

MARTINA ZANGHÌ

LA COMMEDIA DI PARMA E IL SUO COPISTA  
NELLA FIRENZE DEL SECONDO QUARTO DEL  
TRECENTO

Nella prima metà degli anni Cinquanta del Trecento, il più famoso estimatore e promotore dell'opera di Dante in età medievale, Giovanni Boccaccio, descriveva così, nel contesto della dura reprimenda rivolta alla città di Firenze nel *Trattatello in laude di Dante* (prima red., Pd 103), il tormentato rapporto tra l'*exul immeritus* e la sua città d'origine:

In verità, quantunque tu a lui ingrata e proterva fossi, egli sempre come figliuolo ebbe te in reverenza, né mai di quello onore che per le sue opere seguire ti dovea, volle privarti, come tu lui della tua cittadinanza privasti. Sempre fiorentino, quantunque l'esilio fosse lungo, si nominò e volle essere nominato, sempre ad ogni altra ti prepose, sempre t'amò (ed. Fiorilla 2017).

Il continuo, sofferto desiderio dell'Alighieri di ritornare in patria, pur nella consapevolezza e nell'aspra denuncia della corruzione e dei vizi cittadini, è d'altronde già fortemente presente in tutta la sua opera: all'inizio del *Convivio* (I 3-4), Dante, esule da pochi anni, riflette dolorosamente sulla sua condizione e manifesta con queste parole il profondo amore che ancora lo lega alla città natale, forse nutrendo ancora una viva speranza di ritorno:

Poi che fu piacere delli cittadini della bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori del suo dolce seno - nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo della vita mia, e nel quale, con

buona pace di quella, desidero con tutto lo core di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che mè dato (ed. Ageno 1995).

Inoltre anche alla fine del *Paradiso* (XXV, 1-9), quando ormai il desiderio di rientrare in Firenze è quasi null'altro che una chimera, Dante sente il bisogno di scrivere:

Se mai continga che 'l poema sacro [...] / vinca la crudeltà che fuor mi serra / del bello ovile ov'io dormi' agnello, / nimico ai lupi che li danno guerra; / con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta, e in sul fonte / del mio battesimo prenderò 'l cappello.<sup>1</sup>

Il rapporto tormentato (di “amore-odio”) con Firenze è davvero uno dei *leitmotiv* principali dell'intera opera di Dante esule: le continue invettive rivolte alla città disseminate nel poema, la condanna che gravava sul suo capo e infine la morte sotto altro cielo, più benevolo, a Ravenna ponevano i fiorentini di fronte allo spinoso problema della riabilitazione dell'Alighieri nel contesto cittadino. Eppure, trascorsi pochissimi anni dalla scomparsa del poeta, ben prima della definitiva affermazione del culto di Dante in città ad opera del Boccaccio, Firenze divenne il centro di massima diffusione della *Commedia*, prodotta qui in forme peculiari e in numeri straordinari – da best seller, diremmo oggi – non eguagliati altrove. La *Commedia* diventa il libro più richiesto da tutte le classi sociali, dal clero ai ricchi borghesi, dai nobili alle famiglie di estrazione mercantile e di modesta ricchezza, che, complice la perfetta comprensibilità del volgare fiorentino e la volontà di riappropriarsi di un tale genio poetico comparabile solo ai classici, fanno di tutto per procurarsi una copia del poema e vogliono anche comprenderne i riferimenti letterari, mitologici e culturali.

Sono circa settanta, infatti, i manoscritti della *Commedia* giunti fino a noi prodotti a Firenze e databili al secondo quarto del Trecento (cfr. Boschi Rotiroti 2004: 153-165; Ceccherini 2021: 203) e quasi tutti appartengono a una categoria codicologica ben definita e caratteristica della produzione fiorentina della *Commedia*: i cosiddetti “Danti del Cento”, prodotti di media fattura, con testo su due colonne scritto in bastarda su base cancelleresca, ossia una variante fortemente stilizzata ed elegante della scrittura corsiva di origine notarile, eseguita al tratto e adottata anche per l'uso librario. È una tipologia di scrittura che funge quasi da marchio di fabbrica delle *Commedie* scritte a Firenze e riproduce le forme e gli stilemi tipici della scrittura notarile tardo-duecentesca, dunque di una scrittura già arcaica nel momento in cui i copisti delle *Commedie* del Cento la utilizzavano (cfr. De Robertis 2001).

Personalità di spicco dell'ambiente culturale fiorentino quali Giovanni Villani, Andrea Lancia, Alberto della Piagentina e l'anonimo autore dell'Ottimo Commento pongono le basi, tra il 1325 – anno del ritorno di Iacopo Alighieri in città (cfr. CDD, doc. 243) – e il 1350, del culto di Dante a Firenze, spronati sì dal loro interesse

<sup>1</sup> I passi della *Commedia* si citano sempre dall'edizione Petrocchi 1994, tranne dove diversamente specificato.

personale, ma anche da una forte richiesta del testo della *Commedia* da parte della popolazione, una delle più alfabetizzate dell'Europa dell'epoca, che aveva anche bisogno di commenti che chiarissero il senso dei passi più difficili e di volgarizzamenti dei classici latini che rendessero disponibile agli *illitterati* il patrimonio mitologico dell'antichità. Il primo contesto di diffusione e promozione della *Commedia* a Firenze è stato recentemente descritto con grande efficacia e accuratezza scientifica nell'ambito della mostra *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021) a cura di Luca Azzetta, Teresa De Robertis e Sonia Chiodo, che ha illustrato la fitta rete di collaborazione tra artisti, miniatori, copisti e letterati che miravano, nella Firenze degli anni '30-'50 del Trecento, alla fondazione del mito di Dante in città. Il testo della *Commedia*, tra l'altro, esercitava una forte influenza sugli autori dei volgarizzamenti, tanto che non è infrequente trovare nelle loro traduzioni (ad esempio nel volgarizzamento delle *Heroides* di Ovidio di Filippo Ceffi o in quello del *De consolatione philosophiae* di Boezio di Alberto della Piagentina) citazioni e stilemi danteschi.

I copisti fiorentini della *Commedia* sono, nella maggioranza dei casi, tuttora privi di un nome, perché coinvolti in una produzione in serie nella quale collaborano tra loro, condividendo oneri e meriti del lavoro. I paleografi hanno denominato questi copisti anonimi facendo riferimento ai loro mss. più importanti: il "copista di Parm", ad esempio, è così chiamato dalla sigla attribuita al ms. della *Commedia* Parma, Biblioteca Palatina, 3285 [Parm]. La copia del poema di Dante a Firenze avveniva per lo più nelle modalità di quello che è stato definito uno "scriptorium diffuso" (cfr. Ceccherini/De Robertis 2015: 141), costituito cioè non da un unico, ma da più centri laici di produzione libraria. I notai copisti della *Commedia* lavoravano anche per le magistrature cittadine e le compagnie dei mercanti, e trasferirono il loro metodo di lavoro e di divisione dei compiti dall'ufficio notarile alla produzione del libro di Dante. Di alcuni di loro (ad esempio il "copista di Parm" e il "copista principale del Cento") ci sono giunte anche copie di testi documentari, statuti delle Arti cittadine e del Comune, vergati nella stessa scrittura bastarda su base cancelleresca che contraddistingue i codici della *Commedia*.

In questo contesto, la figura dell'anonimo notaio denominato "copista di Parm" spicca tra le altre per la sua presenza assidua nelle officine di copia del poema dantesco in anni precoci, frequentemente in qualità di *rubricator* o revisore del testo copiato dai suoi colleghi. Il suo profilo grafico è stato tracciato soprattutto grazie alle ricerche di Gabriella Pomaro (cfr. Pomaro 1994; Pomaro 2007): si tratta di uno dei più interessanti copisti professionisti della Firenze di quegli anni per la ricchezza e la varietà degli esiti grafici. La sua *Commedia* più famosa, conservata a Parma, è un autorevole testimone dell'antica vulgata fiorentina, portatore di lezioni corrette del testo e di tratti linguistici propri del fiorentino arcaico, il cui basso indice di erroneità era già stato rilevato da Giorgio Petrocchi (cfr. Petrocchi 1994, I: 80).

I paleografi sono riusciti a fissare i termini cronologici dell'attività del copista di

Parm tra la fine degli anni '20 del Trecento (*Teleutologio* di Ubaldo da Gubbio, conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia, con segnatura Lat. VI 167) e il 1339 (Archivio di Stato di Firenze, Arte di Calimala, 5, datato), in anni precedenti, dunque, al periodo di piena attività di altri copisti della *Commedia*, come Francesco di ser Nardo (i cui manoscritti del poema sono datati 1337 e 1348) e il copista principale del Cento (cfr. Pomaro 2007: 262-268; Ceccherini 2021: 207).

La mano del copista di Parm è stata rintracciata nei seguenti otto manoscritti della *Commedia* (cfr. da ultimo Ceccherini 2021: 205):

- Bologna, Archivio di Stato, Framm. dant. 1 e 2;
- Bruxelles, Bibliothèquè Royale de Belgique, 14614-6 (ff. 76v-93r);
- Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 829 (rubriche);
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 32 (rubriche *Paradiso*);
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1025 (ff. 84v-88r, rubriche e correzioni);
- Nonantola, Archivio del Comune; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1030 bis; Reggio Emilia, Archivio di Stato, frammenti (rubriche);
- Parigi, Bibliothèquè Nationale de France, Italien 528;
- Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 3285.

Inoltre, il copista fu coinvolto attivamente anche nella copia di sei statuti delle Arti e del Comune di Firenze, di seguito elencati (cfr. Pomaro 2007):

- Archivio di Stato di Firenze, Arte di Calimala, 4 (in volgare, datato 1334) (ff. 1r-4r, 34v-67r e rubriche);
- Archivio di Stato di Firenze, Arte di Calimala, 5, (in volgare, datato 1339) (rubriche);
- Archivio di Stato di Firenze, Arte degli Albergatori, 2, (in latino, datato 1334) (tavola e rubriche);
- Archivio di Stato di Firenze, Capitani di Parte Guelfa, numeri rossi 1, (in latino, datato 1335-38) (rubriche);
- Archivio di Stato di Firenze, Capitani di Parte Guelfa, numeri rossi 2, in volgare (correzioni);
- Archivio di Stato di Firenze, Statuti del Comune di Firenze, 7, (in latino) (ff. 33-69, 123-167).

Si noti che nell'ultimo capitolo dello Statuto dell'Arte di Calimala 4 sono riportate le istruzioni relative all'opera di traduzione e i nomi dei volgarizzatori:

Lo statuto di questa arte si rechi in volgare (e) volgarmente si scriva in breve volume (e) cum parole brevi, il meglio che fare si potrà, per il savi huomini Giovanni Bonaccorsi, Taldo Valori (e) Nerone di Nigi, mercatanti di Kalimala, com quelli notai che a lloro parrà (c. 67r).

Il primo dei volgarizzatori citati, Giovanni Bonaccorsi, potrebbe essere il mercante su richiesta del quale il pievano Forese Donati trascrisse il perduto codice datato

1330 le cui varianti furono copiate da Luca Martini nel Cinquecento su un esemplare a stampa della *Commedia* (Milano, Biblioteca Braidense, Aldina AP XVI 25 [Mart]). Il copista di Parm era dunque inserito in una fitta rete di relazioni tra personalità direttamente interessate a Dante, coinvolte nell'allestimento del testo e nella diffusione della *Commedia* a Firenze.

Infine, il copista di Parm assunse un ruolo di primo piano anche nella divulgazione a Firenze di opere letterarie di recente composizione, una in latino e tre in volgare (cfr. Ceccherini 2021: 207):

- Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1578 (*Eroidi* di Ovidio, volgarizzamento di Filippo Ceffi);
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. VI 167 (Ubaldo da Gubbio, *Teuleutologio*, 1326-28, in latino);
- Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2236 (Iacopo da Firenze, *Tractatus Algorismi*, in volgare);
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 289 (Giovanni Villani, *Cronica*, ff. 1r-123r).

Il manoscritto più importante prodotto dal copista di Parm, cioè la *Commedia* di Parma, Biblioteca Palatina, 3285 [Parm], è un codice di lusso, databile al 1330-1335 sia su base paleografica che storico-artistica: le splendide miniature del Maestro delle Effigi Domenicane, infatti, sono probabilmente di qualche anno precedenti a quelle che adornano il ms. Trivulziano 1080 (copiato da Francesco di ser Nardo nel 1337), che si devono allo stesso artista (cfr. Pasut 2006: 125-26; Pasut 2017; Zanichelli 2017). In entrambi i codici le miniature forniscono una chiave di lettura del poema: nel caso di Parm, in particolare, riflettono l'interesse per un'interpretazione morale e allegorica del testo da parte del committente, con ogni probabilità un alto prelado (per una descrizione del manoscritto cfr. Ceccherini/Chiodo/Zanghi 2021).

Dal punto di vista più strettamente filologico, Parm è rappresentante autorevole e antichissimo della famiglia tosc-fiorentina, cioè la «vera e propria vulgata, il “testo standard” del Poema, definito a Firenze, nelle sue non poche varianti, tra 1325 e 1330» (Inglese 2019: 38) e «il cui proliferare fuori regione è documentato già dal ms. Landiano [copiato a Genova da un copista marchigiano] (del 1336)» (Inglese 2009: 413). Parm e gli altri mss. della vulgata fiorentina rappresentano importanti testimoni ai fini della *restitutio textus* poiché sono in vari casi – soprattutto in *Inferno* e *Paradiso*, essendo il *Purgatorio* contraddistinto da un importante collasso qualitativo – portatori di lezioni corrette o accolte dalla maggioranza degli editori.

Parm è, ad esempio, l'unico ms., tra quelli dell'antica vulgata di Petrocchi – fatta eccezione per il ms. Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 88, che è stato però post-datato alla fine del Trecento, cfr. Boschi Rotiroti 2004: 16-17 –, a tramandare la lezione corretta «*dir chi tu sè non avere in dispregio*» (*If.*, XXIII 93), contrapposta a «*di' chi tu sè*», lezione erronea degli altri manoscritti, di chiara origine

poligenetica ma comunque diffusa in tutta la tradizione (e pare improbabile che tutti i testimoni siano caduti nel medesimo errore ognuno per proprio conto, cfr. Inglese 2007: 59-60).<sup>2</sup> Grazie a un recente sondaggio che ho condotto su alcuni manoscritti di tradizione toscana, ho potuto rilevare la presenza della variante corretta anche nel ms. Italien 528 della Bibliothèque Nationale de France (di mano del copista) e in altri due codici forse attribuibili al copista di Parm, o forse alla sua bottega (cfr. Ceccherini 2021: 205-206): il ms. Conventi Soppressi C III 1262 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e il ms. Chigiano L VIII 292 della Biblioteca Apostolica Vaticana (cfr. Tab. 1). Con ogni probabilità, dunque, nella bottega del copista era disponibile un esemplare dell'*Inferno* che, almeno in questo luogo, tramandava la lezione corretta.

<i>If</i> , XXIII 93	Dir chi tu sè non avere in dispregio	Parm BNCF, Conv. Soppr. C III 1262 BnF, It. 528 (ma <i>r</i> erasa o forse aggiunta in un secondo momento) BAV, Chig. L VIII 292
	<i>Dir chi tu sia non avere a dispregio</i>	Co
	<i>Di' chi tu sè non avere in dispregio</i>	Cha, Eg, Fi, Ga, Ham, La, Lau, Lo, Mad, Mart, Mo, Pa, Po, Pr, Rb, Ricc, Triv, Vat
	<i>Di' chi tu sè non avere a dispregio</i>	Ash
	<i>Di' chi tu sè non l'averè in dispregio</i> <sup>3</sup>	Pr, Urb
	<i>Di' chi tu sè non l'averè a dispregio</i>	Laur

**Tab. 1:** Le varianti dei manoscritti dell'antica vulgata in *If* XXIII 93<sup>4</sup>.

Altra variante corretta tramandata da Parm si legge in *Pg.*, XIV 141: «e allor, per ristriagnermi al poeta, / *in destro* feci e non innanzi il passo», condivisa con altri codici della tradizione tosco-fiorentina, in particolare col gruppo del Cento e mss. affini (Fi, Lau, Lo, Po, Ricc), e contrapposta alla variante erronea *dietro*, tramandata da Ash, Co, Eg, Ga, Ham, La, Laur, Mad, Mart, Pr, Rb, Triv, Tz, Urb, Va.<sup>5</sup> Sanguineti

2 “Dir chi tu sè” è un’infinitiva oggettiva retta da “non avere in dispregio”, cfr. ED Appendice: 276: «con *temere* (anche nel senso di ‘esitare’) e vb. affini la costruzione dell’*If* semplice si alterna, al solito, con l’altra della prep. *di* più *If*: probabilmente la prep. manca quando il vb. *temere* e l’*If* sono separati da qualche parola, e quando la misura del verso lo richiede».

3 «Il verso potrebbe avere una lettura possibile: *di' chi tu sè, non l'averè in dispregio* [variante di Pr, Urb, Laur]; ma non del tutto plausibile» (cfr. ed. Petrocchi 1994, *ad loc.*). La variante di Urb è accolta nell’ed. Sanguineti 2001.

4 Per lo scioglimento delle sigle dei manoscritti cfr. Petrocchi 1994, I: 57-58.

5 Petrocchi inserisce il luogo nell’elenco degli errori prevalentemente monogenetici, ma precisa che «la variante, più volte discussa, non ha forte valore selettivo dei testi, ove si osser-

2001 legge (con Urb) «in *dietro* feci, e non inanzi il passo», ma è lezione sicuramente erronea poiché Virgilio cammina alla destra di Dante, come è esplicitamente detto a Pg., XIII 79-80.

Infine, in quattro famosi luoghi del *Paradiso*, Parm e altri mss. dell'antica vulgata fiorentina tramandano la variante che pare più vicina all'originale:

- *Par.*, XV 34-36: «che dentro alli occhi suoi ardeva un riso / tal ch'io pensai co' miei toccar lo fondo / *della mia grazia* e del mio paradiso» (ed. Inglese 2016). *Grazia* è la variante adottata già in Vandelli 1921, e poi, in anni più recenti, nelle edizioni a cura di Chiavacci Leonardi (1991-1997) e Inglese (2016). Petrocchi e Sanguineti, al contrario, adottano la lezione del manoscritto Urbinate (*gloria*), ma la variante corretta pare essere *grazia*, non solo perché la genesi della variante *gloria* può essere dovuta a un errato scioglimento dell'abbreviazione (se *grazia* era abbreviato *gra* con *titulus*, cfr. Spagnolo 2010: 80), ma anche perché

la grazia è proprio ciò che giunge a Dante per mezzo di Beatrice (cfr. *Par.*, XXXI 83-4 [«O donna... dal tuo podere e dala tua bontate / riconosco la grazia e la virtute»], e Pg., XXVI 59 [«donna è di sopra che m'acquista grazia»]). Inoltre [...] il termine *gloria* non può essere riferito nella teologia cristiana (e dantesca) ad un uomo mortale, ma soltanto a coloro che già godono, accomunati a Dio stesso, della visione beatifica (essere nella gloria è infatti partecipare alla vita divina) (Chiavacci Leonardi 1991-1997, *ad l.*).

<i>Pd</i> , xv 36	De la mia gloria e del mio paradiso	Urb Co, Fi, Laur, Po
	<i>De la mia gratia e del mio paradiso</i>	Parm Ash, Eg, Gv, Ham, La, Lau, Lo, Mad, Mart, Pa, Pr, Rb, Ricc, Triv, Tz, Vat

**Tab. 2:** *Le varianti dei manoscritti dell'antica vulgata in Pd, XV 36.*

- *Par.*, XVI 115: «L'*oltracotata* schiatta che s'indraca / dietro a chi fugge, e a chi mostra 'l dente / o ver la borsa, com'agnel si placa». Si tratta dei famosissimi versi in cui Cacciaguida si riferisce con parole estremamente sprezzanti alla famiglia fiorentina degli Adimari. L'aggettivo *oltracotato* è un gallicismo, *hapax* della *Commedia*, come si evince dalla lettura della voce del *Vocabolario Dantesco* a cura di Veronica Ricotta (cfr. VD s.v. *oltracotato*). Il termine, raro e difficile, è mal interpretato dalla maggioranza dei copisti, ma Parm e altri manoscritti del ramo toscano recuperano la lezione corretta. Sebbene anche la variante di Ash, Vat, Triv sia ammissibile (*tracotata*, *trascotata*) «la forma più insistentemente indicata dai codici è quella con *oltre-*, *oltra-*» (Petrocchi 1994, *ad loc.*).

vino la vicinanza del termine opposto *innanzi* e l'approssimazione grafica *destra-dietro*» (Petrocchi 1994, I: 145). Si noti che in Parm *dextro* è poi corretto in *detro* (la *x* è espunta).

- *Par.*, XVII 13: «O cara *piota* mia che sì t'insusi». *Piota* (probabilmente dal lat. *plautum* 'piatto, largo' cfr. VD s.v. *piota*, redatta da Barbara Fanini) è variante della tradizione fiorentina (cfr. Tab. 3) ed è con ogni probabilità una *lectio difficilior*: parola rarissima in antico, che la glossa di Guido da Pisa qualifica come fiorentina e che nella *Commedia* si legge anche in *If.*, XIX 120 «forte spingava con ambo le piote» (ma nel passo infernale *piota* significa 'pianta del piede'). In *Pd.*, XVII 13 *piota* assume il significato di 'radice' (cfr. la chiosa di Andrea Lancia: «messer Cacciaguida, sua pianta e radice», Azzetta 2012: 1063), e riprende la metafora arborea di *Par.*, XV 88-89, versi in cui Cacciaguida si rivolge a Dante con le parole «O fronda mia, in che io compiaccemmi / pur aspettando, io fui la tua radice». Non sembra, ad ogni modo, un errore patente l'altra variante (*pièta*, o *pietà*) tramandata dai manoscritti Triv e Urb, già accolta da Federico Sanguineti e Luigi Spagnolo (cfr. Spagnolo 2010: 81: «il pronipote si rivolge al trisavolo riconoscendo in lui la *pietas* del padre [Anchise] verso il figlio [Enea], secondo il modello virgiliano citato all'inizio del loro incontro»).

<i>Pd.</i> , XVII 13	O cara <i>piota</i> mia che sì t'insusi	Parm Lau, Lo, Mad, Pa, Pr, Ricc, Tz
	<i>O cara piota che così t'insusi</i>	Eg, Co
	<i>O cara pieta che sì t'insusi</i>	Ash, Ham, La, Laur, Mart, Po, Triv
	<i>O cara pieta mia che sì t'insusi</i>	Urb
	<i>O cara pianta mia che sì t'insusi</i>	Fi, Gv, Vat
	<i>O cara pieta che sì t'insusi</i>	Rb

**Tab. 3:** Le varianti dei manoscritti dell'antica vulgata in *Pd.*, XVII 13.

- *Par.*, XXVIII 136: «e se tanto secreto ver proferse», variante tramandata da Parm e alcuni manoscritti di tradizione toscana (cfr. Tab. 4), accolta da Petrocchi e Sanguineti: si tratta di un luogo in cui è possibile ritracciare un errore d'archetipo tramandato da Urb («Se tanto severo proferse») (cfr. Sanguineti 2001: LXII-LXIII; Inglese 2019: 41), dal quale si è generata la diffrazione delle varianti nel tentativo di correggerne l'ipometria; la lezione che si legge in Parm potrebbe derivare dal ricorso a una fonte extra-stemmatica corretta (cfr. Inglese 2019: 42).<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Sanguineti legge, seguendo Urb e integrando, «E se tanto, se vero [ver] proferse» (Sanguineti 2001, *ad loc.*); Luigi Spagnolo propone la congettura «se tanto saver vero proferse» (Spagnolo 2010: 89-90).



<i>Pd</i> , XXVIII 136	E se tanto secreto ver proferse	Parm Po, Vat, Eg, Laur, Mad, Pr (Petrocchi, Inglese)
	<i>E se tanto di sé vero proferse</i>	Fi, Gv, Ham, La (rev. <i>disse</i> ), Lo, Pa, Tz, Lau, Ga, Ricc
	<i>E se cotanto severo proferse</i>	Co, Mart, Rb, Triv
	<i>E se tanto severo proferse</i>	Urb

**Tab. 4:** *Le varianti dei manoscritti dell'antica vulgata in Pd, XXVIII 136.*

Il ricorso ai manoscritti più antichi della famiglia toscio-fiorentina, in primo luogo Parm, permette dunque il recupero di un buon numero di varianti preferibili o decisamente corrette (soprattutto in *Inferno* e *Paradiso*), ed è dunque necessario rivedere il giudizio negativo che da parte di alcuni studiosi è stato attribuito a questa importante area della tradizione.

Sul piano più strettamente linguistico, uno spoglio per ora parziale che ho condotto sul testo della *Commedia* tramandato dal ms. di Parma mi ha permesso di rilevare in esso tratti tipici del fiorentino trecentesco (quali, ad esempio, l'anafonesi, il dittingamento di *è* e *ò* dopo cons. + *r*, o la presenza costante di *sanza*), e soprattutto un significativo numero di occorrenze di tratti fiorentini arcaici, cioè di tratti linguistici dell'epoca di Dante, in particolare nelle desinenze verbali, probabilmente derivati da un antigrafo rispettoso della veste linguistica dell'originale.<sup>7</sup> A proposito dello scarto tra le desinenze arcaiche attestate nella *Commedia* e quelle moderne, già presenti nei documenti fiorentini della prima metà del Trecento (anche in quelli vergati dallo stesso copista di Parm) è importante osservare che

questo scarto così netto (e in un settore decisivo e complesso come la morfologia verbale) sarà da attribuire alla cronologia della *Commedia*, e al fatto che Dante ha lasciato Firenze proprio all'inizio del nuovo secolo: in altre parole, il fiorentino vivo con cui Dante aveva dimestichezza era il fiorentino del Duecento, non il fiorentino del Trecento; dunque, egli ne registra con grandissima sensibilità la variazione interna, ma propendendo sempre a favore della soluzione più antica, che è quella con la quale è cresciuto (Frosini 2014-2015: 212).

Oltre all'analisi linguistica di un campione di sessanta canti del manoscritto di Parma, ho effettuato uno spoglio integrale dalle carte degli Statuti di Calimala 4 di mano del copista (cc. 34v-67r) e di un campione di trenta carte delle *Eroidi* riccardiane (cfr. Appendice per i dati linguistici ricavati dallo spoglio). Da questo raffronto tra le percentuali dei vari tratti linguistici attestati nei tre manoscritti è emersa, allo stato attuale del lavoro, una maggiore conservatività della lingua della *Commedia*,

<sup>7</sup> Sui tratti linguistici del fiorentino arcaico e trecentesco cfr. almeno il fondamentale Castellanani 1952

soprattutto nel caso delle desinenze verbali: ad es. le desinenze originarie *-emo/-imo* della 1<sup>a</sup> persona plurale dell'indicativo presente sono attestate nella *Commedia* di Parma nel 63% dei casi, contro il 13% di casi nelle *Eroidi*; si può comunque notare che altre desinenze arcaiche sono conservate, seppur in minor percentuale, anche nell'esemplare riccardiano del volgarizzamento del Ceffi, ad esempio nel caso della 1<sup>a</sup> p.s. del congiuntivo imperfetto in *-e*, tramandato nell'83% dei casi nella *Commedia* e nel 93% dei casi nelle *Eroidi*. Degna di nota è poi la conservazione della forma arcaica del futuro del verbo essere (*serà*), attestata in buona percentuale negli Statuti di Calimala 4 (datati 1334), un testo documentario e dunque linguisticamente più attendibile e significativo. Naturalmente, trattandosi di una ricerca ancora in corso, è probabile che nei prossimi mesi, in cui prevedo di completare lo spoglio linguistico di Parm, emergeranno altri dati interessanti che ci forniranno nuove informazioni sulla lingua del copista e sul diasistema autore-copista.

Da un punto di vista formale, Parm potrebbe dunque rivelarsi un codice di significativa importanza ai fini della ricostruzione della veste linguistica originaria del poema, da affiancare al Trivulziano 1080 (cfr. Mecca 2017; vedi anche Tonello/Trovato 2016: 8, 4, che scelgono Parm come manoscritto toscano «di controllo» per la loro edizione basata sul ms. 1 della Biblioteca Florio di Udine).

In conclusione, quello del “copista di Parm” rappresenta un caso emblematico utile per far luce sul contesto e le modalità di prima diffusione del poema di Dante a Firenze e sull'evoluzione del volgare fiorentino di inizio Trecento. Il manoscritto Parmense ci testimonia la tipologia di *Commedia* che i fiorentini degli anni Trenta del Trecento avevano più di frequente tra le mani (sia da un punto di vista materiale, che testuale e linguistico), il testo che copiavano e commentavano in anni cruciali per la nascita del culto dantesco a Firenze.

## APPENDICE

Tratti linguistici del “copista di Parm” (sono seguite da (:)) le occorrenze in rima).

Archivio di Stato di Firenze, Arte di Calimala, 4 (Statuti Calimala): 33 carte (cc. 34v-67r, tutte le carte di mano del copista).

Parma, Biblioteca Palatina, 3285 [Parm] (*Commedia*): 60 canti: *If*, II, III, IV, V, VI, VII, IX, X, XII, XIII, XV, XVIII, XXI, XXIII, XXIV, XXVI, XXVII, XXX, XXXIII, XXXIV; *Pg*, II, III, V, VI, VIII, IX, XI, XII, XIII, XV, XVI, XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXVI, XXIX, XXX, XXXIII; *Pd*, I, III, V, VI, IX, X, XII, XIV, XV, XVIII, XX, XXIII, XXV, XXVI, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII.

Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1578 (*Eroidi*): 30 carte (cc. 1r-30r).

Alternanza *dea/dia*

	Statuti	Parm	Eroidi
<i>Dea/deasi/deano/dieno</i> Fior. sec. XIII – sec. XIV p.m.	<i>dea, deasi</i> 9 <i>deano</i> 1 <i>dieno</i> 4 (78%)	<i>dea</i> 1 + 1 (:) <i>dieno</i> 3 + 0 (:) (100 %)	<i>dea</i> 1 <i>deano</i> 1 (100 %)
<i>Dia/diasi/diano</i> Fior. sec. XIV s.m. Tosc. non fior.	<i>dia, diasì</i> 3 <i>diano</i> 1 (22 %)	0	0

Alternanza *stea/stia*

	Statuti	Parm	Eroidi
<i>stea/steano/stieno</i> Fior. sec. XIII– sec. XIV p.m.	<i>stea</i> 6 <i>steano</i> 0 <i>stieno</i> 2 (73 %)	<i>stea</i> 3 (:) (100 %)	0
<i>stia/stiano</i> Fior. sec. XIV s.m. Tosc. non fior.	<i>stia</i> 1 <i>stiano</i> 2 (27 %)	0	0

LA COMMEDIA DI PARMA E IL SUO COPISTA

Presente indicativo, 2<sup>a</sup> p.s., v. 1<sup>a</sup> classe

	Statuti	Parm	Eroidi
-e (tipo <i>tu ame</i> ) Fior. XIII sec.	0	0 + 24 (:) (22 %)	0
-i (tipo <i>tu ami</i> ) Fior. XIV sec.	0	26 + 60 (:) (78 %)	54 (100%)

Presente indicativo, 1<sup>a</sup> p.p., v. 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> classe (inclusi v. *essere e avere*)

	Statuti	Parm	Eroidi
-emo; -imo Fior., sec. XIII	0	20 + 4 (:) (63 %)	2 (13 %)
-iamo Fior., sec. XIV	0	14 + 0 (:) (37 %) includere 2 occ. in <i>-ian</i>	13 (87 %)

Perfetto indicativo debole, 3<sup>a</sup> p.s., v. 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> classe

	Statuti	Parm	Eroidi
-eo, -io Fior., sec. XIII	0	3 + 24 (:) (19 %)	7 (28 %)
-é, -ì Fior., sec. XIV	0	95 + 19 (:) (81 %)	18 (72 %)

Perfetto indicativo debole, 3<sup>a</sup> p.p.

	Statuti	Parm	Eroidi
-aro, -ero, -iro Fior., sec. XIII Fior., sec. XIV (meno frequenti)	2 (28 %)	58 + 33 (:) (89 %)	12 (70 %)
-arono, -erono, -irono Fior., sec. XIV	5 (71 %)	9 + 2 (:) (11 %)	5 (29 %)

Futuro v. *essere*

	Statuti	Parm	Eroidi
<i>serò/serai ecc.</i> Fior. XIII sec. Tosc. non fiorentina	8 (17 %)	1 + 1 (:) (5 %)	0
<i>sarò/sarai ecc.</i> Fior. XIV sec.	38 (83 %)	38 + 2 (:) (95 %)	54 (100 %)

Congiuntivo presente, 2<sup>a</sup> p.s., v. 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> classe

	Statuti	Parm	Eroidi
<i>-e (tipo che tu abbie)</i> Fior., sec. XIII	0	0 + 8 (:) (26 %)	1 (4%)
<i>-i (tipo che tu abbi)</i> Fior., sec. XIV	0	16 + 7 (:) (74 %)	26 (96%)

Congiuntivo imperfetto, 1<sup>a</sup> p.s.

	Statuti	Parm	Eroidi
<i>-sse (tipo che io potesse)</i> Fior., sec. XIII	0	31 + 6 (:) (84 %)	13 (93 %)
<i>-ssi (tipo che io potessi)</i> Fior., sec. XIV	0	4 + 3 (:) (16 %)	1 (7 %)