testuale che continua comunque ad essere conferita all'opera durante tutto il secolo XIV e oltre: essa viene infatti posizionata sempre in apertura di codice e presenta, quando prevista, una decorazione di spicco rispetto a quella dedicata ai restanti testi; decorazione che mostra, tuttavia, un mero carattere ornamentale, non più indirizzato ad illustrare visivamente la parola scritta.

²⁴ «Questo libro è di Simone Berti nell'Accademia della CRUSCA cognominato lo Smunto».