

CODICE, IMMAGINE E PARATESTO NEL MS.
VENEZIA, BIBLIOTECA NAZIONALE
MARCIANA, IT. VI 81 (5795)

Il ms. siglato It. VI 81 (5795) della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (d'ora in avanti V1) costituisce un testimone di grande interesse per molteplici ragioni: da una parte, la complessa stratigrafia materiale del manufatto e l'originalità della compilazione ivi contenuta risultano poco note agli studiosi; dall'altra, la sontuosa raffinatezza dell'apparato illustrativo si inserisce in un dialogo talmente serrato con il testo che risulta difficile scindere lo studio dell'apparato iconografico e paratestuale dall'analisi linguistico-testuale. Basti pensare che il testimone è accompagnato da oltre cento miniature poste a corredo di un'ampia compilazione di storia antica che prende le mosse dalle vicende bibliche della Genesi e si estende fino alla descrizione del viaggio di Enea in Italia. All'interno di questo articolato florilegio, è inoltre possibile individuare almeno tre macro-sezioni che fanno riferimento ad altrettante fonti: i foll. 1r-145r, contenenti le storie bibliche e la sezione tebana della compilazione, attingono interamente all'*Histoire ancienne jusqu'à César* (d'ora in avanti HA) volgarizzata, mentre la sezione troiana volgarizza alternativamente l'*Histoire ancienne* e l'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, fino al principio dell'ultima sezione, quella enadica, che risulta invece tratta compattamente dalla *Fiorita d'Italia* di Guido da Pisa.¹

Una prima e sommaria descrizione codicologica e iconografica di questa ampia compilazione veneta fu fornita nel catalogo a stampa della Biblioteca Marciana ad opera di Zorzanello (1950);² tale scheda fu successivamente ripresa e considerevolmente ampliata nella scheda fornita

¹ La compilazione contenuta nel manoscritto marciano è stata a più riprese sondata, per la sezione troiana, dai contributi di Carlesso 2009, 2014, 2015 e 2017. Quanto al volgarizzamento dell'*Histoire ancienne jusqu'à César*, esso è stato oggetto della tesi dottorale di Cambi 2018.

² Zorzanello 1950: 25.

da Degenhart–Schmitt (1980) all’interno del quinto volume del *Corpus der italienischen Zeichnungen*: i due curatori avevano innanzitutto compreso che il cospicuo corredo miniato non costituiva il frutto di un’esecuzione unitaria, ma che occorreva piuttosto attribuire la decorazione miniata del codice a tre diversi illustratori.³ A partire dalle annotazioni del *Corpus*, Flores d’Arcais (1993)⁴ allestì uno studio aggiornato sul corredo miniato del codice: la studiosa ipotizzò un lavoro di *atelier* per V1, modificando la localizzazione veneziana proposta da Degenhart e Schmitt a favore di una realizzazione di area padovana.⁵ Lo studio del codice è stato infine approfondito sotto il profilo testuale dai soli contributi di S. Bellomo limitatamente alla *Fiorita d’Italia* di Guido da Pisa: dapprima nel quadro della *recensio codicum* della compilazione attribuita al carmelitano pisano,⁶ successivamente in un articolo sulla fortuna del genere della “fiorita” in Italia, individuando nella patina venetizzante dei *Fatti di Enea* (d’ora in avanti FdE) marciiani un passaggio cruciale della fortuna guidiana in Veneto.⁷

³ Degenhart–Schmitt 1980: 130-2. Allo stesso modo, la scheda dedicata dal *Corpus* al manoscritto V1 propende per una localizzazione veneziana del codice sulla base di una presunta affinità del testimone marciano con il ms. Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, 2576, celebre esemplare franco-italiano dell’HA: «Die Weltchronik der Marciana ist sowohl durch ihre mundartliche Abfassung als auch durch den Charakter ihrer Illustrierung ein Beispiel volkstümlichen Buchstils aus dem späten 14. Jahrhundert. Diesem *venezianischen ‘Vulgare’* steht ein etwas früheres venezianisches Gegenbeispiel, die ‘Histoire ancienne jusqu’à César’ in Wien (Ms. 2576), gegenüber, deren Text der *französischen klassischen Fassung* entspricht und deren Bebilderung die offizielle venezianische Kunst mit ihren typischen Brechungen *byzantinischer Tradition* repräsentiert» (p. 131). Alla luce degli studi più recenti, tuttavia, non sembra possibile collegare in maniera diretta la compilazione marciiana e il testimone franco-italiano conservato a Vienna: cf. Cambi 2016.

⁴ Flores D’Arcais 1993.

⁵ Flores D’Arcais 1993: 570-2.

⁶ Bellomo 1990: 138-9. Sulla tradizione dell’opera guidiana si rimanda ora alla tesi di De Nardin 2019.

⁷ Bellomo 2000: 230-1. Ad un poco noto studio di Giuliana Carlesso, infine, si deve un’indagine limitata alla fisionomia redazionale della sezione troiana di V1, che la studiosa pone a confronto con altre due compilazioni di materia troiana prodotte in area veneta (Carlesso 2015).

1. DESCRIZIONE CODICOLOGICA E PALEOGRAFICA

V1 presenta coordinate codicologiche del tutto peculiari, che andremo ora a descrivere nel dettaglio al fine di precisare la datazione e la localizzazione del codice. Qui di seguito si presenta una sintetica scheda codicologica e paleografica del testimone:

Membr., sec. XIV ex.-XV in., Padova (?), mm 350×240, cc. II, 174, 2 coll.

Incipit (fol. 1r): «Chomo Dio pare fé lo principio»; *explicit* (fol. 174r): «nui italiani semo chiamadi 'latini' per lo qual».

Fascicolatura regolare: I-XVII¹⁰. Rigatura a secco. Numerazione moderna in cifre arabe nell'angolo superiore destro del *recto*. Nel medesimo spazio si rileva talvolta una numerazione antica, che segna uno scarto di circa 4 foll. eccedenti rispetto all'attuale cartulazione del manoscritto: all'analisi autoptica è emerso che effettivamente sono caduti 4 foll. (n° 33, 37, 63 e 64, secondo l'antica numerazione). La carta di guardia anteriore è tratta da un antifonario del sec. XIV. Tutti i fascicoli del codice risultano palinsesti. Il fol. 1r presenta una *drôlerie* a motivi vegetali con stemma, eraso e illeggibile: trattasi di un cerchio di colore verde, che racchiude uno scudo araldico per larga parte eraso e circondato da fregi vegetali; data la pedestre esecuzione e l'estraneità rispetto all'esecuzione del corredo miniato, è ipotizzabile che si possa trattare di un fregio araldico apposto da un possessore seriore, forse quattrocentesco. Legatura antica floscia, in cartone rivestito di pergamena; sul contropiatto anteriore si legge una titolatura «principio del mondo e [...]». Il manoscritto risulta vergato da almeno tre mani (A, B, C), con ripartizione in paragrafi introdotti da iniziali filigranate in blu e in rosso. Il codice presenta un corredo miniato composto da 132 miniature acquerellate, eseguite da tre illustratori (M¹, M², M³).

Il codice contiene: foll. 1r-145r, volg. it. *Histoire ancienne*; foll. 145r-166v, volg. it. *Historia destructionis Troiae*; foll. 167r-174r, Guido da Pisa, *Fiorita d'Italia*.⁸

Un primo elemento di novità, anche rispetto alle analisi codicologiche già effettuate, risiede nell'identificazione di almeno tre mani che avrebbero contribuito alla stesura del testo: alla prima di esse (mano A), si riconduce la parte più estesa della compilazione marciana (foll. 1r-166r), vergata in

⁸ Per la bibliografia, cf. Zorzanello 1950; Degenhart-Schmitt 1980; Bellomo 1990; Bellomo 2001; Flores d'Arcais 1993; Carlesso 2015; Cambi 2018.

una scrittura semi-cancelleresca, ricca di occhielli e svolazzi con *ductus* malfermo e variabile. Ad essa segue, senza soluzione di continuità, una seconda mano (mano B, foll. 166r-174r) che continua a trascrivere mantenendo il medesimo specchio di scrittura e la medesima *mise en page*, spesso alternandosi con A anche all'interno della medesima carta: B mostra caratteristiche diverse rispetto ad A, giacché si presenta come una scrittura semi-gotica di impostazione libraria dal *ductus* piú regolare, simile ad A solo per il modulo. In effetti, le differenze tra le due mani risultano sostanziali e sembrano resistere anche alla possibilità di attribuire i due usi grafici al medesimo copista, tanto da permetterci di ipotizzare la compresenza di due mani operanti di concerto (tav. 1):

- a) in A, l'esecuzione della lettera *b* presenta in maniera pressoché sistematica un occhiello chiuso nella parte superiore del corpo della lettera, mentre la parte inferiore sviluppa una curva che termina a uncino sotto la linea di scrittura; in C, viceversa, l'asta si presenta dritta e perpendicolare al corpo della lettera, mentre la curvatura inferiore è appena accennata e si interrompe con uno svolazzo che si sviluppa lontano dal corpo della lettera;
- b) in A non viene utilizzata la nota tironiana e la congiunzione “*e*” si sviluppa oltre la linea di scrittura con asta verticale, mentre le tre aste orizzontali intersecano il corpo della lettera perpendicolarmente; la mano B presenta invece alternativamente una *e* tonda, eseguita con tratto librario, e la nota tironiana – del tutto assente in A – viene tracciata con curva superiore ben sviluppata, talvolta a uncino;
- c) la lettera *ç* presenta caratteri di maggiore affinità, ma solo la mano B esegue una cediglia con occhiello chiuso, che si diparte ben al di sotto della linea di scrittura;
- d) la lettera *a* mostra un'esecuzione uniforme nella mano A, che la esegue con tratto rotondo e all'interno della riga di scrittura, mentre in B il corpo della lettera è stretto e allungato, con la curva anteriore leggermente pronunciata. In B, inoltre, è frequente una peculiare esecuzione grafica della *a* ad inizio di parola, con il tratto superiore particolarmente sviluppato e arcuato, proteso all'indietro, mentre il corpo inferiore della lettera presenta una curvatura oblunga;
- e) in A, la lettera *g* è realizzata con curva inferiore stretta e rientrante,

mentre B traccia il corpo inferiore della lettera con tratto piú rotondo e serrato;

- f) la mano A sviluppa il corpo della *d* accentuandone la verticalità, con il tratto superiore che si chiude con un ampio occhiello (o con asta perpendicolare leggermente arcuata); per converso, la mano B esegue la lettera *d* con corpo inferiore chiuso e rotondo, mentre l'asta della lettera risulta schiacciata e sviluppata soltanto in orizzontale.

Occorre rilevare che le due mani dovettero senz'altro lavorare in sinergia, secondo un progetto unitario e condiviso: non è infatti infrequente che A e B si alternino all'interno della medesima carta, col risultato che le due mani copiano alternativamente una colonna per carta o che, addirittura, B riprende l'azione di copia all'interno di una medesima colonna, trascritta quasi interamente da A, senza soluzione di continuità. Allo stesso modo, A e B sovrintesero all'inserimento delle rubriche e delle iniziali filigranate, che furono inserite successivamente alla stesura del testo, come dimostrano le letterine di richiamo a fianco delle iniziali: è in particolare la mano B ad intervenire a supporto della mano A, apponendo rubriche su porzioni di testo copiato da quest'ultima. All'alternanza di A e B, infine, si affianca l'opera di un correttore seriore: si tratta della mano C, di poco posteriore alle precedenti, che ricalca spesso maldestramente le linee di scrittura evanite; non è infatti raro che C fraintenda i segmenti delle parole tracciati da A e da B, intervenendo nella sostituzione di alcuni grafemi (tav. 2). L'attività di correzione e reintegro testuale ad opera di C risulta comunque sistematica e diffusa lungo tutto il manoscritto: foll. 3v, 4r, 6r, 6v, 9v, 10r, 10v, 11r, 17r, 20v, 21r, 21v, 25r, 25v, 26r, 27r, 29r, 30r, 30v, 31r, 31v, 32r, 37r-v, 38r-v, 39r, 40r, 43r, 47r, 48v, 49r-v, 58r-v, 59r-v, 60r-v, 66r-v, 74r, 80r, 86r, 93r-v, 95r, 109v, 110r, 111r, 113r, 114r-v, 115r, 116v, 117r, 123v, 125r, 130v, 133r, 134r, 136r, 143v, 154v, 156r-v, 157r-v, 158r, 160r, 161r, 163r, 164v, 165r. L'intervento della mano C ci consente del resto di rilevare con una certa sicurezza che lo stato di conservazione del manoscritto doveva presentarsi precocemente deteriorato: l'inchiostro risulta infatti evanito in larghe porzioni del codice ed è possibile che le stesse lacune che il testimone presenta oggi fossero già presenti in epoca antica, tanto che la mano C riuscì ad integrare soltanto le sezioni ancora leggibili, tralasciando quelle completamente illeggibili.

Sul piano materiale, in effetti, il manoscritto mostra almeno altre due criticità, di diversa natura: la prima riguarda una muffa purpurea che ha attaccato le carte del codice in diversi punti; la seconda pertiene invece alla natura del materiale scrittorio con cui è stato realizzato il manoscritto: si tratta infatti di un manufatto pressoché interamente palinsesto e formato da fascicoli di riuso. Sebbene il supporto pergamenaceo risulti perfettamente eraso e levigato, con conseguente cancellazione della *scriptio inferior*, quest'ultima è tuttavia individuabile in séguito ad esame autoptico effettuato con la lampada di Wood: il primo fascicolo, ad esempio, è stato copiato su carte di risulta provenienti da un manoscritto latino vergato in gotica libraria, con linee di scrittura perpendicolari rispetto alla *scriptio superior*. Di diversa matrice i fascicoli successivi, che furono ricavati da supporti pergamenacei di origine verosimilmente notarile: dalle scarsissime tracce intelligibili, infatti, sembra che i restanti fascicoli siano da attribuire ad una medesima mano, che avrebbe vergato filze e documenti di carattere giuridico.⁹

La complessa stratigrafia materiale di V1 ci consegna dunque il risultato di un lavoro di *équipe*, organizzato a partire dal reperimento dei materiali scrittori e dalla loro preparazione, fino all'attività di copia e rubricatura del manoscritto, che conosce la stretta collaborazione delle due mani A e B.

2. L'APPARATO ICONOGRAFICO

La complessa esecuzione di V1 trova conferma nel sontuoso corredo miniato del codice: V1 presenta infatti un corredo iconografico illustrato composto da vignette acquerellate, inquadrante entro una sottile cornice rossa e collocate nei margini dello specchio di scrittura. Nella pionieristica scheda dedicata a V1 del *Corpus der Italienischen Zeichnungen*, Bernard

⁹ Nel margine superiore del codice risulta talvolta possibile decifrare intestazioni di documenti con *items* di nomi o brevi formule; in rari casi invece si riesce a identificare una data (come al fol. 34r, ove si legge "M.III^C.XLV") oppure un riferimento toponomastico (fol. 124r: «de castro franco»).

Degenhart e Annegrit Schmitt riconducevano l'origine del codice all'area veneziana e individuavano almeno tre illustratori attivi nell'esecuzione del manufatto: i due studiosi sembrano attribuire i foll. 1r-139r all'attività di un miniatore tardo-trecentesco, mentre riconducono le restanti scenette illustrate a due illustratori quattrocenteschi.¹⁰ Nel 1993, Francesca Flores D'Arcais ha invece proposto, in un saggio centrato sull'impianto decorativo di V1, una localizzazione patavina, propendendo per una sostanziale contemporaneità nell'allestimento dell'apparato iconografico, al quale avrebbero collaborato tre diversi miniatori.¹¹ La studiosa individuava dunque nella decorazione miniata una sostanziale alternanza di illustratori, che avrebbero lavorato in collaborazione, pur non escludendo che l'ultima parte del codice fosse stata eseguita sul principio del sec. XV da quel medesimo illustratore che avrebbe poi aggiunto un fregio vegetale e uno stemma al fol. 1r.¹² Da ultimo, si registra il contributo di Tagliani (2014), che ipotizza, per il codice in esame, la provenienza da uno *scriptorium* veneziano: secondo Tagliani, il corredo iconografico di V1 sarebbe riconducibile ad un *milieu* di produzione lagunare attivo nella produzione di volgarizzamenti dal francese.¹³

¹⁰ Degenhart-Schmitt 1980: 132. Occorre rilevare che, nel *Corpus*, i fogli del manoscritto sono citati secondo la numerazione antica, peraltro non completa: ho quindi provveduto ad uniformare la numerazione indicando le corrispondenze con la cartulazione moderna da me seguita.

¹¹ Flores D'Arcais 1993: 569: «L'esame approfondito delle illustrazioni mi ha portato ad osservare che [...] le sette miniature del quinterno di cc. 135-144v sono infatti caratterizzate da un disegno preciso che ritaglia magre e asciutte silhouettes, e questi stessi caratteri si ritrovano anche nelle miniature del quintero di cc. 155-164v; mentre le scenette del quintero di cc. 145-154v sono più simili, specie nei personaggi, un po' più grandi, alle decorazioni della prima parte del manoscritto».

¹² Nonostante Flores D'Arcais prediliga l'ipotesi di un prodotto composto unitariamente e nel medesimo turno di anni, è l'autrice stessa a non escludere (Flores d'Arcais 1993: 569) «l'ipotesi che i colori delle ultime miniature, che sottolineano in maniera così decisa il disegno, siano un'aggiunta posteriore, quattrocentesca, su vignette rimaste incomplete, aggiunta contemporanea alla decorazione della prima carta, dove infatti compaiono proprio gli stessi colori azzurro e rosso vino, tipici del resto dei fregi veneti e del primo e del maturo Quattrocento».

¹³ Così Tagliani (2014: 20): «un *atelier* comune al ms. 55.k.5 (olim Rossi 35) della Biblioteca Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma (che contiene il Tristano Corsi-

Lo stato dell'arte solleva dunque una duplice questione da risolvere, sia per ciò che riguarda le fasi compositive del corredo miniato, sia in relazione ai modelli e allo specifico contesto di produzione del codice: si impone dunque un nuovo esame approfondito sulle miniature di V1, *in primis* per comprendere le dinamiche concernenti l'illustrazione, *in secundis* per tentare di definire le fasi di esecuzione dell'apparato iconografico. Fino al fol. 134r, il codice risulta illustrato da un unico miniatore (M¹), che disegna costantemente le vignette nel corpo della colonna di scrittura, con uno stile univoco e ben riconoscibile: le figure, appena tratteggiate, appaiono snelle e vivaci, in pose plasticamente semoventi e, talvolta, accompagnate da scattanti animali; esse sono comunque sempre inserite in paesaggi rurali o cittadini, stilizzati secondo una ripetitività monotonale che caratterizza le storie bibliche – oltre a quelle tebane e troiane – in senso cavalleresco e cortese (tav. 3). La linearità di M¹ sembra tuttavia interrompersi a partire dal fol. 136r, laddove si registra l'intervento di un secondo miniatore (M²), che procede compattamente fino al fol. 162v. La cifra illustrativa del secondo miniatore appare marcatamente distinguibile rispetto a M¹: si osserva innanzitutto che M² introduce illustrazioni che si estendono lungo tutto lo specchio di scrittura – caratteristica del tutto assente in M¹ –, così come l'utilizzo più diffuso del colore nel riempimento delle figure (l'ocra, ma soprattutto il vinaccia), mentre scompare l'utilizzo del verde, caratteristico di M¹. Il disegno di M² è inoltre estremamente più dettagliato e tutto votato ad un'espressività emotiva che raggiunge alti punti di *pathos* nella caratterizzazione dei singoli personaggi (tav. 4). Dal fol. 166v alla conclusione del codice, infine, si rileva con una certa sicurezza un ulteriore cambio nell'esecuzione delle miniature, identificabile con l'avvento di un terzo miniatore (M³): si tratta di un nuovo linguaggio figurativo che, seppure non eccessivamente difforme rispetto

niano) e presenta marcate affinità decorative e disegnative con i mss. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.Z.18 (4793) (che conserva un volgarizzamento veneziano dei *Fatti di Cesare* e una cronaca veneziana quattrocentesca); Milano, Biblioteca Ambrosiana, C 214 inf. (il cosiddetto *Livio Ambrosiano* volgarizzato copiato – e forse illustrato – dal veneziano Zianin Chatanio); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It.VI.81 (5795) e *ibi*, It.VI.52 (6029) (contenenti, rispettivamente, due volgarizzamenti biblici italiani: un *Fiore della Bibbia e di antiche storie* e un *Fioretto della Bibbia*)».

a quello del secondo illustratore, presenta un livello di definizione e di esecuzione tecnica più preciso. Il tratto distintivo di M³ risiede infatti in una fattura minuziosa di articolate e popolose scene di battaglia, dove ogni volto appare straordinariamente definito e caratterizzato, così come le armature, i corpi e le vesti: si osservi il particolare degli abiti e delle corazze, delle armi e degli strumenti di lavoro, cesellati in punta di pennino, o ancora il panneggio delle vesti, la *mouvance* dei cavalli (e degli altri animali) colti in istanti di vivace animosità (tavv. 5 e 11).

Proprio alla luce delle tecniche illustrative e dell'ampio apparato paratestuale (lettere filigranate, capilettera, rubriche), pare rafforzarsi la proposta di una localizzazione in area patavina, che ricondurrebbe il manufatto alla temperie culturale della Padova carrarese; a ben vedere, in effetti, sono molti i punti di contatto tra V1 e la pittura padovana del tardo Trecento, in particolar modo con la scuola di Giusto de' Menabuoi e di Altichiero da Zevio: il tratteggio di alcune figure animali, come i cammelli, appare tracciato secondo una *silhouette* affine a quella di Giusto nel Battistero padovano, mentre le architetture degli esterni in V1, che rivestono l'elegante funzione di cornice della narrazione, sono scandite da bifore merlate "alla veneziana" e si mostrano decisamente consimili alle scenette affrescate da Altichiero nell'Oratorio di San Giorgio a Padova.¹⁴ Proseguendo nell'analisi rileveremo inoltre i molteplici e vari riferimenti alla temperie artistica padovana tardo-trecentesca: si guardi all'assonanza delle scene di battaglia rappresentate da M² con le preziose figurazioni guerresche in *grisaille* della *Tebaide* contenuta nel ms. Dublino, Chester Beatty Library, W 76 e attribuita allo stesso Altichiero o, ancora, la splendida raffigurazione del sacrificio che precede lo scontro fra Enea e Turno, laddove si osserva la divinità apollinea – cui il figlio di Anchise si rivolge prima dello scontro fatale – rappresentata secondo il medesimo stilema del "carro della Fama" presente nel codice padovano siglato ms. Paris, BnF Lat. 6069I, contenente il *De Viris Illustribus*.¹⁵

¹⁴ Per i riferimenti, anche successivi, alla miniatura padovana tre-quattrocentesca si vedano almeno i fondamentali saggi di Mariani Canova 1994, 1999 e 2011; su Altichiero e la sua influenza nella Padova di fine Trecento si rimanda invece a Flores D'Arcais 1991.

¹⁵ Sul codice si veda il recente contributo di Guerini 2017, con relativa bibliografia.

Appare dunque chiaro che la cultura per così dire “iconografica” cui V1 fa riferimento sia da ricercare all’interno delle temperie padovana di fine Trecento e, con buona probabilità, non lontano dall’orbita della fervida cultura iconografica condivisa dagli artisti dell’*entourage* carrarese. Al di là di queste notazioni essenziali – peraltro in larga parte già suggerite dalla Flores D’Arcais¹⁶ – ritengo sia da evidenziare l’importanza della cosiddetta *Bibbia Istoriata Padovana*, studiata ed edita in un magistrale volume da Gianfranco Folena: il manoscritto della *Bibbia Istoriata*, prodotto a Padova sul finire del Trecento, fu anticamente smembrato in due frammenti, conservati rispettivamente l’uno presso la Biblioteca dell’Accademia dei Concordi di Rovigo – ms. 212 del fondo Silvestri –, l’altro alla British Library di Londra e siglato Additional 15277.¹⁷ La particolarità dei due lacerti risiede nella nutrita serie di illustrazioni bibliche che accompagnano e guidano la traduzione volgare di una «Bibbia a doppio registro narrativo, figurato e parlato».¹⁸ A questo straordinario monumento del padovano antico occorre dunque accostarsi con una duplice attenzione, da rivolgere sia verso il testo, sia verso la rappresentazione iconografica. Proprio in questa prospettiva, si potrà osservare che V1 condivide molteplici aspetti della *Bibbia Istoriata*: su tutte, l’analogia, strettissima, tra la *mise en page* di V1 e della *Bibbia Istoriata*, che in entrambi i manufatti presenta una struttura su due colonne con alternanza di immagine e testo, sulla base di una scansione contrassegnata dalla costante presenza di vignette acquerellate inserite all’interno di una cornice rossa. Se a questa contiguità nella matrice codicologica e iconografica accostiamo anche la possibile *patavinitas* della lingua di V1 sarà possibile postulare che la *Bibbia Istoriata* – o un codice ad esso affine – possa rappresentare una tipologia libraria affine a quella di V1.¹⁹

¹⁶ Flores D’Arcais 1993: 570-1.

¹⁷ Cf. Folena 1962, con riproduzione anastatica. Privo di approfondimento relativo alla *scripta*, il testo della *Bibbia Istoriata Padovana* è fatto oggetto di un’approfondita analisi linguistica ad opera di Donadello 2006, mentre uno studio sul rapporto tra immagine e testo è fornito da Trentin 2016.

¹⁸ Folena 1962: XXIII.

¹⁹ Per ciò che riguarda la *scripta* di V1, sembra lecito propendere per una *facies* di area patavina (cf. anche Flores D’Arcais 1993: n. 10), come confermano taluni tratti linguistici riconducibili al padovano antico (cf. Tomasin 2009), quali l’esito palatale affricato

3. IL RAPPORTO IMMAGINE-TESTO

Qualora si osservi il rapporto immagine-testo sussistente all'interno del codice in questione, si rileverà come l'articolata esecuzione materiale di V1 tenda a proiettarci dentro un progetto che doveva avere conosciuto una preparazione considerevole: nonostante la realizzazione iconografica (e testuale) non riesca ad esprimere appieno la raffinatezza di altri prodotti coevi di area veneta, resta il fatto che V1 venne concepito come un manufatto arricchito tanto da un'inedita stratigrafia testuale quanto da un monumentale corredo miniato che ne costituisce la cifra artistica distintiva. Occorre quindi chiedersi secondo quali criteri e quali direttrici sia stato congegnato questo ampio programma iconografico: se (e in quale misura) si utilizzarono dei modelli iconografici di riferimento e quale rapporto sussista tra le immagini raffigurate e le diverse sezioni testuali. Sarà nuovamente necessario e opportuno evidenziare come la *Bibbia Istoriata Padovana* rappresenti uno dei prodotti maggiormente implicati nella strutturazione complessiva di V1, dal momento che la specificità della *Bibbia Istoriata* risiede esattamente nel rapporto immagine-testo, che si pone secondo criteri di esegesi al dettato biblico.²⁰ Potremmo dunque dire che i due linguaggi corrono paralleli, come si può facilmente osservare anche dalla sproporzione nella pagina miniata della *Bibbia Istoriata* che, sovente, è unicamente votata alla rappresentazione di scene veterotestamentarie,

sonoro del nesso LL + J> /gi/ (*donçiegi, mantiegi, chastiegi, biegi, quigi*), l'esito del nesso L + J> / j/ (*travaia, fameia, meraveia*) e la palatalizzazione del nesso -NNI >/-gni/ (*agni, pagni*); risultano inoltre assai frequenti le apocopi, soprattutto nei participi passati cosiddetti 'deboli' (*stà, pensà, trovà, regnà, abandonà, asaltà, chiamà, menà, mençonà*). Per un approfondimento circa la lingua di V1, si rimanda, per il momento, alla tesi di Cambi 2018: 245-55. La *facies* linguistica del testimone impone tuttavia ulteriori sondaggi e nuovi supplementi d'indagine, che ci proponiamo di affrontare in un contributo successivo.

²⁰ Donadello 2006: 105: «l'intera operazione di travaso del testo latino in sequenze figurative e in didascalie esplicative consiste non tanto in un processo di traduzione [...], quanto in due operazioni concomitanti di traduzione diverse e parallele, identiche nei rispettivi processi di realizzazione, pur nella diversità dei codici espressivi: la fonte della traduzione insomma è unica, e unica è la lettera da cui derivano, idealmente in modo simultaneo, sia la figura sia il testo scritto».

relegando il testo ad una posizione in una certa misura “marginale”. In V1 si osserva però una differenza considerevole: in confronto alla *Bibbia Istoriata*, infatti, l’immagine non prevarica mai la pagina scritta, che anzi rimane centrale; sotto il profilo della *mise en page*, il corredo miniato di V1 sembra piuttosto marcare taluni caratteri specifici della narrazione, enfatizzandone gli elementi più significativi, spettacolari e fantastici, nella prospettiva di apporre un vero e proprio “commento figurato” al testo.

Esaminando le numerose illustrazioni eseguite da M¹, si osserverà che la successione e la disposizione delle scenette illustrate di V1 sono spesso inserite solo qualora il testo necessiti di una chiosa o di un approfondimento ulteriore. Si pensi alla raffigurazione di Adamo ed Eva nell’Eden di fronte al frutto proibito, laddove l’albero del peccato separa Adamo da Eva e, mentre Adamo è rappresentato nell’atto di redarguire la donna, Eva protende la mano verso l’arbusto al quale è avvinghiato il serpente tentatore [tav. 6]. Dietro di lei, M¹ appone la raffigurazione di un demonio dai tratti ferini, che sembra spingere la donna a compiere il peccato originale. La raffigurazione amplifica il meraviglioso, inserendo una presenza demoniaca che è scarsamente motivabile qualora si guardi al testo, mentre diviene forse più perspicua considerando la rubrica che introduce l’episodio:²¹

²¹ Tutti i passi tratti da V1 e qui presentati seguono un criterio editoriale improntato alla massima conservatività: data la natura monotestimoniale della tradizione, si è provveduto ad una ripartizione in capitoli che fosse rispettosa della paragrafatura di V1, conservandone l’articolazione originaria. Ogni integrazione imputabile a omissione è stata segnalata tramite parentesi uncinate <>; le parentesi quadre [] occorrono invece ogniqualvolta si debbano indicare lacune o guasti meccanici del testo; gli spazi bianchi tra parentesi quadre corrispondono indicativamente agli spazi rimasti bianchi sul manoscritto, mentre la presenza di puntini di sospensione tra parentesi quadre [...] segnala una porzione di testo del tutto illeggibile. La barra obliqua / indica la fine di una colonna, mentre la doppia barra obliqua // indica la fine della carta, cui segue la numerazione della carta successiva tra parentesi tonde (). Si è optato per lo scioglimento di tutte le abbreviazioni e i segni tachigrafici, segnalandoli a testo in caratteri corsivi. Si è proceduto a distinguere u da v, mentre tutti gli altri segni sono stati mantenuti secondo il criterio della massima conservatività nei confronti della *scripta* del manoscritto.

Rubrica (c. 2v)	Paragrafo (c. 2v)
« <i>Chomo lo demonio se pensò de inganar Adamo ed Eva e in que forma ello vene al Paradixxo teresto</i> ».	«Siando trabuchà Luçibelo da çielo in tera secondo chomo nara la Santa Scritura, el intra in lo Paradixxo in forma d'un serpente, vigiando per l'erba verde, volçandosse tanto che'llo vene allo luogo ò era Adamo ed Eva».

Analogia la dinamica dell'illustrazione nell'episodio della lotta tra Giacobbe e l'angelo, laddove si vedono le due figure, ben identificabili, afferrarsi per le braccia; il testo fa effettivamente riferimento al gesto, in accordo con la rubrica, che ne evidenzia un particolare (tav. 7):

Rubrica (c. 35v)	Paragrafo (c. 35v):
« <i>Chome Jacob si combatte con l'agnolo e si fugga a le braçe e Jacob se intorsa lo nervo e si li muda lo nome in Isdrael</i> ».	«El vene l'agnolo e si abraça Jacob a le braçe e Jacob si abraça lui e li si comença la bataia tra i do', tignandose e remenandose».

Il paratesto dunque sembra supportare e affiancare, assieme alle immagini, il testo, talora rimarcando alcuni dettagli testuali che vengono enfatizzati dalla raffigurazione: è il caso del sacrificio di Isacco, laddove si assiste all'arrivo dell'angelo che blocca il coltello brandito da Abramo nell'atto di uccidere il figlioletto. Si osservi l'attenzione verso il gesto dell'angelo che impugna il coltello di Abramo per bloccare il sacrificio, movenza sottolineata tanto dal testo del volgarizzamento quanto dalla rubrica (tav. 8):

Rubrica (c. 24v)	Paragrafo (cc. 24v-25r)
« <i>Chomo Abram feva sacrificio De Isach e l'agnolo soravene e brachali lo cortelo e no lo lagò alçider, che Dio vete la soa bona volontà</i> ».	«E Dio pare in questo vete in Abram tanta fedeltà e tanto amor e tanta charità; subito lo chiama l'agnollo dal çielo e si disende sora lo braço de Abram in quel ch'elo aveva levà lo braço per ferir Isach e sí pija lo cortello ».

Non è sempre possibile individuare nelle miniature elementi che ci consentano con sicurezza di confrontare la rappresentazione delle vignette col testo di V1: lo stile di M¹ si caratterizza infatti per una piana monotonia di figure e paesaggi, caratterizzati dal tratto rapido, dai volti talvolta appena abbozzati, dai colori – l’ocra, il verde, l’azzurro – che scandiscono le scenette sia negli spazi aperti che nelle stilizzate architetture gotiche disposte intorno alla ripetitività delle scene bibliche. La caratterizzazione pertiene soprattutto a episodi poco noti alla tradizione figurativa, che M¹ valorizza con movenze inusuali, come nel caso del bacio tra Isacco e Rebecca, che il miniatore ricava direttamente dal testo:

Rubrica (fol. 26v)	Paragrafo (fol. 27r)
<i>Chomo Isach reçeve so mugier Rebeca su la via e li si ge geta lo braço al colo.</i>	«E quando la fo d’apreso da Isach, ella dessmonta da chavalò e cun lo palio la se cuversse lo volto sapiando per Eliçier ch’elo era Isach so signor e subito Isach si ge vene <i>incuntra</i> e gitali lo braço al colo e sí la baxa ».

La caratterizzazione della quotidianità da parte di M¹ non impedisce dunque una certa indulgenza verso scenette dal gusto squisitamente cortese: lo si vede nella scena di agguato dei fratelli di Dina nelle stanze di re Emor, se la nudità degli amanti si contrappone alla minacciosa irruenza dei fratelli in cerca di vendetta. Su questa stessa falsariga si pone peraltro l’interesse verso le vicende amorose, talvolta addirittura amplificate dalla *narratio* iconografica, come nell’episodio di Giuseppe che si rifiuta di cedere alle *avances* della moglie di Putifarre (fol. 42r); nella prima vignetta si osserva la donna nell’atto di tirare il mantello di Giuseppe per trattenerlo e di impedirne la fuga, mentre nella seconda scenetta la donna ricatta Giuseppe, con la minaccia di dichiarare al marito una finta violenza che condurrebbe Giuseppe a morte sicura:

(c. 42r) E veçando la dona che *per* negun muodo la non podeva aver so volentà con Josep, ela sí se coròçà e volse forçar Josep *per* pigiarlo e Josep se ne acorse e no pote tanto squivarse voiando fuçir. La si pijò lo so mantelo; l’un tira e l’altro tira, digando la dona: «Si tu no fa’ a questa fiada le mie volentà, io sí dirò al mio signor che tu si me à vuiuda sforçar e de çò lu’ si te alçiderà».

Con l'avvicinarsi delle storie tebane e troiane alle vicende bibliche, i soggetti di M¹ mutano: divengono così più frequenti i duelli e le immagini di lotta o, ancora, le scenette di ispirazione cavalleresca con dame e cavalieri alla bertesca accompagnati da suonatori di strumenti a fiato. Nonostante i continui rimandi testuali alla materia classica e mitologica, M¹ prosegue la decorazione iconografica attraverso quadretti di ambientazione cortese, che divengono man mano più elaborate, sviluppando sfondi, piani prospettici e doppie ambientazioni anche all'interno della medesima miniatura: ne sarà un esempio l'immagine che rappresenta l'approdo e la prima battaglia dei Greci sulla spiaggia di Troia, con l'arrivo delle navi che apre la narrazione sul margine sinistro della miniatura, poi ripartita su due fasce sovrapposte recanti le fasi dello scontro fra Greci e Troiani.

Lo stile illustrativo si troverà a mutare significativamente con l'avvento di M², assumendo toni più patetici: al di là delle pur mutate tecniche di illustrazione – scompare il verde, mentre il vinaccia colora edifici e figure –, è la definizione dei volti e dei corpi che, assieme alla ritrovata attenzione verso i dettagli architettonici e gli oggetti sulla scena, distingue la mano del secondo miniatore. Lo si osserva anche nell'icastica disposizione della vignetta in cui si narra il furto del palladio dal tempio di Minerva ad opera di Antenore, che ha corrotto il sacerdote Toante: la scena mostra l'eroe sulla sinistra e il *sacerdos* a destra, mentre al centro sono ben identificabili il palladio – rappresentato come un putto – e il sacco di denari con i quali Toante cede il nume tutelare della città ad Antenore; lo stesso Antenore, inoltre, è affiancato da un demone alato nero, che lo sospinge all'azione (tav. 9):

(c. 137v) Anthenor se partí e ochultamente si se ne andé da lo preve Thoante al qual chun bel muodo e principio de parlar per vignir a la fin de trarlo alla soa intencion, lo qual li fé gran proferta d'oro e d'arçento. Lo qual preve, athendendo le orecchie molto a la proferta, inna<n>çi che Anthenor se partis-se al tenpio, lu' si fo chontento de dargello. Tolto la proferta da l'altro, Anthenor ave lo paladio e in quella note midixima Anthenor si lo manda a li Griexii.

La tendenza alla resa emotiva, quasi patetica, di particolari episodi diviene così tratto tipico di M², con la straordinaria caratterizzazione dei volti e delle movenze di ogni singolo personaggio. Nella scenetta a doppio riquadro che rappresenta l'uccisione di Polissena ed Ecuba, ad esempio,

sono evidenziati numerosi stati d'animo, quali la rabbia di Ecuba, la violenza dei lapidatori della regina, l'impassibilità dei boia. La virulenza della raffigurazione non scompone la rigidità dei personaggi, per quanto sia M² a inserire *ex abrupto* il particolare di Ecuba che si strappa la veste sul petto, in segno di maledizione di fronte agli uccisori della figlia:

(c. 140v) E dito questo Pollixena si fé fine alle suo parolle e de presente Pirius chun la spada si taiò la testa a Pollixena, lí siando lí presente la mare, la raina Echuba, la qual, veçando denançi da sí alçider la soa chara fiolla in .II. tronchoni e 'l sangue fo spanto su la sepoltura) ave tanto dolor ch'èla diventa mata e rabioxa, la qual siando chusí svariada della mente si choreva in qua mo' in là e in chi la se in chontrava, la sí li mordeva chun li denti chun fa i chani, gitando le piere a çascadun, danificando molto quigi per la qual chosa la vene in vodio alli Griexi.

Lo stesso avviene nella rappresentazione della discesa di Enea agli inferi, laddove il nostro miniatore rappresenta Enea che consulta la Sibilla ed intraprende il viaggio infernale; singolare risulta la stilizzazione del *locus inferus* con una fiamma ardente all'interno della quale si intravede un temibile demone (tav. 9); a ben vedere troviamo qui l'illustrazione di un passo della *Fiorita* guidiana dove il frate carmelitano, sulla scorta di una terzina dantesca tratta da *Par.* XXXIII, vv. 64-66 («Cosí la neve al sol si disigilla / cosí al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla»), narra l'episodio del VI libro dell'*Eneide*; l'episodio stesso parrebbe motivare la scelta illustrativa di M², dal momento che si tratta evidentemente di una rilettura in chiave "cristiana" di un episodio classico, già filtrato in precedenza attraverso la lente della *Commedia* dantesca. È dunque lecito supporre che tutto l'apparato iconografico del secondo miniatore risenta di una tendenza alla lettura in senso religioso di episodi costituzionalmente appartenenti alle ben piú laiche narrazioni storiografiche rappresentate dall'HA o dall'*Historia Destructionis Troie* (tav. 10).

Se, tuttavia, con M² si passa ad un'esecuzione illustrativa maggiormente curata, è la sezione conclusiva del corredo iconografico ad opera di M³ a stupire: il terzo miniatore allarga infatti la prospettiva delle scene illustrate, ampliandone la spazialità e razionalizzando la disposizione delle figure, anche dentro affollate scene di battaglia. Il tratto del disegno si fa di nuovo piú incerto, ma questa volta la resa complessiva è raffinata e orchestrata nel dettaglio verso una visione d'insieme che avvicina M³

alle esperienze piú mature della miniatura umanistica. Notevole risulta la precisione nella decorazione delle singole scene, come nell'atmosfera sacrale che precede il duello tra Enea e Turno (tav. 11), dove i due opposti schieramenti in armi, capitanati dai rispettivi condottieri, osservano l'incedere del sacerdote. Anche per M³, tuttavia, si ritiene che la definizione del programma illustrativo presupponga una certa autonomia, almeno in taluni dettagli: nella miniatura, infatti, il sacerdote reca in mano un animale simile ad un coniglio, particolare che non è affatto specificato nel testo (né tantomeno nell'originale virgiliano).²²

In V1 le dinamiche sottese all'esecuzione dell'apparato iconografico ci portano cosí a vagliare l'ipotesi di una confezione non unitaria del corredo miniato: l'alternanza dei tre illustratori infatti non interviene unicamente sul piano stilistico – che pure impone una considerazione, almeno relativamente alla cronologia dei miniatori che in esso si susseguono – ma anche sul versante delle scelte iconografiche e nei diversi linguaggi figurativi. Se è vero che alla base del corredo di V1 doveva certamente esistere un progetto unitario, quasi completato per intero da M¹, esso fu portato a compimento grazie all'alternanza e alla successione di almeno altri due miniatori.

Nella vasta sezione illustrata da M¹ prevale la prossimità con la cultura visiva della *Bibbia Istoriata Padovana*, allorché le scenette bibliche si traducono in tavole illustrate derivate da una riduzione didascalica del contenuto testuale, secondo uno stile narrativo piano, composto da elementi propri della quotidianità. Il ritmo animato delle vignette bibliche – e poi di materia classica – si muove comunque entro una vivacità compositiva che seleziona icasticamente momenti ed episodi significativi della narrazione, esaltandone taluni dettagli. Lo studio del rapporto tra il testo del volgarizzamento e il ciclo illustrativo mostra inoltre che M¹ si

²² Cosí V1, fol. 169r: «El sacerdote vestido de bianco andava innaçi da lor col sacrificio in ma che se doveva inmolar in su l'altaro ch'era fato in meço la piaça del campo». Prima del duello tra Enea e Turno, infatti, Virgilio indica che il sacerdote andava destinando un piccolo maiale in dono agli dei (cf. *Æn.*, XII, vv. 169-171: «puraque in veste sacerdos/ saetigeri fetum suis intonsamque bidentem/ attulit admovitque pecus flagrantibus aris»).

attiene pedissequamente al testo e al paratesto, mentre, procedendo nell'analisi, si osserva che M² e M³ si permettono talune libertà, solo in parte motivabili con un diverso approccio ed una migliore capacità di utilizzare gli strumenti a disposizione: la spazialità diviene ampia e definita, così come l'istanza di un maggiore *pathos* del linguaggio figurativo. È così che le grandi scene di assedio e battaglia assumono un nuovo vigore, anche attraverso la lettura di minuti particolari: la vivacità delle scene è legata anche a elementi eterodossi rispetto al testo del volgarizzamento, che testimoniano l'originalità e l'indipendenza dei due illustratori nel concludere la confezione del corredo miniato di V1.

Un altro aspetto da considerare nel passaggio dal ciclo miniato di M¹ al lavoro dei due più tardi miniatori M² e M³ pertiene alla temporalità delle rappresentazioni in serie. Se nelle scene bibliche i riquadri mantengono una scansione lineare e temporalmente regolare delle vicende narrate, a partire dalla sezione troiana i riquadri iniziano a sovrapporsi e le scene si bipartiscono, fino ad arrivare ai grandi "affreschi" eseguiti da M³; essi racchiudono diversi episodi in uno, talvolta sostituendosi al testo stesso nella tensione emotiva di scene che risultano non più sovrapposte – come in M¹ e M² – ma giustapposte all'interno della stessa immagine. La statuaria gestualità delle ultime miniature porta dunque a compimento l'illustrazione del codice, in netta contrapposizione alla vivace spontaneità della prima parte del manufatto: l'operato di M¹ e M² sarà dunque da ricondurre entro l'ultimo quarto del Trecento, mentre le vignette ad opera di M³ che illustrano la compilazione troiana e la *Fiorita* tradiscono una diversa modalità di ricezione del testo, forse da differire alle prime influenze della miniatura veneta del primo Quattrocento, nel segno di una letterarietà più pronunciata e iconograficamente ben percepibile.

4. CONCLUSIONI

Le complesse vicende compositive riguardanti V1 intersecano tanto gli aspetti materiali quanto il profilo iconografico del codice, sollevando molteplici spunti di riflessione. Sul piano codicologico, emerge che il manoscritto è stato allestito da più maestranze in collaborazione: l'intervento di almeno tre mani nel processo di copia e l'alternanza di tre miniatori nell'allestimento del corredo miniato suggerisce che il testimone sia stato

esemplato all'interno di un medesimo *atelier*. È inoltre possibile ipotizzare che il codice abbia conosciuto una prima e pressoché completa fase di lavorazione, almeno fino all'estensione della sezione troiana; successivamente sarebbe stato ultimato con l'inserimento della sezione eneadeica tratta dalla *Fiorita* di Guido da Pisa, testo che risulta peraltro illustrato da un miniatore di poco superiore rispetto ai precedenti.

Se è vero che la struttura testuale complessiva del manoscritto rivela meccanismi di compilazione e giustapposizione di due volgarizzamenti (rispettivamente, dell'*Histoire ancienne* e dell'*Historia destructionis Troiae*) assemblati con la *Fiorita* guidiana, allo stesso modo osserveremo che questo processo di *mise en texte* irrobustisce la fisionomia complessiva di V1 e sembra ricondurre verso un ambiente in cui diverse figure di illustratori e copisti si succedessero nell'esecuzione e nell'ideazione di un grande progetto, per così dire, "editoriale", nel segno di una compilazione di storia antica riletta in chiave cristiana; l'ipotesi di una confezione del manufatto in un ambiente conventuale pare del resto assai avvalorabile, almeno se si considera la dichiarazione del presunto estensore, con tutta probabilità di estrazione ecclesiastica:

(c. 138r) Di qual preve se'n porave dir tanto chum merita de le suo traditorie e ribaldarie, [...] che mai no se n'averave fin a scriverllo. Di qual prèvidi e chierigi io sí lo digo malvolentiera, perché io sun preve ancha mi, ma la chum-siençia me chostrençe a dever dir e scriver la verità; che, quando e' scrivese altramente, e' mintirave.

Nella complessa architettura di V1, all'interno del quale il volgarizzamento dell'*Histoire Ancienne* costituisce la tessera principale – ma non esclusiva – di un complesso e raffinato affresco rappresentante la storia universale dell'uomo, dalla Bibbia alla storia di Enea, si può dunque forse intravedere l'attività di un *milieu* monastico di area padovana, che intese dare vita ad un florilegio storico-erudito secondo i dettami di un nuovo genere letterario destinato a trionfare nell'Italia di fine Trecento: quello, appunto, della "fiorita".

Matteo Cambi
(Università degli Studi di Pisa)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bellomo 1990 = Saverio Bellomo, *Censimento dei manoscritti della «Fiorita» di Guido da Pisa*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1990.
- Bellomo 2000 = Saverio Bellomo, *Fiori, fiorite e fioretti: la compilazione storico-mitologica e la sua diffusione*, «La parola del testo» 4 (2000): 217-31.
- Cambi 2016 = Matteo Cambi, *Note sull'«Histoire ancienne jusqu'à César» in area padano-veneta (con nuove osservazioni sul ms. Wien, ÖNB, 2576)*, in Antonio Pioletti, Stefano Rapisarda (a c. di), *Forme letterarie del Medioevo romanzo: testo, interpretazione e storia*. Atti dell'XI Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza, Catania, 22-26 settembre 2015, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016: 145-61.
- Cambi 2018 = Matteo Cambi, *Indagini sull'«Histoire ancienne jusqu'à César» in Italia, con saggio di edizione del ms. Venezia, It. VI 81 (=5795)*, Tesi di dottorato, rell. Anna Maria Babbi, Richard Trachsler, Università di Verona · Universität Zürich, 2018.
- Carlesso 2009 = Giuliana Carlesso, *Note su alcune versioni della «Historia destructionis Troiae»*, «Studi sul Boccaccio» 37 (2009): 283-348.
- Carlesso 2010 = Giuliana Carlesso, *«Si vi piacesse piú fatti di Roma...»: fatti di Cesare in ottava rima e materia de «Li fet des romains»*, «Studi sul Boccaccio» 38 (2010): 257-314.
- Carlesso 2014 = Giuliana Carlesso, *Note su alcune versioni della «Historia destructionis Troiae» di Guido delle Colonne in Italia nei secoli XIV-XV*, «Studi sul Boccaccio» 42 (2014): 291-310.
- Carlesso 2015 = Giuliana Carlesso, *Variazioni sulla «Historia destructionis Troiae» di Guido delle Colonne*, Padova, 2015.
- Carlesso 2017 = Giuliana Carlesso, *Variazioni sulla «Historia destructionis Troiae» di Guido delle Colonne*, «Studi sul Boccaccio» 45 (2017): 299-346.
- D'Arcais 1984 = Francesca Flores D'Arcais, *La decorazione della cappella di San Giacomo*, in Camillo Semenzato (a c. di), *Le Pitture del Santo di Padova*, Vicenza, Neri Pozza, 1984: 15-42.
- D'Arcais 1991 = Francesca Flores D'Arcais, *Altichiero*, voce in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Treccani, 1991, consultato online il 21.01.2017: http://www.treccani.it/enciclopedia/altichiero_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/.
- D'Arcais 1993 = Francesca Flores D'Arcais, *Le illustrazioni del manoscritto Marciano It. VI, 81 (5975)*, in Aa. Vv., *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993: 557-72.
- De Nardin 2019 = Carla De Nardin, *La «Fiorita» di Guido da Pisa. Edizione critica*

- e commento del primo libro*, Tesi di dottorato, rel. Saverio Bellomo e Eugenio Burgio, Venezia, Università degli Studi Ca' Foscari, 2019.
- Degenhart–Schmitt 1980 = Bernard Degenhart, Annegrit Schmitt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen, 1300-1450*, Teil II, vol. VII, (Venedig, Jacopo Bellini), Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 1980.
- Donadello 2006 = Aulo Donadello, *Nuove note linguistiche sulla Bibbia Istoriata Padovana*, in Furio Brugnolo, Zeno Verlato (a c. di), *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*. Atti del Convegno, Monselice, Il Poligrafo, 2006: 103-71.
- Folena 1962 = *Bibbia istoriata padovana della fine del Trecento. Pentateuco, Giosué, Ruth*, a c. di Gianfranco Folena e Gian Lorenzo Mellini, Venezia, Neri Pozza, 1962.
- Guerini 2017 = Giulia Guerini, *Fonti letterarie e tradizione iconografica: il Trionfo della Gloria nei mss. Par. Lat. 6069 I e F del De viris illustribus di Petrarca*, in Aa. Vv., *II° Ciclo di Studi Medievali*, NUME, Monza-Brianza, 2017: 343-62.
- Mariani Canova 1994 = Giordana Mariani Canova, *La miniatura padovana nel periodo carrarese*, in Anna Maria Spiazzi (a c. di), *Attorno a Giusto de' Menabuoi. Aggiornamenti e studi sulla pittura a Padova nel Trecento*, Treviso, Canova, 1994: 19-40.
- Mariani Canova 1999 = Giordana Mariani Canova, *I codici dell'età carrarese, «Padova e il suo territorio»* 14 (1999): 29-31.
- Mariani Canova 2011 = Giordana Mariani Canova, *La miniatura a Padova nel tempo dei Carraresi*, in Davide Banzato, Francesca Flores D'Arcais, Anna Maria Spiazzi (a c. di), *Guariento e la Padova carrarese*. Catalogo della mostra, (Padova, 16 aprile-31 luglio 2011), Padova, Marsilio, 2011: 63-71.
- Tagliani 2014 = Roberto Tagliani, «*Navigatio Sancti Brendani*»: *volgarizzamento veneto*. Edizione del ms. Paris, BnF, It. 1708, «*Carte Romanze*» 2 (2014): 9-124.
- Tomasin 2009 = Lorenzo Tomasin, *Testi padovani del Trecento*, Padova, Esedra, 2009.
- Trentin 2016 = Eleonora Trentin, *Testo e immagine nella Bibbia istoriata padovana*, Tesi di Laurea magistrale, rel. Eugenio Burgio, Venezia, Università degli Studi Ca' Foscari, 2015-2016.
- Zorzanello 1950 = Pietro Zorzanello, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, vol. LXXVII, *Venezia. Marciana. Mss. Italiani, classe VI*, per cura di Pietro Zorzanello, Firenze, Leo S. Olschki, 1950.

RIASSUNTO: Il contributo si propone di fornire uno studio del ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. VI 81 (5795) sotto il profilo codicologico, iconografico e paratestuale.

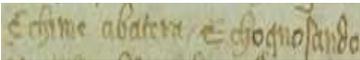
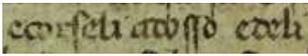
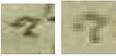
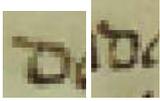
PAROLE CHIAVE: filologia materiale; *Fiorita d'Italia*; *Histoire ancienne jusqu'à César*; *Historia Destructionis Troiae*; iconografia.

ABSTRACT: This paper aims to study the ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. VI 81 (5795) from a codicological, iconographic and paratestual point of view.

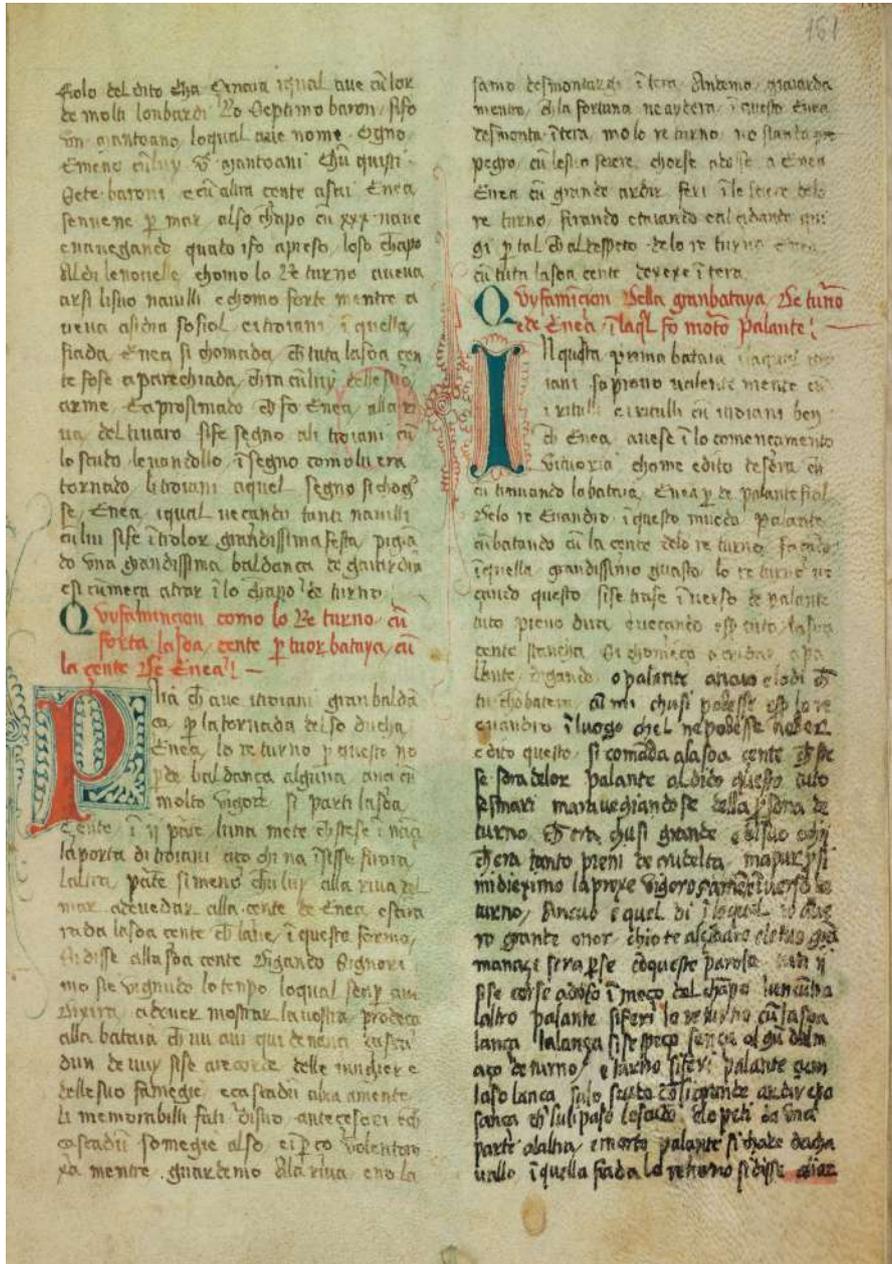
KEYWORDS: material philology; *Fiorita d'Italia*; *Histoire ancienne jusqu'à César*; *Historia Destructionis Troiae*; iconography.

TAVOLE

TAV. 1. Tabella di confronto: mano A e mano C

Mano A	Mano C
	
	
	
	
	
	
	

TAV. 1. Tabella di confronto: mano A e mano C



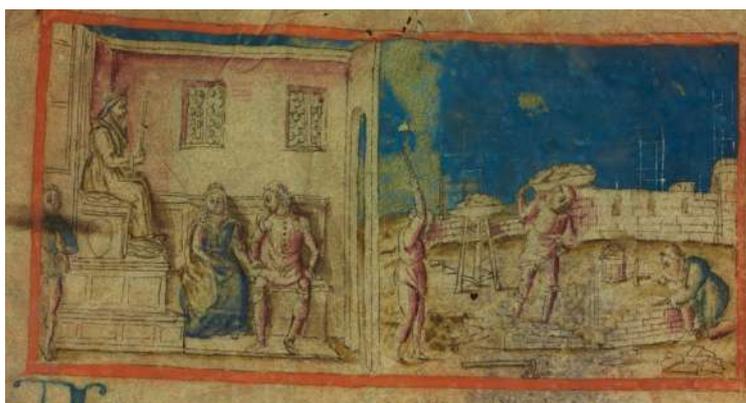
Tav. 2. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 161r; alternanza delle mani A, B e C)



TAV. 3. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 100r; miniatore M¹



TAV. 4. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 143r; miniatore M²



TAV. 5. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 174r; miniatore M³



TAV. 6. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 2v



TAV. 7. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 35r



TAV. 8. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 25r



TAV. 9. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 137v



TAV. 10. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 153r



TAV. 11. Venezia, BNM, It. VI 81, fol. 169r