

PUBBLICAZIONI DEL
«CENTRO PIO RAJNA»

SEZIONE PRIMA
STUDI E SAGGI

28

LE FORME DEI LIBRI E LE TRADIZIONI DEI TESTI

DANTE, PETRARCA, BOCCACCIO

*Atti del Convegno internazionale di Napoli
18-20 novembre 2019*

A CURA DI
ANDREA MAZZUCCHI



EDITRICE ANTENORE
ROMA-PADOVA

Convegno internazionale sul tema:

LE FORME DEI LIBRI E LE TRADIZIONI DEI TESTI

DANTE, PETRARCA, BOCCACCIO

Promosso da:

CENTRO PIO RAJNA

CENTRO DI STUDI PER LA RICERCA LETTERARIA, LINGUISTICA E FILOLOGICA

In collaborazione con:

CASA DI DANTE IN ROMA

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Adozione, per l'occasione, del logo del Ministero e del logo ufficiale del
750enario dantesco

Riconoscimento onorifico della Presidenza del Consiglio dei Ministri di
evento di interesse nazionale



ISBN 978-88-8455-727-8

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2023 by Editrice Antenore S.r.l., Roma-Padova. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

PROGRAMMA DEL CONVEGNO

Lunedì, 18 novembre 2019

Chiesa dei Santi Marcellino e Festo

- Ore 9,10 Arrivo dei Convegnisti
 9,20 Apertura del Convegno. Saluto ai Convegnisti
 9,40 Inizio dei lavori
 Presidenza: ARTURO DE VIVO
 9,50 TERESA DE ROBERTIS, *Considerazioni paleografiche in merito al passaggio dall'originale alla copia*
 10,30 MARCO CURSI, *Autografi autoriali e autografi editoriali nella tradizione delle Tre corone*
 11,10 (Intervallo)
 11,30 CRISTINA DONDI, *Circolazione e uso delle edizioni quattrocentesche della 'Commedia': dalla banca dati Material Evidence in Incunabula e dal libro dei conti di Francesco de Madiis*
 12,10 GIANCARLO PETRELLA, *Dante, Petrarca e Boccaccio: dal manoscritto alla tipografia*
 12,50 Discussione
 Pausa per la colazione, offerta dall'Organizzazione del Convegno
 ★
 14,30 Ripresa dei lavori
 Presidenza: RITA LIBRANDI
 14,40 MICHELE RINALDI, *Morfologie della tradizione manoscritta del 'De vulgari eloquentia'*
 15,20 IRENE CECCHERINI, *La forma del libro del 'Convivio' nel sec. XV**
 16,00 (Intervallo)
 16,20 GENNARO FERRANTE, *Testo e immagine nella tradizione manoscritta della 'Commedia'**
 17,00 ANDREA IMPROTA, *Il contributo della miniatura allo studio dei codici della 'Commedia': due casi esemplari*

PROGRAMMA DEL CONVEGNO

- 17,40 Discussione
 Sospensione dei lavori

★

- 20,30 Cena sociale, offerta dall'Organizzazione del Convegno

Martedì 19 novembre 2019

Real Museo Mineralogico

- 8,50 Arrivo dei Convegnisti
 9,00 Inizio dei lavori
 Presidenza: CORRADO CALENDIA
 9,10 MARCO GRIMALDI, *Dall'opera ai libri: la circolazione della 'Commedia' con altri testi*
 9,50 FEDERICO RUGGIERO, *Dall'opera ai libri: la circolazione delle 'Rime' di Dante con altri testi*
 10,30 DIEGO PARISI, *Mobilità dei testi e mobilità dei libri nella tradizione degli antichi commenti alla 'Commedia'*
 11,10 (Intervallo)
 11,30 MONICA BERTÉ, *La tradizione delle 'Senili' di Petrarca*
 12,10 MARCO PETOLETTI, *Dalla biblioteca alle opere di Petrarca**
 12,50 Discussione
 Pausa per la colazione, offerta dall'Organizzazione del Convegno

★

- Biblioteca Oratoriana dei Girolamini
 15,00 Visita guidata della Biblioteca e della sua collezione manoscritta
 Biblioteca Universitaria
 17,00 Visita guidata: Dante, Petrarca e Boccaccio negli incunaboli dell'Universitaria

★

- 20,30 Cena sociale, offerta dall'Organizzazione del Convegno

PROGRAMMA DEL CONVEGNO

Mercoledì 20 novembre 2019

Real Museo Mineralogico

8,50 Arrivo dei Convegnisti

9,00 Inizio dei lavori

Presidenza: MATTEO PALUMBO

9,10 LUCA MARCOZZI, *Illustrare i 'Rerum vulgarium fragmenta'*

9,50 VITTORIO CELOTTO, *Testo e immagine nella tradizione dei 'Trionfi'**

10,30 IRENE IOCCA, *Le forme dei libri del Boccaccio volgare*

11,10 (Intervallo)

11,30 VALENTINA ROVERE, *Nella tradizione del 'De montibus': dal libro di Boccaccio alle edizioni a stampa**

12,10 Discussione

★

Termine dei lavori. Saluto ai Convegnisti e chiusura del Convegno

* Contributo non pervenuto. Alle relazioni si è aggiunta quella di MASSIMILIANO CORRADO, *Un nuovo testimone dell'«Ottimo Commento» (e del Falso Boccaccio): il codice oxoniense D'Orville 552. Primi appunti*, originariamente concepita come comunicazione da presentare al Convegno.

INTRODUZIONE AL CONVEGNO

L'idea di un convegno di studi che esibisse nel titolo il doppio sintagma *Le forme dei libri e le tradizioni dei testi* e che circoscrivesse l'indagine ai tre massimi protagonisti della tradizione letteraria medievale italiana è maturata in margine ad alcune iniziative scientifiche del Centro Pio Rajna, quali il «Censimento» e l'«Edizione Nazionale dei commenti danteschi», la «Nuova Edizione commentata delle Opere di Dante» e «Gli autografi dei letterati italiani», che nella loro realizzazione hanno proposto con evidenza quanto opportuno fosse un approccio integrato degli studi librari, testuali e iconografici. Ed è proprio quest'ultima considerazione che ha suggerito di tenere il tradizionale Convegno annuale del Centro, tra il 18 e il 20 novembre 2019, proprio a Napoli, in sinergica collaborazione scientifica non solo con l'Università degli Studi di Napoli Federico II, ma anche con alcune più recenti istituzioni e centri di ricerca, quali il Dottorato in «Testi, tradizioni e culture del libro. Studi italiani e romanzi» della Scuola Superiore Meridionale e la Scuola di Alta formazione in «Storia e filologia del manoscritto e del libro antico», una parte della cui attività si svolge presso la splendida sede della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli. Luoghi che negli ultimi anni hanno assunto come marca distintiva della propria attività di ricerca un approccio interdisciplinare incardinato sullo studio della tradizione letteraria italiana quale si è organizzata intorno alle forme del libro, manoscritto e a stampa.

I considerevoli progressi maturati nell'ambito delle discipline che hanno per oggetto la trasmissione materiale del pensiero, come la codicologia, la paleografia, la storia della miniatura hanno infatti arricchito considerevolmente le nostre conoscenze sulla storia della cultura e della mentalità e posto nuove, ineludibili questioni ai filologi e agli storici della letteratura. Una serie di aspetti fino a qualche decennio fa quasi del tutto trascurati dagli studiosi, o piuttosto relegati nell'ambito di specialismi quasi autistici, come l'analisi dei supporti scrittori e delle antiche tecniche di produzione, trasmissione e conservazione del libro, o il sistematico studio delle culture grafiche, o ancora la cura per la *mise en page* e il rapporto del

testo con apparati metatestuali, come illustrazioni e commento, hanno mostrato che il libro non è solo un testimone passivo del testo che tramanda, ma anche un'inesauribile fonte di indizi sugli atteggiamenti e le disposizioni culturali, ideologiche, morali e psicologiche di coloro che lo hanno commissionato, realizzato e conservato. Uno storico, un filologo che non padroneggi i due aspetti complementari del libro, inteso come fonte documentaria, e come oggetto materiale meritevole di studio autonomo, difficilmente riuscirà a cogliere il complesso di significazioni di cui è portatore, a comprenderne il contesto e a farne oggetto di una critica consapevole. Materia e testo del codice sono dunque aspetti complementari e dinamici di una stessa realtà da indagare nel loro rapporto reciproco e da consegnare a una unitaria valutazione critica, che potrà approdare a risultati euristicamente fecondi, se sarà in grado di stringere in un nesso solidale operazioni testuali e supporti materiali, di porre l'adeguata attenzione a quella che è stata efficacemente definita «la politica semiotica dei copisti», di andare oltre il pur indispensabile e irrinunciabile procedimento astrattivo della critica stemmatica e di calarsi nell'autentica storicità del testo, che non potrà prescindere dalla materialità della sua tradizione.

Il Convegno *Le forme dei libri e le tradizioni dei testi. Dante, Petrarca, Boccaccio*, i cui esiti sono affidati alle pagine di questo volume, ha inteso pertanto esaminare le feconde implicazioni e le ricadute che tali prospettive di ricerca hanno imposto nell'esame delle tradizioni manoscritte, nell'indagine della più antica trasmissione a stampa, nelle soluzioni editoriali e nelle valutazioni storico-critiche della produzione delle tre corone della letteratura italiana, in un virtuoso intarsio tra puntualizzazioni ecdotiche e perimetrazioni delle morfologie dei libri che si sono fatti veicoli semanticamente non inerti di quei testi. E, come mostrano i saggi che seguono, anche quando le ricerche sulla materialità di manoscritti e incunaboli non sembrano recare significativi contributi da un punto di vista strettamente critico-testuale, sono però certamente in grado di aprire scorci e disegnare inedite prospettive sui contesti di produzione e di ricezione dei libri e di lumeggiare meglio quanto conosciamo della storia della loro tradizione.

In altri termini i contributi qui raccolti hanno dunque provato a verificare *in re*, nei territori della più autorevole tradizione letteraria medievale italiana, la produttività ermeneutica di quel tredicesimo articolo che, alcuni decenni fa, a proposito delle letterature classiche, Guglielmo Cavallo ritenne di dover indicare alla comunità scientifica, come indispensabile integrazione dei dodici principi del «caudato decalogo» ecdotico di Giorgio Pasquali: «i caratteri materiali connotanti i vettori del testo possono in determinati casi indicare fatti, modi, fasi della sua storia (e talora della sua stessa scrittura)» (vd. G. Cavallo, *Un'aggiunta al 'decalogo' di Giorgio Pasquali*, in «Rivista di filologia e istruzione classica», 112 1984, 1, pp. 374-77, a p. 377). Non solo. Gli esiti delle ricerche che le studiose e gli studiosi intervenuti hanno offerto in occasione di queste giornate di studio hanno anche mostrato che l'auspicio formulato dallo stesso Cavallo sulla necessità per i filologi di fare i conti con i dati materiali della trasmissione dei testi è divenuto, a distanza di quarant'anni circa, anche per gli italianisti un'acquisizione consolidata e soprattutto una preziosa risorsa per interpretare con sempre maggiore consapevolezza e attenzione alla loro storicità nel tempo i testi della nostra storia letteraria. E se per Petrarca e Boccaccio la disponibilità di autografi, in primo luogo di libri d'autore come il Vat. Lat. 3195 e l'Hamilton 90, consegna al lettore una testualità diretta emanazione dell'autore, in cui il rapporto tra *libro* e *testo* investe aspetti essenziali del significato dell'opera, le ultime terzine del *Purgatorio* dantesco, con le quali piace concludere queste poche righe introduttive, rivelano quanto, anche in assenza di autografi che consentano verifiche puntuali, il progetto ideativo del poema, l'orchestrazione e organizzazione della macchina narrativa del più bel libro che la letteratura mondiale abbia mai prodotto, siano state condizionate, implicate e, per certi aspetti, anche definite dal suo contenitore, dalle forme di quel, ahinoi, irrimediabilmente perduto libro reale, con le loro preordinate dimensioni, le loro strutture grafiche, le architetture delle loro pagine:

S'io avessi, lettor, più lungo spazio
da scrivere, i' pur canterei in parte

INTRODUZIONE AL CONVEGNO

lo dolce ber che mai non t'avria sazio;
ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren de l'arte.
(*Purg.*, XXXIII 136-41)

Napoli, 18 novembre 2019

ANDREA MAZZUCCHI

CONSIDERAZIONI PALEOGRAFICHE IN MERITO AL PASSAGGIO DALL'ORIGINALE ALLA COPIA

“Originale” varrà qui – impropriamente, mi rendo conto – come modello, se pure in qualche caso il passaggio analizzato sarà quello che muove da un effettivo originale. Posso addurre come giustificazione che il modello che sta davanti agli occhi di un copista è per lui fonte di ogni informazione utile alla realizzazione della copia: in questo senso un originale. Seconda precisazione. Faccio ricadere sotto il più ampio dominio della paleografia ogni dettaglio che, senza riguardare la lezione, tocchi non solo la scrittura, ma l'intero processo di allestimento di un codice: fascicolazione, impaginazione, decorazione, metodi e tempi di lavoro.

Ogni copia, manoscritta o a stampa, implica un modello e una decisione del copista o tipografo di fronte a esso. Come è stato osservato, ogni «nuova trascrizione diventa il luogo geometrico di una contraddizione fra l'imitazione spontanea dell'antigrafo e le esigenze di “formattazione” dell'apografo in un contenitore nuovo e solitamente diverso dal modello».¹ Vedremo entro che limiti sia lecito parlare di contenitore «solitamente diverso dal modello».

Persino alle spalle di un originale (originale, questa volta, in senso filologico) è sempre postulabile un modello, ovviamente ideale, e modello anche in senso codicologico. Niente può convincermi del fatto che Boccaccio, nel realizzare e prima ancora nel progettare il libro immaginato forse come dono per Donato Albanzani del suo *Buccolicum carmen* (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1232, copiato e rivisto tra 1367 e 1375),² non abbia preso a riferimento l'autografo del-

1. M. MANIACI, *Archeologia del manoscritto. Metodi, problemi, bibliografia recente*, con contributi di C. FEDERICI e E. ORNATO, Roma, Viella, 2002, p. 123.

2. Descrizione in *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-13 gennaio 2014, a cura di T. DE ROBERTIS et al., Firenze, Mandragora, 2013, pp. 209-11 (dove la proposta di datazione differisce da quella di M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma,

l'altro *Bucolicum carmen*, quello di Petrarca (Vat. lat. 3358),³ visto a Milano nel marzo-aprile del 1359, e anche trascritto (e ritrascritto, dato che una copia della copia verrà fornita al Nelli).⁴ La relazione codicologica tra i due *Carmina* e la dipendenza della copia Riccardiana dal modello petrarchesco è certificata dalle dimensioni insolitamente piccole dei due manoscritti, davvero anomale in questa fase della storia del libro (e per questo genere di libri) e – anche tenendo conto di qualche rifilatura – del tutto identiche: 162 × 114 mm. per il Vaticano, 160 × 115 mm. per il Riccardiano.⁵

Il grado di dipendenza materiale di una copia dal suo modello e il ruolo che tale relazione può aver giocato per la storia del libro, che è storia segnata da un altissimo tasso di conservatorismo, sono finora sfuggiti a un'indagine sistematica di natura codicologica. Il che può apparire, e in effetti è, paradossale per la disciplina del libro, tanto più che casi esemplari di relazione diretta modello-copia (intendendo in presenza del modello conservato) sono ben noti, anche se in concreto trattati come affioramenti eccezionali più che come manifestazioni di una prassi, di una dinamica della trascrizione potenzialmente diffusa, condivisa. Ben diverso, come ognuno sa, è il rilievo che tale relazione ha avuto e ha per la critica del testo, nella riflessione teorica e nella pratica di edizione.

È evidente che una delle ragioni dell'omissione codicologica risiede nel fatto che «un lavoro su questo aspetto si scontra con la difficoltà preliminare di ritrovare manoscritti legati da un rapporto di

filiazione diretta accertabile». Le parole di Marilena Maniaci⁶ colgono il punto. Chi vorrà mettersi su questa strada non potrà far a meno del testo e della filologia.⁷ Perché è nel testo, una volta che affiori l'ipotesi di una filiazione, che andrà trovata la dimostrazione. Il che, a ben pensare, rovescia a fini paleografici e codicologici la prescrizione pasqualiana che la natura di apografo si intende accertata se, oltre a quanto risulta dall'esame delle varianti, esiste una prova esterna, di natura codicologica, materiale, che lega quel manoscritto al suo antecedente conservato.⁸

Stando così le cose, se è nel testo che andrà trovata la prova esterna che serve a decretare una discendenza non mediata tra due manoscritti, le cose per il paleografo-codicologo sono tutt'altro che semplici. La massa dei manoscritti è enorme e appena scalfita da indagini filologiche, spesso concentrate (penso alle tradizioni lunghe) sulle fasi più antiche, rimanendo meno esplorate quelle più recenti, là dove il tasso di conservazione delle copie è più alto e più alta, almeno in via statistica, la possibilità di scovare i casi che interessano.

D'altra parte va detto che, anche senza entrare nel dettaglio dei rapporti testuali, rimanendo per così dire a lato del testo ma non ignorandone le ragioni, in codicologia e paleografia si sono avuti risultati eccellenti, reali avanzamenti nella conoscenza delle pratiche di costruzione e scrittura del libro laddove ci si è mossi seguendo le piste della tradizione. Non c'è bisogno di ricordare cosa abbia significato il libro di Marisa Boschi (anticipato da alcune riflessioni di Gabriella Pomaro) per la storia della fase più antica della *Comme-*

Viella, 2013, pp. 30-31, 46-47, 132). Riproduzione integrale del ms. all'indirizzo <http://teca.riccardiana.firenze.sbn.it/index.php/it/> alla segnatura.

3. M. VATTASSO, *I codici petrarcheschi della Biblioteca Vaticana*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1908, pp. 30-31. Riproduzione integrale del ms. all'indirizzo <http://www.mss.vatlib.it/>.

4. Per la vicenda GIUS. BILLANOVICH, *Petrarca letterato*, I. *Lo scrittoio di Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 213-15.

5. Dei 103 mss. censiti da N. MANN, *Il 'Bucolicum carmen' e la sua eredità*, in «Quaderni petrarcheschi», x 1993 [ma 1996], pp. 513-35, alle pp. 531-34, una trentina sono trecenteschi, di cui dieci contengono il solo carme petrarchesco (miscellanei tutti gli altri mss.). È interessante notare come una buona parte delle dieci copie monografiche si distingua per il piccolo formato (o per la scelta di uno specchio di scrittura contenente un numero ridotto di versi).

6. MANIACI, *Archeologia del manoscritto*, cit., p. 123.

7. Un'ampia raccolta di esempi, a cui ho in parte attinto, è offerta da G. ORLANDI, *Apografi e pseudo-apografi nella 'Navigatio sancti Brendani' e altrove*, in ID., *Scritti di filologia mediolatina*, a cura di P. CHIESA et al., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 63-94 (già in «Filologia mediolatina», I 1994, pp. 1-35). E si veda anche M.D. REEVE, *Eliminatio codicum descriptorum: a methodological problem*, in ID., *Manuscripts and Methods. Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 145-254 (già in *Editing Greek and Latin texts. Papers given at the Twenty-Third Annual Conference on Editorial Problems*, Toronto, 6-7 November 1987, ed. by J.N. GRANT, New York, AMS Press, 1989, pp. 1-35).

8. G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1952², p. 30.

dia e più in generale (e per quel che più mi riguarda e interessa) per come si lavorava a un libro nella Firenze della prima metà del Trecento.⁹

Con tutte queste premesse si sarà capita la mia nessuna pretesa di esaustività. Mi interessa la casistica, riassunta in qualche esempio, presentato non come aneddoto, ma per ciò che racconta del modo di ragionare del copista di fronte al modello e per verificare se e in che misura è possibile desumere delle regole valide in astratto per altre situazioni. Vedremo apografi da antigrafo conservato e manoscritti da cui è possibile desumere qualche tratto della fisionomia del perduto antigrafo.

Prima di cominciare, però, vorrei ricordare alcuni fatti che, messi in fila, formano un piccolo mantra che suggerisco di recitare ogni volta che si prende in mano un manoscritto accingendosi a esprimere su di esso una qualsiasi valutazione, non solo codicologica. Le cose da ricordare sono le seguenti: (i) i copisti, di solito, sanno quello che fanno e (ii) lavorano su e con materiali difficili e in condizioni ambientali difficili (poca luce, freddo...); (iii) copiare è faticoso e si procede molto lentamente; (iv) il copista mira a ottenere un buon risultato, se non con il minimo sforzo, con un sforzo compatibile col risultato da raggiungere; (v) ogni sua scelta è solo in apparenza individuale: gli appartiene nei limiti imposti dalle convenzioni scrittorie, che sono sorprendentemente rigide (anche condizionate da fattori di natura tecnica e pratica); (vi) la convenzione, cioè il modello ideale, si incarna nel modello contingente, cioè nell'antigrafo che sta sul suo tavolo di lavoro; (vii) la copia non è meccanica solo per ciò che riguarda il testo, ma può esserlo anche (e più di frequente di quanto non si creda) per la struttura, l'immagine del suo contenitore; (viii) e, soprattutto, che ogni informazione necessaria a realizzare la copia è contenuta nel modello.

Se nell'analisi di un manoscritto ci troviamo a constatare la situazione qui schematizzata:

9. M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.

Fasc.	I ⁸	II ⁸	III-IV ⁸	V ⁶	...
cc.	1-8	9-16	17-32	33-38	...
mani	A	B	C	D	...

ovvero, che a un fascicolo o a gruppi di fascicoli corrisponde l'intervento di una mano e che le mani sono tutte contemporanee, siamo autorizzati a pensare che il lavoro di trascrizione si è realizzato a partire da un modello frazionato nelle sue unità fondamentali, i fascicoli, distribuiti tra un numero *x* di copisti che verosimilmente lavorano in sincronia. Dico verosimilmente perché in via di principio non si può escludere che più mani coeve possano succedersi in diacronia, pur rimanendo ciascuna confinata entro un fascicolo (anche se poi ci sarebbe da capire il perché).

Esiste una casistica di libri copiati in questo modo, tanto vasta da configurare un sistema ben radicato. In essi, oltre la lezione dell'antigrafo, è trasmessa anche, in tutto o in parte, la sua struttura fascicolare:

Fasc.	I ⁸	II-VI ⁸ , VII ⁶	VIII-X ⁸	XI ⁸	XII-XIII ⁸	XIV-XX ⁸ , XXI ⁶	XXII-XXVII ⁸
cc.	1-8	9-52	53-76	77-84	85-100	101-162	163-210
mani	A+B	B	C	A	B	D	E

Si vede qui come le cinque mani del Livio di Raterio, magistralmente illuminato da Billanovich (Laurenziano plut. 63.19, Deca 1, seconda metà del secolo X),¹⁰ si dividono il lavoro di copia, anche se la collaborazione contempla due cirenei, B e D, che insieme copia-

10. GIUS. BILLANOVICH, *Dal Livio di Raterio (Laur. 63.19) al Livio di Petrarca (B. M. Harl. 2493)*, in «Italia medioevale e umanistica», II 1959, pp. 103-78 (ora in ID., *Itinera. Vicende di libri e di testi*, a cura di M. CORTESI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004, pp. 103-75), in partic. pp. 104-7. Avverto che la divisione delle mani qui proposta è diversa da quella indicata da Billanovich, il quale assegna a C anche le cc. 163-210 che a mio parere sono di altra mano. Inoltre il copista nominato come E è quello che io indico come D. Per questo e gli altri manoscritti del fondo Plutei della Laurenziana che verranno citati si rinvia implicitamente alle riproduzioni integrali disponibili all'indirizzo <http://mss.bmlonline.it/> (alla segnatura).

tà nell'allineamento a destra,¹³ che potrebbe anche essere scambiata per trascuratezza, se non fosse per la buona qualità e competenza di tutte le mani e soprattutto se non si osservasse che in più di un caso le parole risultano troncate a fine riga nonostante ci sia tutto lo spazio per poterle completare (e addirittura potendo aggiungere altro) senza eccedere la linea di giustificazione (tav. 2).

Nel caso dunque del Laurenziano plut. 63.21 rimane fotografata non solo la struttura fascicolare dell'antigrafo, ma a tratti anche qualche sua facciata, fino al dettaglio di ciò che si leggeva riga per riga. Ma perché i copisti hanno lavorato così? Banalmente perché il rispetto scrupoloso del modello ha rappresentato la via più comoda di arrivare a quella concatenazione perfetta di cui si è detto. È un comportamento di copia, questo, raro per la prosa (ma ne vedremo dopo un'altra dimostrazione), molto più diffuso invece per la poesia: semplicemente perché la poesia è più facile da trascrivere e il codice destinato a contenerla programmabile nei minimi dettagli. Si può decidere di rispettare il numero dei versi per pagina, ciò che produrrà un apografo con lo stesso numero di pagine, non importa se distribuite o meno nello stesso numero di fascicoli (questo dipenderà ovviamente dal cardinale, ovvero dal numero dei bifogli di cui sarà composto il fascicolo); ma si può anche calcolare in anticipo cosa può comportare, quanto al numero di carte necessarie alla trascrizione (e dunque anche dei fascicoli), l'aumento o la diminuzione del numero dei versi per pagina. La condizione necessaria è che si abbia a che fare o con versi in colonna o anche scritti al modo della prosa ma entro una struttura metrica fissa e ricorrente.¹⁴ Là dove

13. Si vedano i casi più evidenti e davvero significativi di tale modalità di trascrizione alle cc. 2r, 4r, 11r, 13v, 15r (per la mano A), 69v, 70v, 72r-v (per la mano G), 77r-84v (ovvero i fascicoli di H), 85r, 87r-v, 90v, 92r-v (per la mano I), 109r, 110v, 111r, 112v, 120v (per la mano K) e 125r-128v (per la mano L).

14. Le indagini sui codici più antichi della *Commedia* ci hanno consegnato una rappresentazione illuminante di come la terzina funzionasse quale unità di progettazione e di come una variazione nel numero delle terzine copiate in una pagina si proiettasse (e viceversa) sul numero dei fascicoli necessari alla copia e sul formato del codice (BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca*, cit., pp. 43-55). In *Descrizione e storia del Canzoniere Escorialense*, in *Il Canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo* (Real Biblioteca de El Escorial e.III.23 - Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX, 529),

queste condizioni non sussistono (per esempio nella prima parte del canzoniere di Petrarca) per un copista è più facile procedere di pari passo col modello: cosa che avviene nel Laurenziano plut. 41.10 e nel Parigino ital. 551, filiazioni quasi fotografiche del codice Vaticano lat. 3195 dei *Rerum vulgarium fragmenta* in parte autografo di Petrarca.¹⁵

Un sistema di copia in facsimile è stato riconosciuto da Courtney in due codici di Giovenale (uno degli inizi del secolo IX, l'altro del secolo X):¹⁶ entrambi contengono lo stesso numero di versi per facciata e i versi sono ovviamente gli stessi facciata per facciata. Ma la cosa interessante (e di grande rilievo per la prassi della copia) è che il codice del secolo X (Aarau, Kantosbibliothek, *Fragmenta Aroviensis*) è indipendente, sul piano del testo, da quello del IX (Montpellier, Bibl. Interuniversitaire, Section médecine, H 125): non è la sua copia fotografica. Ciascuno dei due codici, a distanza di circa 100 anni, ha scelto autonomamente di riprodurre pagina per pagina il modello comune. E ci sono indizi molto forti che dimostrano che in quel ramo della tradizione la copia in facsimile del capostipite comune (ε) si sarebbe prodotta ben quattro volte.¹⁷ Questo, sul piano codicologico, è la dimostrazione di un atteggiamento istintiva-

a cura di S. CARRAI e G. MARRANI, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 11-48, alle pp. 22-23, ho proposto un esempio, sulla base di quattro casi concreti, di cosa può succedere in un fascicolo in relazione al modo secondo il quale un copista decide di trascrivere i sonetti.

15. Per il Laurenziano si veda la scheda di G. BELLONI e S. ZAMPONI in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*. Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 novembre 2008-30 gennaio 2009, a cura di T. DE ROBERTIS, G. TANTURLI, S. ZAMPONI, Firenze, Mandragora, 2008, pp. 304-6; per il Parigino, M. CURSI-C. PULSONI, *Sulla tradizione antica dei 'Rerum vulgarium fragmenta': un gemello del Laurenziano XLI 10* (Paris, Bibliothèque Nationale, It. 551), in «Studi di filologia italiana», LXVII 2009, pp. 91-114; per il Vaticano, si rinvia agli studi contenuti in *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di G. BELLONI, F. BRUGNOLO, H.W. STOREY, S. ZAMPONI, Roma-Padova, Antenore, 2004. Riproduzioni integrali dei due mss. risp. sui siti <http://ms.bmlonline.it/> e su <http://digi.vatlib.it/mss/> alle signature.

16. E. COURTNEY, *The transmission of Juvenal's Text*, in «Bulletin of the Institute of Classical Texts», xiv 1967, pp. 38-57.

17. Ivi, p. 47. La dimostrazione è riassunta in ORLANDI, *Apografi*, cit., pp. 68-69.

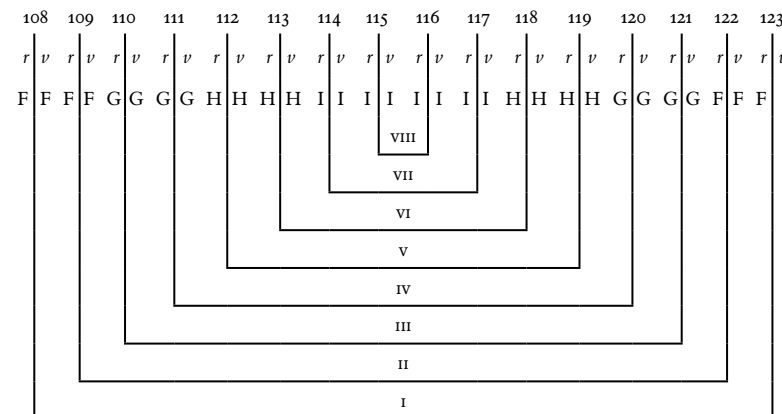
mente conservativo da parte dei copisti, che talora potrà anche essere dettato da una sorta di reverenza nei confronti del modello (se esso è riconosciuto portatore di valori che vanno al di là del dato meramente testuale), ma più spesso è la via più breve, il modo più comodo, meno impegnativo di progettare e ottenere una copia.

Il rispetto del modello è la finalità del curioso esercizio imposto da Salutati al personale della sua cancelleria. Ho già segnalato il caso di due fascicoli del ms. Magliabechiano XXIX 199 (Cicerone, *De legibus* e *Timaues*):¹⁸ ripropongo qui solo lo schema del secondo fascicolo, cc. 108-123 (ma la situazione è la stessa nel primo), per evidenziare come Salutati abbia chiesto a ciascuno dei quattro copisti qui riconoscibili di copiare due bifogli:¹⁹ la mano F copia (contando dal bifoglio più esterno) i bifogli I e II, G copia i bifogli III e IV e così via. È evidente che l'unico a non aver incontrato troppe difficoltà è stato il copista I, perché lavorando al centro del fascicolo si trova a trascrivere otto facciate in successione (l'unica sua preoccupazione è stata di contenere il testo entro l'ottava facciata). Per gli altri i problemi si sono presentati immancabilmente due volte: oltre che sul verso dell'ultima facciata del bifoglio, anche alla fine della quarta (per il copista G, per esempio, alle cc. 111v e 121v). La situazione non cambierebbe se Salutati avesse distribuito ai suoi copisti un bifoglio di un codice di dimensioni maggiori (formato in questo caso di quaderni) scritto a due colonne, con l'incarico per ciascuno di trascrivere una colonna per pagina; questa seconda ipotesi è da considerare più probabile se l'*exemplar* (non conosciuto) a disposizione di Salutati fosse stato un codice antico:

18. I. CECCHERINI-T. DE ROBERTIS, *Scriptoria e cancellerie nella Firenze del XIV secolo*, in *Scriptorium. Wesen Funktion Eigenheiten*. Comité international de paléographie latine, XVIII. Kolloquium, St. Gallen, 11.-14. September 2013, hrsg. von A. NIEVERGELT et al., München, Bayerische Akademie der Wissenschaften-Beck, 2015, pp. 141-69, alle pp. 159-60; descrizione del codice in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, cit., pp. 309-12. Il manoscritto è ampiamente descritto anche da P.L. SCHMIDT, *Die Überlieferung von Ciceros Schrift 'De legibus' in Mittelalter und Renaissance*, München, Fink, 1974, pp. 238-40.

19. SCHMIDT, *Die Überlieferung*, cit., p. 239.

IL PASSAGGIO DALL'ORIGINALE ALLA COPIA



Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. XXIX 199, cc. 108-123.

bifogli I e II (ff. 108+123, 109+122): mano F (copista 5 di Salutati)
 bifogli III e IV (ff. 110+121, 111+120): mano G (ser Bonifacio di Coluccio Salutati)
 bifogli V e VI (ff. 112+119, 113+118): mano H
 bifogli VII e VIII (ff. 114+117 e 115+116): mano I

È dimostrato che a Salutati non è sconosciuto il sistema tipicamente altomedievale della copia a partire da fascicoli separati²⁰ e che intorno a lui, in quello *scriptorium* laico che fu ai suoi tempi la cancelleria della Repubblica fiorentina, come in una comunità religiosa, ruotava un gruppo di copisti da mettere al lavoro non solo individualmente (per esempio per la diffusione delle proprie opere), ma anche collettivamente per la realizzazione di un solo volume.²¹ Nel Magliabechiano Salutati non fa che portare alle estreme

20. La procedura è stata riconosciuta nella trascrizione del ms. A 45 della Biblioteca Forteguerriana di Pistoia (Stazio, col commento di Lattanzio Placido) da S. ZAMPONI, *Nello scrittoio di Coluccio Salutati. Il Lattanzio Placido Forteguerriano, in Tra libri e carte. Studi in onore di Luciana Mosić*, a cura di T. DE ROBERTIS e G. SAVINO, Firenze, Cesati, 1998, pp. 549-92. Scheda più sintetica in *Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, cit., pp. 338-41.

21. L'organigramma dei copisti impegnati da Salutati (almeno in parte sovrapponibile con quello della cancelleria) è schematizzato in CECCHERINI-DE ROBERTIS, *Scriptoria e cancellerie*, cit., p. 168. Un censimento dei coadiutori di Salutati negli

conseguenze, non certo per accelerare la trascrizione, ma a scopo didattico (per insegnare una disciplina di copia) la procedura alto-medievale, ciò che produce nei punti di sutura fra le mani i tipici aggiustamenti già segnalati per il Livio di Raterio (restringimenti della scrittura, aggiunte di righe oltre lo specchio predisposto, annullamento di spazi rimasti inutilizzati). Quanto a ciò che si può ricavare del modello, il metodo di trascrizione ci fa dire che al centro del suo secondo bifoglio (o del primo, nel caso ipotizzato di codice a due colonne) il testo terminava e iniziava esattamente come termina e inizia il secondo bifoglio del Magliabechiano, e così via in tutti i punti in cui si osserva un cambio di mano.

Fin qui codici per i quali indizi di natura materiale e grafica (più mani e cambi di mano coincidenti col cambio di fascicolo, anomalie a fine fascicolo, disposizione delle righe nella pagina, ecc.) ci mettono in allarme riguardo alla relazione col modello. Ma il povero codicologo/paleografo cosa potrebbe mai immaginare osservando la c. 3^v del ms. Nazionale II I 45 (tav. 3) se non fosse dimostrata la sua discendenza diretta dal ms. Nazionale II I 39 (l'autografo di Andrea Lancia delle sue *Chiose alla 'Commedia'*) e se lì, a c. 11^v (tav. 4), non si fosse trovato il modello di quella pagina?²² Se disponessimo della sola copia ci saremmo limitati a dire che il copista del ms. Nazionale II I 45 si è ingegnato a tenere insieme testo e corrispondente chiosa, nonché a trovar il posto per una parte della rubrica omessa per errore (anzi avremmo giudicato quell'inserimento come la dimostrazione di una soluzione assolutamente individuale).

Il caso istruttivo del rapporto che intercorre tra i due manoscritti della Nazionale e – devo confessare – un po' inquietante per chi fa il mio mestiere (quante volte, mi domando, si possono essere presentate situazioni come queste, per le quali non c'è stato modo di accorgersi dello strettissimo legame codicologico e paleografico con

uffici da lui tenuti si deve a V. ARRIGHI, *Il personale di cancelleria al tempo del Salutati*, in *Le radici umanistiche dell'Europa. Coluccio Salutati cancelliere e politico*. Atti del Convegno internazionale di Firenze-Prato, 9-12 dicembre 2008, a cura di R. CARDINI e P. VITI, Firenze, Polistampa, 2012, pp. 101-19.

22. A. LANCIA, *Chiose alla 'Commedia'*, a cura di L. AZZETTA, Roma, Salerno Editrice, 2012, 2 voll., 1 pp. 97-102 (par. *Rapporti tra Firenze, BNC, II I 39 e II I 45*).

l'antigrafo?) introduce la categoria delle copie da *exemplar* conservato.

Le vicende del celeberrimo codice delle *Familiares* di Cicerone che Salutati ottenne da Pasquino Capelli (Laurenziano plut. 49.7),²³ aspettandosi in realtà altro, sono notissime, così come è nota la sua natura di apografo di un antico manoscritto che le vicende della tradizione hanno fatto arrivare nella stessa biblioteca e collocare a due segnature di distanza. Mettendo da parte per un momento l'antigrafo, facendo finta che sia perduto, vorrei che si osservassero tre dettagli, due codicologici e uno grafico:

(i) la copia arrivata da Milano nel settembre del 1392 rivela immediatamente che la sua trascrizione è avvenuta col sistema del modello sfascicolato, a cura di quattro copisti di educazione notarile con responsabilità diseguali (il cireneo è stavolta B, che copia da solo 26 fascicoli e mezzo);²⁴

49.7

fasc.	I ⁸	II ⁸	III-IV ⁸	V ⁶	VI-VII ¹⁰	VIII ⁸	IX ⁸	X-XXVIII ⁸
cc.	1-8	9-16	17-32	33-38	39-58	59-66	67-74	75-225 *
mani	A	B	C	D	B	B	B+A	B

fasc.	XXIX ¹⁰	XXX ⁸	XXXI-XXXII ⁸	XXXIII ⁶
cc.	226-235	236-243	244-259	260-265
mani	B	B	A	B

* perduta 1 c. nel fasc. XVI

(ii) lo specchio di scrittura è doppiamente anomalo: perché è quadrato (come in un codice tardo-antico o carolingio) e perché è quadrato entro una pagina rettangolare, cosa che è il contrario di quanto normalmente succede (indagini statistiche hanno stabilito

23. Descrizione e storia del manoscritto si possono leggere nella scheda a cura di S. ZAMPONI e A. DANIELONI in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, cit., pp. 251-54. Riproduzione integrale del ms. sul sito <http://mss.bmlonline.it/> alla segnatrice.

24. Avverto che la divisione delle mani non coincide del tutto con quella indicata nella scheda indicata alla nota precedente.

che lo specchio di scrittura è di solito più stretto del rettangolo che lo contiene, cioè del rettangolo della pagina);

(iii) il copista B usa per i titoli delle capitali davvero sorprendenti, sia considerando che siamo nell'ultimo decennio del Trecento sia tenendo conto del tono generale della copia e la sua funzione (su carta, eseguita con urgenza, in scrittura corsiva): per la morfologia delle lettere, per l'uso delle "grazie", per l'attenzione messa nel riprodurre i rapporti di spessore, per l'andamento e forma dei segni abbreviativi, al di là di quale sia il risultato, il tutto anticipa quegli esperimenti che siamo soliti riferire quanto meno al primo decennio del Quattrocento.

Ebbene, avendo a disposizione il modello possiamo constatare come questo copista (e solo lui) non si è accontentato di trascrivere, ma, andando ben al di là del compito assegnatogli, ha tentato di riprodurre anche graficamente (direi paleograficamente) qualche dettaglio di ciò che aveva davanti agli occhi (tav. 5). È noto infatti che il Laurenziano plut. 49.7 è copia del plut. 49.9, che secondo Bischoff²⁵ fu trascritto nel secondo terzo del secolo IX da tre mani in un centro della Germania sud-occidentale. Passato per il monastero di Lorsch, il codice approdò nella biblioteca capitolare di Vercelli, dove fu postillato dal vescovo Leone (998-1026)²⁶ e infine scoperto da Pasquino Capelli, cancelliere di Gian Galeazzo Visconti, che lo portò a Milano. Come ha ricostruito di recente David Speranzi, appartenne successivamente a Francesco Filelfo e arrivò a Firenze nella tarda primavera del 1482.²⁷

L'analisi comparata del modello e della sua copia dimostra che:

(i) la struttura, la scansione dei fascicoli del Laurenziano plut.

25. B. BISCHOFF, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigotischen)*, I. Aachen-Lambach, Wiesbaden, Harrassowitz, 1998, p. 261 n. 1231.

26. S. GAVINELLI, *Leone di Vercelli postillatore di codici*, in «Aevum», LXXV 2001, pp. 233-62, alle pp. 251-52.

27. D. SPERANZI, *Poliziano, i codici del Filelfo, la Medicea privata. Tre schede*, in *Cultura e filologia di Angelo Poliziano. Traduzioni e commenti*. Atti del Convegno di Firenze, 27-29 novembre 2014, a cura di P. VITI, Firenze, Olschki, 2016, pp. 51-68, alle pp. 64-68. Riproduzione integrale del ms. sul sito <http://mss.bmlonline.it/> alla segnatura.

49.9 è stata esattamente replicata nel suo derivato (salvo che nel fascicolo quinto, che è anche l'unico che nel Laurenziano plut. 49.7 non rispetta lo specchio di scrittura del modello):

49.9	I-IV ⁸			V ¹⁰	VI-VII ¹⁰	VIII-XXVIII ⁸		
49.7	I ⁸	II ⁸	III-IV ⁸	V ⁶	VI-VII ¹⁰	VIII ⁸	IX ⁸	X-XXVIII ⁸
cc.	1-8	9-16	17-32	33-38	39-58	59-66	67-74	75-225
mani	A	B	C	D	B	B	B+A	B

49.9	XXIX ¹⁰	XXX-XXXII ⁸		XXXIII ⁶
49.7	XXIX ¹⁰	XXX ⁸	XXXI-XXXII ⁸	XXXIII ⁶
cc.	226-235	236-243	244-259	260-265
mani	B	B	A	B

(ii) per mantenere la sincronia dei fascicoli i copisti cercano di far coincidere riga con riga, cosa che succede con grande regolarità (e se qualche volta un piccolo incidente di percorso fa saltare questa coincidenza, il copista si affretta a recuperarla nel corso della pagina);²⁸

(iii) lo specchio di scrittura è identico quanto al numero di righe di testo (22) e per le proporzioni, tendenti al quadrato (salvo, come si è detto, nel fascicolo quinto);

(iv) le maiuscole dei titoli sono effettivamente quelle che il copista B ha cercato di riprodurre.

Alle vicende dei due codici si lega quella del Laurenziano plut. 49.18 (Cicerone, *Ep. ad Brutum, ad Quintum fratrem, ad Atticum*)²⁹ che il Capelli fece copiare per Salutati tra il settembre 1392 e la tarda primavera del 1393 (il codice appartenne poi a Leonardo Bruni, Donato Acciaiuoli, Bartolomeo Cavalcanti, Pier Vettori): il modello, come si sa, è il perduto codice Veronese scoperto da Petrarca nel 1345.

28. Faccio solo l'esempio di quanto succede a c. 3v: le rr. 1-3 coincidono con quelle del modello; alla fine della r. 4 una ripetizione (poi depennata) determina uno sfasamento per tutte le righe successive, che viene recuperato (anche con qualche trucco) solo nelle ultime 4 righe della pagina.

29. Descrizione, storia del manoscritto e riferimenti bibliografici nella scheda di S. ZAMPONI e A. DANELONI in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*, cit., pp. 255-59. Riproduzione integrale del ms. sul sito <http://mss.bmlonline.it/> alla segnatura.

La trascrizione è compiuta mettendo all'opera, anche in questo caso, sette funzionari della sua cancelleria (e alcuni sono gli stessi che hanno copiato l'altro Cicerone: la mano A del plut. 49.18 è la C del 49.7), ma al di là di una più che ragionevole convinzione che la fascicolazione sia la stessa del modello, non c'è modo di dire se altre caratteristiche del perduto Veronese si siano trasferite nella copia:

49.18

fasc.	I-IV ¹²	V ⁸	VI ¹⁴	VII ⁸	VIII-X ⁸	XI ¹⁴	XII ⁸	XIII-XVI ⁸	XVIII-XVIII ⁸
mani	A	B	B	B	C	C	C	B	A

fasc.	XIX ⁸	XX ⁸	XXI ¹⁰	XXII ⁹	XXIII ⁶
mani	D	E	F	F	G

L'imitazione delle lettere dei titoli da parte del copista B del Laurenziano plut. 49.7 ci introduce in un'altra stagione, in un mondo in cui la scrittura (intesa come genere grafico, come repertorio di segni, e non come semplice resa calligrafica) diventa un aspetto sostanziale della bontà anche filologica di un testo, ne è, per così dire, la sua manifestazione prima. Dunque anche la scrittura può essere un dettaglio per riconoscere la fisionomia del modello? In determinate circostanze è così.

È in questo contesto nuovo che si colloca, accanto ai primi esperimenti di Niccoli e Poggio, quello condotto dall'anonimo copista delle cc. 148-151, contenenti il *Somnium Scipionis*, del Vallicelliano C 54, fascicolo che Roberta Caldini Montanari ha riconosciuto come *descriptus* del Laurenziano S. Marco 287 (del sec. XII, forse di origine spagnola).³⁰ Alla conferma dei dati testuali si somma quella che viene dalla riproduzione in facsimile della clausola finale «Ego somno solutus sum» (tav. 6). Messi sull'avviso da quel dettaglio, si noterà anche che il copista moderno più volte, per sequenze più o meno lunghe, restituisce la scrittura più antica in molti altri suoi dettagli: basterà osservare non solo la legatura & (il più tipico dei marcatori

30. R. CALDINI MONTANARI, *Un codice protoumanistico del 'Somnium Scipionis'*, in «Medioevo e Rinascimento», xxiii 2009, pp. 133-54.

umanistici), ma anche la forma particolare della *cauda* che esprime il dittongo, la ripresa delle stesse abbreviazioni.

La scrittura collega in modo non equivocabile anche due codici virgiliani: il primo e più antico è il Laurenziano plut. 39.4, di origine francese, oblungo, della metà o seconda metà del secolo XII; il secondo è il Laurenziano plut. 39.8, copiato tre secoli dopo, nel 1453, dal notaio Gherardo del Ciriagio per Giovanni di Cosimo de' Medici.³¹ Sottolineo la scrittura e non (almeno per quanto ho potuto vedere da qualche sondaggio) il testo, e non l'impostazione della pagina, che prevede nel codice mediceo un minor numero di versi (32 contro 38). Con «scrittura» mi riferisco in particolare alla strategia messa in atto dal primo copista a fine verso, allo scopo di occupare regolarmente tutto lo spazio disponibile sulla riga, fino alla verticale che delimita lo specchio grafico. Per ottenere questo risultato, il copista francese, se si accorge che, procedendo normalmente, rimarrebbe troppo spazio in finale, usa lettere maiuscole, dilatate e/o spaziate, impreziosendo al tempo stesso la sua pagina. Lo stesso fa il Ciriagio. Non solo. Mettendo a confronto identiche sequenze di versi, si può verificare che in più di un caso gli accorgimenti grafici sono gli stessi. E se poi non bastasse, si osserverà che anche il decoratore riprende dal codice più antico l'inconsueta alternanza di lettere blu, rosa e verdi (tav. 7).

I due codici virgiliani configurano dunque la possibilità di una scissione tra testo e contenitore, ovvero che lezione e dati materiali possano provenire da due antighi diversi. Il che complica non poco il quadro fin qui tracciato, che indicava una tendenza conservatrice dei copisti. Va detto che un'operazione di tal genere può essere governata solo da un grande professionista, come è il Ciriagio (di lui si conoscono 45 manoscritti, più interventi in un'altra decina).

La questione della scrittura ci avvicina alla fine, facendoci però ritornare alla prima categoria osservata, quella delle copie da cui è

31. Sottoscrizione alla c. 209r. Per il Ciriagio si veda A.C. DE LA MARE, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525. Un primo censimento*, a cura di A. GARZELLI, Firenze, Giunta Regionale Toscana-La Nuova Italia, 1985, 2 voll., 1 pp. 393-600, alle pp. 430 e 496-98, 596. Riproduzioni integrali dei due mss. sul sito <http://ms.bmlonline.it/> alle signature.

possibile desumere qualche tratto della fisionomia del perduto autografo. Si sono già segnalati i molti dettagli materiali che il Laurenziano plut. 39.26, nella sezione del *Buccolicum carmen*, condivide con l'autografo Riccardiano 1232³² nonostante non ne sia la copia, dettagli che formano un insieme molto significativo: le iniziali in colore, rubriche, lo schema di impaginazione, il modo di scrivere i richiami, la presenza di titoli correnti, la varietà della *littera textualis* e soprattutto il paradigma delle maiuscole usate a inizio verso, che include le varianti capitali del Boccaccio più tardo (*A*, *M* e una forma di *T* col primo tratto diritto e il secondo ondulato) e quelle “gotiche” tipicamente sue (in particolare *D*, *G*, *T*).³³ Se poi si aggiunge che spesso le maiuscole coincidono alla perfezione, quanto a morfologia, con quelle usate da Boccaccio nel Riccardiano nelle medesime sequenze di versi, ci sentiamo autorizzati a guardare al Laurenziano plut. 39.26 come codice che nella sezione del *Buccolicum carmen* riproduce con fedeltà testo e *facies* del secondo perduto originale, che con buona probabilità ma nessuna certezza è identificabile nel ms. V 6 della libreria di S. Spirito (là dove si trovavano anche tutti i materiali serviti per l'allestimento della silloge Laurenziana) (tav. 8). Niente di sorprendente, visti gli esempi che si sono presentati. Salvo che qui la discendenza è dichiarata, manifestata solo dalle caratteristiche della scrittura.

La relazione del Laurenziano plut. 34.49 rispetto al Riccardiano 1232 è la stessa del Laurenziano plut. 39.26 rispetto al perduto secondo originale: ciò nonostante e per quanto i due codici siano stati allestiti nello stesso giro di tempo, entro le medesime mura e per mano di due confratelli, le scelte grafiche di Maurizio Massi, copista del plut. 34.49, sono state molto diverse da quelle di frate Iacopo da Volterra, copista del plut. 39.26. Può succedere dunque che un copista, per quanto probabilmente consapevole di essere in presenza dell'originale di mano dell'autore, non se ne lasci impressionare o almeno non si spinga a procurarne una copia imitativa.

32. Riproduzioni integrali dei due mss. sui siti <http://ms.bmlonline.it/> e su <http://teca.riccardiana.firenze.sbn.it/> alle signature.

33. *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 211-13.

C'è da osservare che nonostante tutto qualcosa dell'originale, per merito del rubricatore e possessore Lorenzo Ridolfi, è passato nel plut. 39.26.³⁴ Anche in questo caso sono le maiuscole usate per i nomi dei *collocutores* a dire qualcosa: non solo perché così tipicamente boccacciane, ma anche perché difficilmente ipotizzabili come autonoma iniziativa “umanistica” del Ridolfi. Se l'osservazione è corretta, se queste varianti di lettera non sono invenzioni sue ma di Boccaccio e prestiti ricavati direttamente dall'autografo Riccardiano, altrettanto si potrà dire della presenza delle medesime forme nel codice del *De montibus* ora Oxford, Bodleian Library, New College 262, in parte di mano del Ridolfi, che dunque sembrano portarci a un passo dal perduto originale.³⁵

Concludendo. Ci hanno insegnato (e lo sentiamo ripetere spesso) che ogni manoscritto è un *unicum*. Ciò che è innegabile: ci sarà sempre un dettaglio anche minimo, codicologico o testuale o riguardante la sua storia, a confermare la sua unicità. Ma è condizione che non va sopravvalutata. Perché è altrettanto vero che un manoscritto è un *unicum* entro una relazione obbligata (il truismo dichiarato all'inizio), che ogni manoscritto è elemento di una serie (anche in senso codicologico e paleografico) e che l'innovazione – all'atto della copia – presuppone un margine di autonomia, uno spazio di libertà (intendo quanto ai caratteri materiali) che ritengo limitato e a cui, forse, un copista medievale neppure aspirava.

34. Riproduzione integrale del ms. sul sito <http://mss.bmlonline.it/> alla signature.

35. T. DE ROBERTIS-V. ROVERE, *Il 'De montibus' di Boccaccio nella biblioteca di Santo Spirito*, in «Italia medioevale e umanistica», LIX 2018, pp. 277-300.

ingenti praeda potius eode
in statu redire. cum consules
extra coniungunt et uolici
lequi. qui ad fluctus uires suas
in unum conculere certilla
pugna eo Anno fuit eadem
fortuna uictoriam dedit
fusus hostibus etiam
cetera capta sic res romana
in an ti quum sta tum

publici non erant ad signum conedio prius
inter sese habito. senatus de uine. ficutq;
dicendi potestate. equis. se. suis. si. pondus
ficturos. p. mittunt. qbus. ea. amplissimis
uerbis. q. t. e. absentia. u. e. essent. fa
ma. q. ea. foru. u. q. urbe. pa. u. s. s. de. sub. u. o
id. a. u. r. a. m. con. cur. s. s. f. it. ple. bi. s. p. e. d. e. r
et. s. o. r. d. i. n. i. s. s. e. a. u. n. t. n. u. n. e. e. s. s. e. o. p. e. r. s.
quae. re. s. p. . e. x . t. r. a

1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 63.19, cc. 52v, 76v,
100v, 162v: comportamento dei copisti a fine fascicolo.

usur pauerint. meolum. cor. iol. a. i. a. r. e.
eum. s. e. . a. r. e. . que. p. c. h. i. o. i. u. d. i. c. e. . u. e. l. i.
cem. fecerunt. inter. ce. p. t. u. r. o. s. . s. p. e. r. o. n. t.
sibi. e. i. q. u. i. u. i. t. a. t. e. p. u. s. s. u. p. e. . n. p. o.
tuisse. s. e. a. n. i. u. d. u. c. e. r. e. i. n. a. n. i. m. u. m.
quinque. m. i. l. i. t. u. m. m. i. l. e. s. p. r. o. p. a. r. t. e.
u. i. r. . m. a. n. u. e. p. i. s. s. e. t. . t. u. m. s. e. n. e. x.
quo. q. u. e. . u. o. c. e. . q. u. a. u. i. a.
p. o. s. s. e. t. . u. i. d. i. c. a. r. e. t. .
m. a. g. n. o. p. e. t. e. r. s. e. s. u. a. d. e. r. e. .

uobis rei que pub. sit. princi
pes senatus relationem con
sulis de sum ma rerum
laudare sed cum
alio rum causa
alia esset ra
ex pe di ri posse
con si li um di ce re
ut p ro

nilus laanie uionis
itorib septus lata imedio
istore . separatinq;
statum Non fraude
q unde aucta sol. di facta
t. Admiracula aliqua
ipli. cui auctam null;
i uagante i agri situ
abdonisio siclie tatan
a. tu optimates iudicant.
u. i. u. b. i. q. u. i. p. u. g. n. a. b. i. l. e. u. i. d. e. t.
e. b. i. t. i. o. n. e. c. o. p. e. l. l. e. r. e.
u. i. a. e. o. r. a. p. e. u. i. s. t. a. a. c. e.
m. o. u. . d. i. o. r. i. s. s. e. a. s. s. i. m. a.
a. e. n. a. u. t. a. n. t. . A. u. s. t. o. m. a.
e. l. o. c. u. p. e. d. e. a. r. t. i. s. i. u. e. n.
a. n. o. n. u. s. a. r. e. i. t. r. a. s. s. i. t. .
i. b. i. h. a. e. r. i. m. p. e. t. i. a.
r. e. s. s. u. . D. e. d. u. c. t. a. q. . e. t. o. n. a. t.
h. u. e. n. s. q. u. e. q. u. a. n. t. i. t. o. m. a. n. o.
u. i. b. a. n. a. b. a. t. . I. n. i. c. o. s. l. a. u. a.
d. i. o. r. . q. u. e. r. o. m. a. n. i. . i. d. i. e. s.
n. o. i. s. h. i. a. u. n. s. u. g. n. a. q.
n. e. m. o. d. i. c. e. l. a. u. i. t. a. n. u. s.
u. e. i. t. a. f. u. t. a. c. e. r. n. e. s. h. u. y.
u. e. l. i. p. l. u. d. i. b. u. i. b. o. n. i. a. r.
f. i. l. i. e. . N. o. m. i. n. u. p. e. n. e. s.
r. e. d. u. n. q. u. e. b. a. n. t. n. i. f. a. c. i. l. e.
a. n. a. i. s. h. i. l. a. r. e. a. n. i. m. u. .
q. s. p. e. a. t. e. m. o. r. i. e. n. s. u. t.
p. o. t. i. s. s. i. m. u. n. e. s. t. i. g. i. s.
t. o. r. e. s. t. e. s. t. a. m. e. n. t. o.
m. e. a. n. n. o. u. i. t. u. m. .
a. d. p. r. e. h. e. n. t. i. b. t. e. r.
a. u. t. i. b. . F. u. n. u. s. s. i. t.

trahendis arcib; urbium. diuq;
portarent. Quod ubi im
mū periculis erat
pa est: ne multi ca
prior. Tum aduadendū par
ū est: q; loquendi plura
ū dilatu est. Adrita
die. res finem iuenit. Ita
ecaltis cartaginensib;
his qd que ultro dicta erant.
conueniunt. Ia ferme pedes
ōmē campūq; circa int
ie loquū differret. Illum
Nec qd suspecta fraus
pau electansq; caltre egres
depulsa sole nebula. apuit
claudet panteū fraudan
stingere acce. Hostis dtecebat
ut redirent ad romanos. nec
pua. Non italie iam maior
ueta placuit. He tamen que
it dies xxx. cecidissent: qui i
un alij alie nominarent
ia comitū. Salere. deniq;
anto impio dignas crederent
tate. luctus accepto cladis
pi consili; comitū die
ectant hom pūpū alioy
p. ce. ut nemo audir ihs
hispania ceciderit filius.
supiore unde conspici pot
t. clamore ac fauore
dinde inter consilium
sepiōni impū. ce.
t. iam redirent

ituti. Si qua alia pūla
āmilias singula decreta futaq;
is liboq; eoy 20 iuges uenden
em uenerent. Alios munici
mina etia censui distinxerit
iancipia. preter pūbes uiri
et dñs. Campanos omēs. A.
arentes eoy. apud hostes
minit. q; neie qe eoy qe apue
diem maneret. Locu ubi ha
nec fute capana que apptō
romano transissent pū qhan
e qe eoy. ppi mare. v. x. milib;
e ipi postei. eoy uspiā. pū
li neq maior qm qnq; gūta
letle galthe gestissent. lo
R oma māt. Deome uenire.
eoy. sacri ac pūna eent.
t aliquanto qm roman
le. sed ingente deu atq; p
usq; dilectus habet. Scip
antūm tem cum neq; hōmū
qea tempestate in publico
antea temigel darent.
temitū hominū. tanta indig
cedm fclōs campānoiq;
imphille. Seruos agricolōres.
ugel impūdo. siq; cui
nuit. ab latum. Sei
posse. lona sua uenderent
limantur. qui dem qe
pūlū ingentū tū curum futa
xerant. Spūū deide hūitib;
i. Senatu postero die habuer. dte
uerter oratione eo. ut dicerent
uina ietario. n. cet.

2. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 63.21, cc. 52r, 87r, 92v:
comportamento dei copisti a fine riga.

[illegible][illegible]

ne l'acqua fue l'acqua po d'acqua
 e l'acqua l'acqua l'acqua l'acqua l'acqua
 e l'acqua l'acqua l'acqua l'acqua l'acqua

[illegible][illegible]

4. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 39, c. 11v: modello del ms. della tav. 3.

3. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 45, c. 3v: copia del ms. della tav. 4.

M. TVLLI CICERONIS.
EPISTVLARVM. AD M. MARIVM.
ET. CAETEROS. EXPLICIT.

5. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 49.9 (sec. IX), dettaglio della c. 117 ν (sopra); plut. 49.7 (a. 1392), dettaglio della c. 113 ν (sotto): modello e copia imitativa dei titoli.

[illegible]

ase equet. Id aut nec natura potest nec moueri. Vt cadat
omne celi. omnisque natura & est situt necesse ē nec
in illa natura. quā apud ipso impulsu moueat. Cui
pater ē et nū id ēē qd ase ipso moueat. qd ē hanc na
tura animus ē attribuit neget. In anima ē et omne qd
pulsu agitur ē et nū. Quod ē aial. id motu actus inteno
re & suo. Nā hec ē ppā natura amāt qd in qd sic una ex
omnibus qd ase moueat neq; nata erit & ē et nū est.
hanc tu exerce optimis in rebus. Si aut optime cur
de salute patrie. quib; agitur aut uelociter hanc sede
& domū suā uiolabit. Id qd ostendit si tā nū ai erit in
clupis cōpore eminebit foras. & ea qd extra erit cōpō
quā maxime a cōpore abstinet. Nāq; eoz animi qd ē
corporis uoluntatis decidit earūq; se quasi mini
stros pōnunt in pulsuq; libidine uoluntatis ob
dictantium deoni. & homini uiri uiolantur corporib;
elapsi arai terram ipsam uolunt. Nec hunc in
loam nisi multis exagitatis scasis reuertunt. Ille
discedit. Ego Somno Soluor Svan.

6. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, S. Marco 287, c. 36r (sopra); Roma, Biblioteca Vallicelliana, C 54, c. 151r (sotto): il modello e la sua copia imitativa.

Parta mee ueneri sunt munera. namq; notum
 1 pfe locum aere quo congefsero palumbes.
Quod potui puero siluestri exarboie lecta.
 A urea mala decem misi cras altera untea;
O quotiens & que nob Galathea locuta est
 P artem aliquam uenti diuum referatis ad aures;
Quid pdest. quod me ipse animo n spuis amisa
 S idum tu sedaris apros. ego retia s e r u o;
Phillida mitte mhi meus est natalis 1 o l l a;
 c um faciam uitulam: p frugibz ipse uenit o
Phillida amo ante alias. nam me discedere fleuit.
 E t longum formose uale: uale inquit 1 o l l a;
Triste lupus stabul: maturis frugibz imbres.
 A rboribz uenti. nobis amarillidis 1 r g;
Dulce satis humor: depulsis arbutu he d i s.
 l enta salix feto pecori. mibi solus amyn t a s;
Pollio amat nram. quamuis sit rustica musam.
 P ierides uitulam lectori pascite u e s t r o;

Parta mee ueneri sunt munera: namq; notau
 1 pfe locum aeree quo congefsero P A L U M B E S.
Quod potui puero siluestri exarboie L E C T A
 A urea mala decem misi: cras altera M I T T A M.
O quotiens & que nobis galathea locuta E S T ?
 P artem aliquam uenti diuum referatis ad aures.
Quid prodest: quod me ipse animo no spuis amyntas
 S idum tu sedaris apros. ego retia S E R U O.
Phillida mitte mibi: meus est natalis 1 O L L A
 c um faciam uitulam: pro frugibus ipse uenit o.
Phillida amo ante alias: nam me discedere fleuit.
 E t longum formose uale: uale inquit 1 O L L A.
Triste lupus stabulis: maturis frugibus imbre.
 A rboribus uenti: nobis amarillidis 1 R g.
Dulce satis humor: depulsis arbutus H E D I S.
 l enta salix feto pecori: mibi solus a m y n t a s.
Pollio amat nostram quamuis sit rustica musam:
 P ierides uitulam: lectori pascite u e s t r o.

7. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 39.4, c. 4v (sopra), e plut. 39.8, c. 4v (sotto): dettaglio delle maiuscole a fine riga nelle medesime sequenze di versi.

L alar E npiu C enta A st al J lleco J mpo h ec tr C enta A due M unc Q uos J lly n C rde C uce R estu	P ost M itt C ast O mi A lge A udi S alti h is i h oc i E kn M ene S uir E t cr J nce A ufe	L alauaq; r E npiut ph C entauris. A st alios m J llecebus. J mposiue H ec trisus p C enaiculo A tta igitur A dueniens M unera plu Q uos genu J lly n pte C redham. T u celum c	R estu P ost. n M itro C astar O mni A lgaq; A udu S Alen H is po H os re E knas M on e S urni E t am H A mi
--	---	---	--

8. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1232, c. 45r-v (a sinistra), e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 39.26, c. 79r-v (a destra): dettaglio delle maiuscole iniziali nelle medesime sequenze di versi.

MARCO CURSI

AUTOGRAFI AUTORIALI E AUTOGRAFI
EDITORIALI NELLA TRADIZIONE
DELLE TRE CORONE

Virgilio Ambrosiano

Nota per Laura (1348). Inchiostro di color chiaro, quasi biondo, Segno di nota. Notare la piccolezza della scrittura! (*in margine*: Molto più piccola che quella del 1338) *L* (meravigliosa armonia e chiarezza).

Questo breve appunto di Armando Petrucci, contenuto nei materiali preparatori al volume *La scrittura di Francesco Petrarca*,¹ ci consegna un frammento di uno dei momenti dell'ideazione del libro che forse più di ogni altro ha mutato i termini dei complessi rapporti che legano gli studi paleografici e l'autografia letteraria. Eravamo allora nel 1967; fino a quel momento per i paleografi fare ricerca sugli autografi – specialmente se ci riferiamo alle testimonianze di mano di letterati italiani – aveva significato soprattutto compiere riconoscimenti da consegnare ad altri specialisti (primi tra tutti i filologi). Quella stagione di studi era cominciata molti anni prima, nell'ultimo ventennio del sec. XIX, e aveva ricevuto un formidabile impulso dall'affermazione di un nuovo e straordinario strumento nelle indagini di carattere attribuzionistico, la fotografia. Basti pensare al fatto che nel 1887, un anno dopo la prima notizia dell'identificazione della mano di Petrarca nel codice dei *Rerum vulgarium fragmenta* Vat. lat. 3195,² Pierre de Nolhac ritenne necessario da-

1. Tali appunti sono ora conservati da Patrizia Rafti, che li ottenne da Armando Petrucci come ausilio alla preparazione della sua tesi di dottorato; al riguardo vd. P. RAFTI, *Memorie di una "eternalista" di Paleografia. Per il Maestro*, in «Litterae caelestes», IX 2018, pp. 99-110, a p. 107 (la riproduzione della nota autografa di Petrucci è alla fig. 4 a p. 108).

2. L'annuncio venne dato a distanza di pochi giorni l'uno dall'altro da Arthur Pakscher e Pierre de Nolhac, che si erano potuti avvalere di un confronto diretto con altri autografi del poeta conservati nella Biblioteca Apostolica Vaticana; il primo si servì di una comunicazione tenuta all'Accademia delle iscrizioni e belle lettere di Parigi, il secondo di una notizia data all'Accademia dei Lincei. Al riguar-

re una prova tangibile della sua ipotesi pubblicando un breve contributo cui erano allegate tre riproduzioni del codice seguite da alcune tavole di autografi petrarcheschi vaticani e parigini.³ O ricordare le tormentate vicende che segnarono l'assegnazione alla mano del Boccaccio del Chigiano L V 176, che rappresentano un altro esempio del ruolo decisivo svolto dalla fotografia per la soluzione di problemi di autografia.

L'attribuzione era stata annunciata da Arthur Pakscher nel 1886,⁴ ma il suo ragionamento era basato su prove di carattere prevalentemente filologico e biografico;⁵ quell'ipotesi veniva così stroncata dapprima dal Macrí Leone⁶ e in seguito dal Cesareo.⁷ La questione fu rimessa in discussione dopo la pubblicazione di un fondamentale saggio di Henry Hauvette del 1894, in cui si faceva uso di riproduzioni fotografiche di codici del Boccaccio,⁸ e definitivamente chiarita con l'edizione critica della *Vita nuova* curata da Michele Barbi (1907), in cui la tesi della paternità boccaccesca del codice veniva finalmente autenticata⁹ grazie a un confronto condotto con una ri-

do cfr. *Sul manoscritto del 'Canzoniere' di F. Petrarca. Relazione dei soci Ernesto Monaci ed Alessandro D'Ancona sulla Memoria del dott. A. Pakscher presentata nella seduta del 16 maggio 1886*, in «Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», II 1886, pp. 648-52.

3. Cfr. P. DE NOLHAC, *Fac-similés de l'écriture de Pétrarque et appendices au 'Canzoniere autographe' avec des notes sur la bibliothèque de Pétrarque*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», VII 1887, pp. 3-38, tavv. I-IV (con riproduzioni tratte dai codici Vat. lat. 3195, cc. 65r, 30r; Vat. lat. 3358, cc. 44v-45r; Par. lat. 1994, 7595, 1989, 1880; di queste ultime non sono fornite indicazioni di carta).

4. A. PAKSCHER, *Di un probabile autografo boccaccesco*, in «Giornale storico della letteratura italiana», VIII 1886, pp. 364-73.

5. Ivi, p. 369.

6. F. MACRÍ LEONE, *La Vita di Dante scritta da Giovanni Boccaccio*, Firenze, Sansoni, 1888, p. CXLVII.

7. G.A. CESAREO, *Su le "poesie volgari" del Petrarca*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1898, pp. 289-98.

8. H. HAUVETTE, *Notes sur des manuscrits autographes de Boccace à la Bibliothèque Laurentienne*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire», XIV 1894, pp. 87-147 (il saggio è corredato da 6 tavole che riportano riproduzioni tratti dai codici Pluteo 29.8 e Pluteo 38.17).

9. M. BARBI, *Introduzione a DANTE ALIGHIERI, La Vita nuova*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1907, pp. XIII-CCLXXXVI, alle pp. CLXXVII-CLXXVIII.

produzione fototipica integrale della silloge Toledana 104 6, ottenuta dalla Biblioteca y Archivo Capítular.¹⁰ In questi e in altri casi che si susseguirono negli anni successivi, le dinamiche che regolavano i rapporti di forza tra le discipline restavano sostanzialmente inalterate: ai paleografi (o comunque a studiosi dotati di buone competenze paleografiche) il compito di scoprire nuovi autografi, certificare ipotesi attributive, distinguere fasi cronologiche e stratificazioni negli interventi correttivi d'autore; ai filologi quello di procedere all'edizione, misurandosi spesso con il difficile problema della ricostruzione dei diversi momenti di stesura di un'opera, ovvero del suo iter genetico-evolutivo.

Con i lavori di Petrucci, dal dittico petrarchesco della fine degli anni '60¹¹ ai numerosi saggi dei primi anni '80, tra cui spiccano quelli inseriti nei volumi della *Letteratura italiana* Einaudi,¹² si passa dallo studio degli autografi a quello dell'autografia letteraria, che diviene un problema paleografico.¹³ Si pensi, ad esempio, alla messa a fuoco del cosiddetto «rapporto di scrittura», l'indicatore che misura il grado di partecipazione diretta dell'autore all'opera di confezione del proprio testo, da cui è derivata una serie di riflessioni sulle strategie scritte e librerie e più in generale sulle scelte di forma-libro adottate da autori di varie epoche.¹⁴ Attraverso queste innovative meto-

10. Cfr. ivi, p. IX.

11. A. PETRUCCI, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967; F. PETRARCA, *Epistole autografe*, a cura di A. PETRUCCI, Padova, Antenore, 1968.

12. Si ricordi almeno A. PETRUCCI, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. ASOR ROSA, II. *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 497-524; ID., *La scrittura del testo*, ivi, IV. *L'interpretazione*, 1985, pp. 285-310; ID., *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, ivi, *Storia e geografia*, II. *L'età moderna*, 1988, to. II pp. 1193-292 (nuovamente pubblicati in ID., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017, risp. alle pp. 11-44, 63-92, 127-246).

13. Al riguardo vd. A. BARTOLI LANGELI, *Autografia e paleografia*, in «Di mano propria». *Gli autografi dei letterati italiani*. Atti del Convegno internazionale di Forlì, 24-27 novembre 2008, a cura di G. BALDASSARRI, M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI, E. RUSSO, Roma, Salerno Editrice, 2010, pp. 41-60, a p. 41.

14. Su di esso cfr. PETRUCCI, *La scrittura del testo*, cit.; ID., *Dal manoscritto antico al manoscritto moderno*, in *Genesis, critica, edizione*. Atti del Convegno internazionale di Pisa, 11-13 aprile 1996, a cura di P. D'ITORIO e N. FERRAND = «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia. Quaderni», I 1996, pp. 3-13.

dologie di ricerca, che oltrepassavano i ristretti confini imposti dall'*expertise*, il problema dell'autografia diveniva un fenomeno grafico da inquadrare in un preciso ambito storico e la letteratura veniva esaminata dal punto di osservazione della produzione materiale, fatta di scritture e di libri.¹⁵

Naturalmente l'azione culturale compiuta da Petrucci non è da ritenersi isolata; all'estero altre proficue riflessioni sull'autografia letteraria erano state compiute da Paul Lehmann, Marie Cecile Garand, Françoise Gasparri.¹⁶ Per quel che riguarda l'Italia, è innanzitutto opportuno ricordare un paleografo *sui generis* che fin dagli anni '50 del Novecento ebbe ben chiara «l'importanza filologica di indagini dirette a segnalare, accertare o discutere l'autografia di scritture di codici»: Augusto Campana. La sua figura appare davvero quella di un precursore; basti pensare che già nel 1950 egli metteva a punto un progetto editoriale che prevedeva la realizzazione di un album fotografico di immagini di autografi di letterati e dotti medioevali e rinascimentali, anticipando di fatto la grande impresa degli *Autografi dei letterati italiani* che avrebbe preso forma sessant'anni dopo.¹⁷ Volendo tentare una rapidissima panoramica degli studi dell'ultimo mezzo secolo, limitando la nostra attenzione a Petrarca e Boc-

(nuovamente edito in ID., *Letteratura italiana*, cit., pp. 111-25). Cfr. anche il recente M. CURSI, *Scrivere, incidere, digitare*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, VI. *Pratiche di scrittura*, Roma, Carocci, 2021, pp. 153-91, partic. alle pp. 153-80.

15. Traggo questa interpretazione da BARTOLI LANGELI, *Autografia e paleografia*, cit., pp. 41-43.

16. Cfr. *ivi*, p. 41.

17. Cfr. A. CAMPANA, *Scritture di umanisti*, in «Rinascimento», I 1950, pp. 227-56 (nuovamente edito in ID., *Scritti*, a cura di R. AVESANI, M. FEO, E. PRUCCOLI, II. *Biblioteche, codici, epigrafi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, 2 to., I pp. 113-36; la citaz. è tratta da p. 115). Il progetto ALI. *Autografi dei letterati italiani* ha trovato espressione in un portale (<http://www.autografi.net>) e nei volumi degli *Autografi dei letterati italiani*, dir. M. MOTOLESE ed E. RUSSO, Roma, Salerno Editrice, di cui finora sono stati pubblicati *Le Origini e il Trecento*, a cura di G. BRUNETTI, M. FIORILLA, M. PETOLETTI, I 2013; *Il Quattrocento*, a cura di F. BAUSI, M. CAMPANELLI, S. GENTILE, J. HANKINS, cons. paleogr. di T. DE ROBERTIS, I 2013; *Il Cinquecento*, a cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI, E. RUSSO, cons. paleogr. di A. CIARALLI, 2009-2022, 3 voll.

caccio, molti sono i contributi che, pur essendo ispirati da principi epistemologici spesso diversi rispetto a quelli proposti da Petrucci, hanno portato ad accrescere le nostre conoscenze sui metodi di lavoro e di studio delle due corone.

Quanto al Boccaccio, mi piace ricordare la mirabile sintesi compiuta da Albinia de la Mare nel suo *The Handwriting of Italian Humanists* (1973);¹⁸ l'*Introduzione* all'edizione fototipica del Chigiano L V 176, curata nel 1974 da Domenico De Robertis, su cui torneremo più tardi;¹⁹ un breve saggio di Emanuele Casamassima sugli autografi del Boccaccio (ancora del 1974), in cui si sottolineava il crescente «rilievo che i fatti grafici, la struttura materiale del codice» andavano acquistando «nella storia della tradizione e dell'eccdotica»;²⁰ i numerosi studi di Vittore Branca in cui si discute, in ottica storico-culturale oltre che filologica, del Berlinese Hamilton 90;²¹ infine, più di recente, le riflessioni di Patrizia Rafti, Francesca Malagnini e Teresa Nocita sulla gerarchia del sistema delle iniziali nell'autografo decameroniano²² e alcuni contributi miei e di Teresa De

18. A.C. DE LA MARE, *The handwriting of italian humanists*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1973, pp. 17-29.

19. D. DE ROBERTIS, *Introduzione*, in *Il codice Chigiano L.V.176 autografo di Giovanni Boccaccio*, ed. fototipica, Roma-Firenze, Archivi Edizioni-Alinari, 1974, pp. 7-72.

20. E. CASAMASSIMA, *Dentro lo scrittoio del Boccaccio. I codici della tradizione*, in «Il Ponte», XXXIV 1978, pp. 730-39, alle pp. 730 e 737, da cui si traggono le due citazioni (anche in A. ROSSI, *Il 'Decameron'. Pratiche testuali e interpretative*, Bologna, Cappelli, 1982, pp. 253-60).

21. Tra di essi basterà menzionare V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, II. *Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del 'Decameron' con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, pp. 211-62.

22. Cfr. T. NOCITA, *Per una nuova parafrasi del testo del 'Decameron'. Appunti sulle maiuscole del cod. Hamilton 90* (Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz), in «Critica del testo», II 1999, 3 pp. 925-34; EAD., *Le ballate del codice Hamilton 90*, in *La lirica romanica del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società italiana di Filologia romanica, Padova-Stra, 27 settembre-1° ottobre 2006, a cura di F. BRUGNOLO e F. GAMBINO, Padova, Unipress, 2009, 2 voll., II pp. 877-90; P. RAFTI, «*Lumina dictionum*». *Interpunzione e prosa in Giovanni Boccaccio*, IV, in «Studi sul Boccaccio», XXIX 2001, pp. 3-66, alle pp. 7-10; F. MALAGNINI, *Mondo commentato e mondo narrato nel 'Decameron'*, *ivi*, XXX 2002, pp. 3-124; EAD., *Il sistema delle maiuscole nell'autografo berlinese del 'Decameron' e la scansione del mondo commentato*, *ivi*, XXXI 2003, pp. 31-69.

Robertis dedicati a una visione complessiva della produzione manoscritta del Certaldese.²³

Passando a Petrarca, per ragioni di brevità mi limiterò a richiamare, oltre al già citato volume di Albinia de la Mare, un breve ma rilevante studio pubblicato da Emanuele Casamassima nel 1973, in seguito alla scoperta dell'autografo dell'epistola a Urbano V (Ricc. 972);²⁴ alcuni importanti saggi contenuti nel commentario all'edizione facsimilare del codice Vat. lat. 3195, edita nel 2004,²⁵ tra cui quelli di Stefano Zamponi, che esamina la tipologia grafica, le scelte di formato, proporzione e impaginato,²⁶ di Furio Brugnolo, che riflette sulla «semiologia della pagina scritta»,²⁷ di Wayne Storey, che insiste sulla «poetica grafico-visiva» petrarchesca,²⁸ da ultimo, i lavori di Maddalena Signorini sulla scrittura libraria di Francesco Petrarca e sulle «tracce» petrarchesche.²⁹

Il quadro degli studi fin qui tratteggiato è caratterizzato da un

23. Cfr. M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013; T. DE ROBERTIS, *Il posto di Boccaccio nella storia della scrittura*, in *Boccaccio letterato*. Atti del Convegno internazionale di Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013, a cura di M. MARCHIARO e S. ZAMPONI, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 145-70.

24. Il codice fu identificato due anni prima da Casamassima, che ne diede subito notizia sull'«Unità» del 19 maggio 1971; in seguito pubblicò un denso saggio (E. CASAMASSIMA, *Un autografo petrarchesco: la seconda epistola al pontefice Urbano V ('Senili', IX 1) nel Codice Riccardiano 972*, in *Miscellanea in memoria di Giorgio Cencetti*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1973, pp. 235-55) e solo a distanza di molti anni diede alle stampe l'edizione della lettera, accompagnata dal facsimile (ID., *L'autografo Riccardiano della seconda lettera del Petrarca a Urbano V ('Senile' IX 1)*, num. mon. dei «Quaderni petrarcheschi», III 1985-1986); al proposito vd. anche S. ZAMPONI, *Emanuele Casamassima palaeographer and book historian*, in «JLIS.it. Italian Journal of Library, Archives and Information Science», XII 2021, 2 pp. 1-22, a p. 9 (<https://www.jlis.it/article/view/12702/11444>).

25. *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario* [all'edizione facsimile], a cura di G. BELLONI, F. BRUGNOLO, H.W. STOREY, S. ZAMPONI, Roma-Padova, Antenore, 2004.

26. Cfr. S. ZAMPONI, *Il libro del 'Canzoniere'*, ivi, pp. 13-72, partic. alle pp. 15-25.

27. Cfr. F. BRUGNOLO, *Libro d'autore e forma-Canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei 'Rerum Vulgarium Fragmenta'*, ivi, pp. 105-29; la citaz. è tratta da p. 107.

28. H.W. STOREY, *All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, ivi, pp. 131-71.

29. Cfr. M. SIGNORINI, *La scrittura libraria di Francesco Petrarca: terminologia, fortuna*, in «Studi medievali», XLVIII 2007, 2 pp. 839-62; EAD., *Sulle tracce di Petrarca. Storia e significato di una prassi scrittoria*, Firenze, Olschki, 2020.

denominatore comune: il prevalente interesse per prodotti grafici che rientrano nell'ambito degli autografi autoriali, quei libri progettati e concretamente realizzati dall'autore che «di mano propria» (per richiamare il titolo di un convegno promosso dal Centro Pio Rajna nel 2008) mette in pagina il testo di una sua opera. Proprio in occasione di quel convegno, un intervento di Lucia Battaglia Ricci ha posto in rilievo l'esigenza di raffinare l'articolazione delle varie tipologie degli autografi letterari;³⁰ se concentriamo l'attenzione sulla responsabilità dell'autore nell'organizzazione editoriale, infatti, potremo distinguere tra i libri concepiti e realizzati in prima persona dall'autore («edizioni d'autore autografe») e quelli progettati dall'autore dell'opera ma realizzati senza la sua partecipazione diretta («edizioni d'autore non autografe»); sarà poi necessaria un'ulteriore ripartizione tra le edizioni *chiuse*, almeno idealmente ultimative, e le edizioni *aperte*, passibili di ulteriori interventi che fanno assumere loro lo *status* di copie di lavoro. Nel saggio della Battaglia Ricci veniva isolata, inoltre, un'altra tipologia di libri autoriali che di norma sono oggetto di minore attenzione da parte degli studiosi, quei manoscritti realizzati da «un autore perfettamente riconoscibile, che ha copiato per sé o per altri l'opera di un altro scrittore, anche intervenendo in modo personale sul testo»; pure questi saranno da ascrivere all'insieme dei libri d'autore, ma andranno separati dalle categorie fin qui menzionate e potranno essere indicati come «autografi editoriali».³¹

La mia breve riflessione odierna vuole partire proprio da tale distinzione,³² capace di aprire il campo a indagini in cui l'analisi delle costruzioni grafico-visive realizzate da un autore per la trasmissione di una sua opera (la cosiddetta *intentio auctoris*) è estesa a un'attività editoriale di più ampio respiro, comprendente le trascrizioni di testi di altri autori, spesso realizzate con la medesima attenzione alla struttura materiale e all'assetto paratestuale.

30. Cfr. L. BATTAGLIA RICCI, *Edizioni d'autore, copie di lavoro, interventi di autoesegesi: testimonianze trecentesche*, in «Di mano propria», cit., pp. 123-57.

31. Al proposito vd. ivi, pp. 125-27.

32. Poi approfondita e puntualizzata in un successivo studio del 2013: L. BATTAGLIA RICCI, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 21-26.

Procederemo, dunque, all'esame di due differenti casi riguardanti l'attività "editoriale" delle Tre corone, l'uno riferito a un autografo autoriale, l'altro a un autografo editoriale.

Il punto di partenza di questo itinerario non sarà dato, come sarebbe lecito attendersi, dai due più straordinari autografi autoriali del Trecento italiano, il Canzoniere Vat. lat. 3195 e il Berlinesse Hamilton 90; entrambi i manoscritti, infatti, sono stati oggetto di studi accurati, che li hanno esaminati dai più diversi punti di vista. Mi è sembrato opportuno, invece, tornare a proporre qualche breve considerazione su un codice del tutto sconosciuto ma non meno rilevante, un libro che si può a buona ragione definire lo "strumento connettivo" di quel tessuto formato dai libri della nuova produzione letteraria in volgare che andava prendendo forma nell'Italia del Trecento: l'autografo della *Commedia*. Di quel volume, vera e propria «fenice della cultura scritta»,³³ non sappiamo nulla; ciò non significa, tuttavia, che non sia possibile formulare qualche ipotesi sulla sua conformazione materiale e, in particolare, sulla sua scrittura. In due studi di diversi anni fa si è tentato, con tutte le cautele del caso, di ricostruirne la fisionomia, tratteggiandone una sorta di identikit. Armando Petrucci, basandosi su alcuni, notissimi versi di *Par.*, x 22-27 («Or ti riman lettor sovra 'l tuo banco [...]»), sosteneva che Dante aveva immaginato il codice destinato a contenere la sua opera maggiore come un libro non diverso «da quelli – in latino – che abitualmente egli, con gli altri grandi intellettuali del tempo, leggeva in tal maniera: membranaceo, di grande formato, scritto in pesante *littera textualis*»;³⁴ il testo sarebbe stato disposto su due co-

33. Traggo la definizione da G. BRUNETTI, *Le letture fiorentine: i classici e la retorica, in Dante fra il Settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il Settecentenario della morte (2021)*. Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma, maggio-ottobre 2015, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2016, 2 voll., I pp. 225-53, a p. 231.

34. Cfr. PETRUCCI, *Il libro manoscritto*, cit., p. 514; L. MIGLIO, *Lettori della 'Commedia': i manoscritti*, in «Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, 2 voll., I pp. 295-323, alle pp. 321-23; BATTAGLIA RICCI, *Scrivere novelle*, cit., p. 18.

lonne e l'impaginato avrebbe previsto «precise articolazioni interne e ampi margini [...] per commenti e annotazioni».³⁵ Di parere diverso Giancarlo Savino, secondo il quale l'assoluta prevalenza di un modello librario forte nella Firenze del primo trentennio della diffusione (dato da codici membranacei, di dimensioni medio-grandi, impaginati a due colonne, di produzione professionale, in scrittura minuscola cancelleresca, con impaginazione rigorosamente verticale) deriverebbe *recta via* dall'originale autografo della *Commedia*, serbandone un'immagine «virtualmente intatta o quantomeno riconoscibile»;³⁶ il capostipite di questo folto gruppo di codici sarebbe dunque da identificare con l'autografo del poeta, forse portato a Firenze da Jacopo Alighieri o dal fratello Pietro, rientrati in città tra il 1323 e il 1325, o da un manoscritto da esso derivato; la memoria della sua fisionomia grafica, molto più resistente nella conservazione a confronto del deterioramento cui «nel processo di trasmissione, soggiace la parola», sarebbe rimasta nei più antichi codici della tradizione fiorentina.³⁷

Naturalmente è molto difficile valutare l'attendibilità di queste ipotesi o addurre argomenti a vantaggio dell'una o dell'altra; potremo solo dire che quando Dante – nella *Vita nuova* – presenta l'azione creativa che dà vita a un'opera come «un atto di copia da un libro presente, con tutti i suoi segnali simbolici, grafici e strutturali [...] nella memoria del suo creatore» e quando – nella *Commedia* – immagina il lettore che si accosterà alla sua opera «inchiodato al suo "banco" davanti al volume squadernato», mostra come a quell'altezza cronologica forma del libro e forma dell'opera erano così strettamente connesse tra loro che il libro poteva davvero «tradurre in realtà fisica l'idea interiorizzata dell'opera» e questa poteva «essere pensata dal suo autore "in forma di libro"».³⁸

Diverso è l'approccio con cui affrontare il problema della scrittura

35. PETRUCCI, *Storia e geografia*, cit., p. 1222.

36. Cfr. G. SAVINO, *L'autografo virtuale della 'Commedia'*, in «Per correr miglior acque...», cit., II pp. 1099-110, alle pp. 1108-9.

37. Cfr. *ivi*, p. 1108.

38. BATTAGLIA RICCI, *Scrivere novelle*, cit., pp. 18 e 19 (da cui si traggono le citazioni).

ra utilizzata da Dante; a questo proposito ci soccorrono alcune notizie riportate da chi ebbe modo di avere tra le mani alcuni autografi danteschi, Leonardo Bruni. Come ben noto, in un passo dei suoi *Dialogi ad Petrum Paulum Istrum*, Niccolò Niccoli si rivolge a Coluccio Salutati, affermando di avere avuto tra le mani diverse lettere scritte da Dante:

Legi nuper quasdam eius litteras, quas ille videbatur peraccurate scripsisse: erant enim propria manu atque eius sigillo obsignatae.³⁹

La sovrapposizione della testimonianza del personaggio Niccoli con l'autore Bruni pare del tutto evidente: l'Aretino, infatti, nelle *Vite di Dante e del Petrarca* ripeterà di aver visto le lettere autografe di Dante (forse nella Cancelleria fiorentina, anche se il luogo dell'agnizione non è specificato), descrivendo con parole notissime la scrittura del poeta:

Fu ancora scrittore perfetto et era la lettera sua magra e lunga e molto corretta, secondo io ho veduto in alcune epistole di sua propria mano scritte.⁴⁰

Ma quale doveva essere l'aspetto di quella tipologia grafica? In un recente contributo Giuseppina Brunetti ha tentato di tracciarne un profilo, traendo spunto da un accostamento proposto molti anni fa da Giuliano Tanturli, secondo il quale esiste una connessione tra le espressioni utilizzate da Bruni e una celebre epistola inviata da Petrarca a Boccaccio il 31 maggio 1367 (*Fam.*, XXI 15 22); in quella missiva Petrarca, forse con l'intenzione di appiattire la dimensione culturale di Dante entro una prospettiva solo biografica, lo commisura non a se stesso, ma a suo padre Petracco:⁴¹

Egli [Dante] visse nel tempo di mio nonno e di mio padre, essendo più

39. L. BRUNI, *Opere letterarie e politiche*, a cura di P. VITI, Torino, UTET, 1996, p. 108.

40. L. BRUNI, *Le Vite di Dante e del Petrarca*, a cura di M. BERTÉ, testo critico di R. ROGNONI, in *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, a cura di M.B. e M. FIORILLA, S. CHIODO e I. VALENTE, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 213-47, a p. 239.

41. Cfr. BRUNETTI, *Le letture fiorentine*, cit., pp. 228-29.

giovane del primo e più anziano del secondo, con il quale fu cacciato dalla patria dalla stessa tempesta civile e nello stesso giorno [...]. E così come in situazioni del genere nascono grandi amicizie tra compagni di sventura, similmente accadde tra di loro, avendo essi somiglianza non solo di ventura, ma anche di studi e d'ingegno.

Dante e Petracco sono presentati da Petrarca come due esuli che hanno avuto in comune la parte iniziale degli studi notarili («similem fortunam, studiorum et ingenii multa similitudo»), ovvero la fase preparatoria che ha consentito loro di sviluppare uno stile epistolare. Ora, noi conserviamo in autografo la scrittura del notaio Petracco, nato probabilmente nella primavera del 1266 o del 1267 e quindi perfettamente coetaneo dell'Alighieri: essa si presenta come una cancelleresca piuttosto abile e fluida, rapida e non troppo contrastata, con aste verticali ben sviluppate, tanto da sfiorare spesso le lettere del rigo successivo.⁴² Pur con le dovute cautele, ciò potrebbe essere interpretato come un segnale a favore dell'ipotesi di una matrice notarile-cancelleresca nella scrittura dantesca, forse lascito del tipo di istruzione elementare e avanzata ricevuta da Dante a Firenze nella prima giovinezza. Non si dimentichi, d'altronde, che nella formazione giuridica e retorica del poeta ebbe un ruolo fondamentale Brunetto Latini: egli non era un maestro di scuola né un professore universitario, ma un notaio e i suoi documenti autografi sono vergati in minuscola cancelleresca; pare possibile, dunque, che il discepolato brunettiano di Dante, solennemente dichiarato in *Inf.*, xv, segnò indelebilmente non soltanto la formazione giuridica e retorica dantesca, ma anche quella grafica.

L'ipotesi secondo la quale la scrittura di Dante sarebbe stata caratterizzata da una connotazione marcatamente cancelleresca pare credibile⁴³ anche perché non esclude il contestuale utilizzo della *littera textualis*; credo, infatti, che non esistano ragioni tali da rendere impossibile l'ipotesi che egli sia stato educato in un regime di «digrafia orizzontale» (per usare un'efficace definizione proposta da

42. Cfr. *ivi*, p. 230.

43. A favore di tale supposizione si pronunciano anche M. BERTÉ-M. FIORILLA, *Introduzione*, in *Le vite di Dante*, cit., pp. XIX-LXXI, a p. XLIX.

Teresa De Robertis),⁴⁴ che prevedeva l'uso intercambiabile di scritture diverse.⁴⁵ Simili dinamiche, del resto, riguardarono Petrarca, Boccaccio e molti altri prestigiosi scriventi della prima metà del Trecento quali Andrea Lancia o Francesco di ser Nardo da Barberino. Quanto, poi, all'opzione della minuscola cancelleresca per la trascrizione della *Commedia*, detto che resta aperto il problema della natura di copia a buono o copia di servizio dell'inafferrabile libro di mano del poeta, con Giancarlo Savino «si sarebbe tentati di spiegare l'opzione di una lettera di matrice popolare (che non vuol dire di bassa qualità, ma di uso generale), ancorché sublimata nella forma, come consentanea ad un'opera che rappresenta il "sublime del popolare"». ⁴⁶ C'è da chiedersi, però, se e come l'autografo della *Commedia* giunse davvero a Firenze; sappiamo, infatti, come ribadito qualche anno fa da Andrea Canova, che la copia di Iacopo era già gravata, un anno dopo la morte del padre, da molte corrotte.⁴⁷ In un saggio pubblicato di recente, d'altronde, Michelangelo Zaccarello ha sollevato un interrogativo ancora più radicale, riguardante l'esistenza stessa di quel libro.⁴⁸ Secondo lo studioso, andrebbe messa in discussione la comune tendenza a proiettare su Dante le modalità di composizione autoriale «proto-umanistiche e moderne» di cui ci ha lasciato testimonianza Petrarca nel codice degli abbozzi Vat. lat. 3196. Dante, secondo la sua opinione, potrebbe essere ricor-

44. Cfr. T. DE ROBERTIS, *Digrafia nel Trecento: Andrea Lancia e Francesco di ser Nardo da Barberino*, in «Medioevo e Rinascimento», xxvi 2012, pp. 221-35, a p. 225; EAD., *Una mano tante scritture. Problemi di metodo nell'identificazione degli autografi*, in *Medieval Autograph Manuscripts. Proceedings of the xviith Colloquium of the Comité international de Paléographie Latine*, Ljubljana, 7-10 September 2010, ed. by N. GOLOB, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 18-38, a p. 28.

45. DE ROBERTIS, *Il posto di Boccaccio*, cit., p. 150.

46. SAVINO, *L'autografo virtuale*, cit., p. 1110.

47. Cfr. A. CANOVA, *Il testo della 'Commedia' dopo l'edizione Petrocchi*, in «Testo», xxiii 2011, 61-62 pp. 65-78, alle pp. 68 e 70-71, con rimando a G. INGLESE, *Per il testo della 'Commedia' di Dante*, in «La cultura», xi 2002, pp. 483-505, e a ID., *Per lo 'stemma' della 'Commedia' dantesca. Tentativo di statistica degli errori significativi*, in «Filologia italiana», iv 2007, pp. 52-72.

48. Cfr. M. ZACCARELLO, *La 'Commedia': soluzioni editoriali. Appunti sulle interpretazioni della trasmissione e della variantistica del poema*, in *Dante fra il Settecentocinquantesimo e la nascita*, cit., pp. 469-501, alle pp. 478-80.

so alla redazione scritta soltanto per la preparazione di appunti e abbozzi su supporti altamente volatili, come fogli volanti o tavolette cerate; ciò spiegherebbe la mancanza di autografi danteschi, nonostante la venerazione di cui godette il poema già poco dopo la scomparsa dell'autore. Nella composizione della *Commedia*, inoltre, potrebbero aver giocato un ruolo di primo piano, secondo un uso invalso fin dall'antichità romana e ancora in vigore a quell'altezza cronologica, i procedimenti mnemonici (e Dante divenne ben presto famoso per la sua prodigiosa memoria).

Da parte mia, pur riconoscendo un sicuro interesse a tale ipotesi, la ritengo passibile di una serie di obiezioni, sulle quali occorrerà naturalmente tornare in modo più disteso: per ora basterà ricordare da un lato che nell'antichità romana il ricorso alla memoria riguardava di norma la composizione di testi in prosa e non di materiali poetici, per i quali, al contrario, era usuale il ricorso alla prassi autografica;⁴⁹ quanto, poi, all'uso dantesco di cedole e materiali volanti, è a mio parere più che credibile, ma, se consideriamo l'eccezionale carico testuale con il quale l'autore si doveva confrontare, esso fu presumibilmente propedeutico alla creazione di un testimone di servizio per il quale si può ragionevolmente ipotizzare la redazione autografa. D'altro canto, potrebbe avere un certo peso la testimonianza offerta da Dante stesso, che nella *Quaestio* del 1320 mostra il suo testo dinanzi agli occhi dei presenti descrivendolo con queste parole: «In hac cedula meis digitis exharata» (*Quaestio de aqua et de terra*, 1).⁵⁰ Non si dimentichi, infine, che la percezione del più grande dantista del Trecento fiorentino, Giovanni Boccaccio, era decisamente orientata alla tesi dell'autografia autoriale dantesca; lo dimostra il passo delle *Esposizioni* dedicato al ritrovamento delle carte contenente i primi sette canti: «avendovi altre più scritture di Dante, tra esse trovò più sonetti e canzoni e simili cose; ma, tra l'altre che più gli piacquero, dice fu un quadernetto, nel quale di mano di Dante erano scritti i precedenti sette canti».⁵¹

49. Al riguardo cfr. la sintesi proposta in O. PECERE, *Roma antica e il testo. Scritture d'autore e composizione letteraria*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 27-100.

50. Al proposito cfr. BRUNETTI, *Le letture fiorentine*, cit., p. 231.

51. Cfr. G. BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la 'Comedia' di Dante*, a cura di G. PADOAN,

E proprio a Giovanni Boccaccio riporta l'ultima parte del mio intervento, in cui si tratterà di un autografo editoriale di grande interesse, da ritenersi senza alcun dubbio la più ambiziosa architettura manoscritta realizzata dal Certaldese nel corso della sua lunghissima esperienza di copia: la silloge chigiana. Come ben noto, questa complessa compagine libraria veniva a chiudere un trittico formato da tre contenitori testuali molto diversi tra loro.

Il primo è il codice Toledano 104 6; esso comprende la *Vita nuova*, la *Commedia* (con gli argomenti in terza rima) e le 15 canzoni, il tutto introdotto dalla biografia boccaccesca del poeta, il *Trattatello in laude di Dante*.⁵² Tale costituzione libraria, sulla scorta della medievale *rota Vergilii*, riprendeva lo schema ascendente dei generi: dal più umile, il prosimetro della *Vita nuova*, al mediano della *Commedia*, al più alto, attuato nelle canzoni, secondo le indicazioni contenute nel *De vulgari eloquentia*.⁵³ Questa silloge venne costruita in tempi lunghi, attraverso l'assemblaggio di parti che in origine erano indipendenti l'una dall'altra; il confronto tra la struttura fascicolare del codice e i suoi contenuti mostra l'esistenza di ben otto unità. La verifica paleografica porta a ritenere che esse furono confezionate a una certa distanza di tempo l'una dall'altra, con una tecnica di copia «frazionata»:⁵⁴ dapprima il Boccaccio affrontò la trascrizione della *Commedia*, di seguito si dedicò alla *Vita nuova* e alle 15 canzoni e in ultima battuta al *Trattatello*, che poi, al momento del riordinamento

in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. BRANCA, Milano, Mondadori, vi 1965, p. 448; mi pare abbia una certa rilevanza la circostanza per la quale l'autografia dantesca, sottesa nelle due redazioni del *Trattatello*, venga qui esplicitamente dichiarata.

52. Per un'accurata descrizione del manoscritto vd., da ultimo, S. BERTELLI, *Codicologia d'autore. Il manoscritto in volgare secondo Giovanni Boccaccio*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*. Atti del Convegno di Ferrara, 15-16 novembre 2012, a cura di S. BERTELLI e D. CAPPI, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014, pp. 1-80, alle pp. 20-23.

53. Cfr. A. BETTARINI BRUNI-G. BRESCHI-G. TANTURLI, *Giovanni Boccaccio e la tradizione dei testi volgari*, in *Boccaccio letterato*, cit., pp. 9-104, a p. 12.

54. Al riguardo vd. M. CURSI, *Boccaccio architetto e artefice di libri: i manoscritti danteschi e petrarcheschi*, in *Boccaccio autore e lettore*, a cura di P. CANETTIERI e A. PUNZI = «Critica del testo», xvi 2013, 3 pp. 35-62, a p. 44.

complessivo del materiale manoscritto, fu collocato in apertura di volume.⁵⁵

Il secondo è il 1035 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, comprendente, oltre alla *Commedia*, le sole 15 canzoni, confezionate in un codice dalla struttura fascicolare completamente diversa rispetto a quella del Toledano, in una sequenza continua che non prevede mai la coincidenza tra la fine d'opera e la fine di fascicolo; siamo dinanzi, dunque, a una sola unità codicologica, risalente ai primissimi anni '60, secondo quanto attestato dai dati grafici e paragrafematici; per essa Boccaccio adottò una tecnica di copia «continua».⁵⁶

Il terzo è la silloge chigiana, formata da una coppia di manoscritti risalenti alla metà degli anni '60 e ora conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Chigi L V 176 e L VI 213). Il primo a essere identificato come autografo del Boccaccio fu, come ricordato in precedenza, il cod. L V 176: nel 1907, al termine di un vivace dibattito critico durato circa vent'anni, Michele Barbi attestava l'ipotesi della paternità boccaccesca,⁵⁷ proponendo una divisione in tre sezioni: la prima comprendente il *Trattatello* e la *Vita nuova*; la seconda la canzone *Donna me prega*; la terza il carme *Ytalie iam certus*, le canzoni di Dante e il *Canzoniere* di Petrarca.⁵⁸ L'anno dopo Giuseppe Vandelli, avvalendosi delle considerazioni di carattere paleografico proposte dal Barbi, dopo un «lungo e minuzioso esame» assegnava alla mano di Boccaccio anche il codice L VI 213, definendo la sua scrittura «la stessa stessissima dell'altro chigiano [...] della cui autografia non potrebbe ormai dubitare se non chi volesse a bella posta chiuder gli occhi per procurarsi il gusto di non vedere»; lo studioso, poi, rilevando la medesima altezza della pagina scritta, congetturava che i due testimoni avrebbero potuto formare «un codice unico,

55. Cfr. M. CURSI, *Cronologia e stratigrafia delle sillogi dantesche del Boccaccio*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 81-130, alle pp. 102-9; ID., *Sull'evoluzione diacronica della scrittura di Giovanni Boccaccio: alcune linee di ricerca*, in *Filologia digitale: problemi e prospettive*. Atti della Tavola rotonda di Roma, 6 giugno 2014, Roma, Bardi, 2017, pp. 53-71, alle pp. 65-70.

56. CURSI, *Boccaccio architetto*, cit., pp. 45-46.

57. BARBI, *Introduzione a DANTE, La Vita nuova*, cit., pp. CLXXVII-CLXXVIII.

58. Cfr. ivi, p. xxi.

o che, per lo meno, siano stati fin dall'inizio destinati ad essere e rimanere appaiati». ⁵⁹

Nel 1974 Domenico De Robertis metteva a sistema la tesi di Vandelli, evidenziando la perfetta complementarità che legava i due codici, attestata dalla stretta consonanza riguardante le misure, lo specchio scrittorio, la tipologia grafica, l'apparato decorativo. ⁶⁰ Grazie all'esame della composizione fascicolare, egli aggiungeva che il Chigiano L V 176 nella sua conformazione attuale sarebbe un miscelaneo composito, ⁶¹ confezionato unendo due tronconi originariamente non combacianti tra loro (corrispondenti alle sezioni I [Trattatello + Vita nuova] e III [Ytalie + 15 canzoni + Rvf]), tra i quali venne inserito il fascicolo contenente la canzone del Cavalcanti. A suo parere, quindi, la primitiva successione delle opere che costituivano la silloge era diversa da quella attuale: dapprima il Trattatello, poi la Vita nuova, di seguito la Commedia e infine le 15 canzoni, con un ordinamento perfettamente coincidente con quanto già sperimentato dal Boccaccio nel Toledano. Rispetto a quel modello, però, vi erano due importantissime novità: l'inserimento del carne boccacciano *Ytalie iam certus* alla fine del poema dantesco e l'aggiunta, in chiusura di libro, dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

Per arrivare a confermare questa ipotesi, De Robertis rilevava alcuni importanti dettagli di carattere codicologico:

1) la perfetta complementarità tra l'ultimo fascicolo della Vita nuova e il primo dell'*Inferno* e tra l'ultimo del *Paradiso* e il primo delle 15 canzoni; essi appaiono il risultato di tagli, realizzati su sezioni fascicolari originariamente unitarie;

2) la presenza nella carta iniziale degli *Argomenti* all'*Inferno* nel Chigi L VI 213 (in testa alla sezione II) di una macchiolina di inchiostro

59. Cfr. G. VANDELLI, *Rubriche dantesche*, Firenze, Tip. Landi, 1908; le citaz. sono tratte dalle pp. 9-10. In seguito il Vandelli tornò sulla questione in ID., *Giovanni Boccaccio editore di Dante*, Firenze, Arian, 1923, pp. 63-95, alle pp. 63-65.

60. D. DE ROBERTIS, *Il Dante e Petrarca di Giovanni Boccaccio*, in *Il codice Chigiano L.V.176 autografo di Giovanni Boccaccio*, cit., pp. 7-72, a p. 19.

61. Per il significato del termine cfr. A. PETRUCCI, *Introduzione*, in *Il codice miscelaneo. Tipologie e funzioni*. Atti del Convegno internazionale di Cassino, 14-17 maggio 2003, a cura di E. CRISCI e O. PECERE = «Segno e testo», II 2004, pp. 3-16, a p. 6.

stro blu e più in basso una macchia rossa, ⁶² corrispondenti perfettamente a uno dei segni di paragrafo e alla A della rubrica iniziale di capitolo che corredano l'ultima carta della *Vita nuova* nel Chigi L V 176 (in coda alla sezione I); e ancora di altri segni di contatto che uniscono l'ultima carta del *Paradiso* nel Chigi L VI 213 (alla fine della sezione II) e quella in cui si legge il carne *Ytalie* nel Chigi L V 176 (all'inizio della sezione III), ovvero alcune tracce di due tratti disposti a formare un'angolosità e della rubrica in rosso che sono passate da una parte all'altra. ⁶³

Da qui l'ipotesi che le parti I-II-III della silloge abbiano costituito per un certo periodo di tempo un'unità libraria nella quale il carne *Ytalie iam certus honos* chiudeva la trascrizione della *Commedia*; quanto al problema del momento della separazione, lo studioso manifestava un atteggiamento dubbioso, mantenendo un'oscillazione tra alcuni luoghi in cui attribuiva la modifica al Boccaccio (con molta cautela e più di una riserva) ⁶⁴ e altri in cui ipotizza l'intervento di un più tardo rimaneggiatore, che non ebbe alcuno scrupolo a separare il carne latino dal testo cui è riferito, inserendo in una posizione incongrua l'inserito cavalcantiano. ⁶⁵ Per quel che riguarda, infine, la questione dei tempi di copia, il De Robertis si pronunciava a favore «dell'unità, se non della continuità nel tempo, della trascrizione della maggior parte del codice»; solamente la sezione contenente *Donna me prega* sarebbe stata confezionata a una certa distanza di tempo dal resto della silloge.

Qualche anno fa ho potuto occuparmi della questione, mettendo in dubbio l'ipotesi della continuità della copia e ipotizzando la presenza di pause e interruzioni nella costituzione materiale del manoscritto. Tra i risultati delle verifiche paleografiche spiccano, in particolare, quelli riguardanti la copia del carne *Ytalie iam certus honos*, che è risultata più tarda rispetto a quanto si era ritenuto finora,

62. Rispettivamente all'altezza del v. 5 del *Breve raccoglimento* e del v. 27.

63. Essi sono posti nel margine interno della *Commedia* nel Chigi L VI 213 e trovano riscontro nel margine esterno della carta contenente il carne *Ytalie* nel Chigi L V 176: cfr. DE ROBERTIS, *Il Dante e Petrarca di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 21.

64. Se fu opera sua, «fu probabilmente un gesto frettoloso e non calcolato» (ivi).

65. Cfr. ivi; la citaz. successiva ivi, p. 14.

e dovrà quindi essere assegnata ad un periodo coevo a quello della trascrizione della canzone *Donna me prega*, all'inizio degli anni '70.⁶⁶ Ciò comporta due conseguenze di notevole rilievo:

1) la separazione della *Commedia* dalle parti liriche fu con ogni probabilità dovuta allo stesso Boccaccio, che potrebbe aver operato una riorganizzazione della silloge nel momento in cui decideva di aggiungere il carme e la sezione cavalcantiana;

2) la funzione del carme non sarebbe stata quella di chiudere la trascrizione del poema dantesco, ma piuttosto di aprire la nuova sezione finale, contenente le 15 canzoni e i *Rerum vulgarium fragmenta*.

Come spiegare, allora, le tracce che sembrerebbero attestare una sicura contiguità tra la carta finale della *Vita nuova*⁶⁷ e quella iniziale degli *Argomenti* all'*Inferno*⁶⁸ e tra l'ultima carta del *Paradiso*⁶⁹ e la prima della sezione seguente, contenente il carme *Ytalie*?⁷⁰ La loro presenza, infatti, parrebbe provare che quest'ultimo fosse già incluso nel primitivo progetto librario boccaccesco, che avrebbe previsto la sequenza *Trattatello-Vita nuova-Commedia-Ytalie-15 canzoni-Rerum vulgarium fragmenta*.

In realtà a mio parere queste tracce di contatto non costituiscono un ostacolo alla nuova ricostruzione dei fatti. Boccaccio, infatti, potrebbe aver operato la separazione della *Commedia* dal resto della silloge mentre i manoscritti autografi a sua disposizione erano ancora sfasciati o uniti tra loro con una cucitura provvisoria;⁷¹ una volta completata la copia della canzone *Donna me prega* (trascritta in un fascicolo a sé stante), avrebbe tagliato le carte dei due quaternioni posti in testa e in coda al poema dantesco; poi le avrebbe ricom-

66. Cfr. CURSI, *Cronologia e stratigrafia*, cit., pp. 123-24.

67. Chigi L V 176, c. 28v.

68. Chigi L VI 213, c. ivr.

69. Chigi L V 213, p. 359.

70. Chigi L V 176, c. 34r.

71. Quale quella che molto probabilmente aveva utilizzato in un'altra occasione per lo Zibaldone Laurenziano Pluteo 29.8 + Miscellanea Laurenziana Pluteo 33.31: S. ZAMPONI-M. PANTAROTTO-A. TOMIELLO, *Stratigrafia dello Zibaldone e della Miscellanea Laurenziana*, in *Gli Zibaldoni del Boccaccio. Memoria, scrittura e riscrittura*. Atti del Seminario internazionale di Firenze-Certaldo, 26-28 aprile 1996, a cura di M. PICONE e C. CAZALÉ BÉRARD, Firenze, Cesati, 1998, pp. 181-258, a p. 238.

poste a costituire le due coppie di fascicoli che chiudevano e aprivano le nuove unità testuali; in seguito avrebbe aggiunto il carme *Ytalie* in testa alla sezione finale.

A tal proposito si consideri che con ogni probabilità in quel momento l'apparato decorativo non era ancora stato inserito; un dato di natura testuale, infatti, porta a escludere che le iniziali presenti nei due codici – certamente ascrivibili alla mano del medesimo miniatore – furono realizzate o commissionate dal Boccaccio. Faccio riferimento alla presenza di diversi errori nell'apposizione delle lettere incipitarie della *Vita nuova* e dei *Rerum vulgarium fragmenta* nel Chigi L V 176. Ricordiamo i più rilevanti:

- *Id* per *Ad* alla c. 14r (*Vita nuova*, 1);
- *Ippresso* per *Appresso* alla c. 20v (*Vita nuova*, 14);
- *Merdi* per *Verdi* alla c. 48v (*Rvf*, 29);
- *Lamor* per *Samor* alla c. 66v (*Rvf*, 132);
- *A* per *O* alla c. 70r (*Rvf*, 161).⁷²

Se è impossibile ammettere che Boccaccio abbia compiuto in prima persona errori di tale gravità,⁷³ è pure difficile pensare che egli – impegnato a costruire la sua ultima grande silloge – abbia assegnato l'esecuzione delle iniziali a un miniatore così impreciso; il fatto, poi, che si colgano tre interventi correttivi (alle cc. 14r, 48v e 70r)⁷⁴ realizzati da una mano che non sembra avere niente a che vedere con quella del Certaldese, lascia intendere che il complesso apparato decorativo dei chigiani sia stato aggiunto dopo la morte di Boccaccio o comunque in un momento in cui il codice non era più nella sua disponibilità.

Per quel che riguarda, infine, le tracce della rubrica in rosso e dei due tratti disposti a formare un'angolosità in nero che si trovano al-

72. Essi vengono segnalati in DE ROBERTIS, *Il Dante e Petrarca di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 19 n. 1. Da ricordare, inoltre, l'errato uso di un'iniziale semplice (invece che filigranata) per *Amor che nella mente mi ragiona* (c. 35r) e per due sonetti alla c. 51r (il miniatore ha probabilmente pensato di trovarsi di fronte a una canzone, come alla c. 49v).

73. In un solo luogo si riesce a rilevare la presenza di letterina di guida boccacciana e l'indicazione è corretta (s alla c. 66v).

74. L'iniziale errata alla c. 48v è stata parzialmente erasa.

la fine del *Paradiso* e nella carta contenente il carme *Ytalie*, potremmo ipotizzare che passarono dall'ultima carta della sezione II alla prima della III quando esse furono sovrapposte tra loro, forse a causa delle particolari condizioni di conservazione del manoscritto. Stando così le cose si può certamente concordare con il De Robertis quando sostiene che le parti I-II-III costituirono per un certo periodo di tempo un'unità, ma tale ordinamento fu probabilmente adottato da qualcuno che ebbe modo di intervenire qualche anno dopo la morte del Boccaccio, forse proprio nel momento in cui vennero apposte le iniziali.

Quanto al modello di silloge ideata dal Certaldese, mi pare ragionevole ipotizzare che i codici chigiani nella loro attuale conformazione fascicolare riflettono due diversi progetti manoscritti: il primo prevedeva l'integrazione in un solo volume di Dante e Petrarca; il secondo la creazione di un inedito prosimetro due-trecentesco articolato in due tomi: nell'uno si susseguivano il *Trattatello in laude di Dante* nella versione compendiata e la *Vita nuova*; la canzone cavalcantiana *Donna me prega*; il carme *Ytalie iam certus*, le 15 canzoni e i *Rerum vulgarium fragmenta*. Nell'altro era contenuta la *Commedia*, affiancata dai *Briefvi raccoglimenti*.⁷⁵

Tra le sezioni approntate dal Boccaccio spicca per originalità il blocco comprendente l'inedito dittico formato dalle 15 canzoni di Dante e dai *Fragmenta* di Petrarca. La sua compattezza è attestata da due osservazioni di carattere paragrafematico:

1) le canzoni dantesche si presentano prive delle rubriche, che sono invece state inserite sia nella trascrizione compiuta nel Riccardiano che in quella del Toledano; tale mancanza si potrebbe spiegare con la volontà di uniformare il testo al *Fragmentorum liber* di Petrarca, privo di sommari;⁷⁶

75. Di diverso parere BETTARINI BRUNI-BRESCHI-TANTURLI, *Giovanni Boccaccio e la tradizione dei testi volgari*, cit., secondo i quali, a proposito dell'autore dello smembramento dell'originario codice, «in astratto si potrebbe arrivare anche al Boccaccio. Ma sarebbe stato ben difficile che i due codici, divisi così precocemente, continuassero a rimanere insieme, come sono rimasti e tutt'ora sono; sicché sarà perlomeno prudente tenerne fuori» (p. 18).

76. Cfr. ivi, p. 15.

2) tutti i componimenti petrarcheschi, indipendentemente dal loro metro, sono trascritti con un impaginato prosastico molto lontano dalla «poetica visiva» dell'autografo Vat. lat. 3195; tale assetto risulta unico in tutta la tradizione dei *Rerum vulgarium fragmenta*⁷⁷ e fu forse prescelto per mantenere una continuità con il sistema di impaginazione delle canzoni che li precedono.⁷⁸

Così, se nel Toledano le 15 canzoni risultavano unite saldamente al *Paradiso*, con un suggestivo accostamento tra i componimenti danteschi di livello di stile più alto e la cantica del poema più elevata per altezza di materia e di forma,⁷⁹ nel Chigiano l'associazione 15 canzoni + *Rerum vulgarium fragmenta* costituiva una macro-sezione composta da due raccolte liriche di carattere prettamente morale, contrapposta a quanto si legge nelle due sezioni precedenti (contenenti la *Vita nuova* e *Donna me prega*) in cui prevale la componente dottrinale.⁸⁰ L'unità codicologica-testuale formata dalle canzoni distese seguite dai *Fragmenta* sarebbe stata successivamente sancita dalla separazione dal resto della silloge e consolidata con l'aggiunta incipitaria del carme *Ytalie iam certus honos*, in cui Boccaccio si rivolgeva a Petrarca invitandolo a unirsi a lui nella lode di Dante;⁸¹ a esso era forse demandata una funzione di *accessus*, con un possibile richiamo a quanto era avvenuto nell'altro blocco, aperto dal suo *Trattatello*.

77. Al proposito cfr. M. CURSI, *Per la prima circolazione dei 'Rerum vulgarium fragmenta': i manoscritti 'antiquiores'*, in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di D. BIANCONI, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2014, pp. 225-61, alle pp. 246-48.

78. Cfr. BETTARINI BRUNI-BRESCHI-TANTURLI, *Giovanni Boccaccio e la tradizione dei testi volgari*, cit., p. 15.

79. Cfr. ivi, p. 11.

80. Cfr. L. BANELLA, «Se Laurettam quandam ardentissime demonstrarit amasse...». L'interpretazione della poesia nell'antologia chigiana del Boccaccio, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 441-52, partic. alle pp. 444-45.

81. Cfr. M. EISNER, *Boccaccio e l'invenzione della letteratura italiana tra Dante e Petrarca*, in «Le tre corone. Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio», 1 2014, pp. 11-26, alle pp. 20-21. Dello stesso autore si veda ora anche *Boccaccio e l'invenzione della letteratura italiana. Dante, Petrarca, Cavalcanti e l'autorità del volgare*, ed. it. a cura di C. BOLOGNA e L. FABIANI, Roma, Salerno Editrice, 2022.

Questa tendenza al frazionamento, tuttavia, non deve far perdere di vista il più ampio disegno boccacciano; le unità testuali, pur essendo distinte, restavano in continuo dialogo tra loro, tanto che non si può escludere che Boccaccio volle realizzare quattro blocchi fascicolari non destinati a costituire un libro chiuso, ma, al contrario, a restare sciolti e separati; in tal modo egli lasciava aperto a varie soluzioni il problema della loro successione.

Una linea interpretativa di questo tipo, del resto, pare perfettamente coerente con il grande progetto culturale perseguito negli ultimi anni di vita dal Boccaccio editore, storico e critico militante: appaiare «la nuova poesia in volgare fiorentino del Petrarca e quella di Dante, dell'intera opera poetica di Dante, che già fondava e ordinava una lingua e letteratura poetica»;⁸² in tal modo, nel quadro del lungo processo di promozione del culto dantesco promosso dal Certaldese, i codici chigiani rappresentano «uno dei versanti più singolari di tale atteggiamento, quello che guarda a Petrarca, il tentativo di coinvolgerlo in questo culto, il momento in cui Petrarca *velit nolit* è acquisito alla tradizione stessa che ha il suo caposaldo in Dante da parte del terzo tra cotanto senno, e insomma l'atto costitutivo del canone delle "tre corone" a opera e per insubordinata intromissione dell'ultima di queste».⁸³

82. BETTARINI BRUNI-BRESCHI-TANTURLI, *Giovanni Boccaccio e la tradizione dei testi volgari*, cit., p. 16.

83. DE ROBERTIS, *Il Dante e Petrarca di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 7.

CRISTINA DONDI

CIRCOLAZIONE E USO DELLE EDIZIONI
QUATTROCENTESCHE DELLA *COMMEDIA*:
DALLA BANCA DATI *MATERIAL EVIDENCE*
IN INCUNABULA E DAL LIBRO DEI CONTI
DI FRANCESCO DE MADIIS

Per la determinazione della distribuzione, circolazione ed uso delle edizioni del Quattrocento della *Commedia* farò uso di due tipologie di fonti essenziali e complementari, una bibliografica digitale, l'altra documentaria. La fonte bibliografica digitale, la catalogazione di esemplari ancora esistenti oggi nelle biblioteche del mondo, ci offre la storia di questi esemplari nel lungo periodo, durante i 500 anni che vanno dalla stampa dell'edizione ad oggi. La fonte documentaria attesta l'effettiva circolazione di esemplari di edizioni del Quattrocento nel periodo 1484-1488, esemplari che nel corso dei secoli successivi possono essere andati perduti oppure ancora sopravvivere. La fonte documentaria è complementare alla catalogazione del patrimonio tutt'oggi esistente perché restituisce una fotografia della prima distribuzione e ricezione di un'edizione, la cui sopravvivenza nel corso dei secoli successivi è determinata da elementi diversi dal successo del pubblico per il quale era originariamente destinata, fattori economici, politici, religiosi, e sociali che interferiscono con, e modellano, la trasmissione del sapere e la storia delle collezioni librarie.

1. LA CIRCOLAZIONE DEGLI INCUNABOLI DANTESCHI - MEI

La prima tipologia di fonte utilizzata per questo studio sono i dati di esemplare (note di possesso, postille, decorazione, ecc.) registrati nella banca dati *Material Evidence in Incunabula* (MEI) da me creata nel 2010. Si tratta di uno strumento digitale partecipato, da me coordinato, e ospitato e mantenuto dal *Consortium of European Research Libraries* (CERL). L'immissione di nuovi dati in MEI è con-

tinua. Al momento di scrivere, il numero di esemplari presenti in MEI ha superato le 62.000 unità, provenienti da oltre 500 biblioteche europee ed americane.¹

Il numero di esemplari in MEI della *Commedia* nelle sue 15 edizioni del Quattrocento è 435, a fronte del totale delle copie superstiti in collezioni pubbliche indicato da ISTC come 1091 esemplari, quindi MEI ha già raccolto dati sulla circolazione, il possesso e l'uso del 40% degli esemplari, soprattutto grazie al censimento illustrato dell'edizione del 1481, di cui parlerò di seguito. Si tratta di una media superiore a quanto MEI rappresenta per l'intera produzione del Quattrocento, che ha appena superato la soglia del 12%.² Ancora molto rimane da fare, per fortuna l'esercito di biblioteche e studiosi che collaborano alla banca dati, mettendo in condivisione i dati degli incunaboli nelle loro collezioni o su cui stanno lavorando, continua a crescere, a beneficio del settore, il libro antico, e della disciplina, l'incunabolistica o la bibliografia, la storia della stampa, del libro, delle biblioteche.

In particolare la catalogazione partecipata sta rendendo possibile studiare l'interesse della società per un testo esaminando chi furono i possessori e lettori dei libri che lo contengono, attraverso il metodo del cosiddetto *copy-census*, o censimento degli esemplari.³ Una ricerca che in passato ha occupato per decenni la vita degli studiosi e che oggi è l'oggetto di un master o dottorato o, come nel nostro caso un po' eccezionale, di un lavoro intenso di pochi mesi. Questo è potuto succedere grazie alla registrazione dei dati di esemplare

1. https://data.cerl.org/mei/_search. I dati statistici sono accessibili alla pagina https://data.cerl.org/mei/_stats, oppure inserendo un asterisco, *, nella finestra della ricerca. 15.803 edizioni per 62.216 esemplari, da 597 biblioteche di 26 paesi tra Europa e Americhe (14 dicembre 2022). Un elenco delle biblioteche partecipanti alla banca dati si trova in <https://www.cerl.org/resources/mei/about/libraries>.

2. Il calcolo è basato su ca. 500.000 esemplari censiti in biblioteche pubbliche e sui 62.000 esemplari descritti in MEI (14 dicembre 2022).

3. C. DONDI, *The 15cBOOKTRADE Project and the Study of Incunabula as Historical Sources*, in *Printing R-Evolution and Society 1450-1500. Fifty Years that Changed Europe*, ed. C. DONDI, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 21-54, alle pp. 47-48, nella sezione *Tracking the Dissemination and Reception of Printed Works*. DOI 10.30687/978-88-6969-332-8.

nella catalogazione, alle digitalizzazioni, alla creazione di strumenti digitali per la raccolta integrata di dati e di immagini come MEI e il *Provenance Digital Archive* (PDA),⁴ alla facilità della comunicazione tramite email e al senso di comunità alimentato da associazioni come il CERL, comunità di intenti e di fatto, fra biblioteche e fra bibliotecari e ricercatori universitari.

2. IL CENSIMENTO ILLUSTRATO DELL'EDIZIONE FIRENZE 1481

Nell'aprile 2021, in occasione del centenario dantesco, il CERL ha iniziato un progetto di censimento illustrato dell'edizione fiorentina della *Commedia* con il commento di Cristoforo Landino e le incisioni di Baccio Baldini su disegni di Botticelli,⁵ un progetto finanziato dalla Fondazione Polonsky.⁶ Appurato il numero degli esemplari censiti nelle banche dati *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC) e *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW),⁷ rispettivamente 163 e 156 volumi (ad aprile 2021), si è partiti con il contattare le biblioteche che li conservano, chiedendo di fornire non solo informazioni sulla storia dell'esemplare in loro possesso, ma anche immagini di segni di provenienza ed uso: legatura, decorazione, note di possesso, *ex libris*

4. Il *Provenance Digital Archive* (PDA) raccoglie immagini di dati di provenienza (note di possesso, ecc.), è stato creato dal CERL nel 2018, ed è liberamente consultabile sul sito <https://pda.cerl.org/>. Al momento della scrittura sono state caricate 814 immagini degli esemplari dell'edizione della *Commedia* del 1481.

5. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia* (Comm: Christophorus Landinus). Add: Marsilius Ficinus: *Ad Dantem gratulatio* [latino e italiano]. Florence: Nicolaus Laurentii, Alamanus, 30 Aug. 1481. Folio. 372 carte. GW 7966; ISTC id00029000. La forma bibliografica adottata qui, e nelle note seguenti, è quella dell'*Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC). Venti incisioni su rame ad opera di Baccio Baldini su disegni di Botticelli sono presenti, in numero variabile, negli esemplari; per la complessa questione della loro produzione si vedano A.M. HIND, *Early Italian Engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, London, Quaritch, 1938 (rist. Nendeln, Kraus Reprint, 1970), 2 voll., 1 pp. 100-7; C. LANDINO, *Comento sopra la 'Comedia'*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno Editrice, 2001, 4 voll.

6. The Polonsky Foundation Dante Project, coordinato da Cristina Dondi (aprile-dicembre 2021); <https://polonskyfoundation.org/>.

7. https://data.cerl.org/istc/_search; <https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>.

e timbri, note marginali o interlineari. Il *network* del CERL è stato fondamentale per il successo dell'operazione, che straordinariamente si è svolta e conclusa nell'arco di tre mesi (aprile-giugno 2021).⁸ La possibilità da parte di biblioteche con una limitata competenza sul libro italiano antico di mandare immagini e lasciare a noi la loro interpretazione e ricerca storica, è stata determinante nell'adesione quasi totale di tutti gli istituti di conservazione coinvolti, si pensi per esempio al Loyola Marymount College di Los Angeles, alla Meiji University Library di Tokyo, o a quella della Biblioteca Nazionale della Bielorussia.

Collezioni private ancora non censite in ISTC e GW, venute alla nostra attenzione, o noi alla loro, sono in genere state contente di partecipare al censimento, per esempio la Biblioteca del Castello di Castiglione del Terziere, le collezioni di Livio Ambrogio e di Stefano Lucchini a Milano, o quella di un anonimo possessore in Germania.

A conclusione del censimento, sono stati aggiunti 17 esemplari prima non presenti in ISTC o GW, le copie di Atene (2), Castiglione del Terziere, Pavia, Zurigo, Ginevra Fondazione Barbier-Mueller, Rio de Janeiro, uno dei quattro esemplari di Mosca, le collezioni private di Livio Ambrogio e di Stefano Lucchini a Milano, l'esemplare appartenuto a Otto Schäfer, venduto a New York nel 1994 e registrato in MEI come copia storica; inoltre i frammenti di Dresda (2), Parigi BnF (3) e Morgan di New York. Purtroppo segnaliamo la perdita della copia alla Franzoniana di Genova, persa durante la Guerra, e di quella dei Girolamini di Napoli, mancante dagli anni '50. Sono stati censiti 179 esemplari conservati in 135 biblioteche del mondo, incluse 12 copie in frammenti e due perdute, e sono state create 174 schede in MEI; mancano schede per Kyoto, Magonza (frammento), Stoccolma, Kalamazoo College, La Casa

8. I nostri più sentiti ringraziamenti vanno alle biblioteche e ai bibliotecari che hanno fornito dati e immagini degli esemplari nelle loro collezioni; ogni biblioteca è presente nella mappa interattiva della pagina web del progetto, con un link diretto alla descrizione dell'esemplare in MEI, dove è menzionato il nome del bibliotecario che ha fornito i dati: <https://www.printingrevolution.eu/dante-1481/#mappa>.

del Libro di Puerto Rico, e un esemplare a Parigi, Musée des lettres et manuscrits (causa legale in corso).

Marina Venier si è occupata dei rapporti con le biblioteche, della raccolta dei dati delle copie esistenti e di quelle citate in fonti storiche, e delle immagini, Camilla Marangoni dell'immissione dei dati nel database *Material Evidence in Incunabula* (MEI) e del caricamento delle immagini nel *Provenance Digital Archive* (PDA) del CERL. Le schede MEI sono state completate anche con riferimenti alla bibliografia specialistica legata a questa edizione particolare con un numero variabile di incisioni, e cioè il lavoro di Arthur Hind e di Paolo Procaccioli.

Il Progetto ha raggiunto due obiettivi. Il primo sono le schede MEI con immagini collegate al PDA, come modello della possibilità che oggi abbiamo di fare dei censimenti illustrati che offrano una comprensione della distribuzione e dell'uso che si è fatto, fra i contemporanei e nei secoli successivi, di una certa edizione, oppure opera, autore o produzione di una tipografia. Il secondo obiettivo è la creazione di una pagina web all'interno del sito *Printing Revolution.eu*, che presenta la produzione, la distribuzione e l'uso di questa edizione e contestualizza la storia dei suoi esemplari per un pubblico più ampio di studenti e interessati a vario titolo.

Inoltre, sono stati prodotti due video accessibili dalla pagina web: *Botticelli interpreta Dante* identifica i versi di Dante, letti da una voce fuori campo, che hanno ispirato i disegni di Botticelli, visualizzati in dettaglio; *I lettori della Commedia* presenta come quest'opera sia stata ricevuta dai suoi contemporanei, e nei secoli successivi, con immagini che ne rivelano i precedenti possessori e come hanno letto la *Commedia*. Per la creazione di questo secondo video il presente contributo è stato usato come *story-board*.⁹

3. CHI FURONO I PRIMI LETTORI DELLA *COMMEDIA* DEL 1481?

L'acquisto e la lettura di un libro a stampa nei primi decenni dall'invenzione tipografica presuppone che le molteplici copie di

9. <https://www.printingrevolution.eu/dante-1481/>. Pagina web, mappa e video sono stati prodotti dall'agenzia Alicubi di Torino.

un'edizione vengano distribuite. Come? Il passaggio del metodo di produzione dal libro manoscritto a quello stampato in esemplari multipli richiese un aggiornamento delle dinamiche di distribuzione, non ovunque adottabile ed adottato. Fu a Venezia che i nuovi tipografi capirono l'essenzialità di una rete di distribuzione che si estendesse non solo fuori dalla città, ma fuori dall'Italia. Roma prima, Firenze poi continuarono nei primi anni della stampa la diffusione del libro stampato nella maniera tradizionale, attraverso una distribuzione locale ai cartolai cittadini e tramite contatti personali. Il contratto di stampa per l'edizione, una copia del quale è stata trovata da Lorenz Böniger all'Archivio di Stato di Firenze, specifica una tiratura di 1125 copie. Di queste ne sopravvivono oggi circa 180, il 16%.¹⁰ Una sopravvivenza al di sopra della media, sicuramente dovuta al grande formato, alla fama dell'autore e alle illustrazioni.

L'esame di tutti gli esemplari, oggi conservati in 135 biblioteche fra Giappone, Europa, Stati Uniti e Brasile, ci ha permesso di ricostruire la storia della circolazione e dell'uso durante i primi 100 anni dalla stampa e il successivo interesse da parte dei collezionisti di tutto il mondo. Ma all'inizio si trattò di un'impresa con una distribuzione quasi esclusivamente locale, fiorentina e toscana, in netto contrasto con la produzione a stampa veneziana.

Dal contratto per la stampa è anche emerso che l'edizione venne finanziata dal cugino di Leon Battista Alberti, Bernardo Alberti (1435-1495), molto vicino ai Medici. Niccolò di Lorenzo della Magna, il tipografo, stamperà anche il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti (GW 579; ISTC ia00215000) nel 1485, probabilmente di nuovo con il coinvolgimento finanziario, oltre che editoriale, di Bernardo Alberti, impresa che recò ad entrambi seri problemi finan-

10. Ovviamente il riferimento è agli esemplari in collezioni pubbliche o in collezioni private la cui esistenza sia stata messa a conoscenza degli studiosi. Fabio Massimo Bertolo menziona una cinquantina di esemplari di questa edizione venduti all'asta o nel mercato antiquario degli ultimi 80 anni: si veda F.M.B., *Note sul 'Comento' di Landino nel mercato antiquario*, in *Per Cristoforo Landino lettore di Dante: il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del 'Comento sopra la Comedia'*. Atti del Convegno internazionale di Firenze, 7-8 novembre 2014, a cura di L. BÖNINGER e P. PROCACCIOLI, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 201-4.

ziari.¹¹ Esplicite note di possesso di poco successive alla stampa sono ancora reperibili in sette esemplari istituzionali e quaranta privati.

Secondo il contratto, la prima copia della stampa era destinata alle monache del Monastero benedettino della Santissima Annunziata di Firenze detto delle Murate, ubicato nel cuore dello storico quartiere di Santa Croce, delimitato oggi da via dell'Agnolo, via Ghibellina e viale Giovine Italia. Questa copia è identificabile con l'esemplare della Houghton Library dell'Università di Harvard [134], che riporta una nota di possesso con i nomi di «S(uor) Anna-lena dele Murate», al secolo Anna Lena de' Tanini, e di «S(uor) Domitilla», ulteriore prova, secondo Lorenz Böniger, che il tipografo utilizzasse spazi all'interno di questo monastero per la sua attività, un caso non inusuale che si sarebbe da lì a pochi anni ripetuto con le suore di San Jacopo di Ripoli.¹² Il volume esce dall'Italia entro la prima metà dell'Ottocento, quando lo troviamo già nel Regno Unito.

Altro esemplare storicamente molto rilevante, che oggi sopravvive nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze [10], è la copia di dedica alla Signoria di Firenze, in pergamena, riccamente miniata dal fiorentino Attavante degli Attavanti (1452-1525), ma senza alcuna incisione. Altri esemplari in possesso allora di biblioteche istituzionali si ritrovano presto presso i Benedettini della Badia fiorentina [7] e i Camaldolesi di San Benedetto a Porta Pinti [164]. Fuori Firenze, presso i Francescani di San Lorenzo di Bibbiena (Arezzo) [5], i Benedettini di San Giorgio Maggiore di Venezia [67] e gli Eremitani di Santa Maria Incoronata di Milano [144].

Un buon numero di nomi delle famiglie che risultano possedere

11. L. BOSCHETTO, *Ritratto di Bernardo d'Antonio degli Alberti*, in *Per Cristoforo Landino lettore di Dante*, cit., pp. 119-35.

12. Si noti inoltre che nel 1458 Bernardo degli Alberti si imparentò con la famiglia Tanini sposando Laura di Lotto Tanini e acquisendo una sostanziosa dote di 1450 fiorini (cfr. BOSCHETTO, *Ritratto*, cit., p. 124). Sulla stamperia di San Jacopo di Ripoli si vedano M. CONWAY, *The 'Diario' of the Printing Press of San Jacopo di Ripoli (1476-1484). Commentary and Transcription*, Firenze, Olschki, 1999, e la discussione relativa fra Neil Harris, Melissa Conway e Nicolas Barker in «The Book Collector», 50 2001, pp. 10-50.

questa edizione viene elencato nel censimento di Christian Bec sul possesso dei libri a Firenze fra il 1413 e il 1608, basato su uno spoglio archivistico di 582 inventari (per un totale di 10.574 libri), un terzo dei quali, circa 1.500 libri, riguardanti il XV secolo. In una sezione del volume dedicata in modo specifico a Dante e a Boccaccio, Bec notava come la *Commedia* fosse uno dei testi preferiti fra 1413 e 1514, con menzione di 32 volumi nelle biblioteche dei Fiorentini agiati.¹³ Nei nostri esemplari censiti, fra le quaranta provenienze private riconosciamo infatti i nomi di tante famiglie fiorentine: Peri [29], Buon- delmonti [14], Bartoli [36], Corsi [48], Alberti e Guadagni [57], Nic- colini [70], Gondi [77], Cavalcanti [82], Ruffoli [85], Tornabuoni [111], Peruzzi [123] e ovviamente i Medici [133].

In tre casi i librai fiorentini presso i quali i volumi sono stati acqui- stati vengono menzionati esplicitamente nelle sottoscrizioni: l'e- semplare oggi a Modena [29] fornisce ricche informazioni: «Que- sto libro di Dante Commentato è di Lodovico di Bernardo di Nico- lò di Pierozo o Pietro Peri. Comperollo da Giovanbattista di Meo del Fontana Cartolaio nel gharbo». Attivo negli anni 1521-1561 e fi- glio di Bartolomeo, Giovanbattista fu cartolaio “nel Garbo”, cioè in via del Garbo, quartiere di Santa Croce. Risulta immatricolato all'arte dei medici e degli speciali nel 1521, e morì nel 1561. Aveva affittato la bottega di «Antonius Laurentii Nicolai», altro cartolaio iscritto all'arte nel 1501, forse parente del tipografo Niccolò di Lo- renzo,¹⁴ un legame che la vendita dei volumi dell'edizione del 1481 supporta. L'acquirente era il fiorentino Ludovico Peri, l'ultimo dei magistrati dei Peri, eletto fra i signori nel 1501. A un altro membro della famiglia, Lodovico di Bernardo di Marco, morto probabilmene- te nel 1496, appartenne un ulteriore volume in volgare, un'Arte del *ben morire*, pure stampata a Firenze, oggi alla Bodleiana di Oxford.¹⁵

13. C. BEC, *Les livres des florentins (1413-1608)*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 102-15 (*Deux cas particuliers: Dante et Boccace au XV^e siècle*) e 319-23 sulla biblioteca Gaddi.

14. G. BERTOLI, *Librai cartolai e ambulanti immatricolati nell'Arte dei medici e degli speciali di Firenze dal 1490 al 1600*, in «La Bibliofilia», xciv 1992, pp. 125-64 e 227-62.

15. *Ars moriendi 'Cum de praesentis exilii miseria mortis transitus'* [Italian] *Arte del ben morire*. Florence: Francesco di Dino, 6 Feb. 1488/89. 4°. GW 2626; ISTC ia01108000; MEI 00204512. Bodleian Library, Auct. 1Q 5 32. Il volume passò da Peri padre a

Lo stesso cartolaio vende un altro esemplare fino a pochi anni fa nella collezione Philosophica Hermetica di Amsterdam e in segui- to alle vendite nel 2000 e 2001 oggi non localizzato [96]. L'acquiren- te era Maestro Andrea di Domenico da San Gimignano, «priere di San Piero di Mucchio, 1530», un priorato in Val d'Elsa, oggi non più esistente.

Un secondo probabile cartolaio è Stefano di Giovanni Segni, menzionato nell'acquisto del 1528 di Giovanbattista Ippolito Buon- delmonti (1472-1552) [14]: «Questo libro Dante ho comprato da Stefa- no di Giovanni Segni. Io Giovanbattista Ippolito Buon- delmonti oggi questo dì x di febbraio 1528 per prezzo di ducati 3 per averlo in casa». Il Buon- delmonti ricoprì varie cariche politico-amministrative all'in- terno del governo dei Medici e deve avere lasciato il volume alla Ba- dia fiorentina (oggi alla Nazionale di Firenze). Buon- delmonti posse- deva anche un volume con opere di Boccaccio, ora alla British Li- brary.¹⁶ Interessante il prezzo pagato, tre fiorini, secondo il documen- to di allestimento dell'edizione il prezzo a cui vendere i volumi stam- pati, ma siamo ora quasi cinquant'anni dopo. Mentre la nota di acqui- sto, nell'esemplare della Fondazione Ridolfi, del fiorentino Benedet- to di Mariano Tempi del 1496 [17], quindi 15 anni dopo la pubblicazio- ne, per un fiorino, conferma la riduzione del prezzo effettivo.

Il possesso di un numero di individui è riconducibile a rapporti familiari, o comunque a legami diretti o indiretti con i principali at- tori coinvolti nella produzione dell'edizione. Paolo Niccolini [70] era cognato di Bernardo degli Alberti, il finanziatore dell'edizione del 1481.¹⁷ L'esemplare oggi alla Biblioteca Nazionale Marciana di

Peri figlio nel 1496 e nello stesso anno fu donato a Matteo Cafferecci. Venne acqui- stato nel 1819 a Firenze da Sir Mark Masterman Sykes (1771-1823).

16. London, British Library, C 6 a 11, entrato con la collezione donata da re Giorgio III (1761-1830): G. BOCCACCIO, *Ameto*. Ed: Luca Antonio Fortunati. Ro- me: [Johannes Schurener, de Bopardia, before 10 Aug.] 1478. 4°. GW 4428; ISTC ib00706000; MEI 02001142, rilegato insieme a G. BOCCACCIO, *Epistola a messer Pino de' Rossi*. Florence: B[artolommeo di Libri], 1487. 4°. GW 4455; ISTC ib00732000; MEI 02001144; e G. BOCCACCIO, *Il Corbaccio*. Florence: Bartolommeo di Libri, 1487. 4°. GW 4438; ISTC ib00724000; MEI 02001143.

17. Niccolini aveva sposato la sorella di Bernardo, Maria; si veda BOSCHETTO, *Ritratto di Bernardo d'Antonio degli Alberti*, cit., p. 125.

Venezia [57] appartenne a un Johannes de Albertis, identificato in MEI con un medico di Capodistria (1410-1488) anche autore di qualche trattato di medicina. La provenienza successiva, però, i fiorentini Guadagni, suggerisce un legame con Firenze e con la nota famiglia, Alberti, ancora forse da approfondire.

Al filologo di Bucine (Firenze) Niccolò Angeli (1448-1529 ca.) si debbono molto probabilmente le fittissime note lasciate sull'esemplare oggi alla Nazionale di Napoli (SQ XII K 1-2), con nota di possesso del figlio Teodoro [31]. Niccolò insegnò lettere latine e greche allo Studio fiorentino e collaborò assiduamente all'emendazione e preparazione delle prefazioni delle edizioni dei tipografi/editori Giunta di Firenze. Piero Scapecchi suggerisce la possibilità che, dopo il 1485, morto il tipografo Niccolò di Lorenzo, le copie non vendute si disperdessero e passassero in parte ai Giunta, che ancora ne avevano nel 1604.¹⁸ L'interesse dello studioso per motti arguti e proverbi sarebbe confermato dalle note in questo volume di Dante, condivise con il figlio; si veda la nota al f. 12v:

1562. Nel millecinquentesossanta e due secondo lo ordine del millesimo fiorentino occorre che el solennissimo giorno di Santo Matthio Apostolo si haveva annoverare el primo giorno della Quadragesima et essendo comandata la vigilia, a ciò, si digiunassj Piacque a Theodoro dj Alx. Nic. di Alx. Baldassarre dellj Angeli dal Bucine. Cit(tadino) Fior(enti)no dj dire lj infrascrittj versi motteggiando, et cioè: «E nol faria san Piero, ch'è 'l principale, / non che costui che fu un dellj arrotij / ch'io digiunassi, el dí del carnasciale».

Fra le tipologie dei possessori emergono almeno un paio di personaggi di primo piano e di fama internazionale e ci si deve chiedere,

18. P. SCAPECCHI, *Esemplari conservati della 'Comedia' impressa da Niccolò di Lorenzo (1481)*, in *Per Cristoforo Landino lettore di Dante*, cit., pp. 195-99, alle pp. 195-96. Averardo Serristori, facoltoso setaiolo vicino di Bernardo degli Alberti, nel 1486 prende possesso per dieci anni del palazzo della famiglia Alberti essendo creditore di 800 fiorini a lui prestati. Il 13 giugno 1495 acquista presso il cartolaio Filippo di Giunta al prezzo di un fiorino e 10 soldi «j° libro di Dante chol chomento legato in ase choverte di quoio rose» destinato alla biblioteca del figlio Lorenzo che aveva intrapreso gli studi di diritto canonico; si veda BOSCHETTO, *Ritratto di Bernardo d'Antonio degli Alberti*, cit., p. 134.

e occorrerà esplorare ulteriormente, se non si tratti di doni mirati, come fu il caso per lo splendido esemplare donato dal Landino stesso al Bembo [68], menzionato più sotto, e magari legati allo studio umanistico della lingua greca. Si distingue dunque l'esemplare posseduto da Pierre d'Aubusson (1423-1503), Gran Maestro dei Cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme di stanza a Rodi, oggi a Parigi [72], che presenta una bella miniatura italiana, stemma e incisioni colorate. Un secondo stemma all'interno della magnifica pagina miniata che riporta anche quello del Gran Maestro, non ancora cardinale (1489), non è stato ad oggi identificato.

Altro personaggio di spicco il cardinale cipriota, umanista e collezionista Ludovico Podocataro (1430-1504), il cui legato alla Biblioteca Vaticana è testimoniato in un'edicola dorata in stile rinascimentale su un foglio pergameneo purpureo, che al verso contiene una miniatura a piena pagina raffigurante san Girolamo [73]. L'esemplare venne sottratto da Napoleone ed è ancora oggi alla Biblioteca Nazionale di Parigi. Si noti che la decorazione delle iniziali è fiorentina. Fiorentini pure lo stemma, tuttora non identificato, la decorazione e vari possessori successivi dell'esemplare oggi a Stoccarda [88]: Giovanbattista Gerardi, Giovanni Bandini, Carlo Bellaci, Giovanbattista Bellaci, Giovanbattista Doni possono essere ricondotti a Firenze negli anni 1532-1537, quando «Alexander medicus primus Dux Florenzie» e cioè Alessandro de' Medici (1510-1537) fu primo duca della Repubblica fiorentina dal 1532 alla morte. Il volume fu poi acquistato per «uno scudo d'oro in gigliato» l'anno 1620 da Giovanbattista d'Ambra (si tratta dell'omonimo sposato con Gerolama Franchi nel 1603).¹⁹

Non sono ancora identificati gli stemmi all'interno della decorazione fiorentina degli esemplari oggi al Museo del Louvre [75] e all'Ossolineum di Wroclaw [97]. Fiorentino anche il Piersimone di Pasquino che firma il volume oggi a Uppsala [105] e fiorentino forse anche il Francesco Canio (XVI sec.) dell'esemplare oggi ad Atene [90]. Fiorentini poi vari personaggi che postillano gli esemplari in vario modo, e sono discussi di seguito.

19. <https://www.archiviodistato.firenze.it/ceramellipapiani/index.php?page=Famiglia&id=176>.

La distribuzione locale è confermata dalla ricerca fra gli inventari storici delle biblioteche fiorentine nel periodo 1472-1520: possono riferirsi a questa edizione le voci, purtroppo abbastanza generiche quanto a identificazione bibliografica, relative a un esemplare conservato presso i Domenicani di Santa Maria Novella «Dante col commento impresso», uno appartenuto alla famiglia Medici «Dantes in papyro impressus», alla famiglia Pandolfini «Dante Alighieri sciolto in forma»,²⁰ a Francesco di Agnolo Gaddi «Un Dante col commento», a Giorgio di Baliano Flatrì «Dantes <cum> commento d'omini Christo<phori> in forma», a Giovanni Pico della Mirandola «Dantes cum commento impressus», a Lorenzo de' Medici «Uno libro in foglio reale, di carta bambagina et in forma, coperto di quoio rosso, opera di messere Cristofano, del Comento di Dante»²¹ e a Luca d'Antonio degli Albizzi «Dante col commento, in forma, coperto di rosso, tutto historiato».²²

Si veda inoltre la Ricerca sull'Inchiesta della Congregazione dell'Indice (RICI) risalente alla fine del XVI secolo:²³ esemplari dell'edizione del 1481 compaiono nelle liste delle biblioteche dei Cappuccini di San Francesco a Firenze e dei Francescani Osservanti di San Salvatore a Firenze, di Santa Maria a Empoli e San Francesco a San Casciano in Val di Pesa (due copie riportate?), esemplare quest'ultimo uscito dal convento apparentemente con un cardinale Medici (alla c. c7v stemma cardinalizio a inchiostro con sei palle, forse Medici?) e acquistato dal marchese Alessandro Gregorio Capponi nel 1722, oggi alla Biblioteca Vaticana, Inc. S 153 [163].

20. Pierfilippo Pandolfini nell'estate 1482 guidava la Signoria di Firenze come gonfaloniere di giustizia. Secondo BOSCHETTO, *Ritratto*, cit., pp. 131-32, Pandolfini, personalmente interessato ai prodotti dell'industria tipografica e strettissimo collaboratore di Lorenzo de' Medici, è il candidato ideale per l'organizzazione della cerimonia di consegna dell'esemplare del *Commento* alla Signoria, della cui data non si hanno precise notizie.

21. Il cardinale Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo, era riuscito a portare a Roma la biblioteca del padre dopo la cacciata dei Medici da Firenze (BOSCHETTO, *Ritratto*, cit., p. 132).

22. A. ALESSANDRINI, *Il libro a stampa e la cultura del Rinascimento. Un'indagine sulle biblioteche fiorentine negli anni 1470-1520*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2018, p. 119.

23. <https://rici.vatlib.it/site/index>, consultato il 12 giugno 2021.

Fuori Firenze, ma sempre in area toscana, è da riportare l'esemplare oggi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Banco Rari 12 [13], che appartenne al condottiero pisano Girolamo da Vecchiano e molto probabilmente al padre prima di lui, indicato nella nota di possesso nella sua professione di maestro di filosofia all'università di Pisa, dove è registrato nel 1504: «Est hieronymi magistrj Carolj de vechiano». Pisano e uomo d'armi anche Lanfreduccio Lanfreducci [49], mentre al giurista ed oratore milanese Francesco Grassi (1500-1566) appartenne l'esemplare oggi a Stanford [152].²⁴

Un interesse ed uso femminile della *Commedia* sono documentati dall'esemplare oggi alla Palatina di Parma [38], che testimonia il possesso e il passaggio del volume di madre in figlia per tre generazioni (f. [*]1r di mano cinquecentesca): «Questo Dante fu dj m(a-donn)a Caterina mia Madre q(ua)le gliel dono m(adonn)a Lucrezia sua madre». Inoltre l'esemplare oggi ad Arezzo venne lasciato in eredità a Maddalena Rondinelli Capitani nel 1579 prima di appartenere poco dopo, nel 1591, al fiorentino Antonio de' Castellini da Castiglione [1].

Alcuni esemplari pervennero a Venezia molto presto, probabilmente tramite contatti personali o istituzionali. La distribuzione dei libri stampati fra le due città era decisamente più strutturata nella traiettoria da Venezia a Firenze, come le ricerche di Lorenz Bönninger dimostrano.²⁵ Nel *Zornale*, il libro dei conti del libraio veneziano Francesco de Madiis, discusso più sotto, solo tre edizioni

24. In occasione del lancio del Polonsky Foundation Dante Project il 16 novembre 2021 all'Ambasciata d'Italia a Londra, l'esemplare Firenze, BNC, Banco Rari 12, è stato portato in Inghilterra. Grassi, della famiglia dei signori di Zibido al Lambro, nel Pavese, nel 1528 entrò a far parte del Collegio dei giurisperiti di Milano, e da allora ricoprì moltissime cariche giuridiche per il Ducato. Alla morte di Carlo V fu prescelto per commemorarlo e l'orazione (*Oratio habita Mediolani in funere Caroli V*) fu edita a Milano nel 1559 (tip. F. Moscheni). Lasciata la magistratura, il 12 marzo 1565, Grassi – che era già protonotario apostolico e al quale era morta la moglie, da cui aveva avuto almeno due figli, Pietrantonio e Ippolito – fu creato da Pio IV cardinale diacono.

25. L. BÖNINGER, *Da Vespasiano da Bisticci a Franz Renner e Bartolomeo Lupoto. Appunti sul commercio librario tra Venezia, la Toscana e Genova (ca. 1459-1487)*, in *Printing R-Evolution and Society 1450-1500*, cit., pp. 623-47.

sono sicuramente identificabili con una produzione fiorentina. Il Landino stesso mandò a Bernardo Bembo (1433-1519) un esemplare dell'edizione [68], ereditato poi da Pietro (1470-1547), curatore dell'edizione aldina della *Commedia* del 1502. Il volume, oggi alla Nazionale di Parigi, presenta lo stemma Bembo e varie note di entrambi.²⁶ Un altro appartenne ai Benedettini di San Giorgio Maggiore, ugualmente oggi alla Nazionale di Parigi [67], dopo il sequestro napoleonico e la mancata restituzione.²⁷

Altro esemplare probabilmente giunto presto a Venezia è quello oggi a Novara [35], che presenta una bella iniziale miniata nello stile veneziano e sporadiche note marginali e *maniculae* ornate di mano cinquecentesca. La legatura in marocchino rosso e dorata, settecentesca, è ancora italiana, con stemma araldico inciso a secco, non identificato. Il fatto che sia finita a Monaco e sia stata venduta come duplicato nell'Ottocento suggerisce che sia entrata nella biblioteca di Stato bavarese provenendo da un istituto religioso tedesco, secolarizzato ai primi del XIX secolo; ma in questo caso una famiglia italiana, forse veneziana, è più probabile. La biblioteca di Monaco acquisì nel 1806 per scambio con Angelo Maria Pannocchieschi, mar-

26. Sull'edizione aldina si veda C. PULSONI, *Il 'Commento sopra la Comedia' di Cristoforo Landino e Pietro Bembo*, in *Miscellanea di studi linguistici offerti a Laura Vanelli*, a cura di R. MASCHI, N. PENELLO, P. RIZZOLATTI, Udine, Forum, 2007, pp. 419-26, e in genere sui lettori del Cinquecento desunti soprattutto dalle loro opere letterarie e artistiche si veda S. GILSON, *La fortuna del commento landiniano nel Cinquecento: lettori e commentatori danteschi*, in *Per Cristoforo Landino lettore di Dante*, cit., pp. 175-94, alle pp. 179 sgg.

27. A San Giorgio era conservata anche un'altra edizione della *Commedia*, quella veneziana di Vindelino del 1477 (GW 7964; ISTC id00027000; MEI 02108484), e un volume del *De Montibus* di Boccaccio, pure stampato da Vindelino nel 1473 (GW 4482; ISTC ib00756000; MEI 02108480), ma niente Petrarca, a quanto pare; di entrambe si è persa traccia dopo il censimento di Jacopo Morelli del 1789 e sono ora registrate in MEI come copie storiche. Sulla dispersione della collezione di incunaboli di San Giorgio Maggiore si veda ora C. DONDI-L. PROSDOCIMI-D. RAINES, *The incunabula collection of the Benedictine library of S. Giorgio Maggiore in Venice. Formation, use and dispersal according to documentary and material evidence (from MEI)*, in *How the Secularization of Religious Houses Transformed the Libraries of Europe, 16th-19th Centuries*. Proceedings of the Conference held in Oxford, 22-24 March 2012, ed. C. DONDI, D. RAINES, R. SHARPE, Turnhout, Brepols, 2022, pp. 567-658.

chese d'Elci (1751-1824), un esemplare completo di 19 incisioni, quindi decise di vendere quest'altro esemplare cui erano rimaste solo quattro incisioni. Si tratta di un raro caso di rientro in Italia di materiale antico uscito in epoca moderna, poiché generalmente quello che esce non torna, ma la fondamentale importanza dell'autore per l'Italia ne ha indubbiamente stimolato il collezionismo nazionale. Altri esemplari rientrati sono quello oggi alla Biblioteca Durazzo di Genova [41], acquistato da Giacomo Filippo Durazzo (1729-1812) nel 1789 alla vendita a Amsterdam di Pietro Antonio Bolongaro Crevenna (1735-1792), che sappiamo acquistò in Italia, e quello alla Classense di Ravenna [43], che dopo essere stato in Francia e in Inghilterra per un certo periodo, rientra grazie all'acquisto dell'ingegnere di Udine Leonida Leonetti (1857-1930) in seguito alla vendita degli eredi di Michael Wodhull (1740-1816) nel 1886.

Un esemplare probabilmente giunto prima a Venezia, e dalí esportato aldilà delle Alpi, è quello oggi alla Morgan Library di New York [149], o meglio, il primo foglio, a1, che presenta una decorazione contemporanea austriaca o bavarese proveniente da un esemplare altrimenti perduto; mentre il resto del volume contiene note coeve alla stampa di interesse fiorentino. Altro caso è quello dell'esemplare del quale non si ha provenienza precedente allo stemma, sulla legatura, del doge Marco Foscarini (1696-1763) [124], la cui biblioteca venne messa in vendita nell'anno 1800, incluso questo volume, probabilmente acquistato da un libraio inglese, dal momento che nel giro di tre anni esso venne acquistato dalla Bodleiana di Oxford per 12 sterline. Un legame nominale con Foscarini ha anche il volume tutt'oggi al Liceo Foscarini di Venezia [56], ereditato molto probabilmente dalla biblioteca del convento delle suore agostiniane di Santa Caterina de' Sacchi, adibito, dopo la soppressione napoleonica, a sede del liceo di nuova fondazione.

Ancor più che dalle note di proprietà, il possesso e la lettura dei volumi fra i contemporanei e la generazione successiva è testimoniata dalle postille, di vario tipo, apposte in 73 volumi. L'esame paleografico e linguistico di queste note ci ha permesso di assegnarle a un periodo, il tardo Quattrocento e il Cinquecento, e a un'area, l'Italia: si tratta degli esemplari oggi a Castiglione del Terziere [2], Bolo-

gna [3-4], Firenze [6, 9, 11, 12, 14, 15, 16], Genova [20, 21], Grottaferrata [23], Livorno [24], Lucca [25, 26], Milano [27, 28], Napoli [32], Pavia [39], Pisa [40], Ravenna [43, 44], Roma [45, 46, 47], Sassari [51], Siena [52, 53], Torino [54], Venezia [56], Verona [58], Vienna [59], Bruxelles [60, 61], Minsk [63], Parigi [71], Tours [78], Augusta [79], Berlino [80, 81], Amburgo [84], Monaco [87], Tokyo [92, 93], L'Aia [95], San Pietroburgo [101], Barcellona [102], Uppsala [105], Ginevra [107], Londra [110], Cambridge [113], Cambridge King's College [114], Edinburgo [118], Glasgow [119], Londra [121], Boston [129], Brunswick [130], Providence [131], Cambridge (MA) [134, 135], Washington [143], South Hadley [146], New York Public Library [147], Princeton [150], San Marino (CA) [151], Wellesley [156], Williamstown [158], Città del Vaticano [160, 161, 162], Germania, collezione privata [165], Zurigo [177].

4. TIPOLOGIA DELLE POSTILLE

Estrazione di parole e concetti chiave. La più ampia e comune categoria di note marginali indubbiamente riguarda l'estrazione di parole o concetti chiave, che rivelano a cosa erano interessati i lettori. Le parti più annotate sono decisamente l'introduzione del Landino, dove si tratta della storia e di personaggi fiorentini, i cui nomi sono spesso trascritti a margine negli esemplari [4], [6], [11], [16], [23], [24], [40], [46], [47], [71], [101], [134]. Nel commento catturano l'attenzione del lettore vari personaggi, per esempio «Benincasa d'Arezzo e sua morte», «Ghino da Turrita castel nel Senese et sua costumi» [20], «Nicolae Esti dux Ferrarie» [26], nomi dei papi [27], eventi particolari come «colloquio fatto a Empoli» dove il commento spiega il ruolo di Farinata in *Inf.*, x [177].

Altrettanto interesse suscitano le autorità citate, soprattutto i classici: dal commento, Isaia, Boezio, Giovenale, Ippocrate, Orosio [2], Agostino, Virgilio, Sallustio [24], Paolo nell'epistola ai Romani, Aristotele, Virgilio, Solino [45], Virgilio [54], Petrarca [135], Giovenale e Virgilio [146].

Le postille evidenziano anche un interesse per tematiche particolari, come l'eresia e i sacramenti [2], innocenza, umiltà e mansuetudine [135], per citazioni, sempre dal commento, «quanto più è bella

la veste tanto più vi si disdice la macchia» [23], le età dell'uomo [24], «statua di Nabucodonosor che cosa significhi», «virtù militare de' Romani» [39], «nota hic loco superbia» [43], «Petrus de Maioranibus repudiatio pontificarum», «de his qui baptizati non» [45]. Dal testo sono riportati a margine arbitrio, ira, golosi, lussuria [130], luoghi di interesse «Lerice oppidum, Turbia oppidum; Esti oppidum; Mira oppidum» [45]. L'esemplare oggi a Sassari invece nota dal testo «Arigo terzo re d'Inghilterra» e dal commento «Tamigi fiume passa per Londra» [51], nell'esemplare di Siena le note marginali al testo e al commento sono riferite a Siena [52], estrazione dal testo sulla Sardegna nell'esemplare oggi a Boston [129], misure «la terra gira miglia ventimila quattrocento», «uno braccio di Lucifero è lungo braccia 645» [47], osservazioni matematiche ed astronomiche «Apparenza di cometa», «numero degli angeli», «movimento» [60], dal proemio «terra gira» [146]. Ancora si trova una lunga nota di commento al testo in cui si spiega il possibile significato del passo sul «veltro»: «Queste parole di Dante, del veltro, et sua natione sarà tra feltro e feltro, hanno molto excitato li ingegni delli expositori del decto poeta, et factoli con la cogitatione salire in cielo, come appare nella loro expositione sopra tale parole, potendo forse più nettamente esporle in terra, poiché alchuni intendono altrimenti questo testo [...]» [53]. Dal commento si nota la lista delle bolgie, la loro lunghezza e chi vi si trova, poi una lista dei peccatori [56], «chi ha comentato Dante» [59], nomi e concetti retorici in testo e commento [110], estrazioni dal commento su anima, libero arbitrio e la grazia [118], note al commento sul canto iv, circa i filosofi greci e «come morisse Seneca | Seneca fu amicissimo di Paolo apostolo» [87], estrazione di nomi dal canto xii dell'*Inferno* [93], dal commentario al canto i [95], una singola nota a *Purg.*, ii 130, e una parafrasi «Quivi vedd'io, ciò che veder mj spiacque» [102], concetti dal commento al canto i dell'*Inferno*, «sonno metà della vita» [105], estrazioni dal canto i (origine di Virgilio, origine di Enea), ii (sulla grazia) e vi (sui golosi) [107], note al testo del canto xix (Simon Mago), commento del canto iii dell'*Inferno* «Platonis opinio de anime immortalitate et quid sit infernus» [134], note al canto xvii del *Purgatorio* su eccidia, superbia e altri vizi [150], concetti e fonti del canto ix dell'*Inferno* [165].

Indici. Alla fine di ogni cantica dell'esemplare alla Casa di Dante di Roma, fogli inseriti contengono un indice alfabetico di nomi e concetti con riferimento alle pagine [47]. Una tavola alfabetica dei contenuti si trova anche nell'esemplare di Cambridge [113].

Maniculae. Fra le molte *maniculae*, sono particolari le graffe a forma di profilo umano [4], una strana *manicula* con vene in corrispondenza del conte Ugolino [16], dita lunghissime e mano emergente da una larga manica [47].

Scrittura particolare. Da approfondire l'esemplare di Castiglione del Terziere [2] dove al f. 55r una nota in italiano trascrive nel margine le prime due righe del commento dove si parla del libero arbitrio e, in corrispondenza di *Inf.*, xxxiv 55, le prime due righe del commento ai versi su «Maciulla», in una curiosa scrittura, del XVI secolo, ma la cui forma delle lettere ricorda caratteri ebraici sefarditi.

*Correzioni.*²⁸ Se le incisioni rivelano problemi di stampa in maniera macroscopica, il testo stesso presenta in diversi punti dei versi mancanti, talvolta intere terzine. L'aggiunta a mano di una combinazione varia di questi versi non stampati è stata riscontrata in 34 esemplari. In genere sono tracce lasciate da mani del Quattro o del Cinquecento, diverse fra loro, per cui si può escludere che si tratti di correzioni di tipografia. Questo tipo di correzione implica una lettura attenta dei versi danteschi e una collazione con una versione più completa del testo. I versi in questione sono:

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|
| 1 e1r, <i>Inf.</i> , vi 55-57 | 8 hh1r-v, <i>Purg.</i> , xxi 47-48 |
| 2 l9v, <i>Inf.</i> , xvii 73-75 | 9 ll9r, <i>Purg.</i> , xxviii 127-38 |
| 3 q5r, <i>Inf.</i> , xxviii 34-36 | 10 oo1v, <i>Purg.</i> , xxxii 46-51 |
| 4 r3v, <i>Inf.</i> , xxx 126-29 | 11 oo3r, <i>Purg.</i> , xxxii 103-5 |
| 5 ee3r-v, <i>Purg.</i> , xii 52-54 | 12 A8r, <i>Par.</i> , ii 118-26 |
| 6 ee6v, <i>Purg.</i> , xiii 86-93 | 13 C8v, <i>Par.</i> , viii 55-57 |
| 7 ff7r-v, <i>Purg.</i> , xvi 127-29 | 14 E10r, <i>Par.</i> , xvi 84-87 |

28. Ringrazio Camilla Marangoni che ha preparato una tavola comparativa di queste correzioni e Marina Venier che ne ha sollecitato il controllo durante la corrispondenza con le biblioteche. Ogni record MEI include un link al *Provenance Digital Archive* (PDA) del CERL, dove sono state caricate le immagini delle postille, note di possesso, ecc.

Nei seguenti volumi, alcuni dei versi sopra elencati sono stati inseriti a mano, in particolare:

- | | |
|--|--|
| [1] Arezzo: 8, 9 | [63] Minsk: 2 |
| [3] Bologna Archiginnasio: 2-5, 7-10, 12 | [78] Tours: 1, 4 |
| [4] Bologna U: 1, 14 | [79] Augusta: 1 |
| [6] Firenze Accademia: 4, 14 | [80] Berlino Kunstbibliothek: 6, 8 |
| [9] Firenze Marucelliana: 4, 14 | [81] Berlino Kupferstichkabinett: 1, 3, 12 |
| [12] Firenze BNC: 1 | [110] Londra BL IC 27094: 3 |
| [21] Genova Durazzo: 2, 4, 10, 14 | [113] Cambridge UL: 1-2, 4-5, 7-14 |
| [24] Livorno: 4, 14 | [114] Cambridge King's: 1, 4 |
| [34] Napoli U: 4, 8, 11 | [119] Glasgow: 1-2 |
| [44] Ravenna Centro Dantesco: 4 | [133] Harvard: 10 |
| [45] Roma Angelica: 9 | [149] New York Morgan: 4 («qui mancano versi») |
| [49] Roma Besso: 1-4 | [151] San Marino (CA): 1-5, 8-10, 12-14 |
| [50] Roma Vallicelliana: 1-5, 7-14 | [156] Wellesley: 1, 9 |
| [51] Sassari: 1-3 | [160] Vaticano: 4 |
| [53] Siena: 14 | [161] Vaticano: 2 |
| [54] Torino: 9 | [162] Vaticano: 2, 10 |
| [58] Verona Capitolare: 4, 8 | |
| [59] Vienna: 3, 4, 8 | |

Bologna Archiginnasio (Girolamo di Francesco del Nente), Vallicelliana (Giuliano da Sangallo), Cambridge UL e San Marino (CA), dove agiscono dei postillatori anonimi, sono gli esemplari in cui le lacune sono state più attentamente rilevate e corrette. Le addizioni all'esemplare della Biblioteca Universitaria di Napoli sono state erase e sostituite in epoca più recente da un testo a stampa, un caso ben descritto da Paolo Procaccioli. Risalente pure a un periodo successivo la minuziosa lista dei versi mancanti scritta dal bibliotecario della Laurenziana di Firenze Angelo Maria Bandini (1726-1803), che cita le opere di Giusto Fontanini e Apostolo Zeno, nei fogli iniziali dell'esemplare della Biblioteca Marucelliana di Firenze [9]. Correzioni di errori tipografici del testo, per esempio in [3], [12], [14], [15], [24], [45], [114] e al commento [20] sono poi apposte in numerosi esemplari.²⁹

29. Per le terzine mancanti, le correzioni a stampa nell'esemplare napoletano e le molteplici correzioni minori si veda P. PROCACCIOLI, *Forme aperte: le vite ulteriori del Dante 1481*, in «Books seem to me to be pestilent things». Studi in onore di Piero Innocen-

Note personali. L'esemplare di Dresda [82], in possesso di Tommaso Cavalcanti (1486-1560), racchiude nei fogli di guardia interessantissime ricette per fare e preservare il vino, datate al 1559, l'anno prima della morte. È scelto il Dante per raccogliere un testamento commerciale? Un altro esemplare di Dante alla Biblioteca Bodleiana di Oxford pure racchiude istruzioni testamentarie.³⁰ L'inserzione di questi fogli stupirà meno sapendo che Tommaso era figlio di Francesco e di Piera Frescobaldi, la nota attività vinicola della cui famiglia risale al 1304:

Ricordo a uolere fare uno Posticcio che faccia buono uino e per durare lla state o anche per berllo il uerno et non si guasta mai / bisogna torre maglioli grassame / e quali sono questi cioe maglioli di morgiano / et di abrostine / et affrichogniolo di [...] |

Ricordo a volere sanidare una botte di male odore di muffa o altro bisogna torre parecchi pezzi di Calcina secondo la qualita del vaso il quale bisogna che sia al quanto rasticato per levare quella gomma che potessi sapere di cativo [...] |

Richordo in che modo si fa il vino bianco [...] |

Richordo in che modo si fa a terni illvino moschadello [...] |

Richordo per chi volese fare illvino hodorifero [...] |

Richordo per chi volese fare chiarire il vino bianco [...] |

Richordo per chi volese far buono vino bianco che somigli lamalvagia [...] |

Richordo che persona non deba tramutare vino vermiglio se non pasato [...] |³¹

L'esemplare oggi al Trinity College di Cambridge [116] appartenente al fiorentino Francesco di Vitorio del Rosso che scrive varie cro-

ti per i suoi 65 anni, promossi da V.A. VECCHIARELLI, a cura di C. CAVALLARO, Manziana, Vecchiarelli, 2011, 4 voll., 1 pp. 335-53.

30. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia* (Comm: Christophorus Landinus). Add: Marsilius Ficinus: *Ad Dantem gratulatio* [Latin & Italian]. Venice: Octavianus Scotus, 23 Mar. 1484. Folio. GW 7967; ISTC id00030000; MEI 00203167; Bodleian Library, Toynbee 3557, al f. B3v la nota: «1632 Anno Domini Nostri Jiesu Christi Millesimo Segentesimo trigesimo secundo cum non sit certis [sic] morti Fran[ciscus] Filius Alexandri Bacherelli Testauit Item lascio e lascia [?] à Mena Domenica figliola di Antonio Carapelli».

31. La nota di possesso specifica: «Ihesus Maria | Questo libro e de Thomaso de Francesco chaualchanti chi lo achatasy lo renda e aby chura a non lo guastare [?]».

nache datate al periodo tra 1554 e 1571.³² Una legata alla battaglia di Lepanto con in fine una lista di avversari morti o presi prigionieri: «La grande Rocta data larmata Cristianna a larmata Turchesca e infedeli all bocha del gcholfo de Lepanto et Patrase della Morea il di 7 dotobre 1571 in di de domenica [...] Malemet Bei gouernatore di Negroponte – preso | Asan Bei figliolo di Barbarosa – morto | Uno suo figliolo – morto [...]»; alla fine del volume altri fogli contengono episodi di storia fiorentina, come l'entrata in città di Giovanna d'Austria, moglie di Francesco de' Medici: «1565 Adi 5 dicembre [Giovanna d'Austria] sorella di Massimiliano imperatore e moglie del principe di Firenze [Francesco de' Medici] figliolo del Duca Cosimo de Medici ducha de Firenze e di Siena nominatta Giovana la quale entro chon grandissima pompa acompagnata [...]». Non è chiaro se il Francesco Rosso dell'esemplare oggi a Princeton [150] sia da mettere in relazione con l'esemplare di Cambridge. Entrambi scritti in lettere maiuscole simili, la nota di Princeton appare vergata sopra una nota precedente, dove compaiono le parole «civitate Froren» che lega il volume alla città.

L'esemplare oggi alla Trivulziana di Milano [28] contiene una «Ricetta pronta contro al morbo aprova da Marsilio Ficino Teologo et philosopho» del XVI secolo. Al verso una cronaca in italiano del medesimo periodo.

Supplementi. A margine di *Inf.*, xxxi 46-57, dell'esemplare oggi a Ravenna, presso la Biblioteca del Centro Dantesco dei Francescani [44], al f. r5v, in corrispondenza di una disquisizione sul gigante «Nebroth» [= Nimrod], che specifica che altri se ne sono visti in Sicilia e in Inghilterra, si legge: «Impero che io Albizo à questo proposito dico haver visto nella galleria de semplici nel Giardino di S. A. l'anno 1613. uno stinco di smisurata grandezza, il quale si concludeva che fussi [sic] stato di gigante». Tale Albizo, fiorentino, nel 1613 dice di aver visto un reperto di gigante nel giardino dei semplici di sua maestà, cioè l'orto botanico della città di Firenze, fondato nel 1545

32. Alla Biblioteca Nazionale di Firenze il manoscritto Gino Capponi 126, pure posseduto da Francesco di Vitorio del Rosso, include altre cronache cittadine.

da Cosimo I de' Medici. Albizo era forse un uomo di scienza, come il possessore successivo, lo scienziato, letterato e diplomatico italiano al servizio del Granducato di Toscana Lorenzo Magalotti (1637-1712). Grande appassionato di Dante, Magalotti scrisse un *Commento sui primi cinque canti dell'Inferno*.

Disegni. L'istinto di illustrare o vedere illustrato questo testo così ricco di storia e umanità fa sì che in un certo numero di copie sia stato aggiunto quello che spesso mancava. Nell'esemplare oggi al Trinity College di Cambridge [115] sono state incollate ventuno vignette a penna acquarellate, ritagliate da un manoscritto della *Commedia* dei primi del Quattrocento, cartaceo, la cui produzione, professionale, era per un mercato modesto. Gervais Rosser, professore di Storia dell'Arte all'Università di Oxford, ha segnalato la vicinanza con manoscritti del primo Quattrocento di area emiliana e veneta.³³

In uno degli esemplari oggi a Parigi [69] sono stati aggiunti negli spazi bianchi lasciati per le incisioni del *Paradiso* (canti xv-xxiv e xxx-xxxiii) 14 disegni a penna, oltre a un grande altare nella pagina a fronte l'inizio dell'*Inferno*; lo stile di questi disegni è stato avvicinato da Arthur Hind a quello di Piero di Cosimo (1462-1522).³⁴ Il volume appartenne a Michelangelo Barbiellini (1733-1793), stampatore e libraio alla Minerva, a Roma. Nel 1760 aveva sposato Silvia Campiglia, figlia dell'incisore di Lucca Giovanni Domenico Campiglia

33. A.E. ANDRIOLO-S. REYNOLDS, *Illuminated Manuscripts and incunabula in Cambridge*, Part five, vol. 1. *Books printed in Italy before 1501*, London-Turnhout, Millers, 2017, pp. 262-63. Manoscritti simili sono Modena, Bibl. Estense, α R 4 8, Emilia, ca. 1400, per il quale si veda C. PONCHIA, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della 'Divina Commedia'*, Padova, Il Poligrafo, 2017, pp. 39-40, 247-48 n. 9; e Oxford, Bodleian Library, MS Canon. Ital. 275, Venezia, primo Quattrocento (prima del 1435), «Vita della Beata Vergine e di Cristo». La presentazione del prof. Rosser venne tenuta il 4 maggio 2021 in remoto, per l'evento *The 1481 Florence edition of the 'Divina Comedia' illustrated by Botticelli: a unique online event uniting copies from the U.K., U.S., and Italy on the 540th anniversary year of its publication and the 700th of Dante's death*, organizzato da Tabitha Tuckett, Alexandra Franklin e Cristina Dondi: <https://www.youtube.com/watch?v=2pFvGSRzuQA>.

34. HIND, *Early Italian Engraving*, cit., p. 107: «The designs to the *Paradiso* are quite independent of Botticelli, and somewhat in the style of Piero di Cosimo».

(1692-1775), e forse nel loro ambiente di artisti e incisori si potrà cercare l'autore.

Spettacolare l'esemplare oggi alla Biblioteca Vallicelliana di Roma appartenuto a Giuliano da Sangallo (ca. 1445-1516), che secondo la critica recente lo adoperava come libro di famiglia e per questo ne riempì i margini con splendidi disegni che interpretano il testo dantesco [50].³⁵ Lo scultore, architetto e ingegnere militare fiorentino era molto vicino alla famiglia Medici. Fra le sue opere figura anche Palazzo Gondi,³⁶ i cui proprietari pure possedettero un Dante del 1481 [77].

Disegni per i canti III-IX e XI-XIV sono stati apposti nell'esemplare oggi alla Wesleyan University Library [157]. Disegni acquarellati, non corrispondenti all'iconografia delle incisioni originali, sono stati aggiunti anche nell'esemplare oggi ad Harvard [132], oltre a un frontespizio settecentesco. Nel verso della pagina del frontespizio è stato incollato un disegno a inchiostro attribuito alla scuola di Federico Zuccari (1539-1609), raffigurante l'inferno, il purgatorio e il paradiso. L'artista illustrò la *Commedia* in 88 disegni oggi alla Galleria degli Uffizi di Firenze, messi online nel 2021 in occasione dell'anniversario dantesco.³⁷

In uno degli esemplari alla New York Public Library [147], già mutilo e senza illustrazioni, sono state incollate illustrazioni di Gian Giacomo Machiavelli (1750-1811), provenienti dall'edizione della *Divina Commedia* di Bologna (Gamberini e Parmeggiani, 1821). Il disegno di un semplice facciotto, lasciato invece da un lettore, si vede nell'esemplare al Liceo Foscarini di Venezia [56].

35. Sul libro di famiglia fiorentino si veda una sintesi in G. CIAPPELLI, *Memory, family and self. Tuscan family books and other European egodocuments (14th-18th century)*, Leiden, Brill, 2014. Si vedano anche gli atti del convegno internazionale tenutosi presso la Biblioteca Vallicelliana il 23 settembre 2021 *Ai margini della 'Commedia'. Il Dante Vallicelliano*, a cura di P. PAESANO e G. PITTIGLIO, Roma, Viella, 2023.

36. Gondi. *Una dinastia fiorentina e il suo palazzo. A Florentine Dynasty and its Palazzo*, a cura di G. MOROLLI e P. FIUMI, Firenze, Polistampa, 2013.

37. Disponibile il facsimile cartaceo: *Dante historiato da Federigo Zuccaro*, Roma, Salerno Editrice, 2004. Si veda ora la versione digitale in <https://www.uffizi.it/news/ipervisione-dante-zuccari> (accesso 9 luglio 2021).

Censura. Il commento del Landino a Dante appare tra le opere da censurare nell'Indice del Portogallo del 1581 (vol. iv num. 250) e in quello di Spagna del 1584 (num. 14), solo per due passaggi di 4 righe: *Inf.*, II, sull'eternità degli angeli; *Inf.*, X, contro la pena di morte per gli eretici. C'è poi un generico riferimento al Santo Uffizio, quindi ai passi irrispettosi dell'istituzione. L'Indice di Spagna del 1583 (num. 1939) riporta «no se repurgando».³⁸

Inusuali, e non altrove riscontrate, le note di censura dell'esemplare alla Biblioteca Universitaria di Santiago de Compostela [103]. Sembra, leggendo quanto possibile della nota cassata, che il primo possessore, fr. Girolamo Aldrate, forse del monastero benedettino di San Martín Pinario a Santiago de Compostela, abbia operato una specie di autocertificazione di censura, affermando che non c'era nulla da censurare. In seguito, fr. Leandro Maldonado, su richiesta dell'Inquisizione, passò con più zelo in rassegna il volume, forse conformandosi a liste prestabilite, ed infatti cassa il testo in un certo numero di passi nelle tre cantiche e ne firma la censura,³⁹ affermando al f. a1r:

La esposicion de Velutelo no esta aqui que mucho de lo que esta d'espurgato es de L. Maldonado. | Por comision de la suprema Inquisicion [sic] expurgae este libro conforme los expurgatorios [...] aunque alguna cosas de los que citan los espurgatorios [...] con diligencia asi en los cantos y exposicion como per los folios y asi me parece que se puede leer.

Unici altri due esemplari con un intervento censorio sono quello oggi alla Nazionale di Napoli [32], che cancella una frase cassata anche nell'esemplare di Santiago, al f. a8v «per la cupidita dei pontefici», e quello oggi alla Biblioteca Centrale per le Chiese di Sicilia, a Palermo [37], che cancella una parte del commento in cui si identifica in «Pietro de Maironi» (papa Celestino V) colui che fece il gran rifiuto, al f. c5r.⁴⁰

38. J.M. DE BUJANDA, *El índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819): evolución y contenido*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2016, 1581 num. 250, 1583 num. 1939, 1584 num. 14.

39. Le censure di Maldonado, firmate «fr Leandro Maldonado hoc fecit», si trovano ai ff. a8v, g5v, g10r, m7v, m8r, oo3v, oo4r, oo5r e D2v.

40. Si veda ora per questo esemplare F.P. MASSARA, *Dante e Botticelli: misteriosi*

Legatura. Sono dieci i volumi che ancora conservano una legatura, o parti di legatura, del Quattrocento o dei primi del Cinquecento, perlopiù di fattura fiorentina. Si trova una legatura originale in pelle impressa a secco, con borchie, nell'esemplare oggi ad Arezzo [1], alla Nazionale di Firenze [14], alla Fondazione Ridolfi della Cassa di Risparmio di Firenze [17], alla Trivulziana di Milano [28], al Petit Palais di Parigi [76], ad Augusta [79]; con impressioni a secco che includono il giglio fiorentino in quella della Riccardiana [15]; bella legatura umanistica fiorentina con al centro le iniziali AMP oggi a Minsk [63]. Il volume di dedica oggi alla Nazionale di Firenze [10] fu allestito con assi in legno ricoperte di velluto rosso di seta a fondo raso. Sul lato esterno di ciascun piatto furono applicati due medaglioni in argento dorato e niellato, con il Marzocco in quello anteriore ed Ercole in quello posteriore. I nielli sono stati attribuiti a Baccio Baldini o ad Antonio del Pollaiuolo. Su ciascun piatto sono presenti due cantonali d'argento con emblema dei Priori di libertà ed emblema del popolo.

Il volume oggi a Tokyo mostra sul taglio inferiore l'indicazione cinquecentesca del titolo «Dante co(n) Com(men)to del Landino» [92], e quello a Chatsworth mostra sul taglio centrale l'indicazione cinquecentesca del titolo «Co[mmentario] Sopra Dante» [117]. Infine i contropiatti del volume oggi alla University of Illinois at Urbana-Champaign [154] racchiudono due belle pergamene del XII secolo contenenti passi del Vangelo, su due colonne, in carolina italiana con le iniziate colorate di arancio.

Decorazione. Oltre agli esemplari miniati già menzionati, si segnalano quelli oggi a Harvard [133], la cui decorazione è stata attribuita da Rachel Jacoff e Lilian Armstrong⁴¹ alla scuola del miniatore fior-

incunaboli. *L'esemplare del 'Comento di Christophoro Landino alla Comedia' della Biblioteca Centrale per le Chiese di Sicilia*, in «ho theolōgos», 39 2021, pp. 65-88 (a p. 88 immagine della censura).

41. L. ARMSTRONG, *The Hand-Illumination of Printed Books in Italy 1465-1515*, in *The Painted Page. Italian Renaissance Book Illumination 1450-1550*. Catalogue of Exhibition, London, 27 October 1994-22 January 1995, New York, 15 February-7 May 1995, ed. by J.J.G. ALEXANDER, London-München, Prestel, 1994, pp. 35-47, alle pp. 39-40; R.

rentino Francesco di Antonio del Chierico (1433-1484). Il libro appartenne probabilmente a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, il cui stemma è inserito nel bordo miniato, poi a Carlo Tommaso Strozzi nel 1728, per finire nelle mani del libraio bolognese Gaetano Romagnoli che nel 1871 lo vendette a Charles Eliot Norton (1827-1908),⁴² professore di Storia dell'Arte a Harvard.

La possibilità di affiancare esemplari molteplici ha fatto emergere l'adozione di un determinato stile di decorazione della lettera iniziale *N* in apertura della prima cantica, con medaglione al centro dell'asta obliqua, contenente in nove occasioni un ritratto di Dante: Firenze BNC [10], Roma Fondazione Besso [49], Parigi Louvre [75], Stoccarda [88], Harvard [133], Mills College [145]; con anche iniziali e bordi miniati in stile fiorentino e illustrazioni colorate gli esemplari alla Vaticana [162] e [163], o all'interno di una elaborata cornice architettonica successiva, quello oggi alla British Library [108]. In altre occasioni al centro si trova invece uno stemma, forse dipinto sopra a qualcos'altro, come nell'esemplare oggi a Wrocław [97], oppure una decorazione a gioiello, con lo stemma Bembo nel margine superiore, come nell'esemplare oggi a Parigi BnF [68].

Tre esemplari testimoniano un uso di iniziali decorate con ricca rubricatura filigranata in rosso e blu, tutte di fattura fiorentina: quello oggi a Figline [5], quello appartenuto alla famiglia Niccolini di Firenze e oggi a Parigi [70] e quello oggi alla Biblioteca dell'Università di Cambridge [113]. Molto interessante è la decorazione di stile francese (non parigino) dell'esemplare oggi a Manchester [123] appartenuto ai Peruzzi, che in Francia, e specie ad Avignone, avevano interessi finanziari. Belle iniziali fiorentine si trovano nell'esemplare all'Archiginnasio di Bologna, in oro, su uno sfondo metà rosso e metà verde con raffinate decorazioni floreali in bianco, il tutto con una cornice blu, con le medesime decorazioni floreali bianche; dall'iniziale si diparte un bordo a fiori e foglie di acanto in rosso, blu,

JACOFF, *Charles Eliot Norton's 'Medicean Dante'*, in «Harvard Library Bulletin», 5 1994, pp. 45-52.

42. C.Y. DUPONT, *Collecting and Reading Dante in America: Harvard College Library and the Dante Society*, in «Harvard Library Bulletin», 22 2011, pp. 1-57, a p. 24.

verde e palle dorate [3]. Stesso stile nell'esemplare nella collezione privata di Livio Ambrogio a Milano [164] e con filigranatura bianca diversa nell'esemplare oggi a Palermo [36], segno di un allestimento comune.

Altre tre belle iniziali miniati in stile tipicamente fiorentino adornano l'esemplare oggi a Palermo [37]. Semplici iniziali rosse o blu, filigranate, si trovano nell'esemplare della Biblioteca Universitaria di Napoli, già a Napoli nell'Ottocento quando fece parte della Biblioteca Gioacchina, istituita nell'antico monastero di Monte Oliveto per volontà di Gioacchino Murat, re di Napoli (1808-1815) [34]. Iniziale e bordo a penna, con grottesche tipicamente cinquecentesche è nell'esemplare oggi a Riga [94].

Nell'esemplare della Boston Public Library si vedono alcune iniziali e bordo in stile fiorentino, con la corona di alloro per ospitare uno stemma lasciata vuota [128] e altre iniziali aggiunte nei secoli successivi in imitazione. Decorato invece in stile veneziano è l'esemplare di Novara [35], in stile forse pisano quello della Fondazione Besso di Roma [49], in stile austriaco-bavarese quello alla Morgan di New York [149], discusso più sopra.

Le incisioni sono state colorate solo in pochi casi: due esemplari oggi a Parigi BnF [68] e [72], Stoccarda [88], Cambridge UL [113], Mills College [145] e nell'esemplare di Livio Ambrogio [164].

Interessanti infine le decorazioni aggiunte nel Sette e Ottocento da librai o collezionisti, per soddisfare un interesse che prediligeva la completezza, non importa a quale prezzo: così quelle della Newberry Library [153] simili a quelle in uno degli esemplari della British Library [110], il frontespizio architettonico allestito per il console Joseph Smith (1674-1770) [108], quelle già menzionate della Boston Public Library, aggiunte ad imitazione delle originali [128], stessa cosa per alcune delle decorazioni nell'esemplare di Manchester [123], e iniziale probabilmente successiva anche nell'esemplare dell'Università di Tokyo [92].

La provenienza successiva ancora italiana si riscontra in 25 volumi, indirettamente confermando la distribuzione, probabilmente nella zona, nei secoli precedenti:

- [6] Livorno, Francesco Raimondo Adami (1711-1792), poi Firenze Serviti dell'Annunziata, e oggi Firenze Accademia delle Belle Arti.
- [8] Firenze, Herbert Percy Horne (1894-1916).
- [18] Francesco di Golia Maria Basimelli (XVI sec.), poi Prato, Lorenzo di Giovanni Lucini nel 1607, quindi Firenze, Alessandro e Augusto Franchetti, e oggi Società Dantesca di Firenze.
- [19] Bologna, Camillo Fantuzzi, poi Firenze, Alessandro e Augusto Franchetti, e oggi Società Dantesca di Firenze.
- [22] Genova, Paolo Gerolamo Franzoni (1708-1778), poi Biblioteca Franzoniana.
- [30] Postille italiane del XVII secolo, poi Modena, il medico Erminio Muzarelli (1900-1974), e oggi Biblioteca Estense.
- [33] Napoli, forse il giurista e filosofo Giuseppe Valletta (1636-1714), la cui notevole biblioteca venne acquistata nel 1726 dagli Oratoriani Girolamini, ai quali la copia venne sottratta intorno al 1950.
- [41] Poppi, poi Camaldoli, e oggi Biblioteca Rilli-Vettori.
- [42] Poppi, Fabrizio Rilli Orsini (1745-1825), e oggi Biblioteca Rilli-Vettori.
- [53] Firenze, Famiglia Feroni nel 1614, e oggi Siena Intronati.
- [54] Forse Pistoia, Giuseppe Pinamonti XVI secolo, e oggi Torino BNU.
- [55] Treviso, famiglia Crespan (XVIII secolo), poi Treviso, Giovanni Battista Rossi (1737-1810), e oggi Treviso Biblioteca Comunale.
- [66] Legatura italiana del 1659-'60, poi Carpentras, Joseph-Dominique d'Inguibert (1683-1757), e oggi Carpentras BM.
- [69] Roma, Michelangelo Barbiellini (1700-1788), poi Parigi, Étienne Charles Loménie de Brienne (1788-1794), e oggi Paris BnF.
- [89] Gaetano Polidori, letterato italiano nativo di Bientina (Pisa), dal 1785 al 1789 segretario di Vittorio Alfieri, ed emigrato poi a Londra nel 1790 dove insegnò italiano. Qui lasciò il suo volume di Dante al pronipote Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), noto poeta e pittore preraffaellita. Una nota d'acquisto forse contemporanea alla stampa, alla fine del volume, è stata cancellata. L'esemplare si trova oggi nella collezione della Fondazione Laskaridis di Atene.
- [108] Acquisito in Italia dal console Joseph Smith (1674-1770), poi re Giorgio III (1761-1830), e oggi British Library.

Joseph Smith visse a Venezia e venne nominato console inglese nel 1744. Vi andò come banchiere e divenne mediatore di oggetti d'arte e di libri per illustri aristocratici inglesi quali il conte di Leicester Thomas Coke, il conte di Oxford Robert Harley, o il conte di

Sunderland George John Spencer. Con un interesse personale per manoscritti e prime stampe, la collezione venne venduta al re d'Inghilterra Giorgio III nel 1762 e da lui donata alla nazione nel 1823. Di Smith ha scritto Lotte Hellinga nel 1993 e se ne è occupata Maria Alessandra Panzanelli Fratonì ed io stessa, ma è chiaro che c'è ancora parecchio da scavare sull'attività e la collezione di questa persona che ha canalizzato importante materiale fuori dall'Italia. Altre quattro edizioni della *Commedia* uscirono dall'Italia con la collezione di Joseph Smith e portano ancora segni della precedente provenienza italiana e quindi anche della prima distribuzione del libro.⁴³ Un esemplare dell'edizione di Foligno 1472 era precedentemente in possesso della locale famiglia Barnabò (GW 7958; ISTC id00022000; MEI 02000760); un'esemplare dell'edizione di Vindelino (Venezia 1477) appartenne agli Eremitani di Santa Maria Incoronata di Milano (GW 7964; ISTC id00027000; MEI 02014067); un'edizione di Milano 1478 con stemma non identificato (GW 7965; ISTC id00028000; MEI 02014686) e un *Convivio* stampato a Firenze nel 1490 (GW 7973; ISTC id00036000; MEI 02005990) pure furono acquisiti da Smith e sono oggi alla British Library.

Il meccanismo di acquisto da monasteri e privati che ci testimonia, primo, il differente valore culturale legato a questi oggetti e, secondo, il trasferimento di patrimonio culturale, è stato di recente ben approfondito da Angeline Rais, che ha esaminato l'acquisizione di materiale svizzero da parte di Sir Thomas Phillips, il famoso bibliomane, negli anni 1822-'23, i suoi contatti con monasteri, con privati e con i librai del luogo.⁴⁴

- [126] Firenze, forse Olschki 1910, poi Baltimora, Henry Walters (1848-1931), e oggi la biblioteca da lui fondata.

43. L. HELLINGA, *The Bibliotheca Smithiana*, in *Libraries within the Library: The origins of the British Library's printed collections*, ed. by G. MANDELBROTE and B. TAYLOR, London, British Library, 2009, pp. 261-79; ripubblicato con aggiornamenti in EAD., *Buying Incunabula in Venice and Milan: The Bibliotheca Smithiana*, in EAD., *Incunabula in Transit. People and Trade*, Leiden-Boston, Brill, 2018, pp. 370-92, e Appendix, pp. 488-95.

44. A. RAIS, *The Trade in Rare Books in Switzerland in the First Half of the Nineteenth Century: Sir Thomas Phillips's Purchases and Their Dispersal*, DPhil thesis, University of Oxford, 2019.

- [127] Firenze, Olschki 1910, poi Baltimora, Henry Walters, e oggi la biblioteca da lui fondata.
- [148] Napoli, Luigi Serra, IV duca di Cassano (1747-1825), poi George John Spencer, 2nd Earl Spencer (1758-1834), e oggi New York Public Library.
- [155] Firenze, Olschki 1899, poi Macerata, Giulio Acquaticci (1846-1919), e oggi Notre Dame University Library.
- [157] Firenze, il fisico e naturalista Antonio Cocchi (1695-1758), poi il letterato Vittorio Alfieri (1749-1803), prima di essere portato in Inghilterra, forse dal matematico e ladro Guglielmo Libri (1803-1869), e oggi a Middletown, Connecticut, Wesleyan University.
- [160] Postille italiane del XVII secolo, e oggi alla Biblioteca Apostolica Vaticana.
- [167] Forse Firenze, Ambrogio e Carlo Paperi, poi Firenze, Giovanni Mazzei (XVIII secolo), e oggi Rio de Janeiro.
- [179] Forse Firenze, Innocenzo Pettinari e Raffaello Bufalini (XVI secolo), poi Narford, Sir Andrew Fontaine (1676-1753), e lì rimasto fino alla vendita nel 1902, quindi Charles Fairfax Murray (1849-1919), Roderick Terry di Newport RI (1849-1933), Lucius Wilmerding di New York (1879-1949), William H. Schab di New York (1888-1975), e finalmente Otto Schäfer (1912-2000), venduto nel 1994, e catalogata in MEI come «copia storica».

Affascinante il caso dell'esemplare oggi al Mills College di Oakland [145], ancora in Italia nel 1650 quando è apposta la nota di possesso di un parroco della Valle Pesio (provincia di Cuneo) «Ex libris Marci plebani Sancti Teodati (?) de Valle Pesę 1650», che annota parecchie pagine del volume. La legatura di Francis Bedford, attivo a Londra negli anni 1841-1881, conferma una permanenza nel collezionismo inglese prima di entrare in possesso di Aurelia Henry Reinhardt (1877-1948), President del Mills College di Oakland, la prima università femminile della East Coast americana, e studiosa di Dante. Reinhardt, figura di notevole profilo nell'America della prima metà del XX secolo, laureata a Berkeley nel 1898 e con un dottorato in Letteratura a Yale, diresse il Mills College dal 1916 al 1943, promosse l'emancipazione femminile e l'accesso all'istruzione dei meno abbienti. La sua traduzione del *De Monarchia* di Dante venne pubblicata nel 1904.

Solo 22 esemplari non presentano alcuna indicazione di uso in

Italia, sia perché frammenti (14 esemplari), sia perché rivelano oggi solo una provenienza tarda e straniera, in Belgio, Danimarca, Francia, Svizzera, Regno Unito, Russia, Germania e Stati Uniti:

Università di Liegi [62]; a Copenhagen Otto Thott (1703-1785), ma sappiamo che acquistò in Italia [64]; in Francia, a Besançon Nicolas Antoine Labbey de Billy (1753-1826) [65], a Marsiglia M. Bourlat de Montredon (fl. 1766-1778) [174], a Parigi Jacques Doucet (1853-1917) [74], i due volumi con legatura parigina di Nicolas-Denis Derome (1731-1788), ora ad Amburgo Kunsthalle [83] e alla Fondazione Bodmer di Ginevra [106], e quello con legatura parigina di Lortic (1822-1892) oggi nella collezione di Stefano Lucchini a Milano [170]; in Inghilterra, Thomas Grenville (1755-1846) [109], Clayton Mordaunt Cracherode (1701-1790) [112] molto probabilmente entrambi acquisiti in Italia, sir Henry Francis Herbert Thompson (1896-1921) [120], George Holford (1860-1926) [140], in Scozia i Conti di Hopetoun [125]. E ancora si vedano il frammento di due fogli di Magonza [86], il frammento di un foglio di Harvard [136], il frammento di un foglio di Monaco BSB [169], i frammenti con solo le incisioni del British Museum [120], dell'Albertina di Vienna [166], di Parigi [172, 173], di Dresda [175, 176], il frammento di New York [178].

In questi casi, rilegatura e lavaggio dei fogli hanno contribuito ad eliminare possibili tracce, mentre materiale bibliografico e documentario che possa supplire alla mancanza di elementi materiali non è stato reperito.

I dati sui quattro esemplari a Mosca sono stati dedotti dal catalogo in linea della Biblioteca di Stato, i volumi potrebbero quindi contenere note d'uso risalenti ai primi secoli non registrate. Solo un esemplare proviene dal collezionismo locale, Avraam Sergeevic Norov (1795-1869), aristocratico di San Pietroburgo, uomo militare, politico e traduttore di parti della *Commedia* in russo [98].⁴⁵ Le altre tre copie sono requisizioni della Seconda Guerra Mondiale, già nelle biblioteche di Lipsia, dalla collezione di Johann Heinrich Klemm (1819-1886) [99], e di Dresda [100 e 168], quest'ultima a sua volta precedentemente requisita dai nazisti al banchiere ebreo Victor von Klemperer (1876-1943).

45. Si veda la voce di C.G. DE MICHELIS nell'*Enciclopedia Dantesca* (1970), *online*.

Al momento di chiudere l'articolo mancavano dati per 9 esemplari: uno a Kyoto [91], uno a Stoccolma [104], sei negli Stati Uniti [137, 138, 139, 140, 141, 159], uno a Parigi [171].

Nel corso delle ricerche per il censimento, la lettura della bibliografia storica sull'argomento ha portato a conoscenza di una serie di esemplari oggi non più, o non ancora, localizzati. Esemplari dei quali, dopo essere usciti dalle collezioni menzionate, si sono perse le tracce. Ne diamo qui informazione nella speranza che possano essere identificati in un futuro prossimo, limitandoci a collezioni sette-ottocentesche, poiché dal Novecento i passaggi di mano si fanno più serrati: in Francia, esemplari furono in possesso di Albert-François Floncel (1697-1773) a Parigi nel 1774,⁴⁶ di Louis-César de La Baume Le Blanc, duc de La Vallière (1708-1780),⁴⁷ e di Louis-Jean Gaignat (1697-1768).⁴⁸ In Germania, a Weimar fonti riportano un esemplare appartenuto ad Anna Amalia di Brunswick-Wolfenbüttel (1739-1807).⁴⁹ Inoltre, in una nota manoscritta nell'esemplare della Meiji University Library a Tokio [93] apposta dal libraio Giuseppe Martini (1870-1944) si apprende: «Nel catalogo del libraio Baer di Francoforte, pubblicato in questi ultimi giorni, è descritta una copia del presente Dante pure con 3 figure (copia invero bruttissima e mancante dei 3 ff. bianchi), ed è offerta al prezzo di £ 3000,00.

46. *Catalogo della libreria Floncel, ossia de' libri Italiani del fu signor Alberto-Francesco Floncel* [...], Tomo primo [-secondo], Paris, Cressonier, 1774, I p. 243 num. 3298, cit. da J.-Ch. Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris, Librairie de Firmin Didot Freres, II 1861, col. 499.

47. *Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. le Duc de La Vallière. Première partie* [...], Paris, Guillaume de Bure, 1783, II pt. I, p. 490 num. 3563, cit. da P. Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca* [...], Prato, Tip. Aldina, 1845-1846, 2 voll., nuova ed. anast. con una postfazione di S. Zamponi et al., Roma, Salerno Editrice, 2008, 3 voll., I p. 44; Brunet, *Manuel du libraire*, cit., II col. 499; Landino, *Comento*, cit., p. 146 num. 14.

48. *Supplément à la Bibliographie instructive, ou Catalogue des livres du Cabinet de feu M. Louis-Jean Gaignat. Volume 2* [...], Paris, Guillaume François Debure le jeune, 1769, I p. 491 num. 1972, cit. da Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., I p. 46.

49. F.C.G. Hirsching, *Versuch einer Beschreibung sehenswürdiger Bibliotheken Teutschlands nach alphabetischer Ordnung der Städte* [...] Erster [-dierter] band, Erlangen, bey Johann Jakob Palm, 1786-1791, 6 voll., I p. 229, cit. da Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., I p. 45; Landino, *Comento*, cit., p. 147 num. 25.

New York, Febbraio, 1912. G. Martini».⁵⁰ In Italia si registrano, a Firenze, un esemplare presso Ferdinando Bardi Serzelli, già appartenuto a Jacopo Serzelli,⁵¹ uno presso Pietro Antonio De Marchis o Marchis (sec. XVIII),⁵² uno presso Seymour Stocker Kirkup (Londra 1788-Livorno 1880),⁵³ a Milano, presso Cavalleri,⁵⁴ a Siena, presso Giovanni Gori Gandellini (1703-1769).⁵⁵ In Inghilterra, si trova traccia a Londra di un esemplare presso James Edwards (1757-1816)⁵⁶ e di uno presso John Monro (1715-1791),⁵⁷ a Salisbury di uno presso Thomas Herbert 8th Earl of Pembroke (1656-1733),⁵⁸ a Liverpool di una copia di William Roscoe (1753-1831),⁵⁹ a Worchester di una co-

50. Il catalogo è presumibilmente *A Catalogue of Fine and Valuable Books, Manuscripts, Autographs, Woodcuts* [...], Frankfurt a.M., J. Baer & co., 1912.

51. Citata in *Esposizione dantesca in Firenze maggio 1865: cataloghi*, Firenze, Le Monnier, 1865, p. 8 n. 25; Landino, *Comento*, cit., p. 144 num. 1; Hind, *Early Italian Engraving*, I pp. 103-4.

52. G.B. Audiffredi, *Specimen historico-criticum editionum Italicarum saeculi XV*, Romae, in Typographio Palcariniano, 1794, p. 488, cit. da Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., I p. 40; Scapecchi, *Esemplari conservati della 'Comedia' impressa da Nicolò di Lorenzo*, cit., p. 197.

53. *Catalogue of the celebrated library of baron Seymour Kirkup of Florence*, London, Sotheby, Wilkinson e Hodge, [1871]; Landino, *Comento*, cit., p. 145 num. 13.

54. *Esposizione dantesca*, cit., p. 8 n. 27.

55. G. Gori Gandellini, *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da varj scrittori ed aggiunte* [...] Tomo primo [-decimoquinto], Siena, Porri, 1809, VI pp. 18-19; Landino, *Comento*, cit., p. 145 num. 11.

56. *A Catalogue of a Select Collection of Ancient and Modern Books* [...], [London], James Edwards, [1789], pp. [1], 40 num. 804, cit. da Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., I p. 42; S. De Ricci, *English Collectors of Books and Manuscripts (1530-1930) and Their Marks of Ownership*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1930, pp. 89-90, 99; Landino, *Comento*, cit., p. 145 num. 10.

57. *Bibliotheca Elegantissima Monroiana. A Catalogue of the elegant and valuable library of John Monro*, s.n.t., pp. 74-75 num. 2194, cit. da Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., I p. 45; De Ricci, *English Collectors*, cit., p. 53; Landino, *Comento*, cit., p. 146 num. 17.

58. *Catalogue of a selected portion of the renowned library at Wilton house, Salisbury* [...], [London], Dryden Press, J. Davy & Sons, [1914], cit. da Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., I p. 45; De Ricci, *English Collectors*, cit., pp. 22, 40-41.

59. *Catalogue of the very select and valuable Library* [...], Liverpool, Winstanley, 1816, pp. 110-11 num. 999, cit. da Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., I p. 45; De Ricci, *English Collectors*, cit., pp. 93-94; Landino, *Comento*, cit., p. 147 num. 23.

pia di Charles William Dyson Perrins (1864-1958),⁶⁰ a Clumber di una di Henry Pelham Fiennes Pelham-Clinton (1785-1851), 4th duca di Newcastle.⁶¹ Abbinare le copie storiche a quelle esistenti non è solo gratificante di per sé, ma permette di capire quando e come esemplari hanno lasciato l'Italia. Siamo riusciti a capirlo con l'esemplare oggi a Harvard [132], uscito con la vendita, a Londra, della collezione veneziana di Maffeo Pinelli (1735-1785), e con quello oggi a Mosca [168], uscito con la vendita a Parigi nel 1839 della collezione fiorentina del conte Dimitrij Petrovich Boutourlin (1763-1829).

Man mano che più incunaboli sono catalogati in MEI e i dati della loro provenienza contribuiscono alla progressiva ricostruzione di migliaia di collezioni storiche, perlopiù oggi disperse, affiniamo la nostra comprensione della dispersione del patrimonio librario italiano, ed europeo, parte di una complessa rete di fattori politici ed economici che vanno a intrecciarsi eventualmente con il collezionismo antiquario.

5. IL LIBRO DEI CONTI DI FRANCESCO DE MADIIS

Del *Zornale*, il libro dei conti di Francesco de Madiis, grande libraio e piccolo editore⁶² operante a Venezia, che testimonia il mercato del libro a stampa in città appena quindici anni dopo l'introduzione della nuova tecnologia nel luogo che da lì a pochi anni sarebbe diventato la capitale europea della produzione e del commercio, Neil Harris ed io abbiamo scritto ripetutamente, man mano che il nostro esame del documento si avvicina a compimento.⁶³ Il *Zornale*, con le sue

60. *A Catalogue of Early Italian Books in the Library of C.W. Dyson Perrins*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1914; *Catalogue of the Magnificent Library [...] Formed by C.W. Dyson Perrins [...]*, vendita London, Sotheby, 17 June 1946-1947 [Italian books].

61. LANDINO, *Comento*, cit., p. 145 num. 6.

62. Dieci sono le edizioni in ISTC in cui compare il suo nome come editore, databili dal 1481 al 1490.

63. C. DONDI-N. HARRIS, *Oil and Green Ginger. The 'Zornale' of the Venetian Bookseller Francesco de Madiis, 1484-1488*, in *Documenting the Early Modern Book World: Inventories and Catalogues in Manuscript and Print*. Acts of the Third St Andrews Book Group Conference, St Andrews, 7-9 July 2011, ed. by N. CONSTANTINIDOU and M. WALSBY, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 341-406; IId., *Best Selling Titles and Books of Hours in a*

700 edizioni da noi ora identificate, vendute in molteplici copie negli anni 1484-1488, permette la rara comprensione del successo e valore di mercato di quasi ogni tipologia di testo stampato entro il 1489.⁶⁴

Il libro dei conti registra in fondo al manoscritto anche i volumi in entrata nel negozio di Rialto, ma solo per il periodo 17 maggio 1484-4 giugno 1485, dopo di che, molto probabilmente a causa del crescente volume del commercio, l'elenco si interrompe ed è verosimile che i libri in entrata vengano spostati in un registro separato, a noi non pervenuto.

Per il primo anno, dunque, è possibile verificare la distanza temporale che separa i libri in entrata ed in uscita, e cioè la velocità con la quale i libri sono venduti, quindi la loro popolarità. Sorprende la permanenza minima nel negozio, i libri entravano ed uscivano molto velocemente. Fra questi notiamo nello stock «Dante con commento dottauiano», voce corrispondente all'edizione di Ottaviano Scoto del 23 marzo 1484, e cioè pubblicata solo due mesi prima della sua presenza nel *Zornale*.⁶⁵ Due esemplari sono elencati nello stock iniziale, che data al 17 maggio 1484, altri cinque sono aggiunti il 3 novembre 1484, due ulteriori il 5 gennaio 1485, 4 ulteriori il 9 marzo 1485, altri due il 19 aprile 1485, per un totale di 15 copie in entrata. Questi esemplari sono venduti molto velocemente e tutti

Venetian Bookshop of the 1480s: the 'Zornale' of Francesco de Madiis, in «La Bibliofilia», cxv 2013, pp. 63-82; IId., *Exporting books from Milan to Venice in the 15th century: evidence from the 'Zornale' of Francesco de Madiis*, in *Incunabula. Printing, Trading, Collecting, Cataloguing*. Atti del Convegno internazionale di Milano, 10-12 settembre 2013, a cura di A. LEDDA = «La Bibliofilia», cxvi 2014, pp. 121-48; IId., *I romanzi cavallereschi nel 'Zornale' di Francesco de Madiis (1484-88): profilo merceologico di un genere*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*. Atti del Convegno internazionale di Zurigo, 6-8 maggio 2014, a cura di J. BARTUSCHAT e F. STROLOGO, Ravenna, Longo, 2016, pp. 251-99.

64. Nel documento il valore monetario è espresso in ducati, lire e soldi, secondo il sistema introdotto a Venezia dal tempo del doge Nicolò Tron, tra 1471 e 1474. Il ducato d'oro valeva l'equivalente di 6 lire e 4 soldi, o, semplicemente, 124 soldi. La lira era l'equivalente di 20 soldi; si veda N. PAPADOPOLO ALDOBRANDINI, *Le monete di Venezia descritte ed illustrate*, Venezia, Tipografia Libreria Emiliana, 11 1907, pp. 8-9; DONDI-HARRIS, *Best Selling Titles and Books of Hours*, cit., p. 64 n. 6.

65. DANTE ALIGHIERI, *La Commedia* (Comm: Christophorus Landinus). Add: MARSILIUS FICINUS, *Ad Dantem gratulatio* [Latin & Italian]. Venice: Octavianus Scotus, 23 Mar. 1484. Folio. 270 carte. GW 7967; ISTC id00030000.

entro aprile 1485. In totale sono 42 le copie vendute entro il 1488, quindi molti altri volumi entrarono nei tre anni successivi. L'edizione di Dante è a volte venduta insieme ad altri volumi, che è interessante elencare qui sotto, insieme al loro costo, che secondo una tendenza generale riscontrata nel *Zornale*, decresce nel corso degli anni. Ogni voce equivale a un esemplare venduto:

- 1° giugno 1484: 124 soldi
- 4 giugno 1484: 224 soldi (insieme a Metafisica gabrielis⁶⁶)
- 24 luglio 1484: 110 soldi
- 5 ottobre 1484: 268 soldi (insieme a Petrarca cum commento,⁶⁷ Innamoramento di Carlo,⁶⁸ Lancroia,⁶⁹ Mischino⁷⁰)

66. G. ZERBUS, *Quaestiones metaphysicae*. Bologna: Johannes von Nördlingen and Heinrich von Haarlem, 1 Dec. 1482. Folio. ISTC iz00027000. L'opera di Gabriele Zerbi sulla metafisica, è venduta per ducati 1 lire 5 (224 soldi). Quindi la *Commedia* costa 124 soldi e Zerbi costa 5 lire (100 soldi), sebbene Dante abbia 270 carte e Zerbi quasi il doppio, 512. Le ragioni sono forse la novità del commento del Landino, il fatto che l'edizione veneziana fosse comunque più economica della *princeps* fiorentina (che secondo i documenti doveva vendersi a 3 fiorini, prezzo poi sceso a 1 fiorino, circa equivalente a 1 ducato); l'opera era molto più di successo di un testo tecnico come quello di Zerbi, professore di anatomia a Bologna e Padova.

67. F. PETRARCA, *Canzoniere e Trionfi*. Venice: Leonardus Wild, 1481. Folio. ISTC ip00382000. La più recente edizione, sebbene potrebbe anche trattarsi di quella di de Plasiis, in stampa nel 1484 (ISTC ip00383000), poiché i *Trionfi* erano già pronti il 31 maggio (mentre il *Canzoniere* lo sarà solo il 18 agosto). Otto esemplari sono registrati nello stock iniziale; 71 esemplari sono venduti a 60 soldi oppure 105 se rilegato nel 1484, poi a 50 e 90 soldi, rispettivamente, nel 1485 e infine a 45 soldi nel 1486.

68. [CAROLUS MAGNUS,] *Innamoramento di Carlo Magno e dei suoi Paladini*. [Venice]: Georgius Walch, 20 July 1481. Folio. 248 carte. GW 12613; ISTC ic00204000. Nel magazzino risultano quattro copie il 17 maggio 1484, con altre quattro il 5 ottobre 1484 e ancora due il 18 gennaio 1485. Il totale perciò è di dieci esemplari in magazzino rispetto ai nove venduti entro il 4 giugno 1485. 17 esemplari venduti in totale, da 40 soldi nel 1484 a 60 soldi nel 1487, con una crescita del prezzo molto inusuale. Si veda anche DONDI-HARRIS, *I romanzi cavallereschi*, cit., pp. 280-81.

69. *Ancroia*. Venice: [types of Michael Manzulus], 22 Jan. 1482. Folio. 244 carte. GW 1635; ISTC ia00572400. Due copie risultano in magazzino il 17 maggio 1484, con altre tre aggiunte successivamente nella parte miscellanea dell'elenco di partenza, per un totale di cinque. Questa scorta, che ha il prezzo più alto, si esaurisce con le cinque vendite avvenute prima del 4 giugno 1485. 22 copie vendute a 47 soldi nel 1484, poi tra 25 e 30 soldi negli anni seguenti. Cfr. DONDI-HARRIS, *I romanzi cavallereschi*, cit., pp. 279-80.

70. ANDREA DA BARBERINO, *Guerino il Meschino*. [Venice: Printer of Valla [H

- 15 ottobre 1484: 124 soldi
- 20 ottobre 1484: 124 soldi (insieme a Innamoramento di Carlo, 100 novelle,⁷¹ 50 novelle⁷²)
- 27 novembre 1484: 140 soldi (insieme a Petrarca senza commento⁷³)
- 3 gennaio 1485: 100 soldi
- 4 gennaio 1485: 100 soldi
- 10 gennaio 1485: 100 soldi
- 19 gennaio 1485: 100 soldi
- 4 marzo 1485: 150 soldi «ligato»⁷⁴
- 14 aprile 1485: 100 soldi
- 15 aprile 1485: 100 soldi
- 16 aprile 1485: 100 soldi
- 18 aprile 1485: 100 soldi
- 23 aprile 1485: 100 soldi
- 2 maggio 1485: 100 soldi
- 26 maggio 1485: 130 soldi (insieme a Alcabizio,⁷⁵ Peregrination Jerusalem⁷⁶)

15813], 1483. Folio. 90 carte. GW 165; ISTC ia00576400. 18 copie in magazzino, contro nove vendite entro il 4 giugno 1485. In totale, 38 copie vendute a 20 soldi, prezzo stabile. Cfr. DONDI-HARRIS, *I romanzi cavallereschi*, cit., pp. 277-79.

71. G. BOCCACCIO, *Decameron*. Venice: Baptista de Tortis, 8 May 1484. Folio. 138 carte. GW 4448; ISTC ib00727000. 25 copie in magazzino, la cui vendita si completa solo nel 1486; in totale 43 copie sono vendute al prezzo medio di 35 soldi. L'11 dicembre 1484 una copia è mandata a far rilegare insieme a un'edizione di Masuccio Salernitano: «Cento e cinquanta novele date in ligatura de libri».

72. MASUCCIO SALERNITANO, *Novellino*. Venice: Baptista de Tortis, 8 June 1484. Folio. 76 carte. ISTC im00345500. 29 copie in magazzino, vendute entro gennaio 1486, quindi abbastanza velocemente. In totale 67 copie sono vendute a 20 soldi, prezzo stabile.

73. F. PETRARCA, *Canzoniere e Trionfi*. Venice: Filippo di Pietro, 14 Aug. 1482. Folio. 139 carte. ISTC ip00378000. 9 copie in magazzino, si esauriscono a gennaio del 1486. In totale 14 copie vendute intorno a 35 soldi.

74. Un volume rilegato costa quasi il doppio; si veda C. DONDI, *From the 'Corpus iuris' to 'psalterioli da puti', on parchment, bound, gilt... The price of any book sold in Venice 1484-1488*, in *Printing R-Evolution and Society 1450-1500*, cit., pp. 577-99, alle pp. 591-92.

75. ALCHABITIUS, *Libellus isagogicus*. Add: Johannes de Saxonia: *In Alchabitium*. [Venice: Erhard Ratdolt, before 4 Nov. 1485]. 4°. 98 carte. GW 844; ISTC ia00363000. 23 copie vendute a 20 soldi, poi a 16 soldi.

76. *Peregrinationes totius terrae sanctae*. Venice: [Leonardus Wild, about 1479]. 8°. 26 carte. ISTC ip00262300. 194 copie vendute a 10 soldi, prezzo stabile.

- 4 luglio 1485: 340 soldi (insieme a *Quantum s Tome*,⁷⁷ *Testamento novo*⁷⁸)
 16 luglio 1485: 418 soldi (insieme a *Epistole Ieronimi da Parma*,⁷⁹ *Tullio de Oratore cum commento*⁸⁰)
 25 agosto 1485: 100 soldi
 1° settembre 1485: 490 soldi (insieme a *Genealogia*,⁸¹ *Vocabulario greco*,⁸² *Papias vocabulista*,⁸³ *Epistole Filelfi*,⁸⁴ *Aulo Gellio*,⁸⁵ *Breviarium Pietro Veronese legato e indorato*,⁸⁶ *Breviario piccolo legato*)
 25 ottobre 1485: 150 soldi (insieme a *Petrarca cum commento*)

77. THOMAS AQUINAS, *Super quarto libro 'Sententiarum' Petri Lombardi*. Venice: [Johannes Herbort, de Seligenstadt], for Johannes de Colonia, Nicolaus Jenson et Socii, 24 June 1481. Folio. 310 carte. ISTC it00171000. 12 copie vendute a 100 soldi o 140 se rilegate.

78. NICOLAUS DE LYRA, *Postilla super quattuor Evangelistas*. Mantua: Paulus de Butzbach, 24 July 1477. Folio. 244 carte. ISTC in00130000. 10 copie vendute a prezzo molto variabile, da 160 a 140, 139, 158, 174 soldi.

79. HIERONYMUS, *Epistolae*. Parma: [Printer of Hieronymus, *Epistolae*], 1480. Folio. 584 carte. GW 12429; ISTC ih00169000. 13 copie vendute, la prima a 308 soldi, poi stabile a 248 soldi (= 2 ducati), talvolta salendo a 268 e 310, inusuale.

80. MARCUS TULLIUS CICERO, *De oratore* (Comm: Omnibonus Leonicensis). Et al. Venice: Andreas Torresanus, de Asula and Bartholomaeus de Blavis, de Alexandria, 5 Mar. 1485. Folio. 212 carte. GW 6750; ISTC ic00662000. 36 copie vendute al prezzo di 50 soldi, poi ridotto a 45 soldi.

81. G. BOCCACCIO, *Genealogiae deorum*. Additions by Dominicus Silvester. Add: *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, de nominibus maris*. Reggio Emilia: Bartholomaeus and Laurentius de Bruschis, Bottonus, 6 Oct. 1481. Folio. 355 carte. GW 4476; ISTC ib00751000. Due copie registrate nel magazzino al 20 settembre 1484; un'altra il 26 gennaio 1485, per un totale di 3 copie. 9 copie sono vendute a 80 soldi, prezzo stabile.

82. J. CRASTONUS, *Lexicon Graeco-latinum* [Greek and Latin]. [Milan]: Bonus Accursius, [not after 28 Mar. 1478]. Folio. 368 carte. GW 7812; ISTC ic00958000. 31 copie vendute al prezzo di 60 soldi, poi sceso a 50 soldi.

83. PAPIAS, *Elementarium*. Venice: Andreas de Bonetis, 30 June 1485. Folio. 214 carte. ISTC ip00078000. La prima edizione è pubblicata a Milano nel 1476; ma poiché la prima vendita risale al 6 luglio 1485, deve essere quella successiva, veneziana, venduta appena stampata. 36 copie vendute a 50 soldi nel 1485, poi il prezzo scende e si stabilizza a 40 soldi dal 1486 in poi.

84. J.M. PHILELPHUS, *Novum epistolarium*. Milan: Leonardus Pachel and Uldericus Scinzenzeler, 29 Apr. 1484. 4°. 154 carte. ISTC ip00616500. 36 copie vendute al prezzo medio di 40 soldi.

85. AULUS GELLIUS, *Noctes Atticae*. Venice: Andreas de Paltasichis, 1477. Folio. 198 carte. GW 10596; ISTC ig00121000. 29 copie vendute a 50 soldi, poi a 40 soldi.

86. *Breviarium Romanum* (uso Francescano), published by Petrus de Plasiis. Venice: Petrus de Plasiis, Cremonensis, and Bartholomaeus de Blavis, de Alexandria,

- 15 novembre 1485: 100 soldi
 2 gennaio 1486: 90 soldi
 4 gennaio 1486: 2084 soldi (insieme a 23 opere di diritto canonico, Plinio,⁸⁷ Cicerone, sant'Agostino, Tortelli,⁸⁸ Petrarca con commento, *Erotemata greca*⁸⁹)
 18 febbraio 1486: 340 soldi (insieme a Plinio volgare,⁹⁰ Bibbia volgare,⁹¹ Filocolo,⁹² Fiameta,⁹³ Canzonette di Cosmicho⁹⁴)
 1° aprile 1486: 303 soldi (insieme a *Secunda secunde s Tome*, *Opera s Augustini*, *Quadragesimale fratris Ambrosii*, *Iuniano vocabulista*, *Epitoma artis oratorie*)
 23 maggio 1486: 136 soldi «ligato»
 19 agosto 1486: 680 soldi (insieme a due copie del *Testamento novo*, *Moralia Nicolò de Lira*, *Bibbia de messer Francesco*,⁹⁵ *Antonius Andree*)

18 Apr. 1479. 8°. 420 carte. GW 5130; ISTC ib01119000. 126 copie, vendute in genere a 40 soldi, ma al doppio se rilegato.

87. GAIUS PLINIUS SECUNDUS, *Historia naturalis*. Venice: Reynaldus de Novimagio, 6 June 1483. Folio. 356 carte. ISTC ip00794000. 35 copie vendute a 70 soldi, stabile, prezzo poi sceso a 60 soldi.

88. J. TORTELLIUS, *Orthographia*. Venice: Hermannus Liechtenstein, 12 Nov. 1484. Folio. 198 carte. ISTC it00399000. 56 copie vendute al prezzo stabile di 50 soldi.

89. E. CHRYSOLORAS, *Erotemata* [Greek and Latin]. Venice: Peregrinus de Pasqualibus, Bononiensis [and Dionysius Bertochus], 5 Feb. 1484. 4°. 32 carte. GW 6698; ISTC ic00494000. 47 copie vendute a 10 soldi, poi il prezzo scende a 6 soldi.

90. GAIUS PLINIUS SECUNDUS, *Historia naturalis* [Italian]. Venice: Filippo di Pietro, 1481. Folio. 292 carte. ISTC ip00802000. 10 copie vendute a 80 soldi nel 1484, 90 soldi nel 1485, poi 105 soldi nel 1486 e 320 soldi, rilegato, il 30 maggio 1487, altro caso inusuale di prezzo in crescita.

91. *Biblia* [Italian] (Tr: Niccolò Malermi). Add: Aristeeas: *Ad Philocratem de LXX interpretibus* (Tr: Bartolomeo Pontio). *Leggenda di San Joseph*. Venice: Andreas de Paltasichis, 1484. Folio. 385 carte. GW 4315; ISTC ib00642500. 84 copie vendute a 80 soldi.

92. G. BOCCACCIO, *Il Filocolo*. Venice: Filippo di Pietro, 19 Apr. 1481. Folio. 230 carte. GW 4467; ISTC ib00743000. 6 esemplari in magazzino, venduti entro maggio 1485. Un settimo esemplare venduto nel 1486. Il prezzo medio è di 50 soldi.

93. G. BOCCACCIO, *La Fiammetta*. Venice: Filippo di Pietro, [not before 19 June] 1481. 4°. 66 carte. GW 4459; ISTC ib00736000. 7 esemplari in magazzino il primo anno, che finiscono di essere venduti a gennaio del 1486. In totale 15 esemplari venduti, al prezzo medio di 15 soldi.

94. N.L. COSMICO, *Canzoni*. Venice: Bernardinus Celerius, 10 Apr. 1478. 4°. 54 carte. GW 7803; ISTC ic00943000. 20 copie vendute a 8 soldi.

95. *Biblia latina*. Venice: Franciscus Renner, de Heilbronn, 1480. Folio and quar-

- sull'arte vecchia, Sermo de Roberto, Pisanella Pagani, Breviario di Pietro Veronese)
- 21 agosto 1486: 556 soldi (insieme a Bibia de messer Francesco, Antonina, Pisanella senza supplemento, Breviario della compagnia, Antonina defecerunt, Opera s Augustini, Dialogi s Katerina da Siena,⁹⁶ Libro della beata Caterina de Bologna,⁹⁷ Iustino volgare,⁹⁸ Deche di Tito Livio volgare,⁹⁹ Mischino, Troiano, Missaletto de Ottaviano Picolo, Regule de guarino)
- 22 dicembre 1486: 1204 soldi (insieme a 27 opere di liturgia, classici, san Tommaso, 100 novelle,¹⁰⁰ Petrarca cum commento, Burley, Fasciculus temporum)
- 14 febbraio 1487: 170 soldi (insieme alla Bibia volgare)
- 17 marzo 1487: 95 soldi
- 19 aprile 1487: 1156 soldi (insieme a 10 opere: Spechio de cruce, Nicolò de Lira compito, Decreto pizolo, decretale pizola, Sesto clementine pizole, Herolt sermones discipuli, Tabula Antonina, Valerius Maximus cum commento, Moralia Gregorii, Ars circomantie)
- 15 maggio 1487: 268 soldi (insieme a Opera platonis, Petrarca cum commento, Diogenes Laertius)
- 25 maggio 1487: 819 soldi (insieme a Ales compito, decretale pizola, Sesto

to. 470 carte. GW 4241; ISTC ib00566000. 56 copie vendute al prezzo stabile di 60 soldi.

96. S. CATHARINA SENENSIS, *Libro della divina dottrina*. Add: Barduccio Canigiani: *Epistola della morte di S. Caterina*. [Bologna: Balthasar Azoguidus, about 1475]. Folio. 147 carte. GW 6223; ISTC ic00282000. 16 copie vendute a 30 soldi, poi a 40 soldi, in crescita.

97. S. CATHARINA BONONIENSIS, *Le sette armi spirituali*. [Bologna: Balthasar Azoguidus, about 1475]. 8°. 72 carte. GW 6220; ISTC ic00279000. 26 copie vendute da 12 a 9 soldi.

98. MARCUS JUNIANUS JUSTINUS, *Epitomae in Trogi Pompeii historias* [Italian] *Iustino vulgarizzato*. Venice: Johannes de Colonia and Johannes Manthen, [not before 12] Sept. 1477. Folio. 123 carte. ISTC ij00625000. 18 copie vendute a 25 soldi, prezzo poi sceso a 20 soldi nel 1487.

99. TITUS LIVIUS, *Historiae Romanae decades* [Italian]. Venice: Octavianus Scotus, 1481. Folio. 440 carte. GW M18516; ISTC il00253000. 28 copie vendute a 150 soldi, o a 220 soldi rilegate, nel 1484, poi scese a 100 soldi nel 1485, poi a 90, 85, fino a stabilizzarsi a 80 soldi nel 1486, poi di nuovo sceso a 70 soldi nel 1487, quindi il prezzo cala a meno della metà nel giro di tre anni.

100. G.S. DEGLI ARIENTI, *Novelle Porrettane*. Bologna: Henricus de Colonia, 30 Apr. 1483. Folio. 178 carte. GW 2327; ISTC ia00955400. 13 copie vendute per 30 soldi nel 1486, 40 nel 1487 e 35 soldi nel 1488.

- clementine pizole de la compagnia, Dialogi s Caterina, Petrarca cum commento, Meditationes de la passione, Margarita decreti)
- 7 giugno 1487: 150 soldi (insieme a Prima pars s Tome)
- 12 luglio 1487: 140 soldi (insieme a Petrarca cum commento)
- 13 novembre 1487: 150 soldi (insieme a Augustini de civitate dei volgare).

Il costo di questa edizione della *Commedia*, a un ducato, o 124 soldi, nel 1484, poi ridotto a 100 soldi nel 1485 e a 90 soldi nel 1486, non è “economico”. In effetti è il doppio del prezzo medio di una bibbia, venduta a 60 soldi, e il triplo del prezzo medio per un messale o breviario, venduti a 40 soldi. A cosa equivaleva questa somma nel costo della vita di allora? Se un pollo o un'anguilla costavano 4 soldi, un Dante costava l'equivalente di 31 polli o anguille. Se cento calamari costavano 5 soldi, un Dante costava l'equivalente di 2500 calamari oppure 25 visite dal barbiere, oppure più del costo di due barili di vino (22 litri per botte, a 50 soldi ognuna), o infine l'equivalente di pane per una persona per tre mesi (67,5 kg di pane).¹⁰¹

Negli anni 1486 e 1487 il negozio di Rialto vende anche cinque esemplari di un'edizione di «Dante» molto più economica, intorno ai 30-40 soldi. Questa edizione ovviamente non compare nello stock. Non può trattarsi della nuova edizione illustrata bresciana, uscita il 31 maggio 1487 (GW 7968; ISTC id00031000), e deve quindi trattarsi di un'edizione più vecchia e senza commento. Delle sei edizioni conosciute, quella di Filippo di Pietro, del 1478, è la più vicina all'epoca del *Zornale*.¹⁰² La comparsa nel *Zornale* di questa “vecchia” edizione, sia per la data di stampa sia come prodotto editoriale, senza commento, e la vendita di pochi esemplari, inoltre con notevole variazione di prezzo, suggeriscono vendite estemporanee di un prodotto vecchio e fors'anche di seconda mano, così potrebbe forse spiegarsi il basso costo del volume rilegato, a soli 10 soldi, venduto il 29 luglio 1486, e di quello stampato su pergamena, a soli 40 soldi, venduto il 20 novembre dello stesso anno:

101. DONDI, *From the 'Corpus iuris'*, cit., p. 587.

102. DANTE ALIGHIERI, *La commedia*. Ed: C. Lucius Laelius. Venice: Filippo di Pietro, [before 6 May] 1478. Folio. 102 carte. GW 7963; ISTC id00026000.

19 aprile 1486: 30 soldi
 29 luglio 1486: 10 soldi «ligato»
 2 novembre 1486: 43 soldi (insieme a Rubricarium iuris che solitamente costa 5 soldi, quindi 38 soldi il costo del Dante)
 20 novembre 1486: 40 soldi «in carta bona»¹⁰³
 11 agosto 1487: 35 soldi.

Filippo di Pietro è il tipografo di un certo numero di edizioni senza commento, di classici antichi e moderni (Dante e Boccaccio), presenti nel *Zornale* ma che pare non abbiano avuto molto successo, specie a confronto con le stesse opere pubblicate con commento da altri tipografi. Viene da chiedersi se il povero di Pietro non sia stato un visionario in anticipo sui tempi. Le sue edizioni degli anni Settanta e primi Ottanta del Quattrocento, senza commento, in un certo senso anticipano quelle di Manuzio, sebbene l'intera presentazione, formato in folio e testo su due colonne, sia completamente medievale.

Allo scopo di contestualizzare la presenza di Dante nel *Zornale*, menziono brevemente la presenza di altre opere di Boccaccio e Petrarca, oltre quelle già ricordate sopra perché vendute insieme a Dante:

Giovanni Boccaccio, *Il Filostrato*. [Venice]: Lucas Dominici F., Venetus, [about 1481]. 4°. 98 carte. GW 4472; ISTC ib00748000. Due esemplari in magazzino, uno solo venduto nel 1484, l'altro nel 1486, poi altri due venduti nel 1486 e 1487, quindi vende lentamente, al prezzo di 15 soldi.

Giovanni Boccaccio, *Genealogiae deorum* Additions by Dominicus Silvester. Add: *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, de nominibus maris*. Reggio Emilia: Bartholomaeus and Laurentius de Bruschis, Bottonus, 6 Oct. 1481. Folio. 355 carte. GW 4476; ISTC ib00751000. Tre esemplari in magazzino, venduti entro gennaio 1485. In totale nove esemplari venduti, al costo medio di 80 soldi.

Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*. [Venice: Lucas Dominici F., Venetus, about 1482]. 4°. 72 carte. GW 4494; ISTC ib00758500. Due esemplari

103. Gli esemplari in pergamena generalmente costano almeno tre volte e fino a sei volte rispetto a un esemplare stampato su carta; si veda DONDI, *From the 'Corpus iuris'*, cit., pp. 591-92.

in magazzino. Un esemplare venduto per 10 soldi il 27 agosto 1484, l'altro il 21 febbraio 1486 per 70 soldi insieme a *Prediche di fra Roberto* (15 soldi), 50 *novelle* (20 soldi), *Ciromanzia* (10 soldi), *Filostrato* (15 soldi), e quindi ancora al prezzo singolo di 10 soldi.

Francesco Petrarca, *De viris illustribus* [Italian] *Libro degli uomini famosi*. Pojano: Felix Antiquarius and Innocens Ziletus, 1 Oct. 1476. Folio. 240 carte. ISTC ip00415000. Non in magazzino. Due esemplari venduti a 80 soldi nel 1484 e 1485.

Francesco Petrarca, *Trionfi* (Comm: Franciscus Philelphus). Parma: Andreas Portilia, 6 Mar. 1473. 4°. 122 carte. ISTC ip00398000. Un esemplare venduto il 14 maggio 1485, parte di un acquisto multiplo che rende al momento difficile determinarne il prezzo.

In conclusione, la *Commedia* a stampa del 1481 non fu un libro alla portata di tutti; il costo, sia registrato nei volumi stessi, sia tenendo presente quello di un esemplare veneziano, di qualche anno successivo, di medesimo formato in folio, ma di ben 100 carte in meno, l'edizione del 1484, nel libro dei conti del libraio veneziano, abbiamo visto essere piuttosto alto, il formato importante e ingombrante. Compenso in natura, oggetto politico, ispirazione per artisti, libro di famiglia, libro di cronache, ricettario vinicolo, libro da censurare, libro da restaurare, cimelio femminile ... ma soprattutto opera emblematica di un eroe cittadino da leggere, commentare, citare, e possedere.

Se uno sguardo superficiale agli esemplari delle principali biblioteche internazionali avrebbe potuto farci pensare a un trofeo da collezione, il censimento illustrato di tutte le copie esistenti di questa particolare ed importante edizione del 1481 ci ha aperto il mondo dei primi acquirenti e lettori della prima edizione della *Commedia* stampata a Firenze. Il censimento della prima edizione illustrata veneziana della *Commedia*, del 1491, appena intrapreso dalla Fondazione Cini di Venezia, e simili ricognizioni di altre edizioni dantesche, ci diranno se, in che misura, e in che formato, l'opera progressivamente diventerà alla portata di più ampi strati della popolazione italiana a cavallo fra tardo medio evo e prima epoca moderna.

APPENDICE*

1	*02140685	Arezzo, Biblioteca Città di Arezzo, Fondo Antico Inc. 79-4
2	*02141406	Castiglione del Terziere, Biblioteca del Castello, Bononi I B p 38
3	*02140686	Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 16 H I 3
4	*02140687	Bologna, Biblioteca Universitaria, A V B III 18
5	*02141016	Figline Valdarno, Biblioteca del Convento San Francesco, poi Biblioteca dei frati Minori di Firenze
6	*02141017	Firenze, Accademia delle Belle Arti, B 4 1 12
7	*02011395	Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, Inc. 14
8	*02141376	Firenze, Biblioteca della Fondazione Herbert P. Horne, 1009 D 8/17
9	*02140781	Firenze, Biblioteca Marucelliana, Stampe vol. 191
10	*02140700	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 341
11	*02140701	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. A. -. 6
12	*02140702	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 11
13	*02140703	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 12
14	*02140704	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. M. -. 6
15	*02140709	Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ed. Rare 626
16	*02140711	Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ed. Rare 691
17	*02141034	Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, Fondazione Ridolfi, Ridolfi 48
18	*02141035	Firenze Società Dantesca Italiana, Franchetti A 4
19	*02141037	Firenze, Società Dantesca Italiana, Franchetti A 5
20	*02140723	Genova, Biblioteca Civica Berio, m.r. XII 5 7
21	*02140725	Genova, Biblioteca Durazzo, F VIII 7
22	*02141340	Genova, Biblioteca Franzoniana [esemplare distrutto]
23	*02141110	Grottaferrata, Biblioteca dell'Abbazia di Santa Maria di Grottaferrata, Inc. IV 8

* Si danno di seguito, in numerazione progressiva (citata nel testo tra parentesi quadre) le collocazioni di tutti gli esemplari del censimento e il numero di riferimento della loro descrizione nella banca dati *Material Evidence in Incunabula* (MEI). Per la ricerca del record nella banca dati basta sostituire all'asterisco 'https://data.cerl.org/mei/' nella stringa di ricerca.

LE EDIZIONI QUATTROCENTESCHE DELLA *COMMEDIA*

24	*02141048	Livorno, Biblioteca Labronica, Bastogi 93 F B 45
25	*02140731	Lucca, Biblioteca Statale, Inc. 188
26	*02140732	Lucca, Biblioteca Statale, Inc. 685
27	*02019494	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AK XV 18-19
28	*02007303	Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. Dante Inc. 1
29	*02140738	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α D 3 5
30	*02140739	Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Racc. Muzzarelli 1116
31	*02140741	Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», XII K 1-2
32	*02140745	Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», XVI L* 10
33	*02141625	Napoli, Biblioteca Oratoriana del Monumento Nazionale dei Girolamini
34	*02140750	Napoli, Biblioteca Universitaria, Inc. 267
35	*02141086	Novara, Biblioteca Civica Negroni, G 32
36	*02141444	Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana «Alberto Bombace», Inc. 134
37	*02141338	Palermo, Biblioteca «Mons. Cataldo Naro» della Facoltà Teologica di Palermo, Biblioteca Centrale per le Chiese di Sicilia, Inc. XIX
38	*02140751	Parma, Biblioteca Palatina, Inc. Parm. 628
39	*02141109	Pavia, Biblioteca Civica «Carlo Bonetta», Inc. 5
40	*02140752	Pisa, Biblioteca Universitaria, Incun. 85
41	*02140753	Poppi, Biblioteca Comunale Rilli, Vettori, Fondo Antico Inc. 27
42	*02140760	Poppi, Biblioteca Comunale Rilli, Vettori, Fondo Antico Inc. 572
43	*02126770	Ravenna, Istituzione Biblioteca Classense, Inc. 767
44	*02141029	Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco OFM, Inc. 4
45	*02140761	Roma, Biblioteca Angelica, Inc. 447
46	*02140770	Roma, Biblioteca Casanatense, Vol. Inc. 926
47	*02141456	Roma, Casa di Dante, C 12
48	*02140771	Roma, Biblioteca Corsiniana, 51 G 3-4
49	*02141097	Roma, Fondazione Besso, MB 007 I 003

50	*02140776	Roma, Biblioteca Vallicelliana, Z 79 A
51	*02141098	Sassari, Biblioteca Comunale, Rari 1
52	*02140783	Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, P I 026
53	*02140784	Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, P I 027
54	*02141168	Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, XV II 4
55	*02140795	Treviso, Biblioteca Comunale di Borgo Cavour, III 097 00C 12582
56	*02141530	Venezia, Liceo Foscarini
57	*02016450	Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Inc. 0033
58	*02141099	Verona, Biblioteca Capitolare, Rat J I 7
59	*02117472	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ink 7 B 3
60	*02140612	Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, C 207
61	*02140613	Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, F.S. XI 2
62	*02140943	Liège, Bibliothèque de l'Université, XV A 32
63	*02141588	Minsk, National Library of Belarus
64	*02140616	København, Det Kongelige Bibliotek, Inc. Haun. 1332
65	*02141004	Besançon, Bibliothèque Municipale, Inc. 71
66	*02140623	Carpentras, Bibliothèque Municipale, Inc. C 98
67	*02011876	Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Yd. 102
68	*02140630	Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Yd. 17
69	*02140632	Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Yd. 179
70	*02140633	Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Vélins 569
71	*02140634	Paris, Bibliothèque nationale de France, R. 74
72	*02140635	Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Yd. 15
73	*02140643	Paris, Bibliothèque nationale de France, Rés. Yd. 16
74	*02140961	Paris, Institut National d'Histoire de l'Art, Fol. Res. 143
75	*02140985	Paris, Musée du Louvre, L 58 LR
76	*02140988	Paris, Musée du Petit Palais, Dutuit 354
77	*02140648	Paris, Bibliothèque de Sainte-Geneviève, OE XV s. 46
78	*02140991	Tours, Bibliothèque Municipale, Rés. 7854
79	*02140726	Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, 2° Ink 499

80	*02141629	Berlin, Kunstbibliothek, Staatliche Museen PK, Gris 1220 mtl
81	*02141599	Berlin, Kupferstichkabinett, Sign. 2541 fol.
82	*02141122	Dresden, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Ink 1 2216
83	*02140994	Hamburg, Bibliothek der Hamburger Kunsthalle, Ill. XV Florenz 1481-2
84	*02140668	Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Inc. B/1
85	*02141596	Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek, 1 P 27
86		Mainz GM/StB
87	*02140675	München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 290
88	*02140676	Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Inc. Fol. 5946
89	*02013774	Athens, Aikaterini Laskaridis Foundation, INC015
90	*02013851	Athens, Aikaterini Laskaridis Foundation, INC016
91		Kyoto, Kyoto Sangyo University Library, 971. DAN
92	*02145201	Tokyo, University of Tokyo Library, A100:1760
93	*02141400	Tokyo, Meiji University Central Library, 091 3/979//H
94	*02141102	Riga, National Library of Latvia, RH/45
95	*02138497	The Hague, Museum Meermanno-Westreenianum, 004 A 007
96	*02141250	Copia storica, Amsterdam, Bibliotheca Philosophica Hermetica
97	*02141115	Wrocław, Ossolineum, XV 505
98	*02140829	Moscow, Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka, MK HH-60
99	*02140828	Moscow, Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka, MK JI 23
100	*02142777	Moscow, Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka, MK Inc/2327
101	*02141605	St Petersburg, National Library of Russia, 9 8 4 17
102	*02140849	Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Esp. 1-Fol
103	*02141108	Santiago de Compostela, Biblioteca Universitaria, Res 19818
104		Stockholm, Royal Library
105	*02140855	Uppsala, University Library, Ink. 35b:5 Fol. maj.
106	*02141643	Genève, Fondation Bodmer, Inc. Bodmer 87

107	*02141603	Genève, Université de Genève, Fondation Barbier-Mueller pour l'étude de la poésie de la Renaissance, DANTE 5
108	*02001011	London, British Library, C 7 e 7
109	*02001008	London, British Library, G 10874
110	*02001009	London, British Library, IC 27094
111	*02140856	London, British Library, IC 27095
112	*02001010	London, British Library, IC 27096
113	*00559810	Cambridge, University Library, Inc. 1 B 8 4
114	*02141350	Cambridge, King's College Library, Bryant. XV 1 4
115	*02141143	Cambridge, Trinity College, Grylls 2.194
116	*02141147	Cambridge, Trinity College, VI 17 10
117	*02141148	Chatsworth, Devonshire Collection, Library
118	*02141082	Edinburgh, National Library of Scotland, Inc. 210
119	*02141240	Glasgow, Mitchell Library, 167509
120	*02142782	London, British Museum (Prints & Drawings), 1845,0825.440; 1845,0825.443
121	*02141160	London, Sir John Soane's Museum
122	*02141180	London, University College, Incunabula Folio 6 b
123	*02141186	Manchester, John Rylands University Library, 17280
124	*02141191	Oxford, Bodleian Library, Auct. 2Q 1 11
125	*02141227	Oxford, Keble College, XS (Misc.) 36
126	*02141620	Baltimore (MD), The Walters Art Museum Library, 91.423
127	*02141622	Baltimore (MD), The Walters Art Museum Library, 91.429
128	*02141192	Boston (MA), Public Library, Q 401 20
129	*02013814	Boston (MA), Isabella Stewart Gardner Museum, 2 c 1 8
130	*02141630	Brunswick (ME), Bowdoin College, folio PQ4302 A81 vlt
131	*02141203	Providence (RI), Brown University, John Hay Library, 2-Size 1481 D2
132	*00201623	Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library, WKR 10 2 4
133	*02141204	Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library, Inc 6120 (A)
134	*02141263	Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library, Inc 6120 (B)

135	*02141251	Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library, Typ Inc 6120
136	*02141466	Cambridge (MA), Harvard University, Houghton Library, b Typ Inc 6120
137	*02141267	Claremont (CA) Colleges, Honnold Library (Bodman Coll.), PQ4302 A81x
138	*02141439	Ithaca (NY), Cornell Univ. Libraries, Dante PQ4302 A81 ++
139	*02141440	Bloomington (IN), Indiana Univ., The Lilly Library, PQ 4302 A81
140		Kalamazoo (MI) College
141		San Juan (Puerto Rico), La Casa del Libro
142	*0214148	Washington DC, Library of Congress, Lessing J. Rosenwald Collection, Incun. 1481 D3
143	*02141490	Washington DC, Library of Congress, Rare Book Division, Incun. 1481 D3
144	*02141271	Los Angeles (CA), Loyola Marymount Univ. Library, PQ 4302 A81
145	*02141491	Oakland (CA), Mills College, Early Printed 1481
146	*02141614	South Hadley (MA), Mt. Holyoke College, PQ4302 A81 Folio Dante Collection
147	*02144949	New York Public Library, Rare Book Division, *KB+ 1481
148	*02141492	New York Public Library, Spencer Coll. Ital. 1481
149	*02141553	New York, The Morgan Library and Museum, PML 398
150	*02141554	Princeton (NJ) University, Department of Rare Books and Special Collections, EXI Oversize 3127 33 11f
151	*02129250	San Marino (CA), Huntington Library, 56986
152	*02141280	Stanford (CA) University Library, KA1481 D36 F CB
153	*02141270	Chicago (IL), The Newberry Library, Oversize Inc. 6120
154	*02141555	Urbana (IL), Univ. of Illinois at Urbana-Champaign Library, F. 851 D23 Od 1481
155	*02141556	Notre Dame (IN) University Library, PQ 4302 1481 L234
156	*02128758	Wellesley (MA) College Library, f P781
157	*02141557	Middletown (CT), Wesleyan Univ. Library, C2 Incun. 1481 D

158	*02141268	Williamstown (MA), Williams College, Chapin Library, Inc D23 folio
159	*02141558	New Haven (CT), Yale University, Beinecke Library, ZZi 6120
160	*02141427	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inc. II 264
161	*02141428	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Ross. 1491
162	*02141433	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Stamp. Chig. S 111
163	*02141434	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Inc. S 153
164	*02141568	Milano, Collezione privata Livio Ambrogio
165	*02141627	Germania, Collezione privata
166	*02141717	Wien, Bibliothek der Graphischen Sammlung Albertina, DG 1935/957, 958, 959
167	*02142772	Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa Foundation
168	*02142781	Moscow, Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka, MK Kl/142
169	*02141598	München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc. s.a. 5017-1r Tafel 12
170	*02144952	Milano, Collezione privata Stefano Lucchini
171		Paris, Musée des lettres et manuscrits
172	*02141738	Paris, Bibliothèque nationale de France, Reserve EA-29 (4)-Boite ECU 3
173	*02141737	Paris, Bibliothèque nationale de France, Reserve EA-29 (4)-Boite ECU 1-2
174	*02141739	Paris, Bibliothèque nationale de France, Reserve EA-29 (4)-Boite ECU 4-13
175	*02141600	Dresden, Staatlichen Kunstsammlungen Kupferstichkabinett, A 86123
176	*02141601	Dresden, Staatlichen Kunstsammlungen Kupferstichkabinett, A 86124
177	*02130036	Zürich, Zentralbibliothek, MLW 105 / ZD2650444
178	*02141529	New York, The Morgan Library and Museum, PML 127966 1/2
179	*02145052	Copia storica, esemplare di Otto Schäfer, venduto a New York nel 1994

IL CASTELLO DEI DESTINI BIBLIOGRAFICI
INCROCIATI. NOTE PER UNA BIBLIOGRAFIA
COMPARATA DELLE TRE CORONE
NEL XV SECOLO

La precoce attenzione riservata dall'editoria quattrocentesca tedesca a Petrarca è bene testimoniata da una nutrita serie di edizioni che concorsero, senza soluzione di continuità rispetto alla tradizione manoscritta pregressa,¹ alla sua diffusione Oltralpe. Il fatto che riguardassero soltanto le opere latine e precedessero, anche di parecchi anni, le rispettive edizioni italiane rafforza la tesi di una duplice e indipendente fortuna del Petrarca in Italia e Oltralpe, dove, anziché come poeta volgare, era percepito come filosofo morale e dotto umanista «qui literas humanitatis post longa silentia mortuas, ut ita dixerim, ab inferis revocavit ad superos». Parole queste pro-

1. Sull'antefatto rispetto al tema del presente contributo, ossia la diffusione manoscritta delle opere di Petrarca in area tedesca e in Europa, oltre al fondamentale progetto di *Censimento dei codici petrarcheschi*, restano imprescindibili i lavori pionieristici di Agostino Sottili (ora raccolti in A.S., *Scritti petrarcheschi*, a cura di F. DELLA SCHIAVA, A. DE PATTO, C.M. MONTI, Roma-Padova, Antenore, 2015, con le riflessioni di R. BROVIA, *Il Petrarca di Agostino Sottili. Storia e anatomia della cultura europea*, in «Petrarchesca», v 2017, pp. 87-96), a cominciare dal censimento dei codici petrarcheschi nella Germania occidentale e i contributi *Il Petrarca e l'Umanesimo tedesco*, in *Il Petrarca latino e le origini dell'Umanesimo*. Atti del Convegno internazionale di Firenze, 19-22 maggio 1991 = «Quaderni petrarcheschi», ix-x 1992-1993, pp. 239-91, e *Il Petrarca nella cultura tedesca del Quattrocento*, in *Dynamique d'une expansion culturelle: Pétrarque en Europe XIV^e-XX^e siècle*. Actes du xxvi^e congrès international du CEFI, Turin et Chambéry, 11-15 décembre 1995, éd. P. BLANC, Paris, Champion, 2001, pp. 595-622. Nell'impossibilità di seguire qui in modo esaustivo la bibliografia mi limito a rinviare alle indicazioni raccolte da P. Rosso, *Iter germanicum di una leggenda. Forme e ambiti di ricezione della Griselda petrarchesca in Germania*, in *Griselda. Metamorfosi di un mito nella società europea*. Atti del Convegno di Saluzzo, 23-24 aprile 2009, a cura di R. COMBA e M. PICCAT, con la collab. di G. COCCOLUTO, Cuneo-Saluzzo, Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo-Città di Saluzzo, 2011, pp. 117-44, alle pp. 118-19.

nunciate da Johannes Trithemius, che lo inserì nel *Liber de scriptoribus ecclesiasticis* edito a Basilea nel 1494:

vir in divinis scripturis eruditus et in saecularibus litteris omnium sui temporis longe doctissimus: philosophus, rhetor et poeta celeberrimus [...] non minus sancta conversatione quam scientia clarus emicuit. Amore namque Christi et philosophiae salutaris vitam solitariam aggressus est in qua usque ad mortem meditando, orando et scribendo perseverans toto mundo eius fama ferebatur.²

Quando formulava tale giudizio, a dispetto dei colleghi italiani che ancora avrebbero dovuto cercare un esemplare manoscritto o affidarsi a edizioni d'importazione, il Tritemio poteva già contare su uno scaffaletto ben rifornito di maneggevoli edizioni a stampa del Petrarca latino, il cui elenco segue il breve profilo biografico:

de cuius opusculis reperi De vita solitaria, De remediis fortunae, In vii psalmos poenitentiales, De conflictu curarum, De praesenti mundo, De historia Griseldis, Bucolicorum metrice, Epistolarum ad diversos, Africam ad Rupertum regem, Vitam Scipionis africani, De rebus memorabilibus. Alia quoque multa edidit quae ad manus nostras minime venerunt.

Per ragioni forse di opportunità editoriale e di preventivata maggiore facilità di smercio, fu la *Griselda* a traghettare i lettori di Petrarca dall'età dei manoscritti a quella dei nuovi prodotti dell'*ars artificialiter scribendi*. Alla versione latina dell'ultima novella del *Decameron* – affidata da Petrarca col titolo «De insigni obedientia et fide uxoria» a un corpus circoscritto di Senili (*Sen.*, VII 1-4) da cui finì precocemente con lo staccarsi per andare incontro a una straordinaria fortuna europea sia nella veste latina sia in riadattamenti nei volgari nazionali –³ spetta, com'è noto, la palma di prima opera in assoluto

2. JOHANN TRITHEIM, *De scriptoribus ecclesiasticis*, ed. JOHANNES (HEYNLIN) DE LAPIDE, Basel, Johann Amerbach, [post 28 agosto] 1494, f. 89v (ISTC it00452000). Sul Tritemio: N.L. BRANN, *The Abbot Trithemius (1462-1516). The Renaissance of monastic Humanism*, Leiden, Brill, 1981.

3. Per una messa a fuoco bibliografica sulla ricezione della *Griselda* si vedano E. GOLENISTCHEEFF-KOUTOUZOFF, *L'histoire de Griseldis en France au XIV^e et au XV^e siècle*, Paris, Droz, 1933; V. BRANCA, *Sulla diffusione della 'Griselda' petrarchesca*, in «Studi

di Petrarca a stampa, al di qua e al di là delle Alpi. Nel 1469, un anno prima che Wendelin von Speyer, un altro tedesco, ma trapiantato a Venezia, licenziasse la veneranda *princeps* del *Canzoniere*, a Colonia usciva un esile in quarto di appena dodici fogli impresso in carattere gotico, privo di paternità tipografica ma con ragionevolezza attribuito all'officina di Ulrich Zell.⁴ A differenza della *Senile* XVII 3

petrarcheschi», VI 1956, pp. 221-24; V. BRANCA, *Origini e fortuna europea della Griselda*, in ID., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul 'Decameron'*, Firenze, Sansoni, 1997 (1 ediz. 1956), pp. 388-94; R. MORABITO, *Per un repertorio della diffusione europea della storia di Griselda*, in *La circolazione dei temi e degli intrecci narrativi: il caso Griselda*. Atti del Convegno di L'Aquila, 3-4 dicembre 1986, L'Aquila, Japadre, 1988, pp. 7-20; ID., *La diffusione della storia di Griselda dal XIV al XX secolo*, in «Studi sul Boccaccio», XVII 1988, pp. 237-85; R. BESSI, *La Griselda del Petrarca*, in *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Roma, Salerno Editrice, 1989, 2 voll., II pp. 711-26; *La storia di Griselda in Europa*. Atti del Convegno di L'Aquila, 12-14 maggio 1988, a cura di R. MORABITO, L'Aquila, Japadre, 1990; G. ALBANESE, *La 'Griselda'*, in *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*. Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 19 maggio-30 giugno 1991, a cura di M. FEO, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 432-45; EAD., *Fortuna umanistica della 'Griselda'*, in *Il Petrarca latino e le origini dell'Umanesimo*, cit., pp. 571-627; R. MORABITO, *Una Sacra rappresentazione profana. Fortune di Griselda nel Quattrocento italiano*, Tübingen, Niemeyer, 1993; F. PETRARCA, *De insigni obedientia et fide uxoria*. Il Codice Riccardiano 991, a cura di G. ALBANESE, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998; L.C. ROSSI, *In margine alla 'Griselda' latina di Petrarca*, in «ACME», LIII 2000, I pp. 139-60; *L'histoire de Griselda. Une femme exemplaire dans les littératures européennes*, sous la dir. de J.-L. NARDONE et H. LAMARQUE, Toulouse, Presses Univ. du Mirail, 2000, 2 voll.; M. PICCAT, *Griselda di Saluzzo tra Dante e Petrarca: dal 'silenzio' alla 'celebrazione'*, in *Francesco Petrarca. L'opera latina: tradizione e fortuna*. Atti del XVI Convegno internazionale di Chianciano-Pienza, 19-22 luglio 2004, a cura di L. SECCHI TARUGI, Firenze, Cesati, 2006, pp. 335-46; *Griselda. Metamorfosi di un mito nella società europea*, cit.; R. MORABITO, *Le virtù di Griselda: storia di una storia*, Firenze, Olschki, 2017. Sulla ricezione della *Griselda* in età umanistica in area tedesca il rinvio fondamentale resta J. KNAPE, *De oboedientia et fide uxoris. Petrarca humanistisch-moralische Exempel 'Griseldis' und seine frühe deutsche Rezeption*, Göttingen, Gratia Verlag, 1978, con gli aggiornamenti proposti da Rosso, *Iter germanicum di una leggenda*, cit., cui si aggiungano i contributi apparsi nel vol. *Die deutsche Griselda. Transformationen einer literarischen Figuration von Boccaccio bis zur Moderne*, hrsg. von A. AURNHAMMER und H.-J. SCHIEWER, Berlin-New York, De Gruyter, 2011 (in partic. T. KLINKERT, *Die italienische Griselda-Rezeption im 14. und 15. Jahrhundert*, pp. 53-72).

4. S. CORSTEN, *Ulrich Zells deutschsprachige Drucke*, in «Gutenberg-Jahrbuch», XL 1965, pp. 110-17; BOD-INC P-164; BMC, I p. 186; BSB-INk P-267; GW M31565; ISTC ip00400000. Se ne conserva un unico esemplare in Italia presso la Biblioteca Civica

l'opuscolo a stampa reca nell'intestazione esplicito richiamo all'eroina della narrazione:

Epistola d(omi)ni Fran(c)i sci Petrarche Laureati / poete ad d(omi)n(u)m Joh(ann)em Florentinu(m) poetam / de Historia Griseldis mulieris maxime co(n)/stantie et patie(n)tie. In preconium omniu(m) / lau/dabilium mulierum.

Lasciando intendere un forte interesse per la novellistica umanistica – negli stessi anni dava infatti alle stampe l'*Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini –,⁵ lo Zell replicò l'offerta con una tempestiva nuova edizione, anch'essa *sine notis* ma assegnabile non oltre il 1470.⁶ Anziché saturarsi dopo le prime due edizioni, il mercato dovette rivelarsi pronto ad assorbire anche le successive edizioni che si susseguirono nell'arco di un quinquennio, a testimonianza della generosa, e forse preventivata, risposta del pubblico. Nei primi anni Settanta la *Griselda* divenne "appannaggio" di Johann e Günther Zainer, che dalle rispettive officine di Ulm e Augsburg ne licenziarono almeno sei edizioni fra il 1471 e il 1474, al ritmo di oltre una l'anno.⁷

Quando nel 1473 Johann si accinge a sottoscrivere l'ennesima edizione,⁸ ingentilita alla prima pagina da un fregio silografico che incornicia il titolo-incipit («Incipit Epistola Franci/sci Petrarche de insigni / obedientia et fide uxoria Griseldis in Walthe/rum»), la fortuna della versione originaria della novella poteva però già dirsi in declino. Le esigenze dei lettori digiuni di latino, e pertanto impossibilitati ad accedere alla versione tradata dalle edizioni precedenti ma ugualmente interessati all'esemplare racconto della giova-

«Attilio Hortis» di Trieste (I. Aa. 345), che non presenta però alcun indizio che possa assicurarne una precoce presenza in Italia a non troppa distanza dalla stampa (MEI 02134656).

5. ISTC ip00669500.

6. BMC, I p. 186; IGI 7571; GW M31566; ISTC ip00401000.

7. ISTC ip00402000; ip00402850; ip00402900; ip00403000; ip00404000; ip00404100.

8. POLAIN 4643; IGI 7572; Bod-INC P-165; BMC, II p. 522; BSB-INK P-268; GW M31570; ISTC ip00402000.

ne popolana fatta per gioco della sorte marchesa, erano state nel frattempo soddisfatte dalla bottega di Günther, che ad Augsburg, tra il 1470 e il 1471, aveva impresso due edizioni della traduzione in tedesco approntata da Heinrich Steinhöwel.⁹ Rispetto alle edizioni in latino rivolte ai *litterati* di tutta Europa e pertanto commercializzabili anche al di fuori dei confini teutonici, quest'ultime erano evidentemente rivolte a una circolazione ristretta alla sola Europa germanofona, come lascia intendere anche la localizzazione degli esemplari superstiti.¹⁰ Johann Zainer si piegò alle nuove richieste, provando a sua volta a intercettare i favori dei lettori con l'arma dell'illustrazione silografica, intercalata a testo a comporre un'avvincente storia per immagini. Nell'arco brevissimo di un paio di anni furono allestite addirittura tre edizioni ravvicinate (non sottoscritte né datate ma assegnabili ca. 1473-'74) della versione in tedesco della novella per la prima volta accompagnate da un *corpus* di una decina di vignette silografiche di evidente fattura nordica (alcune delle quali replicate) che scandiscono i passaggi narrativi.¹¹

I dati bibliografici non lasciano dubbi a proposito della fortuna della *Griselda* tradotta da Steinhöwel.¹² Dopo quella del 1473 non si

9. L'edizione *sine notis*, ma assegnata ad [Augsburg, Günther Zainer, non dopo il 1470] (BMC, II p. 320; GW M31578; ISTC ip00402900), potrebbe essere anteriore rispetto all'edizione esplicitamente sottoscritta Augsburg, Günther Zainer, 1471 (Bod-INC P-166; BSB-INK P-270; GW M31580; ISTC ip00402850). Sulla versione dello Steinhöwel si veda U. HESS, *Heinrich Steinhöwels 'Griseldis'. Studien zur Text- und Überlieferungsgeschichte einer frühhumanistischen Prosanovelle*, München, Beck, 1975; C. BERTELSMEIER-KIERST, 'Griseldis' in Deutschland. Studien zu Steinhöwel und Arigo, Heidelberg, Winter, 1988; Rosso, *Iter germanicum di una leggenda*, cit., p. 123; C. BERTELSMEIER-KIERST, *Steinhöwels Griseldis im Kontext europäischer Hofkultur des 15. Jahrhunderts*, in *Die deutsche Griselda*, cit., pp. 73-92.

10. La distribuzione delle dodici copie complessive sopravvissute delle due edizioni sembra confermare una circolazione ristretta all'Europa centro-settentrionale.

11. ISTC ip00403000; ip00404000; ip00404100 (quest'ultima trasmessa da un unico esemplare, già della collezione Otto Schäfer). Sull'illustrazione della *Griselda* si veda F. MALAGUZZI, *Le illustrazioni xilografiche delle storie a stampa di Griselda, in Griselda. Metamorfosi di un mito nella società europea*, cit., pp. 241-62.

12. C.F. BÜHLER, *The Fifteenth Century Editions of Petrarch's 'Historia Griseldis' in Steinhöwel's German Translation*, in «The Library Quarterly», xv 1945, pp. 231-36; R. HIRSCH, *Francesco Petrarca's 'Griseldis' in early printed editions, ca. 1469-1520*, in «Gu-

conoscono infatti altre edizioni della versione latina stampate in Germania, mentre, tra il 1471 e la fine del secolo, il mercato fu invaso da una dozzina di edizioni in tedesco. Aldilà della frontiera, la novella viaggia in numerose edizioni della versione in francese e in neerlandese, ma ancora nell'ultimo decennio del Quattrocento se ne sarebbe stampata a Deventer, in Olanda, un'edizione in latino.¹³ Pertanto a un lettore italiano, per questa come per altre opere petrarchesche, non restava che procurarsi, stante l'effettiva circolazione, una copia delle edizioni tedesche. Oppure accontentarsi del rifacimento in ottave [Firenze, Lorenzo Morgiani, *post* 31 ottobre 1496] – esile in 4° di 6 carte, con testo disposto su due colonne accompagnate da quattro silografie di stile fiorentino attinenti alla storia –¹⁴ o pazientare sino all'alba del nuovo secolo, quando le due ravvicinate sillogi veneziane delle opere latine di Petrarca (1501 e 1503) avrebbero offerto per la prima volta la raccolta completa delle *Senili*, nella quale la traduzione dell'ultima novella del *Decameron* ritrovava la propria originaria collocazione.

Se la *Griselda* inaugura la fortuna a stampa del Petrarca latino in terra tedesca, le tengono dietro a breve distanza cronologica più significative edizioni *principes*. Il *De remediis*, che già aveva alle spalle una precoce circolazione manoscritta,¹⁵ è sui banchi dei librai nel nuovo supporto tipografico non oltre la prima metà degli anni Settanta del Quattrocento, in un'edizione in folio (cc. 194) in carattere

tenberg-Jahrbuch», XLIX 1974, pp. 57-65; Rosso, *Iter germanicum di una leggenda*, cit., pp. 142-43.

13. [Deventer, Richardus Pafraet, 1491-1497] (ISTC ip00402500). Sulla fortuna in Francia basti qui M.-D. LECLERC, *L'histoire de Grisélidis en France. Les éditions anciennes*, in *Griselda. Metamorfosi di un mito nella società europea*, cit., pp. 211-40.

14. SANDER 3290; D.E. RHODES, *Gli annali tipografici fiorentini del XV secolo*, pref. di R. RIDOLFI, Firenze, Olschki, 1988, p. 356; GW 12580; ISTC ip00405250. Ne sopravvive un *unicum* presso la Universitätsbibliothek di Erlangen-Nürnberg.

15. SOTTILI, *Il Petrarca e l'Umanesimo tedesco*, cit.; A. KARNEIN, *Petrarca in Deutschland. Zur Rezeption seiner lateinischen Werke im 15. und 16. Jahrhundert*, in *Idee, Gestalt, Geschichte. Festschrift für Klaus von See. Studien zur europäischen Kulturtradition*, hrsg. von G.W. WEBER, Odense, Odense Univ. Press, 1988, pp. 159-86; M. LENTZEN, *La fortuna del 'De remediis utriusque fortunae' del Petrarca nei Paesi di lingua tedesca: Sebastian Brant e il Petrarca*, in *Francesco Petrarca. L'opera latina*, cit., pp. 361-72; Rosso, *Iter germanicum di una leggenda*, cit., p. 120.

gotico priva di responsabilità, dubitativamente assegnata a [Strassburg, Heinrich Eggstein, 1473-'75] o piuttosto a [Esslingen, Conrad Fyner, ca. 1475].¹⁶ Che la stampa sia da ricondursi all'una o all'altra delle officine poco cambia, nell'immediato, ai fini del nostro discorso. È invece interessante rimarcare, ancora una volta, la distribuzione geografica nord-europea della quarantina di esemplari censiti, due soli dei quali in Italia presso la Nazionale di Firenze, rispettivamente il Landau Finaly Inc. 18 e il Palatino E 6 7 3, ma entrambi con originaria provenienza non italiana.¹⁷ Una nuova edizione (anch'essa non sottoscritta) nel più agile formato in quarto (cc. 246) ma ancora in carattere gotico esce all'inizio dell'ultimo decennio del secolo, probabilmente per i tipi di Heinrich Knoblochtzter ad Heidelberg.¹⁸ Anche in questo caso ISTC ne censisce due sole copie in Italia, presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (Inc. 48)¹⁹ e l'Estense di Modena (alfa A 2 23).²⁰

Entro la metà degli anni Settanta, in anticipo di una ventina d'anni rispetto ai colleghi italiani, gli umanisti tedeschi potevano già disporre a stampa anche del *Bucolicum carmen* – nell'elegante edizio-

16. V. SCHOLDERER, *Notes on the Incunabula of Esslingen*, in «Gutenberg-Jahrbuch», xxv 1950, pp. 167-71, a p. 168; BMC, II p. 514; IGI 7576; BOD-INC P-169; BSB-INK P-262; GW M31620; ISTC ip00407000. È infondata una presunta edizione stampata a Strasburgo nel 1467 citata da Rosso, *Iter germanicum di una leggenda*, cit., p. 143 n. 126.

17. *Catalogo degli Incunaboli della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di P. SCAPECCHI, pres. di L. BELLINGERI, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze-Nerbini, 2017, n. 2161.

18. [Heidelberg, Heinrich Knoblochtzter, non ante 1490] (BMC, III p. 672; IGI 7577; BSB-INK P-263; GW M31621; ISTC ip00408000).

19. L'esemplare, in legatura ottocentesca con dorso in pergamena, presenta una nota di possesso non coeva ma riconducibile a un lettore italiano alla prima pagina («Francisci Redenaschi?»). Non è possibile accertare quando l'esemplare sia giunto in Italia.

20. Anche in questo caso non è possibile accertare quando l'esemplare sia giunto in Italia. È probabile però con un indice di ritardo piuttosto alto rispetto alla stampa. Privo di note di possesso coeve, in legatura posteriore in mezza pelle, presenta dichiarazioni di proprietà italiane già seicentesche: «De Signor Gio. Batt.a Pass.ni», «Ex dono adm. R.D. Antonii de Bisellis conventus SS. Trinitatis Finalis» (D. FAVA, *Catalogo degli incunaboli della R. Biblioteca Estense di Modena*, Firenze, Olschki, 1928, n. 1040).

ne in folio in carattere gotico, per complessive 30 carte (fasc. a-c¹⁰), Colonia, Arnold Ther Hoernen, 1473, di cui non risulta alcun esemplare in Italia –²¹ e della coppia che viaggia spesso rilegata assieme formata dal *Secretum* e dal *De vita solitaria*, nella duplice contemporanea *editio princeps* in folio non già in gotico ma in un più godibile carattere romano – rispettivamente per complessive 54 e 90 carte – attribuita a [Strassburg, Adolf Rusch, non post 1473].²² Il *Secretum* gode poi di circoscritta fortuna nei Paesi Bassi,²³ testimoniata da due edizioni di fine secolo curate da Jacobus Canter²⁴ nel compatto formato in quarto, più propenso alla lettura ascetico-meditativa di un'opera considerata alla stregua di quella di un padre della Chiesa: Antwerp, Gerard Leeu, 14 marzo 1489;²⁵ Deventer, Jacobus de Breda, 12 gennaio 1498.²⁶ In apertura della prefatoria (c. a1v) il curatore si sofferma dapprima sugli effetti positivi del nuovo *medium* tipografico che facilita la circolazione dei testi:

Quando divina hac arte quam impressoriam vocant effectum est ut omne quod tibi ad studium suppeditare possit exiguo precio tibi quam facillime compares atque etiam ut non potuerit esse quicquam tam occultum

21. BMC, I p. 203; BOD-INC P-150; GW M31536; ISTC ip00367000. Attesta una circolazione del *Bucolicum* a stampa nei Paesi Bassi l'ed. Deventer, [Richardus Pafraet], 8 gennaio 1499/1500 [1489?] (BMC, IX p. 61; GW M31539; ISTC ip00369000).

22. Rispettivamente BMC, I p. 61; IGI 7580; BOD-INC P-171; BSB-INK P-277; GW M31627; ISTC ip00412000 e BMC, I p. 61; IGI 7586; BOD-INC P-171; BSB-INK P-265; GW M31765; ISTC ip00417000 ne censisce cinque copie in Italia. Sulla circolazione manoscritta del *Secretum* si veda R. BROVIA, *Per la fortuna del 'Secretum'. I manoscritti*, in «Petrarchesca», VII 2019, pp. 11-46.

23. Sulla ricezione di Petrarca nei Paesi Bassi, oltre a G. TOURNOY, *La fortuna del Petrarca nei Paesi Bassi*, in *Dynamique d'une expansion culturelle*, cit., pp. 583-94, si rinvia al numero monografico dedicatogli dalla rivista «Incontri», XX 2005, 1 (in partic. G. TOURNOY, *Francesco Petrarca en het humanisme in de Nederlanden*, pp. 70-84). Sulla circolazione manoscritta il rinvio è all'insostituibile censimento allestito da G. TOURNOY, *I codici del Petrarca nel Belgio*, Padova, Antenore, 1988.

24. *Neue Deutsche Biographie*, III, Berlin, Duncker & Humblot, 1957, p. 127.

25. POLAIN 3066; IGI 7581; BMC, IX p. 193; BOD-INC P-172; BSB-INK P-278; GW M31628; ISTC ip00410000 non censisce alcun esemplare in biblioteche italiane.

26. IGI 7582; BMC, IX p. 73; BSB-INK P-279; GW M31630; ISTC ip00411000. Solo di quest'edizione si conserva un esemplare in Italia, presso la Biblioteca Civica di Trieste.

maioribus quod nunc non undique circulatum vulgatissimum plerumque in publico videas. Gratulare igitur tibi quod hac nostra etate natus sis que tibi ad studium plurimam commoditatem adiicit [...] hec itaque secreta nunc primum vulgata grato animo accipe.

Proseguendo, fornisce una preziosa testimonianza della percezione del Petrarca a quest'altezza e delle ragioni sottese alla sua fortuna fuori dall'Italia:

Auctor (ut noscas hominem) is est qui hac posteriori etate linguam latinam ceu in pulvere iacentem erexit, is qui priscum illum loquendi nitorem nostro evo primus restituit. Secuti sunt eum fateor eloquentiores verum ei plurima gratia debetur qui rem ad yma prope fundamenta collapsam diligentia sua instauravit. Collauda igitur hominem multa laude dignissimum et has meditationes eius non inutiles oculis atque animo intentus lege.

Solo per i *Septem psalmi poenitentiales* l'editoria italiana gioca d'anticipo, anche se l'iniziativa è comunque da ascrivere a un tedesco che mette sulla carta gusti e scelte grafiche che paiono importate dalla natia Sassonia.²⁷ Ancora nel 1473, anno che pare dunque favorevolissimo alla tradizione a stampa petrarchesca, Albertus de Stendhal «de Saxonia» sottoscrive infatti a Padova un'edizioncina in gotico di 16 carte nel formato in ottavo da bisaccia (fasc. [a-b]⁸) che cuce assieme anche gli pseudo-petrarcheschi *Novem psalmi confessionales*.²⁸ Quattro dei sei esemplari oggi censiti si conservano in biblioteche dell'Europa centro-orientale, lasciando ipotizzare che l'edizione abbia trovato facile smercio nell'area germanofona, forse anche in ragione dei rapporti commerciali del suo tipografo con la terra d'origine. Nel 1476 l'edizione è replicata, senza alterarne le scelte bibliologiche, a Napoli da Sixtus Riessinger.²⁹ Ne sopravvivono tre soli esemplari, due dei quali impressi su pergamena, segnale di una commercializzazione rivolta a un pubblico di rango.

27. L'edizione non può quindi propriamente attribuirsi all'editoria tedesca, correggendo SOTTILI, *Il Petrarca e l'umanesimo tedesco*, cit., p. 248.

28. IGI 7574; GW M31612; ISTC ip00412500.

29. GW M31610; ISTC ip00412700.

La fortuna tutta italiana dell'opera è infine certificata da una terza e ultima edizione quattrocentesca, uscita da una bottega sita in tutt'altra parte rispetto alla geografia tipografica fin qui delineata: Torino, Franciscus de Silva, 2 agosto 1497 (*unicum* presso la Biblioteca Reale di Torino).³⁰ Oltralpe invece, stante la non improbabile scomparsa di qualche edizione (verisimilmente tedesca) suggerita dall'esiguo tasso di sopravvivenza di quelle sinora censite, i *Salmi penitenziali* trovano comprensibile attenzione da parte della tipografia fiamminga (un'edizione in quarto *sine notis* è dubitativamente assegnata a Lovanio, Utrecht o Bruges ca. 1477-1486)³¹ e parigina, alla quale è ricondotta l'edizione [Paris, Pierre Poulhac, ca. 1500].³²

Per un sostanziale recupero del Petrarca latino in Italia bisogna piuttosto attendere l'ultimo decennio del XV secolo, con evidente ritardo rispetto alle iniziative editoriali d'Oltralpe. Centro propulsivo di tale recupero è, nel più ampio contesto geografico-culturale del ducato di Milano, la periferica Cremona. Qui, con una tempestività cronologica che non può essere liquidata come casuale, escono due *editiones principes*, per il mercato italiano, delle opere petrarchesche. Nel novembre del 1492 la piccola bottega, destinata a vita breve, aperta in società da Bernardino Misinta e Cesare da Parma licenzia un elegante in folio, con testo disposto a piena pagina in un armonioso carattere romano, del *De remediis utriusque fortunae*.³³ L'edizione è frutto delle cure dell'umanista locale Nicolò Lugaro (1447-1515) che firma la *nuncupatoria* all'influente segretario di Ludovico il Moro, e suo allievo di un tempo, Marchesino Stanga, operazione che lascia dunque intravedere i contatti con l'ambiente della corte sforzesca: «ad magnificum splendidissimumque virum Marchisinum Stangham Ducalem Secretarium». ³⁴ In essa il Lugaro, sul-

30. IGI 7575; GW M31613; ISTD ip00413400.

31. GW M31602; ISTD ip00413000.

32. POLAIN 3063; GW M31605; ISTD ip00413500.

33. IGI 7578; BMC, VII p. 956; BOD-INC P-170; BSB-INK P-264; GW M31618; ISTD ip00409000. Sulla bottega tipografica si veda P. VENEZIANI, *La tipografia a Brescia nel XV secolo*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 109-17.

34. Per il Lugaro si veda F. ARISI, *Cremona Literata*, I, Parma, Typis A. Pazzoni et P. Montii, 1702, pp. 357-67; V. FINZI, *Di Nicolò Lugari, umanista cremonese del secolo XV*,

la scia della migliore scuola umanistica italiana, mena vanto dell'intervento filologico operato per il recupero di un testo che altrimenti giaceva abbandonato a una malandata tradizione manoscritta: «de utriusque fortunae remediis libro agitur quum superiori anno deformis concisus et imperfectus manus meas incidisset reformatum redintegratumque ad te ire iussi». Dalla lunga epistola del Lugaro, che si estende per l'intera prima carta (a1r-v), veniamo a sapere qualcosa in più sul lavoro ecdotico sotteso, che comportò la collazione di due codici, il secondo dei quali di probabile origine fiorentina e appartenuto a Gian Filippo Meli, che lo portò con sé a Cremona al termine del suo incarico a Firenze:

non solam Lucari tui industriam laudabis sed Ioannis Francisci Melii viri sane in communi patria splendidissimi ob fortunae animi quam dotes amplissimas quas Cremonenses nostri observant peregrinique admirantur solertiam extolles quod exemplar iampridem a Ioanne Philippo Melio patre eius equite splendidissimo ex urbe Forentia [sic] ubi preturam iustissime gesserat translatus non precario sed sponte obtulit; collatis itaque exemplaribus duobus quantum a publicae lectionis officio vacare licuit ad integram lectionem revocare conatus sum, quod quum foeliciter adimpleverim nisi impressorum incuria vobis imposuerit iam stadium herculeum percurrisse et in olimpiis victor evasisse videor (c. a1v).

Nessun cenno invece alla pregressa tradizione a stampa d'Oltralpe, forse sconosciuta, come potrebbe suggerire la distribuzione geografica dei pochi esemplari oggi superstiti delle due edizioni tedesche quattrocentesche prevalentemente ristretta all'Europa centro-settentrionale, o piuttosto coll'esplicita intenzione di prenderne le distanze, rimarcando la novità e il primato dell'iniziativa editoriale lombarda. Medicato dalle cure ecdotiche dell'umanista italiano, il *De remediis* può ora essere offerto alla lettura e alla meditazione del nobile destinatario affinché vi trovi gli insegnamenti in esso diffusi

e del suo panegirico francescano. *Notizie storico-bibliografiche*, in «Bollettino storico cremonese», I 1931, pp. 111-22; L. CISORIO, *Nicolò Lugari e la scuola cremonese al suo tempo*, ivi, pp. 155-72. Sullo Stanga si veda la recente «voce» a cura di E. ROSSETTI, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [da ora in poi DBI], xciv, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019, pp. 26-29.

dal suo dotto autore, qui celebrato come «aethruriae alter lumen vernaculo latinoque scribendi genere poeta non ignobilis orator haud contemnendus philosophus denique stoicae hereseos». Per facilitarne la consultazione anche rapsodica, suggerita dalla struttura stessa dell'opera petrarchesca, l'edizione è provvista di un efficace indice dei brevi dialoghi con rimando alla carta corrispondente («Tabula Rubricarum praecedentis libri»).

Tre anni più tardi ancora a Cremona, e sempre dalla stessa officina, nella cui conduzione Rafainus Ungaronus ha però nel frattempo sostituito Bernardino Misinta tornato nella vicina Brescia, esce l'esile edizione del *Bucolicum carmen* (1495). Un in quarto di otto fogli tipografici (cc. 32, fasc. a⁸ b-e⁶), oggi fortunatamente trádito nell'*unicum* della Biblioteca Queriniana di Brescia:³⁵ segnale di un uso forse prolungato nel tempo che ha comportato il completo deperimento di una tiratura probabilmente sin dall'inizio non altissima. L'edizione valica il Po e supera il confine lombardo sinora imposto a questo rilancio del Petrarca latino, trovando chi a Bologna ne metta in cantiere una tempestiva nuova edizione, che esce a distanza di quasi un quarto di secolo dalla *princeps* tedesca Colonia, Arnold Ther Hoernen, 1473,³⁶ la cui circolazione fra i lettori italiani – a giudicare dalla localizzazione della dozzina di copie oggi censite (tutte in biblioteche non italiane) – dovette essere nulla o assai limitata. L'edizione bolognese, che si discosta da quella bresciana nella scelta del più arioso formato da leggio dell'in folio (cc. 30), è licenziata in data 1 marzo 1497 da Johannes Jacobus de Fontanesis e Hieronymus de Benedictis.³⁷ Il tasso di sopravvivenza, anche in questo caso ristretto a un solo esemplare, oggi presso la Cornell University Li-

35. A. FORESTI, *Il 'Bucolicum carmen' di Francesco Petrarca stampato a Cremona nel 1495*, in «La Bibliofilia», xx 1919, pp. 348-53; IGI 7567; GW M31538; ISTC ipoo 367500. Brescia, Biblioteca Queriniana, Inc. F VII 18: legatura ottocentesca in mezza pelle, con fregi e *titulus* in oro al dorso; occasionali *marginalia* parzialmente rifilati. L'esemplare fu probabilmente acquisito tramite il libraio Angelo Delai, di cui presenta il timbro al primo foglio di guardia, nel 1914.

36. ISTC ipoo367000.

37. Goff P368; ISTC ipoo368000.

brary di Ithaca,³⁸ sembrerebbe confermare il successo dell'opera tra i consumatori italiani della letteratura bucolica, ai quali dovette ragionevolmente rimanere invece inaccessibile l'edizione sottoscritta Deventer, [Richardus Pafraet], 8 gennaio 1499/1500 [1489?],³⁹ efficace testimone della circolazione del Petrarca bucolico nel Nord Europa nella prima età della stampa.

Non è privo di significato il fatto che dalla stessa bottega cremonese di Rafainus Ungaronus e Caesar Parmensis, nel novembre 1494, dunque un anno prima della *princeps* italiana del *Bucolicum carmen*, uscisse un opuscolo di sole 4 carte (in 4°, [a]⁴) confezionato attingendo a materiale raccoglietico di argomento petrarchesco o spacciato come tale:⁴⁰ nell'ordine, l'epistola pseudo-petrarchesca *De dispositione vitae suae* (da attribuirsi invece a Lombardo della Seta cui Petrarca rispose con la *Senile* xv 3) e due brevissimi epigrammi di tre versi ciascuno intitolati «carmina dum laboraret in extremis», identificabili con il ben noto epitaffio del Poeta e un prelievo proprio dal *Bucolicum carmen* (vv. 4-6) di imminente pubblicazione. Ne sopravvivono due sole copie, rispettivamente presso la Biblioteca Nazionale di Budapest e la Braidense di Milano. Tale materiale accessorio fu pedissequamente riversato, quattro anni più tardi, in appendice all'importante edizione del *De vita solitaria* curata da Francesco Caimi impressa a Milano da Ulrich Scinzenzeler, con la quale sostanzialmente si conclude l'operazione di recupero filologico-editoriale del Petrarca latino in Lombardia, senza per questo interrompere, al di fuori del ducato, un progetto che prosegue anche oltre il fittizio limite bibliografico imposto dall'età incunabolistica.

L'edizione, un compatto in folio di 62 cc. (fasc. A-G⁸ H⁶) umanisticamente impresso a piena pagina in un luminoso carattere tondo,⁴¹ è dedicata a Ludovico il Moro, il quale nell'agosto del 1498 è

38. *Catalogue of the Petrarch collection bequeathed by Willard Fiske*, compiled by M. FOWLER, London, H. Milford, 1916, p. 8.

39. ISTC ipoo369000.

40. IGI 7568. E. CEVA VALLA, *Nota su alcuni incunaboli posseduti dalla Biblioteca Braidense di Milano*, in *Miscellanea bibliografica in memoria di don Tommaso Accurti*, a cura di L. DONATI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 57-59; ISTC isoo470300.

41. ISTC ipoo419000. A. LEDDA, *Il Petrarca latino in Lombardia alla fine del Quattro-*

ancora saldamente al potere e può dunque apparire, con altisonante esercizio retorico, «alter velut Numa» che «hoc tempore populos tuos exemplo ad religionem melioresque mores et vitam trahis et invitas». La soglia paratestuale si conferma però anche il luogo deputato ad accogliere, *more* umanistico, il rovello filologico sotteso alla preparazione del testo da mandare a stampa. Come il Lugaro nell'edizione cremonese del *De remediis*, anche il Caimi, con atteggiamento non difforme dagli umanisti della prima generazione che dissodavano le vetuste biblioteche ecclesiastiche alla ricerca dei classici, lascia qui intravedere una tradizione manoscritta, di matrice lombarda, piuttosto malmessa ma cui è ancora possibile attingere. Il Caimi si attribuisce il merito, nell'ordine, del ritrovamento di un codice malridotto appartenuto al proavo Acino in un angolo della casa di campagna, di aver medicato il testo e averne infine promosso, a sue spese, la stampa:

Superiore estate optime princeps cum adversa valitudine menses duos laboravissem secessus causa in amaenissimum meum suburbanum moyragum quod vocant ab urbe ad sextum lapidem me recepi ibique non obstrepentibus urbanis negotiis omni semota cura ut me firmarem [...] quadam autem die in domus angulo libellum tinea blattisque confectum inveni in manibus accepi dilabebantur profecto charte in frustra in fronte lego de vita solitaria titulum comperio illico auctorem operis esse Franciscum Petrarcam. In calce Acini Caymi proavi mei nomen erat inscriptum. Duplex me continuo tetigit cura poetae illius sacratissimi quem ego veneranter suspicio nomen ac etiam proavi mei fama quae adhuc in hominum memoria vivit et fulget. Librum lectione indefessa percurri, indolui quod tam diu incuria hominum delituisset, cum ceteris Petrarcae operibus sit preferendus, emendavi pro virili quae corrigenda erant propriaque impensa imprimendum dedi auctoris et scriptoris amore devinctus (c. A1v).

Un ultimo dettaglio non sfugga all'attenzione. Dedicando l'edizione a Ludovico il Moro, il Caimi, come già il collega cremonese prima di lui a proposito del *De remediis*, finge stupore per il fatto che il *De vita solitaria*, nonostante «caeteris Petrarchae operibus sit prefe-

cento: la *Vita solitaria* del 1498, in *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, a cura di G. PETRELLA, Milano, Vita e Pensiero, 2006, p. 74.

rendum», «tam diu incuria hominum delituisset». Atteggiamento che omette del tutto la tradizione a stampa pregressa. Se comprensibile può apparire la dimenticanza, o l'effettiva non conoscenza, considerata l'apparente scarsa circolazione dell'edizione in area subalpina, della *princeps* [Strassburg, Adolf Rusch, ca. 1473],⁴² forse volontaria è invece l'omissione della recentissima monumentale stampa degli *Opera omnia* petrarcheschi realizzata da Johann Amerbach a Basilea nel 1496, nella quale il *De vita solitaria* è collocato addirittura in apertura (c. A3r), subito dopo il *Bucolicum carmen*.⁴³

Se si allunga lo sguardo dall'età degli incunaboli a quella che immediatamente segue, ci si rende conto che il recupero del Petrarca latino non può dirsi affatto interrotto dagli eventi politici che travolsero il ducato sforzesco a fine secolo. Al punto che proprio il 1501 appare, per certi versi, un anno cruciale per la tradizione petrarchesca. Mentre Aldo rivoluziona il mercato con la novità testuale e materiale del Petrarca volgare nel piccolo formato da mano, in una bottega a poche decine di metri Simone da Lovere conclude la stampa di un ponderoso in folio di quasi cinquecento carte, con testo in carattere gotico disposto su due colonne (cc. 494), che raccoglie il testimone della monumentale silloge basileese degli *Opera omnia* completandola con parecchi dei testi sfuggiti all'Amerbach.⁴⁴ Nel marzo dello stesso anno, ma a Reggio Emilia, Francesco Mazzali, all'oscuro di quanto sta maturando in Laguna, sottoscrive un'edizione in quarto (cc. [54]) impressa in mille esemplari (cifra dichiarata nella prefazione) del sino ad allora inedito *Secretum*.⁴⁵ Nel frat-

42. ISTC ip00417000 ne censisce oggi poco più di 50 esemplari, solo cinque dei quali in biblioteche italiane, la cui effettiva presenza nella penisola già nel XV secolo andrebbe singolarmente verificata.

43. ISTC ip00365000. G. PETRELLA, *Esemplare dei monumentali 'Opera Omnia' di Petrarca, Basilea, Sebastian Petri, 1581 (Milano, Biblioteca Ambrosiana, G.R. 1748)*, in *Francesco Petrarca. Manoscritti e libri a stampa della Biblioteca Ambrosiana*. Catalogo della Mostra di Milano, Biblioteca Ambrosiana, 16 marzo-18 luglio 2004, a cura di M. BALLARINI, G. FRASSO, C.M. MONTI, Milano, Scheiwiller, 2004, pp. 120-21.

44. EDIT16 CNCE 31762. G. PETRELLA, *La risposta veneziana alla silloge latina di Basilea: Venezia, Simone da Lovere, 1501*, in *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana*, cit., pp. 81-83.

45. EDIT16 CNCE 30240.

tempo, all'estremità orientale dell'Europa proseguiva ininterrotta la fortuna del Petrarca morale, come attesta la traduzione del *De remediis* in lingua ceca stampata a Praga, sempre nel 1501, per i tipi di Jan Severýn.⁴⁶

Ma si torni al 1492. Per una curiosa coincidenza, se di coincidenza si tratta, in quello stesso anno a Venezia l'umanista romano, uscito dalla scuola di Pomponio Leto, Sebastiano Manilio,⁴⁷ con scelta del tutto autonoma rispetto a quanto stava maturando in area lombarda, si accingeva a curare la prima edizione in assoluto, per quanto parziale, dei primi otto libri delle *Epistolae familiares* del Petrarca (il colophon recita infatti «Castigatum est autem qua fieri potuit diligentia a Sebastiano Manilio Romano civi, viro haud illitterato»). Nessuno fuori d'Italia ancora vi si era dedicato, né aveva concepito l'idea di sfruttare le possibilità della nuova arte tipografica per fornire a una più ampia cerchia di lettori – non solo italiani, come lascia intravedere la capillare diffusione dell'edizione nelle biblioteche d'Oltralpe e le coeve note di possesso di area germanofona tradite da alcuni esemplari –⁴⁸ il modello dell'epistolografia umanistica. La stampa del volume, un maneggevole in quarto in carattere tondo disposto a piena pagina (cc. 124, fasc. π⁶ a-o⁸ p⁶), fu ultimata il 13 settembre dai fratelli Giovanni e Gregorio de Gregori, già impegnati in quell'anno anche sul fronte boccacciano. Il Manilio antepone al testo un'introduzione di solido impianto filologico in forma di dedica al patrizio veneziano Domenico Bollani, alla cui ricca biblioteca appartarrebbe il codice su cui fu condotta l'edizione, che ne rivela l'antefatto.

Analogamente a quanto si legge in *limine* al *De remediis* cremonese e al *De vita solitaria* milanese, l'edizione scaturisce dal ritrovamento di un manoscritto delle *Familiares* mutilo in fine e malconcio «gallica manu exaratum» che il Manilio ha medicato esercitandovi

46. USTC 568715.

47. S. CENTI, in *DBI*, LXIX 2007, pp. 36-38.

48. Interessanti a tal proposito le provenienze tedesche di due delle tre copie della Bodleian Library (Auct. 4Q 5 20; Auct. 6Q 6 43), la prima delle quali in origine rilegata assieme a Carolus Maneken, *Formulae epistolarum*, a ribadire l'interesse per il genere epistolare dell'antico possessore (BOD-INC P-163).

la propria acribia. Correggendo *ope ingenii* o per congettura le corrotte lessicali («guerre pro bellis multaque hiis similia»), inserendo i nomi dei destinatari delle lettere laddove mancanti, e infine, dal punto di vista della presentazione editoriale, allestendo due utili strumenti paratestuali: un indice delle epistole all'inizio del volume (cc. π2ν-π6ν) e innovativi *notabilia* marginali a stampa («Attende») con la funzione di facilitarne la lettura e richiamare il lettore sui passi degni di nota:

Nuper e tua bibliotheca ad quam liberrimus mihi semper patuit accessus et poetae et oratoris facundissimi Francisci Petrarchae octo epistolarum de rebus familiaribus libros accepimus ultimum quidem ut opinor mancun reliquos barbarico calamo ad eo proximos ut non nisi elegans divinator elementorum structuram internosse potuisset. Tua tamen adhortatione qua nihil mihi est potius ut imprimerentur curavimus cum perfacilis quidem ea nobis inesset facultas. In quibus laboris non parum utinam non infamiae repperisse me fateor. Nam ut erant gallica manu exarati fine auctoris titulo legebantur et epistolae ipsae vel pauce vel nullae cui mitterentur assignabant. Verum ut ingenii facultas et rerum coniectura in tanta obscuritate dictabat omni adhibito studio aliqua ex parte vel emendavimus vel fortasse in peiorem statum redeimus. [...] Indices praeterea et librorum et epistolarum in principio operis annotavimus numerisque cartarum accomodavimus ut quaequam inventu facilius esset. Nonnulla autem quae recordatione digna visa sunt in librorum marginibus signavimus. Multa tandem passim in toto opere menrose apposita verae lectioni restituimus. Ea vero quae barbariem quamdam referebant et quae nec epistolae ratio nec romana eloquentia admittebat poenitus resecavimus ut erat ambasciatoribus iliensium Tiberii principis responsio pro legatis iliensium, guerre pro bellis multaque hiis similia (c. π1ν).

Da un certo punto di vista l'edizione segna un capovolgimento sul piano dei rapporti di forza. Il segnale più acuto della sua fortunata ricezione al di là delle Alpi si raccoglie dal suo inserimento, senza alcuna integrazione dei libri mancanti, nella già evocata silloge del Petrarca latino allestita a Basilea nel 1496 sulla quale è qui necessario allargare il discorso.⁴⁹ Tale edizione rappresenta l'episo-

49. F. LO MONACO, *Petrarca sotto torchi tedeschi. Note sull'edizione Amerbach 1496 del*

dio più eclatante, per certi versi conclusivo, della fortuna quattrocentesca di Petrarca Oltralpe. Non che prima di quella data, come detto, non fossero già apparse in area tedesca parecchie edizioni petrarchesche, molte delle quali addirittura *principes*. Ma quella licenziata dai torchi dell'Amerbach segna un notevole passo avanti rispetto ai precedenti prodotti. L'impresa vide infatti coinvolti alcuni dei più importanti esponenti dell'Umanesimo tedesco tardo-quattrocentesco: Jakob Wimpfeling, Georg von Gemmingen, Johannes Trithemius, ma soprattutto Sebastian Brant, l'autore del *Narrenschiff*, il maggior poeta tedesco allora vivente,⁵⁰ cui spetta, assieme all'editore Johann Amerbach, l'innovativo progetto di raccogliere sotto un'unica coperta, alla stregua di un Cicerone o di un classico latino, tutte le opere latine del Petrarca. Ben si comprende dunque, in termini commerciali, che la novità fosse sapientemente pubblicizzata sin dall'invitante frontespizio (che sarà infatti ripreso pressoché alla lettera nelle edizioni veneziane del 1501 e del 1503), dove si offriva un minuzioso elenco delle opere che il lettore avrebbe avuto a disposizione (c. A1r):

Librorum Francisci Petrarchae Basileae / Impressorum Annotatio. / Bucolicum Carmen per duodecim Aeglogas distinctu(m) / De Vita solitaria: Libri. ii. / De Remedijs utriusq(ue) Fortunae: Libri. ii. / Libri quem Secretum: sive de Conflictu curarum suarum / inscripsit: Colloquium trium dierum. / De Vera sapientia: Dialogi. ii. / De Rebus memorandis: Libri. iiii. / Contra medicum obiurgantem: Invectivaru(m) libri. iiii. / Epistolarum de Rebus familiaribus: Libri. viii. / Epistolarum sine Titulo: Liber. i. / Ad Charolum quartum Romanor(um) Regem: Epistola. i. / De Studiorum suor(um) successibus ad Posteritatem: Ep(isto)la. i. / Septem Psalmi poenitentiales. / Epitoma Illustri(um) uirorum ad Franciscu(m) de Carrharia. / Eiusdem Epitomatis: post obitu(m) Francisci Petrarchae: Lor-

Petrarca latino, in *Francesco Petrarca 1304-1374*. Atti del xxvi Simposio internazionale di studi italo-tedeschi, Merano, Accademia di studi italo-tedeschi, 2011, pp. 159-67.

50. Per i quali si veda qui almeno BRANN, *The Abbot Trithemius*, cit.; J. WIMPFELING, *Briefwechsel*, eingeleitet, kommentiert und herausgegeben von O. HERDING und D. MERTENS, München, Fink, 1990, 2 voll., I pp. 229, 252; SOTTILI, *Il Petrarca e l'Umanesimo tedesco*, cit., pp. 239-91; J. KNAPE, *Dichtung, Recht und Freiheit. Studien zu Leben und Werk Sebastian Brants 1457-1521*, Baden-Baden, Koerner, 1992; LENTZEN, *La fortuna del 'De remedijs utriusque fortunae'*, cit.

bardi de Siricho supplementum. / Beneuenuti de Rombaldis Libellus qui Augustalis dicit(ur).

Nel ponderoso volume, un in folio di quasi 400 carte, si era provato a riunire i *disiecta membra* della produzione latina del poeta, operazione in qualche modo preliminare alla futura monumentale edizione, ancora basileese, del 1554, impressa da Henricus Petri e curata da Johann Basilius Herold, degli *Opera omnia* di Petrarca che avrebbe riunito in quattro tomi (per un totale di oltre 1300 pagine) il *corpus* vastissimo della produzione petrarchesca, ricongiungendo opere in prosa a opere in versi, produzione latina a produzione volgare.⁵¹ In quella del 1496, nonostante gli sforzi dei due curatori, molte opere ancora mancavano invece all'appello, come Brant stesso confessava nei distici proemiali: «adhuc nonnulla supersunt / tangere quae nostras non potuere manus». Le assenze più vistose, parzialmente medicate nelle di poco posteriori edizioni italiane primocinquecentesche, risultano l'*Africa*, il *De sui ipsius et multorum ignorantia*, il *De otio religioso*, l'*Itinerarium*, le *Epystole* e le *Senili*. Degna di interesse in tal senso l'annotazione al frontespizio di un esemplare napoletano (Biblioteca Universitaria, Inc. 296) riconducibile a un anonimo lettore cinquecentesco che elenca le opere di Petrarca assenti in questa edizione rispetto alla più completa silloge stampata a Basilea da Henrich Petri nel 1554:

Desunt ab Henrico Petri impr(essa) / De otio religiosorum 1 / De republica optime administranda 1 / De officio et virtutibus imperatoris / Orationes nonnullae / Itinerarium Syriacum / Epistolae ad illustriores veteres / Epistolae de rebus senilibus / Epistolae variae / De sui ipsius et aliorum ignorantia / Notha / Epistola consolatoria de sumenda laurea / Privilegium laureae / Aphrica seu de bello Punico libri 9 / Epistolarum 3 / Testamentum / Hetrusca carmina.

In compenso vi figurano alcuni testi accessori che accompagneranno quasi costantemente le edizioni cinquecentesche del Petrarca, vale a dire il *Supplementum in librum de viris illustribus* dell'amico e

51. G. PETRELLA, *La seconda edizione degli 'Opera omnia': Basilea 1581*, in *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana*, cit., pp. 169-72.

corrispondente Lombardo della Seta, e il *Libellus Augustalis* del retore Benvenuto Rambaldi da Imola.

Ancora con abile manovra editoriale, al verso del frontespizio, in dieci distici intitolati «De commendatione impressionis Francisci Petrarchae Elogium», Brant poteva invece elogiare la correttezza filologica, che aveva sanato le precedenti edizioni delle singole opere petrarchesche «quae vitiata quidem et sparsa fuere prius». Responsabilità e merito dell'operazione andavano equamente divisi con l'editore/stampatore: «plurima Amorbachio debes, Fransisce, labori / multa etiam nobis quod bene tersus ades». Altrettanto decisivo il contributo apportato in fase di *recensio* da Wimpfeling e Trithemius, che avevano procurato, in sostituzione del richiesto scorrettissimo manoscritto del *De remediis* della Biblioteca del Duomo di Spira, un esemplare dell'edizione a stampa dell'opera (a patto che non venisse deturpata in tipografia) e un manoscritto cartaceo.⁵²

L'idea della raccolta del solo Petrarca latino fu ripresa di lì a poco dall'editoria veneziana, che all'alba del nuovo secolo mise sul mercato ben due edizioni ravvicinate. Nel 1501 usciva per i torchi di Simone da Lovere, «impensis domini Andree Torresani de Asula», una raccolta delle opere latine di Petrarca che riecheggiava fin dal frontespizio («Librorum Francisci Petrarche Impressorum Annotationatio») l'impresa di Amerbach, ma che aveva anche il merito di colmarne molte delle gravi lacune. Oltre alle opere assenti nell'edizione di Basilea, in apertura del volume era pubblicata per la prima volta la fortunata *Vita* del Petrarca composta dal letterato e collaboratore editoriale Girolamo Squarzafico, il cui percorso nelle botteghe veneziane tardo-quattrocentesche inciampa nei fili della tradizione a stampa delle Tre Corone.⁵³ A soli due anni di distanza, nel 1503, avrebbe infine fatto la sua comparsa, per i tipi del tipografo di origini pavesi Simone Bevilacqua, una seconda edizione del Petrar-

52. WIMPFELING, *Briefwechsel*, cit., I pp. 229, 252; SOTTILI, *Il Petrarca e l'Umanesimo tedesco*, cit., p. 287.

53. J. ALLENSPACH-G. FRASSO, *Vicende, cultura e scritti di Girolamo Squarzafico*, in «Italia medioevale e umanistica», XXIII 1980, pp. 233-92, cui ora si aggiunga la più recente «voce» a cura di J. BARTUSCHAT, *Squarzafico Gerolamo*, in *DBI*, XCIII 2018, pp. 799-801.

ca latino, nella quale erano raccolte le stesse opere, ma in ordine diverso, dell'edizione del 1501. Unica vera novità la stampa da parte del Bevilacqua in un secondo tomo, privo di colophon e con fascicolatura autonoma rispetto alla prima parte, del *Bucolicum carmen* «ingabbiato» nel commento di Benvenuto da Imola, tratto, come recita la sottoscrizione del codice impiegato, dalle *recollectae* datate 1416 di un tal Marco Origoni di Venezia. Ma con tali edizioni oltrepassiamo il limite cronologico che ci siamo imposti per questo contributo ed è necessario riavvolgere il filo bibliografico.

Per i primi vent'anni (1470-1492) l'editoria italiana sembra non aver avuto altro interesse – con la sola eccezione dei *Psalmi poenitentiales*, come si è detto – che trasferire i *Rerum vulgarium fragmenta* e i *Trionfi* dal codice al nuovo manufatto tipografico, con un'intensità e una successione tanto ravvicinata di edizioni da metterne a rischio l'effettiva possibilità di assorbimento.⁵⁴ A prendere l'iniziativa nel 1470 (in quel frangente tra Ulma e Augusta gli Zainer subisavano il mercato dell'*Historia Griseldis*) fu, com'è noto, un tedesco di Spira attivo a Venezia, Vindelino, il quale – non senza un'orgogliosa rivendicazione al colophon (c. [s7r]): «Quae fuera(n)t multis quo(n)dam confusa tenebris / Petrarcae laurae metra sacra sua / Christophori et feruens pariter cyllenia cura / Transcripsit nitido lucidiora die. / Vtq; superueniens nequeat corrumpere te(m)pus / En Vindelino aenea plura dedit» – marca l'inizio della propria attività tipografica in Laguna, fino ad allora orientata sul versante dei classici latini, con la *princeps* del Petrarca volgare. Alla base dell'edizione vindeliniana – un elegante in quarto a piena pagina di 182 carte impresse in romano –, cui forse sovrintese Cristoforo Berardi da Pesaro, come lascerebbe intendere l'indicazione al colophon «Christophori cyllenia cura», sta invece un manoscritto della famiglia Malatesta che non reca la canonica divisione tra rime in vita e in morte.⁵⁵

54. L. BALSAMO, *Chi leggeva 'Le cose volgari' del Petrarca nell'Europa del '400 e '500*, in «La Bibliofilia», CIV 2002, pp. 247-66.

55. ISTC ip00371000. M.G. BIANCHI, *L'editio princeps del Petrarca volgare: Venezia, Vindelino da Spira, 1470*, in *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana*, cit., p. 51.

Nel 1472 a Padova (ma nel frattempo ne era uscita anche un'edizione romana per i tipi di Georg Lauer corredata dalla biografia petrarchesca dello pseudo-Antonio da Tempo)⁵⁶ Bartolomeo Valdezoco rivendicava altrettanto orgogliosamente al colophon della propria edizione – «Francisci petrarcae laureati poetae / necnon secretarii apostolici / benemeriti. Rerum / uulgarium(m) fragme(n)ta ex originali / libro extracta» – l'impiego, per il *Canzoniere*, di un anti-grafo di assoluto prestigio, vale a dire il Vat. Lat. 3195 all'epoca conservato in città presso la famiglia Santasofia, così da approntare, forse avvalendosi dell'aiuto dell'umanista Giovanni Aurelio Augurelli, una sorta di riproduzione tipografica del manoscritto petrarchesco.⁵⁷ Quanto invece al testo dei *Triumphs*, esclusa la provenienza dallo stesso manoscritto e rilevata la mancata concordanza con le lezioni delle due precedenti edizioni veneziana e romana, resta insoluto l'identificazione dell'antigrafo, che lascia però intendere come «anche per i *Triumphs* a Padova si potesse ricorrere a una tradizione buona».⁵⁸ Ancora priva di commento, l'edizione Valdezoco – nel formato in folio, per complessive 188 carte – offre per la prima volta in appendice (cc. [t1r-t4r]) la vita di Petrarca di Leonardo Bruni, da qui discesa in alcune delle edizioni posteriori. Il ruolo strategico svolto dall'edizione nella successiva tradizione petrarchesca a stampa è testimoniato dalla ravvicinata edizione impressa nel 1474 a Santorso, nel Vicentino, da Leonhard Achates da Basilea, un tipografo che, dopo aver appreso i *rudimenta* dell'arte a Venezia, si era trasferito dapprima a Padova e in seguito a Vicenza. L'edizione riproduce fedelmente, tranne che nella disposizione di due sonetti per pagina, l'incunabolo padovano del 1472, del quale ripropone il medesimo ordine dei componimenti, la nota obituaria di Laura che accompagna la vita petrarchesca di Leonardo Bruni, e finanche

56. ISTC ip00372000.

57. ISTC ip00373000. M.G. BIANCHI-M. ROSSI, *Un'edizione illustre e un esemplare di prestigio: Padova, Bartolomeo Valdezoco, 1472*, in *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana*, cit., pp. 53-55.

58. F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta. Anastatica dell'edizione Valdezoco, Padova 1472*, a cura di G. BELLONI, Venezia, Marsilio, 2001.

l'esplicito riferimento della derivazione dei *RVF* «ex originali libro extracta».⁵⁹

Il 1473, anno strategico per la fortuna del Petrarca latino Oltralpe, come si è visto, fa registrare altrettanta vivacità editoriale anche in Italia, per quanto limitata alla sola produzione volgare. Sono infatti ben tre le edizioni del *Canzoniere* e dei *Trionfi* messe sul mercato quell'anno, provenienti da altrettanti centri tipografico-editoriali: [Milano], A. Zarotto, 1473; Roma, Johannes Philippus de Lignamine, 20 maggio 1473; Venezia, [Gabriele di Pietro], [non prima del 13 agosto] 1473.⁶⁰ L'edizione milanese – probabilmente la prima delle tre, in ordine di apparizione – cade a soli due anni dall'introduzione in città dell'arte tipografica da parte di Antonio Zarotto da Parma e segna dunque un'apertura verso la letteratura in volgare da parte di un tipografo fino a quel momento sbilanciato sul fronte degli studi classico-grammaticali. Nell'impossibilità forse di attingere a una buona tradizione manoscritta, l'edizione zarottiana si risolve in una sostanziale replica della *princeps* veneziana del 1470, dalla quale discende l'ordine dei componimenti del *Canzoniere*, senza distinzione tra rime in vita e rime in morte, e dei capitoli dei *Trionfi*.⁶¹ Non così invece dal punto di vista bibliologico, preferendo infatti all'in quarto vindeliniano l'in folio, che sembra a quest'altezza il formato ormai collaudato per la circolazione e lettura del Petrarca volgare.

Sarebbero trascorsi vent'anni prima che a Milano si decidesse di mettere Petrarca nuovamente sotto i torchi. Ma in quei due decenni molto era cambiato nella tradizione a stampa e nel modo di accostarsi al testo. Questo spiega perché la nuova edizione licenziata nell'estate 1494 dallo Zarotto e quella che di qualche mese la precede, della primavera dello stesso anno, firmata dalla bottega concorrente di Ulrich Scinzenzeler, ben poco abbiano a che fare con l'edizione del 1473.⁶² L'elemento innovativo più evidente riguarda la componente iconografica dei *Trionfi*. Inaugurata dalla bottega ve-

59. ISTC ip00377000.

60. ISTC ip00376000; ISTC ip00374000; ISTC ip00375000.

61. M. GAZZOTTI, *Il Petrarca nella prima edizione milanese di Antonio Zarotto*, in *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana*, cit., pp. 58-59.

62. ISTC ip00391000; ISTC ip00389000.

neziana di Piero de Piasi, in quegli anni specializzata in edizioni illustrate, per l'edizione del 1490,⁶³ l'illustrazione silografica trasferisce nel più economico libro a stampa moduli e soluzioni già della tradizione manoscritta dei *Trionfi*. Il ciclo prevede sei silografie a piena pagina in apertura di ogni trionfo inquadrare da una cornice a fondo nero con elementi classicheggianti, amorini musicanti nella fascia inferiore e due busti in medaglione negli angoli superiori – attribuite al cosiddetto Maestro di Pico, il disegnatore il cui stile si impose nella produzione silografica del libro veneziano nei primi anni Novanta –⁶⁴ che sostanzialmente si ripetono in tutte le edizioni dell'ultimo decennio del secolo, comprese le due milanesi.

Chi nella Milano del 1494 avesse sostituito la vecchia edizione zarottiana con la nuova, si sarebbe però accorto anche di ben altro cambiamento nella presentazione testuale, consistente nell'offerta al lettore non più del solo nudo testo, ritenuto insufficiente ai fini comprensivi, ma nel suo costante accompagnamento con una glossa, secondo il modello del commento medievale universitario ai classici. I *Trionfi* sono graficamente accerchiati dal commento di Bernardo Illicino, mentre al *Canzoniere* è affiancato quello parziale di Francesco Filelfo, completato dal già evocato Girolamo Squarzafico. *Canzoniere* e *Trionfi* furono stampati separatamente, con colophon e fascicolatura autonomi forse in vista di una possibile commercializzazione separata, ma lasciano trasparire un progetto unitario, che lo Scinzenzeler aveva affidato a Francesco Tanzio, figura non del tutto sconosciuta nell'ambiente editoriale milanese dell'epoca che infatti riappare, nelle vesti di curatore o finanziatore, in calce a qualche altra edizione coeva.⁶⁵ E proprio dall'avvertenza del

63. ESSLING 77; SANDER 5600; ISTC ip00386000.

64. L. ARMSTRONG, *Il Maestro di Pico. Un miniaturista veneziano del tardo Quattrocento*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», xvii 1990, pp. 7-39; EAD., *The Pico Master. A Venetian Miniaturist of the Late Quattrocento*, in EAD., *Studies of Renaissance Miniaturists in Venice*, London, Pindar Press, 2003, 2 voll., 1 pp. 233-338; EAD., *La xilografia nel libro italiano del Quattrocento. Un percorso tra gli incunaboli del Seminario Vescovile di Padova*, ed. a cura di P.M. FARINA, trad. di L. MARIANI, Milano, Educatt, 2015, pp. 57-101.

65. Al Tanzio si deve la curatela dell'edizione delle *Rime* di Bernardo Bellincioni, Milano, Philippus de Mantegatis, 15 luglio 1493 (ISTC ib00303000), e il finan-

Tanzio in calce al volume (c. N6r) traspare il contributo offerto dal petrarchista e poeta di corte Gasparo Visconti – di un cui poemetto carnascialesco il Tanzio si era fatto finanziatore – che aveva messo a disposizione «un suo Petrarca, quale lui con molti exemplari e con grandissima diligentia havea corretto».⁶⁶

Nella proposta di un corredo esegetico entrambi i tipografi milanesi ancora insistono, quando già si intravedono le prime avvisaglie di quel rigetto per l'ingombrante presenza di commenti ritenuti ormai datati da cui scaturirà, come reazione, l'edizione aldina-bembesca del 1501,⁶⁷ sulla coppia Illicino-Filelfo. I due commenti – il primo composto negli anni 1468-'69 presso la corte degli Este, quello parziale di Francesco Filelfo relativo ai primi 136 componimenti dei *Rerum vulgarium fragmenta* risalente addirittura agli anni '40 del secolo – erano apparsi a stampa per la prima volta nella duplice edizione bolognese di Annibale Malpigli del 1475 (*Trionfi*) e del 1476 (*RVF*).⁶⁸ La *mise en page* dell'edizione bolognese, discostandosi da quella che sarà più comunemente adottata, prevede che il commento segua a piena pagina il testo petrarchesco, anziché circondarlo, in corpo mi-

ziamento dell'edizione del componimento di Gasparo Visconti, *Transito del carnevale*, Milano, Antonius Zarotus, 16 febbraio 1493 (ISTC iv00266100).

66. C. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in «Italia medioevale e umanistica», xvii 1974, pp. 61-113, a p. 106; A. LEDDA, *Gasparo Visconti filologo petrarchesco: Pedizione Milano, Ulrich Scinzenzeler, 1494*, in *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana*, cit., pp. 68-70. Sul Visconti basti qui B. MARTINELLI, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gaspare Visconti*, in *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo in Italia settentrionale*. Atti del Convegno di Brescia-Correggio, 17-19 ottobre 1985, a cura di C. BOZZETTI, P. GIBELLINI, E. SANDAL, Firenze, Olschki, 1989, pp. 213-61, cui si aggiungano ora gli Atti del Convegno internazionale *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, Losanna, 29-30 novembre 2018, a cura di S. ALBONICO e S. MORO, Roma, Viella, 2020.

67. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca*, cit., p. 65; M.G. BIANCHI, *La rivoluzione di Aldo Manuzio e di Pietro Bembo: Le cose volgari, Venezia 1501*, in *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana*, cit., pp. 83-86.

68. ISTC ip00380000. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca*, cit., pp. 70-88; E. RAIMONDI, *Francesco Filelfo interprete del Canzoniere*, in «Studi petrarcheschi», iii 1950, pp. 143-64; L. FRANCALANCI, *I "Trionfi con il commento di Bernardo Illicino" o il "Commento di Bernardo Illicino ai Trionfi"? Alcune riflessioni metodologiche dalla periferia del canone petrarchesco*, in «Petrarchesca», iii 2015, pp. 75-87.

nore o addirittura con scelta grafica distintiva (carattere gotico o tondo in corpo minore), a mo' di glossa a cornice.

Da lì in avanti una lunga sequela di riedizioni, a cominciare dall'edizione veneziana del 1478 per i tipi dei fiamminghi Teodoro da Rijnsburg e Rinaldo da Nimega che per la prima volta dispone i due commenti assiepati al testo, per quanto l'edizione preveda due parti autonome con fascicolatura e *colophones* indipendenti, rispettivamente datati 6 febbraio (*Trionfi*) e 30 marzo 1478 (*Rvf*).⁶⁹ Il primo aspetto rilevante è di natura bibliologica: i due volumi, nel formato in folio, constano infatti di complessive 286 carte, circa 100 in più rispetto alle precedenti edizioni prive di commento, il che si traduce, in termini merceologici, nel consumo di 50 fogli di risma in più ogni esemplare, ossia, ragionando su una tiratura standard di ca. 1000 esemplari, un fabbisogno aggiuntivo da parte degli editori di 100 risme di carta. Nel caso specifico l'edizione fu impressa, senza differenza tra testo petrarchesco e commento, in un carattere gotico che ha il sapore di retroguardia.

Sono i riscontri bibliografici a confermare il successo del Petrarca volgare in Italia nel Quattrocento. Nel solo primo decennio (1470-1480) si contano 12 edizioni (una delle quali, trådita in soli sei esemplari, non sottoscritta e assegnata a una generica tipografia del Nord Italia),⁷⁰ con una media dunque superiore a un'edizione all'anno. Né la fortuna editoriale è geograficamente circoscritta, ma a quest'altezza coinvolge diversi centri tipografici dal Nord al Sud della penisola: Venezia detiene il prevedibile primato (4 edizioni), seguita da Roma (2) e da una sequela di città, anche di secondo piano rispetto all'editoria quattrocentesca (Padova, Milano, Santorso, Bologna, Napoli). Entro la fine del secolo il computo complessivo

69. ISTC ip00381000. P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 123-25; P. VECCHI GALLI, *Petrarca fra Tre e Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, XI. *La critica letteraria dal Due al Novecento*, coord. P. ORVIETO, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 161-88, alle pp. 182-84, 188; M. GAZZOTTI, *Un'edizione commentata dei "Triumphs" e dei "Rvf": Venezia, Teodoro da Rijnsburg e Rinaldo da Nimega, 1478*, in *Il Fondo Petrarchesco della Biblioteca Trivulziana*, cit., pp. 66-68.

70. ISTC ip00377500.

delle edizioni del Petrarca volgare raggiunge le 25 edizioni, che salgono di una decina di unità accogliendo anche le edizioni dei soli *Trionfi* (tutte fiorentine, con l'eccezione delle due edizioni Parma, Andreas Portilia, 6 marzo 1473 – con un commento falsamente attribuito al Filelfo –, e Lucca, Bartholomaeus de Civitali, 17 maggio 1477).⁷¹ Una media dunque di poco meno di un'edizione all'anno, assolutamente superiore, come si vedrà, non solo rispetto a quella della *Commedia* e del *Decameron*, ma «di qualunque altro testo in lingua moderna». ⁷² Se proviamo poi a scomporre i dati, ragionando per centri di produzione, Venezia rafforza sulla lunga distanza il proprio primato (15 edizioni), pari a ca. il 62% dell'intera produzione petrarchesca; le due edizioni zarottiane e quella dello Scinzenzeler garantiscono a Milano il secondo posto (12%), ma con una distanza non solo bibliograficamente significativa. Un dato piuttosto evidente: trascorso il primo decennio, nessun altro centro tipografico, all'infuori di Milano (peraltro con due edizioni in un solo anno: 1494), investe in un'edizione del Petrarca volgare, lasciando pertanto a Venezia il totale controllo del mercato.

Anche per quanto riguarda il modello librario offerto, i dati sono piuttosto evidenti: a eccezione di tre edizioni (la *princeps* vindeliniana; Roma, Johannes Philippus de Lignamine, 20 maggio 1473, e [Venezia], Dominicus Siliprandus per Gaspar Siliprandus, [post 8 maggio] 1477),⁷³ il *Canzoniere* e i *Trionfi* viaggiano nel XV secolo nel formato del libro da leggio in folio che a partire dalla stampa bolognese 1475-76 (con le eccezioni soltanto delle edizioni Napoli 1477, Venezia 1477 e Venezia 1482) si evolve nel *format* scolastico canonico per i classici commentati, con inevitabile dilatazione della mole complessiva del volume. Ancora Bartolomeo Zani, licenziando l'ultima edizione quattrocentesca del Petrarca volgare (Venezia 1500),⁷⁴ che vede la luce al limite estremo dell'età incunabolistica e quando già a

71. ISTC ip00398000; ISTC ip00393500.

72. DIONISOTTI, *Fortuna del Petrarca*, cit., p. 68.

73. ISTC ip00374000; ISTC ip00379000.

74. IGI 7523; GW M31677; ISTC ip00393000. Sull'edizione, che merita ulteriori approfondimenti, si veda D. DE ROSSETTI, *Edizione singolarissima del Canzoniere del Petrarca*, Trieste, Marenigh, 1826.

Venezia si respira l'aria che pochi mesi più tardi porterà al cambiamento dell'edizione bembesca, si adagia sul vecchio modello collaudato del testo soffocato dalla glossa Ilicino-Filelfo, con un rapporto testo/glossa per pagina che oscilla intorno a una media di 1:3, ma che non è infrequente si dilati sino a una pagina occupata quasi totalmente dal solo commento.

A differenza di Petrarca, il bilancio di Dante nell'età degli incunaboli è notoriamente ristretto soltanto all'Italia e, aspetto non trascurabile, alla sola opera maggiore, con l'eccezione del *Convivio* che dovrà però attendere l'ultimo decennio del secolo per entrare in tipografia, senza comunque andare oltre l'unica edizione sottoscritta a Firenze da Francesco Bonaccorsi il 20 settembre 1490.⁷⁵ La forma-libro – con il formato in quarto di medie dimensioni, la *mise en page* su un'unica colonna e l'adozione della *littera antiqua* che comporta una sottile distinzione grafica tra la prosa (R78) e le canzoni composte con un romano di modulo più grande (R110) – orienta verso un modello più formale, probabilmente rivolto a un pubblico di lettori allargato, nel quale forse riconoscere una mediazione tra i due modelli del libro di studio di aspetto dimesso di ambiente mercantile e il libro di apparato, o comunque di lusso, della tradizione manoscritta quattrocentesca del trattato.⁷⁶

La *Commedia*, come è noto, si affaccia dai banchi dei librai nel nuovo supporto del libro a stampa con leggero ritardo e da una bottega tipografica di provincia.⁷⁷ Foligno non è Venezia e Johann

75. GW 7973; BMC, vi p. 673; BSB-Ink D-12; ISTC id00036000.

76. Il caso del *Convivio*, pur qui fuggevolmente citato, mostra come non esista cesura, anche in termini interpretativi, fra tradizione manoscritta e tradizione a stampa di un testo. Sulla tradizione manoscritta del *Convivio* rimando alle indagini di I. CECCHERINI, *Il 'Convivio'*, in *Dante fra il Settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il Settecentenario della morte (2021)*. Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma, maggio-ottobre 2015, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 383-400, alle pp. 396-98. Sulle prime edizioni a stampa si veda N. BIANCHI, *Le prime quattro edizioni del 'Convivio': appunti per una ricerca*, in «Medioevo e Rinascimento», xiv 2000, pp. 233-41.

77. Sulla tradizione a stampa della *Commedia* nel XV secolo, oltre al sempre illuminante saggio di C. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di Studi danteschi, Firenze-Verona-Ravenna, 20-27 aprile 1965*, Firenze, Sanso-

Neumeister non è Vindelino da Spira. Alla fine del secolo il confronto bibliografico evidenzia un numero complessivo di 15 edizioni, con una media dunque quasi dimezzata rispetto a Petrarca. È però significativo, come già faceva notare Dionisotti, che nello stesso anno della *princeps* (1472) la *Commedia* fosse messa a stampa in tre diversi luoghi, due dei quali (Foligno e Mantova) defilati rispetto ai grandi centri tipografici, a dimostrazione della «pertinenza della *Commedia* a uno strato fondamentale e comune della cultura italiana del Quattrocento»,⁷⁸ e che a quelle prime tre edizioni contemporanee altre cinque ne seguissero, nell'arco di soli sei anni (1472-'78). L'edizione folignate,⁷⁹ sottoscritta, in collaborazione con Emiliano Orfini, da un tipografo tedesco itinerante che nella breve parentesi italiana (1470-'72) non andrà oltre le tre edizioni (prima della *Commedia* aveva stampato il *De bello Italico adversus Gothos gesto* di Leonardo Bruni e le ciceroniane *Epistolae ad familiares*),⁸⁰ si presenta

ni, 1965-1966, 2 voll., I pp. 333-79, il rinvio è a G. MANFRÈ, *Le edizioni della 'Divina Commedia' nella storia dell'arte tipografica del secolo XV*, Napoli, Edi-Guida, 1973; M.C. CASTELLI-M.G. CIARDI-A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Incunaboli e cinquecentine*, in *Pagine di Dante. Le edizioni della 'Divina Commedia' dal torchio al computer*. Catalogo della Mostra di Foligno-Ravenna-Firenze, 1989-1990, [Milano-]Perugia, Electa-Editori Umbri Associati, 1989, pp. 129-51; L. COGLIEVINA, *Lettori della 'Commedia': le stampe*, in «Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999, Roma, Salerno Editrice, 2001, 2 voll., II pp. 325-70; A.E. MECCA, *La tradizione a stampa della 'Commedia': gli incunaboli*, in «Nuova Rivista di letteratura italiana», XIII 2010, 1-2 pp. 33-77; *Dante poeta e italiano «legato con amore in un volume»*. Catalogo della Mostra di Roma, Palazzo Incontro, 21 giugno-31 luglio 2011, a cura di L. AMBROGIO, C. CONCINA, E. MALATO, A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2011; T. NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante dal 1472 al 2000*, in *Censimento dei commenti danteschi*. 3. *Le «Lecturae Dantis» e le edizioni delle opere di Dante dal 1472 al 2000*, a cura di C. PERNA e T. NOCITA, ivi, id., 2012, pp. 303-421; G. PETRELLA, *Gli incunaboli Trivulziani della 'Commedia'. Ragioni di un primato e qualche appunto per il collezionismo di Dante in casa Trivulzio a margine di una proposta di catalogo*, in «Libri & Documenti», XL-XLI 2014-2015, pp. 325-43; N. VACALEBRE, *Divine markets: producing, selling and reading Dante's 'Commedia' in the early 1470s*, in «Bibliothecae.it», XI 2022, 1 pp. 112-55.

78. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, cit., p. 366.

79. MECCA, *La tradizione a stampa della 'Commedia'*, cit., p. 36; *Dante poeta e italiano «legato con amore»*, cit., p. 32 (scheda n. 19); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, cit., p. 365; ISTC id00022000.

80. ISTC ib01234000; ISTC ic00507000. Su Johann Neumeister, oltre all'ancora

con le fattezze tipograficamente già mature di un marginoso in folio di 252 carte di alta qualità, con testo in un romano di corpo medio-grande disposto su un'unica colonna centrale (ca. 30 linee per pagina), introdotto dal titolo *incipit* «COMINCIA LA COMEDIA DI / dante alleghieri di fiorenze nella q(ua)le tracta / delle pene et punitioni de uitii et demeriti / et premii delle uirtu». Priva di commento e senza alcuna indicazione che lasci intravedere l'*exemplar* impiegato in tipografia – da Casamassima avvicinato al ms. pergameneo trecentesco Lolliano 35 della Biblioteca del Seminario di Belluno –, è però scandita da brevi argomenti introduttivi a ogni canto (a esempio, «Canto III nel qual tratta delaporta et / delentrata delinferno et delfiume dachero(n)te / dellapena dicoloro che vivettero senza op(er)e / difama degne. Et come eldemonio caron / li trae in sua nave e come gli parloe alautore / et tocca qui questo uitio in persona dipapa / cilestino:»).⁸¹

Dietro la di poco successiva stampa mantovana, anch'essa per due tipografi d'importazione, Georgius de Augusta e Paulus de Butzbach,⁸² si intravede invece la figura di un piccolo umanista di

indispensabile A. CLAUDIN, *Origines de l'imprimerie à Albi en Languedoc (1480-1484). Les pérégrinations de J. Neumeister, compagnon de Gutenberg, en Allemagne, en Italie et en France (1463-1484)* [...], Paris, A. Claudin, 1880, si veda P. SCAPECCHI, *Io maestro Giovanni Numeister opera dei*, in «Rara volumina», n. 1-2 2002, pp. 53-64, e la successiva «voce» a cura dello stesso P. SCAPECCHI, *Numeister Giovanni*, in *DBI*, LXXVIII 2013, pp. 848-49.

81. E. CASAMASSIMA, *L'edizione folignate della 'Divina Commedia' (1472)*, in «Bollettino della Deputazione di storia patria dell'Umbria», LVII 1965, pp. 214-55; ID., *La prima edizione della 'Divina Commedia', Foligno 1472*, Milano, Il Polifilo, 1972; *Prima edizione a stampa della 'Divina Commedia'. Studi*, 3 voll., I, a cura di P. LAI e A.M. MENICHELLI, Foligno, Comune di Foligno, 1994; MECCA, *La tradizione a stampa della 'Commedia'*, cit., pp. 38-42; A. DEL CORNÒ, *Nel mille quattro cento sette et due ... Foligno e l'edizione principe della 'Divina Commedia'*, in *Le fusa del gatto. Libri, librai e molto altro*, intr. di P. TIEZZI MAESTRI, [Torrita di Siena], Società Bibliografica Toscana, 2014, pp. 71-90; N. VACALEBRE, *Nel mezzo della fiera. Nuove ipotesi sulle origini dell'edizione folignate della 'Commedia'*, in «La Bibliofilia», CXXIII 2021, pp. 235-48.

82. *L'edizione "principe" mantovana della 'Commedia'*, a cura di L. PESCASIO, Mantova, Editoriale Padus, 1972; G. MONTECCHI, *Il Dante di Mantova: ambiente, tipografo, committenza, descrizione, comparazione*, in *Prima edizione a stampa della 'Divina Commedia'. Studi*, 3 voll., III, a cura di P. LAI, G. ALESSANDRI, R. LANDI, Foligno, Comune di Foligno-Lions Club, 2004, pp. 61-79; MECCA, *La tradizione a stampa della 'Commedia'*,

provincia, Colombino Agazzi da Verona, la cui dedica in forma di capitolo in terzine al letterato e cortigiano Filippo Nuvoloni consente di circoscrivere l'impresa nel raffinato *milieu* cortese Gonzaghesco.⁸³ Rispetto alle scelte operate a Foligno, non passano qui inosservate alcune sostanziali novità bibliologiche: pur conservando il prestigioso formato da leggio, i due tipografi optano per una *mise en page* su due colonne (41 linee per colonna), che consente loro di dimezzare i costi di produzione in termini di carta e per il lettore di alleggerire la mole del volume da 252 a sole 92 carte. Alla disposizione a piena pagina (ca. 33 righe per pagina), per complessive 220 carte, torna invece l'edizione un tempo assegnata a Iesi – ipotesi «gradita» a Dionisotti e che avrebbe ribadito il già evidente contributo offerto dalla tipografia di provincia alla prima fortuna del Dante a stampa – ma oggi più plausibilmente ricondotta a Venezia, licenziata il 18 luglio 1472 dal veronese Federico de' Conti.⁸⁴

Dopo breve intervallo, necessario al fisiologico smaltimento di tre edizioni tanto ravvicinate quanto forse impreviste, la *Commedia* torna ad affacciarsi dall'altro capo dell'Italia tipografica. Distanziate da brevissimo lasso temporale, escono infatti a Napoli due edizioni, oggi piuttosto rare, la prima delle quali, datata 12 aprile 1477, ancora resiste a ogni tentativo di attribuzione tipografica.⁸⁵ Dietro la se-

cit., pp. 36, 55-63; *Dante poeta e italiano «legato con amore»*, cit., p. 33 (scheda n. 20); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, cit., p. 365; ISTC id00023000.

83. D. FATTORI, *Per la biografia di Colombino Veronese*, in «Bollettino della Biblioteca Civica di Verona», I 1995, pp. 85-88; S. CRACOLICI, *In margine al Dante mantovano (1472): Filippo Nuvoloni (1441-1478) tra Colombo Veronese e Alessandro Agnelli*, in «Paratesto», VI 2009, pp. 3-35. Sul Nuvoloni si veda inoltre la «voce» a cura di P. RONDINELLI, in *DBI*, LXXIX 2013, pp. 31-33.

84. ISTC id00024000. Sulla vicenda attributiva dell'edizione si vedano S. RAGAZZINI-L. PESCASIO, *Liber Dantis. L'edizione "principe" jesina della 'Commedia'*, Mantova, Editoriale Padus, 1974; A. SCARSELLA, *Per lo studio della editio princeps jesino-veneta della 'Commedia'*, in *Prima edizione a stampa della 'Divina Commedia'*, cit., pp. 53-59; COGLIEVINA, *Lettori della 'Commedia': le stampe*, cit., pp. 340-43; un buon punto sulla questione, senza però giungere a una soluzione definitiva, offre infine il più recente A. LEDDA-L. RIVALI, *Il Dante di Federico de' Conti. Storia di una contesa bibliografica irrisolta*, in «Libri & Documenti», XL-XLI 2014-2015, pp. 349-61.

85. M. FAVA-G. BRESCIANO, *La stampa a Napoli nel XV secolo*, Leipzig, Haupt, 1911, n. 195; NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, cit., p. 366; ISTC id00025000.

conda, *sine anno* (ma ca. 1478) e anch'essa priva di esplicita sottoscrizione al colophon, ma forse attribuibile a Sixtus Riessinger, si riconosce invece la figura del ben noto libraio e letterato di corte Francesco Del Tuppo, che firma una lettera in calce al testo.⁸⁶ Entrambe, pur reciprocamente indipendenti, discendono dall'edizione geograficamente più prossima, ossia la *princeps* folignate, con la quale condividono errori più o meno evidenti (che il Del Tuppo prova parzialmente a medicare *ope codicum*) e di cui presentano le rubriche introduttive a ogni canto.⁸⁷ Ma l'edizione assegnata al Del Tuppo – di cui oggi sono noti tre soli esemplari – se ne discosta bibliologicamente, dal momento che opta per una disposizione del testo su due colonne, così da ridurre la mole del volume dalle 230 carte della coeva edizione napoletana a sole 90. Dalla citata lettera in calce firmata dal Del Tuppo, oltre alla conferma della sua responsabilità editoriale, si ricavano alcuni retroscena. Rivolgendosi ai cinque «electi allo regimento della magnifica cita di Napoli», cioè Onofrio Caracciolo, Placido de Sangro, Carlo Cicinello, Filippo de Anna e Naso Papacoda, per ringraziarli della protezione ricevuta e del sostegno alla pubblicazione, l'editore rivela il tentativo di impedirne la stampa da parte di un non meglio precisato ebreo (forse un libraio) che «volendo questi di passate imprimere el Dante qual in nostra fe e tucto tessuto tractando de premii de beati et della pena de gactive se e levato un fiero Iudio che certo e di quilli che grido ad Pilato sanguis eius super nos et super filios nostros de omne canto a tentato a farne desistere trouando in cio collorate rasone». Per dare sostegno alle proprie rimostranze contro la «perfidia ebraica» il Tuppo cita un episodio accaduto a Trento «ia non sono multi anni», ossia il presunto omicidio del piccolo Simonino «dove ne foro tante tagliate in pieze che quella citta ne gode». ⁸⁸ Poiché il fatto di sangue avvenne nel 1475, ciò rappresenta un valido sostegno a un'ipo-

86. FAVA-BRESCIANO, *La stampa a Napoli*, cit., n. 52; NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, cit., p. 366; ISTC id00025500.

87. MECCA, *La tradizione a stampa della 'Commedia'*, cit., pp. 43-45.

88. U. ROZZO, *Il presunto "omicidio rituale" di Simonino di Trento e il primo santo tipografico*, in «Atti dell'Accademia udinese di scienze, lettere e arti», xc 1997, pp. 185-223.

tesi di datazione *post quem* ragionevolmente da assegnarsi ca. 1478.⁸⁹ Né è inverosimile che il tentativo di impedirne la stampa potesse venire da un concorrente che vedesse minacciato il proprio investimento, vale a dire l'edizione napoletana della *Commedia* del 1477, da una nuova, troppo ravvicinata, edizione.⁹⁰

Più consistenti novità sul fronte della tradizione dantesca quattrocentesca a stampa giungevano in quei mesi dall'editoria veneziana. Qui Vindelino da Spira, lo stesso che nel 1470 aveva precocemente sottoscritto la *princeps* del Petrarca volgare, prosegue nell'offerta al pubblico della letteratura trecentesca licenziando nel 1477 un'edizione che per la prima volta affianca al testo di Dante la stamella di un corredo esegetico che ne agevoli lettura e comprensione.⁹¹ Ciò facendo anche per Dante si intendeva dunque replicare il modello editoriale consono ai classici commentati, per quanto appaia quantomeno stridente la scelta grafica del carattere gotico (G89). Responsabile dell'operazione è il pesarese Cristoforo Berardi, misconosciuto letterato che, come altri, aveva trovato impiego nelle nuove botteghe impressorie come correttore e curatore di testi, il quale lascia traccia di sé nel sonetto di congedo scritto a mo' di colophon: «Christofal Berardi pisauense detti / opera e facto indegno correctore / per quanto intese di quella i subietti / De spiera vendelin fu il stampatore / del mille quattrocento e settantasetti / correuan gli anni del nostro signore». ⁹² Nella prospettiva dell'offerta editoriale dantesca, valore aggiunto dell'edizione voleva essere il commento volgare che qui, anziché circondare il testo così da renderne più agevole la consultazione, segue ogni canto, disposto anch'esso su due colonne, in modo da serbare una netta distinzione

89. P. FARENGA, *Del Tuppo Francesco*, in *DBI*, xxxviii 1990, pp. 317-21.

90. Ciò confermerebbe l'ipotesi, se non di attribuzione, quantomeno di coinvolgimento nell'edizione napoletana del 1477 di un tipografo/libraio ebreo avanzata da C. ROTH, *A jewish printer in Naples 1477*, in «Bulletin of the John Rylands Library», xxxix 1956, pp. 188-99.

91. NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, cit., p. 366; MECCA, *La tradizione a stampa della 'Commedia'*, cit., pp. 37, 47-49; ISTC id00027000.

92. C.F. GOFFIS, *Berardi Cristoforo*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 596-97.

tra l'autore e il commentatore. Pur con la falsa attribuzione a Benvenuto da Imola, la scelta del Berardi era caduta sul trecentesco commento, che già aveva incontrato una diffusa e ininterrotta fortuna manoscritta, del bolognese Iacomo della Lana (1290-1365), il primo a commentare integralmente, e in volgare, la *Commedia* (1324-1328):⁹³ «D'Imola benvenuto mai fia priuo / d'eterna fama che sua mansueta / lyra operò comentando il poeta / per cui il texto a noi è intellectiuo».

L'importante operazione di sartoria editoriale era completata con l'aggiunta, qui per la prima volta in un'edizione a stampa, di un ponderato corredo paratestuale: in apertura (c. a1r) la vita di Dante del Boccaccio, coeva al commento volgare; prima di ogni cantica le rubriche discese dall'edizione folignate; in conclusione, nell'ordine, il *Credo* pseudo dantesco – che fino ad allora aveva viaggiato in forma autonoma –,⁹⁴ i capitoli di Bosone da Gubbio e Jacopo Alighieri «Sopra la Commedia» e il sonetto «Danti Alighieri son Minerva oscura». Le conseguenze “materiali” per l'acquirente sono evidenti: nonostante l'adozione del formato in folio e la disposizione su due colonne (ca. 46-49 linee di testo per colonna), il volume si dilata sino a raggiungere le 376 carte complessive, ossia quattro volte l'edizione napoletana Del Tuppo. Sarà forse anche per questo che nella di poco successiva edizione veneziana (*ante* 6 maggio 1478), curata da un non meglio identificato Lucius Laelius per i tipi di Filippo di

93. Sul quale si rinvia ai lavori pressoché definitivi di M. VOLPI, *Iacomo della Lana*, in *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll., 1 pp. 290-315; ID., *Introduzione a Iacomo della Lana, Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. VOLPI, con la collab. di A. TERZI, prem. di E. MALATO, ivi, id., 2009, 4 voll., 1 pp. 17-56; ID., *Iacomo della Lana e il primo commento integrale alla 'Commedia'*, in «Libri & Documenti», XL-XLI 2014-2015, pp. 287-300.

94. [Iesi, Federicus de Comitibus, 1472-'75] (ISTC id00036100); [Roma, Johannes Schurener, 1475] (ISTC id00036150). A sua volta il *Credo* pseudo dantesco conoscerà una decina di edizioni autonome, prevalentemente riconducibili alla tipologia fiorentina, entro la fine del secolo (su questo e altri testi di dubbia attribuzione si veda ora DANTE ALIGHIERI, *Opere già attribuite a Dante e altri documenti danteschi*, a cura di P. MASTANDREA, con la collab. di M. RINALDI, F. RUGGIERO, L. SPINAZZÈ, Roma, Salerno Editrice, 2020).

Pietro, si preferì tornare al nudo testo della *Commedia* disposto su due colonne in un più adeguato carattere romano.⁹⁵

Non così invece l'edizione che, tra l'estate del 1477 e l'inverno del 1478, stava approntando a Milano l'umanista di origini novaresi Martino Paolo Nidobeato.⁹⁶ Stampata da Ludovico e Alberto Pedemontani con *colophones* autonomi, datati rispettivamente 27 settembre, 22 novembre 1477 e 9 febbraio 1478, l'edizione ripropone il testo di Dante con la scorta di un commento che scolasticamente lo accompagna, rendendone accessibile la lettura «docti pariter et indocti». La scelta cade nuovamente sul trecentesco commento di Iacomo della Lana, giudicato il migliore tra gli otto disponibili, qui però esibito a viso aperto e senza la falsa attribuzione a Benvenuto da Imola spacciata nella stampa vindeliniana di poco precedente:

Commentatos certe in hanc comediam non ignoro admodum octo graves et eruditos viros [...] pares enim fere omnes omnibus ingenio elloquio doctrina diligentia videbantur. Sed Iacobus lanaeus materna eadem et bononiensi lingua superare est visus cum sit illa urbs ita in umbilico italie posita ut assiduo commercio non tersa solum vocabula sed provinciis omnibus etiam communia habeat nec minore gratia dignitateque sit in italia bononiensis sermo quam laconicus olim in grecia fuit (c. [a]1r).

L'impiego fattone dal Nidobeato è però molto più libero e non ne impedisce un rimaneggiamento che finisce con l'alterarne la fisionomia originaria, così da proporsi, di fatto, come un commento autonomo.⁹⁷ L'umanista novarese interviene direttamente sul testo

95. NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, cit., p. 367; ISTC id00026000.

96. NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, cit., p. 366; ISTC id00028000. Sul Nidobeato si veda S. INVERNIZZI, *Per una biografia di Martino Paolo Nibia commentatore dantesco*, in «ACME», LXI 2008, 3 pp. 109-36; ID., *Nibia, Martino Paolo, detto Nidobeato*, in *DBI*, LXXVIII 2013, pp. 312-13.

97. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, cit., p. 370; L.C. ROSSI, *Per il commento di Martino Paolo Nibia alla 'Commedia'*, in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, a cura di V. FERA e G. FERRAÙ, Padova, Antenore, 1997, 3 voll., III pp. 1677-716; S. INVERNIZZI, *Martino Paolo Nibia (Nidobeato)*, in *Censimento dei commenti danteschi. 2. I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, coord. editoriale di M. CORRADO, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 3-7, con puntuale bibliografia pregressa.

lanèo arricchendolo di nuove interpretazioni, riferimenti biblici e ad *auctores* classici e aggiornandolo rispetto a personaggi e fatti storici nel frattempo intercorsi: «Et nos aliquibus loc is pleraque coniunximus aut ufū comperta aut ex diversis auctoribus et annalibus tamquam ex fluminibus deriuata que cum iuvare tum etiam delectare legentem possint» (c. [a]1r). Si veda, per proporre un solo esempio, come il Nidobeato aggiorni al suo tempo il commento relativo a Mantova in *Inf.*, xx (c. g6r): «et in questo tempo che corre mccccxxv una delle più belle et più buone cittadi di lombardia et è marchese lo illustre s. Ludovico da gonzaga principe prudente giusto e liberale». Quanto al testo, sembra accertato che il Nidobeato seguisse la lezione dell'edizione mantovana, uscita solo cinque anni prima, correggendola con quella fornita dai codici del commento lanèo, fra i quali l'attuale Cambridge, University Library, Mm. 2.3, codice tardo trecentesco di area settentrionale.⁹⁸

Le ragioni culturali sottese all'operazione sono espone nell'importante dedicatoria (c. [a]1r-v), umanisticamente in latino, che il curatore indirizza al suo patrono, e allievo di un tempo, il marchese Guglielmo VIII di Monferrato. Nata in un contesto sociale alto, come lenimento al dolore arrecatogli dall'omicidio di Galeazzo Maria Sforza il 26 dicembre 1476, l'edizione aveva trovato nel gentiluomo della corte sforzesca Guido Terzago il finanziatore dell'impresa, il cui contratto di stampa era stato stipulato agli inizi di giugno del 1477.⁹⁹ Il Nidobeato, rivolgendosi al marchese del Monferrato, lamenta la mancanza, nonostante la gran quantità di libri che la nuova arte tipografica ha impresso in Italia e in Germania, di un'edizione accurata della *Commedia*, con voluta omissione, per ragioni di commercializzazione, della pressoché contemporanea edizione veneziana: «in tanta imprimentium copia quibus magna Italia Germanique et totus prope orbis exuberat nemo illius accuratius imprimendi animum curamue suscepit cum tamen innumerabiles

libri blattarum ac tinearum future epule sint impressi». Proprio per ovviare a questo deplorabile silenzio («tam celebrem poetam ab ingrata aut immemori arte destitutum silentio tenebrisque obrutum pati ultra non potui») ha deciso dunque di curare egli stesso un'edizione corredata di commento. Evidentemente la scelta, che avrebbe potuto urtare la suscettibilità del destinatario, giudicato non all'altezza di comprendere autonomamente il testo proposto, sarà superflua per lui e per gli altri uomini colti, ma non per la maggior parte dei lettori, ai quali molti passi rimarrebbero altrimenti oscuri per lessico e significato: «sunt enim obscura permulta cum idiomate tum sententiis que tibi quidem excellenti ingenio atque doctrina principi ceterisque viris eruditissimis esse clara per se atque aperta possunt multitudini sine commento non possunt». Le parole del Nidobeato, retoricamente atteggiare, sancivano, allo stesso tempo, la necessità di un commento per meglio intendere la grave materia di cui l'opera era intessuta e l'ingresso della *Commedia* a stampa anche nella biblioteca di un principe che, pur tra impegni civili e militari, «multasque horas quotidie impendere studio possis» (c. [a]1r).

Il lavoro di composizione deve essere proceduto non senza qualche difficoltà, forse anche a causa della scarsa esperienza nell'approntare un'edizione tanto impegnativa da parte di due tipografi di cui non risultano altri lavori alle spalle,¹⁰⁰ se la dedica premessa al volume spinge in avanti di oltre nove mesi e reca la data del 1 marzo 1478. Il prodotto finale doveva però soddisfare le attese: un elegante in folio di 250 carte complessive, la cui *mise en page* lascia trasparire una ponderata scelta compositiva finalizzata alla fruibilità del lettore. Testo dantesco e commento sono graficamente distinti con l'impiego, rispettivamente, di un luminoso carattere romano (R115) e di un gotico da glossa di corpo più piccolo (G83). Il testo dantesco è qui disposto – a differenza che nella più arretrata edizione vindeli-

98. MECCA, *La tradizione a stampa della 'Commedia'*, cit., pp. 52-55.

99. A. GANDA, *L'edizione nidobeatina della 'Commedia'. Considerazioni e documenti*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, a cura di V. DE GREGORIO, Ravenna, Longo, 1997, 2 voll., II. *Saggi danteschi*, pp. 271-97.

100. Alla loro officina milanese risulta attribuita un'unica edizione, impressa nello stesso carattere gotico G83 impiegato nella *Commedia*, di cui sopravvive un solo esemplare: *Psalterium cum cantis et hymnis*, [Milano, Ludovicus e Albertus Pedemontani, 1478] (ISTC ip01041400).

niana del 1477 – sulla colonna di destra della pagina, affiancato e inquadrato dalle fitte chiose introdotte dal lemma commentato, con reciproci rinvii facilitati dall'impiego di "letterine" guida. A eccezione del *Credo* pseudo dantesco in appendice, sono omessi i testi di corredo dell'edizione veneziana, a cominciare dalla Vita di Dante del Boccaccio che Vindelino aveva scelto di collocare in apertura dell'intero volume. Qui l'edizione è invece introdotta, non senza ragioni di opportunità politico-culturale, dalla dedica «DIVO GVI-LIELMO MARCHIONI MONTISFERRATI: MILITIAE SVPRE/MO DVCI: SACRI ROMANI IMPERII PRINCIPI VICARIOQVE PER/PETVO. MARTINVS PAVLVS NIDOBEOATVS NOVARIENSIS .P. F. D.», cosí da porre in posizione privilegiata, e graficamente distinta dall'impiego del romano maiuscolo, dedicatario e curatore dell'edizione.

Per un paio di anni il mercato si ritenne sazio delle otto edizioni della *Commedia* prodotte nell'arco di tempo che intercorre tra la folignate e la nidobeatina. L'edizione fiorentina che a queste bibliograficamente segue trovò invece impulso in ragioni anche extra editoriali. Che il Nidobeato, in conclusione del suo intervento paratestuale, potesse vantarsi di aver riportato Dante dagli inferi («ergo hunc vatem veluti denuo ab inferis extractum contentus reddidisse mondo», c. [a]1r) doveva infatti suonare quantomeno irritante per Firenze che corse, com'è noto, ai ripari.¹⁰¹ L'edizione licenziata nel 1481 dal tipografo nativo di Breslavia (Wrocław, in Polonia) Niccolò di Lorenzo segna una svolta epocale nella tradizione a stampa

101. Sul contesto civile e culturale nel quale maturò l'edizione del 1481 rinvio qui soltanto ai saggi raccolti in *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del 'Comento sopra la Comedia'*. Atti del Convegno internazionale di Firenze, 7-8 novembre 2014, a cura di L. BÖNINGER e P. PROCACCIOLI, Firenze, Le Lettere, 2016 (in partic. E. BRILLI, *Landino apologeta: Dante e Firenze col senno di poi*, pp. 13-40; P. PROCACCIOLI, *La redazione e la stampa del 'Comento'. Tempi, modi, illazioni e implicazioni*, pp. 137-54), e ai recenti M. CICCUTO, *La dignità dantesca di Firenze: note sull'edizione 'landiniana' della 'Commedia', 1481*, in *Dante visualizzato. Le carte che ridono III: XV secolo. Seconda parte*. Atti del Colloquio internazionale di Tours-Parigi, 31 maggio-2 giugno 2017, a cura di R. ARQUÉS COROMINAS e S. FERRARA, Firenze, Cesati, 2019, pp. 95-100; P. PROCACCIOLI, *Il 'cosa' della parola e quello dell'immagine. Landino e Baldini nel Dante del 1481*, ivi, pp. 73-94.

della *Commedia*, facendo del *format* editoriale tripartito (testo + commento + illustrazione) un modello che sarà sostanzialmente replicato, con i dovuti accorgimenti, per i vent'anni successivi, relegando a "fondi di magazzino" gli sforzi compiuti fino ad allora.¹⁰² Il commento del Landino, sul quale non è qui necessario soffermarsi,¹⁰³ dal punto di vista bibliografico avrà la forza di imporsi come la glossa ufficiale ai versi danteschi sino quasi alla metà del secolo successivo, vincendo di fatto la disputa, ancora aperta al momento in cui il Nidobeato lavorava attorno al suo Dante, su quale dei commenti tre-quattrocenteschi fosse il più adatto. Di lì in avanti Dante e Landino viaggeranno sempre testualmente e graficamente accostati nelle sei edizioni quattrocentesche posteriori alla fiorentina e ancora nel Cinquecento la coppia fu riproposta altre cinque volte, l'ultima delle quali nel 1596, nella tarda riedizione della stampa sansoviniana che nel 1564 aveva riunito sotto un unico frontespizio il commento quattrocentesco landiniano con quello del Vellutello, la sola autentica novità esegetica cinquecentesca.¹⁰⁴

L'edizione fiorentina ha inoltre il merito di aver per prima ragionato sul tema dell'illustrazione del poema, o meglio, sulla necessità di una sua rimodulazione nel passaggio dalla tradizione manoscritta al nuovo supporto del libro tipografico. La soluzione qui approntata, ossia quella della tecnica calcografica – fino ad allora sostanzialmente mai applicata nella produzione del libro a stampa – che

102. NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, cit., p. 367; ISTC id00029000. Sul tipografo, oltre ai fondamentali R. RIDOLFI, *Contributi sopra Niccolò Tedesco*, in «La Bibliofilia», LVIII 1956, pp. 1-14, e ID., *Le ultime imprese tipografiche di Niccolò Tedesco*, ivi, LXVII 1965, pp. 143-52, si veda la "voce" a cura di P. SCAPECCHI, *Niccolò di Lorenzo*, in *DBI*, LXXVIII 2013, pp. 414-15; L. BÖNINGER, *Niccolò di Lorenzo della Magna and the Social World of Florentine Printing, ca. 1470-1493*, Cambridge (MA), Harvard Univ. Press, 2021, con bibliografia pregressa.

103. C. LANDINO, *Comento sopra la 'Comedia'*, a cura di P. PROCACCIOLI, Roma, Salerno Editrice, 2001, 4 voll.

104. Ivi, I pp. 92-104; MECCA, *La tradizione a stampa della 'Commedia'*, cit., pp. 64-74; S.A. GILSON, *La fortuna del 'Comento' landiniano nel Cinquecento: lettori e commentatori danteschi*, in *Per Cristoforo Landino lettore di Dante*, cit., pp. 175-94; G. TOMAZZO-LI, *Sansovino editore di Dante: la 'Commedia' del 1564*, in *Francesco Sansovino scrittore del mondo*. Atti del Convegno internazionale di Pisa, 5-7 dicembre 2018, a cura di L. D'ONGHIA e D. MUSTO, Sarnico, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 147-78.

non consente di imprimere testo e illustrazione in un unico passaggio al torchio, doveva rivelare in corso d'opera i suoi limiti tecnici e gestionali, tanto da essere prematuramente abbandonata all'altezza del XIX canto dell'*Inferno*. Pochissimi esemplari (una ventina degli oltre centocinquanta superstiti)¹⁰⁵ conservano però l'intera serie composta da venti incisioni (per *Inf.*, III, erano infatti previste due distinte incisioni), in ragione del fatto che se fino al terzo canto furono regolarmente stampate col testo, le successive furono invece tirate a parte, in un arco temporale non breve tra il 1481 e il 1487, come foglietti da inserire in un secondo momento negli spazi appositamente lasciati in *bas de page* in corrispondenza dell'*incipit* dei rispettivi canti. Col malaugurato risultato che quasi tutte le copie oggi note sono pressoché mute del previsto *corpus* iconografico che avrebbe comportato l'allestimento di cento matrici incise dall'orefice Baccio Baldini, già collaboratore della tipografia di Niccolò di Lorenzo, su disegni dubitativamente attribuiti a Sandro Botticelli,¹⁰⁶ e l'offerta, con tiratura di circa 1200 copie,¹⁰⁷ di un *Dante* illustrato che, se già usuale ai consumatori di manoscritti, sarebbe risultato invece profondamente innovativo rispetto alla pur breve tradizione a stampa della *Commedia*. Il seme gettato da Niccolò di Lorenzo nel cam-

105. Si veda la *recensio* offerta in LANDINO, *Comento*, cit., I pp. 127-47.

106. Sulla delicata questione della datazione e dell'attribuzione del *corpus* iconografico rimando ai saggi raccolti in Sandro Botticelli pittore della *'Divina Commedia'*. Catalogo della Mostra di Roma, Scuderie del Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000, a cura di S. GENTILE, Milano, Skira, 2000, 2 voll. (in partic. P. SCAPECCHI, Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo e la *'Commedia'*, I pp. 44-47; H.-TH. SCHULZE ALTCAPEBERG, «Per essere persona sofisticata». Il ciclo botticelliano di illustrazioni per la *'Divina Commedia'*, II pp. 14-35); e a quelli presenti in Per Cristoforo Landino lettore di Dante, cit. (in partic. A. BARONI, L'autore delle incisioni del *'Comento'* e la controversa figura di Baccio Baldini, pp. 153-69), cui si aggiunga infine PROCACCIOLI, *Il 'cosa' della parola e quello dell'immagine. Landino e Baldini*, cit.

107. Una tiratura di 1200 copie sembrerebbe ricavarsi dalla lettera con cui il Landino omaggiò Bernardo Bembo di un esemplare del suo *Dante* (è di questo parere Paolo Procaccioli: LANDINO, *Comento*, cit., I pp. 113, 172; non invece SCAPECCHI, Cristoforo Landino, Niccolò di Lorenzo e la *'Commedia'*, cit., p. 45). Dalla recente scoperta del contratto di stampa veniamo a sapere che la tiratura prevista era di 1125 copie (L. BÖNINGER, *Il contratto per la stampa e gli inizi del commercio del 'Comento sopra la Comedia'*, in Per Cristoforo Landino lettore di Dante, cit., pp. 97-118).

po da poco dissodato dell'*ars artificialiter scribendi* avrebbe dato i suoi frutti altrove.

A Brescia, nel 1487, il tipografo di origini dalmate Bonino Bonini, forte di un già lungo tirocinio nella produzione del libro a stampa illustrato, rimetteva in campo l'idea fiorentina malamente abortita. Decisiva fu la sostituzione delle incisioni su metallo che comportavano un delicato lavoro di assemblaggio con la più democratica tecnica silografica, già ampiamente sperimentata a Verona quattro anni prima con la duplice edizione del *Valturio* illustrato,¹⁰⁸ che consentiva invece di limitare i costi e imprimere in un sol colpo testo e immagine. Il risultato fu un'edizione che, pur afflitta da problemi di affidabilità testuale, gode di indubbia importanza bibliografica in virtù delle vigorose silografie che la corredano sino al I canto del *Paradiso* e che ne fanno la prima edizione copiosamente illustrata del poema dantesco.¹⁰⁹ Il *Dante* del Bonini è infatti adorno di sessantotto silografie a piena pagina che si riducono però a sole sessanta matrici (mm. 206 × 121). In otto canti si riscontrano palesi casi di riuso, segnale evidente sia delle difficoltà incontrate dagli artisti cui era affidato il compito di tradurre il poema in immagini sia della confusione che poteva insorgere all'interno di una bottega tipografica nel governare e coordinare il lavoro di tre distinte maestranze (compositori, torcolieri, incisori). La mancata correlazione fra testo e immagine a partire da *Pd.*, II (ma *Pd.*, I, è già viziato da un clamoroso fraintendimento, con l'adozione del legno inciso, ma non impiegato, per l'ultimo canto del *Purgatorio*), è la prova eclatante, anche per il *Dante* bresciano, di un parziale naufragio editoriale.¹¹⁰ A questo punto sarà la tipografia veneziana a ricevere il testi-

108. ROBERTUS VALTURIUS, *De re militari*, Verona, Bonino Bonini, 13 febbraio 1483 (ISTC iv00089000); ROBERTUS VALTURIUS, *Opera dell'arte militare*, trad. PAOLO RAMUSIO, ivi, id., 17 febbraio 1483 (ISTC iv00090000). Sulla figura del Bonini, in attesa di uno studio adeguato, si veda G. DALLA SANTA, *Il tipografo dalmata Bonino Bonini 'confidente' della Repubblica di Venezia*, in «Nuovo archivio veneto», n.s., XV 1915, pp. 174-206; A. CIONI, Bonini Bonino, in DBI, XII 1970, pp. 215-19; VENEZIANI, *La tipografia*, cit., pp. 68-78.

109. *Dante poeta e italiano «legato con amore»*, cit., p. 39 (scheda n. 26); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, cit., p. 367; ISTC id00031000.

110. Mi sia consentito rimandare per l'intera questione, qui solo accennabile, a

mone e a portare a termine, a dieci anni esatti di distanza dall'edizione fiorentina, l'agognato progetto di un Dante illustrato con due edizioni uscite a pochi mesi di distanza:¹¹¹ la prima sottoscritta da Bernardino Benali e Matteo Codecà in data 3 marzo 1491; l'altra licenziata il 18 novembre da quel Piero de Piasi che l'anno precedente già aveva sottoscritto l'edizione illustrata dei *Trionfi* petrarcheschi.¹¹²

Le prove di una continuità nella tradizione figurativa a stampa sono bene documentate. *L'équipe* di artisti all'opera per realizzare i legni della stampa bresciana del 1487 fin dove possibile (ossia *Inf.*, I-XX) prese certamente a modello le incisioni realizzate da Baccio Baldini per l'edizione del 1481. Dal confronto fra le due serie si intravede la presenza in bottega di una copia della stampa fiorentina che possiamo evidentemente supporre completa dell'intero *corpus* di incisioni stampate a parte e inserite negli spazi lasciati bianchi. Per proporre qui un solo esempio, la potente silografia di *Inf.*, VII, è debitrice del bulino fiorentino sia per l'impianto narrativo (Dante e Virgilio ripetuti due volte con inquadratura frontale e di spalle, in alto davanti a Pluto e in basso al cospetto degli avari e prodighi) sia per l'atteggiamento e la postura dei protagonisti. Dal modello discende la figura di Dante che spalanca la bocca fra paura e sgomento e stringe le mani al petto mentre Virgilio, colto nell'atto realistico di sollevare con una mano il lembo della lunga veste per non inciampare, zittisce Pluto che cade all'indietro (*Inf.*, VII 7-12). Di origine fiorentina è anche la massa degli avari e prodighi nudi in primo piano proni a terra con le bocche digrignate nell'atto di insultarsi che l'incisore bresciano dilata con esasperato realismo. Del tutto autonoma rispetto alla fonte, e senza l'avallo del testo dantesco, è

G. PETRELLA, *Dante in tipografia. Errori, omissioni e varianti nell'edizione Brescia*, Bonino Bonini, 1487, in «La Bibliofilia», CXV 2013, pp. 167-95; ID., *Iconografia dantesca ed elementi paratestuali nell'edizione della 'Commedia' Brescia*, Bonino Bonini, 1487, in «Paratesto», X 2013, pp. 9-36.

111. G. PETRELLA, *Da Firenze a Venezia. Il primo decennio della 'Commedia' illustrata a stampa (1481-1491)*, in *Dante visualizzato*, cit., pp. 227-53.

112. *Dante poeta e italiano «legato con amore»*, cit., pp. 40-41 (schede nn. 27-28); NOCITA, *Edizioni delle opere di Dante*, cit., p. 368; ISTC id00032000; ISTC id00033000.

invece la presenza del grottesco diavolo di gusto medievale dal corpo umano, testa caprina e naso adunco che sorveglia i peccatori e a sua volta, con un ulteriore passaggio, discenderà sino alle edizioni veneziane del 1491. Ciò dimostra, in modo inequivocabile, il rapporto diretto fra il *Dante* bresciano e l'unico precedente a stampa illustrato non solo nella ripresa delle chiose landiniane e dell'intero ampio paratesto proemiale. Il *layout* del progetto originale prevedeva che le silografie dell'edizione bresciana fossero collocate al verso della carta, così che, a libro aperto, l'illustrazione riuscisse affrontata all'incipit del canto corrispondente e il lettore potesse perciò scorrere senza disagio dal testo all'immagine. Se questa era la soluzione grafica suggerita fin dal primo canto (il recto della prima carta fu infatti lasciato bianco facendo slittare la silografia di *Inf.*, I, a c. a1v), inevitabili difficoltà compositive impedirono però che fosse poi mantenuta per l'intera edizione. Se nei primi canti è evidente lo sforzo di allinearsi alla *mise en page* ottimale anche a costo di sacrificare il recto di una carta per collocare la silografia al verso (le cc. b8r, c6r, d5r, e5r sono infatti bianche), a partire da *Inf.*, X (c. g5r-v), il lettore si trova invece spesso nella spiacevole situazione di dover voltare la carta per trovare corrispondenza testuale rispetto all'immagine, poiché la silografia era stata anticipata al recto della carta e l'incipit del canto al verso della stessa. L'impressione è che da qui in avanti in tipografia non si sia più voluto inseguire a tutti i costi il *layout* dei primi fascicoli, certo per evitare, al contempo, un inutile spreco di carta (il cui costo incideva pesantemente sulle spese di produzione) e lo sgradevole effetto conferito dalle pagine bianche.

Fu l'editoria veneziana a superare la sfida di trovare l'assetto compositivo e armonizzare i diversi livelli testuali, combinando gli elementi illustrativi con le terzine dantesche, le chiose landiniane e l'ulteriore novità dei *marginalia* a stampa atti ad agevolarne la consultazione. L'edizione veneziana del 3 marzo 1491 (così come quella licenziata il 18 novembre che impiega un *corpus* silografico pressoché identico ma rifatto per l'occasione) è scandita da novantasette vignette silografiche di forma quadrata (mm. 65 × 65) inserite in apertura di ogni canto che bene si combinano nella *mise en page* con le terzine dantesche composte in un romano di corpo medio-grande

(R108) e la glossa del Landino che si assiepa tutt'attorno in un romano di corpo minore (R80). In corrispondenza dell'incipit delle tre cantiche fu invece ancora adottata, per ragioni scenografiche, una silografia a piena pagina inquadrata da una cornice architettonica a fondo chiaro a motivi classici con giovani nudi che sorreggono i montanti laterali a mo' di atlanti, attribuita, come l'intero ciclo illustrativo, al già incontrato Maestro di Pico. I legni in apertura delle prime due cantiche sono palesemente imparentati con quelli bresciani (e quindi nel primo caso, indirettamente, anche con quello dell'edizione fiorentina del 1481) di cui si autodenunciano sostanziali copie speculari. Il Maestro di Pico, o chi per lui, non poteva invece contare su alcun modello per la terza silografia d'apertura, poiché nell'edizione bresciana, *in limine* alla terza cantica, come detto, fu impiegata la silografia di Pg., xxxiii. La silografia dell'edizione Benali-Codecà è dunque inedita e rispecchia la volontà di condensare in immagine la materia complessa di Pd., I (l'esperienza di trasumanazione e ascensione al cielo), che, rispetto ai canti successivi, non fornisce alcun agevole appiglio narrativo. Lo sforzo maggiore dell'artista sembra fosse qui rivolto nel tradurre visivamente l'oscura allusione astronomica proemiale, rappresentando, correttamente, Beatrice con gli occhi fissi nel sole che, nell'equinozio di primavera, è nella costellazione dell'Ariete. Quest'ultima segue i Pesci e precede il Toro (di cui si intravedono infatti solo le zampe posteriori e la coda). Ragionevoli motivazioni economiche suggerirono di limitare l'adozione di un legno a piena pagina solo in apertura delle tre cantiche e di adottare invece in tutti gli altri canti una silografia di dimensioni medio-piccole. La seconda edizione veneziana del 1491 non sarà già più in grado di replicare le tre incisioni di grande formato e unifornerà anche ai canti proemiali l'uso della vignetta a testo.

Il *set* di matrici, nessuna delle quali di riuso, sembra riconducibile a un'unica regia, sebbene sia altrettanto verisimile che per velocizzarne l'esecuzione possano avervi lavorato più artisti attivi nella stessa bottega del Maestro di Pico. Le vignette – che verranno reimpiagate nell'edizione del 1493 sottoscritta dal solo Codecà, cui quindi in definitiva dovevano appartenere, e da qui infine discenderan-

no nell'ultima edizione quattrocentesca Venezia, Pietro Quarenghi, 11 ottobre 1497 –¹¹³ indirizzano l'attenzione del lettore verso gli episodi salienti del canto e ciò crea, specie nell'*Inferno*, composizioni talvolta piuttosto affollate e contraddistinte da bruschi trapassi. Diversa invece la struttura delle vignette che accompagnano il *Paradiso*, per le quali l'artista (o gli artisti) riprendeva forse alcuni spunti dalla tradizione manoscritta precedente o coeva. Il modello elaborato, sostanzialmente *standard* per l'intera cantica, è strutturato in due fasce narrative ad andamento orizzontale che dividono a metà la vignetta, in una sorta di alternanza fra paradisiaco e terreno. La metà superiore è destinata a contenere l'esperienza extra-terrena, quella inferiore la dimensione storico-affettiva. La parte alta è popolata dai personaggi celesti (ma la rappresentazione si fa spesso ripetitiva e, forse ricalcata dai modelli manoscritti, propone processioni di beati ridotti a indistinte figurine inginocchiate o a mani giunte); quella bassa dai protagonisti delle vicende terrestri, che si riducono talvolta alla sola rappresentazione della città in cui si svolse la parabola terrena del personaggio.¹¹⁴ Fin dove possibile, in bottega, anche per velocizzare i tempi di allestimento e consegna del “pacchetto” commissionato, si scelse di tradurre, in formato ridotto, le silografie a piena pagina dell'edizione bresciana.

Da qui discendono, in via diretta, particolari e dettagli che sarebbero poi stati a loro volta trasmessi alle successive edizioni a stampa. Col risultato che almeno sino agli ultimi canti del *Purgatorio*, anziché un confronto con il testo dantesco, prevale un dialogo sostanzialmente passivo con il corredo illustrativo già elaborato sei anni prima nell'*atelier* bresciano. Solo laddove l'edizione Bonini era inciampata in clamorosi, quanto necessari, casi di riuso si dovette procedere all'elaborazione di una nuova vignetta. A esempio, in corrispondenza di Pg., xviii, fu giocoforza ripensare la silografia (Dante a colloquio con «LABATE DE SAM ZEM DA VERONA»: Pg., xviii

113. Dante poeta e italiano «legato con amore», cit., p. 42 (schede nn. 29-30); NOCITA, Edizioni delle opere di Dante, cit., p. 368; ISTC id00034000; ISTC id00035000.

114. G. PITTIGLIO, *Il 'Paradiso' degli incunaboli veneziani del 1491: tra storie seconde, hapax e tradizione iconografica della 'Commedia'*, in *Dante visualizzato*, cit., pp. 161-92; PETRELLA, *Da Firenze a Venezia. Il primo decennio della 'Commedia'*, cit., pp. 243-52.

118-20) perché l'edizione 1487 aveva qui malaccortamente riusato il legno di *Pg.*, xi. All'altezza di *Pg.*, xix, l'edizione 1487 aveva impiegato per errore la silografia di *Pg.*, xiv, e quella corretta era slittata al canto successivo, creando un duplice equivoco che l'edizione veneziana provvide a sanare. In nuovi cortocircuiti figurativi negli ultimi canti del *Paradiso* si sarebbe però incorsi nella bottega de' Piasi, forse imputabili alla confusione che regnava sul banco di composizione, alla fretta di concludere il processo di stampa, o, più semplicemente, alla mancata disponibilità del materiale adeguato.¹¹⁵

Un anno soltanto divide il *Dante* figurato Benali-Codecà dal *Decameron* con ugual numero di piccole vignette narrative impresso dalla bottega veneziana dei fratelli Giovanni e Gregorio de Gregori.¹¹⁶ Ciò dimostra la vivacità e la straordinaria intensità, anche in termini quantitativi, della produzione di silografie destinate alle edizioni a stampa nella Venezia nei primi anni Novanta da parte di una bottega, secondo Lilian Armstrong, in qualche modo riconducibile al Maestro di Pico.¹¹⁷ Pur con alcune discrepanze qualitative, il *corpus* del *Decameron* (1492) tradisce una sostanziale omogeneità stilistica di fondo. Il Maestro di Pico esprime tutta la propria fantasiosa creatività, che raccoglie spunti classici, architettonici e dettagli realistici, nella cornice a fondo bianco in apertura (mm. 294 × 185) nella quale varia elementi già intravisti nella cornice dell'edizione dantesca dell'anno prima: qui le colonne laterali poggiano su una coppia di leoni stilofori che reggono sul capo due putti suonatori di corno, mentre nel timpano due putti analoghi reggono serti di alloro. Nel montante inferiore scorre, convergendo verso lo scudo centrale destinato a contenere le insegne miniate dell'acquirente, un grazioso corteo formato da una coppia di arieti cavalcati da putti recanti vasi, preceduti e seguiti da putti suonatori e recanti una palma. A sua volta la cornice inquadra una silografia (mm. 105 × 120) raffigurante, con tratto vivace, la lieta brigata dei dieci novellatori – i cui nomi sono incisi in corrispondenza – seduti a semicerchio in

115. PETRELLA, *Da Firenze a Venezia*, cit., pp. 252-53.

116. ESSLING 640; SANDER 1060; ISTC ib00728000.

117. ARMSTRONG, *La xilografia*, cit., p. 89.

un contesto esterno di armoniosa amenità all'ombra di un pergolato ravvivato dal canto di alcuni uccelli.

L'articolato progetto illustrativo, fedelmente modulato sulla struttura narrativa dell'opera, prevede quindi due tipologie di silografie bipartite ad andamento orizzontale (mm. 105 × 155) in apertura delle singole giornate: la prima (adottata sette volte) introduce le giornate poste sotto il governo di una regina e raffigura, nello scomparto di sinistra, i giovani in piedi attorno alla regina sotto un porticato analogo a quello del frontespizio e, nello scomparto di destra, i giovani seduti ai lati del trono della regina. La seconda (ripetuta tre volte) introduce le giornate poste sotto il governo di un re e raffigura, nello scomparto di sinistra, un suonatore di liuto in mezzo alla lieta brigata e, nello scomparto di destra, i giovani seduti ai piedi del re, in un piacevole giardino con alberi e una fontana al centro. Il volume, un in folio di 144 carte per il quale i de Gregori optarono per un'impaginazione su due colonne, squaderna infine cento vignette narrative di piccolo formato della giustezza di una colonna (mm. 57 × 73) inserite a testo in apertura di ogni singola novella, secondo il modello già visto nel *Dante* del 1491 e sostanzialmente inaugurato dalla cosiddetta *Bibbia Malleri* del 1490. Non tutte riconducibili alla stessa mano e assai varie nelle soluzioni di volta in volta proposte alla difficoltà di rappresentare in uno spazio grafico ristretto la complessità narrativa della novella, sono accomunate da un tratto leggero e sottile, che delinea in modo delicato contorni e paesaggi.¹¹⁸

I legni non rivelano alcuna dipendenza da edizioni precedenti: furono disegnati e incisi *ad hoc*, né poteva essere altrimenti. Quella che i fratelli de Gregori si apprestavano a commercializzare nell'incipiente estate del 1492 – pochi mesi più tardi avrebbero licenzia-

118. D. FAVA, *Intorno alle edizioni del Quattrocento del 'Decamerone' e specialmente di quella illustrata del 1492*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», VII 1933-1934, pp. 123-45; F. BORRONI SALVADORI, *L'incisione al servizio del Boccaccio nei secoli XV e XVI*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», s. III, vol. VII 1977, pp. 595-734, alle pp. 637-78; G. DILLON, *I primi incunaboli illustrati e il 'Decamerone' veneziano del 1492*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. BRANCA, Torino, Einaudi, 1999, 3 voll., III pp. 291-318.

to, ma per un pubblico alquanto diverso, l'importante *princeps* delle *Familiare*s di Petrarca di cui già si è discusso – era infatti la prima edizione italiana del *Decameron* che si sforzava di rendere accessibile il testo anche attraverso l'illustrazione, così da offrire al pubblico borghese e mercantile il classico della letteratura novellistica trecentesca in una versione a stampa affidabile dal punto di vista testuale (forse emendata da Girolamo Squarzafico, già coinvolto in precedenti esperienze di editoria boccacciana e autore dell'altrimenti anonima vita di Boccaccio *in limine*) e arricchita di un corredo nient'affatto inferiore a quello di alcuni coevi prodotti dell'editoria veneziana.¹¹⁹ A fronte di un intuibile pesante investimento iniziale, di cui i de Gregori sarebbero rientrati solo a vendite avvenute – come impone la cinica legge del mercato –, non può dunque liquidarsi quell'edizione alla stregua di «un esperimento, tirato in pochi esemplari».¹²⁰ Ma le cose dovettero andare discretamente bene, almeno a giudicare dalla ricezione della stampa. La fortuna arrisa all'edizione de Gregori è testimoniata, nell'immediato, dall'adozione delle soluzioni illustrative proposte nella stampa ancora quattrocentesca (1498) di Manfredo de' Bonelli (l'ultima del secolo decimoquinto), che poté reimpiegare (forse per prestiti tra colleghi) gli stessi legni dei de Gregori,¹²¹ e nella duplice edizione, già cinquecentesca (1504 e 1510), di Bartolomeo Zanni, illustrata invece da copie derivate da quei legni.¹²² Ma l'edizione del 1492 fu in grado di esercitare un'influenza di più lunga portata, finendo col «cristallizzare» l'iconografia del *Decameron* per quasi un cinquantennio.¹²³

119. Sulla tradizione manoscritta del testo il rinvio è ovviamente al fondamentale studio di M. CURSI, *Il 'Decameron': scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007.

120. M. FERRARI, *Dal Boccaccio illustrato al Boccaccio censurato*, in *Boccaccio in Europe. Proceedings of the Boccaccio Conference*, Leuven, December 1975, ed. by G. TOURNOY, Leuven, Leuven Univ. Press, 1977, pp. 111-33, a p. 121.

121. ESSLING 642; SANDER 1062; ISTC ib00728300.

122. EDIT16 CNCE 6231; CNCE 6234. Sulla ripresa del modello illustrativo inaugurato dai de Gregori nelle edizioni uscite tra il 1492 e la prima metà del Cinquecento si veda M. PACIONI, *Il paratesto nelle edizioni rinascimentali del 'Decameron'*, in *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto. Le edizioni rinascimentali delle "Tre corone"*, a cura di M. SANTORO, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2006, pp. 77-98, alle pp. 77-81.

123. FERRARI, *Dal Boccaccio illustrato al Boccaccio censurato*, cit., p. 121.

Quando i de Gregori scelsero di investire in una nuova edizione del *Decameron* sfruttando appieno le potenzialità del nuovo mezzo tipografico e avvantaggiandosi dell'esperienza illustrativa che andava maturando nell'ambiente veneziano, l'opera aveva però già alle spalle una solida tradizione a stampa, oggi rarefatta nel numero assai esiguo di copie sopravvissute, giustificato dalla tempestiva attenzione riservata dalla censura ben prima della sua ufficiale condanna all'Indice nel 1559, che potrebbe persino far ipotizzare la completa scomparsa di qualche altra edizione.¹²⁴ Precocissimamente a stampa in un'edizione *sine notis* contesa tra Napoli e Firenze – e la propensione per l'una o l'altra delle soluzioni non è questione puramente bibliografica –¹²⁵ forse addirittura coeva alla *princeps* veneziana del Petrarca volgare (ca. 1470), il *Decameron* aveva poi goduto, come e più della *Commedia*, dell'attenzione di diversi centri tipografici, a conferma di un interesse geograficamente diffuso. Nel primo decennio (1470-1480) fu ristampato cinque volte, in altrettante città: nell'ordine, Venezia, cui riconduce la prima edizione esplicitamente sottoscritta per i tipi di Christophorus Valdarfer (1471),¹²⁶ Mantova, nello stesso anno dell'edizione della *Commedia* (1472) ma per conto di tutt'altro tipografo (Petrus Adam de Michaelibus);¹²⁷ Bologna

124. Fondamentale in tal senso resta U. ROZZO, *Sulla censura del 'Decameron' a stampa fino all'Indice veneziano del 1549*, in *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di A. FERRACIN e M. VENIER, Udine, Forum, 2014, pp. 341-63.

125. IGI 1772; GW 4440; ISTC ib00725200. L'ipotesi di un'attribuzione fiorentina fu avanzata da P. SCAPECCHI, *Scava, scava, vecchia talpa! L'oscuro lavoro dell'incunabulista*, in «Biblioteche oggi», II 1984, 6 pp. 37-50, alle pp. 42-43, e respinta da P. TROVATO, *Il libro toscano nell'età di Lorenzo. Schede ed ipotesi*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, economia, cultura, arte. Atti del Convegno di studi promosso dalle Università di Firenze, Pisa e Siena*, 5-8 novembre 1992, a cura di R. FUBINI, Pisa, Pacini, 1996, 3 voll., II pp. 525-64, alle pp. 530-32; M. TAVOSANIS, *L'editio princeps del 'Decameron' e il suo antigrafo*, in «Nuova Rivista di letteratura italiana», I 1998, pp. 245-69; riconsiderata infine da P. SCAPECCHI, *Una dibattuta questione. Da [Napoli, Tipografo del Terentius] a [Firenze, Niccolò di Lorenzo per Antonio di Guido]. Sull'identificazione e la localizzazione di una ignota tipografia*, in «Rara volumina», n. 2 2007, pp. 5-11.

126. ISTC ib00725300.

127. ISTC ib00725400.

(Baldassarre Azzoguidi, 1476),¹²⁸ Milano (Antonio Zarotto, 1476) – quest'ultima nota in un unico esemplare –;¹²⁹ Vicenza (Giovanni di Reno, 1478).¹³⁰ Ancora tre volte prima dell'edizione del 1492: a Venezia nel 1481 e nel 1484¹³¹ e, nel mezzo, a Firenze per la tipografia delle domenicane di San Jacopo a Ripoli (1483).¹³²

Passano dunque otto anni tra l'edizione veneziana di Battista de' Torti (1484), ancora destinata a essere consumata nella forma tradizionale della lettura solitaria o condivisa, e la successiva nuova proposta editoriale de Gregori, che si offre a una forma nuova e più complessa di fruizione nella volontà di rendere accessibile il testo anche agli occhi del lettore tramite l'elemento fino ad allora assente dell'illustrazione.

Non sappiamo se il pubblico italiano fosse al corrente che del *Decameron* in realtà già erano uscite un paio di edizioni a stampa illustrate né se queste effettivamente circolassero al di qua delle Alpi.¹³³ Due anni prima dell'edizione de Gregori, ad Augsburg Anton Sorg, la cui officina era specializzata in libri illustrati, aveva infatti completato la non facile impresa di stampare la traduzione in tedesco del *Decameron* attribuita al cosiddetto Arrigo (Heinrich Schlüsselfelder?)¹³⁴ – peraltro già pubblicata a pochi anni di distanza dalla *princeps* italiana a Ulma ca. 1473 da Johann Zainer –¹³⁵ in una poderosa edizione in folio di quasi 400 carte con testo in solido carattere gotico disposto su due colonne, scandita a testo da un corredo di 88 piccole vignette silografiche (mm. 85 × 61) piuttosto vivaci e di buona fattura ma viziate da scarsa propensione narrativa.¹³⁶ L'unico le-

128. ISTC ib00725600.

129. A. GANDA, *I primordi della tipografia milanese. Antonio Zarotto da Parma (1471-1507)*, Firenze, Olschki, 1984, p. 141 n. 53; ISTC ib00725700.

130. ISTC ib00725800.

131. ISTC ib00726000; ISTC ib00727000.

132. RHODES, *Gli annali tipografici fiorentini*, cit., n. 128; ISTC ib00726500.

133. DILLON, *I primi incunaboli illustrati*, cit., pp. 303-6.

134. J.L. FLOOD, *Early editions of Arigo's translation of Boccaccio's 'Decameron'*, in *Book Production and Letters in the Western European Renaissance. Essays in honour of Conor Fahy*, ed. by A.L. LEPSCHY, J. TOOK, D.E. RHODES, London, The Modern Humanities Research Association, 1986, pp. 64-88.

135. GW 4451; ISTC ib00730000.

136. BMC, II p. 355; GW 4452; ISTC ib00731000.

gno a piena pagina, impiegato al verso della prima carta, svolgeva la funzione di introdurre visivamente il lettore nella cornice del racconto, con la raffigurazione dei dieci novellatori con abiti e copricapi chiaramente nordici – le sette donne sedute in cerchio con il rosario in mano e i tre uomini in piedi in atto di raggiungerle – riuniti in un edificio con volta a crociera. Ragioni linguistiche e distribuzione geografica degli otto esemplari superstiti (nessuno dei quali in biblioteche italiane e oltre il 50% in biblioteche tedesche) autorizzano a dubitare che il volume trovasse una circolazione diversa da quella del pubblico mercantile e borghese di area tedesca per il quale era stato prodotto. Ragioni bibliografiche obbligano a ricordare che prima di Sorg, nel 1485, Jean Dupré aveva stampato a Parigi per il Vêrard la traduzione francese di Laurent de Premierfait del *Decameron* in un'edizione – oggi nota in tre soli esemplari non in biblioteche italiane – figurativamente ancora limitata a un unico legno, ripetuto all'inizio di ogni giornata quasi a scopo ornamentale, raffigurante Boccaccio allo scrittoio in primo piano e sullo sfondo i novellatori raccolti attorno alla regina.¹³⁷

L'edizione tedesca del 1490 testimonia a sua volta il punto di arrivo di una fortuna del Boccaccio illustrato in Germania già sedimentata e che rimonta alle edizioni con figure del *De mulieribus* dei primi anni Settanta.¹³⁸ L'iniziativa spetta alla florida bottega del già più volte evocato Johann Zainer, che a Ulma, nello stesso anno dell'*Historia Griseldis* e della precocissima edizione in tedesco del *Decameron* (1473), ardisce mettere in cantiere anche due contemporanee edizioni in folio illustrate del *De mulieribus*, pensate per un pubblico chiaramente distinto ma altrettanto ampio: la *princeps* latina e la versione in tedesco di Heinrich Steinhöwel, entrambe corredate da un *corpus* di un'ottantina di vignette silografiche di gusto gotico-cortese (mm. 80 × 110) che introducono figurativamente ogni capitolo consentendone una narrazione per parole e per immagini.¹³⁹ Neppure

137. GW 4453; ISTC ib00728800. DILLON, *I primi incunaboli illustrati*, cit., p. 303. Sulla traduzione in francese si veda almeno G. DI STEFANO, *Il 'Decameron' da Boccaccio a Laurent de Premierfait*, in «Studi sul Boccaccio», XXIX 2001, pp. 105-36.

138. DILLON, *I primi incunaboli illustrati*, cit., pp. 291-96.

139. GW 4483; GW 4486; ISTC ib00716000; ISTC ib00720000.

il pubblico degli *illitterati* sembra rimanesse escluso dalla fruizione dell'opera nel nuovo supporto a stampa se ancora allo Zainer è da attribuirsi una singolarissima edizioncina di 22 carte in folio (non datata, ma di poco successiva alle due citate), che squaderna in successione quasi cinematografica le singole silografie stampate a due a due per pagina accompagnate da rapide didascalie esplicative.¹⁴⁰ L'edizione di Ulma, cui spetta il primato assoluto nella tradizione del Boccaccio illustrato, avrebbe rappresentato il prototipo per la tradizione a stampa tedesca, a cominciare dalla nuova edizione della traduzione dello Steinhöwel licenziata nel 1479 ad Augsburg dallo stesso Anton Sorg che undici anni più tardi le avrebbe affiancato la *princeps* illustrata del *Decameron* in tedesco.¹⁴¹

Tutto il contrario di quanto accade al di qua delle Alpi, dove i tipografi italiani si tengono alla larga sia dal *De mulieribus* che dal *De casibus virorum illustrium* per tutto il Quattrocento, certificando con il loro disimpegno editoriale il disinteresse del pubblico italiano per il Boccaccio latino. La fortuna italiana a stampa appare piuttosto circoscritta alle opere volgari, con l'eccezione dei trattati del *De montibus* e della *Genealogia deorum*, che nel contesto di un enciclopedismo erudito di marca squisitamente filologica e critico-esegetica divengono strumenti imprescindibili per ogni umanista che, sul finire del XV secolo, si accingesse a commentare gli autori classici.¹⁴² I due trattati, dopo la duplice *princeps* veneziana in folio del 1472-1473 per i tipi di Vindelino da Spira (all'epoca già impegnatosi sul fronte petrarchesco volgare e in procinto di farlo su quello dantesco),¹⁴³ viaggeranno accoppiati per tutto il resto del secolo a partire dall'edizione reggiana sottoscritta da Bartholomaeus e Laurentius de Bruschi del 1481,¹⁴⁴ sino all'edizione veneziana di Boneto Locatelli del 1494

140. GW 4489; ISTC ib00722500 ne censisce un *unicum* presso il Kupferstich Kabinett di Berlino.

141. GW 4487; ISTC ib00721000.

142. Si veda a esempio il debito del Tortelli nei confronti dei due trattati boccacciani messo in luce da P. TOMÈ MARCASSA, *Giovanni Tortelli e la fortuna umanistica del Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», xxix 2001, pp. 229-59.

143. GW 4475; GW 4482; ISTC ib00749000; ISTC ib00756000.

144. GW 4476; ISTC ib00751000.

che tragherà gli alberi genealogici delle divinità pagane, già progettati da Boccaccio nel manoscritto autografo della *Genealogia* (Pluteo 52.9 della Laurenziana), dalla tradizione manoscritta al libro a stampa.¹⁴⁵

Presso la neonata editoria italiana è il Boccaccio volgare a godere di indiscussa attrattiva. Le date di stampa del cosiddetto Boccaccio "minore" bene lo esemplificano. Particolare successo arride al *Filocolo*, che nell'arco di una quindicina d'anni (1472-1497) conosce ben otto edizioni, stampate in quattro diversi centri (Firenze, Venezia, Milano, Napoli). Nel 1472, mentre altrove si sta attendendo alla *princeps* della *Commedia*, ne vengono licenziate due edizioni a pochi giorni di distanza, rispettivamente per i tipi della bottega fiorentina di Johannes Petri (cui spetta il primato come certifica il colophon del 12 novembre)¹⁴⁶ e di quella veneziana di Gabriele e Filippo di Pietro che reca invece sottoscrizione del 20 novembre.¹⁴⁷ Dietro l'edizione veneziana fa capolino quel Girolamo Squarzafico alessandrino il cui nome risulta già associato alla tradizione a stampa petrarchesca e dantesca: sua è la nuova biografia del Boccaccio pubblicata in calce (cc. B7r-B8r) che discenderà, come indispensabile introduzione paratestuale all'autore, in quasi tutte le edizioni successive, per essere infine riproposta (omettendone però l'autore) anche nell'edizione de Gregori del *Decameron*.¹⁴⁸ La buona accoglienza dell'opera da parte dei lettori trova indiretta conferma nelle edizioni, cronolo-

145. ESSLING 799; SANDER 1077; GW 4478; ISTC ib00753000. Sul tema del Boccaccio illustrato basti qui il rinvio ai saggi di riferimento raccolti in *Boccaccio visualizzato, narrare per parole e immagini*, cit. (in partic. M.G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, pp. 3-52), da aggiornare con la bibliografia raccolta in A. VOLPE, *Boccaccio illustratore e illustrato*, in «Intersezioni», xxxi 2011, 2 pp. 287-300; M. MAZZETTI, *Boccaccio e l'invenzione del libro illustrabile: dal 'Teseida' al 'Decameron'*, in «Per leggere», xxi 2011, pp. 133-62; EAD., *Boccaccio disegnatore. Per un'idea di arte mobile*, in «Letteratura & arte», x 2012, pp. 9-38.

146. GW 4462; ISTC ib00739000 ne censisce sei copie, una sola delle quali in Italia presso la Nazionale di Firenze: Magl. A I 18 (*Catalogo degli Incunaboli della Biblioteca Nazionale*, cit., n. 551).

147. GW 4463; ISTC ib00740000.

148. ALLENSPACH-FRASSO, *Vicende, cultura e scritti di Gerolamo Squarzafico*, cit.; B. RICHARDSON, *Print Culture in Renaissance Italy. The editor and the vernacular text, 1470-1600*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1994, p. 31.

gicamente assai prossime, Milano, Domenico da Vespolate, 14 giugno 1476;¹⁴⁹ Milano, Filippo da Lavagna, 4 febbraio 1478;¹⁵⁰ Napoli, Sixtus Riessinger per Francesco Del Tuppo, 8 marzo 1478.¹⁵¹ Nell'ultimo ventennio il titolo sarà invece lasciato in esclusiva alla tipografia veneziana che lo ristampa altre tre volte, a ritmi cadenzati (1481, 1488, 1497).¹⁵²

Dal manipolo di stampe si distingue nettamente quella napoletana, che esibisce il duplice primato di prima edizione italiana illustrata di Boccaccio e primo libro a stampa illustrato, in assoluto, della tipografia napoletana quattrocentesca. Il progetto iconografico, che trovava facile appiglio nell'innata figurabilità dell'opera, si articola in quaranta ariose silografie (mm. 120 × 115) intercalate a testo che richiamano, per tecnica esecutiva a puro contorno e dettagli narrativi, la produzione napoletana di codici cavallereschi illustrati da disegni a penna.¹⁵³ La prima (c. [a]1r), con funzione paratestuale di incipit visivo, raffigura, in un interno suggerito dalla volta accennata e dal pavimento mattonato prospettico, l'autore allo scrittoio intento a scrivere l'opera in presenza di «madonna Maria figliuola naturale de l'inclito re Roberto». Le successive, riconducibili allo stesso disegnatore/incisore, scandiscono alcuni dei passaggi narrativi – suggeriti dai *tituli* dei capitoli – con un susseguirsi di scene nelle quali i protagonisti, vestiti secondo la moda aristocratica, agiscono in un raffinato contesto cortese fatto di incontri, colloqui e duelli. Si vedano, a esempio, la silografia raffigurante l'innamoramento dei due protagonisti (c. [c]8r), il duello tra Florio e Siniscalco (c. [h]6v), la presentazione di Biancifiore al re con i dettagli realistici di un elegante cuscino e un gatto accucciato ai piedi del trono (c. [i]3v), la scena di caccia col falcone (c. [i]5r) e quella dell'amoroso

149. GW 4464; ISTD ib00741000.

150. GW 4465; ISTD ib00741500.

151. FAVA-BRESCIANO, *La stampa a Napoli*, cit., n. 46; SANDER 1092; GW 4466; ISTD ib00742000.

152. ISTD ib00743000; ISTD ib00744000; ISTD ib00745000.

153. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L'iconografia nei codici miniati boccacciani*, cit. È ragionevole rimandare ad altra sede un approfondimento sui probabili rapporti tra il ciclo silografico e la tradizione illustrativa manoscritta del *Filocolo*.

colloquio in un ameno giardino (c. [k]4v). In ciò ha evidentemente giocato un ruolo non indifferente l'esperienza di Francesco Del Tuppo, che volle rinnovare nel nuovo *medium* il modello aristocratico dei manoscritti miniati di ascendenza cortese. La scelta infine di inserire il *Filocolo* nel proprio catalogo è per altri versi anticipatrice delle successive edizioni, certo non casuali, della *Fiammetta* (1480) e del *Teseida* (ca. 1490), a conferma, in una più ampia prospettiva editoriale, di quell'interesse per la letteratura in volgare, avviato col l'edizione del *Novellino* del 1476, che aiuta a mettere a fuoco anche la pressoché contemporanea edizione dantesca.

Non si discosta troppo da quella del *Filocolo* la tradizione della *Fiammetta*, anch'essa, per curiosa coincidenza, avviata da un'edizione datata 1472 e licenziata a Padova dalla stessa bottega di Bartolomeo Valdezoco e Martino de Septem Arboribus che pochi mesi più tardi firmerà l'importante edizione del *Canzoniere* petrarchesco «ex originali libro extracta». ¹⁵⁴ Il modello librario è quello del compatto in quarto di agevole maneggevolezza (cc. 132), impresso a piena pagina in un elegante romano di corpo medio (R105) di piacevole leggibilità. A queste scelte bibliologico-editoriali si adegua l'edizione napoletana *sine notis*, ragionevolmente assegnata a Del Tuppo, datata 1480, che fin dall'incipit si autodenuncia una sostanziale ristampa dell'edizione padovana.¹⁵⁵ Prima della fine del secolo il desiderio dei lettori amanti delle vicende amorose sarebbe stato esaudito da almeno altre tre edizioni: una (l'unica in folio) priva di sottoscrittura tipografica assegnata a una tipografia del Nord Italia, ca. 1480-'85,¹⁵⁶ e due veneziane, rispettivamente Filippo di Pietro 1481 e Maximus de Butricis 1491.¹⁵⁷ L'edizione del 1481, palesemente replicata dieci anni più tardi, vede ancora coinvolto in veste di curatore editoriale e firmatario della lettera rivolta «alle donne innamora-

154. GW 4456; ISTD ib00733000. E. CURTI, *Prime ricerche sugli incunaboli dell'«Elegia di madonna Fiammetta»*, in «Studi sul Boccaccio», xxxv 2007, pp. 69-83.

155. FAVA-BRESCIANO, *La stampa a Napoli*, cit., n. 59; GW 4458; ISTD ib00734000.

156. GW 4457; ISTD ib00735000 ne censisce un unico esemplare in Italia presso la Nazionale di Firenze: Pal. E 6 2 23 (*Catalogo degli Incunaboli della Biblioteca Nazionale*, cit., n. 548).

157. ISTD ib00736000; ISTD ib00737000.

te» (cc. h5v-h6v) Girolamo Squarzafico, che per lo stesso tipografo, si ricorderà, già aveva compilato la biografia del Boccaccio pubblicata nel *Filocolo* del 1472.¹⁵⁸ Entrambe le edizioni veneziane denotano soluzioni bibliologiche al risparmio: in quarto, dimezzano la mole del volume (che scende dalle 132 carte della *princeps* padovana a sole 66) ricorrendo a un carattere di corpo minore (rispettivamente G80 ed R81) e una più fitta disposizione del testo nella pagina che sale da 25 a 36/38 righe per pagina, con inevitabile perdita di quell'ariosa eleganza che contraddistingue le edizioni padovana e napoletana.

La distribuzione cronologica delle edizioni del *Filostrato* sembra svilupparsi con modalità diversa da quanto rilevato per le altre opere. Dopo la *princeps* [Venezia], Lucas Dominici, [ca. 1481] (in 4°, cc. 98),¹⁵⁹ deve attendere lo scorcio del secolo per tornare sui banchi dei librai. In una veste del tutto analoga a quella dei "libri di battaglia" (in quarto con testo in gotico disposto su due colonne) lo ripropone a Bologna nel 1498 Caligula de Bazaleriis – edizione che alletta le fantasie del lettore con una silografia in apertura raffigurante un guerriero con armatura ed elmo appoggiato allo scudo senza però poi dare seguito alla promessa di un *Filostrato* illustrato –¹⁶⁰ e nello stesso anno, a Milano, Ulrich Scinzenzeler, che ne sottoscrive due ravvicinate edizioni: una prima in data 27 settembre 1498 e una seconda a distanza di un anno in data 8 novembre 1499, entrambe oggi note in due soli esemplari.¹⁶¹ A dispetto della precoce *princeps* Ferrara, Augustinus Carnerius, 1475,¹⁶² il *Teseida* non doveva suscitare altrettanto interesse negli stampatori quattrocenteschi. Entro la fine del secolo solo il libraio-editore napoletano Del Tупpo, come anticipato, si arrischiava a riproporlo – ma senza qui accondiscendere ad alcuno spunto di figurabilità, a differenza della precedente edizione del *Filocolo* – in un'edizione non sottoscritta né datata (ma a

158. RICHARDSON, *Print Culture in Renaissance Italy*, cit., p. 31.

159. GW 4472; ISTD ib00748000.

160. SANDER 1074; GW 4473; ISTD ib00748400.

161. GW 4474; GW 0447410N; ISTD ib00748600; ISTD ib00748600.

162. GW 4499; ISTD ib00761000.

lui ancora ragionevolmente assegnata ca. 1490) nel più agevole formato in quarto rispetto all'in folio ferrarese.¹⁶³

Ben diversa fortuna arrivò invece al *Ninfale fiesolano*, se entro il 1500 se ne conteranno sette edizioni, tutte circoscritte alla tipografia fiorentino-veneziana (1477-1500).¹⁶⁴ Al contrario, chi alla fine del secolo avesse voluto procurarsi l'*Ameto* avrebbe dovuto recuperare un esemplare di una delle due edizioni di oltre vent'anni prima: Roma, [Johannes Schurener], 1478,¹⁶⁵ o Treviso, Michael Manzulus, 1479.¹⁶⁶ Tutta interna alla tipografia fiorentina di Bartolomeo de' Libri è la tradizione del *Corbaccio*, scandita da due edizioni, entrambe già sul declinare del secolo (1487; ca. 1495-'97), la seconda delle quali, contraddistinta da incipit ingentilito da bordura silografica formata da montanti a motivo floreale accostati, priva di sottoscrizione e di mole ridotta (il numero delle carte si contrae infatti da 68 a 42 anche in virtù dell'impiego di un carattere R97 di corpo inferiore rispetto all'R115 adottato in quella del 1487).¹⁶⁷

È ragionevole che questa produzione tipografica non trovasse sbocco commerciale fuori della penisola, dove la fortuna del Boccaccio narratore è limitata alla duplice edizione Metz, Caspar Hochfeder, 26 agosto 1499 e 2 agosto 1500, della traduzione del *Filocolo* in tedesco (*Florio und Biancaffora*)¹⁶⁸ e alla versione in castigliano della *Fiammetta* (*La fiometa*, Salamanca, [Antonius Nebrissensis?], 1497).¹⁶⁹

Il profilo della tradizione a stampa delle Tre Corone nel XV secolo – inevitabilmente troppo complessa e ricca di implicazioni per essere qui risolta in modo definitivo – sembra suggerire forti connotazioni geografiche, quasi che il mercato italiano e quello euro-

163. GW 4500; ISTD ib00761500 ne registra due soli esemplari. Sull'illustrabilità del *Teseida* si veda F. MALAGNINI, *Sul programma illustrativo del 'Teseida'*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXXIV 2007, pp. 523-76; MAZZETTI, *Boccaccio e l'invenzione del libro illustrabile*, cit., pp. 139-46.

164. ISTD ib00757000; ISTD ib00758000; ISTD ib00758300; ISTD ib00758500; ISTD ib00759200; ISTD ib00759500; ISTD ib00759800.

165. GW 4428; ISTD ib00706000.

166. GW 4429; ISTD ib00707000.

167. GW 4438-4439; ISTD ib00724000; ISTD ib00725000.

168. ISTD ib00746000; ISTD ib00747000.

169. ISTD ib00738000.

peo rispondessero, eccetto sporadiche eccezioni, a richieste ed esigenze culturali sostanzialmente distinte. Se la fortuna della *Commedia* era questione tutta italiana, il Petrarca volgare ancora non valicava le Alpi, al di là delle quali aveva invece trovato prematuro e durevole successo quello latino. E anche la ricezione dell'opera boccacciana, nella scia della tradizione manoscritta, faceva segnare un evidente discrimine tra il gusto dei lettori nostrani e quelli d'Oltralpe. Solo la storia dei singoli esemplari – che comporterebbe un censimento collettivo di tutti gli esemplari superstiti delle edizioni quattrocentesche delle Tre Corone – potrebbe però fornirci un'apprrezzabile messe di dati riguardo l'effettiva circolazione di quelle edizioni e la loro ricezione, non troppo oltre il limite del nuovo secolo, nel più ampio contesto europeo.¹⁷⁰

Se ne propone qualche esempio, da prendersi ancora come caso isolato in prospettiva di un campione più ampio e pertanto di maggiore affidabilità. La copia del *De vita solitaria*, [Strassburg, Adolf Rusch, non dopo il 1473], oggi in California presso la Huntington Library di San Marino (con segnatura 93540) risulta a inizio Novecento nelle mani del libraio italiano Cesare Guglielmetti, da cui probabilmente la acquistò il bibliofilo Henry Edwards Huntington (1850-1927). Ma alcuni indizi materiali – dalla pressoché coeva legatura in pelle di scrofa assegnabile alla bottega di Hans Stumpf ad alcune occasionali annotazioni di mano anonima – suggeriscono che non dovette uscire dall'area tedesca sino alle soglie dell'età moderna, per poi forse entrare in una collezione d'Oltremania.¹⁷¹ Opposte analogie tradisce la maggior parte delle copie finora censite delle edizioni quattrocentesche del Petrarca volgare, le cui tracce di possesso e lettura coeve, o non troppo distanti rispetto all'anno di stampa, sembrano ricondurre quasi esclusivamente a lettori italiani, lasciando così intravedere una circolazione extra-italiana più tarda e già frutto di un mutato clima culturale o di sottese ragioni col-

170. Per ora gli unici dati sono quelli che si possono estrapolare dal più ampio database *Material Evidence in Incunabula* (MEI), che prevede la progressiva registrazione delle note d'esemplare degli incunaboli conservati nelle biblioteche di tutto il mondo.

171. MEI 02123041.

lezionistiche. È il caso, per proporre alcuni rapidi sondaggi, di entrambe le copie dell'edizione Venezia, Reynaldus de Novimagio e Theodorus de Reynsburch, 1478, oggi alla Bodleian Library (Auct. 2Q 6 59; Auct. 2Q inf. 1 15), la seconda delle quali con ragionevole provenienza dalla biblioteca di Galeotto Pico della Mirandola (1442-1499),¹⁷² o dell'esemplare dell'ed. Venezia, Petrus de Plasiis, 1491-'92, oggi alla Wellesley College Library negli Stati Uniti (f P717), la cui storia personale è circoscritta ai confini nazionali fino all'inizio del secolo scorso quando fu acquistata dal bibliofilo George Arthur Plimpton (1855-1936).¹⁷³ Al contrario, l'annotazione di possesso «Hic codex est Monasterii Sanctissimi Johannis Baptiste in Rebendorff ordinis canonicorum regularium diui Augustini episcopi. Eystetensis dyocesis» – ascrivibile all'abbazia bavarese dei canonici regolari di Rebendorf – vergata in apertura della copia segnata Auct. 4Q 5 20 presso la Bodleian Library dell'ed. Venezia, de Gregori, 1492, delle *Epistolae familiares* ne attesterebbe una precoce ricezione nell'ambiente monastico e conventuale tedesco.¹⁷⁴

Non inganni l'attuale conservazione nei Paesi Bassi (Amsterdam, Koninklijke Bibliotheek - Nationale Bibliotheek van Nederland, KW 171 F 29) dell'edizione de *La Fiammetta*, [Padova], Bartolomeo Valdezocco e Martinus de Septem Arboribus, 21 marzo 1472:¹⁷⁵ la decifrazione delle tracce d'esemplare ne dimostra una storia in due tempi, trascorsa al di qua delle Alpi quantomeno fino all'ingresso nella collezione del bibliofilo inglese e console a Venezia Joseph Smith (1673-1770), dalla cui dispersione nel 1773 dovette passare alla raccolta del mercante di origini italiane trapiantato ad Amsterdam Pietro Antonio Bolongaro Crevenna (1735-1792). Destino del tutto analogo alla copia oggi alla British Library (C 6 a 12),¹⁷⁶ proveniente in ultima battuta dalla collezione di re Giorgio III ma anch'essa rintracciata a Venezia in pieno Settecento dal console Smith tra le vendite delle dismesse librerie patrizie, e a quella, per

172. MEI 00207201; MEI 00211529.

173. MEI 02128752.

174. MEI 00212010.

175. MEI 02102120.

176. MEI 02014768.

proporre un ultimo rapido esempio, dell'ed. Venezia, Filippo di Pietro, 1481, conservata presso la Huntington Library di San Marino (85059), la cui fuoriuscita dal territorio nazionale non può essere anticipata rispetto alla dispersione della raccolta appartenuta al collezionista e mercante attivo a Venezia Amedeo Svajer (1727-1791). Il Dante folignate di recente riscoperto alla biblioteca Kroch della Cornell University di Ithaca (NY) è per certi versi un caso estremo: le dense postille che lo corredano, attribuibili a un anonimo lettore di primo Cinquecento e riconducibili al perduto commento trecentesco del napoletano Guglielmo Maramauro, testimoniano della tenuta su lunga durata del vecchio incunabolo e, al contempo, dell'impossibilità per una parte dei lettori di accedere al poema senza un sostegno esegetico, con sostanziale rinnegamento della proposta aldina.¹⁷⁷ Ma l'indagine in questa direzione è tutta in salita.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- BMC = *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum*, London, The Trustees of the British Museum, 1908-2007, 13 voll.
 BOD-INC = *A catalogue of books printed in the fifteenth century now in the Bodleian Library*, by A. COATES et al., Oxford, Oxford Univ. Press, 2005, 6 voll.
 BSB-INK = *Bayerische Staatsbibliothek Inkunabelkatalog*, Wiesbaden, Reichert, 1988-2009, 7 voll.
 EDIT16 = *Le edizioni italiane del XVI secolo: censimento nazionale*, Roma, ICCU, 1985-, 6 voll. (A-F).
 ESSLING = V. MASSÉNA PRINCE D'ESSLING, *Les Livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, Firenze-Paris, Olschki-Leclerc, 1907-1914, 3 voll. in 6 tomi.
 GOFF = *Incunabula in American Libraries. A third census of fifteenth-century Books recorded in North American Collections*, reproduced from the annotated copy maintained by F.R. GOFF, Millwood, Kraus Reprint, 1973.
 GW = *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, Leipzig, Hiersemann, 1925-.
 GW M = *Gesamtkatalog der Wiegendrucke Manuskript* (<http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de>).

¹⁷⁷ N. VACALEBRE, *Paradiso (e Purgatorio) riconquistati. Un incunabolo dantesco in America e il riscoperto autore delle sue chiose*, in «Lettere italiane», LXXII 2020, 2 pp. 232-55.

- IGI = *Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato-Libreria dello Stato, 1943-1981, 6 voll.
 ISTC = *Incunabula Short Title Catalogue* (<http://www.bl.uk/catalogues/istc>).
 MEI = *Material Evidence in Incunabula* (<http://data.cerl.org/mei/>).
 POLAIN = M.-L. POLAIN, *Catalogue des livres imprimés au quinzième siècle des bibliothèques de Belgique*, Bruxelles, Société des Bibliophiles & Iconophiles de Belgique, 1932, 4 voll. (*Supplément*, Bruxelles, Tulkens, 1978).
 SANDER = M. SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, Milan, Hoepli, 1942-1943, 6 voll. (poi Nendeln, Kraus Reprint, 1969).
 USTC = *Universal Short Title Catalogue* (<https://www.ustc.ac.uk>).

NUOVE PROSPETTIVE PER IL TESTO CRITICO
DEL *DE VULGARI ELOQUENTIA**

Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantum umeris insidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea (GIOVANNI DI SALISBURY, *Metalogicon*, III 4).

Come è noto, la tradizione manoscritta del *D.v.e.* è costituita da tre codici principali: il manoscritto lat. folio 437 della Staatsbiblio-

* Per le edizioni frequentemente citate si adottano le seguenti sigle: *D.v.e.* 1896/1897 = D.A., *Il trattato 'De vulgari eloquentia'*, per cura di P. RAJNA, Firenze, Le Monnier, 1896 (rist. Milano, Hoepli, 1907); *Id.*, *Id.*, ed. minore, Firenze, Le Monnier, 1897; *D.v.e.* 1917/1920 = DANTIS ALAGHERII *De vulgari eloquentia libri II*, rec. L. BERTALOT, Friedrichsdorf apud Francofurtum ad M., 1917 (poi Gebennae, in aedibus Leonis S. Olschki, MCMXX); *D.v.e.* 1921 = D.A., *De vulgari eloquentia*, a cura di P. RAJNA, in *Le Opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, Firenze, Bemporad, 1921 (II ed., Firenze, Nella sede della Società, 1960); *D.v.e.* 1924 = D.A., *De vulgari eloquentia*, in *Le Opere di D.A.*, a cura di E. MOORE, nuovamente rivedute nel testo dal Dr. P. TOYNBEE, IV ed., Oxford, Nella Stamperia dell'Università, 1924, pp. 379-400; *D.v.e.* 1957 = D.A., *De vulgari eloquentia*, ridotto a miglior lezione, commentato e tradotto da A. MARIGO [...], Terza ed. con appendice di aggiornamento a cura di P.G. RICCI, Firenze, Le Monnier, 1957 (1938¹); *D.v.e.* 1968 = D.A., *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. MENGALDO, I. *Introduzione e testo* [unico pubbl.], Padova, Antenore, 1968; *D.v.e.* 1979 = D.A., *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. MENGALDO, in D.A., *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, II 1979, pp. 1-237; *D.v.e.* 1990 = DANTE, *De vulgari eloquentia*, testo originale a fronte, trad. e saggi introduttivi di C. MARAZZINI e C. DEL POPOLO, Mondadori, 1990; *D.v.e.* 1998 = D.A., *De vulgari eloquentia*, testo latino a fronte, intr., trad. e note di G. INGLESE, Milano, Rizzoli, 1998 (rist. 2018); *D.v.e.* 2011a = D.A., *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, in D.A., *Opere*, ed. diretta da M. SANTAGATA, vol. I. *Rime. Vita Nova. De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA et al., Milano, Mondadori, 2011; *D.v.e.* 2011b = D.A., *De l'éloquence en vulgaire*, intr. et appareil critique par I. ROSIER-CATACH, trad. française par A.

thek di Berlino (oggi a Tübingen, Depot der Berliner Staatsbibliothek) che proviene dall'Italia settentrionale ed è datato alla metà del Trecento (d'ora in poi: B); a questo si affiancano (in quanto copie di un comune antigrafo y) i più tardi codici 580 della Bibliothèque Civique di Grenoble (= G) e 1088 della Biblioteca Trivulziana di Milano (= T) che presentano una *mise en page* molto simile e sono in genere ascritti alla fine del secolo XIV o all'inizio del successivo. Copie di T sono invece il ms. Reg. lat. 1370 della Biblioteca Apostolica Vaticana (trascritto fra il 1514 e il 1517 per Pietro Bembo) e l'*excerptum* di D.v.e., II 9-10 1-4, che figura nello zibaldone di Angelo Colocci, ms. Vaticano lat. 4817, c. 284r-v.

G e T sono noti da tempo agli studiosi del D.v.e.: il Trivulziano è infatti il codice sulla base del quale, nel 1529, Giovan Giorgio Trissino pubblicò il suo volgarizzamento del trattato, mentre il manoscritto di Grenoble costituisce la fonte sulla quale, nel 1577, Jacopo Corbinelli condusse l'*editio princeps* del testo latino.¹

Il codice di Berlino fu scoperto soltanto nel 1917 da Ludwig Bertalot, che lo utilizzò per la sua edizione del 1917/1920 e ne pubblicò il facsimile nel 1922.² Conseguenza di tale tardiva scoperta fu che

GRONDEUX, R. IMBACH, I. ROSIER-CATACH, Paris, Fayard, 2011; D.v.e. 2012 = D.A., *De vulgari eloquentia*, a cura di E. FENZI, con la collab. di L. FORMISANO e F. MONTUORI, in Appendice *De la volgare eloquenzia di Dante*, volgarizzamento di G.G. TRISSINO (1529), Roma, Salerno Editrice, 2012.

1. I codici G e T sono stati accuratamente descritti da RAJNA in D.v.e. 1896 (pp. XI-XXXI, XXXI-XLIII) e da MENGALDO (in D.v.e. 1968, pp. CV-CVI). Il ms. di Grenoble è riprodotto, in edizione fototipica, in DANTE ALIGHIERI, *Traité de l'Eloquence Vulgaire. Manuscrit de Grenoble*, publié par [E.] MAIGNIEN, Conservateur de la Bibliothèque de Grenoble, et le Dr [P.I.] PROMPT, Venise, Olschki [ma Grenoble, Baratier], 1892; si noti, tuttavia, che questa edizione non riproduce in modo soddisfacente la *façes* del manoscritto (specie per quanto riguarda gli inchiostri, che appaiono molto più scuri rispetto all'originale). Il testo del volgarizzamento di Trissino è ora edito e riprodotto in facsimile a cura di F. MONTUORI in D.v.e. 2012, pp. 441-596. Per l'ed. *princeps* curata da Corbinelli si veda: DANTIS ALIGERII *praeccellentissimi poetae de vulgari eloquentia libri duo nunc primum ad vetusti et unici scripti codicis exemplar editi ex libris Corbinelli eiusdemque adnotationibus illustrati. Ad Henricum Franciae Poloniaeque regem christianissimum*, Parisiis, apud Io. Corbon, 1577.

2. Sul ms. B cfr. L. BERTALOT in D.v.e. 1917/1920, pp. 1 e 6-8, e ID., *Il codice B del 'De Vulgari Eloquentia'*, in «La Bibliofilia», XXIV 1922, pp. 261-64, con riproduz. fototipica del testo (poi in ID., *Il codice B del 'De Vulgari Eloquentia'*, Firenze, Olschki, 1923);

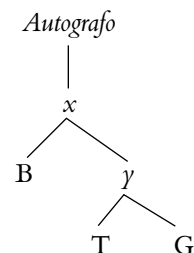
gran parte delle pluriennali ricerche critico-testuali dedicate al trattato da Pio Rajna furono condotte esclusivamente su G e su T (mi riferisco, in particolare, all'ed. *maior* del 1896 e alla *minor* del 1897); quanto all'edizione del centenario (D.v.e. 1921), essa è priva di apparato e dunque non consente di controllare la *varia lectio* dei manoscritti. Tale circostanza è tanto più delicata in quanto è nota la sfiducia manifestata più volte da Rajna nei confronti del codice di Berlino, accusato di esercitare «un'azione consciamente, e quindi pericolosamente, correttrice».³ Quest'ultima affermazione, per altro, è stata notevolmente ridimensionata grazie ai successivi contributi di Aristide Marigo e di Pier Vincenzo Mengaldo, il quale (sulla base dello stemma che è riprodotto qui di seguito) nella sua edizione del 1968 assumeva decisamente B quale testimone base:

il testo critico va dunque fondato di massima su B. S'intende che trattandosi di una tipica recensione «aperta» [...] resta una buona serie di lezioni indifferenti tra le quali la scelta non può essere meccanica ma critica: tuttavia elementari ragioni di coerenza ed economia metodica impongono di difendere fin dove è possibile [...] la lezione di B, scartandola dunque solo quando la presunzione d'errore a suo carico sia particolarmente consistente, e beninteso accogliendola tutte le volte che le varianti indifferenti resistano come tali all'analisi.⁴

si veda anche la sintetica descrizione di MENGALDO in D.v.e. 1968, pp. CIII-CIV. Sulla circolazione del testo cfr. C. PULSONI, *Per la fortuna del 'De vulgari eloquentia' nel primo Cinquecento: Bembo e Barbieri*, in «Aevum», LXXI 1997, pp. 631-50; ID., *La tradizione «padovana» del 'De vulgari eloquentia'*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*. Atti del Convegno di Monselice-Padova, 7-8 maggio 2004, a cura di F. BRUGNOLO e Z.L. VERLATO, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 187-203; A. ROSSI, *Il codice "Bini" di Berlino (B) e il 'De vulgari' e Descrizione di B*, in ID., *Da Dante a Leonardo. Un percorso di originali*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 84-119 e 120-32; C. BOLOGNA, *Un'ipotesi sulla ricezione del 'De vulgari eloquentia': il codice Berlinese*, in *La cultura volgare padovana*, cit., pp. 205-56; E. PISTOLESI, *Il 'De vulgari eloquentia' di Giovanni Boccaccio (1)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCI 2014, pp. 161-99.

3. P. RAJNA, *Approcci per una nuova edizione del 'De vulgari eloquentia'*, in «Studi danteschi», XIV 1930, pp. 5-78, a p. 12.

4. P.V. MENGALDO, *Nota al testo*, in D.v.e. 1968, pp. CIII-CXXI, alle pp. CXII-CXIII (cfr. anche ivi, p. CXII: «va decisamente contenuto il sospetto, ripetutamente avanzato dal Rajna, che B eserciti un'azione "consciamente e quindi pericolosamente

Stemma codicum in *D.v.e.* 1968, p. cxii

Il testo di Mengaldo è stato poi rivisto dallo stesso studioso nel 1979 (in occasione dell'edizione ricciardiana delle *Opere minori* di Dante) e nel 2012, per il nuovo testo della Società Dantesca Italiana;⁵ inoltre, in più luoghi, esso è stato oggetto di varie, pregevoli revisioni che figurano in particolare nelle edizioni commentate di Inglese (*D.v.e.* 1998), di Tavoni (*D.v.e.* 2011a) e di Fenzi (*D.v.e.* 2012). Si può dunque a buon diritto affermare che oggi lo studioso del testo del *D.v.e.* ha a disposizione un'ampia – e solidissima – messe di contributi critico-testuali: a tutti gli effetti egli siede sulle spalle di giganti.⁶ Ciononostante, da una ricollazione integrale dei manoscrit-

correttrice”; così anche A. MARIGO, *Il testo critico del 'De vulgari eloquentia'*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVI 1925, pp. 289-338, a p. 296: «non solo non troviamo le prove, ma neppure riceve qualche valido appoggio il dubbio che il testo di B sia direttamente o indirettamente inquinato di una manifesta o subdola superfetazione critica»; cfr. inoltre P.G. RICCI, *Gli studi sul 'De vulgari eloquentia' dal 1938 al 1954*, in *D.v.e.* 1957, pp. 337-82, alle pp. 339-40.

5. Cfr., rispettivamente, *D.v.e.* 1979 e D.A., *De vulgari eloquentia*, a cura di P.V. MENGALDO, in *Le opere di Dante*, testi critici a cura di F. BRAMBILLA AGENO et al., riveduti da D. DE ROBERTIS e G. BRESCHI, Firenze, Polistampa, 2012, pp. 473-513; *Prefazione e Nota al testo*, ivi, pp. IX-XI.

6. Fra i principali contributi alla critica del testo e all'esegesi del trattato vanno poi ricordati: G. CONTINI, *Rec. a D.A., D.v.e., ridotto a miglior lezione e commentato da A. Marigo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXIII 1939, pp. 283-93; S. PELLEGRINI, *Dante e il volgare illustre italiano (Testo del 'De vulgari eloquentia', lib. 1, cap. 10-19)*, Pisa, Arti grafiche Tornar, 1946; D. BIGONGIARI, *Notes on the Text of Dante*, in «The Romanic Review», XLI 1950, pp. 3-13, in partic. pp. 7-13; A. PÉZARD, *La rotta gonna. Gloses et corrections aux textes mineurs de Dante*, Firenze-Paris, Sansoni-Didier, II 1969, pp. 7-51; P.V. MENGALDO, *Su una recente edizione del 'De vulgari eloquentia'*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVII 1970, pp. 67-93 (*Rec.* all'edizione Panvini del *D.v.e.*); M. PICCHIO SIMONELLI, *Per l'esegesi e la critica testuale del 'De vulga-*

ti è emerso che la critica del testo del trattato pone ancora alcune questioni irrisolte, sulle quali sarebbe opportuno ritornare.

Il primo problema è che l'apparato di Mengaldo è dichiaratamente selettivo; scelto B come testimone base, esso registra, nell'ordine:

a) tutte le lezioni d'archetipo o comuni rifiutate; b) tutte le lezioni di B rifiutate; c) tutte le varianti indifferenti di GT; d) le grafie di B, e a maggior ragione quelle condivise con esso da uno o da entrambi i codici dell'altro ramo, non accolte [...]. Sono naturalmente esclusi e gli errori e le grafie peculiari di GT, e a maggior ragione di uno dei due, con solo pochissime e giustificate presenze di lezioni isolate di G o T, e soprattutto col sottinteso che, di fatto, si è prudenzialmente abbondato nell'attribuire le varianti del ramo γ alla categoria delle indifferenti piuttosto che delle erronee.⁷

Ora, se per le grafie si può ricorrere alle tavole del Bertalot (*D.v.e.* 1917/1920, pp. 69-75) e (per G e T) all'apparato dell'*editio maior* di Rajna (*D.v.e.* 1896), per quanto riguarda invece il criterio di omettere la registrazione degli errori comuni di GT si può avere qualche perplessità.⁸ In linea di principio, la scelta di Mengaldo potrebbe anche

ri eloquentia', in «Romance Philology», xxv 1971-1972, pp. 390-400 (*Rec.* all'ed. Mengaldo 1968); M. CORRADO, *Dante e la questione della lingua di Adamo ('D.v.e.', I 4-7; 'Paradiso', xxvi 124-38)*, Roma, Salerno Editrice, 2010; C. VILLA, *Appunti danteschi: cronache "curiali" fra 'DVE' e 'Monarchia'*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIV 2017, pp. 44-58, partic. pp. 44-53; P. MANNI, *Ancora sul lucchesismo 'Grassarra/Gassar(r)/Gassaria' in 'De vulgari eloquentia', I, 13, 2*, in «Acciò che 'l nostro dire sia ben chiaro». Scritti per Nicoletta Maraschio, a cura di M. BIFFI, F. CIALDINI, R. SETTI, Firenze, Accademia della Crusca, 2018, 2 voll., II pp. 639-52.

7. MENGALDO in *D.v.e.* 1968, p. cxx.

8. A proposito dei criteri da lui seguiti nella ricostruzione della veste formale, lo stesso MENGALDO in *D.v.e.* 1968, p. cxix, osservava: «l'apparato, integrato appunto dalle tavole del Bertalot e dallo spoglio del Rajna per G e T, consente il controllo delle scelte effettuate». Per quanto riguarda, invece, la documentazione relativa alla *varia lectio* di GT, Mengaldo ebbe modo di ribadire la sua preferenza per un apparato, per così dire, di «tipo secco» – «in cui compaia cioè quanto, e solo quanto, serve a ricostruire l'archetipo e a consentire il controllo delle scelte dell'editore» – nella sua recensione all'ed. Panvini del *De vulgari eloquentia* (vd. MENGALDO, *Su una recente edizione*, cit., pp. 84-85) e ciò, si noti, proprio in relazione alla tendenza, da parte di Panvini (ivi, p. 84), «a una rappresentazione completa dello status dei codici, e dunque alla registrazione non solo di tutte le lezioni rifiutate, anche di

apparire legittima; scrive infatti Paul Maas nel par. 24 della sua *Critica del testo* (relativo alla costituzione dell'apparato): «le lezioni eliminabili con certezza non vanno sotto il testo»;⁹ d'altra parte, la nozione di 'lezione eliminabile con certezza' potrebbe anche non essere pacifica per tutti.¹⁰ Il punto critico però è che le lezioni concordemente attestate da GT, per quanto eventualmente rifiutate come erranee, riflettono la lezione dell'iparchetipo ricostruito *y*, che è uno dei due portatori di varianti del nostro *stemma codicum*;¹¹ ebbene, secondo la norma maasiana, tutte le varianti di tale rango stemmatico – «anche i trascorsi di penna» – andrebbero registrate nell'apparato: e ciò, spiega Maas, al fine di «avvertire il lettore che in questo punto il testo non si fonda sull'archetipo, bensì su un gradino più basso della tradizione», cioè su uno solo dei due portatori di varianti (in questo caso, B).¹² Si aggiunga che la scelta di omettere la segnalazione degli errori propri di GT (cioè di *y*) si rivela poco metodica anche rispetto a un altro ordine di considerazioni, e cioè nel caso in cui, prima o poi, venisse alla luce un nuovo testimone del *D.v.e.*: è chiaro, infatti, che per inserirlo correttamente nello stemma occorrerebbe poter disporre delle lezioni caratteristiche di *y* (e quindi di un apparato critico quanto più ricco e preciso possibile).

In ogni caso, non tutte le lezioni di GT rifiutate da Mengaldo (e non registrate in apparato) risultano palesemente erranee; propon-

sola portata grafica, del codice base B, e delle varianti indifferenti dell'altro ramo, ma anche degli errori palmari e delle grafie non accolte di GT». Va detto, per altro, che l'apparato di Panvini (che dipende da quello di Rajna) presenta, a sua volta, non poche incoerenze e omissioni.

9. P. MAAS, *La critica del testo*, trad. a cura di G. ZIFFER, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, p. 37.

10. Si veda in proposito il commento di E. MONTANARI, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2003, p. 257: «Si dia però la massima considerazione al "sicher" ['sicuramente'], che non solo mette in guardia da eliminazioni disinvoltate o sommarie, ma esclude altresì che lezioni sulla cui eliminazione sussistano dubbi non manifestamente infondati possano essere fatte semplicemente sparire (lasciando per ora impregiudicato dove debbano essere collocate)».

11. MAAS, *La critica del testo*, cit., p. 14: «se p. es. si fossero conservati solo A E e J [...] in caso di accordo di E J contro A, portatori di varianti sarebbero A e γ (= E J)».

12. Ivi, pp. 35-36.

go solo un esempio, che mi pare significativo. In *D.v.e.*, I 9 7-8, in un brano nel quale si parla dell'inevitabile mutare delle lingue «per locorum temporumque distantias» ('per gli intervalli di tempo e le distanze dei luoghi') Dante inserisce due esempi che nel testo di Mengaldo – qui conforme alla lezione del solo B – figurano come segue:

Quapropter audacter testamur quod, si vetustissimi Papienses nunc resurgent, sermone vario vel diverso cum modernis Papiensibus loquerentur. Nec aliter mirum videatur quod dicimus, quam percipere iuvenem exoletum quem exolescere non videmus: nam que paulatim moventur, minime perpenduntur a nobis.

('ragion per cui affermiamo audacemente che se gli antichissimi Pavesi oggi risorgessero parlerebbero con i moderni Pavesi in una lingua variamente alterata o diversa; e ciò che diciamo non sembri altrimenti strano che il riconoscere da adulto un giovane che non vediamo diventare grande: infatti i mutamenti gradualì sono per noi del tutto impercettibili').

Ora, a mio avviso, il «videmus» a testo comporta qualche difficoltà esegetica, difficoltà che le traduzioni – specie se più aderenti al latino (come quella di G. Inglese) – riflettono abbastanza bene; infatti, la maggior parte dei traduttori (ad es. Mengaldo, Tavoni, Fenzi) intende il «videmus» in rapporto di anteriorità: come se fosse un presente storico ('che non abbiamo visto crescere').¹³ In realtà, questi due periodi sembrerebbero costituire due forme particolari di *exempla ficta*, cioè di ipotesi fittizie, introdotte per conferire al discorso una maggiore efficacia espressiva (il primo dei due costrutti, per altro, è senza dubbio un periodo ipotetico dell'irrealtà); se que-

13. Queste alcune delle traduzioni di *D.v.e.*, I 9 8 (corsivi aggiunti): MENGALDO, in *D.v.e.* 1979, pp. 77 e 79: «E quanto diciamo non dovrà destare maggior meraviglia che il fatto di accorgersi che un giovane è divenuto adulto *senza averne prima notata la crescita*»; INGLESE, in *D.v.e.* 1998, p. 79: «E quello che dico non paia sorprendente, più di quanto non sia scoprire già cresciuto un giovane che *non vediamo crescere*»; TAVONI, in *D.v.e.* 2011a, p. 1225: «E questo che diciamo non deve stupire più del fatto di accorgersi che un giovane *che non abbiamo visto crescere* è diventato adulto»; FENZI, in *D.v.e.* 2012, p. 65: «quanto dico non deve meravigliare più del fatto che ci accorgiamo che un giovane è diventato adulto *senza averne osservato il processo di crescita*».

sto è vero, nel nostro secondo esempio, in luogo di «videmus», ci aspetteremmo piuttosto un congiuntivo, ipotetico e irreali, come nel primo caso: «si resurgerent [...] loquerentur». ¹⁴ Se si controllano i codici G (c. 6v) e T (c. 4r), si rileva che entrambi attestano proprio il congiuntivo «videremus», in virtù del quale la traduzione suonerebbe: «ciò che diciamo non sembri altrimenti strano che il riconoscere da adulto un giovane che non avessimo visto diventare grande» (o: «il quale non avessimo veduto crescere», come traduce Trissino). ¹⁵ La lezione «videremus» è dunque accettabile. In questo caso, tuttavia, più che discutere l'opzione di Mengaldo a favore della lezione di B – che ricalca quella di vari editori precedenti, come Bertalot (*D.v.e.* 1917/1920, p. 22), Rajna (*D.v.e.* 1921, p. 327), Toynbee (*D.v.e.* 1924, p. 384a) e che è dettata dalla volontà di preservare una cadenza di *cursus velox* (sia pure in clausola non finale) – mi preme piuttosto osservare che, almeno in apparato, sarebbe stato opportuno riportare la variante di GT, la quale appare più perspicua e più normativa dal punto di vista sintattico. ¹⁶

14. Nel secondo esempio, la connotazione ipotetica dell'enunciato diviene chiara se si esplicita il valore condizionale dell'infinito *percipere*: «nec aliter mirum videatur quod dicimus quam *percipere* (= quam si perciperemus) [...]». In altre parole, l'esempio vuol dire che se, per ipotesi, incontrassimo, oramai adulto, un giovane che non avessimo visto crescere non lo riconosceremmo.

15. *D.v.e.* 2012, p. 491.

16. La scelta del futuro editore dipenderà dalla preferenza che, in sede di *selectio*, egli deciderà di accordare al ritmo oppure alla sintassi; per «videmus» si pronunciano (prevedibilmente) F. DI CAPUA, *Appunti sul «cursus» o ritmo prosaico nelle opere latine di Dante Alighieri*, ora in Id., *Scritti minori*, a cura di A. QUACQUARELLI, Roma-Paris-Tournai-New York, Desclée & C., 1959 (1919¹), 2 voll., I pp. 564-85, a p. 578, e P. TOYNBEE, *The Bearing of the 'Cursus' on the Text of Dante's 'De Vulgari Eloquentia'*, in «Proceedings of the British Academy», x 1921-1923, pp. 359-77, a p. 364. In generale, per l'uso del *cursus* nelle opere di Dante si veda l'equilibrata sintesi di P.V. MENGALDO, *Cursus*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, II 1970, pp. 290-95, e ora P. CHIESA, *L'impiego del 'cursus' in sede di critica testuale: una prospettiva diagnostica*, in *Meminisse iuvat. Studi in memoria di Violetta de Angelis*, a cura di F. BOGNINI, pref. di G.C. ALESSIO, Pisa, ETS, 2012, pp. 279-304, partic. pp. 292-301; per l'impiego del *cursus* nell'*Epistola a Cangrande* si vedano inoltre le osservazioni di L. AZZETTA in D.A., *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, a cura di M. BAGLIO, L. AZZETTA, M. PETOLETTI, M. RINALDI, intr. di A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 318-20.

Un secondo ordine di problemi della critica del testo del *D.v.e.* è poi costituito dalla difficoltà di accertamento della lezione, sia a causa dei successivi ripensamenti dello stesso Mengaldo nel passaggio dall'edizione del 1968 a quelle del 1979 e del 2012; sia per effetto delle numerose proposte alternative che, come dicevo, nel frattempo sono state avanzate da diversi editori; alcune di queste, per altro, costituiscono senza dubbio un progresso rispetto al testo vulgato, ciononostante nella maggior parte dei casi esse non sono state ancora recepite nella tradizione editoriale più recente.

Un esempio molto caratteristico della mobilità del testo critico è costituito dalla lezione di *D.v.e.*, I 7 4, che in GT suona: «Presumpsit ergo in corde suo incurabilis homo, sub persuasione gigantis», mentre in B il passo presenta un'interessante integrazione: «Presumpsit ergo in corde suo incurabilis homo, sub persuasione gigantis Nembroth [abbreviato: gigantis .n.]». In questo caso, alla lezione di B si attengono le prime due edizioni di Mengaldo, quella di Inglese e quella di Tavoni (*D.v.e.* 1968, p. 11; *D.v.e.* 1979, p. 58; *D.v.e.* 1998, p. 62; *D.v.e.* 2011, p. 1186), mentre alla lezione di GT (già preferita da Rajna, in *D.v.e.* 1921, p. 324) torna l'ed. di Mengaldo del 2012 (*Le opere di Dante*, cit., pp. x e 480) seguito da Fenzi (*D.v.e.* 2012, pp. xcix e 44-46); in realtà, l'unica ragione per rifiutare la lezione di B è di supporre che l'indicazione per compendio del nome del gigante sia un glossema incorporato nel testo, ma forse ha piuttosto ragione Marigo, quando osserva che «la brevità ed oscurità del compendio chiarisce abbastanza l'omissione avvenuta in GT». ¹⁷

Tra i casi in cui la critica del testo del trattato ha fatto registrare dei significativi progressi rispetto al testo vulgato si segnala, in primo luogo, il passo di *D.v.e.*, I 6 5, che in tutte le moderne edizioni (da quella di Mengaldo in *D.v.e.* 1968, p. 10, sino a quella di Fenzi in *D.v.e.* 2012, p. 42) figura come segue:

17. MARIGO, *Il testo critico*, cit., p. 327. P. TOYNBEE, *Some notes on the text of Dante's 'De vulgari eloquentia'*, in «The Modern Language Review», xxii 1927, pp. 162-72, a p. 163, respingeva la lezione di B in quanto – ancora una volta – con l'integrazione del nome del gigante verrebbe meno la cadenza del *cursus planus* («persuasione gigantis»); un'utile rassegna delle varie posizioni su questa lezione è offerta da FENZI, in *D.v.e.* 2012, p. xcix.

Hac forma locutionis locutus est Adam; hac forma locutionis locuti sunt omnes posterius eius usque ad edificationem turris Babel, que 'turris confusionis' interpretatur; hanc formam locutionis hereditati sunt filii Heber, qui ab eo dicti sunt Hebrei.

(In questa forma di linguaggio parlò Adamo; in questa parlarono tutti i suoi posterius fino alla costruzione della torre di Babele – che viene interpretata come "torre della confusione"; questa forma di linguaggio fu quella che ereditarono i figli di Eber, che da lui furono chiamati Ebrei; trad. di Mengaldo, in *D.v.e.* 1979, pp. 55 e 57).

L'apparato dell'edizione critica (*D.v.e.* 1968) – che legge: «hanc formam] hac mss.; forma B» (p. 10) – in questo caso è da rettificare; la lezione dei codici BT e G¹ è infatti: «hac forma locutionis hereditati sunt» (hanc forma G²), ed «hac forma» è senza dubbio la lezione giusta, secondo l'accezione prevalente del verbo *heredito* registrata dal *Thesaurus linguae latinae* (che è di 'rendere qualcuno erede di qualcosa') e confermata da un noto passo di Agostino;¹⁸ di qui la traduzione: 'con questa forma di linguaggio, quale dono ereditario, sono stati gratificati i figli di Eber'. Si consideri, inoltre, che la lezione dei codici consente di ripristinare il parallelismo verosimilmente impiegato da Dante (*hac forma [...] hac forma [...] hac forma*). La lezione *hac forma* è stata introdotta per la prima volta solo nell'ed. Mengaldo del 2012.¹⁹

Spetta invece a Giorgio Inglese il merito di aver rettificato, in

18. Cfr. *TLL*, vi/3 coll. 2644 ll. 64-65 - 2645 ll. 1-6, nonché AGOSTINO, *Enarr. in Ps.* 118, serm. 23 7: «*Hereditate adquisivi testimonia tua in aeternum*. Nonnulli, uno verbo volentes dicere quod uno verbo in graeco positum est, *hereditavi* interpretati sunt. Quod etsi latinum esse posset, magis significaret eum qui dedit hereditatem, quam eum qui accepit; [...] melius ergo duobus verbis insinuat integer sensus, sive dicatur: hereditate possedi, sive dicatur: hereditate adquisivi; non hereditatem, sed hereditate» ('Come eredità ho ottenuto per sempre i tuoi insegnamenti. Alcuni, volendo esprimere con una sola parola ciò che in greco si trova espresso con un solo termine, hanno tradotto *hereditavi*; il che, pur essendo possibile in latino, indicherebbe colui che ha elargito l'eredità piuttosto che colui che l'ha ricevuta. Pertanto, il significato, nella sua integrità, si esprime meglio mediante due parole, sia che si dica: "ho ottenuto in eredità", sia che si dica: "ho ricevuto in eredità", non: "l'eredità" ma: "in eredità").

19. *Le opere di Dante*, cit., pp. x e 480.

D.v.e., I 9 11, l'insidioso refuso «*diversibus temporibus*» (ma «*diversis temporibus*» BGT) insinuatosi in tutte e tre le edizioni di Mengaldo (e rimasto in tutte quelle che da esse derivano).

In *D.v.e.*, II 6 7, credo che si possa accogliere la proposta conservativa di Tavoni, che difende la lezione concordemente attestata dai manoscritti («*Et fortassis utilissimum foret ad illam [supremam constructionem] habituandam, regulatos vidisse poetas [...] nec non alios qui nisi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium [...]*», trad. di Tavoni, in *D.v.e.* 2011a, pp. 1451-53: 'e forse la cosa più utile per acquisirne l'abito sarebbe aver studiato i poeti regolati [...] nonché altri che hanno partorito prose altissime, come Tito Livio') contro la correzione congetturale proposta da Trissino («*qui usi sunt altissimas prosas*», 'che hanno utilizzato prose altissime') e accolta poi da tutti gli editori successivi;²⁰ si noti infatti che il lessico di Ugucione registra sia *nitor* che il suo composto *enitor* quali sinonimi di *parere*, e quindi con il significato transitivo di 'partorire', 'produrre', 'creare';²¹ si consideri inoltre che *enitor* è impiegato con il complemento diretto da Dante stesso in *D.v.e.*, I 12 4: «*ita ut [...] quicquid excellentes animi Latinorum enitebantur primitus in tantorum coronatorum aula prodibat*» (trad. di Mengaldo, in *D.v.e.* 1979, p. 101: 'cosicché tutto ciò che a quel tempo producevano gli Italiani più nobili d'animo vedeva dapprima la luce nella reggia di quei sovrani così insigni').

Un terzo ordine di problemi è poi costituito da una serie di forme e di particolarità morfo-sintattiche proprie del codice B (e spesso confermate da GT) che a mio avviso andrebbero ripristinate e accolte a testo, sia per ragioni di coerenza metodologica (per la sua posizione e altezza stemmatica B resta infatti il testimone più auto-

20. La proposta di Tavoni si legge in *D.v.e.* 2011a, pp. 1121 e 1450-53 *ad loc.*; in proposito si vedano anche le osservazioni di FENZI in *D.v.e.* 2012, pp. CXVII-CXVIII (che difende la congettura di Trissino).

21. Cfr. UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, ed. critica *princeps* a cura di E. CECCHINI et al., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, 2 voll., II p. 837, N 46 1 e 5 (d'ora in poi: UGUCCIONE), e si ricordi che per Cicerone (*De orat.*, II 120) i procedimenti dimostrativi basati sulle tecniche di argomentazione e di discussione «*tota ab oratore pariuntur*» ('sono tutti partoriti dall'oratore').

revoles del trattato), sia soprattutto perché in molti casi esse sono effettivamente preferibili. Nella seguente tavola fornisco una rapida esemplificazione (a sinistra figura la lezione delle edizioni di Mengaldo [1968 e sgg.], a destra quella di B):

Ed. Mengaldo 1968 e sgg.	Codice B
<i>D.v.e., I 1 1: aurientes</i>	<i>haurientes</i> (ma <i>aurientium</i> in <i>D.v.e.</i> , II 6 4): il verbo ricorre solo queste due volte nel latino di Dante, cfr. <i>D.v.e.</i> 1896, p. CLXVII.
<i>D.v.e., I 4 3: profluxisse</i>	<i>profluisse</i> (così anche GT ¹ , <i>profluisset</i> T ²): la forma è attestata nel latino medievale, cfr. anche <i>D.v.e.</i> 1896, pp. 14 n. 2 e 15.
<i>D.v.e., I 9 4: Neapolitani</i>	<i>Neapolitani</i> (così anche GT).
<i>D.v.e., I 12 3: in obproprium</i>	<i>in obprobrium</i> (così anche G, <i>opprobrium</i> T).
<i>D.v.e., I 13 1: plebeia</i>	<i>plebea</i> (<i>plebeat</i> GT); l'aggettivo ricorre solo due volte in Dante; la lezione dei mss. è attestata nella latinità medievale italiana.
<i>D.v.e., II 5 4: nam ubicunque ponderosa multiplicantur, «multiplicatur» et pondus</i>	<i>nam ubicunque ponderosa multiplicantur: et pondus</i> (BGT). L'ellissi del verbo è fenomeno ricorrente nel latino scolastico: se ne trovano diversi esempi nella <i>Questio de aqua et terra</i> . ²²

Ci sono poi altri casi in cui è possibile difendere la lezione dei codici contro gli interventi congetturali sin qui operati. Un primo esempio si incontra in *D.v.e.*, I 2 7, dove il testo vulgato (da Rajna a Mengaldo) legge: «Et si dicatur quod pice adhuc et alie aves locun-

22. Cfr. D.A., *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, cit., pp. 677, 698, 713, 716, 735, 746, 748; il fenomeno è ampiamente analizzato, tra l'altro, in GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super 'Comediam' Dantis*, a cura di M. RINALDI, Appendice a cura di P. LOCATIN, Roma, Salerno Editrice, 2013, 2 voll., I pp. 87-89.

tur, dicimus quod falsum est, quia talis actus locutio non est, sed quedam imitatio soni nostre vocis; *vel quod* nituntur imitari nos in quantum sonamus, sed non in quantum loquimur» (trad. di Mengaldo, in *D.v.e.* 1979, p. 37: 'e se infine si dirà che tuttora ci sono le gazze e altri uccelli che parlano, affermeremo che è falso, perché un simile atto non è linguaggio, ma una forma di imitazione del suono della nostra voce; o insomma che essi si sforzano di imitarci in quanto produciamo suoni, ma non in quanto parliamo'). In realtà, la lezione 'vel quod' è frutto di ricostruzione congetturale: infatti è assente in B, mentre GT leggono: «vel quam» (corretto in T in «vel quod» da un intervento posteriore «di mano probabilmente del Trissino»).²³ La lezione così ricostruita introduce dunque una nuova proposizione oggettiva retta dal precedente «dicimus»: «dicimus quod falsum est [...] vel quod nituntur». Tuttavia, ad un esame più approfondito, appare chiaro che il secondo periodo introdotto da «vel» non rettifica il precedente (come, sul piano sintattico, comporterebbe l'uso di «vel»), bensì lo spiega. La lezione di B dunque risulta di per sé preferibile: basta segnare i due punti dopo «vocis» e leggere: «et si dicatur quod pice adhuc et alie aves locuntur, dicimus quod falsum est, quia talis actus locutio non est, sed quedam imitatio soni nostre vocis: nituntur imitari nos in quantum sonamus, sed non in quantum loquimur» ('E qualora si dica che le gazze e altri uccelli ancora parlano, diciamo che è falso, perché tale atto non è un linguaggio, ma una forma di imitazione del suono della nostra voce: essi si sforzano di imitarci in quanto produciamo suoni, ma non in quanto parliamo'). Ancora una volta, si tratta di un costruito piuttosto ellittico, che risente della concisione tipica del latino di uso scolastico e che trova un preciso riscontro nell'*usus scribendi* del trattato, cfr. *D.v.e.*, II 1 3: «quare si quis versificator, quantum rude versificetur, ipsum sue ruditati admisceat, non solum bene facit, sed ipsum sic facere oportere videtur: multo magis opus est adiutorio illis qui pauca quam qui multa possunt» (trad. di Mengaldo, in *D.v.e.* 1979, p. 143: 'perciò se qualche verseggiatore, per quanto rozzi siano i versi che produce, mescola quel volgare al suo rozzo

23. MARIGO, *Il testo critico*, cit., p. 325.

prodotto, non solo fa bene ma pare che sia tenuto a far proprio così: chi ha poche capacità ha assai più bisogno d'aiuto di chi ne ha molte').

Un caso analogo è in *D.v.e.*, 113 6, ove il testo vulgato legge: «si per oblivionem Ianuenses ammicterent z licteram, vel mutire totaliter eos vel novam reparare oporteret loquelam» (trad. di Mengaldo, in *D.v.e.* 1979, p. 113: 'se i Genovesi a causa di un'amnesia perdessero la lettera z, dovrebbero o ammutolire completamente o rifarsi una nuova lingua'); ora, in luogo di «mutire» – che è una congettura di Trissino, fatta propria da Rajna e da Mengaldo – i manoscritti recano «mittere» («mictere» B) che è lezione accettabile per vari motivi: in primo luogo, il verbo *mutire* (che in Dante ha questa unica occorrenza) nel latino classico non significa 'ammutolire' nel senso di 'restare senza parole' (cfr. *TLIO*, s.v. *ammutolire*, 1.1), bensì 'mormorare', 'borbottare come muti o sordi' o – nel latino medievale – 'esitare a parlare'.²⁴ Nel nostro passo, invece, la presenza dell'avverbio «totaliter» potrebbe indurre a conferire al verbo proprio il significato di 'perdere del tutto l'uso della parola', che esso in latino non ha.²⁵ Si consideri, infine, che il sintagma «mittere loqui» significa, per l'appunto, 'smettere di parlare' («mitte loqui» o «mitte male loqui» è espressione corrente nei classici, persino in Orazio) per cui la lezione dei manoscritti «vel mittere totaliter eos vel novam reparare oporteret loquelam» può essere correttamente intesa come 'occorrerebbe o che essi rinunziassero del tutto alla loro lingua o che ne creassero una nuova'.²⁶

Un ultimo, istruttivo esempio di emendamento verosimilmente superfluo è costituito da una nota *crux* del testo dantesco (*D.v.e.*, 110

24. Cfr. *TLL*, viii coll. 1729 l. 29–1730 l. 3, s.v. *muttio*, e UGUCCIONE, M 142 3.

25. Cfr. ad es. *D.v.e.* 1998, p. 103 (trad. di Inglese): «dovrebbero smettere affatto di parlare». Di «mutire» la traduzione più corretta resta quella di Trissino, in *D.v.e.* 2012, p. 500: «bisognerebbe loro [...] essere totalmente muti» (piuttosto che 'dovrebbero ammutolire completamente', dal momento che, nell'italiano d'uso, l'accezione primaria di 'ammutolire' è oramai quella di 'perdere l'uso della parola': cfr. *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da T. DE MAURO, Torino, UTET, 2007², 8 voll., I p. 257, s.v.).

26. Cfr. *TLL*, viii col. 1161 l. 76, s.v. *mitto*; nell'accezione traslata di 'desinere', 'finire', 'deponere', ivi, col. 1177 ll. 16–40.

4) che riguarda la definizione dell'Appennino come uno spartiacque che divide in due la penisola. Per descriverlo Dante ricorre ad una immagine che ha fatto molto discutere. Il testo stabilito da Mengaldo, secondo la concorde lezione dei codici, è il seguente (corsivi aggiunti):

Si quis autem querat de linea dividente, breviter respondemus esse iugum Apenini, quod, ceu *fistule culmen* hinc inde ad diversa stillicidia grundat aquas, ad altera hinc inde litora per ymbria longa distillat, ut Lucanus in secundo describit: dextrum quoque latus Tyrenum mare grundatorium habet, levum vero in Adriaticum cadit.

(«se qualcuno poi ci interrogasse circa la linea di separazione, rispondiamo brevemente che è il giogo dell'Appennino il quale (come il punto più alto di un acquedotto gronda da una parte e dall'altra in direzione dei diversi punti di caduta dell'acqua) sgocciola da una parte e dall'altra, verso gli opposti lidi, attraverso lunghi canali, come scrive Lucano nel secondo libro: il lato destro, ancora, ha come bacino di raccolta il mar Tirreno, il sinistro, invece, ricade nell'Adriatico».)²⁷

Come è noto, la lezione «*fistule culmen*» è stata rifiutata da Rajna, e dopo di lui da una nutrita serie di editori, tutti convinti che il sintagma (inteso come «il colmo di un tubo entro il quale scorre l'acqua») fosse poco perspicuo, e che l'immagine usata da Dante per indicare l'Appennino dovesse piuttosto essere quella di un tetto a due spioventi (immagine che, per la verità, non è affatto scontata, e che non si trova neppure in Lucano, cioè nella fonte citata da Dante nel passo in questione).²⁸ Da tale convinzione è nata la congettura suggerita al Rajna da Girolamo Vitelli: «*fictile culmen*» «la som-

27. Per la traduzione del non classico «ymbria», cfr. UGUCCIONE, B 117 19 (s.v. «imbricium»).

28. Cfr. LUCANO, II 399–404: «Mons inter geminas medius se porrigit undas / inferni superique maris collisque coercent / hinc Tyrrhena vado frangentes aequora Pisae, / illinc Dalmaticis obnoxia fluctibus Ancon. / Fontibus hic vastis immensos concipit amnis / fluminaque in gemini spargit divortia ponti» ('la montagna si erge al centro tra le acque di due mari, l'inferiore e il superiore; i colli sono delimitati, da un lato, da Pisa, sui cui bassifondi si infrangono le acque del Tirreno, dall'altro da Ancona, battuta dalle onde dalmatiche. Questo, da vaste sorgenti, attinge enormi fiumi, e riversa i corsi d'acqua, in direzioni opposte, verso i due ma-

mità di un tetto fittile' o 'di terracotta'. Tuttavia, nel latino tardo e medievale, l'accezione metonimica del termine «fistula» è quella di «aque ductus»: 'condotto idrico', 'acquedotto'.²⁹ È lecito dunque chiedersi se è possibile che Dante pensasse alla giogaia appenninica come a una sorta di alto acquedotto coperto, dotato di *imbricia* (i vari fiumi) e di due *grundatoria* (i 'bacini di raccolta') costituiti dal mar Tirreno e dall'Adriatico: l'assimilasse cioè a una struttura dalla foggia non molto diversa da quella degli antichi acquedotti romani di cui poteva aver visto i resti (a Caldaccoli o a Pisa);³⁰ inoltre, quella di un lungo e alto acquedotto era anche la forma della più antica fonte di approvvigionamento idrico di Firenze: l'acquedotto romano. Questa imponente serie di arcate entrava a Firenze da *Porta a Faenza* (nell'ultima cerchia di mura erette a partire dal 1284) portando l'acqua, da una parte, alle terme e, dall'altra, a quello che i fiorentini chiamavano il 'Capaccio' cioè il *Caput aquae*, 'il punto di origine dell'acqua', ossia la cisterna di distribuzione (cfr. l'odierna via di Capaccio).³¹ Ora, che al tempo di Dante il ricordo di tale antico ac-

ri'). Per un'accurata ricostruzione della tormentata interpretazione di *D.v.e.*, I 10 4, si veda FENZI in *D.v.e.* 2012, pp. CIV-CVI.

29. Cfr. ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymol.*, xv 8 17: «fistulae aquarum sunt dictae quod aquas fundant et mittant; nam στόλα Graece mittere est» ('le *fistulae aquarum* – fistole idriche – sono state chiamate così in quanto versano e mandano fuori le acque; difatti in greco στόλα significa 'mandar fuori'); UGUCCIONE, F 53 69: «unde et fistula dicitur aque ductus et meatus» ('onde si chiama "fistola" un condotto e un punto di passaggio dell'acqua').

30. Quello di Caldaccoli ('calidae aquae', I sec. d.C.) era un acquedotto romano che portava l'acqua da una sorgente termale nei pressi di San Giuliano Terme alle terme di Pisa (conosciute nel medioevo con il nome di 'bagni di Nerone'); oggi ne restano 8 archi alti circa 5 metri.

31. Il *Caput aquae* corrisponde in parte a quello che Vitruvio chiama «castellum aque», cfr. VITRUVIO, viii 6 1: «Ductus autem aquae fiunt generibus tribus: rivis per canales structiles, aut fistulis plumbeis, seu tubulis fictilibus. [...] Si canalibus, ut structura fiat quam solidissima [...]. Cumque [aqua] venerit ad moenia, efficiatur castellum et castello coniunctum ad recipiendam aquam triplex inmissarium, conlocenturque in castello tres fistulae aequaliter divisae intra receptacula coniuncta» ('i condotti dell'acqua, poi, si costruiscono di tre generi: mediante canali di scorrimento in muratura, o fistole di piombo o tubi di terracotta; se si tratta di canali, la muratura sia la più solida possibile; e quando l'acqua giungerà alle mura si costruisca il serbatoio e, collegata a questo, una triplice vasca per ricevere le acque; e si

quedotto fosse ben vivo nella memoria dei fiorentini lo conferma Giovanni Villani, il quale in un passo della sua *Cronaca* racconta che, al tempo della riedificazione di Firenze da parte di Cesare, il mitico Macrino

fece fare il condotto dell'acqua in docce e in arcora, faccendola venire di lungi a la città per vii miglia, acciò che lla città avesse abbondanza di buona acqua da bere, e per lavare la cittade; e questo condotto si mosse infino dal fiume detto la Marina a piè di monte Morello, ricogliendo in se tutte quelle fontane sopra Sesto, e Quinto, e Colonnata. E in Firenze faceano capo le dette fontane a uno grande palagio che si chiamava termine, *capud aque*, ma poi in nostro volgare si chiamò Capaccia, e ancora oggi in Terma si vede dell'anticaglia.³²

Come testimonia dunque il nostro cronista, i resti di questo antico acquedotto erano ben visibili al tempo di Dante; secondo gli studiosi moderni, inoltre, tali *vestigia* rimasero in piedi per vari altri secoli, come mostra, tra l'altro, l'illustrazione che figura nel manoscritto Urbinatense lat. 277, c. 130v (1470 ca.), riportata di seguito.³³ Se questo ragionamento è corretto, se ne potrà forse ricavare qualche ulteriore argomento a sostegno della lezione tradata.³⁴

collochino nel serbatoio tre fistole, separate da una stessa distanza, tra le vasche collegate'). Si noti però che, secondo le più tarde fonti fiorentine (vd. infra), il serbatoio di raccolta sarebbe stato collocato all'interno della cinta muraria e non all'interno delle mura (come vuole Vitruvio); d'altra parte, è possibile che l'apparente incongruenza si spieghi con il progressivo ampliamento delle mura stesse rispetto al perimetro originario.

32. Cfr. G. VILLANI, *Nuova cronica*, ed. critica a cura di G. PORTA, [Milano-]Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1990-1991, 3 voll., I p. 60, lib. II 1.

33. Cfr. la tavola a fine saggio. Sulla storia e la morfologia dell'acquedotto fiorentino si veda la documentazione raccolta da F. CHIOSTRI, *L'acquedotto romano di Firenze*, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 2002, pp. 12-44; ivi, p. 35, è riportata una notizia di Vincenzio Borghini (1515-1580) il quale testimonia che, ai suoi tempi, esistevano ancora dieci o dodici archi dell'antico condotto (cfr. *Discorsi di mons. Don V. Borghini*, parte I, Firenze, nella stamperia di Filippo e Iacopo Giunti, 1584, p. 131); le ultime due arcate superstiti erano ancora visibili alla metà del sec. XVIII: si veda l'incisione di Anton Paolo Gherardini riprodotta in G. LAMI, *Lezioni di antichità toscane e specialmente di Firenze*, Firenze, A. Bonducci, 1766, vol. II, lez. XII, tavola fuori testo tra le pp. 388 e 389.

34. In effetti, l'unica modifica che si potrebbe apportare alle scelte di Mengaldo

D'altra parte, mi pare che lo stato di sostanziale incompiutezza che caratterizza un'opera come il *D.v.e.* in molti casi suggerisca l'opportunità di mantenersi al di qua dell'archetipo, limitando il più possibile la ricostruzione congetturale dell'originale (il quale, per altro, non di rado si rivela per noi inattingibile).³⁵ In futuro, dunque, la critica del testo del trattato dantesco dovrebbe fecondamente proporsi tre obiettivi principali: in primo luogo, quello di approntare una revisione integrale dell'apparato (integrando gli errori di GT, nonché la paternità di eventuali lezioni congetturali); in secondo luogo, recuperare tutte le forme di B che siano state impropriamente emendate; infine, in sede di *selectio*, sarebbe opportuno riconsiderare tutte quelle varianti che potrebbero consentire una migliore interpretazione sintattica del testo tràdito.³⁶

è quella di anticipare la virgola da dopo «aquas» a dopo «grundat», facendo quindi di «aquas» l'oggetto del successivo verbo «distillat» (così RAJNA in *D.v.e.* 1921, p. 328; PELLEGRINI, *Dante e il volgare illustre*, cit., p. 4; nonché RICCI, *Gli studi*, cit., p. 343); in questo modo, in primo luogo, si evita una ripetizione: difatti, «grundare» significa già, di per sé, 'riversare acqua a gocce' (UGUCCIONE, G 99 1: «grundo -as, grundam facere, vel a grunda guttas aque fundere vel a grunda cadere guttatim»); inoltre, si rispetta la natura del verbo, del quale non conosco attestazioni transitive nel latino medievale e nell'italiano antico (vd. il *corpus OVI* e *TLIO*, s.v. *grondare*).

35. Si veda, ad es., in II 4 8 (*D.v.e.* 1968, p. 40 l. 38) l'emendamento «Quare» (già di MARIGO, *Il testo critico*, cit., p. 305, poi anche in *D.v.e.* 1957, p. 194) che cerca di rimediare, per quanto possibile, alla lezione corrotta dell'archetipo «quando» (ma il periodo resta viziato da una sintassi assai incerta). Anche nel caso di *D.v.e.*, I 4 5 (*D.v.e.* 1968, p. 7 ll. 30-34) – nonostante la recente proposta di Tavoni, in *D.v.e.* 2011a, p. 1119 –, si continua ad avvertire una certa durezza nell'argomentazione (e in effetti la *questio* ivi introdotta risulterebbe molto più piana se solo fosse possibile emendare il tràdito «Oritur et hinc ista questio, cum dicimus [...]» in «Oritur et hinc ista questio: cur dicimus [...]?»). Per altri aspetti problematici della ricostruzione del testo del *D.v.e.* si vedano le riflessioni di P. MANINCHEDDA, *Sul diritto a rimanere imperfetti: chiose su alcune edizioni del 'De vulgari eloquentia'*, in *Nature et définition de la source*, sous la dir. de M. MAULU, Paris, Chemins de Tr@verse, 2016, pp. 35-41; acute considerazioni sulla critica del testo delle opere incompiute in V. FERRA, *Ecdottica dell'opera incompiuta: 'varianti attive' e 'varianti di lavoro' nell'Africa del Petrarca*, in «Strumenti critici», xxv 2010, pp. 211-23.

36. Ad es.: in *D.v.e.* 1968, II 4 10, lascia perplessi la preferenza accordata alla lezione di B: «sed cautionem atque discretionem hanc accipere, sicut decet, hic opus et labor est [...]» (trad. di MENGALDO in *D.v.e.* 1979, p. 169: «Ma quanto a imparare questa cautela e questo discernimento, come è doveroso, è qui che sta l'impresa e



Ms. Urbinate lat. 277, c. 130v (1470 ca.): *Florentia*. Il particolare mostra l'innesto dell'acquedotto romano nella cinta muraria più esterna, lungo il Mugnone, all'altezza di porta 'a Faenza'.

la fatica»), contro la lezione di GT: «[...] hoc opus et labor est» ('questo è l'impegno e la fatica'), e ciò sia alla luce dell'ipotesi virgiliana (che Dante cita subito dopo, cfr. *Aen.*, VI 128-29: «set revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est»), sia – e soprattutto – per la coerenza del discorso, dove l'«hic» ('a questo punto') male si accorda con quanto poco prima affermato (cfr. *D.v.e.*, II 4 9, ove si invita alla medesima 'cautela' e 'discrezione').

UN “DANTE DEL CENTO” MINIATO IN SICILIA
(MADRID, BNE, MS. VITR. 23.3)*

Oggetto di questo intervento è un codice noto agli studi danteschi, il manoscritto Vitrina 23.3 della Biblioteca Nacional de España.¹ Si tratta infatti di uno dei “Danti del Cento”, un compatto gruppo di codici, prodotti a Firenze tra il quarto e il quinto decennio del Trecento, che trasmettono il testo della *Commedia* e che sono accomunati dalle medesime caratteristiche codicologiche e paleografiche, caratteristiche che si riscontrano anche nel codice in esame:

* Desidero ringraziare Elisabetta Caldelli e Francesco Siri, che da tempo stanno svolgendo uno studio sui manoscritti di provenienza siciliana conservati alla Biblioteca Nacional de España e con i quali ho potuto piacevolmente discutere della *Commedia* che qui presento. È ora anche disponibile il contributo di E. CALDELLI, *Molte strade portano a Dante: un manoscritto della ‘Commedia’ nella biblioteca del duca di Uceda*, in *Immaginare la ‘Commedia’*, a cura di C. PERNA, postfaz. di G. FERRANTE, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 93-105, incentrato sugli aspetti codicologici e paleografici dello stesso codice qui discusso.

1. E. MOORE, *Spanish manuscripts of Dante*, in «Athenaeum», August 31, 1878, pp. 273-74; DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll., I. Introduzione, p. 559; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. ‘Die göttliche Komödie’. Vergleichende Bestandsaufnahme der ‘Commedia’-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, pp. 177-78 num. 427; M. BOSCHI ROTIROTI, *Accertamenti paleografici su un gruppo di manoscritti danteschi*, in «Medioevo e Rinascimento», XIV 2000, pp. 119-28, a p. 123; EAD., *Codicologia trecentesca della ‘Commedia’. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 132 num. 187; F. ROMANINI, *Altri testimoni della ‘Commedia’*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della ‘Commedia’. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. TROVATO, Firenze, Cesati, 2007, pp. 61-94, a p. 81; P. TROVATO, *Tavola sinottica dei manoscritti trecenteschi della ‘Commedia’. Datazione e area linguistica*, ivi, pp. 229-41, a p. 237; S. BERTELLI, *La ‘Commedia’ all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007, pp. 12 n. 56, 43 n. 21; L. SPAGNOLO, *La tradizione della ‘Commedia’ (I)*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXX 2010, pp. 9-90, a p. 35; *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll., II pp. 850-51 num. 440 (M. BOSCHI ROTIROTI). Altra bibliografia sul codice sarà segnalata nelle successive note. Precedenti segnature del manoscritto: «M 20» e «E R 46».

supporto membranaceo; formato medio-grande (nello specifico mm. 340 × 240); testo su due colonne e sua organizzazione in terzine, con letterina iniziale sporgente e toccata di giallo; rubriche in volgare o in latino, lunghe o brevi; fascicolazione organizzata con gruppi indipendenti di fascicoli per ogni cantica, lasciando bianca la carta che precede quella di inizio cantica; la consistenza, che si aggira intorno ai novanta fogli; la scrittura, una lettera bastarda su base cancelleresca.² Gli studi hanno anche individuato e distinto le mani dei copisti dei codici del gruppo, e la *Commedia* di Madrid si deve nello specifico al cosiddetto “Copista principale del Cento”.³ Anche dal punto di vista decorativo i “Danti del Cento” appaiono compatti, con la decorazione limitata di solito alle tre iniziali istoriate a inizio cantica, accompagnate da fregi sui margini.⁴ Non mancano tuttavia, sia nel gruppo del Cento sia al di fuori di esso ed entro i limiti dell’antica vulgata, casi più complessi, nei quali alle tre iniziali miniate si accompagnano, sempre nei fogli incipitari di cantica, sce-

2. Sulle caratteristiche dei “Danti del Cento” cfr. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca*, cit., pp. 77-88, con bibliografia pregressa; S. BERTELLI, *Tipologie librerie della ‘Commedia’ primo-trecentesca*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti 1: XIV secolo*, a cura di R. ARQUÉS COROMINAS e M. CICCUTO, Firenze, Cesati, 2017, pp. 45-57, alle pp. 50-51.

3. G. POMARO, *Ricerche d’archivio per il «Copista di Parm» e la mano principale del Cento (in margine ai Frammenti di un discorso dantesco)*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della ‘Commedia’*, cit., pp. 243-79, a p. 274; I. CECCHERINI-T. DE ROBERTIS, *Scriptoria e cancellerie nella Firenze del XIV secolo*, in *Scriptorium. Wesen, Funktion, Eigenheiten*, Comité international de paléographie latine, XVIII Kolloquium, St. Gallen, 11-14 September 2013, hrsg. von A. NIEVERGELT et al., München, Beck, 2015, pp. 141-69, a p. 165; I. CECCHERINI, *Uno “scriptorium” diffuso: copisti e notai*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*. Catalogo della Mostra di Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021, a cura di L. AZZETTA, S. CHIODO, T. DE ROBERTIS, Firenze, Mandragora, 2021, pp. 203-7, a p. 204.

4. F. PASUT, *Pacino di Bonaguada e le miniature della ‘Divina Commedia’: un percorso tra codici poco noti*, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale di Firenze, 20-21 maggio 2005, a cura di F. PASUT e J. TRIPPS, Firenze, Giunti, 2008, pp. 41-62; C. PONCHIA, *Frammenti dell’Aldilà. Miniature trecentesche della ‘Divina Commedia’*, Padova, Il Poligrafo, 2015, pp. 25-31; F. PASUT, *I miniatori fiorentini e la ‘Commedia’ dantesca nei codici dell’antica vulgata: personalità e datazioni*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti 1*, cit., pp. 29-44, alle pp. 40-41; EAD., *L’invenzione di un canone*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze*, cit., pp. 129-33.

ne narrative disposte nel margine inferiore, secondo uno schema che è stato definito «a sistema contaminato», poiché unisce il sistema decorativo a tre iniziali istoriate con quello a fregio narrativo continuo.⁵

È questo il caso, come vedremo, anche del codice di Madrid. Esso, tuttavia, se da un punto di vista codicologico e paleografico è indiscutibilmente fiorentino, non lo è per nulla sul piano decorativo. Non è un caso che negli studi sull’illustrazione della *Commedia* il codice madrileno non sia stato oggetto di attenzioni più approfondite, al di là di un’attribuzione lombarda proposta da Domínguez Bordona e di un improbabile accostamento alla miniatura fiorentina e al Maestro delle Effigi Domenicane.⁶ La decorazione, invece, contrasta palesemente con la fiorentinità del codice, generando un conflitto che occorre dunque risolvere.

A suggerire la pista di ricerca è il codice stesso. Esso sembrerebbe infatti provenire dalla biblioteca del IV duca di Uceda, il viceré di Sicilia Don Juan Francisco Pacheco Téllez Girón de Mendoza, la cui biblioteca, ricca anche di codici raccolti in Sicilia e di provenienza messinese, fu in seguito confiscata dalla Corona spagnola, per poi venire incorporata nelle collezioni della Biblioteca Nacional de España.⁷ Inoltre, ai ff. 33v-34v del codice è stato aggiunto, da mano

5. Oltre alla bibliografia citata nella precedente nota si vedano anche F. PASUT, *Codici miniati della ‘Commedia’ a Firenze attorno al 1330: questioni attributive e di cronologia*, in *Rivista di studi danteschi*, vi 2006, pp. 379-409; EAD., *Il “Dante” illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in *Studi petrarcheschi*, xix 2006, pp. 115-47; EAD., *Nell’antica vulgata fiorentina. Due varianti miniate della ‘Commedia’ dantesca*, in *Libri & documenti*, xl-xli 2014-2015, pp. 261-73; M. BOSCHI ROTIROTI, *I manoscritti miniati trecenteschi della ‘Commedia’. Analisi codicologica*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti 1*, cit., pp. 19-27, a p. 20.

6. D. BORDONA, *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones publicas y particulares de Espana*, 1. Avila-Madrid, Madrid, Blass, 1933, p. 403 num. 955; *La Corona de Aragón en el Mediterráneo. Un legado común para Italia y España* [...] 1282-1492. Exposición organizada por el Ministerio de Cultura con la colaboración de Generalitat de Catalunya, Barcelona, novembre-diciembre 1988, Barcelona, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1988, pp. 234-35 num. 280 (T. MEZQUITA MESA). Come si vedrà più avanti, l’accostamento alle *Commedie* fiorentine è valido, ma solo sul piano iconografico.

7. Il codice è stato identificato con il num. 238 dell’inventario della biblioteca

quattrocentesca, il *Canto sull'eruzione dell'Etna del 1408*, un piccolo poema in terzine il cui autore è il giudice messinese Andria di Anfuso, che lo compose tra il 1408 e il 1409 o nel 1416.⁸ Molto più tarda è invece l'annotazione apposta sul recto del quarto foglio di guardia dove una mano sei o settecentesca, dopo aver cancellato una preesistente nota, registra quella che sembrerebbe la provenienza del codice: «Conde de Prades». Quale che sia il valore da dare a questa nota, generica e troppo tarda, quindi da trattare con cautela, una pertinenza siciliana del codice è provata dalla sua probabile appartenenza alla collezione del IV duca di Uceda, ma soprattutto dal poemetto di Andria di Anfuso e dalla decorazione miniata, sulla quale è ora necessario soffermarsi.⁹

Occorre premettere che la conoscenza della miniatura siciliana nel Trecento è ancora parziale, nonostante ai fondamentali studi di Hugo Buchtal e di Angela Daneu Lattanzi siano seguiti non pochi approfondimenti.¹⁰ L'attenzione degli studiosi si è tuttavia focaliz-

del duca. Cfr. J.M. FERNÁNDEZ POMAR, *La colección de Uceda de la Biblioteca Nacional. Nueva edición del catálogo de manuscritos*, in «Helmantica», xxvii 1976, pp. 475-518, alle pp. 505, 517.

8. L'aggiunta è registrata negli studi di Roddewig, Boschi Rotiroi e Romanini citati alla n. 1 (a volte, per un refuso, con la data 1308 invece di 1408). Sul poemetto di Andria di Anfuso, trasmesso proprio dal codice di Madrid, cfr. C. NASELLI-G.B. PALMA, *Un poemetto in onore della Regina Bianca su una eruzione etnea*, in «Archivio storico siciliano», s. II, I 1935, pp. 137-73; F. ZITELLO, *Il canto di Andria di Anfuso sull'eruzione dell'Etna del 1408: studio critico*, Palermo, Scuola tip. Boccone del povero, 1936; B. MIGLIORINI-G. FOLENA, *Testi non toscani del Quattrocento*, Modena, Società Tip. Modenese, 1953, pp. 16-17; G. LIPARI, *Per una storia della cultura letteraria a Messina (dagli Svevi alla rivolta antispagnola del 1674-1678)*, in «Archivio storico messinese», xxxiii 1982, pp. 65-187, alle pp. 99-100.

9. Sulla pertinenza del codice all'area aragonese cfr. anche S. BELLOMO, *Dante e l'Europa*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, II. *Umanesimo ed educazione*, a cura di G. BELLONI e R. DRUSI, Treviso, Colla, 2007, pp. 3-32, a p. 6.

10. Si vedano almeno: H. BUCHTAL, *Early Fourteenth-Century Illuminations from Palermo*, in «Dumbarton Oaks Papers», xx 1966, pp. 103-18; A. DANEU LATTANZI, *Lineamenti di storia della miniatura in Sicilia*, Firenze, Olschki, 1966, pp. 65-83; G. DALI REGOLI, *Un florilegio medievale illustrato*, Firenze, Marchi & Bertolli, 1972; M.C. DI NATALE, *Un codice francescano del Quattrocento e la miniatura in Sicilia*, Palermo, Siace, 1985, pp. 97-117; S. VERNAZZA, *Una preziosa Bibbia miniata conservata a Genova: enigma storico e decorativo della raccolta Brignole Sale*, in «Rivista di storia della miniatura», v

zata soprattutto su un gruppo compatto di codici miniati dell'inizio del secolo, databili tra il primo e il secondo decennio, nei quali sono all'opera, insieme, miniatori di cultura bizantina e altri invece che mostrano un linguaggio aggiornato sugli sviluppi della miniatura gotica francese e italiana.¹¹ Poco ancora si conosce del pieno e del tardo Trecento,¹² circostanza che rende arduo rintracciare confronti e precise coordinate cronologiche per la decorazione della *Commedia* di Madrid, decorazione che d'altra parte non può essere stata realizzata prima del secondo quarto del secolo, stante l'appartenenza del codice al gruppo dei «Danti del Cento». Prima di analizzare l'iconografia del programma illustrativo è opportuno soffermarsi sullo stile del miniatore – cui si deve l'intera decorazione del volume – per confermare la sua appartenenza all'ambito siciliano. Di questo infatti occorrerà tener conto nel momento in cui si esamineranno le scelte illustrative operate.

Le carte incipitarie di cantica sono inquadrare da ricchi fregi in rosa, azzurro, verde chiaro e oro, che si dispongono anche nell'intercolumnio (tavv. 1, 2, 3). Alcuni elementi costitutivi delle bordure trovano riscontro nel gruppo di codici prima citato. In particolare,

2000, pp. 65-80; A. DE FLORIANI, *Una Bibbia siciliana di primo Trecento: indagini preliminari*, ivi, VI-VII 2001-2002, pp. 133-44; EAD., *La Bibbia Durazzo tra Palermo e Costantinopoli*, in «Studi di storia dell'arte», XIV 2003, pp. 9-62; R. CORRIE, *Sicilian ambitions renewed: illuminated manuscripts and crusading iconography*, in «Studies in iconography», xxxiv 2013, pp. 47-102.

11. Sono i seguenti manoscritti: Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. II 17 (*Vitae patrum*); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 375 (*Vitae patrum*); Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana «A. Bombace», ms. I F 10 (Petrus Comestor, *Historia scholastica*); New York, Pierpont Morgan Library, ms. G 60 (Bibbia); Pisa, Biblioteca Universitaria, ms. 536 (Florilegio di passi del Nuovo Testamento); Genova, Collezione Durazzo, ms. B I 11 (Bibbia); Genova, Archivio Storico del Comune, ms. 109 D 1 BF (Bibbia); Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 881 (miscellanea storico-geografica); infine quattro ritagli con scene bibliche custoditi presso il Nationalmuseum a Stoccolma (inv. NMB 1713), il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze (inv. 12524, Santarelli 32) e il J.P. Getty Museum a Los Angeles (ms. 35, leaf 1 and 2, 88 MS 125 1/2 recto).

12. A. DANEU LATTANZI, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia. I. Biblioteca Nazionale di Palermo*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965, pp. 64-71; EAD., *Lineamenti di storia*, cit., pp. 79-83.

le foglie acantacee che si agganciano ad uncino intorno all'asta, le foglioline a sacchetto (a volte attraversate dalla stessa asta) e le *bullae* auree cigliate sembrano derivare dalle soluzioni adottate nella seconda parte della Bibbia della Pierpont Morgan Library di New York (ms. G 60) e nel *Petrus Comestor* della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana «A. Bombace» di Palermo (ms. I F 10), codici che proprio nell'ornato evidenziano maggiormente l'assimilazione della coeva miniatura gotica italiana (tav. 4).¹³ Lo stesso vale per le spirali e per il motivo romboidale a intrecci, che caratterizzano anche le bordure di un gruppo di corali miniati custoditi a Palermo e a Messina, datati tra la fine del Duecento e i primi anni del secolo successivo, nei quali sono all'opera artisti rientranti nella linea "occidentale" della miniatura siciliana.¹⁴

Si tratta di un lessico decorativo che perdura nei manoscritti siciliani nel corso del Trecento, anche se con esiti diversi e a volte non eccelsi, come nel caso di un *Evangelario* e di un *Messale* provenienti dall'abbazia benedettina di San Martino delle Scale, vicino Palermo, e databili verso la fine del secolo (Palermo, Biblioteca Centrale della Regione siciliana, rispettivamente mss. V H 2 e IV G 3).¹⁵ Testimone di questa linea è ora anche la *Commedia* di Madrid, da non considerare però eccessivamente tarda non solo e non tanto per la sua qualità, che appare veramente alta, ma per altri e più stretti rapporti che essa intrattiene con la Bibbia della Pierpont Morgan Li-

13. Per i codici citati si vedano gli studi di Buchtal, Daneu Lattanzi, De Floriani e Corrie citati alla n. 10. Riproduzioni della Bibbia G 60 sono liberamente disponibili sul sito della Pierpont Morgan Library.

14. Sono i corali 9, 11, 16, 23, 25 e 42 della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana di Palermo, e i mss. F V 346, 347, 353, 354, 355, 357 della Biblioteca Universitaria di Messina: DANEU LATTANZI, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, I, cit., pp. 58-61; EAD., *Lineamenti di storia*, cit., pp. 65-67; EAD., *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, II, Palermo, Accademia di Scienze, lettere e arti, 1984, pp. 148-57; DI NATALE, *Un codice francescano*, cit., pp. 97-117; A. IMPROTA, *Una traccia per la miniatura a Palermo nel Trecento: i corali del convento di San Domenico*, in *Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro*. Catalogo della Mostra di Palermo, 25 ottobre 2019-31 gennaio 2020, a cura di M.C. DI NATALE, M.R. NOBILE, G. TRAVAGLIATO, Palermo, Palermo Univ. Press, 2020, pp. 347-50.

15. Sui quali cfr. DANEU LATTANZI, *I manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, I, cit., pp. 65-68; EAD., *Lineamenti di storia*, cit., pp. 82-83.

brary, con il *Petrus Comestor* di Palermo e con i codici che la critica ha loro accostato.

La struttura della lettera miniata che introduce l'*Inferno* (f. 2r, tav. 5), più caratterizzata delle altre, è infatti confrontabile sia con quelle della Bibbia di New York (ad es. f. 262r), sia con quelle di un altro codice del gruppo siciliano, le *Vitae patrum* della Biblioteca Apostolica Vaticana (ms. Vat. lat. 375, ad es. f. 91r): il corpo della lettera è impreziosito da «pietre e diamanti»¹⁶ nello stesso colore dell'iniziale e chiaroscurati, intervallati da motivi decorativi che, nel caso del *Dante* di Madrid, sono in tutto simili a quelli che compaiono nel manoscritto vaticano (un motivo romboidale complicato dall'incrocio di due segmenti).

La cultura ancora bizantina che caratterizza il miniatore della *Commedia* emerge invece più esplicitamente nelle parti figurate della decorazione. Le fisionomie dei personaggi trovano infatti puntuali riferimenti nel codice delle *Vitae patrum*. Si confrontino ad esempio il Virgilio nella navicella, nell'iniziale del *Purgatorio* (f. 35r, tav. 6), con l'imperatore Teodosio che consulta Giovanni d'Egitto a f. 2r del codice vaticano: i volti sono vicinissimi, uguale è la costruzione del modellato, con tocchi di luce a rilevare gli elementi salienti (fronte, naso, zigomi e così via). Lo stesso vale se si confrontano Beatrice, nell'iniziale che apre il *Paradiso* (f. 62r, tav. 7), con i malati guariti da Giovanni d'Egitto a f. 2v delle *Vitae patrum*, o se si estende lo sguardo alla Bibbia di New York dove, soprattutto nella prima parte del codice, le figure si muovono su fondi aurei dai quali si distaccano con una spessa linea di contorno nera, come avviene nelle tre lettere istoriate della *Commedia* madrilena.

Riferimenti bizantini emergono anche negli alberi nel margine inferiore della pagina d'apertura del *Paradiso* e soprattutto nella resa dei panneggi, dalle pieghe fortemente lumeggiate di bianco e nella loro articolazione derivante ad esempio dai modelli della Bibbia Morgan e del *Petrus Comestor* di Palermo. Se anche per la veste vio-

16. La definizione è in DANEU LATTANZI, *Lineamenti di storia*, cit., p. 72. Sulle *Vitae patrum* si veda la bibliografia segnalata alla n. 10. Il codice è interamente digitalizzato e liberamente consultabile sul sito della Biblioteca Apostolica Vaticana.

lacea di Dante sono rintracciabili modelli nei codici citati (ad es. a f. 293^v del codice di New York), un maggiore naturalismo, di derivazione gotica, mostra l'abito di Beatrice, dalle pieghe più morbide. Un dettaglio questo che, unitamente ai fregi e a un maggiore naturalismo che sembra a tratti emergere da una più acuta caratterizzazione dei volti (specie nelle raffigurazioni di Dante ai ff. 2r e 62r), contribuisce a orientare la cultura bizantineggiante del miniatore verso esiti più gotici, confermando la seriorità del suo intervento nella *Commedia* rispetto ai codici siciliani richiamati, che si scalano tutti nel primo quarto del Trecento.¹⁷

A favorire l'emergere della componente gotica è stato probabilmente anche il modello (o i modelli) utilizzato dal miniatore per illustrare il testo dantesco, modello verosimilmente di origine fiorentina. A questo conduce infatti l'analisi del programma iconografico, limitato ai fogli incipitari delle cantiche. Le tre iniziali istoriate ospitano, su fondo oro, scene usuali nella tradizione iconografica trecentesca della *Commedia* (tavv. 5, 6, 7): Dante e Virgilio per l'*Inferno* (f. 2r), Dante e Virgilio nella navicella per il *Purgatorio* (f. 35r), Beatrice che indica a Dante le sfere celesti per il *Paradiso* (f. 62r). Appare evidente come tanto la scelta quanto la semplice organizzazione delle scene derivino dalle *Commedie* fiorentine, in particolare da quelle miniate da Pacino da Bonaguida e dai suoi collaboratori (come ad es. i mss. Strozzii 149 e 150 e il Plut. 40.14 della Biblioteca Medicea Laurenziana).¹⁸ Tuttavia, nel codice di Madrid l'illustrazione del testo continua nei margini inferiori, in alcuni casi sfruttando anche altri spazi disponibili nelle pagine.

Nell'*Inferno*, lungo il fregio nel margine interno, sono raffigurate le tre fiere, mentre nel *bas de page* avviene l'incontro di Dante con Virgilio e, sulla destra, si riconoscono tre donne, che probabilmente rappresentano le virtù, in contrapposizione ai vizi rappresentati dalle fiere (tav. 1). Nel *Purgatorio*, accanto all'iniziale, nello spazio

compreso tra la rubrica e il testo, sono dipinte le quattro stelle che Dante vede in cielo nel primo canto, mentre nel margine inferiore avviene l'incontro del poeta e di Virgilio con Catone, il cui capo è illuminato da «li raggi de le quattro luci sante» (*Purg.*, I 36). Dante è raffigurato da solo sulla sinistra, mentre sulla destra Virgilio e Catone stanno dialogando, come sembra suggerire la loro vicinanza e l'accentuata gestualità del primo (tav. 2). Più problematica risulta la lettura dell'illustrazione del *Paradiso*. Nel margine inferiore del foglio Dante compare sulla sinistra mentre al centro, all'interno di un riquadro azzurro, si riconosce un santo domenicano che sta dialogando con un uomo dal copricapo orientale; sulla destra infine, tra due alberi, sono raffigurati un santo e una santa difficilmente identificabili poiché privi di attributi (tavv. 3, 10). Non sono in grado di dare una chiara interpretazione di queste immagini. Il santo domenicano, più che con san Tommaso d'Aquino, di cui non reca alcun attributo (e che compare nei canti x e xi), potrebbe essere identificato con san Domenico, se il personaggio con cui parla è una generica rappresentazione dell'infedele, come farebbe pensare il copricapo orientale. In tal modo la scena visualizzerebbe la lotta all'eresia di Domenico, uno degli aspetti del santo di cui parla nel canto xii Bonaventura da Bagnoregio. I due santi sulla destra potrebbero invece genericamente rappresentare i beati, e in tal modo avrebbero solo funzione di contestualizzazione visiva del racconto: il miniatore starebbe insomma dando forma al Paradiso, dipingendolo come un luogo dove sono i beati.¹⁹

Anche per la scelta di utilizzare i margini inferiori per illustrare il testo è possibile rintracciare i modelli in ambito fiorentino, dove presto si registrano interessanti soluzioni illustrative «a sistema contaminato». Penso naturalmente alle *Commedie* miniate dal Maestro delle Effigi Domenicane, che magistralmente sfrutta non soltanto i margini inferiori, ma a volte anche quelli interni ed esterni, come avviene già nella più antica *Commedia* da lui miniata, il manoscritto

17. Per una datazione e una puntuale contestualizzazione dei codici siciliani citati cfr. CORRIE, *Sicilian ambitions*, cit.

18. Cfr. PASUT, *Pacino di Bonaguida e le miniature*, cit.; EAD., *I miniatori fiorentini e la 'Commedia'*, cit., p. 41; EAD., *L'invenzione di un canone*, cit.

19. Si tratta, mi rendo conto, di una lettura troppo semplicistica. Si potrebbe anche pensare a un errore del miniatore, come ad esempio l'omissione di attributi specifici presenti invece nel modello.

Dep. Breslau 7 / Rehdiger 227 (Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz).²⁰ Qui nell'*Inferno*, ad esempio, le tre fiere aggrediscono Dante, rappresentato tre volte nei medaglioni del margine interno, con una collocazione degli animali lungo il fregio marginale che richiama la soluzione, anche se ben più semplice, adottata dal miniatore del codice di Madrid, dove le fiere sono disposte ognuna su una singola foglia. Allargando lo sguardo, anche nella *Commedia* di Chantilly (Musée Condé, ms. 597), miniata da Francesco Traini tra il 1335 e il 1340, le fiere compaiono entro tre medaglioni nel margine inferiore.²¹

La scelta invece, nella *Commedia* siciliana, di contrapporre alle fiere, cioè ai vizi, le virtù personificate da tre donne trova riscontro in un altro esemplare miniato dal Maestro delle Effigi Domenicane, il parmense 3285 (Parma, Biblioteca Palatina), dove, con un articolato schema di rimandi e contrapposizioni, l'artista raffigura nei medaglioni dei margini interno ed esterno le personificazioni dei vizi e delle virtù.²²

Ancora altri dettagli iconografici nel codice di Madrid sono degni di nota. La scelta di rappresentare l'incontro con Catone non è molto usuale e si ritrova in un numero limitato di codici, alcuni dei

20. Per il ms. Dep. Breslau 7 / Rehdiger 227, per il Maestro delle Effigi Domenicane e per altri codici da lui miniati, più avanti citati nel testo, cfr. PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze*, cit., pp. 405-9; G.Z. ZANICHELLI, *Incroci danteschi: il ms. Parm. 3285 della Biblioteca Palatina di Parma*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti 1*, cit., pp. 207-18, con ulteriore bibliografia; L. ALIDORI BATTAGLIA-M. BATTAGLIA, *L'impresa trecentesca degli antifonari della Santissima Annunziata. Magister Petrus miniatore pisano a Firenze ed una proposta per l'identità del Maestro delle Effigi Domenicane*, in «Studi di storia dell'arte», xxx 2019, pp. 55-68; S. CHIODO, *I racconti per immagini di Pacino di Bonaguida e del Maestro delle effigi domenicane*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze», cit., pp. 155-58, alle pp. 157-58.

21. Sulla *Commedia* di Chantilly: C. BALBARINI, *L'Inferno' di Chantilly. Cultura artistica e letteraria a Pisa nella prima metà del Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 2011; EAD., *Con gli occhi dell'artista. Cultura figurativa e interpretazione nella visualizzazione della 'Commedia'*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti 1*, cit., pp. 83-90.

22. Sull'interpretazione di questa pagina cfr. ZANICHELLI, *Incroci danteschi*, cit., pp. 212-13; L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018, p. 8. Sul codice si veda ora anche la scheda redatta da Sonia Chiodo in «Onorevole e antico cittadino di Firenze», cit., pp. 214-17 num. 27.

quali miniati da Pacino, uno invece dal Maestro delle Effigi Domenicane, il Trivulziano 1080 (Milano, Biblioteca Trivulziana).²³ In quest'ultimo la scena nel *bas de page* è certamente più articolata di quella di Madrid, ma in alto, in un medaglione nel margine superiore, sono collocate le quattro stelle, come avviene nel nostro codice, anche se in posizione diversa. Catone compare anche nella *Commedia* miniata da un artista pisano probabilmente attivo a Firenze intorno al 1335 e in seguito donata da Boccaccio a Petrarca, il ms. Vat. lat. 3199 della Biblioteca Apostolica Vaticana.²⁴

Qui Virgilio veste un abito azzurro dal manto rosso e indossa un copricapo vaiato molto simili a quelli che compaiono nel codice di Madrid, dove però la tunica del poeta è impreziosita da un bordo inferiore dorato, come avviene nel parmense e nel trivulziano del Maestro delle Effigi Domenicane.²⁵ Nella scena dell'incontro con Dante, invece, Virgilio è vestito all'antica, con un *himation* rosso (tav. 1), un dettaglio questo di estrema importanza, considerando che fino ad ora una scelta del genere era attestata solo dal ben noto Dante Gradenigo (Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga, ms. 1162), databile al secondo decennio del Quattrocento, e dalla *Commedia* appartenuta al signore di Foligno Ugolino III Trinci, databile tra il nono e l'ultimo decennio del Trecento (nella quale però compare una strana commistione tra abbigliamento medievale e all'antica, poiché la veste vaiata è portata a mo' di *himation*).²⁶ La scelta del-

23. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., p. 136 n. 69. Sul Trivulziano 1080 si può ora anche consultare la scheda di Sonia Chiodo in «Onorevole e antico cittadino di Firenze», cit., pp. 192-94 num. 21.

24. Sul codice, interamente digitalizzato e consultabile sul sito della Biblioteca Apostolica Vaticana, cfr. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit.; EAD., «In the shadow of Traini? Le illustrazioni di un codice dantesco a Berlino e altre considerazioni sulla miniatura pisana del Trecento», in «Predella», 1 2010, pp. 55-78; EAD., *I miniatori fiorentini e la 'Commedia' dantesca*, cit., pp. 39-40.

25. ZANICHELLI, *Incroci danteschi*, cit., pp. 210-11.

26. G. MARIANI CANOVA, *Autunno del medioevo e memoria degli antichi. Documenti della miniatura tra Padova e Venezia*, in *Medioevo: il tempo degli antichi. Atti del Convegno internazionale di Parma, 24-28 settembre 2003*, a cura di A.C. QUINTAVALLE, Milano, Electa, 2006, pp. 611-20, a p. 619; PONCHIA, *Frammenti dell'Aldilà*, cit., p. 107; D. GUERNELLI, *Considerazioni sul Dante Gradenigo (Rimini, Biblioteca Gambalunga, ms. 1162)*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti 1*, cit., pp. 193-206, a p. 197; A. IMPROTA, *Una*

l'*himation* è stata in questi codici ricondotta a particolari contesti culturali e alle personalità dei committenti. Nel caso del codice di Madrid non sono invece, per ora, in grado di motivarla, ma non è da escludere che fosse già presente nel modello utilizzato dal miniatore siciliano.

Ritengo probabile che questo modello fosse di origine fiorentina, simile ad esempio alle *Commedie* citate del Maestro delle Effigi Domenicane, con un sistema illustrativo di tipo «contaminato» e con l'unione tra la tradizione iconografica di Pacino, evidente nelle iniziali figurate, e soluzioni più articolate nei margini.²⁷ La forza del modello toscano potrebbe indurre a ritenere il miniatore siciliano attivo proprio a Firenze. È un'ipotesi, per il momento, altamente improbabile, a meno di non rintracciare lo stesso artista in manoscritti di certa pertinenza fiorentina, o in collaborazione con miniatori toscani. Il suo isolamento nel panorama artistico toscano invece, unitamente alla provenienza siciliana del codice prima discussa, inducono a ritenere la *Commedia* di Madrid giunta in Sicilia priva di miniature. Qui si decise ad un certo punto di impreziosire il volume con una ricca decorazione. L'uso abbondante dell'oro, utilizzato anche in tutte le iniziali decorate di canto (tavv. 8, 9), suggerisce un committente certo non a corto di mezzi, ma per il momento anonimo.²⁸ Non si sa neanche per quali vie il volume sia fuoriuscito dal mercato librario fiorentino per giungere in Sicilia. Credo però che l'arrivo sull'isola sia avvenuto presto, poiché l'esecuzione delle miniature, per ragioni stilistiche, non può collocarsi troppo addentro nel secolo, ma si potrebbe assestare tra il quinto e il sesto decennio,

²⁷ *'Commedia' miniata di fine Trecento per i Trinci di Foligno*, in *Dante visualizzato. Carte ridenti 11: XV secolo. Prima parte*, a cura di M. CICCUTO e L.M.G. LIVRAGHI, Firenze, Cesati, 2019, pp. 133-42, alle pp. 140-41.

²⁸ Vale la pena ricordare che il Maestro delle Effigi Domenicane collabora con Pacino alla decorazione della *Commedia* ms. Plut. 40.12 della Biblioteca Medicea Laurenziana, mentre il Maestro del Dante di Petrarca collabora in altri manoscritti sia con Pacino che con il Maestro delle Effigi Domenicane. Cfr. PASUT, *Il "Dante" illustrato di Petrarca*, cit., pp. 142-43.

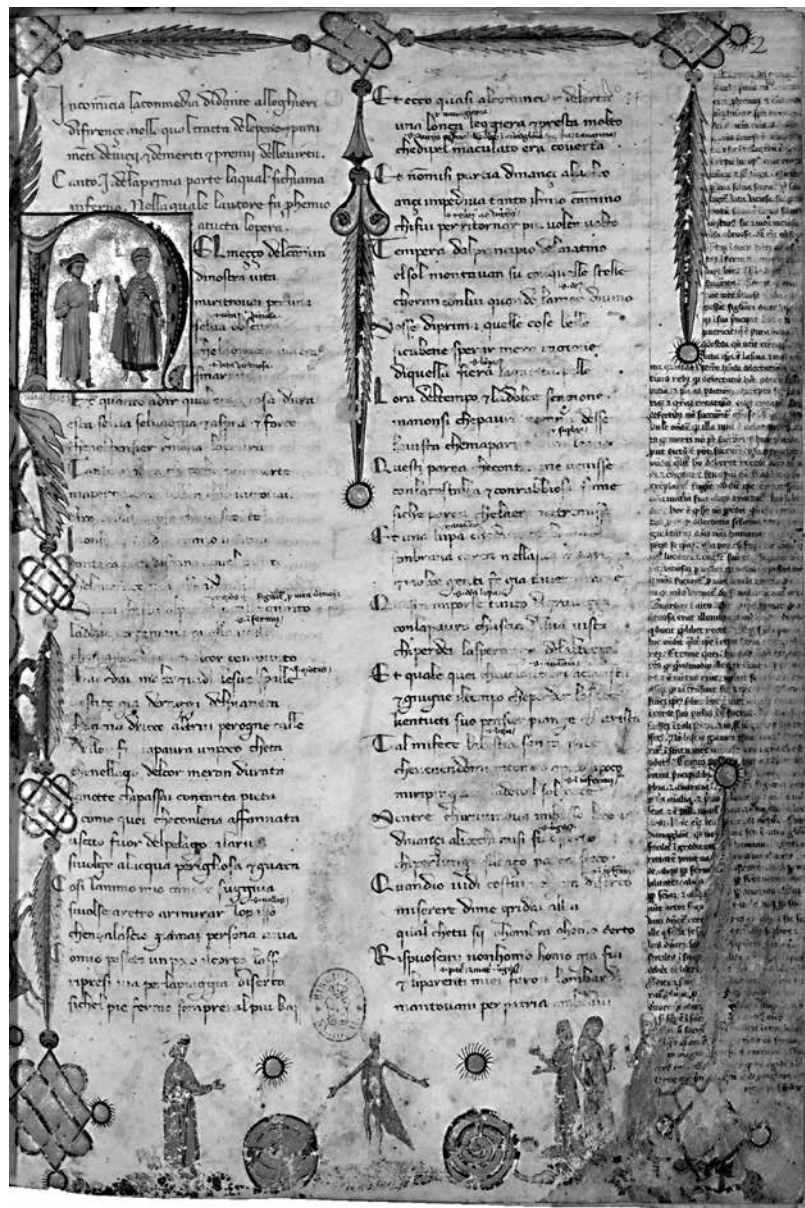
²⁹ L'anonimia dei proprietari è purtroppo un dato comune alla maggior parte delle *Commedie* primo-trecentesche. In proposito PASUT, *I miniatori fiorentini e la 'Commedia' dantesca*, cit., pp. 33-35.

intorno cioè alla metà del secolo. Una datazione, occorre precisare, provvisoria, stanti i limiti e le lacune dell'attuale conoscenza della miniatura siciliana di pieno Trecento. D'altronde è noto come presto il mercato fiorentino divenne saturo di *Commedie*, abbondantemente disponibili già verso la metà del secolo, per cui non è improbabile un precoce viaggio del codice in Sicilia, attraverso acquisti e passaggi di proprietà per ora ignoti.²⁹

Sta di fatto che il manoscritto di Madrid apporta un nuovo e significativo contributo alla conoscenza della diffusione della *Commedia* in Sicilia. Il poema dantesco è riportato in diversi inventari di libri redatti tra il XIV e il XV secolo, ma i pochi testimoni ancora oggi custoditi in archivi e biblioteche dell'isola paiono essere tutti prodotti di importazione.³⁰ Lo è anche la *Commedia* di Madrid, ma con due significative varianti: la sua decorazione è stata eseguita in Sicilia e presuppone la disponibilità *in loco* di un modello di probabile origine fiorentina, veicolato da almeno un altro testimone del poema; il commento trascritto nel margine di f. 2r si adatta allo spazio lasciato libero dal fregio miniato, ed è quindi probabile che esso sia stato aggiunto in Sicilia dopo il compimento della decorazione. Forse la diffusione e la conoscenza del *sacratò poema* sull'isola sono state più ampie di quello che oggi sembra.

²⁹ PASUT, *Codici miniati della 'Commedia' a Firenze*, cit., pp. 398-99.

³⁰ Per la fortuna della *Commedia* in Sicilia cfr. L. NATOLI, *Gli studi danteschi in Sicilia*, Palermo, Tip. «Lo Statuto», 1893; G. RESTA, *La conoscenza di Dante in Sicilia nel Tre e Quattrocento*, in *Atti del Convegno di studi su Dante e la Magna Curia, Palermo-Catania-Messina, 7-11 novembre 1965*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1967, pp. 413-24; G. SANTANGELO, *Dante e la Sicilia e altre «letture» e note dantesche*, Palermo, Palumbo, 1996, pp. 22-24. Gli inventari tre e quattrocenteschi sono editi in H. BRESC, *Livre et société en Sicile (1299-1499)*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1971. Come notava Resta, un ruolo nella circolazione di codici della *Commedia* fu probabilmente svolto dalle numerose comunità di toscani presenti sull'isola.



1. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. Vitr. 23, f. 2r.



2. Ivi, f. 35r.



3. Ivi, f. 62r.



4. Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana «A. Bombace», ms. I F 10, f. 77r.



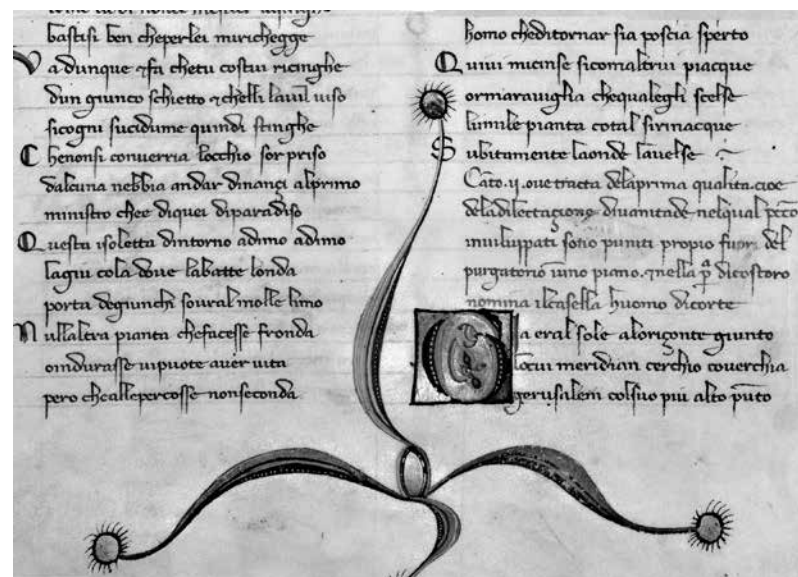
5. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. Vit. 23.3, f. 2r: l'incontro di Dante e Virgilio.



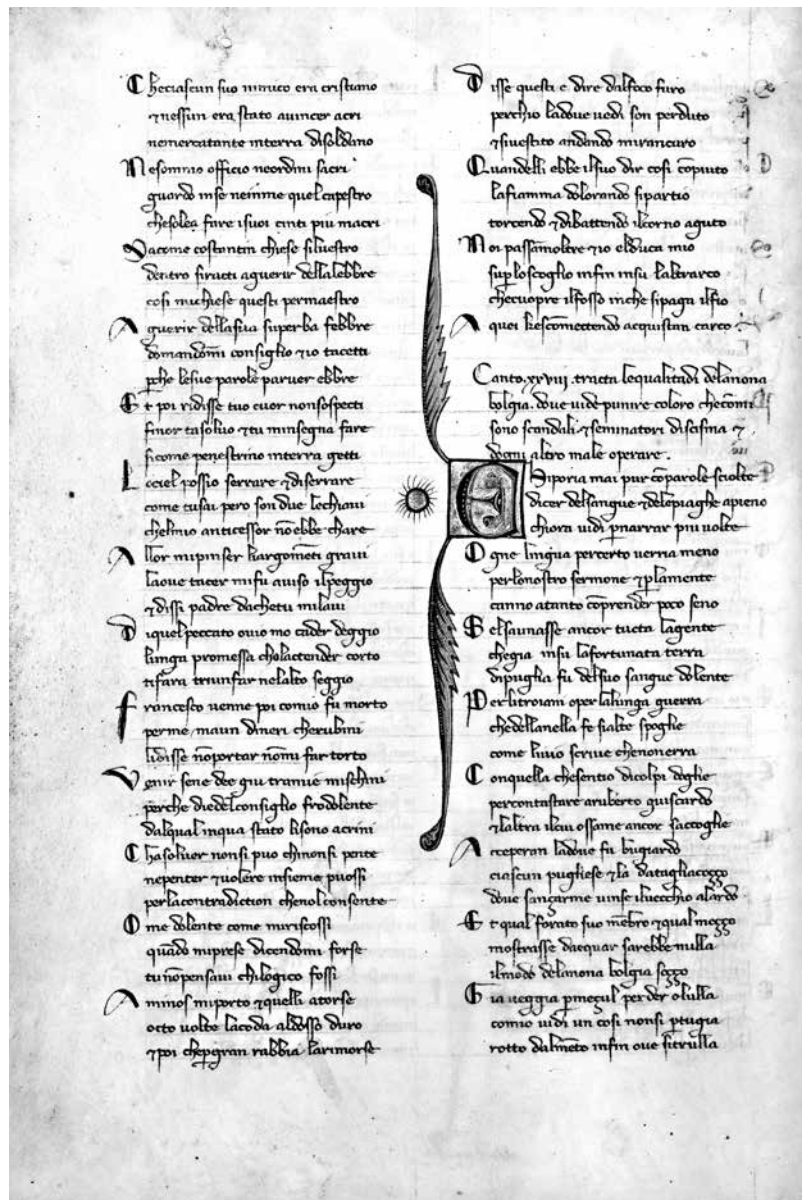
7. Ivi, f. 62r: Beatrice mostra a Dante le sfere celesti.



6. Ivi, f. 35r: Dante e Virgilio nella navicella dell'ingegno.



8. Ivi, f. 35v.



9. Ivi, f. 26v.



10. Ivi, f. 62r: Dante, Domenico discute con un infedele (?), santi non identificati (i Beati?).

MARCO GRIMALDI

LA CIRCOLAZIONE DELLA *COMMEDIA* CON ALTRI TESTI*

1. «La maggioranza dei testi volgari del Medioevo – ha scritto Alberto Varvaro – sono tràditi da manoscritti miscellanei».¹ La *Commedia* non fa eccezione. Nella maggior parte dei casi, infatti, il poema viaggia nella tradizione assieme ad altri testi. Uno sguardo globale consente di ricavare dei primi dati sintetici. Per limitarsi all'antica vulgata, basterà notare che solo un terzo dei testimoni contiene il poema isolato. Si possono individuare infatti due principali tipologie di codici miscellanei della *Commedia*:² 1) *Commedia* + commento in prosa (il poema accompagnato da uno dei molti commenti in latino o in volgare); 2) *Commedia* + capitoli (il poema con uno dei vari testi poetici di carattere esegetico dedicati alla *Commedia* stessa, in particolare la *Divisione* di Jacopo Alighieri e il *Capitolo* di Bosone da Gubbio). Ma la casistica è ovviamente più complessa, e in queste pagine proverò a offrire un maggiore livello di dettaglio.

2. Al fine di impostare il programma di lavoro che dovrà condurre a una maggiore definizione della bozza di tipologia qui fornita mi paiono opportune alcune precisazioni su quella particolare forma libraria che è il codice miscellaneo. Come osservava Petrucci nell'*Introduzione* a un importante volume dedicato al *Codice miscellaneo*, il problema centrale nella definizione di tale tipologia è il rap-

* Una versione più breve di questo contributo è in corso di stampa in «*Quae non prosunt singula, collecta juvant*». *Il codice miscellaneo dal Medioevo al tardo Umanesimo*. Atti del Convegno di Roma, 13-14 dicembre 2018, Roma, Bulzoni, [2023], col titolo *Dante in contesto. Per una tipologia delle forme di circolazione della 'Commedia'*.

1. A. VARVARO, *Il testo letterario*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. 2. *Il Medioevo volgare*, dir. P. BOITANI, M. MANCINI, A. VARVARO, I. *La produzione del testo*, to. I, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 387-422, a p. 392.

2. Per un quadro complessivo, vd. M. GRIMALDI, *Filologia dantesca. Un'introduzione*, Roma, Carocci, 2021, pp. 43-55.

porto «mutevole e a volte drammatico, fra *corpus* di testi diversi e corpo materiale del libro contenitore, che il codice miscellaneo comunque propone ed impone». ³ Secondo Petrucci, si dovrà quindi prestare attenzione sia al *corpo* (da parte dei codicologi) sia al *corpus*, cioè alla successione dei testi (da parte dei filologi). E in effetti gli studi degli ultimi decenni – molti e molto attenti – hanno rivolto attenzioni soprattutto al *corpo* e un po' meno al *corpus*. Da filologo e storico della letteratura mi occuperò prevalentemente del *corpus*. Ma in una fase successiva della ricerca sarà necessario incrociare i dati raccolti sul *corpus* con quelli – in grandissima parte già disponibili – sul *corpo* dei codici miscellanei delle opere dantesche. Risulteranno allora utili anche altre definizioni, come quella di *codici repertoriali* impiegata per indicare tre tipologie di manoscritti francesi miscellanei: canzonieri, laudari, manoscritti giullareschi. ⁴ Se si parte dal principio che nell'editoria medievale sia dominante – se non è la norma – il libro composito con testi di più autori, la definizione di *codice repertoriale* serve innanzitutto a non perdere l'idea di accumulo (che è propria della miscellanea) e soprattutto di accumulo non casuale, ma organizzato (come nell'antologia); e serve anche a richiamare funzioni classificatorie proprie di altri tipi di repertori, ad esempio quelli giuridici. Il codice repertoriale conterrà quindi, di solito, testi brevi, vari (di diversi generi) e sarà selettivo, con carattere documentario e monumentale.

Per praticità adotto tuttavia le definizioni di Petrucci e per *codice miscellaneo* intendo quindi «un'unità libraria comprendente più testi di uno o più autori diversi in successione, che può essere, dal punto di vista testuale, *organica*, ove sia ispirata ad una sostanziale unitarietà d'argomento, o *disorganica*, ove ne sia priva»; ⁵ per *codice miscellaneo composito* «quello formato da più unità codicologiche fra loro indi-

3. A. PETRUCCI, *Introduzione*, in *Il codice miscellaneo. Tipologie e funzioni*. Atti del Convegno internazionale di Cassino, 14-17 maggio 2003, a cura di E. CRISCI e O. PECERE, Cassino, Università degli Studi, 2004, pp. 3-16, a p. 3.

4. Vd. L. BORGHI CEDRINI, *Il trattamento dei codici repertoriali*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno di Messina, 19-22 dicembre 1991, a cura di S. GUIDA e F. LATELLA, Messina, Sicania, 1993, 2 voll., I pp. 49-56.

5. Si potrà altrimenti distinguere tra un modello antologico – fortemente unita-

pendenti [...] riunite in epoca vicina a quella d'origine, spesso mantenute in legature provvisorie 'aperte' per qualche tempo e poi legate in modo definitivo»; e per *codice miscellaneo fattizio* «quello costituito dall'accorpamento di più unità manoscritte, anche di epoca diversa fra loro, eseguito di solito in epoca moderna (dalla seconda metà del XVI secolo in poi, da quando cioè i libri assunsero negli scaffali una posizione verticale) ad opera di collezionisti o bibliotecari, per affinità di argomento, per affinità di formato, per impedire furti o dispersioni». ⁶ Trasversale a queste definizioni è invece la distinzione tra le raccolte *programmate* (o progettate) e quelle *occasionali* o *spontanee*.

C'è poi un'altra osservazione puntuale di Petrucci che occorrerà tenere ben presente. Sfogliando il catalogo dei *Manoscritti della letteratura italiana delle origini*, i miscellanei risultano infatti solo 41, poco più di un terzo; ⁷ appare quindi notevole il paragone con l'*Album* dei manoscritti francesi del XIII secolo, dove 35 manoscritti su 52 ospitano più testi. ⁸ I manoscritti italiani sarebbero quindi perlopiù organici (come le tre antologie poetiche delle *Origini*) e programmati su poli di interesse specifico, nonché perlopiù opera di copisti professionisti. È un dato, ovviamente, da verificare.

Un oggetto particolare, come si sa, è invece la miscellanea umanistica, dove si trovano, secondo l'efficace descrizione di Silvia Rizzo e Sebastiano Gentile, testi antichi e moderni, latini e volgari ma anche in greco e in latino, in versi e in prosa, di vari generi e di varie ampiezze; lettere, orazioni, carmi latini, *excerpta*, sentenze, notazioni, appunti, ecc., «in variopinta sequenza». ⁹ Raramente vi si ritrovano invece testi medievali, almeno nelle miscellanee di umanisti ita-

rio – e un modello prettamente miscellaneo, inteso come raccolta di testi di diversa tipologia.

6. PETRUCCI, *Introduzione*, cit., pp. 5-6.

7. Vd. *I manoscritti della letteratura italiana delle origini*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, a cura di S. BERTELLI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2002.

8. Vd. *Album de manuscrits français du XIII^e siècle. Mise en page et mise en texte*, éd. par M. CARERI et al., Roma, Viella, 2001.

9. S. RIZZO-S. GENTILE, *Per una tipologia delle miscellanee umanistiche*, in «Segno e testo», 2 2004, pp. 379-407, a p. 378.

liani (diverso è il caso dell'umanesimo tedesco), a volte inclusi solo perché ritenuti antichi. L'accostamento di classici e moderni e la programmatica esclusione dei testi medievali sarebbe dunque emblematico della cultura umanistica. La sintesi è senz'altro ineccepibile. Tuttavia, come si vedrà consultando il repertorio e come spesso accade, nella tradizione della *Commedia* si contano varie e significative eccezioni. Rilevanti nell'ottica di uno studio sulla *Commedia* appaiono anche le riflessioni di Rizzo e Gentile su Boccaccio, per il quale il codice miscelaneo risulterebbe un contenitore ideale per molteplicità di interessi e per tendenze enciclopediche. I due autografi laurenziani (lo *Zibaldone* e la cosiddetta *Miscellanea*) presentano infatti caratteristiche analoghe alle miscellanee umanistiche, con testi antichi appena riscoperti e i moderni rappresentanti della nuova cultura umanistica, come Albertino Mussato, Lovato de' Lovati, Giovanni del Virgilio, Petrarca e ovviamente Dante. Più in generale, si può notare che proprio a Petrarca è affidata in gran parte, almeno nelle fasi iniziali, la connotazione umanistica dei codici miscelanei.¹⁰ Da questo punto di vista, l'occasionale compresenza nella tradizione della *Commedia* di Petrarca e Dante è certamente significativa.¹¹

3. La base di partenza per questo studio è stato il catalogo di Marisa Boschi Rotiroli: 292 testimoni databili entro il XIV secolo, 85 dagli anni Trenta al 1355 (la cosiddetta *antica vulgata*), 207 negli anni successivi fino alla fine del secolo.¹² Il dato più evidente – e niente affatto sorprendente – è che in moltissimi casi il poema è accompa-

10. Ivi, p. 399.

11. Sulla compresenza di Dante e Petrarca, vd. E. PASQUINI, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 1991; sulle rime, nello specifico, vd. L. BANELLA, *Rime e libri delle 'Rime' di Dante tra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, e M. GRIMALDI, *Le rime di Dante nel tempo*, in *Oltre la 'Commedia'. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. BANELLA e F. TOMASI, Roma, Carocci, 2020, pp. 171-93.

12. Cfr. M. BOSCHI ROTIROLI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004. Nel caso di codici compositi (cioè fatti di unità codicologiche distinte, rilegate insieme) i cataloghi (come anche Boschi Rotiroli) prendono spesso in esame solo la sezione dantesca. Per uno studio di questo tipo si

gnato da testi esegetici, soprattutto in versi, oppure da testi vari di argomento dantesco (gli epitaffi, ad esempio) e occasionalmente da altre opere (come la *Vita nova* o le *Rime*, sparse o in sequenze grossomodo riconoscibili).¹³ Un altro dato di grande rilievo è che, dal punto di vista delle tipologie librerie, all'interno della tradizione l'operazione editoriale di Giovanni Boccaccio sembra costituire effettivamente uno spartiacque, benché sia ormai stato ammesso da più parti che la sua influenza, per quanto riguarda la lezione, non sia stata invece pervasiva e contaminatoria come ritenuto da Giorgio Pettrocchi.¹⁴

Il quadro complessivo cambia infatti significativamente se si prendono in esame i manoscritti del XV secolo, quelli che indubitabilmente più risentono delle scelte di Boccaccio. Per questo settore della tradizione si deve partire dagli studi di Sandro Bertelli, che si è occupato della tradizione recenziore dei manoscritti eseguiti in *littera antiqua* o in una tipologia grafica meno impegnativa e più veloce per tecnica di esecuzione, cioè la corsiva umanistica, selezionando quindi i testimoni collocabili tra la fine del XIV secolo e la prima metà del XVI, un arco cronologico che corrisponde alla diffusione, all'affermazione e alla maturità della *littera antiqua renovata* dagli umanisti e della corsiva umanistica. Su un totale di 594 codici Bertelli costituisce un *corpus* di 86 testimoni e individua così tre tipologie principali:¹⁵ 1) solo testo della *Commedia*; 2) *Commedia* + commento; 3) *Commedia* + altri testi (danteschi o no).

Le occorrenze della *Commedia* isolata sono 31; 23 i testimoni che contengono la *Commedia* assieme a un commento; 27 quelli con il poema accompagnato da altri testi.¹⁶ Qui la lettura dei dati non è

dovrebbero tenere tuttavia in considerazione anche i compositi sincronici, non solo quelli diacronici.

13. Sugli epitaffi, vd. *Opere già attribuite a Dante e altri documenti danteschi*, a cura di P. MASTANDREA, con la collab. di M. RINALDI, F. RUGGIERO, L. SPINAZZÈ, Roma, Salerno Editrice, 2020.

14. Vd. GRIMALDI, *Filologia dantesca*, cit., pp. 54-55, col rimando in particolare agli studi di Angelo Mecca.

15. Vd. S. BERTELLI, *La 'Commedia' all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007, p. 25 (e vd. anche il grafico 5 a p. 24).

16. A proposito dei testi associati alla *Commedia* Bertelli nota solo il non trascu-

univoca. Bertelli nota giustamente la netta prevalenza del solo testo della *Commedia*, ma è altrettanto evidente come sia ben più diffusa la tipologia “*Commedia* + commenti o altri testi.” Insomma, ciò che conta, mi pare, è che la *Commedia* viaggia più spesso accompagnata, confermando la tendenza generale della tradizione dei testi romanzi evidenziata da Alberto Varvaro. Bertelli raffina poi la ricerca distinguendo tra a) *Antica vulgata* e b) *Oltre l'antica vulgata*:¹⁷

- a) *Antica vulgata*
 - 1) *Commedia* + commento
 - 2) *Commedia* + capitoli
 - 3) *Commedia*

Le tre tipologie individuabili in base al *corpus* sono distinguibili anche per quanto riguarda il *corpo*. I codici della “*Commedia* + commento” (*a1*) sono generalmente membranacei, consistenti (oltre le duecento carte), posizionano il testo a centro pagina con il commento a cornice, sono scritti in *littera textualis*, presentano un apparato decorativo essenziale limitato alle iniziali di cantica e riportano le rubriche in latino o in volgare. Un esempio particolarmente significativo è offerto dal “Dante Poggiali”, il Palatino 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Po), del secondo quarto del XIV secolo, scritto principalmente da una mano (A) in *littera textualis* e da una bastarda su base testuale (B), con illustrazioni iconiche (vignette e iniziali di cantica) e aniconiche, che contiene la *Commedia* accompagnata dalle *Chiose palatine*.¹⁸

La tipologia *a2* (“*Commedia* + capitoli”) raggruppa codici ancora membranacei, meno ampi (circa 90 carte), medio-grandi, scritti su due colonne in bastarda su base notarile, con apparato decorativo per iniziali di cantica e le rubriche in volgare. Questa tipologia è ben rappresentata dal Trivulziano 1080 (Triv), databile al 1337, ri-

rabile numero di codici con il *Capitolo* di Jacopo Alighieri (5 volte da solo), spesso abbinato con quello di Bosone da Gubbio (7 volte).

17. Per questa distinzione, vd. GRIMALDI, *Filologia dantesca*, cit., p. 50.

18. Vd. *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll., 1 pp. 167-74.

conducibile alla bastarda cancelleresca di Francesco di ser Nardo da Barberino, con illustrazioni iconiche (iniziali di cantica figurate) e aniconiche (iniziali di canto filigranate), con la *Commedia*, la *Divisione* di Jacopo Alighieri e il capitolo di Bosone da Gubbio.

Analogo il *corpo* della terza tipologia, quella con la *Commedia* isolata: membranacei di ca. 90 carte, formato medio-grande su due colonne, scritti in bastarda su base notarile, con apparato decorativo per iniziali di cantica e rubriche in volgare.

Oltre l'antica vulgata il panorama appare appena più frastagliato:

- b) *Oltre l'antica vulgata*
 - 1) *Commedia* + commento
 - 2) *Commedia* + capitoli
 - 3) *Commedia*
 - 4) *Commedia* + altri testi

Nella tipologia *b1*, quasi perfettamente sovrapponibile ad *a1* e quindi in continuità tra prima e dopo l'antica vulgata, troviamo codici membranacei, consistenti (oltre 200 carte), medio-grandi, con il testo al centro e il commento a cornice, prevalentemente in *littera textualis*, con apparato decorativo per iniziali di cantica e le rubriche in latino. Per la “*Commedia* + capitoli” (*b2*) si osservano forti oscillazioni codicologiche e non risulta facile individuare un unico modello librario. In generale si tratta però di manoscritti cartacei di varia consistenza, solitamente oltre le 100 carte, prevalentemente su due colonne, in *littera textualis* più o meno formale o in bastarda su base notarile senza intenti calligrafici, con apparato decorativo composto di iniziali figurate e le rubriche volgari. Forti oscillazioni si riscontrano anche per la “*Commedia* isolata” (*b3*); e anche qui abbiamo perlopiù testi cartacei, di varia consistenza, su due colonne, in *littera textualis*, mercantesca, bastarda o bastarda su base notarile, con iniziali di cantica e rubriche in latino o in volgare. Per la tipologia *b4* (“*Commedia* + altri testi”) torniamo a codici membranacei, consistenti (circa 200 carte), di taglia media, con testo disposto su pagina piena, in *littera textualis*, con apparato decorativo limitato alle iniziali di cantica e rubriche in volgare. È questo, ad esempio, il *corpo* dei codici di Giovanni Boccaccio.

4. Come ho spiegato in apertura, ferma restando la validità delle macro-tipologie censite da Bertelli, mi sembra utile provare a raggiungere un maggiore livello di dettaglio, cercando di individuare delle tipologie più particolareggiate. Premetto anche che in questa fase della ricerca prenderò in considerazione solo il *corpus*, rimandando ad altra sede lo studio del *corpo*. Per ciascuna tipologia, se necessario, offrirò una breve descrizione e una essenziale esemplificazione, utilizzando prioritariamente il repertorio di Roddewig per rinviare sinteticamente ai codici del poema e facendo seguire tra parentesi il rimando al catalogo di Boschi Rotiroti.¹⁹ Non distinguo per ora tra prima e dopo l'antica vulgata. Le prossime tappe di questa ricerca saranno quindi da un lato l'analisi comparata del *corpus* e del *corpo* e dall'altro l'incrocio dei risultati ottenuti con i dati propriamente ecdotici.

TIPOLOGIE

1a. *Commedia* + capitoli o carmi introduttivi in volgare o in latino (Jacopo Alighieri, *Capitolo*; Bosone da Gubbio, *Capitolo*; Menghino Mezzani, *Capitolo*; Boccaccio, *Argomenti* o *Raccoglimenti*; Boccaccio, *Ytalie*; Cecco di Meo Melloni, *Capitolo*).

È la tipologia più antica e diffusa, nella vulgata pre-boccacciana e oltre. Il più antico manoscritto completo della *Commedia* (Ash: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 838; Roddewig 170 [91])²⁰ tramanda infatti il poema assieme al *Capitolo* di Jacopo Alighieri, un poemetto in terza rima che espone sinteticamente la suddivisione e la materia delle tre cantiche. L'opera, trasmessa da oltre 150 manoscritti, accompagna molto spesso la *Commedia*, talvolta assieme o in alternativa ad altre analoghe composizioni in versi di carattere didattico (Bosone da Gubbio, Gui-

19. M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. 'Die göttliche Komödie'. Vergleichende Bestandsaufnahme der 'Commedia'-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.

20. Vd. S. BERTELLI, *La 'Commedia': la scrittura e la tradizione, in Dante fra il Settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il Settecentenario della morte (2021)*. Atti delle celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale, Roma, maggio-ottobre 2015, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2016, 2 voll., II pp. 441-68, a p. 446; GRIMALDI, *Filologia dantesca*, cit., p. 48.

do da Pisa, Cecco di Meo Mellone degli Ugurigeri, Mino d'Arezzo, Simone Serdini da Siena).²¹ Appare superfluo fornire un'esemplificazione. Basterà notare, come si vedrà oltre, che la tipologia si amplia e complica col passare dei decenni: alla struttura di base "*Commedia* + capitoli" (soprattutto Jacopo e Bosone) si aggiungono infatti man mano altri testi esegetici e poetici.

1b. *Commedia* + commento in prosa

Come nel caso di 1a, si tratta di una tipologia precocissima e frequente. Per limitarci all'antica vulgata, possiamo ricordare innanzitutto Rb, un unico codice attualmente smembrato in due parti, una conservata a Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 (Roddewig 302 [146]), contenente *Inferno* e *Purgatorio*, e l'altra a Milano, Biblioteca Braidense, AG XII 2 (Roddewig 463 [146]), con il *Paradiso*; è accompagnato dal commento di Iacomo della Lana ed è stato realizzato attorno al 1340 da un copista professionista, il maestro Galvano da Bologna. Ma si veda anche Cha (Chantilly, Musée Condé, 597; Roddewig 68 [25]), del quarto decennio del XIV secolo, riccamente illustrato, contenente l'*Inferno* con il commento latino di Guido da Pisa (e la *Declaratio*). E ancora il già menzionato Po (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 313; Roddewig 263 [137]), tra i più antichi manoscritti miniati del poema, contenente anche le annotazioni anonime volgari note come *Chiose palatine*.²² Tale forma della trasmissione prosegue fino all'età della stampa. Una delle prime edizioni del poema è infatti la "nidobeatina", per la quale il curatore, Martino Paolo Nibia, prepara un commento originale, benché ampiamente modellato su quello trecentesco del Lana.

1c. *Commedia* + capitoli + altri materiali (epigrammi, sonetti, epitaffi, note latine, rime sparse)

Vd. Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, A 322 [Roddewig 31 (13)], veneto, datato 28 ottobre 1380, trascritto da un frate dell'Abbazia di Vangadizza di Legnano, con epigrammi, testi lirici (sonetti e stram-

21. Vd. C. GIUNTI, *L'«antica vulgata» del 'Capitolo' di Jacopo Alighieri. Con un'edizione (provvisoria) del testo*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di P. TROVATO, Firenze, Cesati, 2007, pp. 583-610.

22. Per questi codici e la loro collocazione all'interno dell'*antica vulgata*, vd. GRIMALDI, *Filologia dantesca*, cit., p. 49.

botti), fitte chiose marginali al poema desunte da Pietro Alighieri e di seguito l'introduzione al primo canto del *Comentum*,²³ Pistoia, Biblioteca Comunale Forteguerriana, D 311 [Roddewig 612 (244)], dell'ultimo quarto del XIV secolo, con il solo *Paradiso* seguito dai capitoli di Jacopo e Bosone, la *Sposizione del 'Paradiso'* di Mino di Vanni d'Arezzo, la Favola del figlio d'Argo²⁴ e la canzone *Quando potrò io dir: dolce mio Dio* di Cino da Pistoia.²⁵

1d. *Commedia* + commento in prosa + capitoli

Le due principali tipologie (1a e 1b) possono ovviamente intrecciarsi. Cfr. almeno Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.10 [Roddewig 102 (63)], toscano della seconda metà del XIV secolo, con i *Capitoli* di Bosone e Jacopo e il *Commento* all'*Inferno* di quest'ultimo.

1e. *Commedia* + commento in prosa + capitoli + altro

Vd. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 86 [Roddewig 158 (87)], datato 26 aprile 1390, aperto dal proemio e dall'inizio del primo capitolo del commento di Graziolo Bambaglioli, note latine sull'*Inferno*, l'epitaffio *Inclita fama* di Menghino Mezzani, i capitoli di Bosone e Jacopo.²⁶

1f. *Commedia* + capitoli + *Tesoretto*

Il *Tesoretto*, forse poiché percepito già in antico come affine alla *Commedia*, si associa al poema – anche per ragioni metrico-formali – sia isolatamente sia a complemento della tradizione dei capitoli esegetici.²⁷ È il caso dei mss. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er} 14614-14615-14616 [Roddewig 51 (20)], di area fiorentina della metà del Trecento, con i capitoli di

23. Vd. *Censimento dei commenti danteschi*, cit., II p. 450 n. 23.

24. C. LORENZI BIONDI, *Le 'Chiose sopra la Commedia' di Mino di Vanni d'Arezzo*, in «Studi di filologia italiana», LXVIII 2010, pp. 51-170, a p. 94.

25. Vd. *Censimento dei commenti danteschi*, cit., II p. 993 n. 585.

26. Vd. ivi, II pp. 542-43 n. 124.

27. Sulla tradizione del *Tesoretto*, vd. almeno M. BERISSO, *Tre annotazioni al 'Tesoretto'*, in «Filologia italiana», XI 2014, pp. 15-40; ID., *Due schede per la storia della tradizione del 'Tesoretto' di Brunetto Latini*, in *Natura, artificio e meraviglioso nei testi figurativi e letterari dell'Europa medievale*, a cura di C. DI FABIO, Roma, Aracne, 2014, pp. 83-97; S. FERRILLI, *Il 'Tesoretto' in un malnoto codice di volgarizzamenti della HAB di Wolfenbüttel*, in «Filologia e Critica», XLII 2017, fasc. 2 pp. 318-27.

Jacopo e Bosone e chiose latine e volgari brevi e sporadiche a margine,²⁸ e Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 44 G 3 [Roddewig 705], della seconda metà del XIV secolo, con *Tesoretto* e postille marginali e interlineari in latino e in volgare, l'epitaffio *Jura Monarchie*, il capitolo di Bosone e alcune poesie volgari.²⁹

1g. *Commedia* + capitoli + *Dittamondo*

Alla *Commedia* e ai capitoli (e materiali vari, come le epitomi del poema di Mino d'Arezzo e Cecco di Meo Melloni, che aprono la raccolta),³⁰ il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 148 [Roddewig 200 (104)], dell'ultimo quarto del XIV secolo, aggiunge in coda il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti. Diverso il caso del quattrocentesco Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiani VII 961 [Roddewig 256], con un frammento della *Commedia* trascritto dopo la parte geografica del *Dittamondo*.³¹

1h. *Commedia* + capitoli + *Acerba*

Così è composto il ms. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. poet. et phil. Fol. 19, della seconda metà del XVI secolo [Roddewig 756], che alla *Commedia* e ai capitoli di Jacopo e Bosone acclude, anonima e adespota, l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli.³²

1i. *Commedia* + capitoli + rime dantesche e di altri autori

Come si è visto, alla tipologia 1a (ma non solo) possono agglutinarsi molti materiali diversi, spesso lirici (e a volte apocrifi danteschi). Vd. ad esempio il ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 315 [Roddewig 265 (138)], con rime di Dante, di Fazio degli Uberti, adespote, l'epistola di s. Bernardo e il *Padiglione di Mambrino* in ottava rima, nel quale tut-

28. Vd. *Censimento dei commenti danteschi*, cit., I p. 463 n. 33.

29. Vd. ivi, II pp. 1022-24 n. 613; G. SAVINO, *Una canzone trecentesca poco nota*, in «Buletino storico pistoiese», III 1968, pp. 137-40; M. SIGNORINI, *Dante Alighieri, 'Commedia' (Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana 44 G 3)*, in *Leonardo e i suoi libri*. Catalogo della Mostra di Roma, Palazzo Corsini, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020, a cura di C. VECCE, Roma, Bardi, 2019, pp. 33-136.

30. LORENZI BIONDI, *Le 'Chiose sopra la Commedia'*, cit.

31. A.E. MECCA, *I manoscritti frammentari della 'Commedia'*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2021, p. 35.

32. Cfr. C. CIOCIOLA, *Rassegna stabiliana (Postille agli Atti del Convegno del 1969)*, in «Lettere italiane», XXX 1978, n. 1 pp. 97-123, a p. 98.

tavia le rime vengono aggiunte alla *Commedia*, trascritta da una mano più tarda (fine XIV-inizio XV sec.) e da una seconda mano quattrocentesca.³³

1l. *Commedia* + commento in prosa + argomenti + epistole di Dante

Vd. il ms. Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 44 F 26 [Roddewig 697 (257)], recentemente riconosciuto autografo di Antonio Pucci, con una parte del commento di Iacomo della Lana, gli argomenti dei canti, il volgarizzamento dell'epistola vii di Dante con chiose marginali, versi latini e il sonetto xc del *Canzoniere* di Petrarca.³⁴

2. *Commedia* + volgarizzamento

È una tipologia molto varia. Un buon rappresentante è il Chigiano L VII 292 della Biblioteca Apostolica Vaticana (Roddewig 671 [38]), della metà del XIV secolo, diviso in due parti omogenee per impaginazione, scrittura e decorazione, la cui prima sezione contiene l'*Eneide* volgarizzata attribuita ad Andrea Lancia (anteriore al 1316).³⁵

3a. "Forma Boccaccio"

Com'è noto, Giovanni Boccaccio ha svolto un ruolo di primo piano nella storia della tradizione delle opere di Dante; le sue copie autografe della *Commedia*, della *Vita nova*, delle *Rime*, delle *Egloge* e di alcune epistole hanno infatti influenzato profondamente le dinamiche della trasmissione e hanno contribuito a fondare l'autorità di Dante quale primo classico della letteratura italiana. L'attività editoriale di Boccaccio, durata molti anni, costituisce quindi uno snodo fondamentale all'interno della tradizione complessiva delle opere di Dante. E per la *Commedia*, le *Rime* e la *Vita nova* si può svolgere un discorso sostanzialmente unitario.³⁶ Boccaccio trascrive infatti queste opere in quattro importanti codici, copiati tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Settanta e strettamente legati tra loro: To, Toledo, Biblioteca Capitular, Zelada 104 6 (Roddewig 757 [269]); Ri, Fi-

33. Vd. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002, 3 voll. in 5 tomi, I to. I pp. 308-9 (Pal⁸).

34. Vd. M. CURSI, *Un codice della 'Commedia' di mano di Antonio Pucci*, in «Scripta», 7 2014, pp. 65-76, e *Censimento dei commenti danteschi*, cit., II pp. 1018-19 n. 609.

35. Vd. L. AZZETTA, *Per la biografia di Andrea Lancia: documenti e autografi*, in «Italia medioevale e umanistica», xxxix 1996, pp. 121-70.

36. Vd. in generale, anche per la bibliografia pregressa, GRIMALDI, *Filologia dantesca*, cit., pp. 70-80 (par. 2.8. *L'officina di Boccaccio*).

renze, Biblioteca Riccardiana, 1035 (Roddewig 321 [156]); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L V 176 (Roddewig 665 [34]); Chig. ivi, Chig. L VI 213 (Roddewig 668 [36]). È questa che chiamo "forma Boccaccio".

3b. *Commedia* con *Vita nova*

È un caso diverso dai codici riconducibili alla "forma Boccaccio": il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo XL 31 (Roddewig 123 [73]), di area toscana di fine Trecento, è infatti un composito con il solo *Inferno*, con sporadiche annotazioni latine marginali e interlineari, cui viene aggiunta al principio del XV secolo una sezione contenente la *Vita nuova*.³⁷

4a. Frammenti (o citazioni) della *Commedia* in raccolte di testi filosofici, parenetico-morali o nei sermoni

Anche questa è una tipologia estremamente diversificata, per la quale offro solo pochi esempi (ma vd. anche Roddewig 3, 27, 80). Interessante ad esempio il ms. Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII C 61 (Roddewig 500), della prima metà del XV secolo (fine XIV per Petrocchi), un manoscritto francescano, probabilmente proveniente dal convento di San Bernardino dell'Aquila, dove ai sermoni si associa una sorta di "antologia" della *Commedia* consistente in terzine raggruppate per un utilizzo «contra predicantes fabulas», «contra cupidos», «de inferno» e «de paradiso». ³⁸ Ma si può citare anche il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Medicei Palatini 23 (Roddewig 195), del XV secolo, codice del volgarizzamento di Domenico Cavalca delle lettere di san Girolamo, con la citazione di *Purg.*, III 34-39, posta a chiusura. ³⁹ O ancora High Point, New Jersey, Library of Actom Griscom (Roddewig 362), dove i celebri versi di *Par.*, XI 55-132, sulla vita di san Francesco sono trascritti ad accompagnare il volgarizza-

37. Vd. *Censimento dei commenti danteschi*, cit., II p. 597 n. 180.

38. Vd. T. BASILE, *Un sermone francescano e frammenti della 'Commedia' in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*. Atti del III Congresso nazionale di studi danteschi, Melfi, 27 settembre-2 ottobre 1970, Firenze, Olschki, 1975, pp. 305-17, e A. DEL CASTELLO, «*Hic dicas illud Dantis*». Suggestioni dantesche nella predicazione tra Tre e Quattrocento, in *Suggestioni e modelli danteschi tra Medioevo e Umanesimo*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 22-24 ottobre 2018, a cura di B. ITRI e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 255-79, alle pp. 259 e 271.

39. Vd. MECCA, *I manoscritti*, cit., p. 31.

mento della Regola di santa Chiara (*La vita e le regole de le suore povere de sancta Clara*). O ancora Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. I 71 (Roddewig 775), della fine del XV secolo, un codice miscelaneo con trattati e versi di Filippo Strada da Pavia e Isidoro di Siviglia con citazioni dall'ultimo del *Paradiso* introdotte dalla rubrica «Dante per la Madonna». ⁴⁰

4b. Frammenti della *Commedia* in un'opera latina classica

Particolarmente rappresentativi di questa tipologia sono il ms. Montecassino, Biblioteca dell'Abbazia, 190 (Roddewig 489), del XIV secolo, con il *De consolatione* di Boezio e glosse marginali contenenti citazioni della *Commedia*; ⁴¹ o ancora Montecassino, ivi, 511 (Roddewig 490), del XIV secolo, un codice oggi perduto dell'*Eneide* di Virgilio con glosse marginali della *Commedia*; ⁴² e inoltre Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 644 (Roddewig 695), del XV secolo, con numerose citazioni dalla *Commedia* a mo' di glossa ad alcuni volgarizzamenti ovidiani (*Metamorfosi*, *Eroidi*). ⁴³

4c. Frammenti della *Commedia* in trattati di poetica o similari

È tra le tipologie più interessanti e meritevoli di attenzione, poiché sancisce la percezione della *Commedia* come testo "classico", degno di figurare nei trattati di poetica latini e mediolatini. Vd. ad esempio Bologna, Biblioteca Arcivescovile, Fondo Breventani 47 (Roddewig 26), con numerosi estratti della *Commedia* nella *Poetria nova* di «Galfredi Anglici», cioè Geoffrey de Vinsauf. Ma anche Pesaro, Biblioteca Oliveriana, 42 (Roddewig 606), della seconda metà del XIV secolo, un frammento composto dalla copertina del libro di un commento alle *Satire* e all'*Ars poetica* di Orazio con i versi di *Inf.*, I 67-132 e IV 12-v 25, accompagnati dalla rubrica «Capitolo del vicio e de la luxuria». Un caso speciale è invece Pistoia, Archivio Capitolare del Duomo, C 143 (Roddewig 610), del XV secolo, dove alla

40. Vd. ivi, p. 59.

41. Vd. I. BALDELLI, *Schede su manoscritti danteschi. v. Citazioni in glosse cassinesi*, in «Studi danteschi», xxxviii 1960, pp. 275-77.

42. Si ha notizia delle glosse attraverso la trascrizione fornita nell'introduzione all'edizione diplomatica: vd. *Il codice cassinese della 'Divina Commedia', per la prima volta letteralmente messo a stampa per cura dei monaci benedettini della badia di Monte Cassino*, Monte Cassino, Tip. di Monte Cassino, 1865, pp. XLVII-L (cfr. anche MECCA, *I manoscritti*, cit., p. 45). Il codice non era più nella Biblioteca di Montecassino già nel 1865 (vd. *Il codice cassinese*, cit., p. XLVIII).

43. Cfr. MECCA, *I manoscritti*, cit., p. 59.

trascrizione della *Poetria nova* di «Gualtiero Anglico» seguono i primi diciotto canti del *Paradiso* (I 1-XVIII 130).

4d. Frammenti della *Commedia* in altre tipologie di trattati

Nel ms. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, 364 (Roddewig 82), del XV secolo, i vv. 67-68 del canto XVI del *Purgatorio* sono copiati con la *Sphera Mundi* di Sacrobosco.

4e. Frammenti della *Commedia* in raccolta di testi vari (latini e volgari)

Vd. ad esempio Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiani 729 (Roddewig 688), della prima metà del XV secolo, con estratti della *Commedia* in un codice miscelaneo contenente prosa italiana e latina di carattere matematico, geometrico, laude, preghiere. ⁴⁴

4f. Frammenti della *Commedia* in miscellanea di testi ebraici

È il caso del ms. Jerusalem, University Library, Hebr. 606 IV (Roddewig 372), del XIV secolo, dove si trovano trascritti in caratteri ebraici nei *Trattati filosofici* di Giuda Romano alcuni passi del poema di argomento filosofico (*Purg.*, XVI 73-76; *Par.*, V 73-85; XIII 52-54; XX 49-54). ⁴⁵ Come nota Mecca, è l'unico frammento della *Commedia* trascritto in caratteri non latini.

4g. Frammenti della *Commedia* in un trattato di cavalleria

Vd. London, British Museum, Egerton 3149 (Roddewig 397), e Madrid, Biblioteca Nacional, 952 (Roddewig 419), con citazioni della *Commedia* e delle *Rime* nella *Gentil milicia* di Gentile di Odoardo Mainardi da Ascoli. ⁴⁶

4h. Frammenti della *Commedia* nella *Fiorita d'Italia* di Guido da Pisa

Vd. il quattrocentesco Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio

44. Vd. ivi, p. 26.

45. Cfr. J.S. SERMONETA, *Una trascrizione in caratteri ebraici di alcuni brani filosofici della 'Commedia'*, in *Romanica et Occidentalia. Études dédiées à la mémoire de Hiram Peri*, Jerusalem, Magnes Press, 1963, pp. 23-43; G. VELTRI, *Renaissance Philosophy in Jewish Garb. Foundations and Challenges in Judaism on the Eve of Modernity*, Leiden-Boston, Brill, 2009, pp. 46-47; MECCA, *I manoscritti*, cit., p. 41.

46. Vd. MECCA, *I manoscritti*, cit., p. 4; D. DE ROBERTIS, *Censimento dei manoscritti di Rime di Dante (II)*, in «Studi danteschi», xxx 1962, pp. 167-276 (n. 173).

sio, A 1359 (Roddewig 34),⁴⁷ e il trecentesco Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II II 146 (Roddewig 244).⁴⁸

4i. Frammenti della *Commedia* in codice trobadorico

Nel Barberiniano lat. 4087 della Biblioteca Apostolica Vaticana (Roddewig 652), il canzoniere provenzale siglato *b*, trascritto da Giovanni Maria Barbieri, frammento di collazione tra il canzoniere provenzale M (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 12474) e il “Libro di Michele”, contenente tra l’altro il *Roman dels Auzels Cassadors* di Daude de Pradas, si trova il discorso di Arnaut Daniel nel canto xxvi del *Purgatorio* seguito da una traduzione in toscano.⁴⁹

5a. *Commedia* (o frammento) con poesie liriche e testi vari, anche latini

Al poema vengono spesso associati testi lirici sia danteschi sia di altri autori antichi o coevi alla copia. Un buon esempio è Novara, Biblioteca Negroni e Civica, 11 (Roddewig 509), datato 1465, con la *Commedia*, il capitolo di Simone Serdini, le canzoni dantesche *Le dolci rime* e *Voi che ’ntendendo* e infine genealogie mitologiche in latino.⁵⁰

5b. *Commedia* (o frammento) con poesie liriche (su Dante) e testi vari

Le tipologie 1a e 1b si complicano variamente, ad esempio accostando alla *Commedia* testi lirico-encomiastici espressamente dedicati a Dante o al poema.

6. *Commedia* con apparati esegetici

La “forma Boccaccio” è particolarmente fortunata e viene presto implementata incrociandola con il modello del codice della *Commedia* con

47. Vd. *ivi*, p. 2.

48. Vd. *ivi*, p. 3.

49. Vd. M. CHIAMENTI, *Intertestualità trobadorico-dantesche*, in «Medioevo e Rinascimento», 11, n.s. 8 1997, pp. 81-96, a p. 91; M. CARERI, *Giovanni Maria Barbieri (Modena 1519-1574)*, in *Autografi dei letterari italiani, Il Cinquecento*, a cura di M. MOTOLESE, P. PROCACCIOLI, E. RUSSO, cons. paleogr. di A. CIARALLI, to. I, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 37-46; MECCA, *I manoscritti*, cit., p. 24.

50. Vd. DANTE, *Rime*, cit., I to. 2 pp. 541-42.

commento in versi e in prosa. Accade infatti che alla *Commedia* si associ non solo la *Vita* di Boccaccio, ma anche altri apparati biografico-esegetici, come la *Vita* di Leonardo Bruni, spesso in unione ai vari capitoli o con alcuni autorevoli commenti in prosa. Vd., tra gli altri, il quattrocentesco Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.5 (Roddewig 97), con il *Credo* e la *Vita* di Bruni; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1039 (Roddewig 325), della metà del XV secolo, con la *Vita* di Bruni e annotazioni e varianti di Anton Maria Salvini.⁵¹ Un caso particolare, che si sviluppa incrociando la tipologia 1, è il ms. London, British Library, Harley 3513 (Roddewig 401), con la *Vita* di Bruni, il capitolo di Jacopo ed estratti in prosa dai commenti dell’*Ottimo* e di Iacomo della Lana e fitte chiose in volgare e latino tratte sempre dal Lana.⁵²

7. *Commedia* con *Trionfi* e altro

È una tipologia che varia e amplia quella già nota della *Commedia* accompagnata dai *Capitoli* e che in parte s’intreccia con la 1i. Il caso più clamoroso è Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino 72 (Roddewig 196), datato al maggio 1442, con la *Commedia* (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*) con rubriche in italiano e di séguito i *Trionfi*. Il codice è stato trascritto dal copista fiorentino Bese Ardinghelli e miniato presumibilmente da Apollonio di Giovanni con iniziali istoriate che raccontano il viaggio dantesco; i *Trionfi* sono preceduti invece da illustrazioni allegoriche.⁵³ Ma i *Trionfi* (talora per frammenti) si associano anche alla *Commedia* con capitoli (vd. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 326, di metà Quattrocento [Roddewig 161]) o alla tipologia della *Commedia* (o frammento) con testi poetici (vd. soprattutto il celebre Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 69 [Roddewig 261], della metà del Trecento, con frammenti del poema e poesie di Dante, Fazio degli Uberti, Jacopo Mostacci, Lapo Gianni, Cino da Pistoia, Guido Cavalcanti e Petrarca).⁵⁴ Almeno una volta citazioni della *Commedia* compaiono in un’antologia

51. Vd. *Censimento dei commenti danteschi*, cit., II p. 778 n. 366.

52. Vd. *ivi*, II pp. 829-30 n. 420.

53. Su Bese Ardinghelli, vd. M. CURSI-L. MIGLIO, *Un libro mercantile un po’ speciale: il “quaderno di chassa” di Bese Ardinghelli e di Maddalena Gianfigliuzzi (BNCF, ms. Tordi 2)*, in *Scriptoria e biblioteche nel basso Medioevo (secoli XII-XV)*. Atti del LI Convegno storico internazionale, Todi, 12-15 ottobre 2014, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 2015, pp. 213-41.

54. Vd. DANTE, *Rime*, cit., I to. I pp. 295-97 (Pal²).

con il *Canzoniere* e i *Trionfi* (vd. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 682 [Roddewig 696]).⁵⁵

8. *Commedia* con *Filostrato* e altro

Vd. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1026 (Roddewig 313).⁵⁶

9. *Commedia* con *Laudi* di Iacopone da Todi

Vd. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1049a (Roddewig 330), un manoscritto miscelaneo composito del XV secolo, formato da tre unità fuse insieme anticamente: la prima sezione contiene le *Laudi* di Iacopone, la seconda e la terza (databili al 1392) il *Purgatorio* e il *Paradiso*, cui segue l'epitaffio *Theologus Dantes*.⁵⁷

10. *Commedia* con Burchiello

Vd. il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1109 (Roddewig 335), con l'*Inferno* senza rubriche e le poesie di Burchiello, con inoltre rime di Niccolò Volpe e altri, della metà del XV secolo. È il testimone siglato R₁ nell'ed. Zaccarello, che contiene una delle due sillogi archetipiche (x).⁵⁸

11. *Commedia* con *Epistole* di Boccaccio

È il caso, celeberrimo, del ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3199 (Roddewig 632, Vat.), dove la *Commedia* è accompagnata dall'epistola in versi di Boccaccio a Petrarca.⁵⁹ Ma anche nei due mss.

55. Vd. MECCA, *I manoscritti*, cit., p. 27.

56. Vd. M. BOSCHI ROTIROTI, *Censimento dei manoscritti della 'Commedia': Firenze, Biblioteche Riccardiana e Moreniana, Società Dantesca Italiana*, Roma, Viella, 2008, pp. 46-47.

57. Vd. ivi, pp. 69-71. Per quanto riguarda le laudi, già dalla successione dei testi si deduce che il ms. appartiene alla famiglia toscana (quasi del tutto trascurabile per la costituzione del testo critico), di cui riproduce una selezione di 27 laude, 16 canoniche e 11 spurie. Vd. in generale L. LEONARDI, *Per l'edizione critica del laudario di Iacopone*, in *La vita e l'opera di Iacopone da Todi*. Atti del Convegno di Todi, 3-7 dicembre 2006, a cura di E. MENESTÒ, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2007, pp. 83-111.

58. Cfr. *I sonetti del Burchiello*, ed. critica della vulgata quattrocentesca, a cura di M. ZACCARELLO, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2000, pp. xlv-lx.

59. Per i problemi legati a questo codice, vd. almeno C. PULSONI, *Il Dante di Francesco Petrarca: Vaticano latino 3199*, in «Studi petrarcheschi», n.s., x 1993, pp. 155-

di Genova, Biblioteca Durazzo Giustiniani, A IV 7 e A IV 9 (Roddewig 358 e 359), entrambi del XV secolo (terzo e ultimo quarto), alla *Commedia* si associa l'epistola in versi di Boccaccio *Ytalie iam certus honos*. Ma si tratta di codici latori di antichi commenti, che riportano rispettivamente Benvenuto da Imola e la *Divisione* di Jacopo Alighieri.⁶⁰

12. *Commedia* con un sonetto del Fiore

Il son. xcvi del *Fiore*, com'è noto, ha una circolazione estravagante rispetto all'unico testimone del poemetto (Montpellier, Bibliothèque de Médecine, H 438). In particolare, nel ms. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 127 (Roddewig 784), della seconda metà del XIV secolo, con l'*Inferno* e il *Purgatorio*, con glosse latine e postille italiane, la prima quartina del sonetto compare trascritta da una mano diversa da quella principale, in corrispondenza con l'inizio di *Inf.*, xxiii.⁶¹

13. *Commedia* “alla castigliana”

Definirei così l'importantissimo ms. Madrid, Biblioteca Nacional, 10186 (Mad; Roddewig 424 [185]), databile al 1354 per la *Commedia*, che da un lato va incluso in una tipologia già nota e ben attestata, presentando difatti la *Commedia* con il *Credo*, Mino di Vanni d'Arezzo, Cecco di Meo Mellone e altri testi latini (massime di Cicerone e Boezio) e volgari (un sonetto di Petrarca); ma che complica e modifica tale tipologia includendo testi in castigliano, nello specifico la versione in prosa della *Commedia* di Enrique de Villena e le glosse marginali del Marchese di Santillana, e rientrando così di fatto nella categoria dei miscelanei fattizi.⁶² È un esempio eccellente di come un modello librario molto diffuso si complica e integra con materiali più recenti.

208; M. BOSCHI ROTIROTI, *Sul carme 'Ytalie iam certus honus' del Boccaccio nel Vaticano latino 3199 (nota paleografica)*, in «Studi danteschi», LXVIII 2003, pp. 131-37; G. BRESCCHI, *Il ms. Vaticano latino 3199 tra Boccaccio e Petrarca*, in «Studi di filologia italiana», LXXII 2014, pp. 95-117; GRIMALDI, *Filologia dantesca*, cit., p. 71.

60. Vd. *Censimento dei commenti danteschi*, cit., II pp. 798-800.

61. Vd. ivi, II p. 1071. Vd. anche GRIMALDI, *Filologia dantesca*, cit., p. 21.

62. Vd. P. CÁLEF, *Il primo Dante in castigliano. Il codice madrileno della 'Commedia' con la traduzione attribuita a Enrique de Villena*, pres. di A. FASSÒ, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, e, in generale, A. ZINATO, *La ricezione di Dante nel Medioevo spagnolo*, in *Dante oltre i confini. La ricezione dell'opera dantesca nelle letterature altre*. Atti del Convegno internazionale di Verona, 20-21 ottobre 2016, a cura di S. MONTI, ivi, id., 2018, pp. 185-207.

SCHEMA RIASSUNTIVO

- 1a. *Commedia* + capitoli o carmi introduttivi in volgare o in latino
- 1b. *Commedia* + commento in prosa
- 1c. *Commedia* + capitoli + altri materiali (epigrammi, sonetti, epitaffi, note latine, rime sparse)
- 1d. *Commedia* + commento in prosa + capitoli
- 1e. *Commedia* + commento in prosa + capitoli + altro
- 1f. *Commedia* + capitoli + *Tesoretto*
- 1g. *Commedia* + capitoli + *Dittamondo*
- 1h. *Commedia* + capitoli + *Acerba*
- 1i. *Commedia* + capitoli + rime di Dante e di altri autori
- 1l. *Commedia* + commento in prosa + argomenti + epistole di Dante
2. *Commedia* + volgarizzamento
- 3a. “Forma Boccaccio”
- 3b. *Commedia* con *Vita nuova*
- 4a. Frammenti (o citazioni) della *Commedia* in raccolte di testi filosofici, parenetico-morali o nei sermoni
- 4b. Frammenti della *Commedia* in un’opera latina classica
- 4c. Frammenti della *Commedia* in trattati di poetica o similari
- 4d. Frammenti della *Commedia* in altre tipologie di trattati
- 4e. Frammenti della *Commedia* in raccolta di testi vari (latini e volgari)
- 4f. Frammenti della *Commedia* in miscellanea di testi ebraici
- 4g. Frammenti della *Commedia* in un trattato di cavalleria
- 4h. Frammenti della *Commedia* nella *Fiorita d'Italia*
- 4i. Frammenti della *Commedia* in codice trobadorico
- 5a. *Commedia* (o frammento) con poesie liriche e testi vari, anche latini
- 5b. *Commedia* (o frammento) con poesie liriche (su Dante) e testi vari
6. *Commedia* con apparati esegetici
7. *Commedia* con *Trionfi* e altro
8. *Commedia* con *Filostrato* e altro
9. *Commedia* con *Laudi* di Iacopone da Todì
10. *Commedia* con Burchiello
11. *Commedia* con *Epistole* di Boccaccio
12. *Commedia* con un sonetto del Fiore
13. *Commedia* “alla castigliana”

LA CIRCOLAZIONE DELLE *RIME* DI DANTE
CON ALTRI TESTI*

1. Parlare dei testi che viaggiano assieme alle *Rime* significa parlare perlopiù di sillogi miscellanee a trazione lirica. Benché gli assetti possibili siano molteplici, e benché i testimoni delle *Rime* includano spesso testi diversi per genere e destinazione, un rapido sguardo al lavoro di descrizione testimoniale compiuto da Domenico De Robertis è sufficiente a far emergere un primo dato: in numerose aree della tradizione, anche indipendenti, le *Rime* tendono a trovare accoglimento in sillogi miscellanee perlopiù votate a raccogliere testi in versi.¹ S'intende che, parlando di *testi in versi*, non si allude qui a *testi lirici* in senso stretto: il materiale raccolto nei canzonieri allestiti tra XIV e XVII secolo, infatti, non può sempre definirsi lirico, dandosi la possibilità che alle *Rime* di Dante e di autori a lui vicini si associno testi che per contenuto e registro non possono dirsi tali. Poiché quella di riunire testi diversi per forma e contenuto all'interno del medesimo supporto è tendenza diffusa nel Medioevo romanzo (lirico e non), la situazione di Dante non sorprende tanto per le sue caratteristiche quanto per la sovrabbondanza dei reperti censiti e delle possibilità combinatorie. Preso atto di questa situazione, risulterà intuitivo comprendere perché occuparsi della circolazione delle *Rime* significhi occuparsi della tradizione della lirica italiana antica, specie tre-quattrocentesca, *tout court*: fatta eccezione per alcuni canzonieri miscellanei tardo-duecenteschi e primo-trecenteschi, in cui Dante è autore cronologicamente intermedio tra

* Il saggio è già apparso, con lievi modifiche, in «Rivista di studi danteschi», XXI 2021, 2 pp. 238-71.

1. Il riferimento è a DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. critica a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002, 3 voll. in 5 tomi. Per comodità d'esposizione, le sigle inerenti ai manoscritti di cui si tratterà saranno le stesse adoperate da De Robertis (la tavola è ivi, vol. I to. I pp. 7-22). Per ogni necessità, si rinvia alla *Tavola dei testimoni* in calce al contributo.

gli antologizzati (E, C¹, B¹), in larga parte dei canzonieri successivi il suo nome rappresenta, se non il punto di partenza, una delle voci più alte.

Questo rilievo suggerisce di prendere in considerazione anche un altro aspetto. Se le indagini sulla tradizione del Dante lirico procedono spedite dopo la pubblicazione dell'edizione critica a cura di De Robertis, non si può dire lo stesso per quei poeti che condividono con lui i medesimi spazi. Occuparsi della poesia successiva a Dante è infatti operazione notoriamente malagevole. La principale ragione di tale difficoltà consiste nella complessa cooperazione tra ecdotica e ricostruzione storiografica:

Se dal terreno che più propriamente pertiene alla critica testuale, ci si sposta a considerare gli apporti paralleli di chi più apertamente si occupa di "storia della letteratura" e che dei nuovi contributi della filologia dovrebbe avvalersi per rivedere [...] il disegno storico in precedenza vulgato, si deve constatare che una tale consequenzialità, nei due complementari ordini di ricerca, si è verificata solo parzialmente e in misura piuttosto modesta.²

Le difficoltà di comunicazione fra ecdotica e storiografia sono da addebitare a diversi fattori. Il principale è con ogni probabilità la padronanza parziale della tradizione manoscritta e delle sue linee genealogiche. In altre parole, disponiamo di conoscenze insufficienti sia per quanto concerne i rapporti intercorrenti tra i singoli lemmi che la costituiscono sia per quanto riguarda i loro ambienti di produzione e consumo. Le conseguenze di questo stato di cose incidono dapprima sul momento ecdotico e, in seconda battuta, sulla nostra capacità di comprendere le modalità e le intenzioni soggiacenti alla produzione delle sillogi. Guardando la situazione da una prospettiva che tenga insieme la verità del testo e la verità del testimone,³ si può affermare che le difficoltà riscontrate nell'applicare

2. A. BALDUINO, *Premesse ad una storia della poesia trecentesca*, in Id., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 13-55, alle pp. 15-16.

3. Com'è noto, la distinzione risale a D'A.S. AVALLE, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984, Roma, Salerno Editrice, 1985, pp. 363-82, ora in Id., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo*

care il metodo lachmanniano-maasiano ai testi poetici non disposti in raccolte organiche – difficoltà dovute in parte alla struttura formalizzata degli stessi, che inibisce produzione e persistenza degli errori, e in parte alla brevità dei segmenti collazionabili – produce effetti anche sulle sintesi: in presenza di un certo numero di *corpora* aggregati, spesso distanti per cronologia e provenienti da fonti diverse, non è sempre dato individuare parentele regolari tra i codici. Se diamo per assodato che molte sillogi sono andate costruendosi sulla base di più fonti a seconda degli autori di volta in volta inclusi, risulterà facile capire quanto complicato sia, da un lato, rintracciare l'origine di ogni singolo apporto e, dall'altro, procedere a una restituzione efficace delle risultanze.⁴ Questo spiega la persistenza negli studi sul Tre-Quattrocento lirico di categorie spesso superate, evidentemente insufficienti perché tarate sulle esigenze della sintesi piuttosto che sugli oggetti dell'indagine. Si tratta, com'è noto, di classificazioni che risalgono a stagioni remote, le cui propaggini si estendono però finanche ai consuntivi recenti.⁵

Se raffrontate con le acquisizioni degli ultimi sessant'anni sul nostro Duecento lirico, le lacune appaiono anche più evidenti. Si sa che le zone d'ombra della rimeria tre-quattrocentesca si motivano anzitutto sulla base di ragioni socio-culturali: hanno in varia misura

romanzo, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2002, pp. 155-73. Vd. ora le riflessioni di L. LEONARDI, *Filologia della ricezione: i copisti come attori della tradizione*, in «Medioevo romanzo», xxxviii 2014, 1 pp. 5-27, partic. pp. 6-13.

4. È quanto già si proponeva di fare, conseguendo risultati tutt'oggi inappuntabili, M. BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915.

5. Il riferimento è ad antologie come *Poeti minori del Trecento*, a cura di N. SAPEGNO, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, e *Rimatori del Trecento*, a cura di G. CORSI, Torino, UTET, 1969. Con lievi scarti, le medesime categorie sono state adoperate da C. CIOCIOLA, *Poesia gnomiche, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. MALATO, vol. II. *Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 327-454. Simile è anche la distribuzione del materiale in *Antologia della poesia italiana*, a cura di C. SEGRE e C. OSSOLA, vol. II. *Il Trecento*, Torino, Einaudi, 1999. Ha tentato una classificazione dei centri di produzione V. DORNETTI, *Aspetti e figure della poesia minore trecentesca*, Padova, Piccin, 1984, optando per un approccio che per certi aspetti prefigura i suggerimenti di T. NOCITA, *Bibliografia della lirica italiana minore del Trecento (BLIMT)*, Roma, Salerno Editrice, 2008.

contribuito a complicare il quadro una più centrifuga diffusione dei testi e dei loro autori, l'assenza – dopo il *De vulgari eloquentia* – di riflessioni teoriche di ampio respiro e ideologicamente orientate, e l'apertura del panorama lirico a nuove categorie sociali.⁶ Tuttavia, l'insufficienza maggiore continua a riguardare l'analisi filologica:

Di qui [...] il risorgere di legittime domande sull'identità della poesia del secolo, la cui distinzione in scuole, contesti geografici o fasi di sviluppo non può prescindere da un confronto serrato e puntuale con le linee della tradizione che ci ha conservato questi testi; facendo tesoro, insomma, e applicando su larga scala quella prospettiva metodologica che tanto si è rivelata produttiva per l'analisi della lirica del primo secolo, che a partire dall'identità storica e materiale delle testimonianze [...] ha tracciato disegni storiografici di ampio respiro e di forte persuasività.⁷

Il ritorno alla tradizione impone di prestare attenzione – ove sia possibile farlo – all'identità storica delle testimonianze e ai criteri organizzativi di chi le ha allestite. Tali interrogativi, pur non centrati sotto il profilo ecdotico, offrono l'occasione di valutare per ogni silloge accoglimenti ed esclusioni, di «distinguere gli ingredienti e i particolari dosaggi»,⁸ di considerare i criteri distributivi applicati al materiale antologizzato. Dalla descrizione del contenuto di ogni manufatto e dalla eventuale individuazione delle sue logiche compositive possono scaturire riflessioni notevoli. Adottando una pro-

6. Su questi aspetti vd. BALDUINO, *Premesse ad una storia*, cit., pp. 17-32, da integrare però con P. TROVATO, *La lirica del Trecento*, in *Manuale di letteratura italiana. Una storia per generi e problemi*, dir. F. BRIOSCHI e C. DI GIROLAMO, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, 3 voll., I pp. 397-408. Ed è altrettanto vero che il quadro risulta ulteriormente complicato dal graduale confinamento della dimensione metapoetica ai domini della prosa, più o meno sistematico dopo l'esperienza di Cino (vd. BALDUINO, *Premesse ad una storia*, cit., pp. 27-28).

7. A. DECARIA, *Nella «palude dei canzonieri antichi». Osservazioni sulla tradizione della poesia italiana del Trecento*, in «Critica del testo», XVIII 2015, 3 pp. 259-75, a p. 265.

8. A. DECARIA, *I confini della lirica italiana del Trecento*, in *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*. Atti del Convegno di Siena, 11-12 febbraio 2015, a cura di A. DECARIA e C. LAGOMARSINI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 67-89, a p. 88. Ma si rinvia a tutto il saggio per una riflessione aggiornata sui molti problemi posti dalla lirica del Trecento e sulle ragioni che obbligano a uno sforzo per risolverli.

spettiva di questo tipo, è possibile per esempio saggiare almeno in parte i modi in cui le *Rime* sono state lette nel tempo e i ruoli che si sono voluti attribuire al Dante lirico durante e dopo le esperienze dello Stilnovo e di Petrarca, verificando contestualmente i rapporti di forza vigenti fra la sua produzione e quella di quanti condividono con lui lo spazio di un determinato canzoniere.⁹ L'analisi ravvicinata dei vettori, proprio perché disinteressata alla *restitutio textus*, può distesamente rivolgersi alla struttura, mettendo a frutto quel prezioso monito per cui «l'*antologia* ha valore (storicamente) di *codex unicus*»¹⁰ a prescindere dal suo statuto di testimone utile (in sede editoriale) o di descritto.

Il rischio più concreto posto da un siffatto approccio è, prevedibilmente, l'accumulo di dati sovrabbondanti e per questo refrattari alla sintesi. Fatto salvo qualche testimone che conserva traccia di un impianto storiografico di fondo (come per alcuni dei derivati cinquecenteschi della Raccolta Aragonese secondogenita, o per gli affini LR² e C⁴), tra i denominatori comuni dei canzonieri allestiti tra fine XIV e XV secolo vige – com'è noto – una certa tendenza al disordine, imputabile da un lato al rigetto dell'ordinamento per metro e/o per autore e dall'altro all'abbondanza di testi adespoti e anepigrafi. Non mancano ovviamente le eccezioni, fra cui spicca per notorietà la più antica sezione del ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Palatino 118, ancora suddivisa in sonetti, canzoni e capitoli ternari; ciononostante, al netto del disordine, quello che resta più o meno visibile è l'accorpamento dei testi per macro-temi o per registri. Si tratta – com'è facile comprendere – di principi organizzativi malfermi, costituzionalmente aperti a inserzioni altrie. A ciò si aggiunga che questi collettori finiscono spesso per includere rime giullaresche o di sapore popolareggiante, componimenti d'argomento religioso e, in taluni casi, testi d'ambiente cortigiano: opere spesso poco interessanti e di fatto scarsamente indaga-

9. Su questo punto vd. da ultimo M. GRIMALDI, *Le rime di Dante nel tempo*, in *Oltre la 'Commedia'. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. BANELLA e F. TOMASI, Roma, Carocci, 2020, pp. 171-93, alle pp. 173-81.

10. G. BORRIERO, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano. Appunti (minimi) di metodo*, in «Critica del testo», II 1999, 1 pp. 195-219, a p. 199.

te, che poco o nulla condividono con la lirica propriamente detta, i cui autori – laddove esplicitati – sono spesso semi-sconosciuti e il cui affiancamento ad autori di altro calibro si spiega sia sulla base degli interessi dell'estensore sia sulla base degli estensori delle sue fonti.

Va da sé, quindi, che il gradiente di caoticità di un testimone delle *Rime* si presenta il più delle volte direttamente proporzionale alle ragioni del suo allestimento o alla sua destinazione: generalizzando un po', alcuni anni fa è stato osservato come, specie tra i manufatti realizzati ad uso privato, «si arrivi [...], progressivamente, ad agglomerati sempre più confusi».¹¹ Volendo citare a riscontro un lemma fin qui non adeguatamente valorizzato dalla tradizione delle *Rime*, è questa la tipologia del cinquecentesco V⁷, esponente di rilievo del gruppo *v*, la cui sezione dantesca si è ipotizzata essere di mano del Colocci.¹² Di V⁷, vergato da più mani (tendenzialmente una per fascicolo) in collaborazione, è quanto mai difficile individuare la *ratio* compilativa. Ai *Dierum solemnium Christianae religionis libri quattuor* di Lorenzo Bonincontri (cc. 1r-60r), seguono lettere ed epigrammi di Rodolfo Aracinto (cc. 64v-81v), l'elegia *Ad Marcantonium Casanovam* di Pietro Corsi (cc. 97r-100v), e una lunga serie di epigrammi e poesie latine spesso adespote, ma attribuibili tra gli altri anche a Sannazaro e Tebaldeo (cc. 101r-143v), inframezzate da testi funebri di Giovanni Lascaris (c. 140r-v). Si accodano a questo primo blocco il trattato *Syphilidis sive de morbo gallico* di Girolamo Fracastoro (cc. 144r-167v), i carmi di Pier Francesco Giustolo, il poemetto *ad Iuliam* attribuito a Marco Lippomano (cc. 168r-193v), gli epigrammi e il *De sere seu de setivomis animalibus opusculum* ancora del Giustolo (cc. 194r-209v). Il segmento dedicato alla lirica in volgare occupa lo

11. F. BRUGNOLO, *La poesia del Trecento*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., vol. x. *La tradizione dei testi*, coord. C. CIOCIOLA, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 223-70, alle pp. 224-25.

12. Così aveva ipotizzato C. DE LOLLIS, *Ricerche intorno a canzonieri provenzali degli eruditi italiani del sec. XVI*, in «Romania», xix 1889, pp. 453-68, alle pp. 459-62, salvo poi essere smentito da S. PELLEGRINI, *I testi italiani del Codice Vat. Lat. 7182*, in «Studi e problemi di critica testuale», v 1972, pp. 80-83, che ritenne alcune postille di mano del Bembo.

spazio centrale del codice: a un primo blocco di canzoni di Dante (cc. 247v-275v) fanno seguito, insieme con alcuni adespoti petrarcheschi, una serie di sonetti attribuiti a Pietro Dietisalvi da Siena, cinque *lais* in lingua portoghese del XVI secolo e una selezione di canzoni di Guilhem de La Tor, Arnaut Daniel, Folquet de Mar selha, Guiraut lo Ros, con in coda un testo di Conon de Bethune tradotto in provenzale (cc. 276r-341v); conclude la sezione una favola pastorale adespota (il *Trastullo d'amore*, cc. 341r-357v). L'ultimo segmento ospita testi eruditi in prosa: il *De restituta Graeciae libertate per consulem Flaminium* ancora di Giustolo (cc. 370r-401v), i *Fastorum Christianae religionis* di Ludovico Lazzarelli (cc. 410r-418v) e sezioni del *De raptu Proserpinae* di Claudiano (cc. 418r-464v), con commento adespoto al primo libro. Chiudono il volume alcune strofe anonime per san Luigi (cc. 465r-472v), componimenti poetici italiani, perlopiù in forma di sonetti e canzoni (cc. 475r-484v) e un secondo blocco di canzoni di Dante, posto in coda per guasto materiale (cc. 485r-492v), appena prima di alcuni appunti di mitologia e storia greca (cc. 493r-496r) e di una lettera di Iastio di Roccacontrada al Colocci (cc. 497r-499r).

Si può essere insomma d'accordo con le considerazioni di Furio Brugnolo, secondo cui, fatti salvi i pochi casi di sillogi d'impianto storiografico, i modelli riconoscibili restano soltanto i pochissimi canzonieri d'autore con disposizione dei testi in progressione (sul modello del Vaticano latino 3195 o del ms. savigliano di Nicolò de' Rossi) e le antologie municipali prodotte da un determinato ambiente per autopromuoversi. In questi ultimi manufatti, che possono essere considerati a tutti gli effetti operazioni di «critica militante»,¹³ la selezione ha come obiettivo precipuo la nobilitazione delle addizioni recenziori: obiettivo dell'estensore è di solito connettere antico e moderno per creare una tradizione geograficamente riconoscibile, come accade per i mss. B¹, B³, nonché ovviamente per la Raccolta Aragonese.

13. F. BRUGNOLO, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*. Atti delle Giornate di studio, Ferrara, 29-31 maggio 1987, a cura di A. QUONDAM e M. SANTAGATA, Modena, Panini, 1989, pp. 9-23, a p. 11.

2. La domanda posta dal titolo – con quali testi viaggiano le *Rime*? – va circoscritta per almeno due ragioni. La prima è che le *Rime*, che nelle edizioni moderne stanno all'interno di un libro, non sono state concepite per essere un testo unitario da diffondersi in blocco: sono state scritte in tempi diversi e per occasioni diverse, spesso approssimabili solo in via ipotetica, circolando indipendentemente le une dalle altre. Non avendo l'autore palesato, se non in parte, l'intenzione di raccoglierle dentro un libro (e qui il riferimento è sia alle poesie confluite nella *Vita nuova* sia alle canzoni del *Convivio*), esse costituiscono un organismo “aperto”, che ha trovato una sistemazione – per giunta tutt'altro che pacifica – solo con l'edizione Barbi.¹⁴ Di fatto, per Dante e contemporanei, nonché per i lettori dei secoli successivi, tale sistemazione non è mai esistita: ciò che è esistito è piuttosto un canone costituito dall'associazione fra rime del libello e canzoni.¹⁵

La seconda ragione è che le *Rime* costituiscono un’“opera” dai confini incerti, potendosi includere nel novero dei testi che le compongono un gruppo cospicuo di poesie su cui gravano difficoltà attributive più o meno superate a seconda dei casi. Diversamente da altri colleghi, Dante ha al suo attivo non solo un corposo numero di rime dubbie – il che è prassi per i poeti che non hanno raccolto in libro la propria produzione –, ma anche un imponente numero di testi che ad oggi la filologia dantesca considera non più assegnabi-

14. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. BARBI, in *Le Opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, Firenze, Bemporad, 1921, pp. 51-143.

15. Ha riflettuto di recente su questi problemi GRIMALDI, *Le rime di Dante nel tempo*, cit., pp. 173-74: «Che cos'è il Dante “lirico” per i lettori antichi? Per i copisti e per i lettori del Quattro e Cinquecento (ma [...] in realtà anche per quelli del Trecento), non è di certo il Dante che si legge nelle edizioni di Contini e poi di Giunta, quello senza il *Convivio* e la *Vita nova*. Non è neanche il Dante di Barbi, che riunisce tutte le poesie liriche ordinate secondo una ponderata ipotesi cronologica. E non è neanche il Dante filologico-storico, direi bédieriano, dell'edizione critica di De Robertis che come si sa presenta in apertura il *corpus* delle quindici canzoni [...]. Dante lirico, per i lettori antichi, significa molto spesso un *corpus* che si apre con una selezione di poesie della *Vita nova*, quelle che Barbi chiama “rime scelte” sulla base del Riccardiano 1144 [...], oppure con tutte, o quasi tutte le rime del libro (la cosiddetta “tradizione per estratto”)».

li all'Alighieri, ma sulla cui “danteità” si è a lungo discusso. Com'è risaputo, in calce all'edizione delle *Rime* del '21 Michele Barbi volle allegare un elenco di 33 rime spurie, vale a dire testi che, seppur assegnati a Dante dalla tradizione, erano da considerarsi di acclarata apocrifia.¹⁶ Si tratta di un *corpus* nutrito, le cui dimensioni risaltano con evidenza anche maggiore se li si legge in rapporto al numero complessivo delle *Rime*, o se li si considera tenendo conto del numero medio di rime dubbie di altri poeti coevi. Ma il dato si fa anche più sconcertante se ci si prende la briga di integrare i dati discussi dall'ultimo editore critico con quelli desumibili dalla consultazione del *LIO-ITS*: è quanto fatto di recente da Andrea Manzi, che ha evidenziato come il numero di componimenti assegnati a Dante da almeno un testimone sia addirittura da settuplicare, ammontando le rime spurie a ben 256 pezzi.¹⁷ Al netto dei tanti casi-limite – casi in cui si trovano attribuiti a Dante testi pacificamente ascrivibili ad altri autori –, si tratta di una situazione singolare, che dice moltissimo circa le dinamiche della tradizione di fronte a un autore di tale statura. Ebbene, anche queste rime apocrife appartengono in una certa misura a Dante? Ovviamente no, se guardiamo le cose dalla prospettiva dell'editore; tuttavia, poiché ciò di cui ci occupiamo qui ha a che vedere con la ricezione, sarà preferibile una risposta meno assertiva, avendo qualcuno creduto per un tempo più o meno lungo che quelle rime potessero essere sue.

Questo stato di cose impone di procedere individuando in via preliminare una forma testuale stabilmente attestata nella tradizione, uno stato del testo che assomigli il più possibile a un'opera propriamente detta. Ciò significa partire dalla risultanza più importante del lavoro di De Robertis e prestare primaria attenzione ai testimoni della cosiddetta «grande tradizione», vale a dire quei testimo-

16. Le rime spurie sono state di recente pubblicate e commentate da Michele Rinaldi in *Opere già attribuite a Dante e altri documenti danteschi*, a cura di P. MASTANDREA, con la collab. di M. RINALDI, F. RUGGIERO, L. SPINAZZÈ, Roma, Salerno Editrice, 2020, pp. 69-191.

17. Vd. A. MANZI, *Le rime spurie di Dante. Studio ed edizione*, tesi di dottorato in Filologia moderna (ciclo xxvi), Università degli Studi di Napoli «Federico II», a.a. 2013-2014, pp. 9-13 e 465-73.

ni che trasmettono, fra le varie cose di Dante, la serie – più o meno ricca – delle canzoni, eventualmente accresciuta da quelle della *Vita nuova*, da altre canzoni (*Lo doloroso amor* e, se la si dà a Dante, *Ai faus ris*) e da testi in altre forme metriche. Lasciare da parte le rime sparse e quelle spurie è necessità imposta dallo stato della documentazione: lo scopo è verificare quale sia stato il ruolo attribuito al Dante lirico a partire dai testi che i suoi copisti hanno avvertito come più ragguardevoli. La scelta di prendere le mosse dalle canzoni non viene tanto da considerazioni di merito: se è vero che «è lì che sta prima di tutto e in modo decisivo Dante»,¹⁸ è altrettanto vero che, per quanto si diano casi interessanti, l'accoglimento di un ristretto mannello di rime dantesche o pseudo tali all'interno di un testimone non può dirsi rappresentativo di una linea di tendenza, specie qualora l'estensore non mostri un preferenziale interesse nei riguardi del Dante lirico.

Per osservare più da vicino questa evidenza, è utile esaminare rapidamente la conformazione interna di L38 e del frammento Mg⁸, un tempo facenti parte della medesima unità codicologica. Ricompattando idealmente i due membri, dopo un blocco di prose d'argomento perlopiù politico, s'inseriscono sotto il nome di Dante – in mezzo a rime di Fazio degli Uberti (frottola), Tommaso di Giunta, Ventura Monachi, Sennuccio del Bene e di altri, e ad alcuni componimenti adespoti (tra il *Contrasto della Zerbitana* e la *Canzone del basilisco*) – la sestina *Al poco giorno* e due sonetti quasi certamente ciniiani come *E' non è legno* e *Io son sí vago*, cui si aggiungono altri sonetti indubitabilmente spurî come *Fiore di virtù sie gentil coraggio* di Folgóre da San Gimignano e *Alessandro lasciò la signoria* di Butto da Firenze.¹⁹ Piuttosto che concentrarsi sulle questioni di autenticità, ciò che interessa ora osservare è il tipo di assemblaggio proposto, altrove mai attestato e pertanto da considerarsi poco rappresentativo. Volgendo altrettanto rapidamente lo sguardo tra i codici latori di rime spurie, un caso anche più interessante riguarda alcuni dei te-

stimoni del *Credo*, attribuibile ad Antonio Beccari.²⁰ L'estensore del ms. R717 accoglie il testo (espressamente assegnato a Dante) all'interno di una raccolta di taglio parenetico-devozionale: ad alcuni proverbi rimati fa seguito una sezione di rime tre-quattrocentesche (Antonio da Ferrara, Franco Sacchetti, Guido del Lupane, Niccolò Cieco, Fazio degli Uberti, rime spurie di Dante, Antonio da San Miniato, rime adespote d'argomento sacro), cui succedono l'*Ordine della messa*, cantari d'argomento perlopiù religioso (*Storia di san Giusto paladino*), poemetti in ottava rima (tra cui storie di profezie e il *Vangelo* di Giovanni in versi), laude, prose e orazioni sacre (*Vendetta di Cristo*, una *Vita di Maria*, leggende di santi), nonché testi d'interesse domestico (ricette). Per quanto particolare, l'organizzazione di R717 non costituisce un caso isolato: restando nel perimetro delle rime spurie, altrettanto rappresentativo è il coevo ms. R705, che trasmette *Vita e miracoli della Vergine*, preghiere, *Magnificat* in terza rima, *Passione*, *Resurrezione* e *Vendetta di Cristo* in ottave, oltre naturalmente a una minima sezione di testi lirici d'argomento sacro di Antonio da Ferrara, Dante e adespoti.

Si tratta, beninteso, di casi richiamati in modo episodico, insufficienti a restituire la multiformità di una situazione ben più sfrangiata. Non è possibile, per limiti di spazio e di competenze, procedere a un regesto dettagliato di tutte le conformazioni possibili, tanto più considerando che le sillogi tendono spesso a includere materiale assai vario per provenienza e natura, procedendo tacitamente a una più o meno pronunciata ibridazione. In virtù di ciò, non è quindi da escludere che uno studio appositamente dedicato a sondare la distribuzione delle rime sparse e di quelle spurie – uno studio che prenda le mosse da una nuova operazione di censimento, e proceda a un'indagine comparativa delle testimonianze anche oltre la produzione dantesca – permetta la riemersione di agglomerati fin qui rimasti invisibili, ma comunque funzionali a mettere a fuoco la storia del Dante lirico minore.

18. Così De Robertis in DANTE, *Rime*, ed. cit., vol. II to. 1 p. 17.

19. Si noti che i due testi occorrono spesso congiunti e attribuiti a Dante: ivi, vol. II to. 2 pp. 964-66.

20. Sullo sfruttamento del nome di Dante per la nobilitazione del *Credo* e per la sua collocazione in sillogi miscellanee varie per contenuto e per varietà dei testi inclusi, vd. ancora ivi, pp. 1006-10.

3. Dati il tenore delle canzoni dantesche e la conformazione della tradizione della lirica duecentesca, è lecito chiedersi se la serie delle canzoni, a prescindere dalla sua composizione, variabile a seconda dei gruppi individuati, abbia trovato accoglimento in codici a trazione lirica sin dalle prime sistemazioni. Sia che si guardi in sincronia alla mole dei canzonieri, sia che si guardi in diacronia alla conformazione delle sillogi *vetustiores* (o rimontanti ad antecedenti *vetustiori*), la risposta sarà affermativa. Non è un caso che buona parte dei codici più alti della tradizione delle canzoni risentano del modello di silloge poetica duecentesca e primo-trecentesca (tip. 1: *Canzoni + testi in versi*).²¹ Volendo partire da uno dei testimoni più conosciuti e studiati, è questa l'impostazione strutturale di C¹, il più antico, affidabile e cospicuo rappresentante del gruppo c, il cui parziale disordine interno – condiviso anche dal suo affine T¹ e un

21. Un caso a sé è la silloge B¹ di Nicolò de' Rossi (rappresentante più antico del gruppo g), trascritta da quattro mani in collaborazione (fra cui quella di Nicolò), che è documento importante tanto come testimone veneto dello Stilnovo quanto come rappresentante di silloge municipale. Anzitutto non si tratta di silloge lirica propriamente detta: i primi testi lirici in volgare (le canzoni *Color di perla* di Nicolò con autocommento; *Tanta prudenza* di Bindo Bonichi; *Avegna ched el m'aggia*, *Quando potrò io dir, L'alta virtù e Oïme lasso* di Cino; *O Morte, della vita privatrice* di Lapo; *Scender da monte, mirabel altezza* di Giovanni di Bonandrea; *Ai faus ris*, ecc. + 17 canzoni di Dante) trovano posto solo alle pp. 27-71. Li precedono un adespoto *De excidio et bello troiano* (pp. 1-24) e un breve estratto del *Roman de Tristan* (p. 25). A chiudere, dopo le canzoni morali del Bonichi (*Guai a chi nel tormento*, pp. 74-75) e di Guittone (*Tuttor, s'eo veglio o dormo*, p. 80), e dopo tre canzoni sulla natura di Amore (due di Nicolò de' Rossi e una di Nicolò Quirini) ricompaiono i testi in prosa: la *Lettera ad Alessandro* e il *Secretum secretorum* dello pseudo-Aristotele (pp. 81-104), che presentano tradizioni altrove intersecantesi con quelle degli *specula principis*, cui si accoda *Donna me prega* col commento di Egidio Colonna (pp. 105-23). La quota di materiale allotrio è, insomma, talmente cospicua che si è supposto che l'attuale conformazione sia frutto di un progetto di ripiego: la prima parte del codice (pp. 1-126) sarebbe stata pensata come dono per un giovane reggitore – forse Guecello Tempesta, signore di Treviso dal 1327 – e non avrebbe dovuto trovarsi congiunta alla seconda, che è a tutti gli effetti un'antologia lirica (pp. 127-206), distinta dalla prima per ragioni codicologiche. Sulla questione vd. F. BRUGNOLO, *Ancora sui canzonieri (e sul destinatario del Barberiniano)*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. TERZOLI, A. ASOR ROSA, G. INGLESE, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, 3 voll., II pp. 63-86.

tempo addebitato a un comune antecedente sfascicolato²² – non riesce a obliterare del tutto la visibilità dell'assetto originario, reso evidente dalla divisione dei testi per metro e dalla sopravvivenza di serie d'autore più o meno compatte, specie nella prima parte del codice. L'unica deroga di qualche rilievo è data dall'accoglimento della *Vita nuova*, la cui inclusione, dato lo statuto particolare del testo e gli obiettivi dell'estensore, a conti fatti non tradisce la coerenza dell'impianto. Vista la notorietà dell'oggetto, non è il caso di soffermarsi su C¹ se non per notare, in filigrana, una generale conservazione dell'assetto originario anche nel suo collaterale più prossimo, il primo-quattrocentesco T¹, trascritto a Treviso nel 1425 dal cremasco Nicolò Benzoni:

Tavola dei contenuti di T¹

1r-23v	<i>Vita nuova</i> ;
23v-27v	Canzoni di Dante (+ <i>Voi che savete e I mi son pargoletta</i>) [continua alle cc. 74r-77v];
29r-40v	Capitoli di Antonio da Ferrara + serventese acefalo e adespoto;
41r-44r	sonetti (15) di Dante e corrispondenti (Forese e Cino) + son. <i>Alessandro lassò la signoria</i> di Butto da Firenze (in apertura);
44v-47r	sonetti (15) di Dino Frescobaldi e corrispondente (Verzellino);
47v-57r	sonetti di tre e quattrocentisti (in serie non continue): Cino da Pistoia, Lancillotto Anguissola, Antonio da Ferrara, Benuccio Salimbeni, Sennuccio del Bene, Fazio degli Uberti, Francesco di Simone Peruzzi, Domenico da Monticchiello, Bruzio Visconti, Tommaso de' Bardi, Burchiello, Giannozzo Sacchetti, ser Giovanni Duranti, Paolo dell'Abbaco, Bosone da Gubbio (?), Francesco Petrarca, Ventura Monachi, Mino di Vanni d'Arezzo, Bindo Bonichi;
57v-70r	sonetti di Petrarca (70) e corrispondenti (Antonio da Ferrara; Ricciardo dei Conti Guidi);
70v-71r	sonetti di Boccaccio (7) e corrispondenti (Riccio Barbieri);
71v-73r	sonetti di trecentisti (in serie non continue, con inserzione di

22. Sull'ipotesi dell'antecedente sfascicolato, vd. B. PANVINI, *Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, in «Studi di filologia italiana», XI 1953, pp. 5-135, partic. alle pp. 42-54, da controbilanciare con le valutazioni di G. BORRIERO, *Nuovi accertamenti sulla struttura fascicolare del canzoniere Vaticano Chigiano L. VIII. 305*, in «Critica del testo», I 1998, 2 pp. 723-50, partic. alle pp. 732-37.

- Com' più vi fere Amor* di Dante): Pietro de' Faininelli, Francesco Petrarca, Antonio Beccari, Francesco di Vannozzo;
 73r-v stanze di canzone e versi isolati di Nicolò Benzoni;
 78r canzone *Non si può dir che tu non possa tutto* di Pietro Alighieri;
 78r-79v canzoni (4) di Dino Frescobaldi;
 79v-93v canzoni di trecentisti (con inserzioni duecentesche): Niccolò Soldanieri, Riccardo degli Albizzi, Ciano da Borgo Sansepolcro, Antonio da Ferrara, Fazio degli Uberti, Monte Andrea, Giannozzo Sacchetti, Tommaso de' Bardi, Bruzio Visconti, Gano da Colle, Cino da Pistoia, Guido Guinizzelli;
 93v-96v canzoni (8) di Cino da Pistoia;
 96v-99v canzoni (5) di Francesco Petrarca (con inserzione della canz. *Io ho già letto il pianto d'i Troiani* di Antonio da Ferrara);
 99v-103v ballate (5) e canzoni (4) di Lapo Gianni;
 103v ammaestramenti morali in latino;
 104r-105v sonetti di Nicolò Benzoni + 4 endecasillabi di Giovanni Cremonese.

Nonostante l'esclusione integrale di Cavalcanti, di cui non compare nemmeno la ballata *Fresca rosa novella*, che in C¹ risulta assegnata a Dante, e quella quasi integrale di Guinizzelli (con l'eccezione di *Al cor gentil*), T¹ conserva, oltre alla serie dantesca (qui arricchita della canzone *Non si può dir che tu non possa tutto* di Pietro Alighieri) e alla *Vita nuova*, diverse sezioni compatte dedicate agli stilnovisti della prima ora e ai comprimari più importanti. Lasciando da parte Dante, sono presenti anche in T¹ Dino Frescobaldi (15 sonetti + risposta di Verzellino + 4 canzoni), Cino da Pistoia (8 canzoni, di cui 3 dubbie + 2 sonetti in serie non compatta), Lapo Gianni (5 ballate + 4 canzoni + 1 canzone contesa con Cino). Complice lo scarto cronologico che corre tra i due manufatti, le addizioni risultano numerose: propri del solo T¹ sono 5 capitoli di Antonio da Ferrara (cui fanno seguito 2 sirventesi adespoti); 70 sonetti di Petrarca + risposte; sonetti di trecentisti, con inclusioni episodiche ancora di Petrarca e Dante (*Com' più vi fere Amor*); 7 sonetti di Boccaccio + risposta di Riccio Barbieri; canzoni di trecentisti, con le inclusioni duecentesche – una canzone a testa – di Monte Andrea e Guido Guinizzelli; 5 canzoni di Petrarca + 1 canzone di Antonio da Ferrara in quarta posizione; 3 stanze di canzone e versi isolati di Nicolò Benzoni + 2

sonetti dello stesso, prima di 4 endecasillabi a rima incrociata del possessore «Giovanni Cremonese».

Al netto delle integrazioni, si può affermare che in T¹ resta almeno in parte visibile l'originaria impostazione del gruppo c, che si caratterizza per l'evidente statuto di priorità concesso ai rappresentanti dello Stilnovo. Com'è ovvio, la silloge vergata da Nicolò Benzoni mette in atto una proiezione in avanti: l'impianto strutturale rimane grosso modo il medesimo, ma il novero degli autori accolti va implementandosi con alcune delle voci più in vista della nuova rimeria trecentesca toscana ed emiliano-romagnola. Un'operazione che si fa ancor più evidente negli altri due membri tardo-quattrocenteschi del gruppo, vale a dire Cast e Ox² (del secondo dei quali segue la tavola dei contenuti):

Tavola dei contenuti di Ox²

- 1r-20v «Flores sonetorum Petrarce» (R.v.f., 80 sonetti);
 21r-60v Petrarca, canzoni e sestine (R.v.f., 26 canzoni);
 61r-74v canzoni di Dante (canzoni della *Vita nuova* + *Amor, che movi; Così nel mio parlar; La dispietata mente; Le dolci rime; Io sento sì*), precedute da Cavalcanti, *Io non pensava* (attr. a Dante);
 76r-139v canzoni (17) + serventesi (4) + capitoli ternari (3) di Simone Serdini; + 2 testi apocrifi (capitolo e serventese);
 143r-176v canzoni (13) + serventesi (6) + sonetti (5) + frottola + sestine (2) di Iacopo Sanguinacci.

In Ox² il progresso cronologico comporta anche una variazione nei rapporti di forza vigenti tra gli autori inclusi: si tratta di una tendenza ravvisabile – come vedremo – anche in altre aree della tradizione delle *Rime*, che si sostanzia nel progressivo incremento quantitativo della sezione petrarchesca (eventualmente con inserimento dei corrispondenti), talvolta sottolineata anche da una sua ricollocazione all'interno delle sillogi. Cast e Ox² sono infatti confrontabili non solo per le 8 canzoni dantesche che trasmettono, ma anche per il rimanente. L'assetto di ambedue i testimoni è simile: entrambi aprono con i *Fragmenta* (80 sonetti + 26 canzoni in Ox²; 137 sonetti + capoversi di altri 24 sonetti + 9 canzoni in Cast, con il secondo che però sconta la perdita di almeno 13 cc. iniziali e di altre 7

cc. nel fascicolo delle canzoni, sicché è possibile tramandasse l'intero *Canzoniere*) e proseguono con le sezioni compatte di Simone Serdini (senese d'origine, ma a lungo ramingo per le corti settentrionali) e del padovano Iacopo Sanguinacci. La differenza più evidente è che in Cast tali sezioni sono separate dall'intromissione dei *Trionfi* e di testi lirici tre-quattrocenteschi di autori in larga parte settentrionali: spiccano, per importanza, il padovano Antonio da Tempo, il veneziano Leonardo Giustinian, il romagnolo Lancillotto Anguissola e il riminese d'adozione Giusto de' Conti, cui si vanno ad aggiungere rimatori di minore statura come Cristoforo da Treviso, i veneti Ulisse Aleotti e Marco Piacentini (fanno dunque almeno in parte eccezione le presenze dei toscani Francesco Malecarni e Girolamo Trenta, nonché quella di Tomaso da Rieti). Per ciò che riguarda precipuamente Dante, si direbbe particolarmente indicativo di una sua graduale marginalizzazione lo spostamento nelle retrovie: in Cast le canzoni si trovano in chiusura (ma sono possibili perdite in coda); in Ox² trovano invece posto tra la sezione petrarchesca e le rime di Sanguinacci e Serdini.

4. Come anticipato, la tipologia *Canzoni + testi in versi* è pervasiva: questo implica che l'accoglimento delle canzoni di Dante all'interno di sillogi miscellanee votate a riunire vario materiale poetico non costituisce un tratto saliente, giusta la possibilità – che poi è spesso la norma – che due o più copisti abbiano derivato il blocco dantesco da un antecedente comune, e che vi abbiano poi autonomamente addizionato una propria selezione. Posto ciò, si danno tuttavia casi interessanti, che mostrano linee di tendenza anche per quanto concerne l'accoglimento e l'organizzazione del materiale recenziore. Una conferma di questo stato di cose viene dall'analisi ravvicinata del gruppo *a*, i cui rappresentanti principali sono i mss. As¹ e R100. La similarità strutturale è almeno in questo caso garantita da una osservazione in parallelo dei due testimoni, tant'è che l'esistenza di *a* può postularsi non soltanto sulla serie comune delle 19 canzoni di Dante (quindici distese + canzoni VN + *Lo doloroso amor*, arrotondata a 20 con l'inserzione in coda di *Laurea speranza vuol ch'io parli*, attribuibile a Ciano da Borgo Sansepolcro, che in

R100 è preceduta dal sonetto *Fior di virtù sí è gentil coraggio* di Folgóre), ma anche sul contenuto residuo:

Tavola dei contenuti di As¹

2r-7v	indice;
8r-146r	Petrarca, <i>R.v.f.</i> [forma Malatesta];
146v-176v	canzoni di Dante (quindici + canzoni VN [ordine: 2, 1, 3] + <i>Laurea speranza</i> [attr. a Dante ma di Ciano da Borgo Sansepolcro]);
177r-204r	canzoni (13) di Gregorio d'Arezzo;
204v-212v	canzoni (5) di Fazio degli Uberti;
212v-214r	canzone di Franco Sacchetti;
214r-218v	canzoni (2) di Antonio da Ferrara;
218v	canzone di Bruzio Visconti [interrotta per caduta c.];
219r-222v	canzone di Paolo dell'Abaco [assente per caduta c. ma in indice];
222v-224v	canzone di Pietro Alighieri;
224v-225v	canzone di Iacopo Cecchi;
225v-226r	ballata di Tommaso di Piero de' Bardi + ballata di Gregorio Calonista (vv. 4-12);
226v-227r	ballate (2) di Antonio da Ferrara;
228r-229r	Butto da Firenze, son. <i>Alessandro lassò la signoria</i> (adesp.) + canzone <i>Seguendo con affanno i miei pensieri</i> (adesp.).

Tavola dei contenuti di R100

2r-5r	indice;
12r-36r	Petrarca, <i>R.v.f.</i> [forma Malatesta];
36v-37r	sonetto + canzone di Lancillotto Anguissola;
38r-v	canzoni di Bruzio Visconti (2);
38v-47r	canzoni di Dante (quindici + canzoni VN [ordine: 1, 2, 3] + sonetto <i>Fior di virtù</i> [attr. a Dante ma di Folgóre] + canz. <i>Laurea speranza</i> [attr. a Dante ma di Ciano da Borgo Sansepolcro]);
47v-49v	canzoni (3) + ballate (2) di Sennuccio del Bene;
50r-51v	sonetti (22) di Boccaccio;
51v-54v	canzoni (6) + sonetti (2) di Riccardo degli Albizzi;
55r	sonetti (5) di Matteo degli Albizzi;
55v-56r	canzoni (2) di Iacopo Cecchi;
56r-58v	ballate (4) + canzoni (4) di Niccolò Soldanieri;
58v-61r	canzoni (5) di Fazio degli Uberti;
61v-64r	sonetti (8) + canzoni (3) di Antonio da Ferrara;

- 64r-65r ballate (2) + canzone + sonetto di Tommaso de' Bardi;
 65r sonetto di Ricciardo dei Conti Guidi [in risposta a *Conte Ricciardo, quanto più ripenso* di Petrarca];
 65r-v canzone di Guido Cavalcanti;
 65v sonetto di Menghino Mezzani [in risposta a *Aman la madre e 'l padre il caro figlio*, attribuibile a Petrarca];
 65v-66r canzone di Pietro Alighieri;
 66r-67v canzone di Paolo dell'Abaco;
 67v-68v sonetto *Gli antichi e bei pensier* [attr. a Federigo di Geri d'Arezzo] + canzone *Virtù che 'l ciel movesti* [attr. a Dante];
 68v ballate (3) di Francesco di Tura, Burchiello, Gregorio Calonista + ballata adespota;
 69r sonetti (2) di Rinaldo da Cepparello e Iacopo Ghini per la morte di Gregorio d'Arezzo;
 69r-v canzone di Franco Sacchetti;
 69v-70v canzone di Gano da Colle [attr. a Lapo da Colle];
 71r sonetti (5) + canzone di Niccolò Beccari;
 71r Pandolfo Malatesti, *Fuor di speranza e nudo di conforto*;
 71v-80v canzoni (8) + sonetti (2) + canzoni (5) di Gregorio d'Arezzo [con intromissione di un sonetto di corrispondenza di Simone dell'Antella];
 80r-v altre canzoni (2) di Fazio degli Uberti;
 81r-89v canzoni (20) di Bindo Bonichi;
 89v altra canzone di Fazio degli Uberti;
 90r-91v «Versi di Narcisso» adespoti (inc. *Donne pietose, diventate crude*);
 92r-93v sonetti (2) di Antonio Pucci + sonetto di Leonardo Giustinian + sonetto di Matteo Correggiaio + sonetti adespoti;
 96r-v *Epistola neapolitana* di Boccaccio.

Anche qui, come già in Cast e Ox², è nodale il ruolo attribuito a Petrarca, e anche qui i *Fragmenta* – nella «forma Malatesta» – precedono le canzoni di Dante: la notazione non è in sé sorprendente, ma assume una certa rilevanza se si considera che la posposizione dell'Alighieri in R100 è evento quanto mai precoce, essendo stato vergato quest'ultimo quasi sicuramente durante il primo decennio del sec. XV. Ciò che si nota è che la posizione delle canzoni dantesche non è esattamente identica: in As¹ il copista Bonaccorso di Filippo Adimari (o la sua fonte) ha preferito accodare Dante a Petrarca, mentre nel più corposo R100 il copista Giovanni di ser Piero Compobbiesi

(o la sua fonte), oltre a dare preminenza all'aretino, ha voluto interporre tra le sezioni due testi di Lancillotto Anguissola (il sonetto *Natura dell'età gioiosa e bella* per Antonio da Ferrara e la canzone *La gran virtù dell'amorosa forza*) e altrettanti di Bruzio Visconti (le canzoni *Mal d'amor parla chi d'amor non sente* e *Quasi come imperfetta creatura*).²³

A ben vedere, tuttavia, le similarità sono cospicue. Sono condivise le canzoni politico-morali di Gregorio d'Arezzo, che occupano sezioni compatte in ambedue le sillogi: in As¹ i 13 testi di Gregorio trovano posto subito dopo la sezione dantesca, mentre in R100 le 8 canzoni si legano a 2 sonetti e ad altre 5 canzoni in corona, e si collocano a considerevole distanza dalla serie delle 19 canzoni dantesche. Ad ogni modo, risarciscono di queste lievi difformità altre comunanze di contenuto e di seriazione: si corrispondono le 5 canzoni di Fazio degli Uberti accolte da ambedue le sillogi (*I' guardo infra l'erbett'e per li prati, Nella tua prima età pargola e pura, Di quel possi tu ber che bevè Crasso, Grave m'è a dire come amaro torna, S'i' savessi formar quanto son begli*, con l'aggiunta a distanza in R100 di altri tre pezzi: *Ah donna grande, possente e magnanima* e *Lasso, che quando imaginando vegno* a c. 80r-v, e *Io guardo i crespi e i biondi capelli* a c. 89v), così come anche l'unica canzone antologizzata di Franco Sacchetti, *Fece già Roma*. Lo stesso vale per la canzone *Non si può dir che tu non possa tutto* di Pietro Alighieri e per la canzone di Paolo dell'Abaco *Voce dolente più nel cor che piagne* (che As¹ riporta però soltanto in indice, causa guasto materiale, e che R100 esibisce invece interamente), nonché per la ballata *Sento d'Amor la fiamma* di Gregorio Calonista. E si noti ancora la corrispondenza tra le due canzoni di Antonio Beccari registrate in As¹, cioè *Io ho già letto el pianto d'i Troiani* e *Longo silenzio ho posto al becco santo!*, che trovano entrambe riscontro in R100, dove però del ferrarese si conservano anche una terza canzone (*Virtù celeste*) e 8 sonetti, a discapito delle due ballate *La bionda foresetta* e *Chi da costei non vene relate* invece da As¹. Per il rimanente, le diversità consistono nelle addizioni operate da R100 (o dalla sua fonte): tra le più

23. Sull'identificazione del copista di R100 (e di un altro interessante testimone decameroniano), cfr. ora M. CURSI, *Ritrovare l'identità perduta: Giovanni di ser Piero Compobbiesi copista del 'Decameron'*, in «Studi sul Boccaccio», xxxvi 2008, pp. 1-38.

consistenti i 22 sonetti di Boccaccio;²⁴ le 6 canzoni e i 2 sonetti di Riccardo degli Albizzi; una canzone attribuibile a Iacopo Cecchi (*O morte, che la vita schianti e snerbi*, che si va ad aggiungere alla condivisa *Lasso, ch'io sono al mezzo de la valle*);²⁵ le ballate e canzoni di Niccolò Soldanieri, la canzone-manifesto di Guido Cavalcanti (unica inserzione stilnovistica in assoluto, Dante a parte), la piccola sezione dedicata a Niccolò Beccari, le 20 canzoni di Bindo Bonichi. Di minore entità sono le altre addizioni riscontrabili: i sonetti *Benché ignorante sia, io pur mi penso* di Ricciardo dei Conti Guidi e *Io fui fatto da Dio a suo simiglio* di Menghino Mezzani, ambedue responsivi a Petrarca (ma per quanto riguarda il secondo persistono dubbi sulla paternità petrarchesca del missivo);²⁶ la piccola sezione di ballate di Francesco di Tura (*Niuno aspetti il tempo quando l'ha*), Burchiello (*Quella Ariadne che l'crudel Teseo*) e Gregorio Calonista (*Sento d'Amor la fiamma*, i cui vv. 4-12 sono anche in As¹), con l'anonima *Né Morte né Amor, tempo né stato* in terza posizione; i sonetti relativi alla morte di Gregorio d'Arezzo (di Rinaldo da Cepparello e di Iacopo Ghini) o in corrispondenza con lui (di Simone dell'Antella);²⁷ il sonetto *Fuor di speranza e nudo di conforto* attribuibile a Pandolfo Mala-

24. Come si evince dalla tavola del contenuto di R100, il blocco dei 22 sonetti trova compattamente posto alle cc. 50r-51v. Si esclude dal computo un ventitreesimo pezzo, il sonetto *Lasso, s'io mi lamento i' n'ho ben donde*, che è dato al certaldese dal ms. Bologna, Bibl. Comunale dell'Archiginnasio, Fondo speciale Pietro Bilancioni, Cartone 12, fasc. G. Boccaccio, di contro alla più attendibile proposta attributiva di R100 (c. 65r), che lo inserisce tra le cose di Tommaso di Piero de' Bardi (per un rapido quadro sulla questione attributiva e sulla tradizione editoriale, vd. G. Boccaccio, *Rime*, a cura di R. LEPORATTI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2013, p. CCXXXIX).

25. Sullo statuto di rima dubbia di *O morte, che la vita*, contesa tra il Cecchi e Pieraccio Tedaldi, vd. ora le riflessioni attributive dell'ultima editrice in J. CECCHI, *Rime*, a cura di B. ALDINUCCI, Roma, Salerno Editrice, 2019, pp. 144-50.

26. Alcune recenti riflessioni sul secondo di questi due sonetti sono in P. VECCHI GALLI, *Una nota per Menghino*, in *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento*. Atti del Convegno di Vandœuvre, 23 novembre 2018, a cura di R. LEPORATTI e T. SALVATORE, Roma, Carocci, 2020, pp. 223-36.

27. Sull'interesse letterario e documentario di questi testi relativi a Gregorio (o in aperto dialogo con lui) è utile il ricorso alle pagine appositamente dedicate alla questione in GREGORIO D'AREZZO, *Rime*, a cura di S. FINAZZI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 14-21.

testi; la canzone *Udirò tuttavia senza dir nulla* di Gano da Colle (ma in R100 attribuita a suo padre Lapo); gli adespoti «Versi di Narcisso»; i due sonetti attribuibili ad Antonio Pucci, quello di Leonardo Giustinian e gli altri componimenti adespoti in chiusura.

Se almeno esteriormente l'impostazione generale non sembra dissimile da quella dei rappresentanti recenziori del gruppo c, la differenza risiede qui nelle inclusioni collaterali e nelle ragioni che con ogni probabilità le hanno determinate: in quest'area della tradizione lo scopo non si direbbe tanto la nobilitazione degli autori più moderni quanto piuttosto l'allestimento di una raccolta a trazione toscano-emiliana che dedichi particolare attenzione alla lirica d'argomento politico-moraleggiante. Esclusi Fazio degli Uberti (per cui fa eccezione la canzone *Di quel possi tu ber*) e Niccolò Soldanieri, la presenza di componimenti riconducibili a quest'ambito tematico (Gregorio d'Arezzo, Franco Sacchetti, Pietro Alighieri, Iacopo Cecchi, Bindo Bonichi) è talmente evidente da avvalorare l'ipotesi che si tratti di scelta volontaria dell'estensore del comune antecedente (che a questo punto è plausibile sia stato più fedelmente riprodotto da As¹). Se la proposta è ricevibile, sarà allora interessante riflettere sulle motivazioni per cui anche le canzoni di Dante hanno meritato di entrare in questo filone tematico.²⁸

5. È chiaro che i testimoni dei gruppi a e c passati in rassegna finora costituiscono solo alcune possibilità, tra le varie, di declinazione dell'impianto *Canzoni + testi in versi*. Esclusi i rappresentanti più an-

28. Va precisato che, al di là della peculiare conformazione dei testimoni di a, le canzoni dantesche sono spesso state considerate, in tutto o in parte, foriere di contenuti morali. Per questa ragione GRIMALDI, *Le rime di Dante nel tempo*, cit., pp. 181-89 (cui di necessità si rinvia), si è chiesto se la tradizione delle canzoni possa essere letta come un capitolo della più ampia storia della lirica morale, progressivamente sempre più fortunata in età post-tridentina. Uno sguardo trasversale ad alcuni dei manoscritti più importanti delle canzoni fa emergere come, tra Medioevo ed Età Moderna, si affermi diffusamente nella tradizione l'idea di un Dante poeta non solo d'amore ma anche di virtù, che è in fondo il ritratto che emerge nel *Convivio* e nel *De vulgari eloquentia*, e peraltro riconosciuto all'Alighieri da Villani (*Nuova cronica*, x 136) e Boccaccio (*Trattatello in laude di Dante*, I red., xvi 201), nonché da altri commentatori del poema fra Tre e Quattrocento.

tichi del gruppo *c* (C¹ e T¹), che per cronologia o per prossimità ai piani più alti del gruppo d'appartenenza tendono a conservare la sistemazione originaria, in entrambi i casi ci si è trovati davanti a una soluzione distributiva che intende obliterare la successione temporale, secondo una prassi che gode di larga fortuna anche in molte altre zone della tradizione e che va guadagnando progressivamente terreno man mano che ci si inoltra nel Quattrocento. La conferma viene da uno sguardo rapido a due testimoni ben più aperti all'ibridazione come Mr (per le canzoni esponente recenziore del gruppo *g*, cui fa capo anche il già citato B¹) e R156 (testimone del gruppo *r*), rappresentanti in misura diversa e secondo modalità differenti di un genere di silloge che non si limita a violare l'assetto cronologico, ma si dimostra costituzionalmente aperta all'inclusione di materiale che con il versante lirico c'entra poco o nulla (tip. 1bis: *Canzoni + testi in versi + altri testi*):

Tavola dei contenuti di Mr

- 1r-53r *R.v.f.*: canzoni (13) + sonetti (167);
 53v-54r racconto delle processioni dei Bianchi del 1399 + laude di Andrea Stefani;
 54v-55r laude (2) di Sandro Bencini;
 55r-91r rime tre-quattrocentesche: Franco Sacchetti, Andrea Stefani, Iacopo Cecchi, Sennuccio del Bene, Sinibaldo da Perugia, Ciano da Borgo Sansepolcro, Antonio da Ferrara, Apollonio da Camerino, Brusciaccio da Rovezzano, Fazio degli Uberti, Antonio Pucci, Matteo Frescobaldi, Bartolomeo da Castel della Pieve, Paolo dell'Abbaco, Manetto Ciaccheri, Giannozzo Sacchetti, Giovanni Fulgur + adespote;
 91r-98r capitoli delle feste comandate + Vangeli della Quaresima + laude di Sandro Bencini;
 101r-106r canzoni + sirventese di Simone Serdini;
 108v-109v Fazio degli Uberti, spezzone del *Dittamondo*;
 112v-121v canzoni di Dante;
 121v sonetto *O cacciato dal ciel da Michael* di Coluccio Salutati [attr. a Zanobi da Strada] + tenzone Dante-Cino (*Poi ch'io non trovi + Dante, i' non odo*);
 124r-132r rime trecentesche: Domenico da Monticchiello, Francesco di Vannozzo, Antonio Pucci + frottola adespota;

133r-138r Petrarca, *R.v.f.*, cccxxx1 + capitoli dei *Trionfi*.

Tavola dei contenuti di R156

- 1r-18v rime tre-quattrocentesche: Niccolò Tinucci, Dante Alighieri, Cino Rinuccini, Giovanni Gherardi, Pietro de' Faitinelli, Niccolò Cieco, Leonardo Bruni, Bindo di Cione del Frate, Antonio da Ferrara, Burchiello, Fazio degli Uberti, Bosone da Gubbio [?], *excerpta* dei *R.v.f.*, Iacopo di ser Riccardo, Buono di Marco + adespote;
 19r-21v canzoni apocrife di Dante: *Morte poi ch'io non trovo* di Iacopo Cecchi [attr. a Dante] + *Io sono il capo mozzo* di Iacopo Alighieri [attr. a Dante];
 21v-30v canzoni di Dante (canzoni VN + *Doglia mi reca* + *La dispietata mente* + *Le dolci rime*);
 31r-33r sonetto di Petrarca + *O terzo sacro ciel, col tuo valore* di Guido del Palagio [?] + *I' fui ferma chiesa e ferma fede* di Giannozzo Sacchetti [attr. a Dante];
 33v-89v altre rime trecentesche (fra cui 3 petrose [*Al poco giorno, Così el mio parlar, Io son venuto*] e 5 sonetti [*Per quella via, Io mi credea + responsivo ciniano, Io Dante a te + missivo, Onde venite voi, Se vedi gli occhi miei*): Francesco Petrarca, Antonio da Ferrara, Niccolò Soldanieri, Fazio degli Uberti, Giovanni Boccaccio, Antonio Pucci, Franco Sacchetti, Antonio da Castello, Domenico da Monticchiello, Niccolò Soldanieri, Bindo di Cione, Gano da Colle, Bosone da Gubbio, Cecco d'Ascoli + adespote;
 90r-92v traduzione in latino della canzone *Amico mio, quando vai per rettore* di Franco Sacchetti;
 92v-117v Leonardo Bruni: orazione a Niccolò da Tolentino + orazione in difesa dei fiorentini + *Vita di Dante* e *Vita di Petrarca*;
 117v-126r epistole e orazioni di Stefano Porcari + epistole di Luigi Marsili (a cui sono allegati *R.v.f.*, cxxiii-cxxv), Giovanni dalle Celle, Guido del Palagio;
 126r-167v epistole di Luigi Marsili, Giovanni dalle Celle, Guido del Palagio, Stefano Porcari;
 167v-170r brani volgarizzati da Sallustio, *De Catilina coniuratione*;
 170v-172r sestina di Petrarca (*R.v.f.*, xxii) + canzone di Cino (*Avegna ched el m'aggia*);
 172v-176v volgarizzamento della *Pro Marcello* di Leonardo Bruni [mutata in fine].

Ci troviamo ancora all'interno della medesima forma antologica di massima, ma questa volta il grado di apertura nei riguardi di altre forme di testualità appare nettamente maggiore. Sussistono tuttavia differenze importanti tra le due antologie sia per quanto concerne mole e natura del materiale extra-lirico accolto sia per quanto riguarda le ragioni che ne sono alla base. Nel caso di Mr, «libro-zibaldone» a tutti gli effetti, prodotto in ambiente mercantesco e pertanto modesto sotto il profilo materiale,²⁹ esso rivela tuttavia chiaramente la curiosità del copista Andrea Stefani nei riguardi di un certo tipo di poesia. Al di là della presenza egemone di Petrarca e Dante – disposti in quest'ordine –, è notevole la preponderanza della poesia d'argomento civile, tratta in larga parte dalla rimeria toscana precedente e coeva. Di fianco a questa sezione, che costituisce la spina dorsale del libro,³⁰ trova posto una cospicua sezione di poesia liturgica di andamento narrativo, i cui autori sono il più delle volte rimatori recenti o contemporanei. La scelta dello Stefani – non consueta ma neppure eccezionale – di includere testi di propria mano offre una conferma all'ipotesi che la responsabilità del progetto sia da addebitare a lui e non alle fonti adoperate. Ne è prova, del resto, la prossimità cronologica e geografica ad alcuni dei rimatori più tardi inclusi nella silloge, quali sono i fiorentini Bruscaccio da Rovezzano (autore di testi politici databili tra il 1393 e il 1409) e Manetto Ciaccheri (autore di una canzone incentrata su una con-

29. Così M. CURSI, *Per la prima circolazione dei 'Rerum vulgarium fragmenta': i manoscritti antiquiores*, in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di D. BIANCONI, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2014, pp. 225-61, a p. 243 (suppl. 29 al «Bollettino dei classici»).

30. Sulla *ratio* compilativa che sottostà alla realizzazione di Mr, cfr. soprattutto L. BANELLA, *Andrea Stefani, cantore e poeta: riscrivere Dante a Firenze tra Tre e Quattrocento*, in EAD., *'Rime' e libri delle 'Rime' di Dante tra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 79-138, alle pp. 87-95 (con la bibliografia ivi citata), che addebita a questo interesse dell'estensore per la poesia civile anche l'inclusione di testi cronologicamente antichi come le canzoni *Voce dolente più nel cor che piagne* di Paolo dell'Abbaco, che consta di una invettiva contro i costumi papali, e *Cara Fiorenza mia, se l'alto Iddio* di Matteo Frescobaldi, avente per argomento la congiura ordita da alcuni esponenti dei Bardi e dei Frescobaldi contro il Capitano di Guardia Iacopo de' Gabrielli. Allo stesso studio si rimanda anche per una descrizione analitica dei contenuti del codice (pp. 134-38).

troversia riguardante Iacopo da Carrara, che tra il 1410 e il 1411 si spacciò per il figlio di Francesco Novello), che per diverse motivazioni è ragionevole pensare fossero in rapporti personali con l'estensore.³¹

Diversamente, in R156 l'assetto *Canzoni + testi in versi* si presenta in parte turbato dal massiccio accoglimento di scritti in prosa. Tali inclusioni, imputabili anche in questo caso agli interessi del trascrittore, se da un lato tendono a violare i confini della silloge lirica propriamente detta, dall'altro non riescono comunque a obliterarne i tratti salienti. Nonostante l'evidente disordine distributivo del materiale, che non si presenta organizzato secondo alcun criterio metrico o autoriale, la macro-sezione lirica – in origine più corposa, vista la caduta delle prime 21 cc. – conserva coesione, occupando compattamente la prima metà del codice (cc. 1r-89v).

Indugiando ancora sull'impianto *Canzoni + testi in versi*, sarà bene notare come l'opzione anti-cronologica (prima Petrarca, poi Dante) condivida la scena con assemblaggi opposti fin dentro il Cinquecento. Sempre muovendosi trasversalmente tra i gruppi individuati da De Robertis, è particolarmente interessante osservare l'assetto del celebre testimone Mc¹ (recenziere ma rimontante ad esemplare antico), costituente con Ox^{1b} e T³ l'asse portante del gruppo *w*. A differenza dei collaterali, che tramandano la serie delle canzoni entro sillogi di estensioni ridotte, in Mc¹ si ravvisa un'articolazione interna particolarmente accurata, che vale la pena analizzare nel dettaglio perché facente capo a una logica compilativa per molti aspetti diversa da quella riscontrata negli ultimi testimoni presi in esame:

31. Assai significativo, e non altrimenti spiegabile se non ipotizzando una conoscenza diretta tra copista e autore, è il tasso di informazione dimostrato dallo Stefani circa le occasioni che hanno ispirato la produzione delle canzoni politiche di Bruscaccio: su questo punto cfr. F. RUGGIERO, *Due canzoni antiviscontee di Bruscaccio da Rovezzano nel codice Marucelliano C 152*, in «Filologia e Critica», xli 2016, 1 pp. 72-93, alle pp. 79-93. Per quanto concerne invece l'importanza, ai fini della datazione di Mr, della canzone di Manetto *Perché l'affanno mio crudele e aspro*, dedicata appunto al caso di cronaca riguardante Iacopo da Carrara, vd. ancora BANELLA, *Andrea Stefani, cantore e poeta*, cit., pp. 88-90, nonché per le fonti storiche allegate A. MEDIN, *Un falso Jacopo da Carrara*, Padova, Tip. F.lli Gallina, 1893.

Tavola dei contenuti di Mc¹

- 1r-33v canzoni di Dante (canzoni + 2 canzoni VN + ballata VN) + *Vértú che 'l ciel movesti* [attr. a Dante] + *Da poi ch'io ho perduto ogni speranza* di Sennuccio del Bene [attr. a Dante] + *Voi che savete*;
- 33v-55v *Vita nuova*;
- 56r-63v sonetti di Dante (25, di cui 9 di dubbia paternità o apocrifi) + missivi/risposte di Aldobrandino de' Mezzabati, Chiaro Davanzati e Puccio Bellondi;
- 63v-64v ballate (5) di Dante e Cino;
- 65-68 cc. bianche
- 69r-84r canzoni (13, di cui 7 di dubbia paternità o apocrife) di Cino;
- 85-88 cc. bianche
- 89r-101r sonetti (44, 2 dei quali dubbi) di Cino + missivi di Onesto da Bologna + ballate di Cino (7);
- 101v-102v sonetti adespoti;
- 103 c. bianca
- 104r-112v canzoni di Cavalcanti (2) + canzoni di Cino (5, di cui 2 dubbie);
- 113r-v canzoni di Giovanni Quirini (2);
- 114 c. bianca
- 115r-120v sonetti di Cavalcanti (23, con intromissione di un sonetto di Guittone, di sonetti trecenteschi adespoti e di *Sonar brachetti*);
- 121r-v tenzone tra Reolfino da Ferrara e Aldobrandino Mezzabati;
- 121v-128v ballate di Botrico da Reggio (3), Girardo da Castelfiorentino (8), Guido Novello (16), Giovanni degli Ubaldini/Gianni Alfani (1), Nuccio Piacente (1);
- 129r-137v sonetti dispersi di Petrarca (alcuni dubbi) + risposte dei corrispondenti (Pietro Dietisalvi, Sennuccio del Bene, Giacomo Colonna, Geri Gianfigliuzzi, Giovanni Dondi, Antonio da Ferrara);
- 137v-139v epistole volgarizzate di Petrarca a Niccolò Acciaiuoli (2).

Anziché soffermarsi sui contenuti, noti e non particolarmente sorprendenti, ci si limita qui a sottolineare l'impressione di conservatività che emerge dall'organizzazione complessiva: apre la serie delle canzoni (cui si accodano, come spesso accade, alcune rime spurie e due ballate di paternità indiscutibile), si procede con la *Vita nuova*, con i sonetti di Dante e con i testi dei suoi corrispondenti. Seguono, dopo alcune carte bianche, le sezioni dedicate a Cino e a Guido; in terza battuta, dopo uno scambio in sonetti tra Aldobrandino de'

Mezzabati e Reolfino da Ferrara, compaiono gli stilnovisti della seconda ora, con le ballate di Botrico da Reggio, Girardo da Castelfiorentino, Guido Novello, Giovanni degli Ubaldini / Gianni Alfani, Nuccio Piacente. Solo in fine si intravede Petrarca, limitatamente a pochi sonetti dispersi, accompagnato da alcuni corrispondenti (Pietro Dietisalvi da Siena, Sennuccio del Bene, Giacomo Colonna, Geri Gianfigliuzzi, Giovanni Dondi, Iacopo de' Garatori), prima di due epistole volgarizzate dello stesso Petrarca a Niccolò Acciaiuoli. Uno sguardo anche sommario al canone qui proposto consentirebbe di avanzare una giusta obiezione, e cioè che Mc¹ non sia rappresentativo di alcuna tendenza, configurandosi quella del Mezzabarba e della sua tradizione d'appartenenza come episodio di recupero filologico messo in atto a partire da fonti antiche: il novero degli inclusi, dopotutto, riproduce da vicino quello del più antico rappresentante della tradizione settentrionale dello Stilnovo, ossia E, cui Mc¹ è notoriamente vicinissimo.³² Se l'obiezione è ragionevole, resta tuttavia un dato inoppugnabile la marginalizzazione di Petrarca e dei rimatori a lui limitrofi, che l'estensore evidentemente conosce – come si evince dagli episodici accoglimenti – e che tuttavia preferisce confinare in poche carte, per non togliere spazio allo Stilnovo. È certo possibile che l'esclusione di Petrarca possa essere dipesa da altre ragioni, come ad esempio la larga disponibilità di codici specificamente petrarcheschi presso l'allestitore, ma in questo caso sarebbe forse stato più logico non trovare nemmeno una riga di scrittura destinata all'aretino e ai suoi corrispondenti.

D'altro canto, anche qualora si preferisse esonerare il Mezzabarba da qualsiasi scelta organizzativa (addebitando la struttura della sua antologia unicamente all'influenza delle fonti adoperate), andrà pur sempre notato come l'assetto conservativo – orientato tanto all'accoglimento delle voci più moderne quanto al recupero dell'e-

32. Sul rapporto sussistente tra E e Mc¹, talvolta considerabile di derivazione diretta, talaltra di derivazione mediata, talaltra ancora di collateralità, resta di estrema utilità la consultazione di D. DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello stil novo*, Torino, Loescher, 1954, passim (suppl. 27 al «Giornale storico della letteratura italiana»).

sperienza duecentesca – sia parzialmente condiviso anche da altri manoscritti cinquecenteschi d'area veneta: è infatti sovrapponibile in parte a Mc¹, anche se meno intransigente per quanto riguarda la restituzione del canone stilnovista, il testimone McZ, vergato da Alessandro Contarini a Venezia nel 1531, che per le canzoni appartiene ad altro gruppo, ossia *z*:

Tavola dei contenuti di McZ

1-6	cc. bianche
7r-36r	canzoni di Dante (3 canzoni VN + <i>Quantunque volte</i> + quindici canzoni + <i>Ai faus ris</i> + <i>Una donzella umile e diletta</i>) + canzone di Cino (<i>Su per la costa</i>);
37r-78r	rime due-trecentesche (con prevalenza di testi pluristrofici): Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Iacopo Alighieri, Dante (<i>I mi son pargoletta</i> + <i>Voi che savete</i>), Lapo Gianni, Ciano da Borgo Sansepolcro, Fazio degli Uberti, Antonio da Tempo;
78r-84r	capitoli sulla <i>Commedia</i> di Iacopo Alighieri e Bosone Novello;
84v-86v	cc. bianche
86bis	lauda <i>O qual mio fier destin</i> [rubrica: «Laus Deo, 1512 a dì 4 novembre, in v egloga Tirenio Solo»];
87r-88r	<i>Tavola del codice</i>
88v-136r	cc. bianche
136v	ballata <i>Nova beltà, vertuti alte e faconde</i> di Alessandro Contarini;
137v-139r	diceria burlesca in veneziano (sec. XVI).

Anche qui alla serie delle canzoni si accoda, dopo il suggello di *Su per la costa*, una nutrita sezione di testi lirici due-trecenteschi, perlopiù pluristrofici: la preferenza va ancora a Cavalcanti, Cino e Lapo – lo Stilnovo maggiore al completo –, non escludendo però qualche ingresso seriore (Iacopo Alighieri, Ciano da Borgo Sansepolcro, Fazio degli Uberti, Antonio da Tempo, ma non Petrarca). Un'apertura che culmina nell'accoglimento, prima di una lunga sezione di carte bianche, dei due capitoli riassuntivi della *Commedia*, vale a dire *O voi che siete del verace lume* e *Però che sia più frutto e più diletto*: vere e proprie intrusioni, non scontate tenendo conto che, nonostante le moltissime carte rimaste bianche, è impensabile per ragioni di spazio che in McZ fosse previsto l'accoglimento del poema. E si noti che ancora diversa è l'impostazione della silloge secondo-cinque-

centesca LS¹, di tradizione *b*, che al quartetto Dante (*Vita nuova*, canzoni, rime sparse), Cavalcanti (*Donna me prega*, *Poi che di doglia*, *Per gli occhi fere*), Guinizzelli (*Al cor gentil*), Cino (ballata dubbia *Amor, c'ha messo in gioia* + sonetti dubbi *Ben dico certo che non è riparo*; *E' non è legno*; *Io son sì vago*), fa seguire – saltando a piedi pari Petrarca – una sezione mista di rime non sempre compatte, che si muovono su un arco di tempo che va da Iacopo Cecchi fino ad Ariosto, a Sannazaro, a Bembo, a Navagero e ad Alamanni.

6. Come si è avuto modo di sottolineare più volte, l'impianto *Canzoni + testi in versi* è quello maggioritario sia in termini assoluti sia all'interno dei singoli gruppi, dunque è anche quello che pone gli interrogativi più ingenti per ciò che riguarda i dosaggi delle inclusioni collaterali a Dante. Ciò non significa che non sia possibile rintracciare diverse combinazioni all'interno della tradizione delle canzoni, ma solo che le ragioni che stanno dietro ad altri assetti risultano spesso di più immediata evidenza: così appunto tende a verificarsi per alcuni dei lemmi della famiglia *b*. Sempre per ragioni quantitative, è del tutto normale che il maggior numero di tipologie strutturali si presenti proprio all'interno di questa foltissima linea di tradizione: se non si è fin qui toccato quasi nessuno dei suoi rappresentanti, ciò è dovuto al fatto che di *b* – o, meglio, dello stato *cronologicamente* più alto di *b* – conosciamo la fisionomia originaria, rimasta visibile sia nei tre autografi boccacciani To, R35 e C² (= Bocc),³³ sia in alcuni codici stemmaticamente assai rilevanti in quanto indipendenti da Bocc (ad esempio in R50, per larga parte autografo del campanaio e banditore fiorentino Antonio Pucci).³⁴ Se sul versan-

33. Le descrizioni delle caratteristiche fisiche e dei contenuti delle tre sillogi, con annesso resoconto delle vicende esterne, sono state fornite da Sandro Bertelli in *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014, a cura di T. DE ROBERTIS, C.M. MONTI et al., Firenze, Mandragora, 2013, pp. 266-72. Una ricognizione sui rapporti intercorrenti fra questi testimoni e i loro antecedenti è in G. BRESCHI, *Boccaccio editore della 'Commedia'*, ivi, pp. 247-53, e G. TANTURLI, *Le copie di 'Vita nova' e canzoni di Dante*, ivi, pp. 255-60.

34. Sul valore congiuntivo di questo impianto, postulato da De Robertis in sede di edizione (DANTE, *Rime*, ed. cit., vol. 1 to. 1 pp. 234-45), si sono confrontati nume-

te ecdotico è ormai nota agli studiosi la non-coincidenza tra Bocc e lo stato primigenio di *b*,³⁵ sul versante precipuamente librario l'impianto dei rappresentanti di Bocc – nonché, a cascata, della tradizione che ad essi fa capo – non può essere degradato, posta l'evidente influenza strutturale esercitata delle copie di Boccaccio sui propri derivati sia diretti che indiretti. Sotto il profilo eminentemente materiale, quindi, i rappresentanti di Bocc hanno offerto un modello strutturale largamente produttivo (tip. 2: *Dante volgare*), e che almeno in un caso – quello del più tardo C² (1365-1370) – tende fin dalle origini a sconfinare nel modello *Canzoni + testi in versi* sopra censito:

L'altro grande libro, luminoso esempio di un'attività editoriale e culturale carica di valenze simboliche ma anche di sottili implicazioni personali, autobiografiche, esistenziali [...], è il "Dante e Petrarca" di Giovanni Boc-

rosi studiosi. Cfr. almeno M. GRIMALDI, *Boccaccio editore delle canzoni di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, a cura di L. AZZETTA e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 137-57, passim, cui andranno aggiunte le considerazioni di G. TANTURLI, *Sul canone delle opere volgari di Dante*, in ID., *La cultura letteraria a Firenze tra Medioevo e Umanesimo. Scritti 1976-2016*, a cura di F. BAUSI, A. BETTARINI BRUNI et al., Firenze, Polistampa, 2017, 2 voll., I pp. 153-70, partic. alle pp. 161-65 (poi in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi*, a cura di G. FIORONI e M. SABBATINI, Lecce, Pensa MultiMedia, 2017, pp. 1-18), e di M. BERISSO, *Il Dante di De Robertis e il "libro delle canzoni"*, in *Dante a Verona (2015-2021)*. Atti del Convegno internazionale di Verona, 8-10 ottobre 2015, a cura di E. FERRARINI, P. PELLEGRINI, S. PREGNOLATO, Ravenna, Longo, 2018, pp. 247-66, passim. Si leggano anche le proposte di N. TONELLI, *Rileggendo le Rime di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXIII 2006, pp. 9-59, che suggerisce di leggere il *corpus* delle quindici come un macrotesto; ipotesi messa operativamente a frutto in DANTE ALIGHIERI, *Libro de las canciones y otros poemas*, edición de J. VARELA PORTAS DE ORDUÑA, R. ARQUÉS COROMINAS et al., Madrid, Akal, 2014.

35. Com'è risaputo, uno dei cardini dell'edizione De Robertis è proprio la riabilitazione di alcuni testimoni recenziori della famiglia *b*, in quanto considerati rappresentanti diretti di uno stadio testuale particolarmente alto (= *b/b**) e dunque ritenuto più affidabile di Bocc. Per la dimostrazione dell'ipotesi si rinvia ovviamente al capitolo dedicato all'analisi dei rapporti intrattenuti dai testimoni di *b* in DANTE, *Rime*, ed. cit., vol. II to. I pp. 234-621: oltre che alle pagine introduttive (ivi, pp. 243-45), cfr. soprattutto pp. 449-71 e 471-589.

caccio: il magnifico codice, originariamente unitario, oggi smembrato nei due *Chigiani L. V. 176* e *L. V. 213*, che per la prima volta (siamo intorno al 1370, cioè negli stessi anni in cui prende forma l'edizione definitiva dei *Rerum vulgarium fragmenta*) mette insieme l'opera in volgare di Dante, di tutto Dante (*Vita nuova*, *Commedia* e le quindici "canzoni distese"), con quella del Petrarca allora edita (il *Liber fragmentorum*, cioè la cosiddetta quarta forma – e prima giunta sino a noi – del *Canzoniere*), in un raccordo la cui coesione è sottolineata dallo stesso apparato illustrativo esegetico boccacciano: *Vita di Dante* (nel cosiddetto compendio breve), ad apertura di libro, "raccoglimenti" delle cantiche, carme al Petrarca *Ytalie iam certus honos*.³⁶

Sono effettivamente moltissimi i manoscritti di *b* che, con le debite differenze, restano fedeli all'impianto organizzativo di Bocc, denunciandone così la funzione modellizzante. Si osservi a tal proposito la configurazione di Alt, recante appunto le quindici (limitatamente ai testi iv-xv, alcuni dei quali parziali), la *Vita nuova*, il *Brieve raccoglimento*, il *Trattatello* + alcune rime del Serdini; di NS¹ (sec. XV; 3 mani coeve in collaborazione), latore della *Vita nuova*, della I red. del *Trattatello*, del *Brieve raccoglimento*, delle quindici e delle 11 rime scelte del prosimetro giovanile (seguite dalla coppia *I mi son pargoletta* e *Ai faus ris*, costituenti l'appendice A) + alcune rime tre-quattrocentesche (in specie di Giusto de' Conti); di Mg²⁰ (sec. XV ex.), che è testimone di *Trattatello* + sonetti di Serdini + *Vita nuova*,

36. BRUGNOLO, *Il libro di poesia*, cit., p. 12. Già Brugnolo si chiedeva, per ciò che riguarda la tradizione rimontante a C², quanto il suo impianto rispecchi la volontà del copista. La domanda è lecita visto il precoce smembramento della silloge in due unità (come dimostrato in *Il codice Chigiano L.V.176 autografo di Giovanni Boccaccio*, edizione fototipica, intr. a cura di D. DE ROBERTIS, Roma-Firenze, Archivi Edizioni-Fratelli Alinari, 1974, pp. 14-27). C'è insomma da chiedersi se l'inserzione in C² di *Donna me prega* con la chiosa di Dino del Garbo non abbia inaugurato negli affini una visione distorta della storia della lirica italiana, e «se il Boccaccio avrebbe proposto l'accoppiamento col Petrarca anche in assenza, nel libro, della *Commedia*, tenuto conto che per lui l'esperienza lirica dantesca non è scindibile da quella del poema» (p. 12). Ulteriori riflessioni sull'evoluzione di tale forma antologica sono in G. TANTURLI, *Giovanni Boccaccio e la tradizione dei testi volgari*, in ID., *La cultura letteraria a Firenze*, cit., I pp. 129-51, partic. alle pp. 129-40 (già edito in *Boccaccio letterato*. Atti del Convegno internazionale di Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013, a cura di M. MARCHIARO e S. ZAMPONI, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, alle pp. 9-20 e 60-70).

Brieve raccoglimento, canzoni + altre rime di Serdini + volgarizzamento dell'epistola ad Arrigo VII; di Pal⁵ (sec. XV in.), recante la II red. del *Trattatello*, la *Vita nuova*, il carme *Ytalie iam certus honos* e le quindici; di Pn³ (sec. XV), che trasmette il *Trattatello* in II red., la *Vita nuova* e le quindici; dei due gemelli R83 e Md¹ (sec. XV), entrambilatori della II red. del *Trattatello* e delle quindici canzoni + le orazioni di Stefano Porcari + un volgarizzamento del *De senectute* (con R83 che addiziona, ma copiato da altra mano, il *Ninfale fiesolano*); di R85 (sec. XV), recante anch'esso il *Trattatello* in II red. e le quindici + il volgarizzamento delle *Heroides* di Domenico da Monticchiello (*Pistole d'Ovidio*) + quattro epistole *de re amatoria* in prosa volgare; di Wls (sec. XV, I metà), che ospita ancora il *Trattatello* (qui in I red.), le canzoni, cui si collegano le 11 rime scelte, la ballata *P' mi son pargolletta e Ai faus ris*. È interessante peraltro notare come a questo gruppo di testimoni riconducibili a Bocc tenda ad associarsi per taluni aspetti macrostrutturali anche un testimone che a Bocc di fatto non appartiene, ossia il già citato R50 (cod. A: ultimo quarto sec. XIV): pur essendo testualmente attraversato dal confine *b/non-b*, l'autografo pucciano presenta un assetto simile in parte a quello ora osservato, con una più spiccata apertura all'inclusione di altro materiale lirico, tramandando infatti il *Trattatello*, la *Vita nuova* + alcune rime di Cavalcanti + alcune rime di Fazio degli Uberti + alcune rime di Niccolò Soldanieri + le quindici canzoni + una selezione di rime di altri trecentisti (Petrarca, Bindo di Cione del Frate, Franco Sacchetti). Come già per C², insomma, anche in questo caso il tipo *Dante volgare* tende già nel secondo Trecento a incrociarsi con quello, altrettanto produttivo, *Canzoni + testi in versi*, che poi all'altezza della celebre Raccolta Aragonesa – s'intende la "secondogenita" (= Ar²), caratterizzandosi la "primogenita" (= Ar¹) per tutt'altra impostazione – giunge a una compiuta compenetrazione delle due possibilità strutturali.³⁷

37. La dimostrazione della collateralità delle raccolte, entrambe derivate per la sezione dantesca da C², risale a D. DE ROBERTIS, *La Raccolta Aragonesa primogenita*, in «Studi danteschi», XLVII 1970, pp. 239-58, poi riedito col medesimo titolo in ID., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 50-65 (da cui si cita), cfr. partic. le pp. 51-61. Sulla necessità di ipotizzare la pre-

Tra gli assetti di *b* si rintracciano anche altri sotto-tipi di antologia dantesca, come per esempio quella in cui la serie delle quindici si affianca a uno dei due prosimetri e/o al poema. Anche in questo caso occorre però valutare con attenzione gli assetti attestati, giacché non tutti gli assortimenti hanno lo stesso peso in termini di originalità. All'interno del tipo *Dante volgare*, infatti, l'unico impianto dotato di novità è a ben vedere quello costituito dalla coppia *Convivio* + quindici canzoni, dal momento che tutte le altre combinazioni riscontrabili (quindici + *Vita nuova*; quindici + *Commedia*; quindici + *Vita nuova* + *Commedia*) possono considerarsi in varia misura riproposte parziali o integrali – consapevoli o meno – di un modello librario già censito, costituitosi come si è visto *ab origine* in Bocc e in alcuni codici ad esso limitrofi per struttura e talvolta per lezione, come appunto nel caso di R50. Dato, dunque, il ruolo modellizzante assunto dai codici vetustiori della famiglia *b* (ed eventualmente dai testimoni oscillanti sul confine *b/non-b*), non possono ambire al conseguimento di "patente d'indipendenza" né il testimone L136 (sec. XIV ex.), latore dei sonetti della *Vita nuova* e delle quindici, né i testimoni Ro7 (1413), Ott¹ (1459) e R29b (1472): il primo tramanda infatti il *Purgatorio* (corredato dalla chiosa di Buti), le quindici canzoni (con le rime scelte), il *Trattatello* in I red. + il volgarizzamento di Leonardo Bruni della *Pro Marcello* + il capitolo ternario *Madre di Cristo gloriosa e pura* di Serdini; il secondo tramanda la *Commedia* (con brevi esposizioni in prosa introduttive ai canti) + i capitoli esegetici di Iacopo Alighieri e Bosone Novello + le chiose in terza rima di Mino di Vanni d'Arezzo + tre sonetti adespoti (di Butto da Firenze, Antonio da Ferrara, Antonio di Meglio) + le quindici (con le

cedenza di Ar¹, rappresentato dal solo D¹, cfr. ancora ivi, pp. 63-65. Sul più complesso disegno di Ar², cfr. invece D. DE ROBERTIS, *Ancora sulla Raccolta Aragonesa*, in *Laurentia laurus. Per Mario Martelli*, a cura di F. BAUSI e V. FERA, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2004, pp. 411-22, e G. BRESCHI, *La Raccolta Aragonesa*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 119-56. Cfr. da ultimo anche M.C. CAMBONI, *La formazione della Raccolta Aragonesa*, in «Interpres», XXXV 2017, pp. 7-38, sulla possibilità che le discrepanze tra prefatoria e silloge siano dovute a logiche compositive differenti.

canzoni della *Vita nuova*) + un capitolo adespoto; il terzo tramanda la *Commedia*, il *Trattatello* (1 red.) e le quindici. Tra i pochi manoscritti estranei a *b* recanti un simile assemblaggio ci sono T⁴ (1405), rappresentante del gruppo *v*, latore di *Commedia* e canzoni, inframezzate da una serie di paratesti utili a introdurre la lettura del poema (i proemi di Alberico da Rosciate e Graziolo Bambaglioli), nonché i capitoli di Bosone e Iacopo; e NA² (sec. XV), latore di *Commedia* e canzoni + rime di Petrarca. Viceversa, se si escludono D¹ (1470 ca.) e Ox⁴ (sec. XV, II metà), che tendono ancora alla raccolta di tutte le opere dantesche e che infatti appartengono ancora a *b*, il sotto-tipo *Convivio* + quindici canzoni ha una sua originalità perché estraneo a Bocc e scarsamente attestato in genere, ritrovandosi quasi soltanto in codici di fattura medio o tardo-quattrocentesca: tali sono i testimoni AD¹ (1440), recante il trattato (cc. 1r-76r), le quindici e le tre rime scelte (cc. 81r-95v), con in coda una lauda adespota attribuibile al Bianco da Siena; U¹ (1474-1482), recante solo il trattato (cc. 2r-150v) e le quindici (cc. 152r-176v); Md² (sec. XV), contenente anch'esso il trattato (cc. 1r-73r) e le quindici (cc. 74r-83r), con in coda l'aggiunta delle tre canzoni della *Vita nuova* (cc. 83r-84v).³⁸

Ancora in riferimento a testimoni appartenenti per la maggior parte a *b*, si dà anche il caso di codici di ridotte dimensioni destinati ad accogliere la sola produzione lirica maggiore (tip. 2bis: *Solo canzoni*), occasionalmente arricchita di materiale poetico di un altro autore (tip. 3: *Canzoni + altro poeta*). Visto il titolo dell'intervento, non avrebbe senso indugiare sul modulo *Solo canzoni*. Basti dire qui che si ascrive a questa tipologia un buon numero di testimoni, perlopiù quattro e primo-cinquecenteschi, quasi tutti riconducibili a *b* e

38. Considerando la mole della famiglia, l'assenza dell'impianto quindici canzoni + *Convivio* tanto dai testimoni *stemmaticamente* più alti di *b* (*b*^{*}/*b*^o) quanto dai suoi rappresentanti *cronologicamente* più antichi (Bocc), è evenienza singolare e meritevole di indagine, potendo eventualmente costituire nuovo spunto di riflessione sulle responsabilità della formazione del canone delle quindici, il cui rapporto "residuale" con il *Convivio* è stato postulato sulla base di un ragionamento ecdotico da G. TANTURLI, *Come si forma il libro delle canzoni?*, in *Le 'Rime' di Dante*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2008, a cura di C. BERRA e P. BORSA, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 117-34.

spesso latori anche di altri agglomerati di rime dantesche (canzoni della *Vita nuova*, rime scelte, rime spurie): si tratta dei mss. Cl (sec. XVI); Mg⁷ (sec. XV ex. o XVI in.); Naz⁷ (sec. XV); R117 (sec. XV ex.); N² (sec. XV); Ox^{1b} (sec. XVI); C¹⁰ (sec. XV); Mc⁶ (1512?).

Viceversa è il caso di soffermarsi sulla sottocategoria *Canzoni + altro poeta*, dunque su piccole sillogi nelle quali il *corpus* delle canzoni si trova quasi in solitaria: ci si concentra, ovviamente, su codici non compositi e di mano singola, che nella maggior parte dei casi non sono particolarmente rilevanti per ciò che concerne la *restitutio textus*, ma che tuttavia restano degni d'attenzione perché testimoniano *in corpore vili* l'esistenza di un qualche rapporto fra Dante e il poeta che gli viene affiancato, dando così materialità a un legame altrimenti ipotizzabile soltanto su base intertestuale. Sono rappresentanti di questa tipologia – ancora una volta ibrida tra l'antologia dantesca e la silloge miscellanea – testimoni come T³ (sec. XVI in.), appartenuto ad Apostolo Zeno, latore nell'ordine delle venti canzoni di Bindo Bonichi (cc. 1r-32v) – tradizionalmente legate al canone delle quindici anche in sillogi di maggior estensione – e di venti rime dantesche (le quindici, inframezzate dalle 3 canzoni del libello, con a seguire *Ballata, i vo'* e la spuria *Poscia ch'io ho perduta ogni speranza*, cc. 33r-66v + 4 cc. con appendice di varianti per i primi sei testi danteschi); o come B⁴ (sec. XV, I metà), latore delle quindici, anticipate dalle prime due canzoni della *Vita nuova* e chiuse da *Ai faus ris* (cc. 1r-36r), con a seguire 13 canzoni e 21 sonetti di Simone Serdini (cc. 37r-71v). Per ragioni inerenti al rilievo dei nomi coinvolti, costituisce un caso a sé l'assemblaggio Dante + Petrarca, presto attestatosi come autosufficiente e per questo testimoniato anche al di fuori della silloge miscellanea.³⁹ Contrariamente a quanto ci si attende-

39. Sul ruolo cruciale assunto dal dittico Dante-Petrarca nell'ambito della Firenze laurenziana, talvolta corredo nelle sillogi dalle biografie di Leonardo Bruni, vd. ora le riflessioni di M.C. CAMBONI, *Dante nel quadro della Raccolta Aragonese*, in *Oltre la 'Commedia'*, cit., pp. 59-75, partic. alle pp. 59-62. Alle pp. 63-66, Camboni affronta di petto la questione dell'esclusione integrale di Petrarca da Ar²: scelta sorprendente, tanto più considerando sia la cospicua presenza dell'aretino in C² (fonte dell'Aragonese secondogenita per la sezione dantesca; cfr. *supra*, n. 37) sia la discrepanza sussistente tra le dichiarazioni d'intenti della prefatoria di Ar² – dove

rebbe, i manoscritti che si limitano ad accorpare le sezioni liriche (canzoni + altre rime dantesche + *Fragmenta*) sono in minoranza rispetto ai manoscritti che includono anche i *Trionfi*: escluso il pisano Ry¹ (sec. XV), che trasmette i *Fragmenta* e le canzoni dantesche, gli altri codici latori esclusivi delle due corone tendono a includere anche i *Trionfi*. Così doveva essere per Eg¹ (sec. XV), oggi latore dei soli *Trionfi*, ma che – stando all'indice iniziale – avrebbe dovuto contenere anche le quindici, anticipate dalle rime del libello e seguite da *P mi son pargoletta*, *Ai faus ris* e alcune rime spurie; così è per Ha (1424) e per Wn (sec. XV), che riporta di Dante solo *Le dolci rime*; per Par¹ (1456), dove a *Trionfi* e *Fragmenta* di Petrarca seguono le rime della *Vita nuova*, le canzoni, *Ai faus ris* e *P mi son pargoletta*, prima delle biografie di Dante e Petrarca del Bruni; per Ross² (sec. XV ex. o XVI in.), dove invece il Bruni (con la sola *Vita* dell'aretino) precede le quindici, un frammento finale dei *Fragmenta* e i *Trionfi*. Del resto, l'inatteso legame sussistente tra la tradizione delle canzoni dantesche e quella dei *Trionfi* – già percepibile in Cast e Mr – trova definitiva legittimazione nell'esistenza di un codice escludente il versante prettamente lirico di Petrarca: si tratta di L85 (sec. XV), nel quale i *Trionfi* precedono le rime scelte, le quindici, *P mi son pargoletta* e *Ai faus ris*.

Solo in una certa misura singolare, data la mole della tradizione delle canzoni e la varietà degli assetti possibili, è il fatto che anche all'interno di quest'ultima tipologia si diano possibilità combinatorie inconsuete. Se ne registrano qui due, che possono destare una certa curiosità: quella relata da R144, che tramanda dopo le rime scelte, le canzoni, *P mi son pargoletta* e *Ai faus ris* (tradotta in italiano), i *Cantari di re Fierabracca e di Ulivieri*, versione italiana della nota *Chanson de Fierabras*, e quella trasmessa da T⁵ (sec. XV ex.) perché assieme alle canzoni e ad altre rime dantesche stanno il sonetto *Quando nascesti Amor, quando la terra*, di Serafino Aquilano (qui attri-

Petrarca risulta la personalità più omaggiata – e le inclusioni effettive. È ragionevole che l'assenza dell'aretino sia da imputare non a ragioni inerenti alla contemporanea diffusione a stampa delle sue poesie o alla difficoltà di antologizzare un'opera come i *Fragmenta*, ma alla sicura disponibilità di codici petrarcheschi presso la corte aragonese.

buito a Pico Mirandulano) e il sonetto di dubbia paternità dantesca *Molti volendo dir*.

7. Data la parzialità della casistica presentata, non conviene avventurarsi in resoconti che sarebbero di necessità precari: un'indagine condotta a più ampio spettro su un numero maggiore di testimoni, e possibilmente più raffinata – sistematica nell'inventariare non solo ciò che fa sistema, ma anche ciò che è eccentrico – farebbe con ogni probabilità emergere un quadro più sfaccettato di quello che si è delineato in queste pagine, quindi meglio rispondente alle evidenze della tradizione. Tanto per citare uno dei più noti – se non il più noto – dei testimoni separati per le canzoni, basti pensare alla conformazione del primo-trecentesco M, latore fondamentale della *Vita nuova*, di una selezione di canzoni, di altre rime dantesche e degli stilnovisti maggiori e minori, nonché di prose varie (conti di antichi cavalieri, esposizioni dei sogni, *Liber filosoforum*, ecc.). Ci si limita qui dunque a sottolineare soltanto che un altro modo di studiare le *Rime* può essere appunto quello di leggerne la tradizione in modo trasversale, tentando nei limiti del lecito – cioè nei limiti imposti dall'edizione critica – di integrare le ragioni della filologia delle strutture con quelle, altrettanto feconde, della filologia materiale. Come detto in apertura, l'auspicio è che un approccio multifocale consenta di conoscere meglio tanto il Dante lirico quanto, su più larga scala, la tradizione manoscritta di quei poeti e di quei testi, non solo lirici, che al nome di Dante – e da un certo momento a quello di Petrarca – si sono legati. Si è giustamente detto, di recente, che «molto resta da scoprire del modo e dei criteri con cui copisti e allestitori sono andati raccogliendo e disponendo sulla pagina il materiale poetico di loro interesse o loro commissionato», auspicando che tali domande contribuiscano alla «individuazione delle principali tendenze o canoni o vulgate che si stabiliscono nei secoli». ⁴⁰

40. G. MARRANI, *Macrosequenze d'autore (o presunte tali) alla verifica della tradizione: Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia*, in *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del Convegno internazionale di Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, a cura di L. LEONARDI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 241-66, a p. 255.

Ebbene, la scommessa è che una simile prospettiva, sorretta da valutazioni codicologiche più dettagliate,⁴¹ possa rivelarsi di qualche utilità, da un lato, per ricostruire la storia – in gran parte ancora da scrivere – della lirica tre-quattrocentesca, e dall'altro per leggere questa stessa storia a partire dai suoi costituenti minimi, e quindi dalle ragioni culturali che ne hanno dettato l'articolazione.

★

TAVOLA DEI TESTIMONI CITATI

Alt	Codice «Altemps»
AD ¹	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 327
Add ²	London, British Library, Additional 28772
As ¹	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 478
B ¹	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 3953
B ³	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 4036
B ⁴	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 3662
C ¹	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano L VIII 305
C ²	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano L V 176
C ⁴	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano L IV 131
C ¹⁰	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano M VII LIV
Cast	Mantova, Bibl. dei Conti Castiglioni, cod. di rime antiche
Cl	Cluj, Bibl. dell'Accademia Romena, d I 6
D ¹	Firenze, Bibl. della Società Dantesca Italiana, 3 (= Ar ¹)
E	El Escorial, Real Bibl. de San Lorenzo, lat. e III 23
Eg ¹	London, British Library, Egerton 1148
G	Firenze, Bibl. della Società Dantesca Italiana, 4
Ha	London, British Library, Harley 3478
L38	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, 42 38
L85	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Palatino 85
L136	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, 90 sup. 136
LR ²	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Redi 184
LS ¹	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Strozzi 170
M	Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Martelli 12
Mc ¹	Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, It. IX 191

41. È quanto ha iniziato a fare per la famiglia *b*, con risultati incoraggianti, N. FRANTELLIZZI, *I manoscritti delle xv canzoni distese di Dante*, Tesi di laurea in Filologia Moderna, relatrice A. RADAELLI, correlatore M. GRIMALDI, «Sapienza» Università di Roma, a.a. 2018-2019.

Mc ⁶	Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, It. IX 333
McZ	Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, Z 63
Md ¹	Madrid, Bibl. Nacional, 10227
Md ²	Madrid, Bibl. Nacional, 10258
Mg ⁷	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 722
Mg ⁸	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 624
Mg ²⁰	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magliabechiano 1103
Mr	Firenze, Bibl. Marucelliana, C 152
N ²	Napoli, Bibl. Nazionale «Vittorio Emanuele III», XIII D 64
NA ²	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Nuovi Acquisti 482
Naz ⁷	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II VII 27
NS ¹	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Conv. Soppr. B 2 1267
Ott ¹	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Ottoboniano lat. 2864
Ox ^{1b}	Oxford, Bodleian Library, Canonici it. 101
Ox ²	Oxford, Bodleian Library, Canonici it. 81
Ox ⁴	Oxford, Bodleian Library, Canonici it. 114
Pal ⁵	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Palatino 561
Par ¹	Paris, Bibliothèque nationale de France, It. 545
Pn ³	Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Palatino Panciatichiano 9
R07	Firenze, Bibl. Riccardiana, 1007
R29b	Firenze, Bibl. Riccardiana, 1029
R35	Firenze, Bibl. Riccardiana, 1035
R50	Firenze, Bibl. Riccardiana, 1050
R83	Firenze, Bibl. Riccardiana, 1083
R100	Firenze, Bibl. Riccardiana, 1100
R117	Firenze, Bibl. Riccardiana, 1117
R144	Firenze, Bibl. Riccardiana, 1144
R156	Firenze, Bibl. Riccardiana, 1156
R705	Firenze, Bibl. Riccardiana, 1705
R717	Firenze, Bibl. Riccardiana, 1717
Ross ²	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Rossiano 489
Ry ¹	Manchester, John Rylands Library, It. 1
T ¹	Milano, Bibl. Trivulziana, 1058
T ³	Milano, Bibl. Trivulziana, 1053
T ⁴	Milano, Bibl. Trivulziana, 1073
T ⁵	Milano, Bibl. Trivulziana, 1052
To	Toledo, Bibl. Capitular, Zelada 104 6
U ¹	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Urbinate lat. 686
V ⁷	Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vaticano lat. 7182
Wls	Wellsley, College Library, 861
Wn	Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Vindobon. Palat. 2634

MOBILITÀ DEL LIBRO E MOBILITÀ DEL TESTO
NEGLI ANTICHI COMMENTI ALLA *COMMEDIA*.
ALCUNI ESEMPI DALLA TRADIZIONE
DELL'ANONIMO LOMBARDO

Tracciando un bilancio sugli studi relativi agli antichi commenti alla *Commedia*, Andrea Mazzucchi ha ribadito la necessità, nelle indagini su tradizioni manoscritte in cui il tasso di variabilità testuale è altissimo, di non trascurare gli aspetti materiali della trasmissione del testo, «in un approccio integrato che, accanto alle consuete ragioni della filologia del testo, ricorra anche alle pratiche e alle prospettive della cosiddetta codicologia contestuale».¹ Gli esempi allegati dallo studioso, prelevati dalla fucina dell'«Edizione Nazionale dei Commenti danteschi», documentano emblematicamente, tra le altre cose, la «mobilità del “libro”, con opere che si assemblano in agglomerati sempre differenti in funzione delle diversificate esigenze dei fruitori e delle effettive disponibilità dei materiali nei vari ambienti di produzione».² La “mobilità del libro” si concretizza nelle combinazioni di più testi in un unico contenitore.

1. A. MAZZUCCHI, *Riflessioni di metodo sull'edizione degli antichi commenti alla 'Commedia'*, in «Rivista di studi danteschi» [da ora in poi RSD], xviii 2018, 1 pp. 153-71, a p. 156. Un caso affine a quelli descritti da Mazzucchi è costituito dal Laurenziano Pluteo 42.14: il copista Bartolomeo Nerucci ricopia in un'unica soluzione due strati di glosse viceversa distinti nel suo modello, il Laurenziano Pluteo 40.2, autografo di Andrea Giusti (vd. P. LOCATIN in GUIDO DA PISA, *Expositiones et glose. Declaratio super 'Comediam' Dantis*, a cura di M. RINALDI, Appendice a cura di P. LOCATIN, Roma, Salerno Editrice, 2013, 2 voll., II pp. 1039-40).

2. MAZZUCCHI, *Riflessioni*, cit., p. 157. Costituirebbe un versante di ricerca ausiliario e complementare a quello qui evocato un'analisi sistematica, codicologica e paleografica, delle multiformi tradizioni dei commenti danteschi, volta alla verifica delle possibili intersezioni tra gruppi di codici e formati librari. Uno studio fondativo (e un modello in questo senso) sulla tipologia libraria della *Commedia* commentata è G. POMARO, *Forme editoriali nella 'Commedia'*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 283-319.

Molti dei codici registrati nel *Censimento dei commenti danteschi*³ presentano, con o senza la *Commedia*, una pluralità di chiose dovuta quasi sempre a stratificazioni eterogenee, meno spesso frutto di un progetto editoriale originario. Tra questi ultimi, in alcuni casi vere e proprie antologie esegetiche di cui ancora però sfugge una piena contestualizzazione,⁴ basti menzionare il ms. 1 della Biblioteca del Centro dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna, codice di fine '300 che raggruppa in un unico libro i più diffusi commenti composti nella prima metà del secolo: Jacopo Alighieri, Graziolo Bambaglioli (volgarizzato), Iacomo della Lana, Guido da Pisa (volgarizzato).⁵

D'altro canto, la compresenza di diversi apparati esegetici associati con una certa costanza può presentarsi come caratteristica della storia dei testi stessi e, di riflesso, della loro tradizione manoscritta. Nei limiti di questo contributo focalizzerò l'attenzione su alcuni codici in cui emerge l'associazione, non peregrina, delle chiose dell'Anonimo Lombardo e del commento (latinizzato) di Iacomo della Lana: l'unione dei due testi, nel quadro complessivo della tradizione delle glosse latine dell'Anonimo, risulta maggioritaria rispetto ad altre combinazioni in cui esse, data la loro natura frammentaria, pure figurano.

Le chiose latine del cosiddetto Anonimo Lombardo, limitate alle prime due cantiche e databili entro il terzo decennio del '300, costituiscono un importante episodio della prima ricezione del poema dantesco. Sono state identificate grazie a un non irrilevante numero di codici che le tramandano in forme pressoché identiche e che fanno dunque ipotizzare, all'interno di un processo di stratificazione di materiale di varia origine, stadi di sedimentazione più stabili: l'etichetta autoriale identifica convenzionalmente uno (il più riconoscibile) di quegli stadi, facendo leva su dichiarazioni di tipo linguistico in cui l'interprete (cioè uno, il più caratterizzante, degli

3. *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti a tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll.

4. Se ne vedrà infra un esempio nel codice oxoniense.

5. Il codice è schedato in *Censimento*, cit., II pp. 999-1000.

anonimi contributi) traduce in un volgare settentrionale, genericamente "lombardo", alcuni termini fiorentini del poema. Nonostante l'innegabile variabilità, caratteristica del resto connaturata al genere commento, l'apparato conserva una certa coesione interna per temi e fonti (Bibbia e mitologia), tipi di chiosa (perlopiù traduzioni/parafrasi delle terzine), rimandi interni (in genere nel *Purgatorio*, retrospettivi). Si tratta del risultato di una lettura del poema circoscritta generalmente alla superficie del testo, volta a fornire chiavi di lettura elementari ma indispensabili ad una prima comprensione dei versi, dei riferimenti culturali e delle vicende cui si allude nella *Commedia*. L'ipotesi sull'ambiente religioso quale probabile origine dell'Anonimo poggia su alcune chiose in cui spicca l'interesse dottrinario dell'esegeta. In particolare sulla glossa a *Purg.*, IX 127-28, in cui, riecheggiando le parole dell'angelo portinaio, invita i suoi lettori, evidentemente abilitati all'amministrazione del sacramento della penitenza, ad essere inclini all'assoluzione dei peccati più che alla loro punizione: «Hic notatur quod promptiores debemus esse ad solvendum quam ad condemnandum».⁶

La tradizione manoscritta, costituita da poco più di venti testimonianze, tra parziali e complete, tramanda l'apparato notulare sia come testo autonomo, disposto cioè a piena pagina – si tratta delle copie verosimilmente più fedeli ai rispettivi modelli –, sia parcellizzato nei margini di una *Commedia* (tendenzialmente, ma non esclusivamente, nelle copie soggette a maggiore instabilità testuale).⁷

6. L'Anonimo al *Purgatorio* si cita da D. PARISI, *Le chiose dell'Anonimo Lombardo al 'Purgatorio'. Edizione critica secondo il ms. Canonici Miscellanei 449*, Tesi di Dottorato, Sapienza Università di Roma, 2012. Cfr. anche L. FIORENTINI-D. PARISI, *Chiaroscuri dalla prima ricezione di Dante presso gli ordini mendicanti*, in «La cultura», LVII 2019, 2 pp. 167-200, in partic. pp. 169-74. In generale si veda M. SPADOTTO, *Anonimo Latino (Anonimo Lombardo e Anonimo Teologo)*, in *Censimento*, cit., I pp. 43-60.

7. L'elenco dei testimoni è in *Censimento*, cit., I pp. 54-55; aggiornato per la seconda cantica in D. PARISI, *Le chiose dell'Anonimo Lombardo al 'Purgatorio'. Prime indagini ecdotiche*, in RSD, XIII 2013, 1 pp. 78-150, alle pp. 83-84. È noto anche un volgarizzamento completo e altre glosse volgarizzate sparse. Non è da escludere che analisi più approfondite di codici passati in secondo piano, perché in genere collettori di vario materiale non sempre riconoscibile ad una scorsa sommaria, possano rivelare altre presenze, ancorché parziali, delle glosse anonime latine. Ne ho rintracciate

Scartati i codici che contengono unicamente l'Anonimo e quelli in cui esso è solo una componente minoritaria all'interno di una pluralità di note depositate sulla pagina del manoscritto, e non sempre coerentemente, per volontà del compilatore/copista (come ad esempio nelle copie autografe di Andrea Giusti da Volterra o di Bartolomeo Nerucci, che attingono in diversa misura alle glosse dell'Anonimo),⁸ rimangono alcuni testimoni in cui si può rilevare un accostamento strutturale tra l'Anonimo e un altro commento:⁹

alcune nei codici Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, I VI 31, e Bologna, Biblioteca Universitaria, 591; più recentemente Andrea Mazzucchi ne ha individuate altre volgari nel Laurenziano Pluteo 40.7 (vd. A.M., *Le glosse del Laurenziano Plut. 40.7 e la tradizione degli antichi commenti alla 'Commedia'*, in DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7. Commentario*, a cura di S. CHIODO, T. DE ROBERTIS, G. FERRANTE, A. MAZZUCCHI, Roma, Treccani, 2018, pp. 123-87).

8. Del primo è il ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40.2, dove sono presenti varie glosse dell'Anonimo alla seconda cantica, mentre il resto è desunto da altre fonti. Di mano del Nerucci è il Plut. 42.15 della Biblioteca Medicea Laurenziana dedicato alla seconda cantica, in cui, diversamente dagli altri due volumi (42.14 *Inferno* e 42.16 *Paradiso*), si rintracciano glosse direttamente riconducibili all'Anonimo. È interessante leggere la nota finale del manoscritto (datato 1431) in cui lo stesso compilatore ci dà qualche informazione sul processo di stratificazione degli apparati esegetici riuniti nel suo libro, ispirato, come si vede, non tanto, o non solo, ad una predefinita impostazione ermeneutica, quanto legato alla occasionale disponibilità dei materiali (ne riporto uno stralcio): «Nota lectore che io comincia' prima questa seconda cantica di Dante chiamata Purgatorio con uno exemplo che cominciava *Poi che 'l nostro autore Dante à tractato* etc. che comincia nella seconda carta et scripsi col dicto exemplo infine alla xvii carte. Di poi mi venne alle mani la expositione de messer Francesco da Buti et allora lassai la prima et comincia' questa da capo che comincia *Se nella 2ª Comedia* etc. Et perché prima avea scripto el texto copiai solo le chiose tanto che giunsi a quella parte che comincia *Ben s'avide el poeta* etc. che è la seconda lectione del quarto capitolo overo canto. [...] Le postille che sono d'intorno a questo libro et allo 'Nferno et al Paradiso di mia mano trassi io d'uno Dante antiquo tanto che dove era alcuno texto dubio et obscuro era legato insieme quello tale texto et dicea 'Iacobe facias declarationem' et decto Iacobo fu figliuolo de Dante. Et era rotto et stracciato per modo che veramente fu scripto al tempo de Dante» (c. 172r). La nota è trascritta in F. FRANCESCHINI, *Bartolomeo Nerucci*, in *Censimento*, cit., 1 pp. 74-85, alle pp. 78-79, dove viene anche specificata la distribuzione all'interno del codice dei testi interessati (Falso Boccaccio, Francesco da Buti, Anonimo Lombardo).

9. Nei primi tre i commenti sono testi autonomi, negli altri due sono dislocati nei margini del poema. Scioglimento delle sigle: S = Sevilla, Biblioteca Capitulare

S: commenti ad *Inferno* e *Purgatorio* dell'Anonimo Lombardo; *Ottimo Comento* al *Paradiso*.

Ox: commento all'*Inferno* di Guglielmo de Bernardis (traduzione latina del Lana); Anonimo Lombardo al *Purgatorio*; commento di Alberico da Rosciate al *Paradiso* (1ª red.).

Mü: commenti a *Inferno* e *Purgatorio* dell'Anonimo Lombardo; commento anonimo a *Par.*, I-XXIII, traduzione latina del Lana.

Urb: *Inferno* e *Purgatorio* con glosse tratte dall'Anonimo Lombardo (in prevalenza nel *Purgatorio*) e dal Lana latinizzato; altre chiose spurie.

N: *Inferno* e *Purgatorio* con glosse dell'Anonimo Lombardo (*corpus* completo fino a *Purg.*, XIV) e frammenti dal Lana (volgare); *Paradiso* con sparse glosse tratte dal Lana (volgare).

Nel codice sivigliano la compresenza di Anonimo e Ottimo,¹⁰ unica nella tradizione delle glosse latine, non si saprebbe spiegare altrimenti che con la (casuale) disponibilità di quei testi al momento della progettazione e dell'allestimento del codice; al contrario, il contatto meno eccezionale tra Anonimo e Lana, preferibilmente in versione latina, testimoniato dagli altri codici della lista, suscita ulteriori riflessioni.

Il commento lanèo, il primo completo al poema e il più diffuso nel '300 (almeno fino alla comparsa dell'altrettanto imponente *Comentum* di Benvenuto da Imola), innerva una buona parte della tradizione dei commenti primotrecenteschi. In altre parole, viene spesso "saccheggiato" non solo da anonimi compilatori – basta scorrere il *Censimento* per rendersi conto di quanti codici contengano sporadiche glosse riconducibili al Lana – ma anche da più attrezzati commentatori. Il caso dell'Ottimo è emblematico: il primo commento organico nato in seno alla ricezione fiorentina del poe-

Colombina, 5-4-34; Ox = Oxford, Bodleian Library, Canonici Miscellanei 449; Mü = München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. It. 48; Urb = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate Latino 367; N = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 32. Infra si tratterà più nello specifico del carattere simbiotico tra le chiose dell'Anonimo Lombardo e quelle di un suo continuatore, l'Anonimo Teologo, per il quale più che di compresenza di due testi (pure registrata nelle carte del codice Egerton 943) sarà opportuno parlare di ripresa/riscrittura.

10. L'intitulatio della terza parte assegna erroneamente il commento al *Paradiso* a un «frate Guido dal Carmino da Firenze».

ma recepisce e utilizza massicciamente proprio il commento del Lana. Il rapporto esclusivo tra i due apparati si proietta anche sulla tradizione manoscritta, in cui un gruppo coerente di codici costituisce una sorta di famiglia ibrida Lana-Ottimo, per la quale è «ipotizzabile una vera e propria funzione vicaria del Lana a fronte di esemplari incompleti dell'Ottimo».¹¹

La compresenza Anonimo + Lana latinizzato, attestata nei codici su elencati, sebbene non autorizzi a una lettura sovrapponibile al caso (del tutto peculiare) della simbiosi Ottimo-Lana, costituisce certamente, entro la tradizione dell'Anonimo, una circostanza che merita di essere approfondita, anche perché il rapporto Anonimo-Lana si configura – questo sí, in analogia con quello Ottimo-Lana – come scambio intertestuale. I due commenti mostrano intersezioni e mutue interpolazioni, individuate, tanto sono evidenti, fin dai primi studi sulle glosse anonime.¹² Degli scambi non è definibile ancora con assoluta certezza la direzione, non è cioè del tutto chiaro quale dei due testi, cronologicamente prossimi, sia la fonte e quale il ricettore.¹³ Tra i passi piú significativi va menzionata un'occorrenza lanèa nelle chiose anonime all'*Inferno*, entrata come diretta citazione volgare nel dettato latino, che farebbe propendere per la posteriorità dell'Anonimo rispetto al *Commento*.¹⁴ La glossa del pri-

11. *Ottimo Commento alla 'Commedia'*, a cura di G.B. BOCCARDO, M. CORRADO, V. CELOTTO, prem. di E. MALATO, Roma, Salerno Editrice, 2018, 3 voll., II. *Purgatorio*, a cura di M. CORRADO, p. LXIV. Di questa parte della tradizione dell'Ottimo, M. Corrado e V. Celotto, editori rispettivamente di *Purgatorio* e *Paradiso* (le due canti- che interessate in misura diversa dalle inserzioni lanèe), hanno individuato i capostipiti. Internamente a questo gruppo si colloca un manipolo di codici che presentano la compagine Lana-Ottimo preceduta dall'*Inferno* del Falso Boccaccio (vd. MAZZUCCHI, *Riflessioni*, cit., p. 157).

12. Ad esempio, già Michele Barbi in uno studio pionieristico (1904) e tuttora valido, nato come recensione ad una non impeccabile edizione delle chiose latine di Francesco Paolo Luiso, eseguiti alcuni confronti tra l'anonimo (non ancora 'Lombardo') e il commento di Iacomo della Lana, segnalava innegabili «rapporti di stretta dipendenza» (M. BARBI, *Di un commento al poema mal attribuito a Iacopo Alighieri*, in ID., *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Firenze, Sansoni, 1934, pp. 359-93, a p. 386).

13. E non è nemmeno escluso si possa trattare in alcuni casi di una circolarità di nozioni comuni per poligenesi.

14. Direzione inversa avevo proposto per le glosse al *Purgatorio* in D. PARISI, *Il*

mo a *Inf.*, XIII 11, a proposito delle isole Strofadi sede delle Arpie, recita: «ad insulas strophadas que sunt in romania in laço pelago». Il termine *laço pelago*¹⁵ è entrato originariamente nella glossa latina dalla fonte volgare, cioè il Lana, che scrive: «a l'ixola delle Scrofade, ch'è in l'açupellago ch'è in Romania».¹⁶ Oltre ai numerosi e acclarati contatti, tematici o letterali, tra Anonimo e Lana, un altro probabile residuo lanèo del tipo appena esemplificato si può leggere a *Purg.*, XIII 39, dove l'Anonimo traduce: «Ferça dicitur vulgariter 'la scuriada'»,¹⁷ in netta convergenza con la glossa del Lana: «ferça. Çoè scuriada». Indipendentemente dall'effettiva direzione dei prestiti, non sempre incontrovertibile, ciò che qui interessa è la sicura e documentata contiguità tra i due testi. La compresenza di Anonimo Lombardo e Lana latino, nei codici che ci riguardano, assume quindi i contorni di un assemblaggio non casuale.

La traduzione latina del *Commento* del Lana che maggiormente ha avuto corso nell'ambito dell'antica esegesi dantesca è quella di Alberico da Rosciate, che programmaticamente¹⁸ lo assume come base delle sue note al poema, allontanandosene in alcuni punti con proprie rielaborazioni consistenti. A sostegno del quadro che qui si

rapporto tra le chiose dell'Anonimo Lombardo al *Purgatorio* e il *Commento* di Iacomo della Lana, in RSD, XIV 2014, 1 pp. 143-69, ipotesi ora naturalmente *sub iudice*.

15. È comune a tre importanti codici della tradizione, tra cui l'Egerton 943 (da cui prelevo la citazione). La lezione concorrente «in alto pelago», comune ad un'altra parte della tradizione, sebbene in via teorica accettabile, sembra un tentativo di omologare il volgarismo nel contesto latino. È precisamente dell'Arcipelago, cioè del mar Egeo, che si sta parlando.

16. Cito il Lana, qui e in seguito, nella versione bolognese del codice Riccardiano-Braidense, edita in IACOMO DELLA LANA, *Commento alla 'Commedia'*, a cura di M. VOLPI, con la collab. di A. TERZI, Roma, Salerno Editrice, 2009, 4 voll. (la cit. nel vol. I p. 414). Il termine ricorre anche nella glossa a *Inf.*, XVIII 82.

17. Egerton 943, c. 85v (che però ha erroneamente «singulariter»).

18. Dichiarò Alberico: «Hunc comentum tocius huius Comedie composuit quidam dominus Jacobus de la Lana [...] in sermone vulgari tusco. Et quia tale ydioma non est omnibus notum, ideo ad utilitatem volentium studere in ipsa Comedia transtuli de vulgari tusco in gramaticali scientia literarum ego Albericus de Rox [...]» (la sottoscrizione si legge nel ms. Barb. Lat. 4037 della Biblioteca Apostolica Vaticana; riprendo la citazione da M. PETOLETTI, *Alberico da Rosciate*, in *Censimento*, cit., I pp. 10-18, a p. 11).

sta delineando, giova ricordare che anche col commento di Alberico si intreccia una parte della tradizione dell'Anonimo (in particolare il cod. Ox).¹⁹ Insomma, un profilo della storia delle glosse latine anonime non può ignorare i continui incroci con il *Commento* del Lana ed in particolare con le sue versioni latine. Si intravede la configurazione di una sorta di commentario latino al poema, di un "libro" definito,²⁰ in cui vengono accostati, più che fusi, due apparati di diversa natura. Oltre alla traduzione di Alberico, sono note altre latinizzazioni del commento lanèo non riconducibili alla traduzione del rosciatense (senza contare le varie glosse latine tratte dal Lana che costellano altri apparati anonimi); due di esse sono contenute nei nostri codici. Sono commenti che ancora attendono analisi sistematiche e per i quali qui si procederà per estratti significativi ma necessariamente parziali.

Nel già citato codice oxoniense, forse il più interessante di quelli che verranno chiamati in causa («un corpus meritevole di ulteriori indagini»),²¹ convivono tutti e tre gli elementi finora evocati: traduzione latina del Lana, Anonimo Lombardo, Alberico da Rosciate. Il manoscritto, databile alla fine del XIV sec.,²² si configura come un sussidio esegetico completo e complesso per il lettore della *Commedia*. La serie dei commenti alle tre cantiche è preceduta da altri testi introduttivi di carattere generale. Queste introduzioni, sebbene in parte focalizzate sulla prima cantica, investono, come del resto tutti i proemi all'*Inferno*, questioni più generali, chiavi di lettura valide per tutta l'opera, e con questa funzione aprono la silloge di Ox:

19. Gli ultimi interventi sul tema sono T. PERSICO, *Alcune osservazioni sul rapporto tra il 'Purgatorio' di Alberico da Rosciate e le chiose dell'Anonimo Lombardo*, in RSD, xx 2020, 2 pp. 261-311; D. PARISI, *Sul rapporto tra l'Anonimo Lombardo ('Purgatorio') e Alberico da Rosciate*, ivi, XXI 2021, 2 pp. 400-12.

20. Sebbene non canonico: lo prova la scarsissima tradizione manoscritta di queste sillogi tramandate esclusivamente da copie uniche.

21. PETOLETTI, *Alberico da Rosciate*, cit., p. 14.

22. Rimando, per questo e gli altri mss. presi in considerazione, alle descrizioni codicologiche contenute nel *Censimento* e in PARISI, *Le chiose*, cit., dalle quali si possono ricavare dati materiali che, in quanto estrinseci rispetto allo sviluppo del presente contributo, eviterò di ripetere.

- 1) Alberico da Rosciate, *Proemio all'Inferno*, cioè una nota generale sul *locus inferni* a proposito del quale si elencano e discutono varie fonti («Circa vero prima parte que dicitur Infernus advertendum est quod multi multa et varia de Inferno scripserunt», c. 1r), che si conclude con un accenno al genere della commedia;
- 2) Alberico da Rosciate, *Proemio all'Inferno* (traduzione latina di quello del Lana), che costituisce anche un'introduzione generale al poema;
- 3) *Proemio* di Graziolo Bambaglioli;
- 4) *Capitolo* sulla *Commedia* di Bosone da Gubbio;
- 5) *Divisione* di Jacopo Alighieri.²³

I commenti alle tre cantiche sono, come si è visto, rispettivamente:

- 1) Guglielmo de Bernardis, traduzione latina del commento di Iacomo della Lana all'*Inferno*;
- 2) Anonimo Lombardo al *Purgatorio*;
- 3) Alberico da Rosciate, *Commento al Paradiso*.

L'opera del Bernardis, come anche il suo nome, non è altrimenti testimoniata; gli elementi principali si ricavano, insieme alla datazione, dalla sottoscrizione (non autografa) della prima cantica in Ox, dove inoltre viene dichiarata esplicitamente la fonte lanèa, alla quale il compilatore si attiene per la gran parte del suo commento:

Hic finit Tractatus infernis Dantis Adhigherii cum glosa secundum Jacobum dela Lanna. Quam siquidem glosam ego Don Guilliellmus de Bernardis reduxi de lingua vulgari in litteratam prout superius continetur. Currente anno Domini MCCCXLVIII^o Indizione secunda (c. 91v).

Non mancano gli scarti, le aggiunte, le rimodulazioni tipiche di un'operazione di rilettura preliminare alla traduzione. In un quadro di stretta fedeltà al testo di partenza, sia nella sostanza che nella forma (spesso ripresa letteralmente), il commentatore non rinuncia a interpolazioni con altre fonti. Così, ad esempio, nella serie di glosse su Virgilio (*Inf.*, I 67-75) registra un'interpretazione alternativa del

23. Segnalo che i testi 1-3 si presentano nello stesso ordine nel Trivulziano 1073, ad essi seguono una *Commedia* in parte glossata e i testi 4-5; cfr. *Censimento*, cit., II pp. 870-71, dove però il secondo proemio all'*Inferno* è attribuito a Guglielmo de Bernardis.

v. 70, aggiunta in coda a quella offerta in prima battuta (e desunta dal Lana):

Potest etiam aliter exponi verbum istud: Anchor che fosse tardi. Nam ipse Virgilius quantum pro salute anime sue et pro fide christiana tenenda tarde natus fuit. Et hec tarditas fuit modici temporis, quia cum dominus noster Yhesus Christus natus fuerit secundum carnem 42° anno imperii Octaviani Augusti et ipse Virgilius decessit ante incarnationem Christi per modicum tempus. Idcirco se tarde ortum fuisse, quia si ipse extitisset tempore dominice incarnationis forte credidisset per fide et sic non fuisset tarde pro salute sua. Qui Virgilius mortuus est xvii° anno ante Christi natiuitatem imperii vero Octaviani xxv anno (c. 6v).

Un'altra significativa aggiunta si trova in coda alla glossa su «colui che fece per viltate il gran rifiuto», per il resto fedele traduzione di quella di Iacomo:

GUGLIELMO DE BERNARDIS
(Ox, c. 9v)

Hic audiens pluribus noctibus et diversis horis, prout optime facere hoc noverunt tanquam illi qui super hoc continue insistebant, ponuit in corde suo credens se insufficientem et villem refutare pape officium, quod et fecit.

Iste papa Celistinus quintus hodie sanctus est et vocatur Sanctus Petrus Confessor et ordinavit ordinem celestinorum. Auctor enim renunciationis ipsius fuisse successor suus videlicet papa Bonifacius octavus. Qui Bonifacius ex eo quod per doctores et theologos vertebatur in dubium quod eius renunciatio non teneret fecit super hoc decretal-

IACOMO DELLA LANA
(ed. Volpi, p. 165)

[Si narra del piano ordito dai cardinali a danno del neoletto pontefice]

E costui odito questo piuxur notti e da diverse hore, comme sàppeno fare quilli che continuo a zò pensavano, mixesi in core de refutare cregendose insufficiente e cattivo, e così fece.

lem quod talis renunciatio valeret.
Exemplum de renuncia [?] capitulo
1° liber 6°.

È interessante notare che una simile appendice è, in una sorta di circolarità tra gli autori contenuti nell'oxoniense, anche in Alberico da Rosciate corredata dallo stesso riscontro giuridico. Si legge infatti nell'ultima redazione del suo commento, alla fine della glossa su Celestino:

Circa cuius renunciationem est sciendum quod dicta renunciatio Pape Celesti [sic] quinti per magnos peritos revocatur in dubium quod eius renuntiatio non tenet. Et ideo eius successor Bonifacius qui fuit principalis in renunciatione fecit decretallem super hoc quod talis renunciatio valeret. Exemplum de renonciatione capitulo 1 liber vi.²⁴

Un'altra minima addizione è in coda alla glossa di *Inf.*, iv 127, dove il Bernardi allega il rimando ad una fonte bibliografica a sostegno dell'origine della denominazione imperiale del re dei Romani: «[...] ut ff, de origine iuris, l. ii § actis et § initio» (c. 12r).²⁵ Anche qui vale la pena rilevare che il riferimento giuridico è del tutto in linea con ambiente e formazione del giureconsulto rosciatense (sebbene non sia presente nelle sue chiose alla *Commedia*). Segnalo infine, per fornire un elemento che credo stringa ancora di più la terna Anonimo-Bernardi-Lana (latino), la lezione che si legge nella traduzione del Bernardi in corrispondenza di un luogo già menzionato sopra e particolarmente significativo, almeno nell'ottica del rapporto Anonimo-Lana: il punto in cui l'Anonimo recepisce inerzialmente il termine bolognese *açupellago*. Il comportamento del Bernardi è curiosamente identico, lascia filtrare nella sua pur competente traduzione latina il volgarismo: «ad insullas fatarum strofadis que sunt in laçuppellago in Romania» (Ox, c. 35r).²⁶

Le glosse dell'Anonimo Lombardo al *Purgatorio* si presentano in

24. Bergamo, Biblioteca Civica «Angelo Mai», Cass. 6 1, c. 10v.

25. Rimando a *Digesto* 1.2.2.1 e 1.2.2.3, come mi segnala gentilmente Marco Petoletti.

26. Anche l'altra occorrenza del termine in Lana a *Inf.*, xviii 82 (glossa assente

Ox secondo una redazione estranea a tutto il resto della tradizione manoscritta. Ho dimostrato lo *status* testuale di Ox in altra sede, registrando le varie interpolazioni riscontrabili al confronto con altri codici dell'Anonimo;²⁷ avendo allargato, in previsione dell'edizione critica, la *recensio*, non posso che confermare la singolarità della redazione oxoniense (che, si badi bene, non è affatto eccezionale in una tradizione mobile come quella delle chiose latine anonime). Anche qui dunque, come per il Lana latinizzato dal Bernardi, emerge l'intervento di un compilatore culturalmente attrezzato.²⁸ Riguardo al commento di Alberico alla terza cantica, in mancanza di un sicuro termine di confronto, non sono in grado di tracciare un discrimine tra la versione dell'oxoniense e le altre redazioni in circolazione. Ciò che qui interessa sottolineare è che nell'oxoniense convivono, in forme che si rivelano innovative (almeno per i primi due commenti) nei confronti dei rispettivi testi di partenza, apparati tra loro contigui o almeno considerati come affini dall'anonimo allestitore di questa peculiare silloge esegetica in lingua latina.

Un altro esempio di commentario latino al poema, in cui entrano in gioco i testi di cui ci stiamo occupando, è costituito dal codice Mü, una compagine più lineare, forse meno impegnativa, della ricca silloge oxoniense.²⁹ Le glosse dell'Anonimo Lombardo alle prime due cantiche sono seguite da una traduzione anonima del commento al *Paradiso* di Iacomo della Lana. Una traduzione che non mostra peculiari sovrapposizioni con le altre note, e che al contrario di esse tende a sfoltire, semplificare il doppio livello dell'esegesi lanèa. Quest'ultima procede infatti premettendo alla spiegazione dei versi un'introduzione generale, dove il commentatore elenca i temi

nell'Anonimo Lombardo), è recepita in volgare, senza mediazione, dal Bernardi: *langiu pello* (Ox, c. 48v).

27. Vd. PARISI, *Le chiose*, cit.

28. In PARISI, *Le chiose ... Edizione critica*, cit., ho evidenziato le varie aggiunte dell'oxoniense rispetto al resto del testimoniale considerato. Da segnalare che della stessa mano di Ox, e con identica *mise en page*, è un lacerto di 9 cc. aggiunto in coda alla *Commedia* dell'Ashburnham 833 della Nazionale di Firenze e copia delle chiose dell'Anonimo Lombardo all'*Inferno* (mutila, comincia dal nono canto). Non saprei dire se in origine anche questa sezione facesse parte di Ox.

29. E, in parallelo, un prodotto di fattura più dimessa.

trattati nel canto (l'«intentione de l'autore»), esposti nella sequenza in cui si presentano nello svolgimento delle terzine. In Mü questi punti, in parte ovviamente riformulati, vengono dislocati ad apertura di ciascuna sezione, cioè in continuità con lo svolgimento della spiegazione *ad litteram* dei versi. In altre parole, in Mü non si presenta lo schema fisso costituito da blocco iniziale introduttivo + spiegazione dei versi; la parte generale, alleggerita, viene collocata in prossimità dei versi di pertinenza.

Interessante notare che l'ultimo commento, a *Par.*, xxiii, si apre, come in Lana, con le questioni trattate nel canto: «*Come l'uccello. In hoc 23° capitulo auctor tangit 8 que nunc simul enarabo quia nil aliud opus est nisi alicubi exponere literam et satis patet per reliqua*» (segue la sintesi degli otto punti, c. 79r). Questa breve introduzione, con modalità recepita dalla fonte ma scartata nella sua riscrittura dei canti precedenti, cui però non segue la spiegazione dei versi (anzi, qui si conclude l'intera opera), sembra il tentativo *in limine* di siglare con una parvenza di completezza la copia.³⁰ Già nell'avvio del commento però il nostro traduttore allude, sebbene vagamente, alle licenze che si prenderà nella rimodulazione della sua fonte. Dopo aver ribadito, in linea con essa, la bipartizione del primo canto, specifica: «*Generaliter auctor in eo capitulo novem facit que expositiones ubi necessarium videbitur asignabo*» (c. 44r).

Proseguendo nella lettura da questo punto, saggiamente velocemente la modalità ricompositiva del compilatore:

Mü (c. 44r)

IACOMO DELLA LANA, *Par.*, I
(ed. Volpi, pp. 1682-85)

Generaliter auctor in eo capitulo novem facit que expositiones ubi necessarium videbitur asignabo.

Toca l'autor in questo primo capitulo ix cose.

Circha primam denotat auctor quod in celis est paradisus.

La prima denota come in celo è paradiso. La secunda [...] La terza

30. Si tratta infatti di una cesura non casuale o improvvisa, come proverebbe l'interruzione della scrittura qualche rigo prima della conclusione del foglio e l'assenza di interventi nel verso dell'ultima carta.

Ad quod sciendum est quod ultima felicitas que paradisus est conscistit de contemplatione summi boni quod Deus qui essentialiter est in celis ut habemus per psalmum 'Celum celi domino' et in dominica oratione 'Pater noster qui es in celis' [...]

[prosegue con l'elenco dei nove punti]
[...]

Alla prima cosa si è da sapere che, sì com'è detto, l'ultima felicitade consiste nella contemplazione di Dio, e Dio è per essenza in cielo, sì come avemo per lo salmo: «Celum celi Domino», et cetera, ed etiamdio nella domenicale orazione, cioè: «Pater noster, qui es in celis» [...]

In questo caso la spiegazione della prima parte non è seguita dai versi che la costituiscono, evidentemente perché il compilatore ritiene esauriente la sola spiegazione generale. Alla seconda *pars* del canto invece seguono, in linea con la sua strategia espositiva (confermata anche negli altri canti), i relativi lemmi testuali compresi tra i vv. 13-36: «O buon Appollo. Secunda pars in qua invocatur deum Appollinem videlicet deum poetarum», fino a «Pocha favilla. Quare dicit bene debeo exaudiri cum de paucis sim» (Mü, c. 44r); materiale in gran parte ripreso dal Lana, e in alcuni punti profondamente riformulato. Nel resto dei canti infatti, come detto, alla spiegazione della parte seguono le chiose ai versi, dislocate invece da Lana in blocco dopo l'esposizione dell'intera *intentio*.

Il taglio e la parcellizzazione dell'*intentio* lungo tutto il commento è di volta in volta motivato dal compilatore di Mü con perifrasi come: «ut brevius dicam sententia clarificabitur cum expositione lictere» (*Par.*, VIII, c. 56r); oppure, la più complessa, a *Par.*, x: «tangit ibi ardua puncta et suptiles imaginationes theologicas, ad quod perfecte intellegere multa scire presupponitur a lectore tamen hic pauca ponetur nisi quantum neccesse ad expositionem testus videbitur» (c. 58v). Non escluderei – ma, è ovvio, sarebbero necessarie conferme oltre il caso singolo – che questa operazione di rimodulazione della scansione del capitolo lanèo trovi la sua ragione nella necessità di armonizzare i commenti alle tre cantiche:³¹ i primi due dell'A-

31. A meno che non esista una redazione volgare del Lana con le stesse caratteristiche di sintesi di Mü, fonte dunque di quest'ultimo. È una verifica che mi riservo di fare.

nonimo infatti sono sprovvisti dell'introduzione a ciascun canto. La versione del Lana, così ridimensionata, effettivamente riduce la differenza strutturale tra le due modalità espositive: scarna e schematica quella dell'Anonimo, complessa e articolata quella del Lana. Non si conoscono altri testimoni di questa latinizzazione, evidentemente di scarsissima circolazione: la sua unicità potrebbe spiegarsi come iniziativa isolata pensata in continuità con l'eccezionale accostamento all'apparato notulare delle prime due cantiche.

I "libri" Mü e Ox sono casi emblematici di compagini testuali assemblate non per inerte giustapposizione di materiali disomogenei, ma, pur nell'ineliminabile varietà di caratura dei testi, perseguendo una certa omogeneità prima di tutto linguistica (commenti esclusivamente latini), in senso inverso e speculare rispetto al manoscritto ravennate su citato, in cui i commenti latini di Graziolo Bambaglioli e Guido da Pisa vengono recepiti nella versione volgare. Accanto alle sillogi rappresentate dai due esemplari descritti, all'origine delle quali si percepisce un intento unitario, vale la pena volgere brevemente l'attenzione ad altri due casi, meno definiti, in cui le glosse dell'Anonimo compaiono insieme a quelle del Lana. Si tratta di codici in cui il commento si dispone in forma di chiose dislocate a cornice, intorno al poema.³²

L'Urbinate 367 è con tutta probabilità, visto il bassissimo tasso di errore che lo contraddistingue,³³ autografo del compilatore/copista, unica mano in tutto il codice (l'«I.G.» che sottoscrive tutte e tre le cantiche?). L'apparato di note, che si arresta alle prime due cantiche, è costituito da un misto di chiose tratte dall'Anonimo (quasi assenti nella prima) e da una versione latina di Iacomo, non altrimenti nota. Accanto a questi due principali bacini di riferimento, il compilatore attinge anche ad altre fonti, inserendo probabilmente anche sue proprie note. Così, ad esempio, nell'interpretazione del

32. Non è insolito che, come avviene nei nostri codici, facciano da corollario alle chiose varie inserzioni interlineari, volte perlopiù a fornire la traduzione latina in corrispondenza della parola volgare.

33. Ho potuto verificarlo nel confronto con il resto della tradizione dell'Anonimo Lombardo: in pratica Urb si sottrae a tutti gli errori caratteristici dei gruppi, spesso riformulando le pericopi o evitando i passi incriminati.

v. 70 del primo canto: «dicit tardus quia nundum tantum [?] bene didicerat quando Iulius Cesar mortuus fuit quod potuisset in opere suo tractare de ipso Cesare quia iuvenis erat, et hec sunt verba Virgili» (c. 1v), postilla assente, in questa precisa formulazione, nelle due fonti principali e ignota, mi pare, anche ai commenti antichi più diffusi. Stesso discorso vale per *Inf.*, vii 27: «Hic non dicit quod volvant pondera, sed pena que eos continue volvit est eis ponderosa. Et cum dicit *voltando pesi* non intelligas quod volvant lapides sed cogitamina in mentibus» (c. 11r). Nella seconda cantica la relazione tra le chiose dell'Anonimo Lombardo (*corpus* ridotto) e quelle del Lana, tradotto in latino – lingua dell'intero Urb –, è più rilevante, anzi in alcune pagine visivamente evidente; come a c. 62v, inizio di *Purg.*, II, dove si possono apprezzare nella colonna di sinistra chiose tutte prelevate dal Lana, in quella di destra materiale vario, entro il quale spicca l'Anonimo. In altri punti il compilatore attesta, con la sua stessa opera di fusione, la complementarietà (almeno dal suo punto di vista) tra i due apparati.

Lo si può notare nella glossa “b” di c. 62v, *Purg.*, III 31-36, dove alla prima parte, costituita dall'Anonimo, segue in continuità un paragrafo lanèo, tratto dall'*intentio*:

Urb (c. 62v)

ANONIMO LOMBARDO + LANA
(ed. Volpi, p. 988)

Dicit Virgilius quod simillia corpora idest umbre sive anime que corpus non sunt divina virtute patiuntur. Qualiter autem hoc sit Deus nobis voluit esse ignotum. Et ideo dicit quod stultum est credere quod intellectus humanus infinitam rationem trinitatis possit comprehendere.

Dicit etiam Virgilius quod simillia corpora, idest umbre sive anime que corpora non sunt, divina virtute patiuntur. «Qualiter autem hoc sit ignotum nobis voluit esse Deus. Et ideo – dicit ipse – stultum est credere quod intellectus humanus possit comprehendere infinitam rationem trinitatis». ³⁴

34. Anche il Lana, nella spiegazione letterale dei versi, chiosa questo passo, ma la perfetta coincidenza di Anonimo e Urb è dirimente per l'individuazione della fonte di quest'ultimo.

Est tamen sciendum quod philosophi non videbant secundum cursum naturalem quod una res posset agere in aliam si dicte res, scilicet agens et patiens, non essent similes sive conformes. Et quia non inveniebant aliquam similitudinem inter corpus et animam, ideo non poterant videre quomodo anima separata a corpore posset tormentari neque pena recipere ab actione corporali. Sed tamen prout dicit Thomas «Contra Gentiles» quarto, capitulo 8, questione «Anima a corpore separata patitur penas ab actionibus corporeis». Et accipit illud Mathei xxv: Ite maledicti in ignem eternum. Et sic habita ista presuppositione probat naturaliter quomodo anime damnatorum possunt ab actionibus corporeis recipere penas.

A la secunda parte si è da sapere ch'i philosophi phylosofando secundo naturale processo no vedeano che una cosa podesse agere over fare in una altra, s'elle no eran simele over conforme insieme. E perçò che no trovavano alcuna simeletudene né conformança dentro l'anima e 'l corpo, non poteano vedere come l'anima separada potesse esser tormentada né receiver pena da acione corporale. Ver è, sí come è ditto, Thomaxe 'l pone nel prealegato libro,³⁵ tole per principio quel che dixen san Metheo, xxv: «Ite, maledicti, in ignem eternum». Tolta questa presuppositione, prova naturalmente come possono le anime d'i danadi receiver pena da acioni corporai.

L'ultimo codice della rassegna, il ms. II I 32 della Nazionale di Firenze (N), presenta un ordine di problemi diverso da quello posto dai manoscritti precedenti, rispetto ai quali le differenze sono significative: il sistema testo-commento in N non è originario, le chiose si depositano nei vivagni delle pagine in spazi non predisposti ad accoglierle (il manoscritto è del tipo Cento); la pluralità di mani che vergano le glosse, almeno due, ancorché operanti in relativa continuità, depone a sfavore dell'unitarietà dell'operazione; le chiose tratte dal commento del Lana sono riservate a minime porzioni del poema e sono in volgare. Sebbene, dunque, vengano meno alcuni presupposti vigenti nell'analisi dei precedenti codici, vale la pena, osservando N, estrarne almeno un dato utile nella prospettiva che si è qui delineata. Nel codice la giustapposizione dei due

35. In precedenza Iacomo aveva già dato il riferimento: «sí come prova Thomaxo da Aquino nel *Contra Gentiles* 4, capitulo 89, l'anima dal corpo separata patisse pene, çoè da acioni corporai» (ed. VOLPI cit., p. 986).

commenti sembra inerte, probabilmente dovuta alla parzialità della copia disponibile del commento lanèo,³⁶ oppure all'interruzione di quella prima campagna di allestimento del commento che era destinato a corredare il codice (almeno così sembra dalle prime due carte in cui le glosse tratte dal Lana sono ordinatamente disposte intorno alle colonne del testo). Come già detto, due mani si avvicinano nella stesura delle chiose: una, minoritaria, *textualis* e una bastarda, molto più attiva.³⁷

Le chiose del Lana, vergate principalmente dalla prima mano, si estendono per brevi porzioni del testo; la seconda mano è responsabile principale della stesura delle chiose latine anonime ed eccezionalmente delle glosse del Lana a *Par.*, vi, dislocate in più parti della terza cantica, per il resto sprovvista di annotazioni. Una netta distinzione mani/testi dunque non è sostenibile, anche per altri due rilievi: 1) la prima mano verga occasionalmente anche glosse dell'Anonimo; 2) la seconda mano in alcuni casi riprende il dettato lì dove la prima si interrompe. Ciò significa che la fusione dei due commenti precede N, è già in uno dei suoi modelli: a questi (difficile dire a quanta distanza di tempo) si rifecero i due responsabili della stesura delle glosse. Insomma, a monte dell'apparato notulare del codice fiorentino era già compiuta parzialmente la convergenza Anonimo-Lana, in una forma certo meno raffinata dei precedenti già visti, in cui il *Commento* è recepito in una lingua, il latino, conforme al testo allegato (così da rendere omogeneamente fruibile un "commento latino" alla *Commedia*). Vari esempi che illustrano il punto 1 si possono trovare nei primi tre canti del *Purgatorio*, dove è la prima mano a vergare tutte le glosse, indubbiamente ascrivibili all'Anonimo; per contrasto si può apprezzare nelle prime carte dell'*Inferno* l'esclusiva appartenenza al Lana di tutte le glosse, volgari, copiate dalla stessa mano. Il secondo copista riprende il totale controllo dell'apparato a metà della glossa su Manfredi (*Purg.*, III 112-32, c. 36v).³⁸

36. Anche dell'Anonimo è testimone parziale, si arresta a *Purg.*, xiv.

37. Nella scheda del *Censimento*, cit., II pp. 686-88, si indica la precisa distribuzione delle mani nel codice; sono presenti anche sparute annotazioni meno antiche.

38. Rimangono alcuni residui della prima mano nelle prime glosse di *Purg.*, iv.

La stessa morfologia del duplice intervento (punto 2) si trova all'inizio della seconda cantica, dove emerge immediatamente l'avvicendamento dei due menanti: il Proemio dell'Anonimo a c. 33v è copiato dal primo fino a poco più della metà, poi è completato dal secondo (lo stacco è visibile nella prima colonna da *puniebantur* in poi). La pluralità di interventi, prassi non insolita nelle copie dei commenti alla *Commedia* – spesso prodotti dello studio di allestitori competenti e culturalmente attrezzati –, è associata spesso a una stratigrafia testuale. La mobilità del testo, per tornare alle dinamiche evocate da Mazzucchi nel saggio da cui le riflessioni fin qui esposte hanno preso avvio, proietta sulle tradizioni un alto tasso di variabilità.

Analoga morfologia di N ha un altro codice, estratto – nella prospettiva di questo intervento – dal regesto dei codici dell'Anonimo Lombardo: il celebre Egerton 943 della British Library di Londra (Eg),³⁹ nel quale due mani si avvicinano nella stesura delle chiose nei margini dei fogli. La mano A, oltre ad essere responsabile della copia del poema, deposita un considerevole numero di glosse dell'Anonimo nella prima cantica; la mano B prosegue nella stesura delle glosse fino a *Par.*, xi, intervenendo anche nella prima cantica. È precisamente negli assestamenti dell'apparato notulare all'*Inferno*, dove le due mani convivono, che si può riconoscere un caso esemplare di mobilità del testo. La distinzione grafica fa emergere plasticamente l'accostamento di due differenti stadi delle chiose anonime, il secondo dei quali – passato agli studi con la denominazione di Anonimo Teologo, per il carattere prevalentemente dottrinario delle sue aggiunte –⁴⁰ si pone in dialogo col precedente. L'avvicinarsi delle mani, nella prima cantica, importa un cambio del modello, e solo in es-

39. La bibliografia sul codice è cospicua; rimando alla più recente descrizione di S. Bertelli in DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, I. *Introduzione. Inferno*, a cura di G. INGLESSE, Firenze, Le Lettere, 2021, pp. LXIX-LXXII. Riprendo qui alcune delle considerazioni esposte in D. PARISI, *L'Anonimo Teologo: una proposta di lettura*, in *Theologus Dantes. Tematiche teologiche nelle opere e nei primi commenti*. Atti del Convegno internazionale di Venezia, 14-15 settembre 2017, a cura di L. LOMBARDO, D. PARISI, A. PEGORETTI, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, pp. 215-30, alle pp. 215-19.

40. In particolar modo del commento a *Par.*, I-XI, di cui Eg è testimone unico.

sa hanno una parziale validità le equivalenze A = Lombardo e B = Teologo,⁴¹ inapplicabili invece al *Purgatorio* nel quale è B a copiare le glosse latine, tutte ascrivibili, tolte un paio di eccezioni, al Lombardo. La stratificazione degli apparati, e dunque la mobilità dei testi, emerge, nella prima cantica, dalle due diverse campagne di chiosatura del codice. Ciò si è verificato, credo, perché il modello di B si presentava come un Anonimo Lombardo “riveduto” col Teologo. Infatti B non si limita ad aggiungere le osservazioni del Teologo ma in alcuni punti rimodula, con cancellature, spostamenti, riadattamenti, la scansione delle glosse del Lombardo già vergate sulle pagine dove si trova ad intervenire. Insomma, in Eg non si configura l'accostamento inerte di due testi indipendenti, come in N, ma il tentativo di rimodulare la pagina sulla scorta di una riformulazione del testo di partenza. Si vedano alcuni esiti del procedimento.

Accanto ai casi di semplice giustapposizione riconoscibile dal cambio di mano (ad es. la glossa “m” a c. 5v), ritroviamo fin dal primo verso del poema la registrazione della discussione avviata dal Teologo col suo predecessore. La mano B si trova a dover gestire le nuove chiose collocandole nella maniera più pertinente possibile nei margini rimasti liberi. Nella nota a *Inf.*, I 1, il Lombardo (A) interpreta il «mezzo del cammin» col trentatreesimo anno d'età «usque ad quod tempus crescunt sive augmentantur virtutes corporis, et ab inde in antea minuuntur [...]». Corregge il tiro, nell'altro margine della pagina, il Teologo (B): «Hoc quod dicit glosa “ab inde minuuntur”, non inteligitur statim, imo usque ad quadraginta annos consolidant con crescere, ab inde incipiunt minui» (c. 3r). Un'altra botta e risposta emerge nella glossa a *Inf.*, II 28, «Andovi poi lo Vas d'elezione», in cui si contrappongono i due testi e le due mani. Annota il Lombardo (A): «Idest beatus Paulus qui descendit ad inferos»; controbatte il Teologo (B): «Falsum est quod Paulus descenderit ad Infernum, sed bene raptus fuit ad tercium celum ut ipsemet declarat» (c. 5r). Un ultimo esempio tratto dallo stesso secondo canto chiude la serie delle esplicite opposizioni; ad *Inf.*, II 52, «Io era tra color che son sospesi», la glossa del Lombardo recita:

41. Nel senso che tutte le aggiunte estranee al Lombardo sono di B.

«Idest in Linbo cum innocentibus» (A), cui segue immediatamente l'aggiunta di B:

Falsa est glosa⁴² que dicit quod esset in Linbo inocentium, quia sic contradiceret sibi ipsi, qui superius, scilicet ibi: perch'io fu' rebellante ala sua lezie etc., dicit se rebellasse legi divine, propter quod debet pati penam. Sed erat cum hiis qui sunt in Inferno, qui dicuntur suspensi largo modo, non quod non habeant penas Deo, quia nunquam debent videre faciem Dei. Et isto modo credo quod intellexit auctor (c. 5r).

Un'altra serie interessante, dalla quale peraltro si evince che B ha, come si diceva, per modello un testo dell'Anonimo Lombardo in parte sovrapponibile a quello che trova già vergato nei margini di Eg, è quella in cui B ricopia una glossa che era già stata riportata sulla pagina da A, di fatto duplicandola e, in alcuni casi, collocandola in posizione sbagliata rispetto al verso di pertinenza, posizione già correttamente occupata da A. Succede, ad esempio, a c. 15r in prossimità dell'inizio di *Inf.*, VIII, dove B riporta erroneamente le chiose relative ai vv. 19 e 30 già copiate da A vicino ai versi di pertinenza, nel verso della stessa carta.

Conclusa qui la serie di *specimina* tratta dalla tradizione dell'Anonimo Lombardo, si è documentata una casistica (certamente, anzi auspicabilmente incrementabile) in cui alla variabilità del testo è associato un ricco spettro di soluzioni librarie: accorpamenti con altri commenti (principalmente Lana latino), interpolazioni che ne modificano il dettato. La minima casistica considerata in questo contributo mostra come una più stretta focalizzazione sulle varie e articolate modalità di riproduzione di apparati esegetici frammentari e discontinui, soggetti al libero riuso da parte del copista/compilatore, possa offrire elementi utili per la valutazione del testo tràdito. In ottica editoriale essa deve necessariamente affiancare la canonica comparazione delle varie forme del testo: varietà dei testi e morfologia dei libri vanno studiate in parallelo.

42. Probabilmente la lezione del codice è *gloria* (la parola, abbreviata, è in parte erasa), ad ogni modo erronea perché, ovviamente, non si fa menzione di nessuna gloria del Limbo.

MASSIMILIANO CORRADO

UN NUOVO TESTIMONE DELL'OTTIMO
COMMENTO (E DEL FALSO BOCCACCIO):
IL CODICE OXONIENSE D'ORVILLE 552.
PRIMI APPUNTI*

Libri ex libris fiunt

1. Nell'ambito del lavoro di *recensio* ai fini dell'edizione critica dell'*Ottimo Commento* alla *Commedia*, chi scrive ha potuto riconoscere nel ms. D'Orville 552 della Bodleian Library di Oxford, data- to 1448, un nuovo esemplare latore del corredo esegetico al *Purgatorio* e al *Paradiso*, finora mai incluso nel testimoniale dell'opera;¹ tale codice, abitualmente ascripto alla tradizione lanèa,² presenta infatti

* Per la stesura di questo contributo ho potuto avvalermi della preziosa consulenza paleografica di Marco Cursi e Teresa De Robertis sul codice di Oxford; ringrazio inoltre padre Ivo Laurentini per le riproduzioni del ms. 3 della Biblioteca del Centro Dantesco di Ravenna.

1. Vd. M. CORRADO, *Nota al testo*, in *Ottimo Commento alla 'Commedia'*, [ed. critica] a cura di G.B. BOCCARDO, M. CORRADO, V. CELOTTO, Roma, Salerno Editrice, 2018, 3 voll., II pp. XI-LXXIX, alle pp. XIV-XV.

2. L'apparato esegetico del codice oxoniense risulta identificato con quello di Iacomo della Lana da M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die 'Göttliche Komödie'. Vergleichende Bestandsaufnahme der 'Commedia'-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984, pp. 225-26 nr. 529 («Commedia mit italienischem Kommentar nach Jacopo della Lana»); la medesima attribuzione si registra nelle schede di S. BERTELLI, *La 'Commedia' all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007, p. 172 nr. 75, e di M. BOSCHI ROTIROTI, in *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll., II pp. 925-26 nr. 522, nonché nella descrizione *on-line* sul sito della Biblioteca Bodleiana, all'indirizzo https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/manuscript_4167. L'unica eccezione al riguardo è offerta dalla scheda pubblicata in *A summary catalogue of western manuscripts in the Bodleian Library at Oxford*, vol. IV. *Collections received during the first half of the 19th century. Nos. 16670-24330*, by F. MADAN, Oxford, Clarendon Press, 1897, p. 139 nr. 17430: «D^r. Edward Moore states that the comm. on the Inferno is that commonly known as the 'false Boccaccio' (circa 1375): that the comm. on the Purgatorio and Paradiso is a mixture of that of Della Lana and the Ottimo».

un contenuto del tutto peculiare, attestando, per l'*Inferno*, il commento del cosiddetto Falso Boccaccio (databile al 1375 ca.), di cui parimenti costituisce una ulteriore testimonianza addizionale,³ mentre nelle altre due cantiche riporta il testo dell'*Ottimo* nelle sezioni *Purg.*, VII 64-XXI 33, e *Par.*, I-XXVIII 78 (le parti restanti coincidono invece *litteraliter* con il Lana). Se ne offre qui di séguito una descrizione:

Ox = Oxford, Bodleian Library, D'Orville 552 (17430; Auct. X. III. 5)

Il codice, cartaceo, misura cm. 28 × 20 e consta di cc. I + 311 + I', con cartulazione moderna in cifre arabe, eseguita a lapis sul margine superiore esterno, che ripete c. 184 e numera I e 312 le cc. I e I' (guardie cartacee recensioni); bianca c. 71v. Fascicoli: 1-18¹⁰, 19⁶, 20-31¹⁰, 32⁵, tutti con richiamo e numerati anticamente in arabi, cantica per cantica, nell'angolo superiore sinistro; cesura fra le cantiche in corrispondenza dei fascicoli 8 e 20.

Il ms. contiene il testo della *Commedia*, su disposizione bicolonnare con commento intercalato per *Inferno* e *Purgatorio* (cioè fino a c. 186v), e su una colonna con corredo esegetico a cornice per il *Paradiso*,⁴ ed è vergato da una sola mano, che si sottoscrive in lettere maiuscole a c. 186va come Michele di Piero di Tomaso («Questa seconda canticha iscrisse io Michele di Piero di Tomaso ed è mia»),⁵ inserendo inoltre a c. 187ra, prima del proe-

3. Su questo apparato di chiose anonime in volgare, esteso all'intera *Commedia* e assegnato apocrifamente da due mss. a Giovanni Boccaccio, vd. da ultimo F. MAZZANTI, s.v. *Falso Boccaccio*, in *Censimento dei commenti danteschi*, cit., I pp. 181-86; a p. 185 è offerto un aggiornato regesto della tradizione manoscritta, notevole sotto il profilo numerico (20 testimoni, compresi i frammentari), che però non include il codice oxoniense.

4. Nelle prime due cantiche, in particolare, risulta prevalente una preparazione bicolonnare (con testo e commento alternati), mentre nel *Paradiso* si adotta di norma una preparazione tricolonnare (testo dantesco nella colonna centrale, affiancato da due colonne di commento), oppure una disposizione con commento a cornice bipartita. Per una rassegna delle differenti *mises en page* utilizzate nella tradizione esegetica tre-quattrocentesca del poema cfr. G. POMARO, *Forme editoriali nella 'Commedia'*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 283-319, dove il codice Ox viene globalmente classificato (p. 314 nr. 19) secondo lo schema A (commento a cornice regolare).

5. La sottoscrizione venne erroneamente resa da RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die 'Göttliche Komödie'. Vergleichende Bestandsaufnahme*, cit., p. 226, come «Michele di Piero di Tomaso Edemia» (nome che parimenti ricorre nell'elenco dei *Kopisten*, p.

mio al *Paradiso*, un'esplicita *datatio* (1° febbraio 1448): «A)l nome di Dio amen et della vergine madre madonna santa Maria et di tutti e suoi benedetti santi, anni Domini mcccc^oxlviij die primo febraio».⁶

Il copista, non altrimenti noto ma di evidente patina linguistica toscana,⁷ usa una scrittura ibrida di difficile classificazione, eseguita tramite una penna a punta sottile, con lettere fondamentalmente corsive (che riflettono un'educazione grafica mercantesca) ma tracciate in maniera separata le une dalle altre, dove affiora qualche elemento di *textualis*. La trascrizione del poema dantesco è declinata in due varietà (forse corrispondenti a due distinte fasi di lavoro, come suggerisce il diverso colore dell'inchiostro): la prima alle cc. 2r-121r, 162r-v, 164r-v e 188r-189v; la seconda, vagamente corretta in senso umanistico, alle cc. 121v-161r, 163r-v, 166r-186r e 190r-311r.

Il testo della *Commedia* presenta letterine maiuscole toccate di giallo a inizio delle terzine e dei lemmi a intestazione di chiosa; le iniziali di canto, a loro volta, hanno uno spazio riservato per capilettera miniati (non eseguiti), con corrispondenti lettere di richiamo. Alcuni disegni esplicativi sono inseriti nel commento alle cc. 81ra, 81va, 82va, 123va e 302rb. La legatura è moderna, in cartone ricoperto di pergamena, recante sul dorso l'intitolazione a penna «Opere di Dante MS.»; sul contropiatto anteriore sono registrate due precedenti signature: «(17430)» e «Auct. X. III. 5», di cui la seconda è riprodotta anche in un cartellino sul dorso («X. 3 5»), in buona parte deteriorato, sotto il quale se ne trova un altro recenziore, con la segnatura attuale («MS. D'Orville 552»).

424), con l'indebita attribuzione allo *scriptor* di «quel banalissimo cognome per aver creduto di poter impunemente aggiungere un avviso di proprietà alla sottoscrizione del *Purgatorio* [...] da lui stesso copiato» (L. PETRUCCI, rec. in «Studi mediolatini e volgari», xxxiii 1987, pp. 257-78, a p. 274).

6. Se il copista è fiorentino, la data sarà espressa secondo lo stile *ab incarnatione*, da intendersi cioè come 1449.

7. Il «Michele di Piero di Tomaso» che sottoscrive il codice non può essere identificato con il «Michele di Piero da Varna del popolo di San Piero Ghattolino» ricordato nella *subscriptio* dell'attuale codice Ricc. 1028 (latore del commento del Falso Boccaccio), la cui stesura fu ultimata dal copista «Nichola di ser Dino di Nichola dell'Arte della Lana, questo xviii^o d'ottobre 1458» (c. 241r); il patronimico in questione, infatti, sembrerebbe rimandare all'orafo pisano Piero di Andrea da Varna, ricordato in alcuni documenti del 1413 segnalati da L. TANFANI CENTOFANTI, *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*, Pisa, Spoerri, 1897 (rist. anast. Bologna, Forni, 1972), p. 457 n. 1. Cfr. inoltre C. LUPI, *La casa pisana e i suoi annessi nel Medio Evo*, in «Archivio storico italiano», s. v, xxix 1902, pp. 193-227, a p. 214 n. (documento del 1443), e M. FANUCCI LOVITCH, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVII secolo*, vol. II, pref. di R.P. CIARDI, Pisa, Pacini, 1995, p. 33 (documento del 1448).

Il contenuto del codice è il seguente:

1) cc. 2r-71r, *Inferno* con il commento del Falso Boccaccio (inc.: «*Nel meço* etc. Il vostro [sic] poeta divide questo primo capitolo in quattro parti. La prima fingie che ssi ritrovasse in visione quando cominciò questo libro», c. 2ra; expl.: «Qui risponde Vergilio a Dante e sí gli asolve la sua dimanda e chavandolo del suo dubbio cosí diciendo: *Ed egli a me: tu immagini anchora*», c. 70vb);

2) cc. 72r-186v, *Purgatorio* con il commento di Iacomo della Lana, interpolato con l'*Ottimo Commento* nella sezione *Purg.*, vii 64-xxi 33 (inc.: «*Per chorrer miglior aqua alça le vele*. L'autore in questa seconda parte della presente *Chomedia* intende trattare dello stato dell'anime partite da' suoi corpi», c. 72ra; expl.: «Quivi pone fine l'auctore a questa seconda canticha, come appare, soggiugnendo come tornò dal detto fiume de Eunoè tutto disposto et dessorio d'ascendere a quelle stelle che sono illuminate da l'eterno Sole, il quale vive et regna per infinita secula seculorum», c. 186va);

3) cc. 187r-311v, *Paradiso* con l'*Ottimo Commento*, interpolato con il commento di Iacomo della Lana nella sezione *Par.*, xxviii 79-xxxiii 145 (inc.: «*La gloria di cholui che tutto move* etc. Poi che l'autore à trattato nelle due precedenti parti in lxvii et dissi delle due parti di questo libro, resta ora a trattare della terça e ultima, cioè lo regno de' beati, lo quale è chiamato *Paradiso*», c. 187ra; expl.: «Et però lo caso et vacuo et tengno di niuno valore, sí come fedel cristiano, puro et verace che», c. 311va).

BIBLIOGRAFIA. *A summary catalogue of western manuscripts in the Bodleian Library at Oxford*, cit., p. 139 nr. 552; G. PETROCCHI, *Regesto dei codici della 'Commedia'*, in DANTE ALIGHIERI, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di G.P., Milano, Mondadori, 1966-1967 («seconda ristampa riveduta» Firenze, Le Lettere, 1994), 4 voll., I 1966, pp. 481-567, a p. 502; BÉNÉDICTINS DU BOUVERET, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle*, Fribourg, Éditions Universitaires, 1965-1982, 6 voll., IV 1976, p. 213 nr. 13770; RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die 'Göttliche Komödie'. Vergleichende Bestandsaufnahme*, cit., pp. 225-26 nr. 529; A.G. WATSON, *Catalogue of dated and datable manuscripts, c. 435-1600*, in *Oxford libraries*, Oxford, Clarendon Press, 1984, 2 voll., I p. 71 nr. 446; F. SANGUINETI, *Prolegomeni*, in DANTIS ALAGHERII *'Comedia'*, ed. critica per cura di F.S., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. xi-lxxxvii, a p. xxxiii; POMARO, *Forme editoriali nella 'Commedia'*, cit., pp. 309 e 314 nr. 19; S. BELLOMO, s.v. *Lana, Iacopo della*, in ID., *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della 'Commedia' da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004, pp. 281-303, a p. 293 nr. 70; M. VOLPI, *Per l'edizione del commento alla 'Commedia' di Iacomo della Lana*, in «*Rivista di studi danteschi*», viii 2008, pp. 269-327, a p. 270 (siglato O₄); BERTELLI, *La*

'Commedia' all'antica, cit., p. 172 nr. 75; M. BOSCHI ROTIROTI, in *Censimento dei commenti danteschi*, cit., II pp. 925-26 nr. 522.

Dal punto di vista contenutistico, il codice Ox è fortemente solidale con altri tre testimoni, che offrono la medesima seriazione dei corredi esegetici (Falso Boccaccio nell'*Inferno*, Lana e *Ottimo* nelle cantiche seguenti, con relative interpolazioni a *Purg.*, vii 64-xxi 33, e *Par.*, xxviii 79-xxxiii 145):⁸

F⁴ = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale II I 49 (Magl. VII 1234; Crusca n. 29), datato 1393 (c. 68r);

L² = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 90 sup. 124 (Gaddiano), datato 1466-1467 (cc. 54v, 136r, 137r, 227r);

R² = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1002 (O I 16), databile al terzo quarto del sec. XV (ante 1479, c. 3r).

Per quanto concerne più in dettaglio il commento a *Purgatorio* e *Paradiso*, tutti gli esemplari in questione (Ox, F⁴, L² e R²) risultano derivare, in maniera diretta o attraverso verosimili intermediari perduti, da due distinti capostipiti, identificabili rispettivamente nei mss. L¹ e Gv, rispetto ai quali si configurano dunque come sicuri *descripti*:⁹

8. Per tutti i codici richiamati cfr. il *Regesto dei testimoni*, in *Ottimo Commento alla 'Commedia'*, ed. cit., I pp. xciii-civ, da cui si riprendono le sigle. I mss. F⁴, L² e R² erano già stati inclusi da Luigi Rocca nell'ambito del cosiddetto terzo gruppo dei codici dell'*Ottimo*, in ragione della loro identità contenutistica: cfr. L. ROCCA, *L'Ottimo Commento*, in ID., *Di alcuni commenti della 'Divina Commedia' composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze, Sansoni, 1891, pp. 229-342, alle pp. 237-38.

9. Vd. CORRADO, *Nota al testo*, cit., pp. xiv-xv, e V. CELOTTO, *Nota al testo*, in *Ottimo Commento alla 'Commedia'*, ed. cit., III pp. xi-lxxiv, alle pp. xxxii-xli. Nel novero dei *descripti* di L¹ vanno inoltre aggiunti i mss. S (= Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 168, databile all'inizio del sec. XV, latore del solo *Purgatorio*) e, limitatamente alla seconda cantica, V (= Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 4776, databile all'ultimo quarto del sec. XIV); da Gv derivano, a loro volta, anche i codici S² (= Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 169, datato 1395, c. 109r) e Vb (= Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano Latino 4096, datato 1466, c. 152v), entrambi circoscritti al solo *Paradiso*.

L¹ = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 90 sup. 119 (Gaddiano 558), databile alla seconda metà del sec. XIV, latore del commento lanèo al *Purgatorio*, interpolato con l'*Ottimo Commento* nella sezione *Purg.*, VII 64-XXI 33;

Gv = Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 3 (Venturi Ginori Lisci 46, già 45), databile all'ultimo quarto del sec. XIV, benché presenti un'esplicita (ma controversa) datazione al 1338 (c. 1r),¹⁰ latore del *Paradiso* (integrale) con l'*Ottimo Commento* fino a *Par.*, XXVIII 78.

L'esame della tradizione dell'*Ottimo*, infatti, ha da tempo evidenziato la diffusione dell'opera per cantiche separate,¹¹ che trova un concreto riscontro nell'allestimento di alcuni codici compositi, i quali non di rado utilizzano in ogni singola cantica il corredo esegetico trädito da uno specifico *exemplar*.¹²

2. Nel presente contributo si intende offrire, senza pretese di esaustività, una serie di elementi funzionali all'inquadramento del codice oxoniense, al fine di vagliarne il plausibile statuto stemmatico in rapporto agli altri *descripti*, «la cui puntuale analisi si offre a

10. Sulla problematica datazione del codice, espressa secondo lo stile fiorentino («mcccxxxvij die ultimo mens(e) februarij»), vd. soprattutto i rilievi paleografici di M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 16, che propone di collocare Gv «verso la fine del secolo XIV».

11. Cfr. M. CORRADO, *Uno stemma per l'«Ottimo Commento»: il «Purgatorio»*, in «Rivista di studi danteschi», III 2003, pp. 253-316, partic. alle pp. 263-64. La ragionevole probabilità che la trasmissione dell'opera non sia avvenuta in forma organica, ma cantica per cantica, era già stata intravista da G. VANDELLI, *Una nuova redazione dell'«Ottimo»*, in «Studi danteschi», XIV 1930, pp. 93-174, alle pp. 106-7.

12. Oltre ai testimoni già richiamati (Ox, F⁴, L² e R²), basti pensare al codice A (= Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 832, databile all'ultimo quarto del sec. XIV), latore del commento alle prime due cantiche, che se per l'*Inferno* costituisce il più autorevole rappresentante del gruppo δ, nel *Purgatorio* deriva dal medesimo antigrafo di L¹ (α); oppure al codice V, che nell'*Inferno* riporta il commento lanèo (con interpolazioni da altri sistemi di chiose), nel *Purgatorio* risulta *descriptus* di L¹, mentre nel *Paradiso* si configura come un collaterale di C² (= Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi J I 30, databile alla metà del Trecento).

fruttuose indagini sui meccanismi di copia, sulla tipologia degli errori oltre che sull'abilità filologica dei copisti». ¹³ Il punto di abbrivo per questa ricerca è costituito, innanzitutto, dalla lacuna nel testo delle chiose ai vv. 97 (*L'altro che ne la vista lui conforta*) e 103 (*E quel nasetto che stretto a consiglio*) del canto VII del *Purgatorio*, che contrassegna, con indubbio valore congiuntivo, i mss. Ox, F⁴, L² e R² (con l'aggiunta del codice S), coincidendo con un guasto meccanico di L¹, dovuto alla lacerazione del margine inferiore di c. 17 (tavv. 1-2); tale perdita dovette prodursi sicuramente prima del 1393, anno in cui venne esemplato il ms. F⁴, che reca già un'omissione (sebbene non evidenziata dal copista) nelle glosse a *Purg.*, VII 97-103, in corrispondenza con il danneggiamento materiale del codice laurenziano.¹⁴

Si fornisce una trascrizione integrale delle due chiose trasmesse da L¹, indicando con tre puntini fra parentesi quadre le parti di testo mancanti a causa dello strappo della carta ed evidenziando in grassetto i passi immediatamente antecedenti o successivi alla lacerazione (che ha prodotto una significativa lacuna, pari a 16 righe sulla colonna destra del recto e a 17 righe su quella sinistra del verso):¹⁵

[c. 17r] *L'altro che nella vista*. Questo Ottachero, dil quale quive fa mentione in secondo luogo, fue re di Boemia, il cui conselglio vidde l'aotore, ch'ebbe el predetto Redolfo. Et dice che questo Ottachero in vista quive, come

13. A. MAZZUCCHI, *Riflessioni di metodo sull'edizione degli antichi commenti alla 'Commedia'*, in «Rivista di studi danteschi», XVIII 2018, pp. 153-71, a p. 168 n. 39, dove è anche stilata una rassegna di sicuri *codices descripti* nell'antica tradizione esegetica dantesca.

14. Cfr. CORRADO, *Nota al testo*, cit., pp. xiv-xv. Un approfondimento teorico-applicativo di questa peculiare situazione filologica è offerto da R. VITOLO, *I risvolti teorici della 'Restitutio codicum descriptorum'. Un esercizio di ecdotica sugli apografi del Laurenziano Pluteo 90 sup. 119*, Tesi di laurea magistrale in Filologia italiana, rel. A. MAZZUCCHI, Università degli Studi di Napoli «Federico II», Dipartimento di Studi Umanistici, a.a. 2018-2019.

15. Nel presente contributo la trascrizione dei mss. è improntata a criteri di massima conservatività grafica; separazione delle parole, punteggiatura, accenti, maiuscole e utilizzo del corsivo seguono invece l'uso moderno. Le abbreviazioni vengono sciolte tacitamente; tra parentesi uncinate (◁ ▷) sono inseriti lacerti testuali non del tutto leggibili a causa di macchie e/o abrasioni dei testimoni.

in prima vita al mondo, conforta il detto Redolfo ad andare per la confirmatione di sua ellectione d'imperio et sanare Ytalia et raquistare el Santo Sepolcro; overo dice che nella vista lui **conselglia** [...] d'arme fuorono pari et che elli [...] gente et denari. Et dice ch'elli f [...] fassce che Vincislao s [...] barba, il quale fo [...] licateççe; et dice c [...] sce il fiume dil [...] nel fiume de [...] el detto Ott [...] valentissi [...] pare il r [...] con esso et [...] pra et f [...] cclxxvij [...] Octachiero [...] bellissimo sop [...]

[c. 17^{va}] **d'arme**, fo ecclesiastico, mansueto et humele, ma pocho visse; remasene uno fanciulo, ancho nome Vicislao, et in custui «finir»ono li re de Boemia di la schia«tta de Otth»achiero. *Et quel nasetto*. Questo «fo il bu»ono re Lodovicho di Francia, il quale l'aotore introduce quive conselgliante col buono re Tebaldo, re di Navarra, dil passaggio d'oltramare fatto anni *Domini* mclxxj, nel quale fo el detto Lodovicho con iij figliuoli et col decto re di Navarra; il quale re Lodovicho avea fatto l'altro passaggio nel mccxlviii. Ançi fo questo Philippo re di Francia, il quale mosse la guerra contra Piero di Raona, però che la Chieçia di Roma nel mclclxxxij privòe el detto Piero di la degnitade dil proprio regno, però che avea occupata la Cicilia, conceduta nel mclclxiiij per papa Urbano al re Karlo, allora conte di Provença; et concedette **el detto rengno di Raona**

[...] gliuolo del detto re Philippo. Al
[...] stare il re Philippo con fiori
[...] et chavalieri franceschi se
[...] dil re di Maiolicha, tenen
[...] dilla marina, venne
[...] abundata en
[...] di l'aere, dove
[...] mini et li ma

[...] tto re Fili
[...] ro, se par
[...] morío
[...] fuggen
[...] il re
[...] bal
[...] sa
[...] de diver
[...]

In ragione delle diverse “reazioni” dei copisti rispetto al danneggiamento meccanico di L¹, è possibile ricavare alcuni dati utili dal punto di vista genealogico:

1) il codice F⁴ (datato 1393) si configura come l'unico testimone a non rappresentare graficamente la duplice omissione (tav. 3), laddove i *recentiores* S, Ox, L² e R² attestano, sia pure con alcune specificità, uno spazio bianco in coincidenza delle parti lacerate del ms. laurenziano (tavv. 4-10);

2) il codice S è il più scrupoloso nel segnalare le lacune, contrassegnate in entrambe le chiose dalla dicitura «mancha» (tavv. 4-5); una medesima *mise en page* si riscontra anche nel ms. L², dove però la perdita testuale viene evidenziata dal copista solo nella prima glossa (tav. 6);

3) i codici Ox e R² riportano (peraltro in forma incompleta) unicamente la glossa a *Purg.*, vii 97 (tavv. 7-8), omettendo del tutto quella successiva, al cui posto si registra un ampio spazio privo di scrittura nella colonna di sinistra (tavv. 9-10).

Risulta, in particolare, molto significativa la modalità con la quale nel ms. F⁴ è trādita la chiosa a *Purg.*, vii 97, dove vengono *tout court* giustapposte, senza soluzione di continuità, le parti precedenti e posteriori alla lacuna di L¹, in una sorta di “mascheramento” del guasto:¹⁶

16. Qui e altrove si indica con il simbolo / il passaggio dall'ultima parte leggibile della chiosa prima del danneggiamento a quella immediatamente successiva, evidenziando in grassetto le due lezioni “liminari”; il cambiamento di carta o di colonna scrittoria è invece contrassegnato dal simbolo |.

«L'altro che nella vista lui conforta. Questo Ottacchero, del quale quivi fa mençione in secondo luogo, fue re di Boemia, il cui consiglio vidde l'autore, ch'ebbe il predetto Ridolfo. Et dice che questo Ottacchero in vista quivi, come in prima vita al mondo, conforta il detto Redolfo [*ms.* Dedolfo] ad andare per la confermatione di sua eleçione d'imperio et sanare Italia et raquistare il Santo Sepolcro; overo dice che nella vista lui **consiglia** / **d'arme**. Fu ecclesiastico, mansueto et humile, ma pocho visse; rimasene uno fanciullo, ancho nome Vicislao, et in costui finirono li re de Boemia della schiatta de Otthaciero (F⁴, c. 36ra).

Nei codici S e L², invece, la glossa è riprodotta dando conto in maniera evidente della lacuna in essa riscontrabile, la cui presenza suggerisce dunque una loro reciproca indipendenza dal ms. F⁴, dove invece il testo esegetico appare (sia pure surrettiziamente) integro:¹⁷

S, c. 22rb-va

L'altro che nella vista. Questo Otachero, del quale quivi fa mençione il sechondo luogo, fue re di Boemia, il chui chonsiglio vidde l'autore, ch'ebbe il predetto Ridolfo. E dice che questo Otachero e vista quive, chome in prima vita al mondo, chonforta il detto Ridolfo ad andare per la chonfermagione di sua eleçione d'imperio e ssanare Italia e raquistare il Santo Sepolcro; overo dice che nella vista lui **chonsiglia** [*spazio bianco di circa dieci righe, al cui centro è inserita la dicitura manca*] | **d'arme** ecclesiastico [*ms.* ecclastico], mansueto e umile, ma pocho visse; rimasene un fanciullo, ch'avea nome Vicislao, e in chostui finirono gli re di Boemia della schiatta di Otachero.

L², c. 69rb

L'altro che nella vista. Questo Otachero, del quale quivi fa mençione in secondo luogo, fu re di Boemia, il qui consiglio vidde l'autore, ch'ebe il predetto Redolfo. Et dicie che quest'Otachero in vista qui, come in prima vita al mondo, conforta il detto Redolfo ad andare per la sua confermazione o sua eletione d'imperio e sanare Italia e racquistare il Santo Sepolcro; overo dicie che nella vista sua **consiglia** [*spazio bianco di circa dieci righe*] / **d'arme** fue ecclesiastico, mansueto et humile, ma pocho visse; rimasene uno fanciullo, ancho nome Vicislao, et in costui finirono li re di Boemia della schiatta de Otachero.

17. Qualora S e L² fossero derivati *recta via* dall'*antiquior* codice F⁴, infatti, avrebbero dovuto anch'essi riprodurre la chiosa senza segnalarne la lacuna, la cui evidenziazione presuppone dunque un diverso antigrafo (L¹ o, più probabilmente, un suo apografo perduto).

A loro volta, anche i codici Ox e R² riportano la chiosa in oggetto senza alcun risalto grafico della lacuna, ma ne interrompono bruscamente il testo poco prima della fine («et in costui»), lasciando così trasparire una tangibile affinità fra i due esemplari:

Ox, c. 91va

L'altro che nella vista. Questo Ottacchero, del quale quivi fa mençione in secondo luogho, fue re di Boemia, il cui consiglio vide l'autore, ch'ebbe il predetto Ridolfo. Et dicie che questo Ottachero in vista quivi, come in prima vita al mondo, conforta il detto Redolfo [*ms.* Dedolfo] ad andare per la confermatione di sua ellectione d'imperio et sanare Ytalia et raquistare il Santo Sepolcro; overo dicie che nella vista lui **consiglia** / **d'arme**. Fu ecclesiastico, mansueto et humile, ma pocho visse; rimasene uno fanciullo, anche nome Vicislao, et in costui.

R², c. 100vb

L'altro che nella vista etc. Questo Otachero, del quale quivi fa mençione in secondo luogho, fu re di Boemia, il chui consiglio vidde l'autore, ch'ebbe il predetto Ridolfo. Et dicie che questo Otachero in vista quivi, come in prima vita al mondo, conforta il detto Ridolfo ad andare per la confirmatione di sua lettione d'imperio et sanare Italia et racquistare el Sancto Sepolcro; overo dicie che nella vista lui **consiglia** / **d'arme** [*ms.* dame]. Fu ecclesiastico, mansueto et humile, ma poco visse; rimasene uno fanciullo, anche nome Vicislao, et in costui [*spazio bianco di circa quattordici righe*].

Poiché l'interruzione avviene in sintomatica corrispondenza con una macchia che, nel codice L¹ (c. 17va), rende non del tutto perspicuo il segmento conclusivo della chiosa (tav. 2), è possibile dunque postulare uno stretto rapporto di parentela fra i mss. Ox e R², tenuto altresì conto che entrambi omettono, lasciando uno spazio bianco riservato (tavv. 9-10), la successiva glossa a *Purg.*, VII 103, tramandata invece dagli altri apografi di L¹ fino all'ultimo lacerto leggibile («il detto regno di Raona») prima della lacuna:¹⁸

F⁴, c. 36ra-b

S, c. 22v

L², c. 69rb

Ox, c. 92r
R², c. 101ra

E quel nasuto che stretto a consiglio etc. Que-

sto fu il buono re

E quel nasetto. Que-
sto fu el buono re

Spazio bianco
Spazio bianco

18. L'unica eccezione al riguardo è rappresentata dal tardo-trecentesco codice V (c. 144va), nel quale si registra invece un'interpolazione allotria, ricavata dal commento del Falso Boccaccio, che ne conferma l'autonomia da tutti i restanti *descripti* di L¹: cfr. CORRADO, *Nota al testo*, cit., pp. XVI-XVII.

sto fu il buono re Lodovicho di Francia, il quale l'autore introduce quivi consigliere col buono re Tebaldo, re di Navarra, del passaggio d'oltremare fatto anni *Domini* 1271, nel quale fue il detto Lodovicho con tre figliuoli et col detto re di Navarra; il quale re Lo[dovicho] avea fatto l'altro passaggio nel 1249. Ançi fu questo Filippo re di Francia, il quale mosse la guerra contra Piero di Raona, però che la Chiesa di Roma nel 1282 privò il detto Piero della degnitate del propio rengno, però che avea occupata la Cicilia, conceduta nel 1263 per papa Urbano al re Charlo, allora conte di Provença; et concedette **il detto regno di Raona.**

Lodovicho di Francia, il quale l'autore introduce quivi e chonsigliante chol buono re Tebaldo, re di Navarra, del passaggio d'oltremare fatto [ms. sotto] anni *Domini* mclxxi, nel quale fu il detto chon tre figliuoli e chol detto re di Navarra; il quale re Lodovicho avea fatto l'altro passaggio nel mccxlviii°. Ançi fu questo Filippo re di Francia, il quale mosse la guerra chontra Piero di Raona, però che lla Chiesa di Roma nel mclxxxii privò il detto Piero della degnità del propio regno, però che avea occhupata la Cicilia, chonceduta nel mclxxiii per papa Urbano al re Charlo, allora chonte di Provença; e choncedette **il detto regno di Raona** [spazio bianco di circa dodici righe, al cui centro è inserita la dicitura manca].

Lodovicho di Francia, il quale l'autore introduce qui consigliere chol buono re Tebaldo, re di Navarra, del passaggio d'oltremare fatto anni *Domini* 1271, nel quale fu el detto Lodovicho con tre figliuoli et col detto re di Navarra; a il quale re Lodovicho avea fatto l'altro passaggio nel 1249. Ançi fu questo Filippo re di Francia, il quale mosse la [ms. fa] guerra contro a Piero di Raona, però che lla Chiesa di Roma nel 1282 privò el detto Piero della degnitate del propio rengno, però che avea ochupata la Cicilia, conceduta nel 1263 per papa Hurbano al re Charlo, allora conte di Provença; et choncedette **il detto regno di Raona.**¹⁹

Il forte legame fra Ox e R² è suffragato, *sub specie* ecdotica, anche dal testo della *Commedia* di cui essi sono latori, che presenta una serie di innovazioni esclusive tali da legittimare, secondo Elisabetta

19. Il codice L², a differenza di S, non segnala con uno spazio bianco la mancanza nella parte finale della chiosa, giacché il copista ne completa la trascrizione all'ultimo rigo disponibile di c. 69^{rb}.

Tonello, l'esistenza di un gruppo *or*, «costituito da Ox. D'Orv. 552 [= Ox] e Ricc. 1002 [= R²], cui si può affiancare Laur. 90 sup. 124' [= L²] (e il gemello, contenente solo il *Purgatorio*, Laur. Stroz. 168' [= S])»,²⁰ questo dato, di grande interesse, suggerisce infatti la discendenza dei quattro testimoni da un medesimo esemplare del poema, fonte delle lezioni peculiari da essi condivise, confermando una trasmissione «sinergica» fra testo dantesco e corredo esegetico a supporto, che corrobora la già rimarcata circolazione dell'*Ottimo* per singole cantiche.²¹

3. Ulteriori indicazioni utili per una focalizzazione dello statuto stemmatico di Ox sono ricavabili dalla formula con cui viene introdotto il commento al *Paradiso*, il cui archetipo si individua nella nota iniziale (parzialmente abrasa) del ms. Gv (tav. 11), datato «mccccxxvij die ultimo mens[e] februarij», che per la terza cantica costituisce – come detto – l'antecedente comune di tutti i testimoni richiamati (con l'aggiunta di S² e Vb):²²

«A]l nome di Dio amen et della vergine madre m[adonna] santa Maria et di tutti e suoi benedetti santi, anni Domini mccccxxvij die ultimo mens[e] februarij, qui chomincia la disposizione del p[aradiso] di Dante Aleghieri di Firenze, el quale tratta di quelli che sono [spazio bianco, dove una mano seriore aggiunge, con inchiostro diverso, in paradiso] (Gv, c. 1^{ra}).

La *subscriptio* ricorre anche, con un'analoga modifica del dato cronico (10 novembre 1393), nei mss. F⁴ e S² (tavv. 12-13), dove però si registra, in corrispondenza di un deterioramento di Gv che ne compromette la piena leggibilità («disposizione del p[aradiso] di Dan-

20. E. TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante (secoli XIV-XV)*, pres. di P. TROVATO, Padova, Libreriauniversitaria.it, 2018, p. 112; una lista di lezioni specifiche del gruppo è riportato ivi, n. 24, a cui è possibile aggiungere *Purg.*, vii 105 («mori fiorendo e difiorando il giglio»).

21. Poiché il capostipite delle chiose al *Purgatorio* (L¹) risulta sprovvisto, alla pari di F⁴, del testo dantesco, è infatti possibile ipotizzare che i mss. Ox, R², S e L² riflettano, per quanto concerne la *Commedia*, la lezione di un distinto antografo.

22. Vd. CELOTTO, *Nota al testo*, cit., p. xxxv, secondo cui l'insieme dei dati filologici relativi al *Paradiso* «depone con ogni probabilità a favore, se non di un rapporto di descrizione *stricto sensu*, di una comune derivazione [...] dall'unico *exemplar* Gv» dei codici F⁴, L², Ox, R², S² e Vb.

te Aleghieri»), la lezione «primo libro», «con dicitura smentita dal fatto, in quanto abbiamo qui la terza e non la prima Cantica»: ²³

«A»l nome di Dio amen et della vergine madre madonna sancta Maria et di tutt'i suoi benedetti santi, anni Domini mcccclxxxiiij die x^o mensis novembris, qui comincia la disposizione del **primo libro** di Dante Alighieri di Firençe, il quale tratta di quelli che sono [spazio bianco] (F⁴, c. 68ra).

Al nome di Dio amen et della vergine madre madonna sancta Maria et di tutti e suoi benedetti santi, anni Domini mcccclxxxiiij die x mensis novembris, qui comincia la disposizione del **primo libro** di Dante Aleghieri di Firençe, il quale tracta di quelli che sono [spazio bianco, dove una mano più tarda e diversa per ductus aggiunge nella] (S², c. 1ra).

La presenza di un'identica datazione («anni Domini mcccclxxxiiij die x^o mensis novembris») evidenzia un sicuro collegamento fra i testimoni, essendo del tutto improbabile che due distinti copisti iniziassero a trascrivere nello stesso giorno e anno il medesimo testo; ²⁴ la recenziarietà di S², espressamente datato nell'*explicit* 1395 (c. 109r: «die primo mensis septembris 1395»), potrebbe deporre a favore di una sua discendenza diretta da F⁴, per quanto non sia a rigore da escludere una loro filiazione da un intermediario perduto, con ripresa inerziale del *datum* cronico del modello. ²⁵

23. F. PELLEGRINI, *Per la cronologia dell'«Ottimo Commento»*, in «Bullettino della Società Dantesca Italiana», n.s., xxv 1918, fasc. 1-3 pp. 85-89, a p. 88; a giudizio dello studioso, nel codice Gv «la parola genuina, che doveva essere obliterata già sulla fine del Trecento, sarà *paradiso*, come lascia indovinare, oltre la convenienza complessiva, un trattino verticale sotto il rigo, rimasuglio d'una lettera s, appunto davanti alla -o di desinenza» (ivi).

24. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'*, cit., p. 16 n. 19, ha opportunamente rilevato, peraltro, come il tardo-trecentesco codice S² «sia impaginato allo stesso modo e vergato utilizzando una scrittura dal *ductus* molto corsivo» simile a quella del ms. Gv, suffragando così una plausibile seniorità del codice ravennate rispetto alla datazione esplicita esibita («mcccxxvij die ultimo mensis februarij»).

25. I due testimoni appaiono fortemente affini anche dal punto di vista contenutistico, in quanto riportano entrambi, al termine del commento al *Paradiso* (ma con ordine leggermente variato), il cosiddetto *Credo piccolo* di Iacomo della Lana (*Credo in una santa Trinitate*), due capitoli adespoti in terza rima (*Stavasi dentro alla sua possanza e Essendo entrato [sic] la morte nel mondo*), i capitoli danteschi di Jacopo

Questa nota di sottoscrizione è poi conservata nel codice Ox (tav. 14), dove a sua volta si riscontra una lacuna, con relativo spazio bianco, in significativa coincidenza con quel passo di Gv che già *ab antiquo* risultava parzialmente illeggibile (al punto da generare la variante incongrua «primo libro» di F⁴ e S²):

«A»l nome di Dio amen et della vergine madre madonna sancta Maria et di tutti e suoi benedetti santi, anni Domini mcccc^oxlviij die primo febraio, qui comincia la disposizione del [spazio bianco] (Ox, c. 187ra).

La *subscriptio* è parimenti trädita nei mss. L² e Vb (tavv. 15-16), i quali esibiscono un ulteriore tratto distintivo, poiché integrano in maniera autonoma («libro di Dante detto Paradiso» e «terza Chomedia di Dante Alighieri») la designazione della terza cantica, che nel codice oxoniense era invece mancante:

Al nome di Dio amen et della vergine madre madonna sancta Maria di tutt'i suoi benedetti santti, anni Domini mcccc^olxvj di xxv mensis januarii, qui comincia la disposizione del **libro di Dante detto Paradiso**, cominciando detto di per me, Stefano di Nicholò Fabrini, che a dDio piaccia choncedermi di schriverllo chon sanità d'anima (L², c. 137ra).

Al nome di Dio amen e della vergine madre madonna sancta Maria e di tutt'i suoi benedetti santi, inchomincia la disposizione della **terza Chomedia di Dante Alighieri** (Vb, c. 1r).

È infine da rimarcare il comportamento del codice R², sicuro affine di Ox, che nel *Paradiso* riporta direttamente il proemio generale (c. 211ra), omettendo del tutto la formula introduttiva. ²⁶ L'esordio del proemio alla terza cantica, peraltro, offre un elemento a supporto dell'esistenza di un apografo diretto di Gv, a cui sarebbe da imputare una lezione erronea (qui evidenziata in grassetto) riscontrabile nei derivati del codice ravennate:

Alighieri e Bosone da Gubbio, nonché un'ampia chiosa in volgare sulla figura del veltro, con allegazione di *Inf.*, I 100-5.

26. L'assenza della *subscriptio* è tanto più notevole, in quanto non appare dettata da esigenze impaginative, trattandosi della carta iniziale di cantica, che offriva al copista una vasta libertà nella gestione dello specchio scrittorio.

«La gloria di cholui che tutto move etc. Poi che l'autore à trattato nelle due precedenti parti in lxxvij **et dessi** delle due parti di questo libro, resta ora a trattare della terça ed ultima, cioè lo regnio de' beati, lo quale è chiamato Paradiso (F⁴, c. 68ra).

La gloria di cholui che tutto move etc. Poi che l'autore à trattato nelle due precedenti parti in lxxvij **et dissi** delle due parti di questo libro, resta ora a trattare della terça e ultima, cioè lo regno de' beati, lo quale è chiamato Paradiso (S², c. 1ra).

«La gloria di cholui che tutto move etc. Poi che l'autore à trattato nelle due precedenti parti in lxxvij **et dissi** delle due parti di questo libro, resta ora a trattare della terça e ultima, cioè lo regno de' beati, lo quale è chiamato Paradiso (Ox, c. 187ra).

«La gloria di colui che tutto move. Poi che l'auctore à trattato nelle due precedenti parti in lxxvij **et dissi** delle due parti di questo libro, resta ora a trattare della terza et ultima, cioè lo regno de' beati, lo quale è chiamato Paradiso (R², c. 211ra).

La grolia di cholui che tuto move. Poi che ll'autore à trattato nelle due precedenti partti in lxxvij **e dissi** delle due parti di questo libro, resta ora a trattare della terza et ultima, coè lo regno de' beati, lo quale è chiamato Paradiso (L², c. 137ra).

La gloria di cholui che ttutto muove etc. Poi che ll'autore à trattato nelle due precedenti parti in lxxvij^o **e disse** delle due parti di questo libro, resta ora a tractare della terza e ultima, cioè lo regno de' beati, lo quale è chiamato Paradiso (Vb, c. 1r).

I mss. S², Ox, R² e L² condividono infatti la lezione «et dissi», latrice di una forma verbale che mal si concilia con quella dell'*incipit* («Poi che l'autore à trattato...»), per il brusco mutamento dalla terza alla prima persona. F⁴ riporta a sua volta la variante «et dessi», parimenti irricevibile (anche nello scioglimento «et d'essi»), mentre in Vb si attua un ripristino della terza persona verbale («e disse»), in analogia con l'esordio del proemio; in tutti i testimoni, inoltre, appare palese la mancanza di un sostantivo specificativo dopo il numerale «lxxvij». Il confronto con il testo di Gv (tav. 11) permette di risalire alla lezione corretta («chapitoli»), corroborata dal restante testimoniale del *Paradiso*:

«La gloria di cholui che tutto move etc. Poi che l'autore à trattato nelle due precedenti parti in «lxxvij **chapitoli** delle due parti di questo libro, resta ora a trattare della terza e ultima, cioè lo regnio de' beati, lo quale è chiamato Paradiso (Gv, c. 1ra).

Per quanto la carta iniziale di Gv risultasse già deteriorata in più punti a fine Trecento, il passaggio dall'originario «chapitoli» (reso con la *scriptio*, parzialmente evanita e forse sottoposta a riscrittura nel digramma iniziale, *chāpi*) all'incongruo «et dissi/dessi» risulta difficilmente ascrivibile a un'innovazione poligenetica dei vari copisti, i quali devono dunque aver ereditato questa lezione erronea da un comune antecedente, apografo diretto del codice ravennate.²⁷

Si aggiunga che, nel quadro dei vari derivati di Gv, tre mss. (S², Vb e L²) presentano a loro volta un identico *explicit*, sempre seguito dal nome del copista e dalla datazione, trasmesso in maniera solidale con l'apparato esegetico:²⁸

Expliciunt glose facte super terctia Comedia Dantis Allegheri florentini que dicitur Paradisus et scripture per me Simonem Pauli olim ser Guidonis de Giliis civem et notarium florentinum finite die primo mensis settembris 1395 (S², c. 109rb).

Expliciunt glose facte super terctia Comedia Dantis Allegheri florentini que dicitur Paradisus et scripture per me Nastaxi Giuliani olim Nastaxi

27. Questo antigrafo doveva essere verosimilmente già corredato dell'aggiunta lanèa a *Par.*, xxviii 79-xxxiii 145, con funzione vicaria rispetto al testo esegetico di Gv (interrotto a *Par.*, xxviii 78), che condividono tutti i testimoni in questione.

28. Vd. TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della 'Commedia' di Dante*, cit., p. 256: «La conferma che l'*explicit* si sia trasmesso insieme al testo viene dal Laur. 90 sup. 124 [= L²], in cui alla fine di ogni cantica riporta uno scarno *explicit* ("adì xi di Novembre mccccclxvi", "adì xx di Gennaio mccccclxvi per me Stefano di Nicholò Fabrini") e, mentre i primi due sostanzialmente coincidono, quello di *Paradiso* cambia secondo il modello riportato»; a rigore, come mi suggerisce Leonardo Lenzi (che ringrazio), la formula esplicitaria potrebbe essere stata già presente nell'immediato *descriptus* di Gv, riportata da S², Vb e L² (indipendentemente l'uno dall'altro) ma omessa da F⁴ e dal capostipite di Ox + R². Un altro caso in cui gli *explicit* «risultano perfettamente sovrapponibili, tanto da fungere da indizi genealogici», è offerto dalla tradizione del commento dantesco di Buti, dove si registra un gruppo di sei codici latori di una comune sottoscrizione recante la data precisa (giugno 1395) in cui venne completato il lavoro esegetico (ivi, pp. 453-54; la citaz. a p. 453).

civem florentinum finit die primo mensis februarii mccccxv (Vb, c. 152v).

Expliciunt gloxe facte super terza Comedia Dantis Alleghieri florentini quam dicit Paradisum et schritus Stefano di Nicholò Fabrini questo dì xxiii^o di gungno 1467, il dì del glorioso messer santo Giovanni Batista (L², c. 227r).

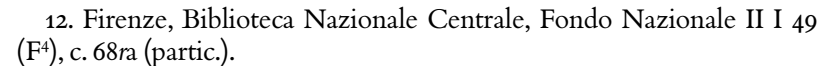
A conferma della già rilevata trasmissione congiunta di testo dantesco e chiose, anche nel *Paradiso* Ox palesa un legame di tangenza esclusivo con R², suffragato dall'analoga omissione di alcuni versi correttamente traditi negli altri derivati di Gv; si tratta, nella fattispecie, di due terzine, *Par.*, 1 136-38 (Ox, c. 190v; R², c. 216rb), e vi 67-69 (Ox, c. 214r; R², c. 245rb), nonché di un emistichio a *Par.*, xxii 19 (Ox, c. 273r; R², c. 320va), la cui mancanza, di indubbia valenza monogenetica, è sempre evidenziata graficamente, in entrambi i codici, mediante uno spazio bianco. Nel secondo caso, tuttavia, il copista di Ox provvede a inserire in séguito la terzina, come rivela la diversa tonalità dell'inchiostro usato per il reintegro, mentre in R² la lacuna rimase non sanata; data la recenziarietà del tardo-quattrocentesco R² rispetto al codice oxoniense (espressamente datato 1448), sarebbe di conseguenza da valutare l'ipotesi di un rapporto di collateralità fra i due testimoni.²⁹

Alla luce dei dati qui escussi, il codice Ox appare dunque uno stretto affine di R² (che ne costituisce un gemello o, in subordine, una copia diretta), configurandosi come un probabile discendente di un apografo perduto di L¹ (nel *Purgatorio*) e di Gv (nel *Paradiso*). Un più dettagliato posizionamento stemmatico potrà emergere solo dalla collazione integrale fra tutti i numerosi *descripti*, in grado di verificare e razionalizzare l'assetto dei rapporti genetici anche nei piani bassi della tradizione dell'*Ottimo*; in questa sede basti intanto aver delineato la fisionomia testuale di un nuovo testimone del commento, che nell'*Inferno* incrementa a sua volta il *corpus* del Falso Boc-

29. I due testimoni risultano molto simili anche per quanto concerne il contenuto; gli unici elementi distintivi sono offerti, in R², dall'assenza della nota di sottoscrizione al *Paradiso* (c. 211ra), nonché dall'inserimento del capitolo dantesco di Jacopo Alighieri a conclusione del codice (cc. 373ra-374ra).

caccio, ancora in attesa di una compiuta ed esaustiva disamina filologica.³⁰

30. Un primo spunto in tal senso era offerto da S. BELLOMO, s.v. *Boccaccio, Falso*, in *Id.*, *Dizionario dei commentatori danteschi*, cit., pp. 184-88, a p. 186: «Da notare [...] che tre codici [*rectius* quattro, con l'aggiunta di Ox] appartengono anche alla tradizione dell'*Ottimo* commento [...], sicché è possibile che tra loro vi sia uno stretto legame e che magari tutti derivino dal ms BNF, II 1 49 [= F⁴], che si distingue per antichità». Un probabile rapporto di parentela fra questi codici, latori peraltro di una forma compendiata del commento all'*Inferno*, è suffragato dalla variante «vostro [*sic*] poeta» (in luogo della lezione «nostro autore», diffusa nel restante testimoniale), che i mss. F⁴, L² e Ox riportano nell'*incipit* della prima chiosa: «*Nel meço del chamin di nostra*. Il vostro poeta divide questo primo capitolo in quatro parti» (F⁴, c. 6ra); «*Nel meço del camino di nostra vita* etc. Il vostro poeta divide questo primo capitolo in iiiiⁱ parti» (L², c. 1rb); «*Nel meço* etc. Il vostro poeta divide questo primo capitolo in quatro parti» (Ox, c. 2ra). L'unica edizione integrale a stampa del Falso Boccaccio è quella fatta allestire nel 1846, in tiratura limitata, dal celebre bibliofilo e dantista inglese George John Warren Vernon (1803-1866), con l'ausilio di Vincenzio Nannucci (1787-1857), che consiste in una mera trascrizione diplomatica del tardo ms. Ricc. 1028, con una parca scelta di varianti a piè di pagina, tratte dal codice Ricc. 1037 (limitato al solo *Inferno*): *Chiose sopra Dante. Testo inedito ora per la prima volta pubblicato*, Firenze, Piatti, 1846; un'edizione sinottica, secondo la lezione dei soli quattro mss. completi (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II I 47, Laur. Martelli 11, Ricc. 1028 ed Egerton 932 della British Library), è offerta da F. MAZZANTI, *Per un'edizione delle chiose del cosiddetto «Falso Boccaccio» alla «Commedia»*, Tesi di Dottorato di ricerca in Filologia dantesca, xiv ciclo, tutor G. SAVINO, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2002, 3 voll. Nella scarna bibliografia sul commento si segnalano, in particolare, F. MAZZONI, s.v. *Pseudo Boccaccio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Ist. della Enciclopedia Italiana, 1970-1978 (1984²), 6 voll., iv pp. 731-32; A.E. QUAGLIO, *Per l'antica fortuna del Fiore*, in «Rivista di studi danteschi», 1 2001, pp. 120-27; F. MAZZANTI, *La «Memoria di quatuordecim valentissimi homini romani»: un inedito e sconosciuto frammento del Falso Boccaccio*, ivi, III 2003, pp. 443-54; R. ABARDO, *Una nuova fonte «dantesca» per Boccaccio*, ivi, pp. 429-42, alle pp. 441-42; MAZZANTI, *Falso Boccaccio*, cit.; L. FIORENTINI, *I fantasmi di Sigieri. Su alcune chiose trecentesche a 'Par.' x, 133-138*, in «Lettere italiane», LXVII 2015, n. 3 pp. 529-73, alle pp. 559-67; A. MARTIGNONI, «*Quatuordecim valentissimi homini romani*». Una riscrittura di Agostino nel prologo al 'Paradiso' del commento del Falso Boccaccio' (Ms. BNCF III I 47, cc. 184r-189v), in *Agostino, Agostiniani e Agostinismi nel Trecento italiano*, a cura di J. BARTUSCHAT, E. BRILLI, D. CARRON, Ravenna, Longo, 2018, pp. 187-205; MAZZUCCHI, *Riflessioni di metodo sull'edizione degli antichi commenti alla «Commedia»*, cit., p. 167.

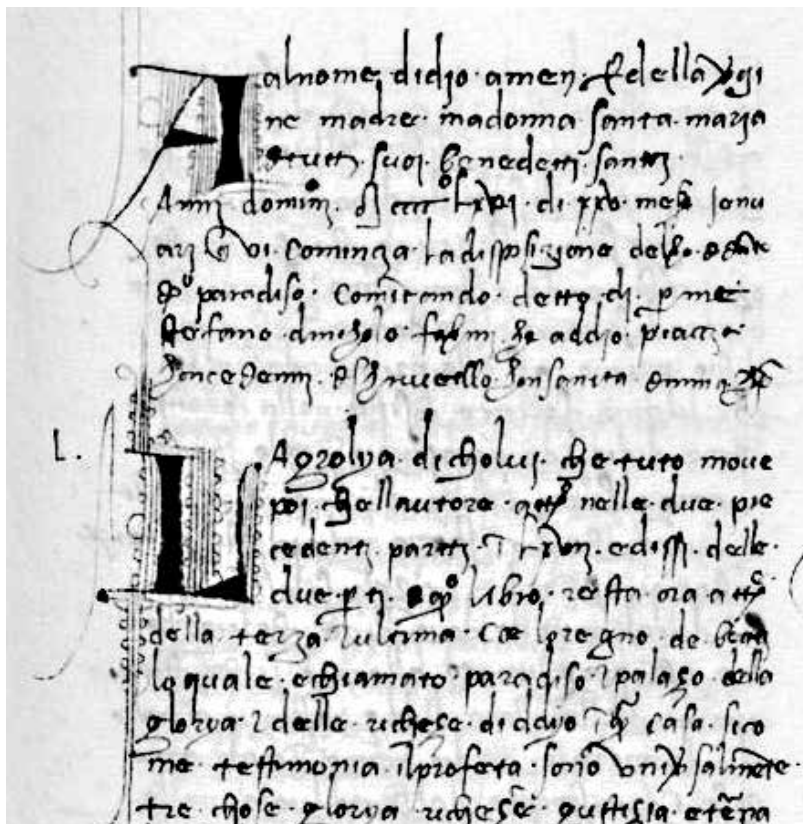


In nome d'ido amo e della uergine madre
 madona santa maria / e di tutti elui benedetti / santi
 e di d'el diu / de p' m' / Nouel / qui comincia
 l'apologione del primo libro d'ante allegorici d'frange
 i quale tracta di quelli che sono nella
Lagloria di ch'olui che tutto moue e e. poi che l'autore a
 trattato nelle due precedenti parti i libri e di d'el
 due parti di questo libro. resta ora a trattare della terza
 ultima. cio e. l'oregno de beati. loquale e chiamato
 paradiso e palazzo della gloria e delle ricchezze d'ido
 i questa casa sicome testimonia i p'feta sono uniuersalmente
 tre cose / gloria / ricchezze / e giustizia eterna. lequali sono
 causa efficiente affare humana natura ricca. e p'fetta
 beata i quanto contempla l'essencia diuina. i questa beati
 che loro che abitano nella casa tua signore. i quanguelo
 beato. che mangiera nel regno del cielo / beatitudine consiste
 solamente ne ben de l'anima che i contemplatione del somo
 bene cio e idio / none la uera beatitudine i ricchezze
 mondane / non i honori / non i nobilita d'sangue / non
 i potenze / non i bellezza d'corpo / non i scienze mondane
 po che tutte queste si cercano p'altro / cada l'uno otenper
 fine / e vengono meno sicome priua b'ozzo nella
 contemplatione. An. ultimo bene cio e idio e ultimo

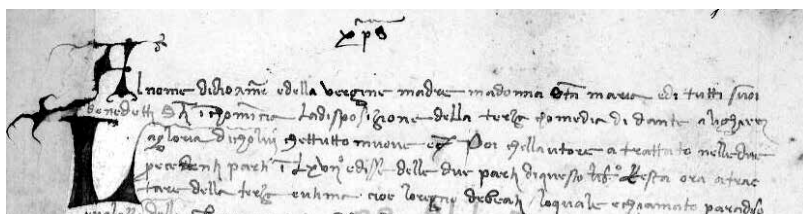
13. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 169 (S²), c. 17a (partic.).

In nome d'ido amo e della uergine madre
 madona santa maria e di tutti elui benedetti
 santi e di d'el diu / de p' m' / Nouel / qui comincia l'apologione del
Lagloria di ch'olui che tutto moue e e. poi che l'autore
 a trattato nelle due precedenti parti i libri e di d'el
 due parti di questo libro. resta ora a trattare della terza
 ultima. cio e. l'oregno de beati. loquale e chiamato
 paradiso e palazzo della gloria e delle ricchezze d'ido
 i questa casa sicome testimonia i p'feta sono uniuersalmente
 tre cose / gloria / ricchezze / e giustizia eterna. lequali sono
 causa efficiente affare humana natura ricca. e p'fetta
 beata i quanto contempla l'essencia diuina. i questa beati
 che loro che abitano nella casa tua signore. i quanguelo
 beato. che mangiera nel regno del cielo / beatitudine consiste
 solamente ne ben de l'anima che i contemplatione del somo
 bene cio e idio / none la uera beatitudine i ricchezze
 mondane / non i honori / non i nobilita d'sangue / non
 i potenze / non i bellezza d'corpo / non i scienze mondane
 po che tutte queste si cercano p'altro / cada l'uno otenper
 fine / e vengono meno sicome priua b'ozzo nella
 contemplatione. An. ultimo bene cio e idio e ultimo

14. Oxford, Bodleian Library, D'Orville 552 (Ox), c. 187ra (partic.).



15. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 90 sup. 124 (L²), c. 137ra (partic.).



16. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano Latino 4096 (Vb), c. 1r (partic.).

AUTOGRAFI E IDIOGRAFO DELLE *SENILI**

Dei due epistolari in prosa raccolti da Petrarca, le *Familiari* e le *Senili*, si conservano tre stadi redazionali che chiamiamo, secondo la terminologia coniata dall'editore critico del primo, Vittorio Rossi, γ (testo originario), β (testo intermedio), α (testo definitivo).¹ Di nessuno dei due è sopravvissuta una copia d'autore, né autografa né idiografa, e neppure è stato finora rintracciato un esemplare petrarchesco degli epistolari che furono da lui utilizzati come modello per i propri, ovvero le lettere *ad Lucilium* di Seneca e le *ad Atticum* di Cicerone.²

Abbiamo, però, un idiografo di una silloge di sessantotto lettere, il Marc. lat. XIII 70 (= 4309), comunemente noto come l'«archetipo abbandonato» delle *Familiari* e sul quale a breve torneremo (vd. infra, par. 2), nonché alcuni autografi di singole epistole: il Laur. Plut. 53.35, che venne allestito dal grammatico parmense Moggio Moggi e tramanda una *Familiare* (xix 5) e nove *Disperse* (lvii, lxx, lxiv, l, liv,

* Saggio anticipato col titolo *La forma e la funzione dell'epistola: due casi dallo scrittoio di Petrarca*, in «L'Ellisse», xv 2020, 1 pp. 9-23.

1. Non accostabile alle due ponderose sillogi epistolari è il *Liber sine nomine*, che si configura con caratteristiche ed estensione del tutto differenti: si tratta – come è noto – di appena diciannove lettere precedute da una breve introduzione e prive del nome del mittente e dei destinatari; vd. F. PETRARCA, *Liber sine nomine*, a cura di G. CASCIO, Firenze, Le Lettere, 2015.

2. Di queste ultime abbiamo un apografo appartenuto a Coluccio Salutati, il Laur. Plut. 49.18, da cui però non è possibile ricostruire l'antigrafo petrarchesco, se non forse la sua fascicolazione: cfr., da ultimo, in questo stesso vol., T. DE ROBERTIS, *Considerazioni paleografiche in merito al passaggio dall'originale alla copia*. Si conserva inoltre un esemplare di Petrarca, con note autografe risalenti agli anni giovanili, del carteggio fra Abelardo ed Eloisa e delle *Variae* di Cassiodoro, l'attuale Par. lat. 2329, ma nessuna delle due opere può considerarsi un modello epistolare per il nostro, come pure l'epistolario di Sidonio Apollinare, di cui però non si conosce il codice da lui letto; al riguardo cfr. V. FERA, *Un fantasma petrarchesco: Sidonio il temerario*, in *Verborum violis multicoloribus. Studi in onore di Giovanni Cupaiuolo*, a cura di S. CONDORELLI e M. ONORATO, Napoli, Loffredo, 2019, pp. 295-326.

xxi, xlii, lli, liii = *Var.*, xix, xlvi, lx, xlii, xxxvii, viii, xxviii, xvi, iv), il Ricc. 972 e il codice 357 della Biblioteca del Seminario di Padova, i quali ci consegnano una *Senile* a testa, rispettivamente la ix 1, al pontefice Urbano V (vd. sotto, par. 1), e la xii 1, al medico Giovanni Dondi dall'Orologio.

Da questi cimeli si ricavano informazioni preziose sia sul versante della critica del testo sia su quello della cosiddetta "filologia materiale". In particolare, Armando Petrucci ne ha tratto riflessioni fondamentali su come concretamente Petrarca confezionava le sue lettere.³

1. LE FORME DELLA MISSIVA PETRARCHESCA: GLI AUTOGRAFI

Nell'*Introduzione* uscita nel 1968 alla trascrizione critica delle epistole autografe di Petrarca allora note (tutte, eccetto la *Sen.*, ix 1, scoperta solo successivamente da Emanuele Casamassima), Petrucci osservava quanto segue:

- 1) la materia scrittoria è sempre la carta (*papyrus*);
- 2) il formato è variabile ed è condizionato dalla lunghezza del testo, pure assai variabile: si va dal biglietto della *Disp.*, liv (= *Var.*, xxxvii), del 20 dicembre 1362, che misura 76 × 204 mm., alla già ricordata *Sen.*, xii 1, del 13 luglio 1370, che misura 302 × 225 mm.;
- 3) la *mise en page* è per lo più alla maniera comune dell'epistolografia medievale, ovvero nel formato oblungo; tre lettere, però, le uniche più estese di una facciata (fra cui la *Senile* a Dondi), sono in *charta transversa*, cioè secondo il modo di impaginazione dei libri;
- 4) la rigatura è assente, ma comunque la scrittura risulta sempre allineata e la distanza fra le righe uniforme, eccetto nel caso della *Sen.*, xii 1, per via delle sue tante aggiunte e correzioni d'autore;
- 5) l'inchiostro, invece, non è sempre uniforme, perfino all'interno della stessa epistola se la stesura è avvenuta in momenti differenti; il che peraltro presuppone l'esistenza di una minuta (come nel caso della *Sen.*, xii 1);⁴

3. F. PETRARCA, *Epistole autografe*, intr., trascrizione e riproduzione a cura di A. PETRUCCI, con xx tavole, Padova, Antenore, 1968.

4. Abbiamo la fortuna, come si sa, di avere anche una minuta autografa, salvata

6) i tipi di scrittura sono due, a seconda del carattere, più o meno ufficiale, e dell'argomento, più o meno alto: una cancelleresca e una minuscola di tipo librario, con un *ductus* posato e non corsivo, che Petrucci chiama *notularis*;

7) l'impaginazione, infine, non segue una regola unica, e così pure la datazione e la sottoscrizione. Di norma la missiva veniva variamente ripiegata, sigillata con la cera e completata dall'indirizzo del destinatario.⁵ Tuttavia, solo un paio di lettere reca traccia dell'applicazione del sigillo. Quanto all'indirizzo, era apposto sul retro della carta, nello spazio consentito dalla piegatura; due lettere, però, non lo conservano: la *Disp.*, liv (= *Var.*, xxxvii), e la *Sen.*, xii 1; in tal caso Petrucci ha ipotizzato che in origine fossero entrambe provviste di una carta che doveva fungere da involucro e avere all'esterno l'indirizzo assente nel testo giunto a noi.

In seguito, all'inizio degli anni Settanta del secolo scorso, Casamassima riconobbe la mano di Petrarca nel già menzionato Ricc. 972, un piccolo codice composito, che di petrarchesco tramanda soltanto la *Sen.*, ix 1, la gratulatoria che celebra il ritorno del pontefice a Roma e che è databile dopo il settembre del 1367.⁶ La lettera è vergata, a differenza dei restanti autografi, su pergamena (comincia dal lato carne e rispetta la regola di Gregory), con una rigatura tracciata con penna molto sottile. Il Riccardiano misura 180 × 130 mm. (110 × 75 mm.) ed è costituito da otto bifolii, le cui sedici carte hanno

dal Vat. lat. 3196 alle cc. 15v e 61b: è l'abbozzo della prima stesura della *Fam.*, xvi 6, indirizzata al vescovo di Viterbo Niccolò dei Vetuli, nel cui margine Petrarca ha apposto la data 15 febbraio 1353.

5. «La ripiegatura delle lettere di Petrarca comportava in genere tre pliche orizzontali, eseguite nel senso della larghezza del foglio, e due verticali, eseguite nel senso dell'altezza. Fanno eccezione a questa regola l'epistola num. 1 [*scil. Disp.*, xxi = *Var.*, viii], che presenta ben sei pliche verticali, la num. 8 [*scil. Disp.*, liv = *Var.*, xxxvii], molto piccola, che manca della plica orizzontale centrale, la num. 5 [*scil. Disp.*, lvii = *Var.*, xix], scritta in *charta transversa* e ripiegata solo due volte in ciascun senso, nonché la grande epistola num. 11 [*scil. Sen.*, xii 1], che sembra presentare una sola ripiegatura centrale disposta in senso orizzontale» (PETRARCA, *Epistole autografe*, cit., p. 10).

6. E. CASAMASSIMA, *L'autografo Riccardiano della seconda lettera del Petrarca a Urbano V ('Senile' ix 1)*, in «Quaderni petrarcheschi», III 1985-1986, pp. 1-175; vd. anche la bibliografia data sopra, a n. 3.

tutte ventidue righe per facciata, compresa l'ultima, quasi che Petrarca avesse previsto e calcolato esattamente lo spazio che il suo testo avrebbe sviluppato. L'iniziale è decorata in oro e filigranata in azzurro, i paragrafi sono alternativamente in rosso e azzurro e la rubrica in rosso. Non compaiono né i segni di piegatura né la sottoscrizione né l'indirizzo. Casamassima definisce la scrittura una *littera textualis*, che si ritrova in altri autografi coevi, come, per esempio, il Vat. lat. 3359 con il trattato *De sui ipsius et multorum ignorantia*, e conclude quanto segue:

Che siamo di fronte a una copia accurata, di apparato, risulta con immediatezza a chi osservi il Riccardiano: lo mostrano la materia scrittoria stessa, la pergamena di buona anche se non eccelsa qualità, la confezione raffinata, l'impegno calligrafico, la rispondenza sottile tra modulo della *littera* e sesto del libro, la decorazione; e poi, caratteristiche non meno significative, di altra natura, la trasformazione dell'epistola in codice, della *inscriptio* in titolo.⁷

Il testo presenta molte correzioni su rasura e aggiunte in margine, vergate con una scrittura meno calligrafica ma sostanzialmente coincidente con quella del testo di base; questi numerosi interventi d'autore hanno indotto Casamassima a ritenere il manoscritto un testimone nato come copia in pulito e poi trasformato in copia di lavoro. Tale cambiamento di destinazione d'uso sarebbe per lui avvenuto all'altezza della stesura della missiva, il cui testo, comprese le aggiunte e correzioni, sarebbe stato identico quindi a quello del Riccardiano (= testo γ).

Successivamente, però, collazionando un paio di codici extravaganti, ossia circolanti fuori dalla tradizione canonica dell'epistolario (Par. lat. 8751A e 14582), Vincenzo Fera ha giudicato il Riccardiano un testimone di uno stadio redazionale successivo alla missiva (= testo β) e le rasure e le aggiunte niente altro che correzioni di errori commessi da Petrarca copista di sé stesso.⁸ Da ultimo, estendendo

7. Ivi, pp. 35-36.

8. V. FERA, rec. a CASAMASSIMA, *L'autografo*, cit., in «Studi medievali», s. III, XXIX 1988, pp. 255-60, e *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*. Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 19 maggio-30 giugno 1991, a

la collazione a tutta la restante e numerosa tradizione extravagante della lettera, Silvia Rizzo ha dimostrato che il codice è nato invece come missiva, anche se non venne mai inviato a causa dei troppi interventi d'autore, e che da esso fu poi trascritta la missiva effettivamente spedita e oggi perduta, ma tramandata da diversi apografi, i quali sono latori di un testo diverso da quello del Riccardiano. Del resto, anche la missiva autografa della *Sen.*, XII 1, è piena di *additiones* e *liturae*, di cui Petrarca si scusa nel *post scriptum* con il destinatario, l'amico medico Giovanni Dondi, confidando nel fatto che questi le avrebbe considerate altrettanti *signa familiaritatis*. Non avendo con Urbano V la medesima *familiaritas*, nel caso del Riccardiano il poeta si vide, invece, costretto a non spedirlo e a realizzarne una nuova copia in pulito o ad affidare tale compito a un suo *scriptor* di fiducia.⁹ Sebbene le missive giunte a noi siano tutte autografe, all'incirca nello stesso periodo di composizione della *Sen.*, IX 1, si ha notizia indiretta di un idiografo. Si sa, infatti, che almeno una volta Petrarca incaricò un suo copista di scriverne una: nella *Sen.*, XI 8, del novembre 1367, raccomanda al segretario apostolico Francesco Bruni un giovane ravennate, che era a casa con lui, e ne loda la scrittura dicendo che lo stesso Bruni aveva potuto ammirarla perché lo *scriptor* in questione aveva vergato l'anno precedente la missiva della *Sen.*, VII 1, a Urbano V. Purtroppo questa missiva idiografa non si è conservata, ma comunque ne sopravvivono vari apografi.

Tanto per l'argomento (la questione di massima importanza della sede della Chiesa) quanto per la *facies*, l'epistola trasmessa dal Riccardiano si differenzia da tutte le altre missive autografe di cui oggi disponiamo, compresa quella trådita dal manoscritto padovano, la *Sen.*, XII 1, che affronta il tema della polemica contro la medicina e chi la pratica, non meno caro all'autore ma certo meno scottante e pubblicamente rilevante. Quest'ultimo esemplare è formato soltanto da un paio di fogli, un tempo uniti e oggi sciolti e consunti nei mar-

cura di M. FEO, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 181-86 (scheda num. 152 a cura di V. FERA).

9. S. RIZZO, *L'autografo nella tradizione della 'Senile' 9, 1 di Petrarca*, in «L'Ellisse», VI 2011, pp. 21-52, in partic. alle pp. 21-32.

gini, misura nelle parti ancora intatte circa 302 × 225 mm. (lo specchio di scrittura è poco più piccolo, con circa cinquanta righe per pagina, ovvero più del doppio del Riccardiano). L'inchiostro cambia, il che, come si è detto sopra, è indice di una stesura avvenuta a più riprese e da una minuta precedente. Non vi è traccia né di filigrana né di rigatura e la lettera iniziale è priva di decorazione. Il testo è stato scritto in quella che Petrucci chiama *notularis*, ossia una cancelleresca semplificata.¹⁰ Nonostante le sue tante correzioni e aggiunte marginali o interlineari, la missiva a Dondi venne però spedita, a differenza di quella tradata dal Riccardiano, verosimilmente per la diversità di *status* del corrispondente e di rapporto del mittente con lui. È probabile che questi due stessi fattori abbiano influito anche nella scelta del supporto e del tipo di confezione che distinguono il codice fiorentino da quello padovano.

Il fatto comunque che il primo sia il testimone di una lettera pensata per essere spedita (anche se poi nella realtà non lo fu) sembra un'acquisizione tutt'altro che irrilevante perché rappresenta un *unicum* dal punto di vista del modo in cui una missiva venne materialmente realizzata da Petrarca e permette di allargare la già ampia casistica descritta da Petrucci. Nello specifico il Riccardiano documenta una triplice novità: che per le sue missive l'umanista poteva anche usare come materia scrittoria la pergamena, come scrittura la *littera textualis* semplificata di tipo librario (detta anche semigotica) e come formato il codice.

Tuttavia, forse proprio l'insolita *facies* di questo manoscritto ha contribuito a scacciare il sospetto che esso potesse essere nato come missiva. Ma, quando Petrucci fu consultato al riguardo da Silvia Rizzo, lui stesso giudicò la «forma codice» della lettera non ostativa a una simile ipotesi. In altre parole, secondo lui, era «possibile, anche se non sembra che siano conservati altri esempi, che lettere-trattato di tale estensione non avessero la consueta forma materiale riservata alle lettere».¹¹ Quanto all'assenza di indirizzo nel Riccar-

10. PETRARCA, *Epistole autografe*, cit., p. 6.

11. RIZZO, *L'autografo nella tradizione della 'Senile'* 9, 1, cit., p. 30; «Quanto al titolo invece della *salutatio*, che Casamassima considerava indizio di una nascita di R [scil.

diano, al pari di altre missive autografe, si può concludere che per il suo invio Petrarca avesse previsto una camicia di pergamena o di carta con la stessa duplice funzione di una busta moderna: ospitare, appunto, il recapito e proteggere la lettera.

Non può essere, però, trascurata la presenza di due elementi nel codice: la decorazione e la numerazione costituita da una lettera *c* seguita da numeri consecutivi nell'angolo inferiore esterno del recto delle carte nella prima metà del fascicolo. Riguardo al primo, è possibile che Petrarca abbia fatto decorare il Riccardiano o prima di rivederne il contenuto e di rinunciare a inviarlo al pontefice oppure in un secondo momento per donarlo a qualcun altro. Purtroppo, dall'esame autoptico del codice non emergono indizi per stabilire se l'ornamentazione sia anteriore alle correzioni e alle rasure, ma la prima ipotesi sembra di gran lunga la più probabile. Rispetto alla numerazione, invece, secondo Casamassima essa sarebbe indizio che il manoscritto «costituiva in origine (o doveva divenire, nelle intenzioni dell'autore-copista) un terzo fascicolo di un codice, preceduto dai fascicoli recanti la segnatura *a* e *b*».¹² Benché la grafia di queste indicazioni alfanumeriche sembri riconducibile alla mano di Petrarca, non è in alcun modo possibile stabilire quando lui le abbia inserite, se dopo aver cambiato idea sulla sorte del libello oppure contestualmente alla trascrizione del testo. Nel primo caso non sussiste alcuna incompatibilità con l'ipotesi di un esemplare originariamente confezionato per essere spedito, mentre nel secondo si deve immaginare che il plico da inviare dovesse contenere anche altro materiale rispetto alla *Sen.*, ix 1. A tal proposito, ancora Casamassima ha congetturato che forse i fascicoli *a* e *b* dovessero ospitare la prima epistola a Urbano V, la *Sen.*, vii 1, anche considerato che è «lunga quasi il doppio della seconda: l'ipotesi più verosimile è che la copia a buono, accurata, raccogliesse, o fosse destinata a riunire entrambe le lettere a Urbano, quasi a costituire un'opera unica in due parti, destinata alla posterità».¹³ Ma tale ipotesi risulta sostenibi-

Ricc. 972] come codice da biblioteca, va notato che la tradizione γ risalente alla missiva si allinea sostanzialmente con R nella forma del titolo» (ivi).

12. CASAMASSIMA, *L'autografo*, cit., pp. 19-20.

13. Ivi, p. 40.

le soltanto se si ammette che questa decisione di confezionare una bella copia con le due epistole al pontefice dotata di una numerazione consecutiva non fosse collegata al suo invio al destinatario ma avesse un altro scopo, perché al momento della stesura della *Sen.*, ix 1, Petrarca aveva sicuramente già mandato in curia almeno da più di un anno la missiva della vii 1, scritta – come si è detto – dal suo giovane copista che raccomandò a Bruni, della quale sopravvivono diverse copie. Ricordo che a quest'ultimo è indirizzata la lettera che segue la ix 1, nell'epistolario, dove è inserita senza indicazione di data e luogo. La *Sen.*, ix 2, venne composta e spedita come accompagnamento alla ix 1, affinché il segretario apostolico valutasse l'opportunità o meno di consegnarla al pontefice data la delicatezza del suo contenuto. Non è da escludere, perciò, che fosse invece proprio l'epistola a Bruni a trovarsi nelle carte precedenti il fascicolo c del Riccardiano, anche se, vista la sua lunghezza inferiore a quella della ix 1, non necessitava di così tanto spazio, e, dunque, da sola non basta a spiegare la curiosa numerazione presente nel codice.

Di là dal problema dei presunti fascicoli mancanti, la particolare condizione di invio della *Sen.*, ix 1, aiuta a chiarire la sua altrettanto particolare *facies* materiale: come si è appena detto, essa venne inviata non al suo diretto destinatario ma a quello della *Sen.*, ix 2, insieme alla quale risulta essere stata spedita, e, quindi, è plausibile che richiedesse di essere confezionata diversamente da una missiva tradizionale. Oltretutto, non è impossibile che la scelta del formato sia dipesa anche dalla lunghezza della lettera, che è fra le più lunghe della raccolta (ha quasi il doppio delle battute della xii 1).¹⁴

14. Vale la pena segnalare quel che Petrarca scrive proprio nella *Sen.*, ix 2, a proposito della vii 1: «Et epistolam quidem illam multiloquam, seu libellum brevem mavis dicere, bene acceptum apud Pontificem Maximus [...] gaudeo» ('E che quella lettera molto lunga o se preferisci dire quel breve libello sia stato ben accolto al Sommo Pontefice [...] me ne rallegro': par. 63), e, in seguito, nella *Sen.*, ix 1, indirizzata a Urbano V il 25 luglio 1368, sempre a proposito della vii 1: «Epistolam seu libellum meum – utrunque illi quidem tribuis nomen – [...] laudes» ('Lodi la mia lettera o libello – gli assegni entrambi i nomi [...]: par. 3), e subito dopo: «Et libellum quidem illum te “gratanter ac benigne” [...] suscepisse ais» ('E dici di aver accolto «lietamente e benignamente» [...] quel libello': par. 4). Avverto che per testo, paragrafatura e traduzione delle *Senili*, quest'ultima talora riportata con qual-

Ricapitolando, quindi, a giustificare l'aspetto inconsueto della missiva riccardiana concorre una serie di elementi: profilo del destinatario, scarsa familiarità di Petrarca con lui, invio della lettera non direttamente a lui, lunghezza del testo. E, benché per il momento non sia riuscita a rintracciare in età petrarchesca o tardomedievale altri casi di missive autografe o idiografe che siano state spedite in forma di libello e non di epistola, considerare la *facies* del Riccardiano un'invenzione di Petrarca ideatore di libri mi sembra difficile e azzardato. Bisogna, infatti, evitare il rischio già paventato da Casamassima di proiettare indebitamente «la grandezza del poeta, la forte personalità dell'uomo e dell'artista [...] anche sullo *scriptor*, che non è più che un dilettante, sebbene indubbiamente dotato, del tutto immerso nella norma e nello stile del suo tempo».¹⁵

2. FORMA E FUNZIONE DELL'«ARCHETIPO ABBANDONATO» (IL MARC. LAT. XIII 70)

Non meno importante degli autografi è l'idiografo Marc. lat. XIII 70 (= Mr) in quanto è l'unico testimone di una raccolta epistolare di Petrarca in cui compare la sua mano e, quindi, è anche l'unico che può darci un'idea sicura di quali caratteristiche materiali il nostro prevedesse per tale genere di prodotto letterario. Il manoscritto contiene soltanto, come si è detto, sessantotto lettere (cinquantatré *Familiari*, sette *Disperse* e otto *Senili*);¹⁶ è di pergamena (ini-

che lieve modifica, rinvio d'ora in avanti a F. PETRARCA, *Res seniles*, a cura di S. RIZZO, con la collab. di M. BERTÉ, Firenze, Le Lettere, 2006-2019, 5 voll.

15. CASAMASSIMA, *L'autografo*, cit., pp. 30-31. Ci sono, tuttavia, testimonianze alto-medievali di *libelli* epistolari, contenenti due o più lettere tematicamente unite, che hanno un formato molto simile all'autografo riccardiano: cfr. S. BOBRYCKI, *An early medieval epistolary 'libellus' and the question of originality: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 717*, in «Scriptorium», LXXI 2017, pp. 153-73, con la bibl. ivi data. Il manoscritto dell'Arsenal contiene due epistole di Amolo vescovo di Lyon e, pur non essendo un documento originale, è comunque vergato in una minuscola carolina coeva ed è un raro esempio medievale di una forma codicologica di lettera poco studiata, l'opuscolo tematico, utilizzato principalmente per motivi propagandistici.

16. La numerazione delle lettere arriva, in realtà, fino a 69, perché quella numerata come 26 a c. 19v altro non è che la fine della num. 24 (*Fam.*, xxi 12), come av-

zia dal lato carne e rispetta la regola di Gregory), misura 305 × 250 mm. con lo specchio di scrittura di 188/193 × 140/153 mm. e con trentasei/trentasette righe per foglio; ha rigatura a piombo, iniziali filigranate alternativamente in rosso e in blu, rubriche in rosso in testa a ogni lettera, tutti i fascicoli (tranne l'ultimo) con il richiamo in calce sul verso della carta finale. Le ultime due carte, 63 e 64, sono bianche e alcune non hanno forma perfettamente squadrata per via della irregolarità congenita del supporto. È vergato a piena pagina con ampi margini, così da risultare del tutto rispondente ai canoni estetici petrarcheschi. Della sua storia si sa ben poco, se non che finì in mano all'umanista veneziano Francesco Barbaro, che lasciò un'esile traccia della sua lettura in margine al codice, e che nel 1777 venne acquistato da Iacopo Morelli, il quale lo donò alla Biblioteca Marciana nel 1819.

Le lettere tradite da Mr sono prive di titolo, di tavola, di suddivisione in libri e hanno una numerazione consecutiva in cifre arabe, che mi sembra coeva alla stesura del testo e, dunque, forse rispondente a un'indicazione d'autore. Le date finali e le rubriche iniziali sono state scritte in un secondo tempo e le prime anteriormente alle seconde, ma comunque dalla stessa mano che ha vergato ciascuna lettera a cui corrispondono e, quindi, saranno anch'esse da ricondurre al medesimo regista.

I copisti sembrano essere in tutto due: il primo trascrive i due quaternioni iniziali (cc. 1r-17r) e il secondo i restanti sei (da c. 17r, a partire da r. 3, a c. 62v).¹⁷ Petrucci ha notato «una precisa (diretta o

verte il suo copista nel margine. Tutte le *Familiari* sono confluite nei libri xx-xxiii della raccolta definitiva, mentre le *Senili* sono le vi 6-8, x 3, i 5-7, ii 1, e le restanti epistole escluse dalle sillogi canoniche sono le *Disp.*, xlv, xlvi, xlvii, lv, lvi, lvii, lviii = *Var.*, xiv, xxv, lii, liv, lviii, xix, xliii. Si osservi, inoltre, che se le *Familiari* rispettano la sequenza della raccolta definitiva, anche se lì sono inframmezzate ad altre *Familiari* e nel Marciano a *Disperse* o *Senili*, queste ultime invece non seguono nel codice idiografo l'ordine che avranno nell'epistolario canonico.

17. Cfr. V. Rossi, *Un archetipo abbandonato di epistole del Petrarca*, in Id., *Studi sul Petrarca e sul Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1930, pp. 175-93; F. Petrarca, *Le Familiari*, ed. critica per cura di V. Rossi, ivi, id., 1933, 4 voll., i pp. xiii, xlvi, cxxv-cxxvii (a questa edizione si rinvia qui e sempre per testo e paragrafatura delle lettere). Per Paul Piur, invece, i copisti sono tre: il secondo, come per Rossi, a partire da r. 3 di c.

indiretta, non sappiamo) influenza dei tipi petrarcheschi» su entrambe le mani.¹⁸ Il secondo copista è stato identificato da Rossi con Gaspere Scuaro de' Broaspiini, amico veronese di Petrarca, ma questa identificazione non è così certa, come non lo è neppure la data dell'allestimento della raccolta.¹⁹

Si possono, tuttavia, almeno fissare dei sicuri termini *post* e *ante quem*. Il primo coincide con la data della *Disp.*, lvi = *Var.*, lviii, al succitato Broaspiini, che, pur non essendo esplicitata, è sicuramente la più bassa fra tutte quelle delle epistole che Mr ci consegna: essa, infatti, è posteriore alla *Disp.*, lv = *Var.*, liv, che è vergata immediatamente prima nel codice ed è indirizzata al notaio padovano Bartolomeo Pace, del quale la lettera a Gaspere piange l'improvvisa e recente scomparsa. L'epistola a Pace è del 22 marzo 1363 ed è «la più tarda tra le epistole databili del Marciano». Secondo Rossi, la *Varia* a Broaspiini sarebbe «del 1363 molto avanzato, o del 1364 o, mettiamo pure, del 1365».²⁰ Non credo, tuttavia, che si possa collocare così in là nel tempo, perché da quanto scrive lì Petrarca si intuisce che la morte di Bartolomeo doveva essere avvenuta a ridosso della composizione dell'epistola a lui. Ricordo inoltre che Mr non contiene alcuna lettera databile al 1364²¹ e meno che mai al 1365 e che, oltre a

17r (in corrispondenza di *Fam.*, xxii 13 10: «nisi hoc unum») e il terzo da r. 6 di c. 39v (in corrispondenza di *Fam.*, xxii 14 64: «iussit esse contentum»): cfr. P. Piur, *Exkurs II. Ein Redaktionsexemplar der 'Epistolae de reb. fam.' aus Petrarca's Schreibstube: cod. Marcian. L. XIII 70*, in K. Burdach-P. Piur, *Briefwechsel des Cola di Rienzo*, Berlin, Wiedmann, 1928, 5 voll., ii pp. 340-50. Rossi, in Petrarca, *Le Familiari*, cit., ritiene che Piur sia stato tratto in inganno sul numero degli *scriptores* dal fatto che il secondo copista ha interrotto e poi ripreso la sua attività di copia a c. 39v con una grafia di modulo più grande; solo però una nuova e approfondita analisi paleografica del codice potrà risolvere definitivamente la questione a favore dell'una o dell'altra ipotesi.

18. A. Petrucci, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1967, p. 76.

19. Sul delicato problema attributivo rimando a M. Berté, *Un trittico dall'archetipo abbandonato: 'Disp.' lv-lvii*, in «Studi medievali e umanistici», xx 2022, i.c.s.

20. Rossi, *Un archetipo abbandonato*, cit., p. 179, per entrambe le citazioni nel testo.

21. Penso al riguardo che sia da respingere poiché non fondata su argomenti decisivi la proposta di M. Feo, *Fili petrarcheschi*, in «Rinascimento», xix 1979, pp. 3-89, a p. 64, di datare la *Fam.*, xxiii 3, a Barbato da Sulmona, tra la fine di gennaio e i primi di ottobre del 1364 (proposta che peraltro viene da lui avanzata con riserva

quella a Bartolomeo, ne ha solo un'altra riconducibile al 1363, mentre tutte le restanti precedono cronologicamente tale anno. L'altra lettera che si data con sicurezza al 1363 è la *Sen.*, II 1, scritta a Giovanni Boccaccio il 13 marzo, che è significativamente il testo copiato alla fine della raccolta, del quale subito si dirà.

Quanto al termine *ante quem*, deve necessariamente collocarsi prima della presunta conclusione della raccolta delle *Familiari* o comunque prima del 28 ottobre 1366, quando Petrarca manda sempre al Certaldese l'ultima lettera in ordine cronologico dell'epistolario, la *Fam.*, XXIII 19, annunciandogli che un anonimo *scriptor* ravennate, suo convivente già da un paio d'anni, stava riuscendo nell'impresa, lasciata a metà da quattro suoi non precisati amici, di "mettere in ordine" tutte e trecentocinquanta le lettere della sua silloge, compresa quella che stava scrivendo.²² Già Piur, non a caso, anticipava di ben tre anni la chiusura della raccolta marciiana, ovvero alla primavera del 1363, sia pure senza fornire prove inconfutabili.²³ E, sebbene

ma che è accolta senza esitazione in F. PETRARCA, *Le familiari. Libri XXI-XXIV*, a cura di U. DOTTI, Torino, Arago, 2016, p. 3125), e che, di contro, sia da mantenere quella avanzata in precedenza da A. FORESTI, *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca*, nuova ed. corretta e ampliata dall'autore, Padova, Antenore, 1977, pp. 465-66, il quale pone la *Familiare*, «secondo il luogo ch'essa ha nella serie del codice morelliano, [...] nei primi mesi del 1360».

22. Uno di questi amici potrebbe forse essere proprio Broaspi. Cfr. *Fam.*, XXIII 19 7: «Familiare epystolas meas soluto sermone editas, que ut multe numero sic et multi utinam precii essent, inter confusionem exemplarium et occupationes meas pene iam desperatas et quattuor ab amicis opem michi pollicitis tentatas et ab omnibus calle medio desertas, iste unus ad exitum perduxit non quidem omnes, sed eas que uno non enormi nimium volumine capi possent [...]» ('Le mie lettere familiari in prosa, delle quali magari il pregio fosse così grande come grande è il numero, che tra la confusione degli esemplari e le mie occupazioni avevo quasi abbandonate e che quattro miei amici, dopo avermi promesso il loro aiuto, avevano tutti lasciate a metà strada, questo da solo riuscì a portare a termine, non certo tutte ma quante possono essere contenute in un volume di non troppo grande mole [...]'). Questo *scriptor* è con ogni probabilità lo stesso della missiva della *Sen.*, VII 1: vd. sopra, par. 1, e cfr. Rossi, *Un archetipo abbandonato*, cit., p. 179. Si osservi che da quanto Petrarca riferisce nel passo appena citato sembra che la raccolta delle *Familiari* alla fine di ottobre 1366 non fosse, in realtà, ancora ultimata e che, quindi, non è di fatto possibile fissare una data precisa per la conclusione di quest'opera.

23. Basandosi sulla datazione delle epistole in esso contenute, PIUR, *Exkurs II*,

ne ancora non si possano offrire argomenti decisivi a sostegno della sua proposta, credo che almeno il termine *ante quem* vada spostato al 28 agosto 1364, giorno in cui il destinatario delle *Fam.*, XXI 2 e 5, XXIII 6 e 10, Iohannes von Neumarkt, venne nominato vescovo di Olmütz. Tutte queste epistole, infatti, sono conservate nel Marciano, alle cc. 10r, 11r, 44v, 46r, con la semplice intestazione «Ad Iohannem episcopum», che nel testo α viene arricchita dalla specificazione *olmutiensem* («Ad Iohannem olmutiensem episcopum»), perché evidentemente nel frattempo il corrispondente doveva aver ricevuto quello specifico vescovado.²⁴

Il Marciano tramanda, inoltre, una serie di *marginalia* vergati da più mani, fra cui spicca per eleganza e per grandezza del modulo di scrittura quella di Petrarca. È pacifica l'attribuzione a lui delle integrazioni che si trovano alle cc. 32r, 32v, 48v, 60v, a cui vanno sommate due correzioni autografe segnalate da Piur (il quale, in verità, rimanda solo alle carte in cui si trovano senza pubblicarle), ma sfuggite agli studiosi successivi: «potest» in margine a c. 39v, con segno di richiamo ripetuto sopra *preter* in *Fam.*, XXII 14 69, a Pierre Bersuire (febbraio 1361), e «modus» in margine a c. 49r, con segno di richiamo ripetuto sopra *mons* (scritto con il *titulus*) nella ricordata *Disp.*, LV = *Var.*, LIV, a Bartolomeo Pace (entrambe sono correzioni autografe a un banale errore del copista).²⁵

A queste va anche aggiunto il notevole «Athene» a c. 14r, accanto

cit., II p. 347, pone l'allestimento di Mr all'incirca fra il 1359 e non oltre la primavera del 1363.

24. Le missive di queste quattro lettere sono databili, nell'ordine, al 1357, 1358, 1361, 1362. La prima lettera a lui inviata, la *Fam.*, x 6, del 1352-1353, ha invece nella rubrica «Ad Iohannem Neumburgensem electum, imperialis aule cancellarium», perché allora il destinatario era cancelliere di Carlo IV, senza essere ancora stato consacrato vescovo; lo sarà nell'ottobre del 1353 presso Leitomischl, prima di approdare a Olmütz. Il titolo di *imperialis aule cancellarius* non viene sostituito bensì affiancato da quello di *episcopus* in alcune delle epistole successive a lui indirizzate.

25. PIUR, *Exkurs II*, cit., II p. 341; lo studioso dà un elenco di tutte le carte toccate da Petrarca, senza specificare, come si è detto, in che modo e in quale punto della pagina si trovino questi interventi autografi: oltre a quelle sopra riportate, rimanda alle cc. 12v, 19r-v, 22v, 43r, 55r, dove però non mi pare che ci sia traccia della mano del nostro.

a *Fam.*, XXI 8 23: «urbs Athene» (indirizzata all'imperatrice Anna il 23 maggio 1359), che è senza dubbio petrarchesco ed è pure l'unico marginale autografo che non riguarda una correzione o un'integrazione al testo ma registra un toponimo. Infine, è sempre di mano dell'autore un pugno di integrazioni erase e di correzioni su rasura fatte direttamente nel testo, che non sono state finora mai registrate perché leggibili solo con la lampada di Wood (vd., per esempio, cc. 12v e 14r, rispettivamente nel testo di par. 5 e accanto al par. 30 della *Fam.*, XXI 8, che è stata appena menzionata).²⁶ L'insieme di tutti questi *marginalia*, per quanto pochi, ha giustamente indotto a ritenere il Marciano un codice realizzato sotto il diretto controllo dell'autore, il quale dunque ne avrebbe deciso la strutturazione interna ed esterna, vale a dire la sequenza delle lettere e l'aspetto materiale.

Uno fra i *marginalia* non autografi di Mr ha catturato la mia attenzione. Si tratta della postilla «facete dictum» apposta a c. 32r accanto al seguente passo di quella che sarà poi l'ottava lettera del sesto libro delle *Senili*, sopra a un'integrazione di mano petrarchesca che è stata erasa e ritrascritta più in basso nel margine opposto dello stesso foglio (riporto il testo trádito da Mr e fra parentesi quello attestato dalla redazione definitiva):

[...] Iovi Olimpo (-pio α) aureum amictum, auream barbam Esculapio (Esculapio, aureos crines patri α), auratas lances fata versanti (libranti α) tribuunt Iovi (avo α) et Mercurio (Mercurio auream virgam dant et α) talaria nectunt aurea, cum tamen volanti plumis non auro opus sit (*Sen.*, VI 8 31).²⁷

Petrarca, parlando della diffusa ed erronea convinzione che nulla

26. Conto a breve di pubblicare, insieme a Marco Corsi, questi *marginalia* autografi.

27. [...] attribuiscono anche mantello d'oro a Giove Olimpo (-pio α), barba d'oro a Esculapio (a Esculapio, crini d'oro al padre α), bilance d'oro a Giove (all'avo α) che pondera i destini e a Mercurio allacciano (danno a Mercurio una verga d'oro e gli allacciano α) talari d'oro, mentre invece ad uno che vola servono piume, non oro'. Cfr. ORAZIO, *Carm.*, I 10 18-19 (ode a Mercurio): «virgaque levem coerces / aurea turbam» ('e raccogli la folla lieve con la verga d'oro'), e VIRGILIO, *Aen.*, IV 239-40 (Mercurio): «pedibus talaria nectit / aurea» ('ai piedi si allaccia i talari d'oro').

sia più bello dell'oro, ragion per cui, fra gli altri, a Mercurio sono attribuiti calzari aurei, la bolla con una delle sue memorabili sentenze. A un lettore coevo, che non è stato finora identificato e che non appone altri marginali, l'arguzia del detto non sfugge e la appunta di fianco al passo.

L'epistola fa parte di un trittico sull'avarizia e sui suoi effetti nefasti che in Mr occupa le cc. 29v-33v ed è indirizzato a Zanobi da Strada. Nella redazione definitiva queste tre lettere entrano a far parte delle *Senili* (VI 6-8), dove il nome di Zanobi scompare e viene sostituito da un generico *amicus*. Oltre a consegnarci l'identità del vero destinatario, il Marciano tramanda anche la data delle *Sen.*, VI 6-7, rispettivamente Milano, 21 e 19 settembre, che nella silloge ufficiale sparisce. La VI 8, invece, è senza data anche nella redazione precanonica. L'anno di tutte e tre si ricava da elementi interni ed è sicuramente il 1358.²⁸

Ora a me pare che la grafia dell'annotazione «facete dictum» potrebbe essere compatibile con quella di Boccaccio, anche se la brevità, il modulo di scrittura troppo grande e le lettere poco caratterizzate non permettono di attribuirgli con assoluta certezza questa paternità.²⁹ Tuttavia, a conforto della mia ipotesi si offre qualche riscontro esterno.

All'inizio degli anni Sessanta Boccaccio cominciò la stesura della sua enciclopedia sulla genealogia degli dei pagani, al cui interno inserisce un capitolo su Mercurio il quale inizia con la stessa citazione virgiliana, *Aen.*, IV 239-43, che è fonte del passo di *Sen.*, VI 8 31, sopra riportato.³⁰ E soprattutto il Certaldese era sicuramente molto

28. Per maggiori dettagli sulla datazione, sulla profonda rielaborazione e sul cambiamento di destinatario di queste tre epistole cfr. PETRARCA, *Res seniles. Libri v-viii*, cit., p. 137, con la bibl. ivi data. Si osservi che la *Sen.*, VI 7, è tramandata anche nella redazione γ, il cui testo coincide quasi totalmente con quello trádito da Mr, a dimostrazione che non solo questa ma con ogni probabilità pure le altre due con le quali forma il trittico sono lettere che hanno avuto una circolazione precanonica, indipendente dalla raccolta.

29. Ho confrontato la grafia della nota di Mr con quella di molti autografi boccacciani, soprattutto facendo attenzione alla finiziale, e ho consultato Marco Corsi, che ritiene possibile la mia attribuzione.

30. G. BOCCACCIO, *Geneal.*, II 7 1 (ed. a cura di V. ZACCARIA, in *Tutte le opere di*

sensibile al tema oggetto dell'epistola perché lui stesso biasimò, in più occasioni e fin dagli anni giovanili, la sete di guadagno e di ricchezza imperante fra i suoi contemporanei: già, infatti, a partire dagli ultimi anni Trenta, nell'ep. iv, il *dictamen* retorico indirizzato a un anonimo amico, rimbrota il destinatario per essere stato vinto dall'avarizia a discapito degli studi, per finire alla tarda ep. xix, a Iacopo Pizzinga (*post* maggio 1371), nella quale Zanobi viene accusato di una colpa analoga, ossia di aver rinunciato alla poesia, pur avendo ricevuto l'onore della laurea, perché attratto dalla cupidigia. O ancora nel periodo intercorso fra queste due lettere, per l'esattezza nell'estate 1353, Boccaccio invia allo stesso Petrarca l'ep. x, in cui lo rimprovera di aver preferito vivere a Milano presso la tirannia viscontea piuttosto che a Firenze, tradendo così non soltanto la patria ma anche la missione etica del letterato per inseguire la «auri sacra fames», come scrive Virgilio, *Aen.*, III 57; lo stesso rimando all'*Eneide*, ma più ampio, ricompare significativamente proprio nella *Sen.*, VI 8, al par. 109 (c. 33r di Mr). E inoltre, qualche mese prima, il 13 aprile 1353, sempre Giovanni manda al medesimo destinatario del trittico petrarchesco, Zanobi, l'ep. ix, in cui difende la povertà e il distacco dalle cose terrene. Infine, un decennio dopo, nel giugno 1363, scrive l'ep. XIII a Francesco Nelli (di cui è rimasto solo un frammento latino mentre il resto del testo si tramanda in forma volgarizzata), contenente una lunga invettiva contro Napoli e il gran siniscalco Niccolò Acciaiuoli, il quale viene descritto in maniera grot-

Giovanni Boccaccio, a cura di V. BRANCA, 10 voll., Milano, Mondadori, VII 1998, pp. 204-5): «Primi Iovis et Cylenis nynphe arcadis asserit Leontius filium fuisse Mercurium. Hunc deorum nuntium seu interpretem fore poete describunt, eumque variis ornamentis insigniunt, ut per illa intelligatur eiusdem officiorum varietas. Scribit enim de eo sic Virgilius: "Primum pedibus talaria nectit / aurea que sublimen alis sive equora supra / seu terram rapido pariter cum flamine portant. / Tum virgam capit: hac animas ille evocat Orco / pallentes alias sub tristia Tartara mittit [...]"» (Leonzio afferma che Mercurio fu figlio del primo Giove e Cilene, ninfa d'Arcadia. I poeti lo descrivono come nunzio e interprete degli dei e lo insigniscono di vari ornamenti per far capire in essi la varietà dei suoi uffici. Così di lui scrive infatti Virgilio: «Anzitutto lega ai piedi gli aurei calzari alati che lo portano in alto e col veloce soffio del vento sui mari e sulla terra. Allora prende il caduceo con il quale evoca le pallide anime dell'Orco e altre invia al triste Tartaro [...]").

tesca e impietosa mentre siede su un trono nel suo splendido palazzo. Il comportamento dell'Acciaiuoli, come si sa, aveva costretto Boccaccio a interrompere il suo soggiorno partenopeo all'inizio di marzo 1363 e a decidere di rifugiarsi presso la casa di Petrarca, che risiedeva da alcuni mesi a Venezia. Dall'amico il Certaldese ricevette un'«accoglienza fraterna e premurosa» a tal punto che decise di fermarsi da lui per un trimestre, rifiutando però la generosa offerta di restare per sempre come consigliere e collaboratore.³¹

Questa loro convivenza viene a cadere nello stesso periodo in cui la silloge marciiana fu verosimilmente ultimata. Non sembra, quindi, affatto strano che in tale occasione Boccaccio vi abbia potuto avere accesso.³² Del resto, non sarebbe l'unica volta in cui Petrarca gli avrebbe concesso il privilegio di consultare un suo libro, come testimoniano le annotazioni e i disegni autografi del Certaldese sul Par. lat. 6802 con Plinio il Vecchio, sul Par. lat. 8082 con Claudiano e sul Par. lat. 5150 con la cronaca del così detto Ugo Falcando. Al riguardo si rammenti anche che già in occasione della sua prima visita, nella primavera 1351, il Certaldese aveva addirittura ottenuto il permesso di copiare alcune *Epystole* e *Familiari*, di cui sei lettere agli antichi.³³ E non è forse un caso che la nostra raccolta, come si è detto, si chiuda, alle cc. 57v-60v, proprio con una lunga lettera a lui del 13 marzo 1363, molto impegnata sul piano del contenuto ed elaborata su quello letterario, come specularmente e altrettanto notevolmente lo è pure l'epistola incipitaria.

31. V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, nuova ed. riveduta e aggiornata, Firenze, Sansoni, 1977, pp. 131-35, la citaz. a p. 132.

32. A rigore non è da escludere che la lettura boccacciana del codice dell'amico possa essere avvenuta durante il loro ultimo incontro, che risale al luglio-settembre 1368 a Padova, ma ciò mi pare altamente improbabile perché a quell'epoca il Marciano non doveva più trovarsi aperto sullo scrittoio del suo autore, che aveva già terminato le *Familiari* e andava allestendo le *Senili*.

33. A distanza di un paio d'anni, il 18 luglio 1353, scrivendo all'amico, il Certaldese ricordava l'episodio con le seguenti parole: «Tu sacris vacabas studiis, ego compositionum tuarum avidus ex illis scribens summebam copiam» ('Tu ti dedicavi ai sacri studi, io avido delle tue composizioni ne traevo copia': ep. x 4, ed. a cura di G. AUZZAS, in *Tutte le opere di G. Boccaccio*, cit., vol. V/1 pp. 574-75). Cfr. G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 104-33.

Quest'ultima, che occupa per l'esattezza le cc. 1r-3r, è la *Fam.*, xx 4, scritta a Marco da Genova fra il 1355 e il 1357-1359, la cui rubrica recita: «Exhortatio ad incepti studii perseverantiam et de antiquis oratoribus ac iureconsultis deque nostrorum temporum advocatis». Qui, dopo aver ricordato i suoi studi di diritto giovanili, di cui è considerato disertore, Petrarca fa sfoggio delle sue tante letture in materia e non solo, cita un manipolo di illustri giuristi del passato e li confronta con lo stato di decadenza in cui sono precipitati quelli dell'età contemporanea.³⁴ L'epistola conclusiva, invece, come si è detto, è la *Sen.*, II 1, nella quale il mittente si difende dalle accuse mosse al «lamento di Magone», ossia i vv. 885-918 dell'*Africa*, che gli erano sfuggiti di mano per le insistenze di Barbatto da Sulmona e avevano avuto larga diffusione.³⁵ Si osservi che la sua autodifesa è curiosamente impostata come fosse una causa giudiziaria per ammissione stessa dell'autore (cfr. par. 71) e che nel Marciano questa *Senile* è una delle tre epistole recanti le *additiones* d'autore non erase e ancora oggi visibili a occhio nudo. A c. 60v Petrarca decide infatti di affiancare al concetto di consapevolezza e confessione di un peccato quello di pentimento e di citare come *autoritas* un distico di Ovidio (avverto che il corsivo nella citazione sottostante è mio e corrisponde alle parole da lui inserite in margine a Mr, senza le quali – come è evidente – il periodo funziona perfettamente):

De qua rursum cognitione et confessione *ac penitentia* peccati opere precium est non quid Anaxagoras aut Cleantes seu ex nostris Cato vel Cicero, sed quid *lascivissimus poetarum Naso quid ve philosophorum*, ut perhibent, levissimus Epycurus senserit audire. *Ille enim ait: «penitet, o siquid miserorum creditur ulli, / penitet et facto torqueor ipse meo»*.³⁶ *Iste autem: «Initium» inquit «est salutis noticia peccati»*³⁷ (*Sen.*, II 1 116-18).

34. Di questa *Familiare* ci è giunta anche una copia della missiva, che reca numerose varianti d'autore rispetto alla redazione definitiva del tutto coincidente, invece, con il testo β.

35. Cfr. FORESTI, *Aneddoti*, cit., pp. 449-50.

36. OVIDIO, *Ex Ponto*, I 1 59-60.

37. Ancora, circa questa consapevolezza e confessione e *pentimento* del peccato vale la pena di sentire l'opinione non di Anassagora o Cleante o fra i nostri di Catone o Cicerone, ma del più *lascivo dei poeti*, Ovidio, e del più leggero, come dicono,

Della lettera si conserva anche il testo γ, che concorda in questo punto con la redazione canonica, vale a dire che ha nel testo le aggiunte marginali di Mr.³⁸ Silvia Rizzo ha spiegato questa stranezza, cioè la coincidenza fra α e γ, supponendo che Petrarca abbia «riprodotto aggiunte fatte alla missiva dopo che ne era già stata tratta la copia»:³⁹ per lei cioè l'autore avrebbe fedelmente riportato su Mr le stesse inserzioni eseguite sulla missiva prima di spedirla. Ma è anche possibile, secondo me, che le *additiones* siano state fatte su Mr contestualmente o addirittura prima di essere trasferite sulla missiva.⁴⁰

A tal proposito si rammenti che la *Sen.*, II 1, fu scritta quando Boccaccio aveva già lasciato Napoli. Prima di raggiungere Venezia, il Certaldese fece sosta a Sulmona da Barbatto e subito dopo a Padova da Pietro da Moglio. E proprio nello stesso giorno, il 13 marzo 1363, Petrarca mandò una *cedula* a quest'ultimo, la *Disp.*, LIX = *Var.*, XXXIX, con acclusa «una compagna per il nostro Giovanni», perché doveva essere a conoscenza del fatto che Boccaccio si era fermato lì.⁴¹ Per

dei filosofi, Epicuro. *Quello infatti dice: «mi pento, se mai si crede a un misero, mi pento e mi dolgo io stesso di quello che ho fatto»*. Questo invece: «È principio di salvezza» dice «la conoscenza del peccato». La seconda citazione è da SENECA, *Ep.*, XXVIII 9.

38. Ai testimoni precanonici (Cambridge, Peterhouse, 81 = Cb; Oxford, New College, 267 = On; Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chig. L VII 262 = Chig) registrati nell'apparato di PETRARCA, *Res seniles. Libri I-IV*, cit., pp. 106-40, va ora aggiunto il Laur. Plut. 26 sin. 8, cc. 209r-214v, sottoscritto da Tedaldo Della Casa, su cui cfr. BILLANOVICH, *Petrarca letterato*, cit., p. XXI, per il quale «Tedaldo formò questo codice con testi della raccolta di scritti del Petrarca riunita dal Boccaccio», e *Codici latini*, cit., pp. 365-73 (scheda num. 243 a cura di C. BIANCA). Dalla mia collazione questo testimone risulta avere nel testo, come gli altri tre, le *additiones* petrarchesche del Marciano.

39. PETRARCA, *Res seniles. Libri I-IV*, cit., p. 126.

40. Si noti, per inciso, che le restanti aggiunte autografe (non erase) sono vergate in una grafia cronologicamente coeva alla nostra e si trovano in corrispondenza della già ricordata *Sen.*, VI 8, a Zanobi, di cui però non si conserva copia della missiva, e accanto a *Fam.*, XXIII 12 29, c. 48r, che è indirizzata a Guido Sette il 1° dicembre 1360 e di cui invece è sopravvissuto anche il testo γ, privo in tal caso dell'*additio* marginale del Marciano, confluita poi nella redazione definitiva. Si noti, inoltre, che, fra tutte le lettere di cui si conservano le tre redazioni, la *Sen.*, II 1, è l'unica in cui si riscontra un significativo accordo in varianti adiafore di α e γ contro β.

41. F. PETRARCA, *Lettere disperse*, a cura di A. PANCHERI, Parma, Guanda, 1994, p.

Arnaldo Foresti la lettera allegata alla *cedula* per Pietro da Moglio sarebbe stata proprio la *Sen.*, II 1, ma pare curioso che il mittente abbia deciso di inviare una missiva così lunga consapevole dell'imminenza dell'arrivo del suo destinatario a Venezia e del fatto che quindi avrebbe potuto dargliela *brevi manu* poco dopo.⁴² È più logico forse concludere che la lettera per Giovanni allegata alla *Varia* a Pietro da Moglio fosse un'altra e contenesse soltanto informazioni pratiche o comunicazioni di servizio relative magari al viaggio che Boccaccio avrebbe di lì a poco dovuto affrontare per raggiungerlo. A ogni modo, ciò che è sicuro è che alla fine di marzo la missiva della *Sen.*, II 1, si trovava a Venezia con il suo destinatario e che, dunque, qui poteva agevolmente accogliere le medesime aggiunte fatte da Petrarca al testo marciano.

Tirando le somme, quindi, la decisione di chiudere la raccolta marciana con la *Sen.*, II 1, potrebbe rispondere a una duplice volontà d'autore: dare il massimo rilievo al contenuto di questa lettera così militante ed elaborato sul piano letterario e forse – ma è solo una mera ipotesi – fare addirittura del suo destinatario il dedicatario ideale dell'intero volume. Sembrano suggerirlo alcuni indizi sia sul piano materiale (la pergamena di buona qualità, le rubriche in rosso, l'eleganza complessiva della pagina, la *facies* accurata e rifinita del codice nel suo insieme), sia su quello strutturale (la posizione strategica della prima e dell'ultima epistola, l'assenza di diverse lettere composte in quel torno di anni, alcune delle quali confluiranno poi nella raccolta delle *Familiari* o delle *Senili*, e, di contro, la presenza di testi che saranno scartati, ossia le sette *Disperse*). E d'altro canto, non si devono tralasciare indizi di segno opposto, come il fatto che il volume sembra essere rimasto a casa dell'autore e che la raccolta è priva di titolo e suddivisione in libri. Riguardo al primo problema, tuttavia, è possibile che per qualche ragione Petrarca abbia abban-

416: «Cedule huius sociam unam ad Iohannem nostrum facies pervenire [...]»; di recente di queste lettere è uscita una nuova edizione: cfr. ID., *Lettere disperse*, a cura di E. NOTA, intr., trad. e note di U. DOTTI, Torino, Aragno, 2020, dove la *Disp.*, LIX = *Var.*, XXXIX, è alle pp. 432-37.

42. FORESTI, *Aneddoti*, cit., p. 450. L'altra *socia* era diretta a Nicoletto d'Alessio, protonotario della cancelleria di Francesco il Vecchio da Carrara, ma è perduta.

donato l'idea iniziale di donarlo a qualcuno (come è accaduto con l'autografo della *Sen.*, IX 1, nato come missiva e poi mai spedito)⁴³ e, riguardo al suo ordinamento, che l'assenza di titolo dipenda proprio dall'abbandono del progetto originario e che essa stessa, come pure la scansione in libri, fossero per lui solo l'ultimo atto del processo di allestimento di un epistolario (non si trova purtroppo nei suoi scritti alcun cenno a questo aspetto).

Alla luce di quanto è stato fin qui detto, mi pare quanto meno indubbio che d'ora in avanti bisognerà ripensare criticamente all'etichetta di «archetipo abbandonato» delle *Familiari* (definizione, peraltro, di per sé ambigua, qualsiasi sia stata la sua vera funzione) e assegnare una nuova identità alla silloge marciana. E se la mia ricostruzione dovesse rivelarsi convincente, si potrà dare come termine *ante quem* per la sua ultima revisione il luglio 1363, quando Boccaccio lasciò Venezia per fare ritorno nella sua Certaldo, e immaginare i due amici seduti insieme allo scrittoio di fronte a questo prezioso codice mentre l'autore era intento a sistamarlo e magari a chiedere consiglio a chi aveva accanto in quel momento.

43. Vd. sopra, par. 1.

ILLUSTRARE I *RERUM VULGARIUM FRAGMENTA*
FRA TRE E QUATTROCENTO

Interpretare le principali linee di sviluppo dell'illustrazione ai *Rerum vulgarium fragmenta* nei primi secoli della diffusione dell'opera è un compito non dei più semplici, sia per il profilo carente della documentazione, sia dal punto di vista metodologico. La consuetudine con i ricchi e diffusi apparati figurativi della *Commedia* rende l'appressamento iconografico al canzoniere di Petrarca, al paragone, quasi insoddisfacente, se non altro per il numero limitato di esemplari su cui effettuare l'indagine. Nella maggior parte dei casi, inoltre, il censimento (o un abbozzo dello stesso, che è ancora da fare nella sua interezza) restituisce solo alcuni capilettera ornati o abbitati, o figure che accompagnano la pagina iniziale dell'opera, così che l'unico esemplare in cui un apparato iconografico accompagna costantemente il testo del canzoniere petrarchesco è quello dell'incunabolo Vindeliniano della Biblioteca Queriniana di Brescia, disegnato nei margini da quel geniale artista che è stato Antonio Grifo, ma risalente all'ultimo decennio del Quattrocento. Lievemente migliore in termini numerici – e assai più interessante per il lettore, visti i nomi coinvolti, come quello di Francesco di Antonio del Chierico (si pensi al capolavoro del Med. Pal. 72) o di Apollonio di Giovanni (Urb. lat. 683) – è la situazione dei *Triumphs*, sulla quale è previsto uno specifico intervento in questi stessi Atti,¹ e che quindi non affronterò se non con una brevissima incursione, perché la loro vicenda illustrativa non può essere facilmente disgiunta da quella dei *fragmenta*. Spesso, infatti, le opere viaggiano insieme (ad esempio i tredici o forse quattordici manoscritti decorati da Francesco di Antonio del Chierico sono equamente divisi tra quelli con il solo canzoniere e quelli con canzoniere e *Triumphs*); e se pure i capitoli del-

1. V. CELOTTO, *Testo e immagine nella tradizione dei 'Trionfi'*. Ringrazio per i preziosi suggerimenti Silvia Argurio e Lucrezia Signorello.

la visione potevano far ricorso a modelli iconografici già cristallizzati nella tradizione illustrativa della *Commedia*, il loro transito al canzoniere, in caso di illustrazione estesa alle due opere, non è quasi mai rilevante. Era relativamente semplice, infatti, basandosi sull'iconografia del Dante dormiente che si afferma presto per la *Commedia*, disegnare un poeta disteso nel *somnium* all'inizio dei *Triumphs*, come appare nell'Harley 5761 della British Library a f. 11r² (tav. 1) o nel ms. 4648 Bd. Ms. 24 della Cornell University Library di New York, f. 2r (tav. 2); o ancora nel parigino Ital. 548, f. 11r (tav. 3); risultava invece più difficile, per gli illustratori o i promotori dei programmi iconografici, interpretare il romanzo amoroso, che non aveva precedenti modellizzanti.

Nella maggior parte dei casi in cui esso è illustrato, anche solo in parte, il canzoniere è accompagnato da una cursoria iconografia dell'autore o dal ritratto di Petrarca, che talvolta si trova insieme a quello di Laura o in sintetiche scene che li vedono insieme: queste immagini non si configurano come decorazione dell'opera o pieno apparato iconografico, ma seguono – per il ritratto – un preciso modello, quello presente all'inizio del codice del *De viris illustribus* di Darmstadt (Hessische Landesbibliothek, ms. Ital. 101, f. 1v: tav. 4), in cui un foglio aggiunto, miniato da un artista padovano, rappresentava l'immagine di Petrarca nello studio, ispirata all'affresco presente nella Sala dei Giganti del palazzo Carrarese. Questo ritratto transita dalle opere latine alla raccolta volgare ed è il prototipo di un'ampia serie di ritratti analoghi inseriti all'inizio di alcuni codici contenenti il canzoniere come, ad esempio, il Palatino 184 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, in cui a f. 1v compare l'immagine di Petrarca nello studio;³ o che trasmettono il canzoniere as-

2. Su questo ms. cfr. A.C. DE LA MARE, *New Research on Humanistic Scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525: un primo censimento*, a cura di A. GARZELLI, Firenze, Giunta Regionale Toscana, 1985, 2 voll., I pp. 395-574, a p. 549, e J.B. TRAPP, *The iconography of Petrarch in the age of Humanism*, in «Quaderni petrarcheschi», IX-X 1992-1993, pp. 1-74, alle pp. 46 e 60. Di tutti i manoscritti citati non fornirò nelle note seguenti che la bibliografia essenziale.

3. Della ricca bibliografia sul manoscritto, riguardante anche questioni testuali relative alle forme del canzoniere precedenti a quella serbata dal Vat. lat. 3195, si

sieme ai *Triumphs* (BML, Plut. 90 inf. 2, f. 1v, datato 1466;⁴ Strozzi 172, f. 11v; Strozzi 174, f. 6v). Anche altri manoscritti del canzoniere (Firenze, BML, Ashb. 845, f. 11r; Roma, Bibl. Casanatense, 24, f. 9r), e dei *Triumphs* (Roma, Bibl. Corsiniana, 55 K 10, f. 2r),⁵ recano in apertura il ritratto basato sul modello del chierico letterato, di profilo, con corona di alloro e libro in mano. Particolarmente interessante, tra i vari esempi di questa iconografia, è quello della Pierpont Morgan Library di New York, ms. M.502, perché è uno dei non molti casi in cui il ritratto appare su un manoscritto trecentesco, che fu allestito nel 1375 a Milano o Pavia per Galeazzo II Visconti.⁶ Nel lato destro, in un capolettera, è presente Petrarca, incappucciato, seduto alla scrivania accanto a una libreria, mentre tiene la penna su un li-

veda, con particolare riferimento alle illustrazioni, la scheda di V. FERA in *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine*. Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 19 maggio-30 giugno 1991, a cura di M. FEO, Firenze, Le Lettere-Cassa di Risparmio di Firenze, 1991, pp. 108-9 num. 66, 245; G. ALBANESE, *Un dittico umanistico: Petrarca e Boccaccio*, in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. Atti del Convegno di Firenze, 26-27 marzo 1998, a cura di G. LAZZI e P. VITI, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 149-69, a p. 161; M. CURSI, *Per la prima circolazione dei 'Rerum vulgarium fragmenta': i manoscritti "antiquiores"*, in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di D. BIANCONI, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2014, pp. 225-61, alle pp. 228 e 244.

4. Il codice è scritto in mercantesca da Fruosino di Ludovico di Ciecie di Pragno nel 1466 e decorato da un miniatore fiorentino; si veda la scheda di R. FARSI, in *Codici latini del Petrarca*, cit., pp. 154-55; TRAPP, *The iconography*, cit., p. 21 n. 42; M. FERRARI, *Tra libri, testi e documenti: luogo e strumenti di scrittura personale*, in *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*. Atti del Convegno internazionale di Arezzo, 8-11 ottobre 2003, a cura di C. TRISTANO, M. CALLERI, L. MAGIONAMI, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2006, pp. 431-66.

5. Quest'ultimo riprodotto in facsimile con vari apparati in *Trionfi. Manoscritto 55.K.10 (Cors. 1081)*, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006.

6. H.W. STOREY, *Il codice Pierpont Morgan M. 502 e i suoi rapporti con lo scrittoio padovano di Petrarca*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*. Atti del Convegno di Monselice-Padova, 7-8 maggio 2004, a cura di F. BRUGNOLO e Z.L. VERLATO, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 487-504; M. CURSI ET AL., *Petrarca e i suoi copisti*, in *Medieval Europe in Motion: The Circulation of Artists, Images, Patterns and Ideas from the Mediterranean to the Atlantic Coast (6th-15th Centuries)*. International Conference, Lisbon, April 18-20, 2013, ed. by M.A. BILOTTA, Palermo-Lisboa, Officina di studi medievali-Instituto de estudos Medievais, 2018, pp. 77-84, a p. 84.

bro aperto (tav. 5). Nell'angolo opposto compare il ritratto di profilo di una donna, con ogni probabilità Laura. Ma su questo punto sarà sufficiente il rimando ai diversi importanti studi sull'immagine di Petrarca, a partire da quelli imprescindibili di Trapp fino agli ultimi di Monica Berté e Romana Brovia nel volume *Petrarca lettore* del 2016.⁷ Basterà qui ricordare soltanto come l'immagine dell'umanista allo scrittoio, intento a leggere e a comporre, transita senza soluzione di continuità dalle opere storiche come il *De viris* ai manoscritti latori dell'opera poetica volgare, assimilando dunque quest'ultima al grande impegno etico dell'autore e alla sua immagine di studioso e letterato, assecondando perciò una identità forse voluta dallo stesso Petrarca e silenziando quella dicotomia etica e compositiva che a distanza di molti secoli, ed esaurita la spinta propulsiva del magistero etico e letterario dell'autore, i posteri hanno voluto leggere tra la produzione latina e quella volgare.

Se le immagini del poeta restano consolidate nel tempo, derivanti come sono da un modello autorevole e preso dal vivo, nelle illustrazioni dell'opera è possibile individuare, da un secolo all'altro, fra fine del Trecento, metà del Quattrocento e ultimi anni del secolo, almeno tre diverse attitudini iconografiche che se da un lato sono derivanti da diversi modelli di impaginazione del testo o da nuove tecniche di miniatura, dall'altro sono anche sintomo di diverse interpretazioni del canzoniere che si succedono nel corso dei decenni e che, se volessimo schematizzare, potremmo definire come una fase morale, aderente al testo e alla sua bipartizione, una classica, attorno alla metà del Quattrocento, in cui gli agganci delle figure con il testo iniziano a farsi labili, per inclinare infine, verso la fine del secolo e i primi del Cinquecento, a una tendenza assai vicina alla produzione di emblemi a partire da versi irrelati del canzoniere interpretati come gnomici. Infatti, se i primi illustratori avevano adornato i capilettera iniziali delle due parti dell'opera, o inserito miniatu-

7. Per Trapp vd. *supra* alla n. 2; M. BERTÉ, «Lector, intende: letaberis». La prassi della lettura in Petrarca, e R. BROVIA, *Interno con poeta che legge. Rappresentazioni e autorappresentazioni di Petrarca lettore*, in *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*. Atti delle Giornate di studio, Roma, 11-12 marzo 2014, a cura di L. MARCOZZI, Firenze, Cesati, 2016, risp. alle pp. 15-40 e 157-74.

re tabellari in loro corrispondenza seguendo le indicazioni del poeta relative al senso morale della bipartizione del canzoniere, in una seconda fase, in mancanza di tradizioni e modelli che potessero sostenere iconograficamente una raccolta di liriche amorose, si fece ricorso ai corredi illustrativi di opere analoghe o con le quali il canzoniere intratteneva un rapporto privilegiato, come per esempio le *Metamorfosi* di Ovidio. La scena di Apollo e Dafne è quasi un marchio di fabbrica delle immagini dell'*atelier* di Francesco di Antonio del Chierico, tant'è che è presente in molti dei manoscritti del canzoniere da lui illustrati a metà Quattrocento nella Firenze colta e raffinata cui non fa certo difetto la cultura letteraria umanistica. Un esempio celebre è quello del ms. Canonici ital. 62 della Bodleian Library di Oxford, f. 1r (tav. 6), ma la stessa immagine si ritrova in diversi altri codici. Su di essi è intervenuta Lucrezia Signorello in un articolo recente.⁸ Con questo studio e con quelli di Simonetta Nicolini⁹ e di Ada Labriola¹⁰ nel commentario al ms. Strozzi 174 dei *Triumphs*, ha avuto grande impulso lo studio dei manoscritti illustrati del canzoniere nel loro complesso sotto il profilo codicologico e delle tecniche di miniatura, ma ancora resta molto da fare su due fronti: anzitutto, è necessario allargare il quadro dei riferimenti, da un lato censendo tutti i manoscritti illustrati dell'opera, dall'altro comprendendo in questo censimento anche le stampe. Bisognerà poi sistematizzare le informazioni in nostro possesso ed evidenziare alcune possibili costanti iconografiche nell'illustrazione del canzoniere.

Il primo punto da affrontare è la definizione del *corpus*. È vero che se ci affidiamo a un'indagine su Manus – che non esaurisce ovviamente il quadro completo – otteniamo poco più di venti esemplari

8. L. SIGNORELLO, *L'iconografia ovidiana di Apollo e Dafne nella decorazione di Francesco di Antonio del Chierico per i 'Rerum vulgarium fragmenta'*, in «Petrarchesca», VIII 2020, pp. 99-118.

9. S. NICOLINI, *Due codici delle 'Rime' di Petrarca e la loro decorazione*, in «Rara volumina», I-II 2010, pp. 9-20.

10. A. LABRIOLA, *Da Padova a Firenze: l'illustrazione dei 'Trionfi'*, in *I Trionfi. Commentario (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 174)*, a cura di I.G. RAO, Castelvetro di Modena, ArtCodex, 2012, pp. 59-115.

decorati o illustrati di opere di Petrarca, solo sedici dei quali riguardano il canzoniere. E che tra questi, la maggior parte presenta solo iniziali ornate.¹¹ Ma una fonte più attendibile, come il sito *petrarcaillustrato.it* curato da Luca Carlo Rossi, cui va dato merito di aver intrapreso una prima consistente schedatura, offre invece il cospicuo numero di cinquanta manoscritti illustrati, dei quali è sommariamente descritto il contenuto. Questi non completano però il quadro dell'illustrazione del canzoniere, perché vanno loro aggiunte alcune stampe, molto meno note della celeberrima stampa Queriniana decorata da Antonio Grifo, come ad esempio l'incunabolo B.R. 103 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze che conserva un ricco apparato illustrativo per i *Triumphs*,¹² o le due cinquecentine conservate dalla Biblioteca Apostolica Vaticana che testimoniano di una tendenza all'interpretazione emblematica di alcune poesie del canzoniere. Il secondo è che entrambi questi elenchi sono da completare con una schedatura sistematica, da avviare anche con l'aiuto del *database* sull'interpretazione del canzoniere promosso all'interno del progetto *Petrarch's Exegesis in the Renaissance* diretto da Simon Gilson dell'Università di Oxford.

Da una prima ricognizione, che andrà certamente ampliata, emerge come la varietà tematica delle illustrazioni non sia particolarmente ricca, poiché nella maggior parte dei casi vengono rappresentati Petrarca e Laura, in maniera statica, con qualche significativa eccezione che "moralizza" l'opera attraverso il racconto figurato dei suoi eventi centrali e dei suoi punti di svolta, in particolare la canzone *Io vo pensando*. Questa tipologia si presenta nei pochi esemplari tardo trecenteschi a noi noti. Una scena spesso ricorrente è l'incontro tra Petrarca e Laura, sviluppata dagli illustratori secondo diverse tipologie ma sempre presente nei manoscritti che adibiscono un minimo programma iconografico, pur non andando molto oltre la rappresentazione del primo incontro, variamente interpre-

11. Ad es. il ms. 390 della Biblioteca Civica «Angelo Mai», trascritto dal bergamasco Armachide Suardi nel giugno 1457; o il manoscritto quattrocentesco di Livorno, Biblioteca Comunale Labronica, Sez. XVI n. 17, che presenta un'iniziale ornata non particolarmente significativa a f. 41v.

12. È l'edizione di Venezia, Rinaldo da Nimega & Teodoro da Rijnsburg, 1478.

tato. Un esempio significativo si reperisce nel manoscritto del Walters Art Museum di Baltimora, W.410, un codice romano del XV secolo latore del canzoniere, in cui a f. 1r il poeta, in abito rosso e coronato di alloro, e Laura, in blu, si offrono fiori (tav. 7).¹³ In altri manoscritti, i due protagonisti sono talvolta accompagnati da Amore che scocca una freccia nei pressi di Valchiusa (così accade nell'Harley 3567 della British Library, un manoscritto mantovano del 1465 circa con miniature attribuite a Gaspare da Padova, a f. 9r; o nel celebre Ashburnham 1263 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, f. 7r, in cui Laura incorona Francesco mentre Amore scocca il dardo).

Fanno eccezione alcune scene di incoronazione di Petrarca da parte di Laura o, soprattutto per i manoscritti quattrocenteschi di alta committenza, scene da "corte d'amore", con il poeta e la sua amata in compagnia di altri eleganti personaggi. In fin dei conti, si tratta di brevi varianti sul tema dell'immagine dell'autore, a volte (e costantemente nei manoscritti di opere latine) rappresentato come umanista al leggio, mentre più spesso egli appare nel canzoniere come esponente di una sorta di società amorosa nell'ambito di un rinnovamento delle tipologie cortesi. Si veda per esempio il ms. Canonici ital. 69 della Bodleian Library di Oxford, di provenienza milanese, decorato attorno al 1420, in cui, a f. 1r, Laura in verde con copricapo rosso e ramo di lauro in mano, Petrarca in blu e rosso con un cappuccio malva sono in piedi vicino a un altare sul quale sta un libro aperto; dietro di loro compaiono sette dame vestite in verde, rosso e blu, con ghirlande nei capelli (tav. 8). Questo manoscritto peraltro non sottolinea con una illustrazione l'inizio della seconda parte e l'unica sua altra immagine che non sia una decorazione fitomorfa del capolettera è l'inizio della canzone *Vergine bella* con un capolettera abitato a f. 146r.

Nei manoscritti tardo trecenteschi o del primo quarto del Quattrocento non compare molto altro. Il motivo di questa penuria te-

13. Riproduzione del f. 9r in *Petrarch in America. A Survey of Petrarchan Manuscripts*, ed. by M. JASENAS, Washington, The Folger Shakespeare Library-The Pierpont Morgan Library, 1974, tav. 3.

matica è da collegare alla particolare configurazione del canzoniere e all'assenza, o alla scarsa percezione, di una sua dimensione narrativa. Alcune immagini, però, si stabilizzano e vengono spesso ripetute: sono quelle relative all'inizio delle due parti in cui è divisa l'opera, la prima dipendente dal ritratto di Petrarca che viene ulteriormente dotato di particolari, e che si intreccia talvolta all'iconografia dantesca, la seconda che chiama in causa la morte di Laura. Questa è l'unica "narrazione" che le illustrazioni a cavaliere tra XIV e XV secolo ammettono. Perché il canzoniere abbia una sua illustrazione continua di tipo narrativo, dotata di una certa abbondanza, bisognerà aspettare le addizioni ottocentesche del ms. M.427 della Pierpont Morgan Library di New York, datato 1476, di produzione romana e commissionato dalla famiglia Orsini. Si tratta di un manoscritto che ha tratto in inganno qualcuno in passato con le sue quattordici scene di "vita" del Petrarca, che lo renderebbero l'unico a seguire la vicenda del canzoniere, esaltandone i simboli in un contesto "biografico". Tuttavia, a parte il ritratto iniziale del poeta allo scrittoio (f. 1r: tav. 9) e quelli canonici di Petrarca e Laura (f. 10r), le restanti immagini, come la visione del poeta a f. 18v e i diversi simboli legati alla vicenda amorosa e alle metafore che la rappresentano, dai rami d'alloro ai natanti della *navigatio*, da un re babilonese ad Amore, in una serie di concrezioni narrative delle metafore portanti dell'opera, sono da ritenersi spurie. Si tratta, infatti, di quattordici addizioni ottocentesche in stile rinascimentale, così come è una imitazione la decorazione fitomorfa aureo-porpurea.¹⁴

14. Il manoscritto, allestito per la famiglia Orsini, il cui stemma campeggia sul secondo foglio di guardia e a f. 1r, fu venduto nel 1901 da Costantino Corvisieri all'ambasciatore brasiliano a San Pietroburgo José Augusto Ferreira da Costa; dopo la sua morte, fu acquistato da J. Pierpont Morgan (luglio 1910). La data 1476 si ricava dal f. 11v. Il manoscritto fu riprodotto con accompagnamento mal segnalato di diverse altre immagini in *Il codice Orsini-Da Costa delle 'Rime' e dei 'Trionfi' di Francesco Petrarca integralmente riprodotto in fotoincisione e tricomia con ventisette miniature e otto tavole aureo-purpuree più tre facsimili dei codici vaticani 3195, 3196, 3197*, a cura di D. CIAMPOLI, Roma, Danesi, 1904. Si vedano P. GUERRINI, *Sconosciuti manoscritti illustrati di opere petrarchesche di committenza romana*, in *Petrarca e Roma. Atti del Convegno di Roma, 2-4 dicembre 2004*, a cura di M.G. BLASIO, A. MORISI, F. NIUTTA, Roma, Roma nel Rinascimento, 2006, pp. 307-19 (con riproduzione delle illustrazioni);

La tradizione figurativa delle opere volgari di Petrarca ha un punto di svolta nel secondo Quattrocento, e a essa è legato il nome di Francesco di Antonio del Chierico, che ha saputo rappresentare con rara potenza espressiva le metafore fondamentali dei *fragmenta*, dando concretezza di immagine al mondo poetico dell'autore. Si va, infatti, dalla rappresentazione dei momenti principali dell'opera così come sono stati fissati dal loro autore nella partizione assegnata, cioè l'inizio delle due parti che già nell'autografo vaticano erano state ornate, alla sottolineatura di fulcri metaforici che sono stati invece scelti tra i molti dall'illustratore. Mi riferisco al capolavoro dell'illustrazione del canzoniere nel Quattrocento, il Parigino Ital. 548, commissionato da Lorenzo de' Medici e copiato da Antonio Sinibaldi nel 1476,¹⁵ che contiene anche i *Triumphs*, i quali precedono, come spesso accade all'epoca, il canzoniere. L'immagine iniziale a tutta pagina del manoscritto (f. 1v) si riferisce però ai *fragmenta*, e unisce metafora e vita, *navigatio* e immagine del poeta, in una interpretazione espressiva e singolare: vi si scorge Petrarca naufrago che si aggrappa a un lauro, mentre nella bordura inferiore il poeta, in nero, è seduto sotto la stessa pianta (tav. 10). Le altre sette illustrazioni del manoscritto, a piena pagina, riguardano tutte i *Triumphs*, tranne quelle all'inizio dei *Rvf* a f. 56r che raffigurano nel capolettera e nel margine il poeta coronato. Fulcro metaforico dell'intera opera, il naufragio della «nave [...] colma d'oblio» è adattato a una rappresentazione complessiva del nesso tra poesia e vita, legato com'è alla macrometafora della vita quale *navigatio* largamente sfruttata da Petrarca. In assenza di una storia, di personaggi attivi e dinamici, di invenzione narrativa, gli illustratori e i lettori ancorano la propria interpretazione alle più evidenti e concrete manifestazioni dell'aspetto simbolico che, nell'impossibilità di rappresentare il senso letterale, possono produrre raffigurazioni concrete di quello morale.

EAD., *In margine al codice M 427 della Pierpont Morgan Library di New York*, in «Roma nel Rinascimento», 2011, pp. 309-16; G. GUERRINI FERRI, *Fatti e misfatti su un manoscritto dei 'Trionfi' (New York, Morgan Library, ms. M.427)*, in «Scrineum», VII 2010, pp. 35-48.

15. F. 199v: «Scripto per mano d'Antonio Sinibaldi nell'anno m° cccc° lxxvi° in Firenze»; f. 248v: «MCCCCLXXVI a di ultimo di settembre scripto et finito per A. Sinibaldi in Firenze».

La mancanza di narratività del canzoniere non è però la sola ragione con la quale si possa spiegare lo scarso apporto delle immagini al testo, poiché potrebbe aver inciso in questa penuria anche la particolare fruizione del libro di poesia lirica, in molti casi privata, rispetto a quella di altri classici come la *Commedia*. Del resto, è a committenze magnatizie o signorili che si devono i manoscritti illustrati che fra Tre e Quattrocento hanno disegnato il quadro iconografico dell'opera. La vicenda dei *fragmenta* illustrati è eminentemente fiorentina, passa anzitutto attraverso gli Acciaiuoli e Coluccio Salutati, poi transita ai Medici e agli Strozzi, infine nell'ultimo decennio del Quattrocento migra a Milano, in ambiente visconteo; ed è una vicenda prevalentemente di corte, di alta committenza, che rispecchia i valori e le ambizioni culturali degli ambienti di provenienza, prima fra tutte la marcata "rifeudalizzazione" delle immagini iniziali, che ripropongono il tema di un affollato verziere analogo a quello della corte d'amore. Questo tema diviene una consuetudine iconografica, propone una sorta di grammaticalizzazione delle immagini del canzoniere che va di pari passo con quella della sua lingua poetica, anzi la anticipa di qualche decennio.

Molte sono le scene "di corte", come quella cui ho già accennato del ms. Canonici ital. 69, alle quali si contrappongono le sottolineature iconografiche della partizione narrativa e morale dell'opera. Un esempio di questa tendenza, tra i più significativi, è il Palatino 184 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, codice con cui torniamo all'ultimo decennio del Trecento. Le due miniature tabellari che accompagnano l'incipit e l'inizio della seconda parte (Petrarca incontra Laura ed altri personaggi a f. 1r [tav. 11], e Cristo appare a Petrarca, accanto a Laura defunta, f. 105r [tav. 12]), alle quali si aggiunge un ritratto a figura intera del poeta nel primo foglio di guardia, contrappongono una scena mondana per la prima parte a una morale all'inizio della seconda, in un'interpretazione assai aderente alla bipartizione d'autore del testo. Nella prima metà della prima illustrazione troviamo Petrarca laureato in veste azzurra, con un libro rosso in mano e assiso in cattedra. L'immagine asseconda l'interferenza del modello del chierico letterato, proprio delle opere latine, che accoglie un gruppo di persone guidate da Laura vesti-

ta di rosso la quale gli porge un ramo di alloro. Un'iconografia simile compare anche all'inizio dei *fragmenta* nel tardo trecentesco Laurenziano Pluteo 41.2, mentre nel ms. King's 321 della British Library (un manufatto veneziano dei primissimi del Quattrocento, con miniature attribuite da Trapp a Cristoforo Cortese) a f. 1r Laura tiene la corona mostrandola al poeta ritratto allo scrittoio (tav. 13). Uno spazio all'inizio della seconda parte vi è riservato per l'immagine di Laura morta in dittico con quella del poeta, ma a differenza che nel Palatino 184 essa non è stata realizzata. Nella seconda illustrazione del Palatino, il poeta guarda in direzione di Cristo indicando il cadavere dell'amata, rappresentato con crudele realismo in forma di scheletro. La canzone cui l'immagine fa riferimento è *Io vo pensando*, prima della seconda parte, anche se Laura non è ancora morta a questo punto della narrazione: l'illustratore non si lascia però ingannare dal proposito petrarchesco di anteporre la sua *mutatio animi* alla morte dell'amata, ma adotta una lettura morale del componimento conforme alla *meditatio mortis* che caratterizza la seconda parte della produzione letteraria petrarchesca.

Questa scelta, se da un lato si ispira per la disposizione alle illustrazioni nel *bas de page* che iniziavano nella stessa epoca a caratterizzare i manoscritti della *Commedia*, dell'altro fornisce una chiara interpretazione da parte del miniatore, o del committente di questo breve ciclo iconografico, sul significato complessivo dei *Rerum vulgarium fragmenta*, riconducendo l'opera a un genere essenzialmente morale, come doveva essere nelle intenzioni dell'autore e dei suoi lettori trecenteschi. La lettura più disimpegnata dell'opera che si imporrà nel giro di qualche decennio e più decisamente nel secolo successivo tenderà in qualche modo a obliterare questo aspetto. L'iconografia del Palatino 184 è invece caratteristica di un'interpretazione, quella tardo trecentesca e primo quattrocentesca, ancora saldamente connessa con i sensi morali e l'idea di pentimento che il testo e la sua struttura presentavano. Essa conta infatti qualche esempio di poco precedente o contemporaneo: le si può accostare molto da vicino quella del ms. Strozzi 172 della Biblioteca Medicea Laurenziana e, a parte le differenze di esecuzione, l'illustrazione del canzoniere nel ms. Italian 1 della John Rylands University Library di Manchester.

Questo codice, destinato alla famiglia Strozzi, rappresenta il primo esempio noto di canzoniere illustrato; le sue miniature sono state attribuite a Simone Camaldolese, un miniatore senese che servì anche Coluccio Salutati. Al f. 3r, la lettera iniziale (la V di *Voi ch'ascoltate*) è abitata da Petrarca raffigurato nello studio, mentre Laura – incoronata d'alloro – occupa il fregio laterale. Entrambe le figure sono sormontate dalla figura di Amore, alata, che tiene l'arco da cui è partita la freccia conficcata nel petto del poeta, insanguinato (tav. 14). Anche l'iniziale della seconda parte (la I di *Io vo pensando*, f. 105r) è abitata, con il poeta ritratto a figura intera che osserva Laura defunta. Amore è sostituito dalla Morte, e analogamente si trasforma l'attributo, dall'arco alla falce (tav. 15). Comune a questi tre esempi (Palatino 184, Strozzi 172, John Rylands Ital. 1), il dittico Petrarca in cattedra / Petrarca e Laura defunta che caratterizza l'inizio delle due parti del canzoniere costituisce un modello iconografico stabile nel tardo Trecento fiorentino, epoca che predilige una lettura dell'opera non priva di aspetti morali e persino religiosi.

Questo tipo di interpretazione si andrà obliterando nella Firenze del Quattrocento. Nel pieno XV secolo, infatti, il modello bipartito sarà superato, per lasciare progressivamente spazio alla sovrapposizione tra la vicenda amorosa del canzoniere e quella del mito di Apollo e Dafne nelle *Metamorfosi* di Ovidio, cui abbiamo già accennato, presente in ben sei occasioni in manoscritti attribuiti a Francesco di Antonio del Chierico. L'attenzione all'intertesto mitologico e il condizionamento che l'iconografia già molto salda del poema di Ovidio opera sul canzoniere sono dovuti, mi pare, a due motivi: il primo è il peso della cultura letteraria classica e in genere del culto dell'antichità nella Firenze del secondo Quattrocento; il secondo è più implicato con la cultura letteraria volgare, ed è la circolazione dei primi commenti al canzoniere, come quello di Filelfo, dove era evidenziato in maniera corposa l'apporto di Ovidio e dei poeti latini al tessuto linguistico del canzoniere. Un caso particolare e quasi unico riguarda poi il ms. A 13 della Biblioteca Comunale Forteguerriana di Pistoia, datato al 1464,¹⁶ che presenta a f. 69v un

16. Il ms., il cui testo si deve alla mano del pistoiese Iacopo di Piero de Chancel-

disegno acquerellato raffigurante Laura e Petrarca. Si tratta di un caso di interferenza tra la tradizione del testo volgare e quella dell'opera latina, che nel Quattrocento, nonostante una divergenza ormai sostanziale nei lettori e nella trasmissione, continuavano a volte a collidere. Il manoscritto, infatti, non contiene le opere volgari ma, incastonato tra un'opera morale del filosofo inglese del Trecento Walter Burley e la *Poetria nova* di Goffredo di Vinsauf, il *Bucolicum carmen* (ff. 49r-69v), in coda al quale appare un disegno, di non eccelsa fattura, che rappresenta il poeta e la sua musa che incrociano gli sguardi attraverso un triregno, probabile sineddoche figurata di Avignone.

Risale alla metà del XV secolo il manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Varia 3, dovuto a un copista probabilmente bolognese e datato al dicembre 1444, che è uno dei più interessanti per le innovazioni che apporta all'iconografia complessiva del canzoniere. Il codice presenta nella pagina incipitaria (f. 1r) una scena narrativa – entro cornice – ambientata in un paesaggio montano attraversato da un fiume, sullo sfondo di Valchiusa. In essa Laura, vestita di bianco, tiene in mano un ramo di alloro da cui emerge Amore in atto di lanciare una freccia contro il poeta, mentre un gruppo di cinque donne li osserva (tav. 16). Uno spazio era riservato a f. 105r per illustrare *Io vo pensando*, probabilmente secondo il modello rispettoso della bipartizione morale che aveva caratterizzato esperienze iconografiche precedenti, ma la miniatura non fu realizzata. La più sensuale immagine, dei ff. 139v-140r (cartacei aggiunti nel sec. XVI), che presenta due figure disegnate a matita nera e bianca su fondo a minio, il poeta e Laura nudi, deriva invece da fogli incollati sull'originale, senza alcun rapporto con esso.¹⁷ Della storia

laris, contiene anche il *Bucolicum carmen* datato al 1468: N. MANN, *Il 'Bucolicum carmen' e la sua eredità*, in «Quaderni petrarcheschi», x 1993, pp. 513-35, a p. 534; scheda in *I manoscritti medievali della Provincia di Pistoia*, a cura di G. MURANO, G. SAVINO, S. ZAMPONI, Firenze, Regione Toscana - SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1998, p. 84 num. 155 e tav. CLXIX.

17. Le due immagini sono state collegate in passato al ms. Orsini-Da Costa cit. *supra*, nella n. 14, in seguito alla citata riproduzione del codice nel 1904, con un apparato iconografico fittizio, ancorché presentato ambigualmente come originale,

del codice, entrato in Nazionale alla fine dell'Ottocento, non si sa molto finora, ma alcune ricerche stanno facendo luce in proposito.¹⁸ La miniatura iniziale che illustra la scena madre del canzoniere, cioè il momento dell'innamoramento, aggiunge un tassello iconografico a una questione ampiamente discussa nella prima esegesi del poema, e che si è largamente imposta in seguito nella versione scelta dal poeta, quella cioè relativa al luogo in cui il primo incontro è avvenuto. Come sappiamo, gli unici riferimenti alla chiesa di Santa Chiara in Avignone sono dovuti alla nota obituaria di Laura cui rimanda il son. 211, pesantemente riscritto (e forse scritto *tout court*) negli ultimi anni di vita da Petrarca, nota che inizia a essere conosciuta solo dagli anni Settanta del Quattrocento, non senza suscitare alcune polemiche in merito alla sua autenticità, oltre che all'attendibilità. Il testo del canzoniere non lascia dubbi sul fatto che l'incontro si sia svolto all'aperto, come avrebbe polemicamente sottolineato il Vellutello nel suo commento. La versione che si imporrà successivamente sulla base della nota obituaria si deve, come spesso accade, alle manipolazioni della propria biografia che Petrarca dissemina creando i documenti che ne attestano i passaggi.¹⁹ Ma prima

che comprendeva invece apporti da diverse fonti, tra cui queste due immagini. Si veda GUERRINI FERRI, *Fatti e misfatti*, cit.

18. Il codice venne acquistato dalla Biblioteca Nazionale nel 1876 dal libraio Silvio Bocca, come emerso dalla documentazione d'archivio compulsata da L. SIGNORELLO, *Storia di un acquisto: come un codice del Petrarca si sia fatto attendere per mesi alla Vittorio Emanuele dopo aver vagato per le librerie antiquarie d'Europa*, in «Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivisti e Bibliotecari», xxxv 2021, pp. 99-114 (ho potuto leggere in anteprima questo importante articolo grazie alla cortesia dell'autrice, che ringrazio anche per aver generosamente riveduto il testo del presente contributo). Al codice accenna M. SIGNORINI, *Sul codice delle 'Tuscolanae' appartenuto a Petrarca* (Roma, BNC, *Vittorio Emanuele 1632*), in «Studi romanzi», 1 2005, pp. 105-33, in partic. p. 107. Si veda anche A. SPOTTI, *Un sedicente codice petrarchesco*, in *Ludica. Per Paola Farenga*, a cura di M. CHIABÒ, M. GARGANO, A. MODIGLIANI, Roma, Roma nel Rinascimento, 2009, pp. 7-8. Assieme al ms. Vittorio Emanuele 1632, il ms. è riprodotto, con apparati, in *Due manoscritti petrarcheschi*, Cd-rom, a cura di F. NIUTTA, con la collab. di M. JACINI, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2004.

19. Per questo argomento rinvio al mio saggio *Vita attraverso i sonetti: il Canzoniere e la biografia del poeta (con note sulla sua iconografia)*, in «Studi petrarcheschi», n.s., xxxii-xxxiii 2019-2020, pp. 65-86.

che la nota obituaria si diffondesse (a partire dall'edizione romana del canzoniere stampata da Giorgio Lauer nel 1471), l'iconografia corrente era quella con la scena che si svolgeva lungo il corso della Sorgue, il che rappresentava uno dei pochi momenti di indubitabile oggettività presenti nel testo. Nell'incunabolo Queriniano, a f. 33v, Antonio Grifo offre la stessa indicazione, nonostante egli possa aver conosciuto, a termini di cronologia, la nota obituaria (tav. 17). Prima di allora, sull'ambientazione arcadica del primo amore per Laura nessuno nutre alcun dubbio, né nell'esegesi né nelle illustrazioni che accompagnano il testo. E a questa Arcadia lo stesso Grifo rimanda nel decorare la prima pagina dell'incunabolo Queriniano, attraverso un suonatore di flauto, simbolo del registro bucolico entro il quale egli comprendeva il canzoniere (tav. 18), mentre solo qualche anno più tardi, illustrando la *Commedia*, l'avrebbe introdotta con la figura di Orfeo, circostanza che evidenzia la differenza in termini sapienziali e di registro tra le due opere.

I disegni di Grifo nei margini dell'incunabolo Queriniano sono un *unicum* nella storia dell'illustrazione al canzoniere, sia per la loro ricchezza sia per la varietà di temi, spesso slegati dal testo; non è il caso di soffermarvisi non solo per la loro notorietà, ma anche perché è difficile farli rientrare nell'alveo di una storia che prevede una seppur minima classificazione degli elementi che la costituiscono. Più interessante cercare di capire come la tipologia illustrativa che Grifo sceglie di adottare per il Queriniano si rifletta sulla sua stessa opera nel meno noto suo canzoniere autografo, il Bodleiano Canonici ital. 73, un codice modestamente ornato con figure animali e fitomorfe (tav. 19). In questo manoscritto, i simboli tendono a sottolineare gli snodi della narrazione; anche qui, come nell'incunabolo Queriniano, forme fitomorfe accompagnano l'incipit dei singoli componimenti (tav. 20); e anche qui, all'inizio della seconda parte il lauro si rinsecchisce e muore, e in generale tutta la vegetazione declina verso un progressivo avvizzimento, come accadrà anche nel Queriniano (tav. 21). Non di ornato si tratta, dunque, ma di un accompagnamento simbolico della vicenda narrata, alla cui assenza di storicità fa da contrappunto l'evoluzione interna della decorazione. A differenza dei manoscritti trecenteschi e del primo Quattrocen-

to, però, in questi due esempi della fine del secolo gli aspetti morali che forniscono una linea narrativa alle raccolte liriche sono rappresentati attraverso una rastremazione in simboli, avulsi da ogni caratterizzazione personale. Non compare più la vicenda denotativa che prevede la figura del poeta di fronte al cadavere della donna amata: questo passaggio si risolve e si sublima in un simbolo vegetale e la progressione evenemenziale e morale è affidata alla trasformazione del simbolo stesso.

Tra le illustrazioni più significative lasciate da Grifo sui margini dei manoscritti e delle stampe che ha decorato, molto ricco è lo sviluppo del tema degli animali fantastici. Essi appaiono copiosi nell'incunabolo Queriniano, ma anche nella raccolta delle sue poesie liriche, il canzoniere della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, It. Z. 64 (= 4824): l'umanista e miniatore veneziano si sbizzarrisce nel suo estro espressivo di origine naturalistica; gli animali appaiono legati al testo, non solo meramente decorativi, come invece spesso accade sui margini del Queriniano. Per esempio, una lotta tra draghi si lega alla psicomachia che è tema portante dei versi al cui margine essa compare²⁰ (tav. 22). Nel Queriniano, oltre agli animali fantastici e reali, e ai serpentelli che trafiggono il libro, sono presenti elementi mitologici ed eruditi, con una connessione a volte labile con il testo, e che virano piuttosto verso una modalità emblematica.

L'esempio straordinario del Grifo ci ricorda che la storia del Petrarca illustrato non può limitarsi alla tradizione manoscritta, perché recano immagini anche diverse stampe del canzoniere e dei *Triumphs*, finora passate sotto silenzio, e l'illustrazione delle stampe non avviene solo in quel delicato momento di passaggio tra cultura manoscritta e del libro a stampa che caratterizza l'età degli incunaboli e di cui reca esempio pregevole il Petrarca Queriniano. Anche agli albori del XVI secolo, pur in formati nuovi, l'illustrazio-

20. Su questo manoscritto e più in generale sul rapporto tra testo e immagine nei manoscritti e nelle stampe illustrate da Grifo, si veda di recente S. ARGURIO, *Appunti su Antonio Grifo e il canzoniere marciano* [Ms. It. Z. 64 (= 4824)], in «Giornale italiano di filologia», LXXI 2019, pp. 413-32.

ne libraria si presenta per il canzoniere in modalità che si ripetono in vari esemplari con coincidenze tali da far ritenere queste decorazioni frutto di un sentire comune o di un atteggiamento interpretativo condiviso. Ciò è dimostrato da due stampe della Biblioteca Apostolica Vaticana che presenterò qui in modo cursorio, rimandando per maggiori dettagli a un altro mio contributo su questi materiali.²¹ La prima è un'Aldina, del 1501, la prima edizione delle *Cose volgari*, segnata Stampe De Marinis 150; l'altra una Giuntina del 1510, Stamp. Chig. V 1205, entrambe decorate con miniature prevalentemente zoomorfe, da due mani diverse in anni immediatamente successivi a quelli della loro pubblicazione.

L'Aldina presenta in tutto trentadue piccole figure per lo più di animali, a volte contemplati in favole esopiche come il leone e i topolini, alcune immagini di origine mitologica. Tutti gli animali hanno un ramoscello d'alloro dorato in bocca o nel becco, che connette l'immagine a un preciso verso, spesso sentenzioso. Alcune tra queste ricorrono identiche anche nella Giuntina (es. *Rvf*, 177 11, un rapace con un uccellino in testa, o 216 4, una roccia che essuda lacrime, in corrispondenza di «lasso spendo il mio tempo lagrimando»), così da permettere di pensare a una dipendenza o a una concomitanza tra i due apparati illustrativi. Assieme ad alcune identità, si presentano però anche diverse differenze, e non solo nelle due mani che hanno vergato le figure. La differenza principale è nel numero delle immagini, che nell'Aldina sono meno della metà rispetto alla Giuntina. In apparenza, le immagini non sembrano avere un rapporto molto stretto con il testo, a meno che non le si interpreti in senso parzialmente emblematico, come riduzione iconica di un verso in cui l'illustratore ha colto, e inteso rappresentare, un aspetto gnomico.

Non sono assenti i significati simbolici di alcuni animali, a volte antifrastrici rispetto al testo o che cercano di interpretarlo con una

21. L. MARCOZZI, *Illustrare Petrarca nei primi anni del Cinquecento. Due stampe figurate della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Petrarchism, paratexts, pictures: Petrarca e la costruzione di comunità culturali nel Rinascimento*. Atti del Convegno di Berlino, 26-27 novembre 2020, a cura di B. HUSS e F. PICH, Firenze, Cesati, 2022, pp. 325-54.

allusione enigmatica. Per esempio, nella Giuntina, in corrispondenza di «Quel ardente disio / che nacque il giorno ch'io / lassai di me la miglior parte a dietro» (37 50-52), è disegnato, con evidenti proprietà rappresentative, un ermellino, che sarebbe simbolo di castità, rappresentato nell'atto di mutilarsi. Animali, piante, elementi ornamentali si susseguono, accompagnandosi ad allusioni storiche. Un trono di marmo trainato da una tartaruga è in corrispondenza di «Mie venture al venir son tarde et pigre» (57 1), in un accostamento iconico che ben rispecchia la sequenza di *adynata* del sonetto; si susseguono levrieri e candelabri, linci e uccelli. Ma anche motivi storici o storico-culturali, come il cane di Diogene in corrispondenza di «De l'empia Babilonia, ond'è fuggita» (114), in cui il poeta ricorda che se ne sta «solo», lontano dalla città, come il cinico. Alcune di queste illustrazioni sono accompagnate da distici latini.

A una prima analisi, si può affermare che gli autori delle immagini presenti in queste due stampe adattano al testo petrarchesco la propria cultura aforistica ed emblematica, puntando a un uso sentenzioso di alcuni versi del canzoniere petrarchesco. Anche la derivazione esopica di diverse immagini non fa che confermare questa tendenza alla morale sentenziosa (sono presenti allusioni alle favole della volpe e dell'aquila, del topo e del leone, del gallo e le perle, e altre ancora); a parte alcune figure antropomorfe, per la maggior parte dei casi si tratta di uccelli che si combattono o si feriscono, animali fantastici come gli unicorni, scene di caccia o bucoliche, scene mitologiche come il supplizio di Prometeo. Le relazioni con il testo sono evidenziate sempre da segni di richiamo. Il più delle volte le immagini raffigurano una sorta di psicomachia continua e sanguinosa. Questa tipologia non è estranea ad altri esempi del Petrarca illustrato: alcune scene di caccia sono pure presenti all'inizio dei *Triumphs* nel Parigino ital. 545 (tav. 23) e nel Berlinese Hamilton 500. In entrambi i casi esse embrano però assumere una mera funzione ornamentale, mentre nelle due stampe paiono più legate a un senso riposto del testo o all'interpretazione dell'illustratore volta a evidenziare il conflitto interiore che è alla base dell'espressione lirica di Petrarca.

In conclusione, evidenzierò una piccola curiosità proveniente

proprio dal Parigino ital. 545. Si tratta di uno splendido esemplare, attribuibile a Francesco di Antonio del Chierico e datato al 1456, contenente *Triumphs* e canzoniere, e latore, in una sezione successiva, anche delle *Rime* di Dante. Per questo, esso contiene un ritratto dell'Alighieri. È uno dei rari casi (un altro è il Laurenziano Strozzi 174) di un manoscritto che rechi assieme i ritratti di Petrarca e di Dante (rispettivamente ai ff. 12r e 191r, entrambi in una cornice a bianchi girari: tav. 24), e il confronto restituisce da un lato l'immagine di un alacre umanista, che scrive e insieme compulsa manoscritti (secondo l'iconografia che abbiamo già visto all'inizio); di contro, si apprezza un Dante un po' scolastico, che porge un solo libro, e il cui tratto segaligno lo fa sembrare anziano. In quegli anni a metà del secolo, dunque, a Firenze, nonostante la popolarità di Dante, la fama di Petrarca combatteva alla pari ed esercitava il potere delle immagini, attraverso una istantanea che era stata presa quando egli era ancora in vita e che continuava a far valere la sua suggestione.



1. London, British Library, Harley 5761, f. 11r (partic.).



2. New York, Cornell University Library, 4648 Bd. Ms. 24, f. 2r (partic.).



3. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ital. 348, f. 11r (partic.).



4. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, ms. Ital. 101, f. 1v.



5. New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.502, f. 1r (partic.).



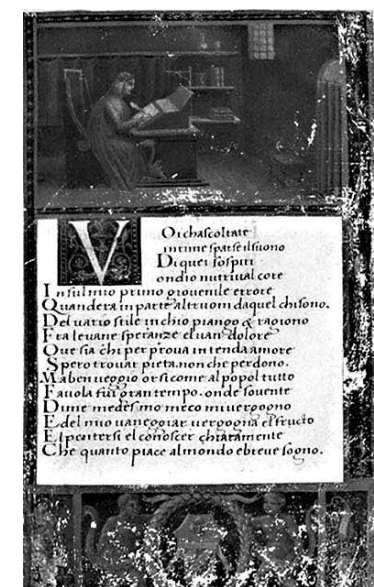
6. Oxford, Bodleian Library, Canonici ital. 62, f. 1r (partic.).



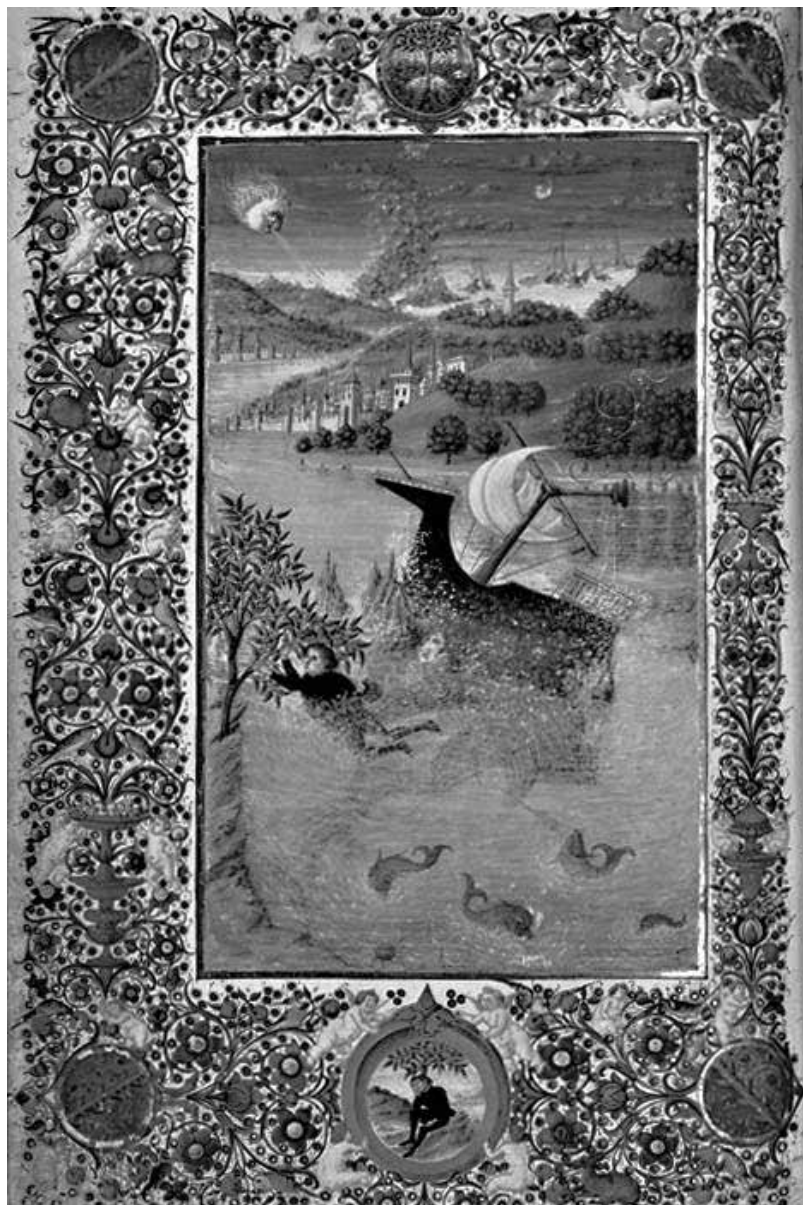
7. Baltimore, Walters Art Museum, ms. W.410, f. 1r (partic.).



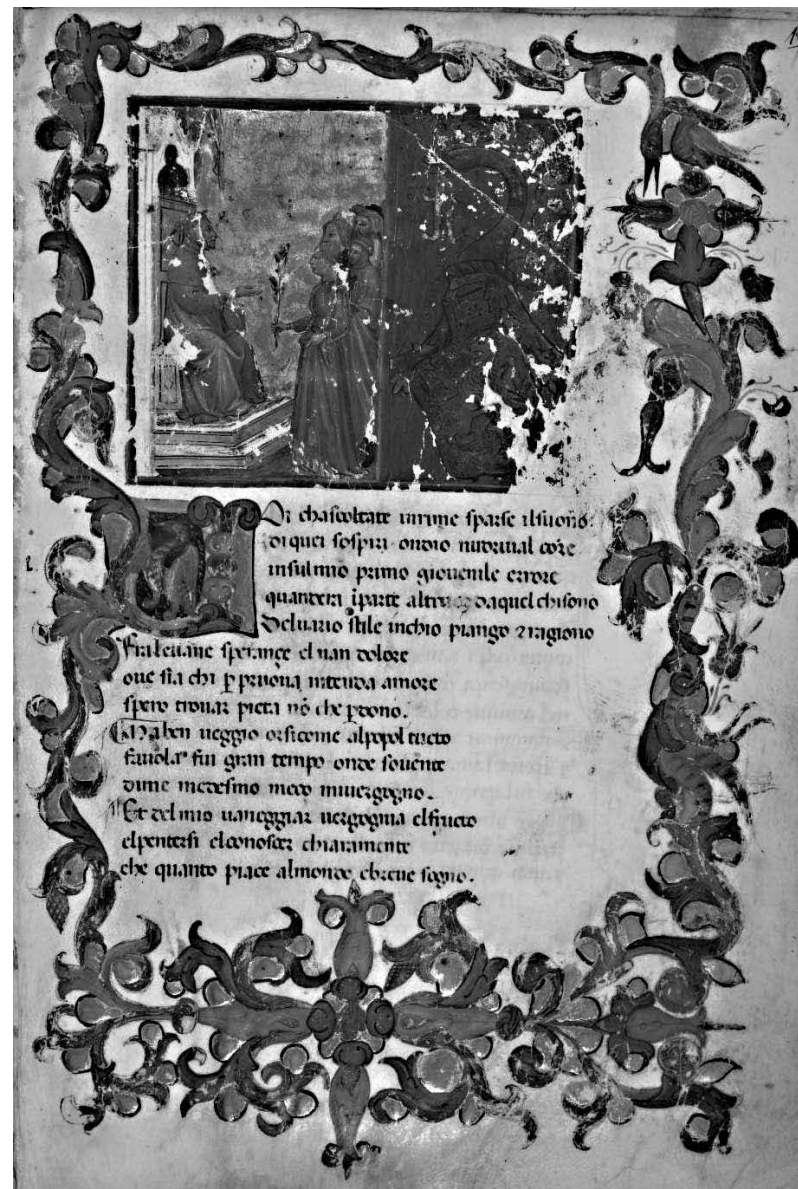
8. Oxford, Bodleian Library, Canonici ital. 69, f. 1r.



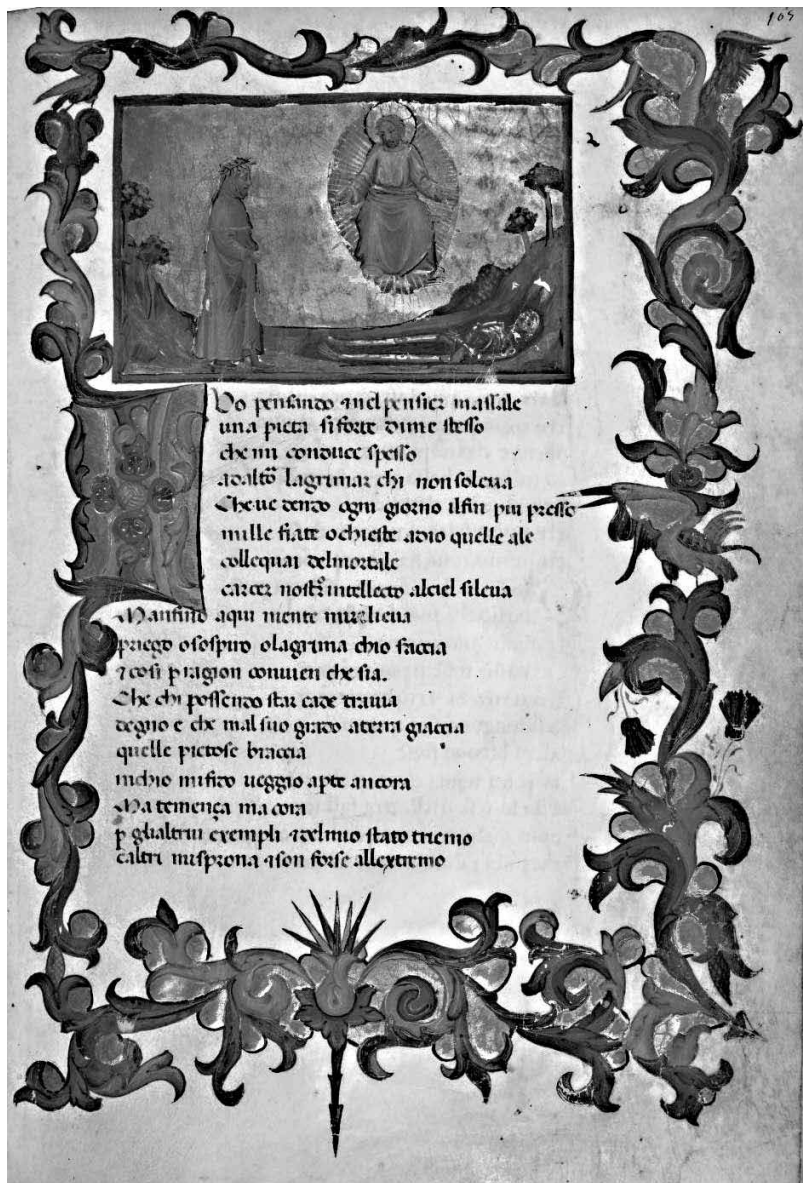
9. New York, Pierpont Morgan Library, ms. M.427 f. 1r.



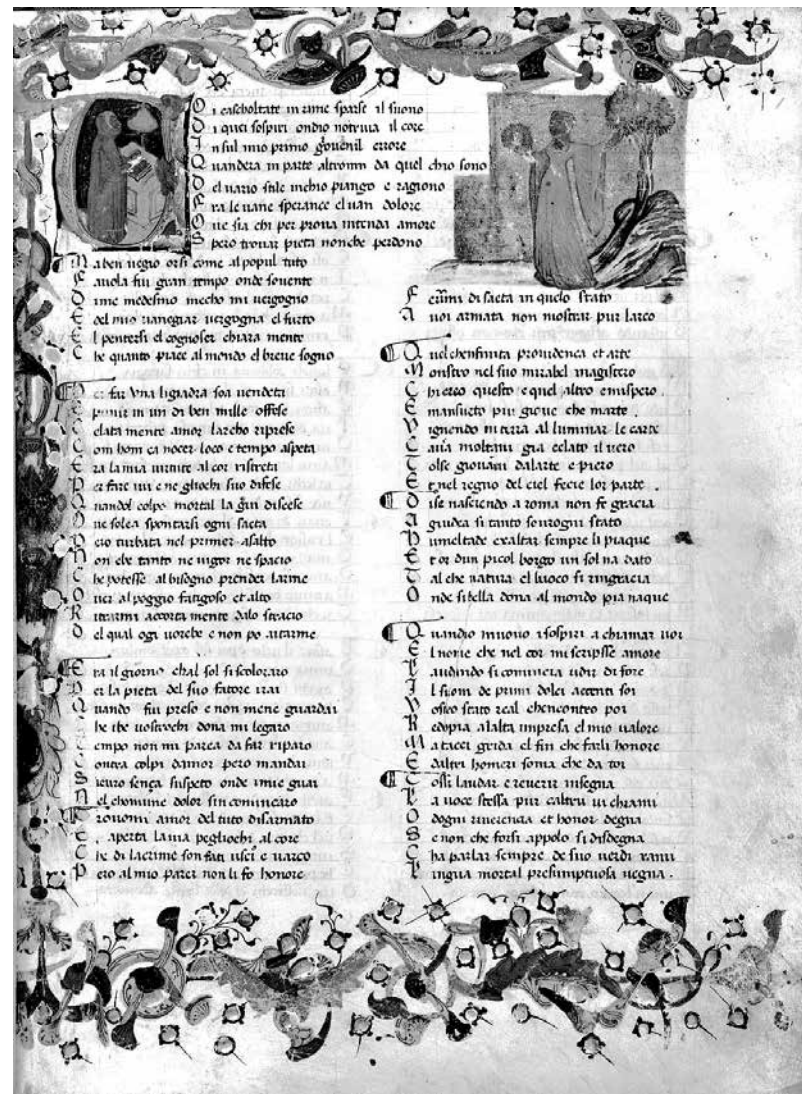
10. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ital. 548, f. 1r.



11. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 184, f. 1r.



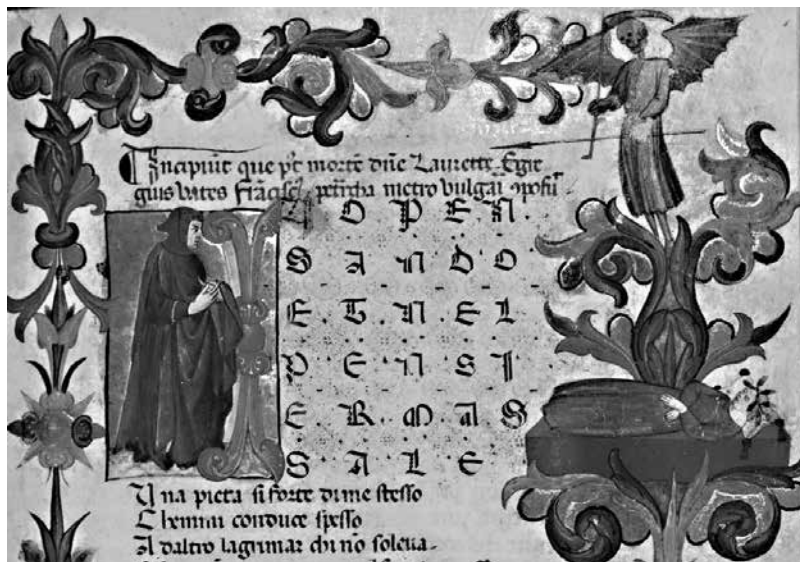
12. Ivi, f. 105r.



13. London, British Library, King's 321, f. 1r.



14. Manchester, John Rylands University Library, Italian 1, f. 3r.



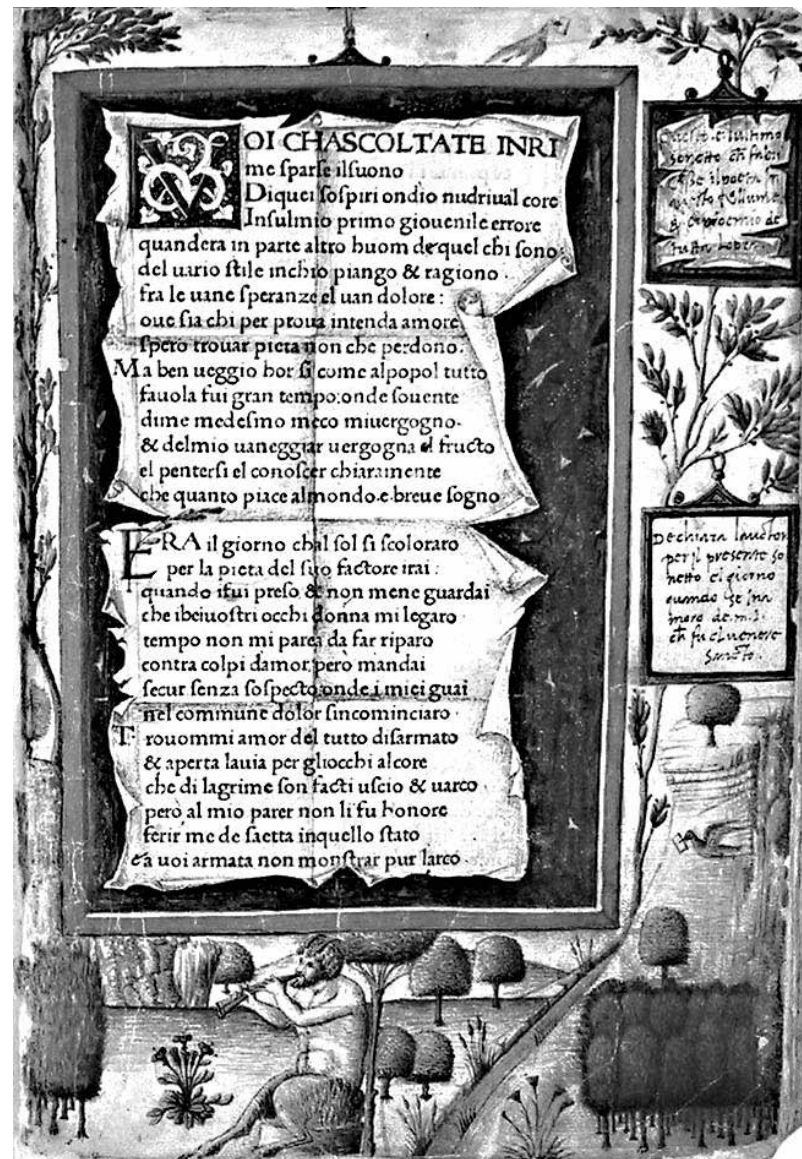
15. Ivi, f. 103r (partic.).



16. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Varia 3, f. 1r.



17. Brescia, Biblioteca Queriniana, Inc. G V 15, f. 33v (partic.).



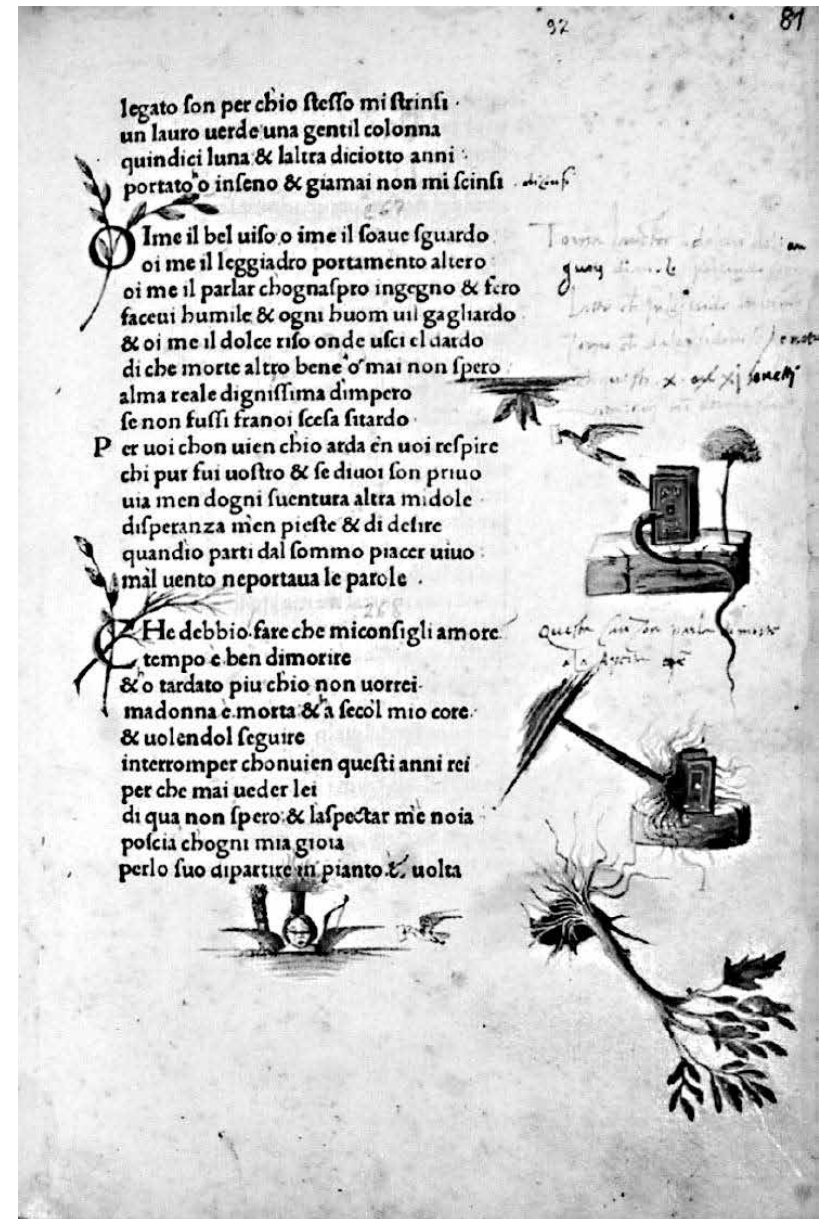
18. Ivi, f. 1r.



19. Oxford, Bodleian Library, Canonici ital. 73, f. 1r.



20. Ivi, ff. 114-117.



21. Brescia, Biblioteca Queriniiana, Inc. G V 15, f. 81r.

LE FORME DEI LIBRI DEL BOCCACCIO VOLGARE

A fronte di un titolo tanto ambizioso, conviene dichiarare subito il solco lungo il quale si muoveranno le mie considerazioni attorno alle forme dei libri del Boccaccio volgare. Per dire della prospettiva che intendo seguire può essere opportuno ricorrere alle parole di introduzione a un ciclo di lezioni dottorali tenuto da Corrado Bologna una decina d'anni fa presso l'Istituto di studi italiani dell'Università della Svizzera italiana:

La tradizione materiale dei testi forma e condiziona anche la loro fortuna culturale. Riconoscere e analizzare i modi, i tempi, i luoghi che hanno accompagnato la nascita e la trasmissione di un testo, in particolare dei grandi classici, consente di identificare il grado di intervento autoriale nella tradizione e le caratteristiche di questa configurazione iniziale, ma anche di ricostruire i dislivelli della ricezione successiva, i suoi diversi orientamenti, perfino le metamorfosi profonde e le reinterpretazioni che la diffusione comporta.¹

Ricordate anche da Marco Corsi in un recente contributo dedicato alla tradizione della *Fiammetta* e del *Corbaccio*,² queste parole muovono da un principio importante e toccano un aspetto centrale per l'indagine che qui si propone: l'analisi dei caratteri materiali di una tradizione può fornire dati e informazioni utili per valutare la misura del coinvolgimento dell'autore in allestimenti testimoniati unicamente da copie.

Per quanto riguarda Boccaccio, se delle *forme* dei suoi libri in vol-

1. C. BOLOGNA, *Storicità e tradizione dei testi: l'ermeneutica filologica*, <http://www.isi.com.usi.ch/dottorato/corsi/2009> (ultima consultazione 30 luglio 2021).

2. M. CURSI, «*Misere vesti, lieti inchiostri, impomciate carte*». *Codici, copisti e lettori della 'Fiammetta' e del 'Corbaccio'*, in *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, 'Elegia di madonna Fiammetta' et 'Corbaccio'*. Actes du Colloque, Paris, 25-26 janvier 2018, éd. par A.P. FILOTICO, M. GRAGNOLATI, PH. GUÉRIN, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2018, pp. 35-70.

gare giunte fino a noi confezionate – e dunque autorizzate – dall'autore sappiamo fortunatamente molto, non altrettanto approfondite sono le nostre conoscenze riguardo alla fisionomia e alle caratteristiche di trasmissione di opere prive di testimoni manoscritti autografi. In questa sede, ci si concentrerà sugli aspetti materiali della tradizione del maggiore dei poemi in terzine, l'*Amorosa visione*, nel tentativo di tornare nuovamente a ragionare sulle probabilità di assegnare a Boccaccio una *forma* ricorrente nei testimoni dell'opera. Per farlo, come si vedrà, sarà inevitabile richiamare anche alcune delle ipotesi critiche strettamente connesse o direttamente scaturite dalla ricorrenza di questa *forma*: lo scopo non è discuterle, bensì osservare il modo in cui l'interpretazione delle circostanze materiali può orientare e condizionare il nostro sguardo sulla storia dei testi.

Prima di scendere nel dettaglio dell'analisi, può essere utile offrire un prospetto complessivo che permetta di avere un'immagine sinottica del numero di manoscritti conservati delle opere in volgare di Boccaccio;³ sulla scorta di quanto Marco Corsi ha fatto in occasione di uno studio dedicato alla tradizione manoscritta del *Decameron*,⁴ la ricognizione consegnata al grafico 1 è circoscritta ai soli codici superstiti datati o databili al Tre e al Quattrocento.

Pur tenendo conto del fatto che le nostre osservazioni sono sempre condizionate dal tasso di dispersione al quale i manoscritti sono soggetti, risulta con tutta evidenza che, tra le opere in volgare di Boccaccio, il *Filostrato*⁵ ha il maggior numero di manoscritti databi-

3. Non sono compresi nella rassegna i testimoni delle *Rime*; delle *Esposizioni sopra la 'Comedia'*; del *Trattatello in laude di Dante*; del *Brieve raccoglimento*; delle *Epistole in volgare*; del volgarizzamento della quarta decade degli *Ab urbe condita*.

4. Cfr. M. CURSI, *Il 'Decameron': scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007 (nel vol. lo studioso opera un'ulteriore distinzione, considerando "prima diffusione" i codici collocabili tra il 1376 e il 1425, e "seconda diffusione" quelli riferibili agli anni dal 1426 al 1490: cfr. in proposito pp. 47-83 e 85-126).

5. Un censimento dei testimoni si ricava da G. BOCCACCIO, *Filostrato*, a cura di V. BRANCA, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V.B., Milano, Mondadori, II 1964, pp. 839-45; successive integrazioni in V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, II. *Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del 'Decameron' con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, pp. 33-35. Per uno studio

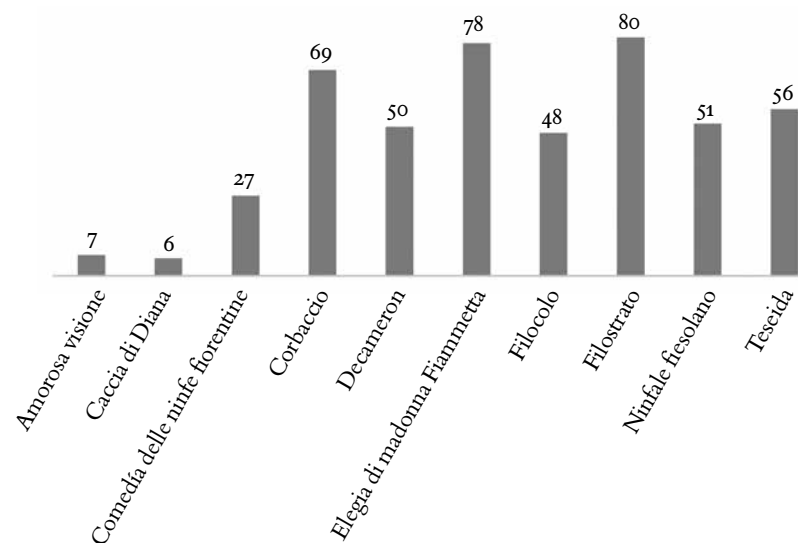


Grafico 1. Numero di codici superstiti (datati o databili al XIV e XV secolo).

li al XIV e XV secolo. Con 80 codici conservati, il poema eroico-amoroso supera peraltro non di poco le altre due opere in ottava rima, il *Teseida*⁶ e il *Ninfale fiesolano*,⁷ le cui tradizioni superstiti rela-

incentrato sulle caratteristiche della prima diffusione del *Filostrato* si può ricorrere a una tesi di dottorato del 2003: F. COLUSSI, *Indagini codicologiche e testuali sui manoscritti trecenteschi del 'Filostrato' di Giovanni Boccaccio*, Università Ca' Foscari di Venezia, Dipartimento di italianistica e filologia romanza, Dottorato di ricerca in Italianistica, XIV ciclo.

6. Un censimento dei testimoni si ricava da G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, critical edition by E. AGOSTINELLI and W. COLEMAN, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. xxxvi-xl. Sebbene non disponiamo ancora di uno studio sistematico che descriva e interpreti le caratteristiche materiali dei codici conservati, per la verifica dell'impatto che la forma del noto testimone autografo (il Laurenziano Acquisti e doni 325) ha avuto sullo svolgimento della tradizione manoscritta del poema possiamo ricorrere agli studi di Martina Mazzetti (si veda almeno EAD., *Il segno di Boccaccio. Sopravvivenze autoriali nella tradizione del 'Teseida'*, in «Heliotropia», XIV 2017, pp. 245-63).

7. Un censimento dei testimoni si ricava da G. BOCCACCIO, *Ninfale fiesolano*, a cura di A. BALDUINO, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., III 1974, pp. 752-66 (i codici sono descritti in A. BALDUINO, *Per il testo del 'Ninfale Fiesolano'*, in «Studi sul

tive allo stesso periodo arrivano comunque al non trascurabile numero di 56 e 51 unità, rispettivamente.⁸ Passando a considerare i dati relativi ai romanzi in prosa, è interessante confrontare i valori assoluti del *Filocolo*⁹ con quelli dell'*Elegia di madonna Fiammetta* e del *Corbaccio*; come è stato di recente sottolineato,

Il romanzo della *Fatica d'amore*, segnato da continue digressioni di carattere enciclopedico che ben testimoniano la straordinaria varietà di interessi eruditi maturati dal giovane autore nel contatto quotidiano con gli uomini e i libri che animavano la corte di Roberto negli anni '30 del Trecento, può vantare una tradizione manoscritta piuttosto ricca: il numero totale di testimoni sopravvissuti, 48 per i secoli XIV e XV, non sfigura dinanzi alle cifre che caratterizzano le altre opere in prosa volgare del Boccaccio.¹⁰

Per quanto la tradizione conservata del *Filocolo* serbi dunque traccia di una circolazione dell'opera discretamente larga, un segnale ben più esplicito del successo tra Tre e Quattrocento dei romanzi in prosa di Boccaccio si può leggere nei valori raggiunti dai manoscritti conservati dell'*Elegia di madonna Fiammetta* e del *Corbaccio*: 78 testimoni databili tra il XIV e il XV secolo per il primo titolo e 69 per il secondo.¹¹ Se i dati appena riassunti non possono che apparire in pie-

Boccaccio», III 1965, pp. 103-37); successive integrazioni in BRANCA, *Un secondo elenco di manoscritti e studi*, cit., pp. 38-40, e I. IOCCA, *Un nuovo testimone del 'Ninfale fiesolano' di Boccaccio e della redazione antica dell'anonimo 'Cantare di Piramo e Tisbe'*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario italiano», XVIII 2013, pp. 237-48.

8. Naturalmente, questa e le altre considerazioni comparative che si formuleranno risentono dei diversi esiti dei censimenti di ciascuna opera, non necessariamente aggiornati tutti allo stesso modo. Per uno sguardo complessivo rimando a *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014, a cura di T. DE ROBERTIS, C.M. MONTI, M. PETOLETTI, G. TANTURLI, S. ZAMPONI, Firenze, Mandragora, 2013.

9. Un censimento dei testimoni si ricava da G. BOCCACCIO, *Filocolo*, a cura di A.E. QUAGLIO, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., I 1967, pp. 706-12; successive integrazioni in M. CURSI, *Boccaccio a Yale: i codici conservati presso la Beinecke Rare Book and Manuscript Library (con alcune considerazioni sulla tradizione manoscritta del Filocolo)*, in «Studi sul Boccaccio», xxxv 2007, pp. 25-67, dove si trova una descrizione aggiornata dei codici e un esame attento delle caratteristiche materiali della tradizione manoscritta.

10. CURSI, *Boccaccio a Yale*, cit., pp. 44-45.

11. Il censimento più aggiornato dei codici tre-quattrocenteschi della *Fiammetta*

na sintonia con quanto sappiamo riguardo alla fortuna delle tre opere, notevole è semmai constatare come il numero di testimoni conservati sia, almeno in due casi su tre, ben maggiore di quello relativo al *Decameron*.¹² In merito a questa circostanza Marco Corsi ha osservato come solo in apparenza tale confronto sembri «contraddire la consolidata visione dell'eccezionale successo riscosso dal capolavoro boccaccesco e la sfavillante immagine della straordinaria fortuna riscossa dall'opera fin dalla sua prima diffusione e nel corso di tutto il sec. XV», poiché

la ridotta quantità di codici decameroniani del sec. XV giunti fino a noi potrebbe dipendere dall'alto indice di dispersione cui furono soggetti i manoscritti, dovuto all'atteggiamento di «confidenza lieta e familiare», più orientata all'uso che alla conservazione, con cui i lettori maneggiavano i loro Centonovelle, e anche alla natura stessa di quei codici, in molti casi di fattura modesta.¹³

Per passare a osservare i numeri relativi alle opere della produzione di Boccaccio in terza rima dobbiamo infine guardare alle colonne più basse dell'istogramma. Come si vede, tra i testi che impiegano il metro dantesco, solo al prosimetro è possibile ricondurre una tradizione conservata di una qualche ampiezza: i 27 manoscritti ascrivibili al XIV e XV secolo segnalano infatti una diffusione della *Co-*

e del *Corbaccio* si trova in CURSI, *Codici, copisti e lettori della 'Fiammetta' e del 'Corbaccio'*, cit., pp. 37-43 (con altra bibliografia); nello studio si presentano i risultati di un'indagine «incentrata sulle modalità di trasmissione e svolgimento della tradizione manoscritta» di entrambe le opere (ivi, p. 35).

12. Un censimento aggiornato dei testimoni del *Decameron* risalenti al XIV e al XV secolo si trova in M. FIORILLA, *Sul testo del 'Decameron': per una nuova edizione critica*, in *Boccaccio letterato*. Atti del Convegno internazionale di Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013, a cura di M. MARCHIARO e S. ZAMPONI, Firenze, Accademia della Crusca, 2015, pp. 211-37, alle pp. 230-35. Alle caratteristiche del complesso della tradizione manoscritta del capolavoro di Boccaccio è dedicato il vol. CURSI, *Il 'Decameron'*, cit., da integrare con Id., *Un'antica carta di prova del 'Decameron' (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, cod. Castiglioni 12)?*, in «Studi sul Boccaccio», xxxvii 2009, pp. 105-26.

13. CURSI, *Codici, copisti e lettori della 'Fiammetta' e del 'Corbaccio'*, cit., p. 47 (la citaz. tra virgolette alte viene da BRANCA, *Un secondo elenco di manoscritti e studi*, cit., p. 198).

*media delle ninfe fiorentine*¹⁴ ben più larga di quella che sembrano aver avuto le altre due opere metricamente affini. Sia che le si osservi all'interno dei testi in terzine, sia che le si consideri nel più ampio quadro complessivo delle opere in volgare di Boccaccio, la *Caccia di Diana*¹⁵ e l'*Amorosa visione* possono dunque considerarsi vere e proprie eccezioni: sono gli unici due titoli ad attestarsi sotto le 10 unità manoscritte conservate.

1. I CODICI DELL'AMOROSA VISIONE

Gli aspetti materiali della tradizione manoscritta dell'*Amorosa visione* sono stati esaminati da Franca Petrucci Nardelli nel corso di un'indagine condotta alla fine degli anni '80: lo studio disegnava un quadro complessivo delle caratteristiche dei codici dell'opera, offrendo anche la descrizione puntuale dei testimoni.¹⁶ Questo contributo – che arricchiva e in alcuni casi precisava i dati codicologici già forniti una quarantina d'anni prima da Vittore Branca (in occasione dell'edizione critica del poema) –¹⁷ rappresenta un antecedente importante e può considerarsi il punto di partenza delle considerazioni che seguiranno.

La scarsa tradizione superstita del maggiore dei due poemi in

14. Un censimento dei testimoni si ricava da G. BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine. Ameto*, ed. critica a cura di A.E. QUAGLIO, Firenze, Sansoni, 1963; successive integrazioni in BRANCA, *Un secondo elenco di manoscritti e studi*, cit., p. 23; A.E. QUAGLIO, *Un nuovo codice della 'Commedia delle Ninfe fiorentine'*, in «Studi sul Boccaccio», iv 1967, pp. 11-34, e ID., *Una sconosciuta testimonianza a penna di un'inedita tradizione extravagante della 'Comedia delle Ninfe fiorentine' (Londra, British Library, cod. King's 322)*, in «Filologia e Critica», xvii 1992, pp. 120-23. La tradizione del prosimetro è stata inoltre oggetto di una tesi di dottorato discussa nel 2018: S. CATALANO, *La 'Comedia delle ninfe fiorentine'. Revisione dell'edizione e commento*, Université Sorbonne Paris Cité-Université Sorbonne Nouvelle Paris 3-Sapienza Università di Roma, Dip. di Studi Europei Americani e Interculturali, Dottorato di ricerca in Scienze del Testo.

15. Un censimento dei testimoni si ricava da G. BOCCACCIO, *Caccia di Diana*, a cura di I. IOCCA, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 131-46.

16. F. PETRUCCI NARDELLI, *Per una storia del libro manoscritto volgare. I codici dell'Amorosa Visione*, in «Rivista di letteratura italiana», vi 1988, pp. 501-16.

17. G. BOCCACCIO, *Amorosa Visione*, ed. critica a cura di V. BRANCA, Firenze, Sansoni, 1944.

terzine – come vedremo strettamente connessa a quella della *Caccia* – è costituita da appena sette testimoni manoscritti databili tra il XIV e il XV secolo. Il numero varia di poco se si decide di oltrepassare i confini di questo limite temporale: si verrebbe ad aggiungere infatti soltanto un testimone, peraltro frammentario, latore unicamente del testo dei tre sonetti acrostici.¹⁸ Vale la pena però di registrare anche l'esistenza di altri due codici, entrambi anticamente noti e oggi perduti, segnati su fondo grigio nella tabella seguente.¹⁹

	Città	Sede	Segnatura	Secolo	Quarto	Composizione
1	Firenze	Bibl. Riccardiana	1066	XIV	4	
2	Firenze	Bibl. Riccardiana	1060	XV	2 (1429)	
3	Firenze	Bibl. Riccardiana	1139	XV	1/2	fattizio: 3 unità codicologiche
4	Firenze	Bibl. Medicea Laurenziana	Plut. XC sup. 93	XV	1/2	
5	Firenze	Bibl. Naz. Centrale	II II 28	XV	1	
6	Firenze	Bibl. Naz. Centrale	II IV 251	XV	3/4	fattizio: 21 unità codicologiche
7	Wellesley	Wellesley College Library	Plimpton 858	XV	2 (1430)	
8	Pavia	Bibl. Visconteo-sforzesca	723			
9	Copenaghen	Bibl. di Frederick Rostgaard	999			

Tab. 1. Codici dell'*Amorosa visione* (reperibili e irreperibili).²⁰

18. Il fascicolo con i sonetti dell'*Amorosa visione* è compreso nel codice II IV 223 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (già Magliabechiano XIV 5), un fattizio databile al XVI secolo (per la descrizione del testimone cfr. almeno PETRUCCI NARDELLI, *I codici dell'Amorosa Visione*, cit., p. 515).

19. I due codici dispersi sono segnati seguendo l'ultima collocazione nota; per entrambi rimando a BOCCACCIO, *Caccia di Diana*, ed. IOCCA cit., pp. 131-33, e sotto, pp. 414-16 e 424-25.

20. Ho esaminato direttamente i nn. 1, 2 e 4; su microfilm i nn. 3, 5, 6 e 7. Aggiun-

Il primo elemento che merita di essere valorizzato è relativo alla distribuzione cronologica dei codici conservati. Di là dal fatto che di almeno un paio è possibile ricavare dalle sottoscrizioni una datazione esatta – opportunità che si metterà a frutto più avanti –, ad avere interesse è soprattutto un aspetto complessivo, riguardante l'alta concentrazione di codici riconducibili alla prima metà del XV secolo. Vale a questo punto la pena di raffinare ulteriormente il dato:

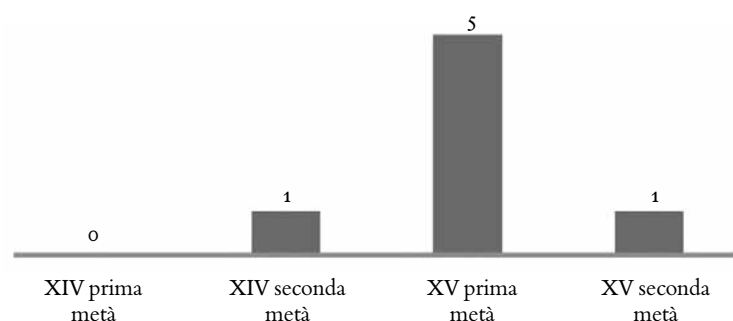


Grafico 2. Distribuzione cronologica dei codici dell'*Amorosa visione*.

Dal grafico 2 risultano con chiarezza almeno due informazioni: la gran parte dei codici dell'*Amorosa visione* giunti fino a noi risale al Quattrocento, e la grande maggioranza di questi testimoni si concentra nella prima metà del secolo (quanto ai due codici fattizi – il Riccardiano 1139 e il cod. II IV 251 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze – preciso che qui e sempre le caratteristiche materiali descritte ed esaminate si intendono relative all'unità codicologica in cui il poema è compreso).²¹

go che il Pluteo XC sup. 93 è consultabile online nella *Teca digitale* della Biblioteca Laurenziana (all'indirizzo <http://mss.bmlonline.it/>; ultima consultazione settembre 2021), e che una copia digitalizzata del Plimpton 858 è disponibile nel *Wellesly College Digital Repository* (all'indirizzo <https://repository.wellesley.edu/object/wellesley16255#page/1/mode/1up>; ultima consultazione settembre 2021).

21. Per la descrizione del Riccardiano 1139 si veda almeno *Inventario e stima della Libreria Riccardi: manoscritti e edizioni del secolo XV*, Firenze, s.e., 1810, p. 27, e S. MORPURGO, *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze*, Roma, Presso i Principa-

Per tentare di seguire le modalità di costituzione e svolgimento di questa tradizione, e magari provare a comprendere meglio le ragioni di un tale sbilanciamento, può essere utile addentrarci in un più approfondito esame delle caratteristiche morfologiche dei sette testimoni manoscritti conservati, cominciando con la registrazione del supporto scrittorio, della *mise en page*, della taglia²² e della qualità del loro apparato decorativo:

	Segnatura	Secolo	Quarto	Supporto	Mise en page	Taglia
1	Ricc. 1066	XIV	4	cart.	2 coll.	510
2	Ricc. 1060	XV	2 (1429)	cart.	1 col.	515
3	Ricc. 1139	XV	1/2	cart.	1 col.	368
4	Pluteo XC sup. 93	XV	1/2	cart.	1 col.	345
5	BNCF, II II 28	XV	1	cart.	2 coll.	475
6	BNCF, II IV 251	XV	3/4	cart.	1 col.	485
7	Plimpton 858	XV	2 (1430)	membr.	1 col.	385

Tab. 2. Codici dell'*Amorosa visione*.

Osservando la colonna che informa sui supporti, si vede come ci sia una prevalenza netta della carta sulla pergamena: in questo caso siamo di fronte a un dato sufficientemente coerente che riferisce di una tradizione di livello non alto, costituita di codici perlopiù confezionati per una conservazione casalinga. La sola eccezione è rappresentata dal manoscritto membranaceo oggi conservato a Wellesley, ma il tipo di materiale scrittorio non implica necessariamente

li Librai, 1893, pp. 168-69; per il codice II IV 251 rimando alla tavola in *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, a cura di G. MAZZATINTI, Forlì, Bordiniani, x 1900, pp. 186-91.

22. Con CURSI, *Il 'Decameron'*, cit., p. 145, e ID., *Codici, copisti e lettori della 'Fiammetta' e del 'Corbaccio'*, cit., p. 50, ottengo il valore della taglia sommando l'altezza e la larghezza di un manoscritto; e considero: di formato medio-piccolo i codici di taglia compresa tra 321 e 490 mm.; di formato medio-grande i codici di taglia compresa tra 491 e 670 mm.; di formato grande i codici di taglia maggiore di 670 mm.

che il suo allestimento abbia comportato un investimento maggiore: si tratta infatti di un supporto di bassa qualità, ottenuto da fogli palinsesti ricavati da registri notarili di poco più antichi e non sempre ben raschiati (al punto che di tanto in tanto la *scriptio inferior* riemerge visibile in superficie).²³

Sebbene il codice di Wellesley non abbia dunque i requisiti materiali di un manoscritto di pregio, sembra però ambire ad averne l'aspetto. Pur a fronte di una pergamena scadente si può registrare una discreta cura per l'eleganza della pagina: l'apparato decorativo prevede un sistema di iniziali maggiori filigranate e decorate da motivi floreali a più colori che occupano gran parte del margine interno e che talvolta si distendono fino al margine inferiore. Al contrario, tutti i restanti manoscritti dell'*Amorosa visione* si attestano su un piano medio-basso, avendo un impianto decorativo primitivo, quando non del tutto assente (per la morfologia delle iniziali incipitarie, si veda la tab. 2a).

	Segnatura	Secolo	Quarto	Supporto	Iniziali incipitarie
1	Ricc. 1066	XIV	4	cart.	
2	Ricc. 1060	XV	2 (1429)	cart.	
3	Ricc. 1139	XV	1/2	cart.	
4	Pluteo XC sup. 93	XV	1/2	cart.	

23. Al proposito si vedano anche le considerazioni di PETRUCCI NARDELLI, *I codici dell'Amorosa Visione*, cit., p. 513.

5	BNCF, II II 28	XV	1	cart.	
6	BNCF, II IV 251	XV	3/4	cart.	
7	Plimpton 858	XV	2 (1430)	membr.	

Tab. 2a. Codici dell'*Amorosa visione* (iniziali incipitarie).

Quanto all'impaginazione del testo, il codice di Wellesley va invece con la maggioranza dei manoscritti, che trasmettono le terzine dell'*Amorosa visione* su una sola colonna (gli unici due testimoni a presentare la doppia colonna di scrittura sono il Ricc. 1066 e il II II 28 della Nazionale di Firenze). La preferenza per la colonna singola non pare legata a questioni di formato; anche riguardo alla taglia, infatti, si nota una sostanziale omogeneità: ad eccezione dei due manoscritti Riccardiani (unici di formato medio-grande), il resto della tradizione è costituito da codici di taglia medio-piccola.

Passiamo ora a esaminare gli ambienti di produzione e di circolazione dei manoscritti latori dell'*Amorosa visione*. Per farlo – oltre alle notizie che sarà possibile ricavare dall'analisi delle sottoscrizioni e dalla verifica di note di possesso o di postille di lettura coeve alla trascrizione dell'opera (o poco più tarde) – sarà anzitutto necessario completare il quadro descrittivo della tradizione, registrando la tipologia grafica delle scritture e l'identità dei copisti (quando nota o ricostruibile), nonché, quando possibile, la natura della loro attività.

All'interno della tradizione del poema, soltanto due sono i codici nei quali il nome del copista (o perlomeno di uno dei copisti) viene esplicitamente dichiarato in una sottoscrizione. Il primo è il Plimpton 858, un manoscritto, vedremo, atipico anche sotto questo rispetto. Il codice di Wellesley consta complessivamente di 88 carte

ed è scritto da tre mani che condividono una base semigotica: la gran parte del manoscritto (le prime 81 carte) è vergata da una mano corsiveggiante e decisamente contrastata; alla metà di c. 82r interviene una seconda mano, che continua la trascrizione in una scrittura più sottile, affusolata e meno contrastata fino a c. 86v; una terza mano, infine, completa la copia e sul verso di c. 88 scrive in maiuscolo e in inchiostro colorato: «Qui finisce la caccia di diana e sue compagne Deo gratias amen 1430. Ego Karolus Maria de Battifolle scripsi hunc librum mea manu propria in etate puerily». Grazie alla sottoscrizione, che consente di datare il codice con sicurezza, possiamo dunque riconoscere in uno dei copisti Carlo Maria, probabilmente il primo dei tre figli del conte di Poppi Francesco da Battifolle.²⁴ Dire quale fosse la destinazione del manoscritto non è semplice: negli ampi margini mancano del tutto postille o annotazioni; i soli segni di attenzione reperibili sono cinque *maniculae* (simili nella forma e nella decorazione) e un fumetto, posti tutti accanto a terzine di sapore sentenzioso.²⁵ A complicare la definizione del profilo dei suoi trascrittori, già di per sé non chiara, interviene inoltre l'ipotesi – avanzata da Vittore Branca e rilanciata da Franca Petrucci Nardelli –²⁶ che la copia sia da ricondurre a un unico copista, Carlo Maria, che per ragioni di apprendimento avrebbe cambiato *in fieri* tipologia di scrittura. Il manoscritto, secondo la studiosa,

24. A questo proposito si veda anche BOCCACCIO, *Caccia di Diana*, ed. IOCCA cit., pp. 145-46.

25. I versi evidenziati sono tutti dell'*Amorosa visione*: «Hai lasso, quanto nelli orecchi fioco / risuona altrui il senno del mendico!» (xiv 64-65 [c. 26r]); «Ma io mi credo che parole ebreë / parrebbono a ciascun chiaro intelletto / il dir che le ricchezze fosser ree» (xiv 76-78 [ivi]); «E bene è cieco quei che ' suoi disiri / si crede senza affanno aver compiuti / e senza copia di dolci sospiri» (xvi 19-21 [c. 28v]); «E così spesse volte altri si spoglia / di ciò che e' si crede rivestire, / e poi convien che senza pro si doglia» (xxi 10-12 [c. 30r]); «Non vedi tu che e' non è nessuno, / che abondi in ricchezze, che non sia / d'ogni riposo e diletto digiuno?» (xxxii 37-39 [c. 51r]).

26. Cfr. V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, I. *Un primo elenco di codici e tre studi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, p. 154, e PETRUCCI NARDELLI, *I codici dell'Amorosa Visione*, cit., pp. 502 e 514.

sembra aver avuto non lo scopo della conservazione e dell'uso dei testi, ma quello di permettere, con un minimo di spesa, un esercizio di scrittura, ma anche forse di preparazione codicologica (rigatura) e di decorazione libraria ad un giovane apprendista scrittore, che dalla sottoscrizione appare soddisfatto delle acquisizioni tecniche sciorinate nel corso del codice.²⁷

Nella sottoscrizione Carlo Maria di Battifolle dichiara di aver trascritto l'intero *librum*; tuttavia, l'eventualità che la copia sia frutto di una sola mano mi pare improbabile per almeno due ragioni: *in primis* la forte asimmetria tra le estensioni dei blocchi ricopiati (se lo scopo fosse stato l'apprendimento e l'esecuzione di scritture diverse probabilmente ci sarebbe stato più equilibrio tra le parti), e in secondo luogo il riscontro del cambio non solo della morfologia della scrittura, ma anche dell'aspetto, della posizione e della decorazione dei segni di richiamo.

L'unica altra sottoscrizione reperibile nei testimoni dell'*Amorosa visione* ricorre nel Riccardiano 1060, dove a c. 107v è il committente del manoscritto a informarci sull'identità del copista, attraverso una nota di sua mano che consente di ricavare anche una datazione esatta: «Giovannes de Ardinghellis me scrixit a petitionem Angeli Ghuasparris Tomme Marci de Vulterris anni Domini 1429 die xv madii».²⁸ A trascrivere in una semigotica fortemente influenzata dalla mercantesca è dunque il fiorentino Giovanni Ardinghelli, copista “a prezzo” detenuto alle Stinche dal 1420 verosimilmente fino alla data della sua morte (avvenuta attorno al 1450).²⁹ Non è improbabile che l'acquirente abbia incontrato personalmente il trascrittore e

27. PETRUCCI NARDELLI, *I codici dell'Amorosa Visione*, cit., p. 506.

28. La mano che stende la nota appartiene con molta probabilità al committente Angelo di Gaspare Marchi da Volterra (possessore anche del codice Riccardiano 1200, del quale è in parte estensore: cfr. T. DE ROBERTIS-R. MIRIELLO, *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, II. *Mss. 1001-1400*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1999, pp. 20-22).

29. Sulle dinamiche della copia in carcere, e per l'attività di copista “a prezzo” del detenuto Giovanni Ardinghelli cfr. CURSI, *Il 'Decameron'*, cit., pp. 105-11; ID., «Con molte sue fatiche». *Copisti in carcere alle Stinche alla fine del Medioevo (secoli XIV-XV)*, in *In uno volumine. Studi sul libro e il documento in età medievale offerti a Cesare Scalon*, a cura di L. PANI, Udine, Forum, 2009, pp. 151-92; M. CURSI, *Copiare alle Stinche*:

che la commissione del Riccardiano 1060 sia avvenuta proprio nel carcere di Firenze,³⁰ all'interno del quale, con diverse fortune, durante la sua lunga detenzione il prigioniero Giovanni deve aver trascritto a pagamento un gran numero di codici. Tra i nove identificati finora, sottoscritti o attribuiti su base paleografica, sette conservano opere di Boccaccio in volgare.³¹ Tra questi codici c'è anche un altro testimone dell'*Amorosa visione*: il Pluteo XC sup. 93 della Biblioteca Laurenziana, assegnato alla mano di Giovanni Ardinghelli da Marco Cursi, e di conseguenza databile tra il 1420 (data del suo ingresso alle Stinche) e il 1450.³² Entrambi questi testimoni provengono dunque da quel particolare circuito di produzione libraria, alternativo a quello classico delle botteghe, che si serviva dei detenuti per produrre e vendere manoscritti.³³

Altri due codici, pur in assenza di una esplicita sottoscrizione, sono stati ricondotti su base paleografica a due noti copisti ancora d'area toscana. La mano che copia in una scrittura corsiva con elementi di mercantesca e umanistica le prime due sezioni del Riccardiano 1139 (un codice di 163 carte composto da 3 unità distinte)³⁴ è

due nuovi codici di Giovanni Ardinghelli, in «Studj romanzi», n.s., x 2014, pp. 155-83, alle pp. 164-65.

30. Per i rapporti tra Angelo di Volterra e Giovanni Ardinghelli cfr. I. IOCCA, *Far from Naples: Stinche's role in the manuscript tradition of the 'Caccia di Diana'*, in «Heliotropia», xiv 2017, pp. 227-44.

31. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup. 9 (polimetro *Contenuto quasi, Amorosa visione, Caccia di Diana*); Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1022 (*Filocolo*); ivi, Ricc. 1060 (*Caccia di Diana*, polimetro *Contenuto quasi, Amorosa visione*); Roma, Accademia dei Lincei e Corsiniana, 44 G 5 (*Filocolo*); Milano, Biblioteca Trivulziana, 969 (*Ninfale fiesolano*); Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8538 (*Decamerone*); Paris, Bibliothèque nationale de France, Ital. 493 (*Filocolo*).

32. L'attività di Giovanni prima della sua carcerazione non era quella di copista, bensì quella di mercante iscritto all'Arte della lana (cfr. CURSI, *Il 'Decamerone'*, cit., pp. 105-11).

33. Oltre alla bibliografia già citata, al proposito si vedano anche A. PETRUCCI, *Pouvoir de l'écriture, pouvoir sur l'écriture dans la Renaissance italienne*, in «Annales. Économies, sociétés, civilisations», 43 1988, pp. 823-47, alle pp. 825-26; E. SCARPA, *Andrea de' Medici detto "il Butto"*, in «Studi di filologia italiana», XLVII 1989, pp. 149-210, a p. 152; M. SIGNORINI, *Il copista di testi volgari (secoli X-XIII). Un primo sondaggio delle fonti*, in «Scrittura e civiltà», XIX 1995, pp. 123-97, alle pp. 142-43.

34. Per ulteriori dettagli sul contenuto si veda sotto, p. 410.

stata assegnata da Alessandra Santoni a Bonaccorso di Filippo Adimari, noto e attivo copista originario del contado fiorentino.³⁵ Il profilo di questo trascrittore – al quale oggi possiamo ricondurre un *corpus* di manoscritti in volgare piuttosto nutrito (raggiunge le venti unità, con quattordici codici sottoscritti e sei codici attribuibili su base paleografica) –³⁶ non si lascia inquadrare in un'unica tipologia. Sebbene alcuni dei manoscritti da lui esemplati siano molto probabilmente copie trascritte dietro compenso, la sua attività sembra essere, per sua stessa ammissione, rivolta anche al piacere di leggere e possedere i testi di punta della letteratura di matrice toscana:

E sarà forse limitativo definire l'Adimari come “copista di professione”, anche se in due casi, quelli dei [...] codici Pluteo 76.75 [...] e Ashburnham 478 [...], i testi che Bonaccorso trascrive gli saranno stati quasi certamente commissionati. L'Adimari tuttavia sembra piuttosto un “copista per passione” che trascrive i testi della cultura letteraria fiorentina di prim'ordine, per usare le sue parole, «ad istanza di se medesimo» o «ad istantia e per uso di se medesimo, come huomo che piglia piacere di simile cose», ma anche «a uso e stanza di sé e di' suoi amici» e ancora «ad istantia di sé et delli amici et conoscenti suoi sí come huomo che piglia sommo piacere di simil cose».³⁷

Sebbene non presenti alcuna postilla o nota di attenzione (nessun segno insomma che riveli un qualsiasi rapporto di lettura con il testo), non si può escludere che il Riccardiano 1139 rientri proprio nella tipologia di libri esemplati da Bonaccorso «per uso di se medesimo», come aveva ipotizzato anche Franca Petrucci Nardelli, che infatti ascriveva il manoscritto all'insieme di quelle copie perso-

35. A. SANTONI, *Bonaccorso di Filippo Adimari: appassionato copista del contado*, in «Medioevo e Rinascimento», xxx 2019, pp. 109-44. Di parere contrario Petrucci Nardelli, che ritiene invece che solo la prima delle due sezioni antiche sia da ricondurre alla mano di Bonaccorso (cfr. EAD., *I codici dell'Amorosa Visione*, cit., pp. 514-15).

36. Tra questi, solo il Riccardiano 1139 trasmette testi di Boccaccio.

37. SANTONI, *Bonaccorso*, cit., p. 116. Le sottoscrizioni citate vengono rispettivamente da Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 490, c. 194r; ivi, Ashburnham 486, c. 215r; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 729, c. 43r; ivi, Palatino 710, c. 221r.

nali «prodotte per ed utilizzate da una limitata cerchia di parenti o di amici».³⁸

Il miscellaneo II II 28 è invece con molta probabilità un prodotto di bottega, come ha dimostrato Marco Corsi,³⁹ al quale si deve anche l'identificazione del suo estensore: la mano che copia l'*Amorosa visione* in una «mercantesca molto caratterizzata, fitta e compatta, piuttosto contrastata», è quella di Giovanni di ser Piero Compiobbesi, copista «a prezzo» attivo a Firenze tra il XIV e il XV secolo.⁴⁰ Dalle caratteristiche materiali del non ampio corpus di manoscritti a lui assegnabili (costituito da 10 codici, tutti cartacei, di cui quattro conservano testi di Boccaccio)⁴¹ si ricava la natura professionale della sua attività di trascrittore: Compiobbesi «operava certamente alle dipendenze di una bottega, visto che in due manoscritti effettua la trascrizione in modo che ci fosse un rapporto di identità tra antografo e apografo, secondo uno dei sistemi più tradizionali della produzione libraria, nato dalla tarda antichità e proseguito fino alla stampa».⁴² Esempio dunque per il circuito commerciale, il mano-

38. PETRUCCI NARDELLI, *I codici dell'Amorosa Visione*, cit., p. 504 (tra gli indizi, la studiosa annovera anche la presenza di alcune prove di penna, presenti nel codice alle cc. 56v, 57v e 105r: tuttavia, si dubita che queste possano collaborare alla identificazione della destinazione del codice, poiché hanno l'aspetto di grafie assai più tarde).

39. Cfr. CURSI, *Il 'Decameron'*, cit., pp. 63-64 («nel cod. II II 28, alla c. 70v, il copista interrompe la trascrizione del Libro di Fioravante al termine della prima colonna di scrittura e lascia di seguito tutta la seconda colonna in bianco, per poi riprendere la trascrizione a c. 71r, tanto che una mano coeva, in elegante mercantesca, aggiunge la seguente avvertenza a vantaggio dei lettori: "Seghuite ne la faccia dirimpetto che dicie Fioravante fedito, però che la seghue bene". Tale notazione sembra sottintendere dinamiche di copia tipiche delle botteghe di cartoleria»).

40. Sulla figura del copista vd. M. CURSI, *Ritrovare l'identità perduta: Giovanni di ser Piero Compiobbesi copista del 'Decameron'*, in «Studi sul Boccaccio», xxxvi 2008, pp. 1-38.

41. Oltre al codice II II 28, anche: Paris, Bibliothèque nationale de France, It. 62 (*Decameron*); Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1070 (*Corbaccio*); ivi, Ricc. 1100 (testimone importante delle *Rime* e della lettera indirizzata a Francesco de' Bardi).

42. CURSI, *Ritrovare l'identità perduta*, cit., p. 13 (in merito a tale tecnica di riproduzione, osserva ancora lo studioso: «che questo sistema fosse uno dei più tradizionali della produzione libraria [...] è fatto già noto; l'esempio del codice magliabechiano ci consente, però, di dimostrare la sua diffusione in ambienti di produzione

scritto non presenta alcuna traccia utile a risalire all'identità del suo possessore (mancano del tutto postille o note di possesso: tra i segni di attenzione, segnalo che la sola *manicula* rintracciabile nei margini evidenzia, curiosamente, una coppia di versi già notata dalla mano del codice di Wellesley).⁴³

Restano infine da considerare gli ultimi due manoscritti, accomunati dal fatto di essere stati esemplati da copisti a tutt'oggi ancora anonimi. Il codice II IV 251 della Biblioteca Nazionale di Firenze è un grande manoscritto fattizio di 206 carte complessive costituito di 21 unità codicologiche diverse sia per formato sia per cronologia;⁴⁴ tra queste, la penultima (cc. 175-184) è costituita da appena dieci carte appartenenti in origine a un codice che trasmetteva il testo dell'*Amorosa visione* probabilmente privo dei tre sonetti incipitari (i fogli non sempre sono contigui, e dunque sono molti i salti di testo; sono tramandati i versi: 11-80 [c. 175]; v 56-vi 47 [c. 176]; xxvii 50-xxxiv 87 [cc. 177-184]). La mano di impostazione umanistica che verga questi pochi fogli superstiti ha un andamento calligrafico, con una buona gestione del rigo, e si dimostra piuttosto attenta all'estetica della pagina (come prova l'aspetto ordinato della inserzione che a c. 182r interviene a sanare un salto di due versi). Gli ampi margini restano sempre bianchi, giacché mancano del tutto note di attenzione o segni di lettura. La scrittura, quasi sempre ben allineata, lascia pensare a un copista mediamente capace, dotato forse di una formazione che comprendeva anche il latino (come sembra di poter intuire dalla presenza non sporadica di nessi latineggianti). Questi minimi indizi non bastano tuttavia a chiarire la destinazione della copia (non pare di poter escludere che si trattasse di una trascrizione commissionata), né naturalmente offrono indicazioni riguardo all'identità del copista, che resta senza nome.

di testi volgari a prezzo di livello esecutivo mediocre o addirittura modesto» (M. CURSI, *Ghinozzo di Tommaso Allegretti e altri copisti "a prezzo" di testi volgari (XIV-XV sec.)*, in «Scrittura e civiltà», xxiii 1999, pp. 213-52, a p. 248).

43. «Hai lasso, quanto nelli orecchi fioco / risuona altrui il senno del mendico!» (xiv 64-65); cfr. sopra, n. 25.

44. Per ulteriori dettagli sul contenuto si veda sotto, pp. 409-10.

Altrettanto ignota è ancora l'identità della mano che verga le carte del Riccardiano 1066, il più antico tra i testimoni dell'*Amorosa visione*. Più di qualche informazione sulla sua fisionomia è possibile però ricavare osservando il livello esecutivo della sua scrittura, nonché la capacità di organizzare e gestire il testo nello spazio della pagina. Entrambe queste variabili lasciano supporre che la mano mercantesca che copia il poema di Boccaccio appartenga a un copista non professionale. In questa direzione porta anche la frequenza con la quale l'anonimo estensore cade in errori di trascrizione: oltre che alla poca esperienza, l'alto numero di correttezze può essere imputato anche all'eccessiva velocità della scrittura (non priva di incertezze e peraltro non sempre intellegibile), a ulteriore conferma della poca consuetudine del copista del Riccardiano 1066 con la prassi di copia.⁴⁵ Infine, i segni di attenzione (c. 16v)⁴⁶ e le numerose prove di penna (cc. 1r, 8r, 20v, 37v, 38r)⁴⁷ aumentano le probabilità che il manoscritto sia stato esemplato "per passione" da un anonimo che verosimilmente copiava per sé stesso.⁴⁸

45. Al proposito cfr. anche I. IOCCA, *Copia, trasmissione, circolazione*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. ANTONELLI, M. MOTOLESE, L. TOMASIN, v. *Pratiche di scrittura*, Roma, Carocci, 2021, pp. 221-54, alle pp. 223-28.

46. Una *manicula* presente nel testo dell'*Amorosa visione* evidenzia la terzina «E bene è cieco quei che ' suoi disiri / si crede senza affanno aver compiuti / e senza copia di dolci sospiri» (xvi 19-21; anche questa compare già tra quelle notate nel Plimpton 858, cfr. sopra, n. 25).

47. Tra quelle di c. 1r, molte, poste intorno alla gotica di modulo grande che scrive «Chaccia di Diana» (ancora visibili le letterine guida), ripetono il titolo in corsiva cancelleresca, e a metà della stessa carta una scrive «Simone di Noddi», forse un possessore; tra quelle di c. 38r si distinguono altri quattro nomi («messer antonio», «Benedetto», «Giovanni», «Giuliano»), la scritta «Lione dice che nicholo gli à detto che betto.ao è uno zibaldo», il primo verso della *Commedia* (e parte del secondo) e, di mano diversa e più tarda, la data «mccccxxij».

48. Nel codice si trova anche una nota di lettura, più tarda, di mano diversa sia da quella che copia il testo sia da quelle che lo annotano («mccccii Questo libro lege matteo d'antonio di nicholo chastellani florentie questo libro è d'antonio di nicholo castellani florentie citadellis podesta liber citadeleis florenzie», c. 38v); in un primo momento, la presenza di questa nota non aveva consentito di riconoscere l'antichità del codice, oggi invece concordemente ritenuto il testimone più alto dell'*Amorosa visione*.

	Segnatura	Composizione materiale	Secolo	Quarto	Tipologia grafica	Copisti
1	Ricc. 1066		XIV	4	mercantesca	mano non nota
2	Ricc. 1060		XV	2 (1429)	semigotica con influenze della mercantesca	Giovanni Ardinghelli
3	Ricc. 1139	fattizio: 3 unità codicologiche	XV	1/2	corsiva con elementi di mercantesca e umanistica	Bonaccorso di Filippo Adimari (cc. 47-131)
4	Laur. Pluteo XC sup. 93		XV	1/2	semigotica con influenze della mercantesca	Giovanni Ardinghelli
5	BNCF, II II 28		XV	1	mercantesca	Giovanni Compiobbesi
6	BNCF, II IV 251	fattizio: 21 unità codicologiche	XV	3/4	umanistica	mano non nota (cc. 175-184)
7	Plimpton 858		XV	2 (1430)	tre mani diverse di base semigotica	Carlo Maria di Battifolle

Tab. 3. Scritture e mani dei codici dell'*Amorosa visione*.

Sarà ora opportuno mettere a fuoco un ultimo aspetto dei codici latori dell'*Amorosa visione*, e venire alla registrazione del loro contenuto. Osservare i testi insieme ai quali il poema di Boccaccio è tramandato rappresenta una risorsa di primaria importanza dalla prospettiva della nostra indagine, poiché permette di cogliere una parte del più ampio quadro, anche culturale, del quale i manoscritti che stiamo esaminando sono i diretti testimoni.

Converrà anzitutto concentrarsi sulle caratteristiche dei due codici compositi latori del poema, cominciando dal II IV 251 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Abbiamo detto che questo corposo

fattizio ospita alle cc. 175-184 un'unità indipendente composta di 10 carte non contigue di un codice dell'*Amorosa visione*: questa sezione, siglata *v*, e le altre venti unità che compongono il manoscritto (tutte contrassegnate alfabeticamente: *a-z*) provengono da fonti differenti che spaziano dal XV al XVII secolo.⁴⁹ Il solo dettaglio che merita di essere aggiunto riguarda una caratteristica che la sezione *v* con il poema di Boccaccio ha in comune con le contigue *u* (cc. 153-174) e *z* (cc. 186-205), che conservano una collezione di rime antiche (tra cui un buon numero di componimenti danteschi): i tre inserti condividono la cifra 2054, forse una segnatura antica, posta in tutti e tre i casi in apertura di fascicolo.⁵⁰

Il secondo codice fattizio ha dimensioni più ridotte ed è composto da tre unità. La prima sezione del Riccardiano 1139 (cc. 1-46) trasmette i *Trionfi* di Petrarca, seguiti dalla «cançone fatta Alberto dorlando da fabriano a dichiarazione dj trionfi fatti mess[er] fran[ce-s]cho petrarcha» (inc. «Beato il priego tuo cortese e almo»); la seconda (cc. 47-131) tramanda il testo dell'*Amorosa visione*; la terza (cc. 132-163), più tarda, conserva una traduzione di adagi e proverbi classici. Sebbene la sua natura composita renda non del tutto proprio parlare di abbinamento, è senz'altro significativo che in questo codice l'*Amorosa visione* di Boccaccio si trovi legata insieme ai *Trionfi* petrarcheschi, senza dubbio l'opera volgare contemporanea con la quale è in più stretto rapporto.⁵¹

49. Per l'intero manoscritto cfr. sopra, n. 21.

50. Come testimone delle liriche dantesche il codice è esaminato anche in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002, 5 voll., I pp. 218-21. Segnalo inoltre che il codice composito accoglie anche un lacerto del *Ninfale fiesolano* (unità *r*: cc. 148-152), testimone indipendente del ramo β dello stemma Balduino (cfr. A. BALDUINO, *Per il testo del 'Ninfale fiesolano' (parte seconda)*, in «Studi sul Boccaccio», IV 1967, pp. 33-201, alle pp. 102-4).

51. La questione del rapporto tra l'*Amorosa visione* e i *Trionfi* è ancora non del tutto risolta; sul problema richiamo gli studi che hanno scandito le tappe iniziali del dibattito scientifico sull'argomento: V. BRANCA, *Per la genesi dei 'Trionfi'*, in «La Rinascita», IV 1941, pp. 681-708; ID., *L'Amorosa visione: tradizione, significati, fortuna*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», XI 1942, pp. 263-90; G. BILLANOVICH, *Dalla 'Commedia' e dalla 'Amorosa Visione' ai 'Trionfi'*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CXXIII 1946, pp. 1-52 (ma anche ID., *Suggerimenti di cul-*

Nasce probabilmente da un progetto originario l'iniziativa di abbinare l'*Amorosa visione* al *Corbaccio* nel miscellaneo II II 28 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Come si vede dalla tab. 4, le due opere di Boccaccio – comprese nei primi quattro fascicoli (in una sezione unitaria e solidale) – si trovano trasmesse insieme a due importanti romanzi in prosa di tradizione cavalleresca (il *Libro di Fioravante e sua nazione* e la *Storia di Messer Prodesaggio*), ma le quattro carte bianche che nel manoscritto corrono tra le due coppie di testi suggeriscono di pensare che nelle intenzioni di chi ha allestito il codice ci fosse la volontà di isolare la sezione boccaccesca.

	Segnatura	Composizione materiale	Contenuto
1	Ricc. 1066		Boccaccio, <i>Caccia di Diana</i> (cc. 1r-8r); Id., <i>Contento quasi ne' pensier d'amore</i> (c. 8r-v); Id., <i>Amorosa visione</i> (cc. 8v-36r)
2	Ricc. 1060		Boccaccio, <i>Caccia di Diana</i> (cc. 78r-95r); Id., <i>Contento quasi ne' pensier d'amore</i> (cc. 95v-97r); Id., <i>Amorosa visione</i> (cc. 97v-107v)
3	Ricc. 1139	fattizio: 3 unità codicol.	Boccaccio, <i>Amorosa visione</i> (cc. 47r-131v)
4	Laur. Pluteo XC sup. 93		Boccaccio, <i>Contento quasi ne' pensier d'amore</i> (cc. 1r-3r); Id., <i>Amorosa visione</i> (cc. 3r-90r); Id., <i>Caccia di Diana</i> (cc. 91r-111r)
5	BNCF, II II 28		Boccaccio, <i>Corbaccio</i> (cc. 2r-25v); Id., <i>Amorosa visione</i> (cc. 26r-46v); <i>Libro di Fioravante e sua nazione</i> (cc. 51r-92v); <i>Storia di Messer Prodesaggio</i> (cc. 99r-128v); sette sonetti e un rimario in volgare (cc. 128v-129v)
6	BNCF, II IV 251	fattizio: 21 unità codicol.	Boccaccio, <i>Amorosa visione</i> (cc. 175r-184v)

tura e d'arte tra il Petrarca e il Boccaccio, Napoli, Pironti, 1946, e ID., *Petrarca letterato*, I. *Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, pp. 167-74).

7	Plimpton 858		Boccaccio, <i>Amorosa visione</i> (cc. 1r-66v); Id., <i>Caccia di Diana</i> (cc. 67r-88r)
8	cod. 723		Boccaccio, <i>Amorosa visione</i> ; Id., <i>Caccia di Diana</i> ; Id., <i>Contento quasi ne' pensier d'amore</i>
9	cod. 999		Boccaccio, <i>Amorosa visione</i> ; Id., <i>Caccia di Diana</i>

Tab. 4. Contenuto dei codici dell'*Amorosa visione* (reperibili e irreperibili).⁵²

È infine opportuno considerare insieme gli ultimi quattro manoscritti conservati. I Riccardiani 1060 e 1066, il Pluteo Laurenziano XC sup. 93 e il codice di Wellesley trasmettono, pur se con combinazioni non sempre uguali, l'*Amorosa visione* insieme alla *Caccia di Diana* e – almeno in tre casi su quattro – i due poemi in terzine sono accompagnati da un polimetro composto da Boccaccio e intitolato *Contento quasi ne' pensier d'amore* (costituito da un capitolo ternario e una ballata).⁵³ Oltre al metro e all'autore, questi tre testi condividono anche un aspetto legato al loro contenuto: ospitano tutti (in misura diversa) opere che trasmettono cataloghi onomastici femminili.

Tralasciando i due codici fattizi (nei quali gli accostamenti sono frutto di ricombinazioni seriori), si osserva dunque come nei restanti testimoni il poema boccaccesco si accompagni al *Corbaccio* e alla *Caccia di Diana*, nonché, almeno in tre casi su quattro, alla coppia formata dalla *Caccia di Diana* e dal polimetro *Contento quasi*. Va detto che non è insolito osservare nelle tradizioni di opere di Boccaccio coppie di opere o gruppi ricorrenti (valga a titolo di esempio l'abbinamento *Filostrato-Corbaccio*, attestato in tre codici del XV secolo);⁵⁴

52. Per i due testimoni compositi si fornisce soltanto l'indicazione del contenuto del fascicolo che tramanda il poema di Boccaccio; per il contenuto dei due codici dispersi, evidenziati in grigio, cfr. sotto, pp. 414-16.

53. Il polimetro è numerato 125^{a-b} nell'edizione critica procurata da Roberto Loporatti (G. BOCCACCIO, *Rime*, ed. critica a cura di R.L., Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013).

54. Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 1064; Firenze, Biblioteca Medicea

tuttavia, è indubbio che riscontrare la presenza ripetuta di un abbinamento rappresenta una circostanza esterna carica di significato sulla quale ci si deve senz'altro interrogare.

Prima di approfondire tale aspetto è però necessario ammettere che la presenza o no del polimetro *Contento quasi* nel manoscritto di Wellesley è complessa da stabilire. Per dire di questa difficoltà è opportuno dare conto della sua fascicolazione (tra le quadre si indicano i fascicoli caduti): 1¹⁰, 2¹⁰⁻², 3¹⁰, [4⁸], 5¹⁰, 6¹⁴⁻¹, [7¹⁰], 8¹⁰, [9⁸], 10[?], 11⁸, 12¹⁰, 13⁴⁻². L'*Amorosa visione*, che occupa i primi dieci fascicoli, è mutila (la trascrizione si ferma a L 84); la *Caccia di Diana*, conservata negli ultimi quattro fascicoli, è acefala (il testo comincia da l 19). La perdita di alcune carte del decimo fascicolo fa cadere dunque i dieci versi finali e l'explicit del poema maggiore, e l'incipit e i primi diciotto versi del primo canto del poemetto venatorio. Nel manoscritto è presente una numerazione antica, che si interrompe alla quinta carta del decimo fascicolo, dopo la quale abbiamo a disposizione soltanto quella moderna:

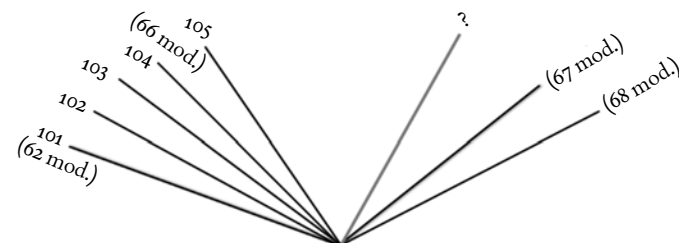


Grafico 3. Struttura del decimo fascicolo del codice di Wellesley.

Come è facile intuire, questa condizione non permette di ricavare il numero di fogli caduti nell'intervallo tra 105 num. ant. (66 num. mod.: ultima carta reperibile del poema) e 67 num. mod. (prima

Laurenziana, Laur. Pal. 104; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II II 38 (quest'ultimo contiene anche il testo del *Ninfale fiesolano*). A questi si può aggiungere un altro manoscritto, oggi irreperibile, segnato in una lista compilata da Giovanni Lami oggi conservata nel Riccardiano 3818 (a c. 245r si legge: «Boccaccio. Filostrato in foglio, col Corbaccio scritto del XV secolo»); la notizia di questa notazione si deve a G. MARRANI, *Filostrato*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 75-83, a p. 75.

carta utile del poemetto). Riflettendo su questa difficoltà materiale, Vittore Branca aveva ipotizzato la caduta di almeno 4 carte:

Tra l'*Amorosa Visione* e la *Caccia* sono cadute almeno 4 carte. Mancano solo 10 versi dell'*Amorosa Visione* (1 84-94) e 18 della *Caccia* (1 1-18), cioè il contenuto al massimo di due facciate del manoscritto (che ha ordinariamente 8 terzine per facciata), calcolando pure gli spazi in bianco per il finale dell'*Amorosa Visione* e l'inizio della *Caccia*. Il ternario e la ballata che lo conclude comprendono 115 versi, cioè proprio un numero di versi corrispondente alle sei restanti facciate, con un po' di spazio in più per l'intestazione ecc.⁵⁵

Seguendo questa ipotesi, che prevede anche la presenza del polimetro *Contento quasi*, il contenuto del codice di Wellesly verrebbe non soltanto a essere simile a quello dei Riccardiani 1060 e 1066 e del Pluteo Laurenziano XC sup. 93, ma rifletterebbe anche una nuova combinazione nell'ordine di successione dei tre testi di Boccaccio (*Amorosa visione* - *Contento quasi* - *Caccia di Diana*), diversa dalle due già attestate (*Caccia di Diana* - *Contento quasi* - *Amorosa visione* e *Contento quasi* - *Amorosa visione* - *Caccia di Diana*). Sebbene resti valido il limite dichiarato in partenza – poiché i dati oggi a disposizione ci consentono di formulare soltanto ipotesi riguardo alla fisionomia e al contenuto del decimo fascicolo del Plimpton 858 –, conta però proporre un'altra possibilità: ammettendo la caduta di una sola carta – più che sufficiente per ospitare sul recto la fine del poema e sul verso l'inizio del poemetto – il fascicolo in questione si ricostruirebbe come un quaternione (formato, insieme al quinione, maggioritario nella fascicolazione del codice di Wellesley).

La difficoltà di risalire con esattezza al contenuto originario riguarda anche uno dei due testimoni oggi perduti di cui restano soltanto notizie indirette (cfr. sopra, tab. 1). Di questo volume siamo a conoscenza unicamente grazie a una nota compilata dallo studioso Paul Högberg, che nel 1920 informava dell'assenza nella collezione dei manoscritti italiani della Biblioteca Reale di Copenaghen di un codice boccaccesco appartenuto al filologo e bibliofilo danese Frederick Rostgaard: «je trouve encore dans le catalogue de Rostgaard

55. BRANCA, *Un primo elenco di codici e tre studi*, cit., p. 156 n. 1.

(n. 999): “L'amorosa cisione [sic] et la caccia di Messer Giovanni Bocchacci da Firenze”, ms. In-folio en papier, où manquent les six premières pages: ce manuscrit n'existe pas dans la bibliothèque royale de Copenhague”.⁵⁶ Il breve appunto purtroppo impedisce di sapere se la mancanza delle sei pagine iniziali incidesse sul testo dell'*Amorosa visione* – e allora il contenuto del volume in questione sarebbe identico, anche per ordine dei testi, a quello oggi reperibile nel Plimpton di Wellesley –, oppure se al contrario la lacuna, non interessando il poema, fosse piuttosto il segnale della presenza di un altro testo (il polimetro *Contento quasi ne' pensier d'amore*, come nel Pluteo XC sup. 93?).⁵⁷

Assai più fortunato il caso del secondo dei testimoni dispersi, un codice che è possibile localizzare, stando alla sua traccia più antica oggi nota, nella ricca collezione della Biblioteca del Castello di Pavia. La prima notizia risale al 1426 e si rintraccia nella *consegnatio librorum* fatta compilare da Filippo Maria Visconti in cui è descritto il patrimonio complessivo della Biblioteca: al numero 859 dell'elenco si trova registrato «liber unus in papiro et vulgari scriptus in littera notarina qui vocatur *Amorosa visio* domini Johannis Bochacii de Certaldo qui incipit *Move nuovo disio la nostra mente et finitur Amore dolca segnore cum assidibus copertis corio albo hirsuto veteri*». ⁵⁸ Del contenuto di questo codice in pergamena, copiato in una scrittura corsiva, si ricava la presenza dell'*Amorosa visione* e del polimetro *Contento quasi* (poiché *Amor dolce signore* è l'incipit della ballata che lo conclude). Più di trent'anni dopo, quando lo stato della Biblioteca è

56. La nota si trova in P. HÖGBERG, *Les manuscrits italiens de Copenhague*, in «Études Italiennes», II 1920, pp. 85-96 e 154-71, a p. 167 n. 1; il catalogo della collezione Rostgaard al quale si fa riferimento si può leggere in *Bibliotheca Rostgaardiana in duas partes divisa, quarum prior impressos libros, altera manuscriptos exhibet*, Hafniae, apud Johann. Georg. Hopffnerum, 1726.

57. Dopo la nota di Högberg, che di fatto segnala già l'irreperibilità del codice, le tracce del manoscritto si perdono (è possibile che alla morte di Rostgaard il testimone sia stato acquistato dal filologo danese Holger Sten, e da lui sia poi arrivato a far parte di una collezione privata: al proposito cfr. BOCCACCIO, *Caccia di Diana*, ed. IOCCA cit., pp. 131-32).

58. L'elenco in questione è conservato a Milano, nel codice A DXV 18 4 della Biblioteca Nazionale Braidense.

ormai mutato, un nuovo elenco (gli *Ordini di libri della libreria del castello di Pavia* redatti il 6 giugno 1459)⁵⁹ registra appena 773 volumi (contro i 988 titoli dell'inventario del 1426); tuttavia, un codice contenente «L'Amorosa visione del Bocchatio la caccia de Diana et altre cose» compare al numero 738. Si tratta con tutta probabilità, come aveva sostenuto già Branca, dello stesso codice boccaccesco (e non di una nuova entrata).⁶⁰

La nuova indicazione consente quindi di ricavare anche il testo intermedio tra *Amorosa visione* e polimetro, ovvero la *Caccia di Diana*: è questo un dato molto interessante, poiché un simile tipo di successione non si trova altrimenti attestata ed è dunque una combinazione unica nel suo genere (cfr. sopra, tab. 4). Grazie alle ricerche di Maria Grazia Albertini Ottolenghi, siamo in grado di sorvegliare la posizione di questo codice almeno fino alla fine del secolo,⁶¹ e verificare che lo si trova ancora censito nella collezione della Biblioteca Visconteo Sforzesca di Pavia sia nell'inventario del 1488 (al numero 433: «Item l'Amoroxa visione de Iohanne Bochacio, la Cacia de Diana et altre cosse in papiro»), che in quello del 1490 (al numero 723: «Item l'Amoroxa visione de Bocatio la Caxia de Diana et altre cosse in papiro»),⁶² ossia nel quarto e ultimo indice compilato prima della discesa del re di Francia Luigi XII.⁶³

59. L'inventario del 1459 è conservato a Parigi, alle cc. 1-19 del codice Lat. 11400 della Bibliothèque nationale de France.

60. Di diverso avviso Elisabeth Pellegrin, che al contrario ritiene che si tratti di due manoscritti diversi: cfr. E.P., *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan, au XV^e siècle*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1955 (ma al proposito si vedano anche le considerazioni di Vittore Branca, che recensisce il volume della studiosa sul num. IX di «Lettere italiane», 1957, pp. 305-7).

61. M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La biblioteca dei Visconti e degli Sforza: gli inventari del 1488 e del 1490*, in «Studi petrarcheschi», VIII 1991, pp. 1-238, alle pp. 87-88 e 216.

62. Questi ultimi due elenchi, redatti dal notaio Giovanni Paolo Landolfi, sono oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Pavia (Archivi notarili, cart. 853, risp. cc. 821-871 e 873-891).

63. Del codice dopo il 1490 si perdono le tracce: stando ai cataloghi disponibili, non sembra che il manoscritto abbia seguito il destino della maggioranza dei volumi della collezione visconteo-sforzesca, poiché non è registrato né tra i libri del Castello di Blois, né tra quelli della Biblioteca di Fountains (al proposito cfr. BOCCACCIO, *Caccia di Diana*, ed. IOCCA cit., pp. 132-33).

2. L'IPOTESI DELLA SILLOGE

Alla fine degli anni Trenta Vittore Branca è impegnato a condurre la prima indagine critica e scientifica dedicata specificamente al problema della paternità della *Caccia di Diana*,⁶⁴ testo da tempo negato a Giovanni Boccaccio e che da allora gli viene finalmente riconosciuto.⁶⁵ Tra i dati materiali a favore dell'attribuzione, quello di maggior peso era senz'altro la presenza ricorrente nei manoscritti di un'antologia di tre testi che vedeva la *Caccia* abbinata a due opere indiscutibilmente riconducibili a Boccaccio:⁶⁶

L'unione delle tre operette è difficilmente giustificabile se non con la volontà cosciente dello scrittore (o di persona a lui prossima) di comprendere in un'unica raccolta componimenti eguali per metro. Se accettiamo l'attribuzione della *Caccia* al Boccaccio, sarà facile pensare che egli stesso, o qualche suo primo cultore, abbia voluto formare una silloge dei suoi componimenti in terza rima idealmente legati a un'identica ispirazione e a un tema molto simile [...]. La disposizione del gruppo deterioro rappresenterebbe una variazione della silloge originaria per mettere in maggior rilievo il componimento più importante (l'*Amorosa Visione*). L'attribuzione esplicita di questa al Boccaccio rendeva quasi inutile la ripetizione del nome dell'autore all'inizio della *Caccia* che seguiva immediatamente.⁶⁷

64. Il problema dell'attribuzione del poemetto ha origine dal fatto che nessuno dei testimoni tramanda il testo accompagnato dal nome dell'autore (al proposito cfr. ivi, pp. XIII-XXI).

65. Cfr. V. BRANCA, *Per l'attribuzione della 'Caccia di Diana' a Giovanni Boccaccio*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa», VII 1938, pp. 287-302.

66. «Del resto, per chi nega la *Caccia* al Boccaccio e deve ammettere che la silloge si sia formata casualmente, resta inspiegabile affatto perché nei manoscritti che rappresentano la miglior tradizione del testo le stesse operette sicuramente boccaccesche siano adespote: anche l'*Amorosa Visione* che per la sua estensione e per i suoi caratteri peculiari non poteva lasciar dubbio alcuno. Facendo invece risalire la formazione della silloge al Boccaccio stesso, o a persona a lui prossima, e ammettendo quindi l'autenticità della *Caccia*, è facile pensare che il nome dell'autore fosse solo indicato all'inizio, su di un frontespizio per esempio» (ivi, p. 291). Osservo che il poemetto venatorio è trasmesso anche autonomamente (in un grande codice fittizio segnato II IX 125 e conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze) e insieme al *Ninfale fiesolano* (entrambi pezzi dell'antologia di testi volgari in versi trasmessa dal ms. 1059 della Biblioteca Riccardiana): al proposito cfr. sotto, pp. 419-20.

67. BRANCA, *Per l'attribuzione della 'Caccia di Diana'*, cit., pp. 290-91.

Già nel 1938 si affacciava dunque l'ipotesi che parte della tradizione manoscritta superstita conservasse il riflesso di una forma libro che originariamente prevedeva la sequenza *Caccia di Diana* - polimetro *Contento quasi* - *Amorosa visione* (in quest'ordine, così come oggi è attestata dai Riccardiani 1060 e 1066); tale assortimento col passare del tempo si sarebbe successivamente modificato per lasciare che ad aprire la collezione fosse il poema maggiore (giungendo dunque alla forma conservata, almeno in parte, dal codice di Wellesley). Ad allestire questa antologia di testi, ancora seguendo Branca, sarebbe stato Boccaccio stesso, oppure un suo primo ammiratore.

Una ventina d'anni più tardi – anni durante i quali lo studioso consegna il primo testo criticamente sorvegliato della *Caccia*,⁶⁸ pubblicato per Laterza, e cura per l'Accademia della Crusca la monumentale edizione critica dell'*Amorosa visione* –⁶⁹ Branca riprende a ragionare intorno alla fisionomia di questa silloge di testi di Boccaccio e alle circostanze della sua origine:

La probabilità che questa silloge, come accennai nell'articolo, risalga all'autore o a persona lui vicinissima appare così sempre più forte. Non è soltanto la difficoltà di attribuire ad altri l'idea di riunire scritti diversi del Boccaccio, e particolarmente il *Ternario* [scil. il polimetro *Contento quasi*] che, se mai, poteva più naturalmente essere compreso in un corpus del tutto diverso. È soprattutto il vedere riflettersi la silloge in gruppi di manoscritti dei primi del Quattrocento, già fra di loro fortemente differenziati, che costringe a far risalire l'origine di questa raccolta assai più indietro agli anni stessi del Boccaccio.⁷⁰

Oltre alla considerazione del diverso ordine con cui i testi sono conservati nei codici che la trasmettono, la profonda conoscenza delle tradizioni di ciascuna delle tre opere che la compongono porta Branca ad argomentare l'antichità della genesi di questa collezione attraverso un ragionamento che potrebbe dirsi genealogico, perché legato al raffronto delle relazioni tra i testimoni che la tramandano:

68. G. BOCCACCIO, *Le Rime. L'amorosa visione. La caccia di Diana*, a cura di V. BRANCA, Bari, Laterza, 1939.

69. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, ed. BRANCA cit.

70. BRANCA, *Un primo elenco di codici e tre studi*, cit., p. 156.

«ma queste ipotesi, già estremamente probabili a mio giudizio, sono rese più evidenti dalla recensione della tradizione manoscritta».⁷¹

Benché il tentativo di desumere a norma di stemma il contenuto dei subarchetipi mediante il confronto di alberi stemmatici si dia come ammissibile solo a patto che si trovi un dato trasversale ai tre testi che consenta di legarli e considerarli componenti di un unico organismo testuale (dato che di fatto manca alla collezione boccaccesca), l'ipotesi avanzata da Branca è tutt'altro che inverosimile: la probabilità che a monte della scarna tradizione conservata ci fosse un volume con la silloge è anzi, perlomeno in termini logici, piuttosto alta. A questo proposito, può essere opportuno evidenziare anche un'altra circostanza. Come si può vedere dalla tabella seguente, che riunisce i manoscritti superstiti dei due poemi in terzine e del polimetro, per tutte e tre le tradizioni il testimone più antico è il Riccardiano 1066, databile a cavallo tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento:

Testimoni della <i>Caccia di Diana</i>	Testimoni dell' <i>Amorosa visione</i>	Testimoni del polimetro <i>Contento quasi</i>
	BNCF, II II 28	
BNCF, II IX 125	BNCF, II IV 251	Parma, Bibl. Pal., Palatino 109
Bibl. Ricc., 1059	Bibl. Ricc., 1139	Siena, Bibl. Com. degl'Intronati, I IX 18

71. «L'edizione critica dell'*Amorosa Visione* ha dimostrato, con una larga e non equivoca documentazione, che FR₁ FR₂ We [scil. Ricc. 1060, Ricc. 1066, Plimpton 858] sono legati da stretti rapporti, tanto da costituire un gruppo a; cui si oppone L [scil. Pluteo XC sup. 93] costituente y [...]. La stessa opposizione per il testo del *Ternario* [scil. *Contento quasi*] è resa chiara dall'edizione critica delle *Rime*: a FR₁ e FR₂ [scil. Ricc. 1060, Ricc. 1066] strettamente affini, si oppone L [scil. Pluteo XC sup. 93]. [...] La classificazione dei testi della *Caccia* ha condotto [...] a stabilire fra quei codici, che accanto al primo poemetto del Boccaccio conservano anche l'*Amorosa Visione* e il *Ternario* (L, FR₁ FR₂, We) [scil. Pluteo XC sup. 93, Ricc. 1060, Ricc. 1066, Plimpton 858], rapporti identici a quelli fissati nelle già citate edizioni critiche di questi due ultimi componimenti» (BRANCA, *Un primo elenco*, cit., pp. 157-58). Oggi, va detto, per almeno due delle tre opere esistono ipotesi alternative (sui rapporti tra i testimoni del poemetto si veda BOCCACCIO, *Caccia*, ed. IOCCA cit., pp. 146-62; per il polimetro, LEPORATTI, *Rime*, cit., pp. 342-45), e la ricostruzione elaborata da Branca per il poema sembra in qualche punto da rivedere (cfr. BOCCACCIO,

Bibl. Ricc., 1060	Bibl. Ricc., 1060	Bibl. Ricc., 1060
Bibl. Ricc., 1066	Bibl. Ricc., 1066	Bibl. Ricc., 1066
Bibl. Laur., Plut. XC sup. 93	Bibl. Laur., Plut. XC sup. 93	Bibl. Laur., Plut. XC sup. 93
Wellesley, Plimpton 858	Wellesley, Plimpton 858	

Tab. 5. Testimoni conservati della *Caccia*, dell'*Amorosa visione* e del polimetro *Contento quasi*.

Soffermarsi sull'indagine dei tempi e dei luoghi di costituzione di questa silloge, e dunque provare a capire se siamo di fronte o no a una forma-libro d'autore, è un tentativo che non resta confinato entro i limiti delle ricerche boccaccesche, ma ha ricadute che investono ambiti più larghi. L'interrogativo si lega infatti alla storia dei rapporti tra Boccaccio e Petrarca e tocca tangenzialmente anche due questioni particolarmente complesse: la genesi dei *Trionfi* e l'ipotesi della seconda redazione dell'*Amorosa visione*.

Come si sa, nella già ricordata edizione critica del poema uscita nel 1944, avendo individuato nella tradizione un movimento redazionale, Vittore Branca contrassegnava la versione del testo dell'*Amorosa visione* trasmesso dai manoscritti come Redazione A e la versione del testo trasmessa dall'*editio princeps* – curata da Girolamo Claricio e pubblicata a Milano nel 1521 per i tipi di Andrea Calvo (che presenta un testo fortemente rimaneggiato) – come Redazione B.⁷² Con le

Amorosa visione, ed. BRANCA cit., pp. xxx-lxiii, e almeno le osservazioni di Gianfranco Contini consegnate alla recensione apparsa nel 1946 sul vol. cxxiii del «Giornale storico della letteratura italiana», pp. 69-99, partic. pp. 70-72).

72. Secondo lo studioso, come è noto, la prima edizione attesterebbe una nuova redazione del poema alla quale Boccaccio avrebbe lavorato tra gli anni Cinquanta e Sessanta, mettendo a frutto la conoscenza maturata a seguito dell'incontro con Petrarca e dell'impegno profuso negli studi eruditi (cfr. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, ed. BRANCA cit., pp. lxv-clvii). Il dibattito scientifico scaturito dall'ipotesi di Branca (si vedano almeno CONTINI, rec. cit.; V. PERNICONE, *Girolamo Claricio collaboratore del Boccaccio*, in «Belfagor», 1 1946, pp. 474-86; E. RAIMONDI, *Il Claricio. Metodo di un filologo umanista*, in «Convivium», xvii 1948, pp. 108-34, 258-311, 436-59; G. GUASTELLA, *Apuleio e il suo modello nell'editio princeps dell'Amorosa visione*, in «Filologia e Critica», xvi 1991, pp. 165-86; C. CARUSO, *Boccaccio anni venti: Andrea Calvo*,

parole di Carlo Caruso, che ha magistralmente ricostruito l'origine e gli sviluppi della proposta ecdotica elaborata da Branca, l'edizione critica dell'*Amorosa visione* «si imponeva del resto all'attenzione perché vi era discusso un nodo centrale della cultura del Boccaccio e del medio Trecento, e vi venivano contestualmente affrontate importanti questioni di metodo. Primo a intervenire fu Giuseppe Billanovich, fresco di studi boccacciani e già al lavoro sul Petrarca».⁷³

Nel 1946, sulle pagine del «Giornale storico della letteratura italiana», Billanovich concentrava l'attenzione sul rapporto tra i *Trionfi* petrarcheschi e le due redazioni dell'*Amorosa visione*: vale la pena di ripercorrere i contorni dell'ipotesi formulata allora, per osservare come una circostanza materiale – l'attestazione in parte della tradizione manoscritta di una collezione di testi dello stesso autore – abbia interagito con le complesse sfide critiche poste dal poema boccaccesco.⁷⁴

Seguendo le fila degli incontri tra Boccaccio e Petrarca (non molti, se paragonati a un'amicizia che dagli anni '50 non ha fatto che crescere e rafforzarsi),⁷⁵ Billanovich ipotizzava che, dopo essere ri-

Hieronimo Claricio, Tizzone Gaetano da Pofi, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di C. CARUSO ed E. RUSSO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 177-91) ha raggiunto risultati importanti che consigliano di porre la questione dell'autenticità del testo allestito da Claricio in termini perlomeno problematici, a maggior ragione dopo che uno studio condotto da Lidia Maria Gonelli ha portato alla luce una prova materiale del lavoro di revisione del testo del poema compiuto in stamperia (la studiosa ha individuato un esemplare della *princeps* attestante lezioni della redazione trasmessa dai testimoni manoscritti: cfr. L.M. GONELLI, *Esercizi di bibliografia testuale sulla princeps dell'Amorosa visione (1521)*, in «Filologia italiana», ii 2005, pp. 147-60).

73. C. CARUSO, *L'edizione Branca dell'Amorosa visione (1944) e la nuova filologia*, in *Caro Vitto. Essays in memory of Vittore Branca*. Proceedings of the Conference in Memory of Vittore Branca, London, Warburg Institute, 21-22 October 2005, ed. by J. KRAYE. N. JONES, L. LEPSCHY = «The Italianist», xxvii 2007, pp. 28-48.

74. BILLANOVICH, *Dalla 'Commedia' e dalla 'Amorosa Visione' ai 'Trionfi'*, cit.

75. Ricordo che Boccaccio e Petrarca si incontrarono appena cinque volte: a Firenze nell'ottobre e poi nel dicembre del 1350; a Padova nel marzo del 1351; nel marzo-aprile del 1359 a Milano; a Venezia nel marzo-luglio del 1363; un'ultima volta a Padova, nel luglio-settembre del 1368. Si ha inoltre notizia di un mancato incontro nella primavera del 1367 a Venezia (Petrarca era a Pavia e Boccaccio fu ricevuto dal genero e dalla figlia).

tornato a Firenze da Padova alla metà di aprile del 1351, Boccaccio avesse maturato l'idea di mandare in dono a Petrarca un esemplare della *Commedia* di Dante⁷⁶ e una silloge dei suoi componimenti in terza rima:⁷⁷

Egli [scil. Boccaccio] aveva già riunito in un unico volume l'*Amorosa visione* colla sua opera più remota, il poemetto esile la *Caccia di Diana*, e col ternario *Contento quasi ne' pensier d'amore*, essendone stata persuasa la sua intima pedanteria scolastica e retorica dalle affinità metriche di argomento dei tre componimenti (tutti tre in terzine e in tutti tre lo sfilare di una teoria di bellissime), a cui aveva aggiunto pure la ballata *Amor, dolce signore*. E già doveva avere divulgato tra gli amici gli scritti di quel volume, se discesi da quel suo più antico originale oggi sopravvivono ancora parecchi codici (benché tutti tardi dei secoli successivi distinti in vari sottogruppi). Ma gli

76. Tradizionalmente, la copia del poema dantesco (accompagnato dal carme *Ytalie iam certus honos*) la si identifica con l'attuale Vaticano Latino 3199, e l'invio di questo codice viene collocato tra l'estate del 1351 e il maggio del 1353; su queste due ipotesi, e più in generale sulla complessa questione rimando almeno a C. PULSONI, *Il Dante di Francesco Petrarca: Vaticano latino 3199*, in «Studi petrarcheschi», x 1993, pp. 155-208, a p. 156; M. BOSCHI ROTIROTI, *Sul carme 'Ytalie iam certus honos' del Boccaccio, nel Vaticano Latino 3199*, in «Studi danteschi», LXVIII 2003, pp. 131-37; P. TROVATO-E. TONELLO-S. BERTELLI-L. FIORENTINI, *La tradizione e il testo del carme 'Ytalie iam certus honos' di Giovanni Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», xli 2013, pp. 1-111; G. BRESCHI, *La 'Commedia' inviata a Petrarca con varianti annotate da Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 379-80; M. PASTORE STOCCHI, *Boccaccio e Dante (e Petrarca): osservazioni sul carme 'Ytalie iam certus honos'*, e A. PIACENTINI, *Il carme 'Ytalie iam certus honos' di Giovanni Boccaccio*, entrambi in *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013*, a cura di L. AZZETTA e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 23-40 e 185-216; M. BERTÉ, *Una postilla di Petrarca alla 'Commedia' (Inf., II 24)*, in «Rivista di studi danteschi», xvii 2017, pp. 390-98. Per i codici che, nel corso degli anni, il *discipulus* aveva inviato al *magister* cfr., da ultimo, EAD., *Petrarca e le altre amicizie epistolari*, in *Boccaccio*, a cura di M. FIORILLA e I. IOCCA, Roma, Carocci, 2021, pp. 293-312, a p. 306.

77. Se una traccia degli scambi danteschi si recupera dalla nota *Fam.*, XXI 15, *Purgatio ab invidis obiecte calumniis* (indirizzata da Petrarca a Boccaccio e datata all'ottobre 1359, l'epistola contiene una menzione del carme *Ytalie iam certus honos*: «ideoque carmen illud tuum laudatorium amplector et laudatum illic vatem ipse quoque collaudo», 4; paragrafatura e testo da F. PETRARCA, *Le Familiari*, ed. critica a cura di V. ROSSI, Firenze, Sansoni, 1933-1942, 4 voll.), va osservato che non è possibile rintracciare alcun riferimento, diretto o indiretto, che attesti la ricezione di un codice con i testi in terzine di Boccaccio.

parve sconveniente mandare a tale giudice [scil. Petrarca] il poema come lo aveva scritto parecchi anni prima, non molto dopo il ritorno da Napoli a Firenze a metà del '41.⁷⁸

È qui che l'idea di una forma-libro autoriale e le vicende della presunta Redazione B dell'*Amorosa visione* per la prima volta si intrecciano: i testi compresi nella silloge – secondo l'ipotesi non allestita per l'occasione, bensì già circolante a Firenze – sarebbero stati ritoccati da Boccaccio in vista dell'invio, avvenuto, si ipotizza, forse per tramite dell'amico Forese Donati diretto ad Avignone da Petrarca nell'ottobre del 1352.⁷⁹ Ancora secondo l'ipotesi, l'arrivo della *Commedia* e della nuova versione del poema di Boccaccio avrebbe spinto Petrarca alla composizione dei *Trionfi*.⁸⁰ A questa affascinante ricostruzione si annoda poi un altro filo, ritenuto però *in primis* da Billanovich «lungo e sottile, e perciò meno robusto: ma anche secondario», che riguarda il destino del codice con la silloge dopo la morte di Petrarca:

L'esemplare dell'*Amorosa visione* regalato dal Boccaccio al Petrarca giunse nella biblioteca dei Carraresi, quindi in quella dei Visconti e degli Sforza, e subito dopo il crollo del principato dei signori lombardi fu passato da un libraio attivo a un letterato colto e agile [scil. Girolamo Claricio], che ne ricavò l'*editio princeps* del poema: e appena che questa fu compiuta il manoscritto, che ci si presenta come l'unico che conservasse il testo ricorretto del poema, scomparve nelle tragiche vicende che provocarono la morte di quel letterato.⁸¹

78. BILLANOVICH, *Dalla 'Commedia' e dalla 'Amorosa Visione' ai 'Trionfi'*, cit., pp. 7-8.

79. «Come Lapo e il Nelli gli avevano consegnato da portare a Padova le orazioni di Cicerone e il breviario, forse il Boccaccio fu lieto di approfittare del viaggio di Forese per trasmettere con un messo sicuro, affezionato e di portamento dignitoso i suoi doni al Petrarca: il volume colla *Commedia* e magari insieme il codice coll'*Amorosa visione*, la *Caccia di Diana* e le due poesie?» (BILLANOVICH, *Dalla 'Commedia'*, cit., p. 18).

80. Su questo aspetto l'ipotesi di Billanovich si allontana dalla ricostruzione offerta da Branca riguardo alla direzione delle suggestioni letterarie: per il secondo, infatti, il percorso è inverso, e a spingere Boccaccio alla revisione dell'*Amorosa visione* sarebbe stata proprio la lettura dei *Trionfi* (cfr. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, ed. BRANCA cit., p. LXXIX).

81. BILLANOVICH, *Dalla 'Commedia'*, cit., p. 42. In questo modo si riconosce una

La suggestione di Billanovich poggiava su un dato documentario, e prendeva forma dall'incontro tra le traiettorie percorse dai libri di Petrarca dopo la sua morte – sebbene sul primo approdo della biblioteca non abbiamo documenti sicuri (sappiamo però che questa fu gestita dagli eredi, in particolare dal genero), non è improbabile che dopo il 1374 parte dei volumi fossero confluiti prima nella Biblioteca di Francesco da Carrara, poi in quella dei Visconti e degli Sforza –⁸² e una delle tracce lasciate nella Biblioteca del Castello di Pavia da uno dei due codici dell'*Amorosa visione* oggi perduti (cfr. sopra, tabelle 1 e 4). Aver ripercorso la storia antica di questo manoscritto – che purtroppo non consente di andare oltre il 1490, anno in cui il codice compare ancora registrato nel patrimonio della Biblioteca Visconteo Sforzesca di Pavia (codice 723: cfr. sopra, p. 416) – ha permesso di isolare almeno due informazioni tutt'altro che secondarie, che vale la pena ora di riprendere, per funzionalizzarle al nostro discorso.

La prima, che riguarda da vicino il testo del poema, in parte problematizza l'ipotesi che vuole il codice 723 a base dell'*editio princeps* del poema di Boccaccio: grazie alla nota contenuta nell'inventario redatto nel 1426 («liber unus in papiro et vulgari scriptus in littera notarina qui vocatur *Amorosa visio* domini Johannis Bochacii de Certaldo qui incipit *Move nuovo disio la nostra mente* et finitur *Amore dolce signore* cum assidibus copertis corio albo hirsuto veteri») è possibile verificare che l'incipit dell'*Amorosa visione* conservata nel volume in questione è conforme a quello testimoniato dagli altri manoscritti superstiti (il primo testo a stampa, come è noto, presenta in esordio un verso differente: «Move nuovo disio l'audace mente», 11).⁸³ La seconda informazione, questa volta esterna, riguarda l'or-

grande autorevolezza al testo curato nel 1521 da Girolamo Claricio – unico rappresentante, secondo l'ipotesi evolutiva di Branca, di una seconda redazione del poema –, poiché se ne ipotizza una derivazione diretta da un codice latore di una versione dell'*Amorosa visione* rivista da Boccaccio per Petrarca.

82. Al proposito si veda da ultimo S. Rizzo, *Sulla sorte della biblioteca di Petrarca*, nella sezione *Cronologia* del portale *Petrarca online* (di imminente pubblicazione).

83. Naturalmente, questo rilievo ha senso solo se lo si valuta nel contesto ipotizzato da Billanovich, che ritiene fededegno il testo della *princeps* (sul probabile ruo-

dine di successione dei testi con i quali l'*Amorosa visione* è tramandata: presentando il poema seguito dalla *Caccia di Diana* e dal ternario *Contento quasi*, il codice 723 sembra essere stato latore di un assortimento delle tre opere in terza rima di Boccaccio diverso da tutti quelli oggi trasmessi dai testimoni reperibili. Aggiungendo questa (pur ricostruita) alle altre, le forme rinvenibili della collezione diventano dunque tre.

3. UNA FORMA D'AUTORE?

Oltre a essere un grande autore, come si sa Boccaccio è stato anche un grande progettatore di manoscritti, e a prova della sua abilità in questo campo sarà sufficiente anche soltanto il richiamo alle sue edizioni del *Teseida* e del *Decameron*,⁸⁴ oppure, per citare opere di altro autore, all'edizione della *Vita nuova* (o ancora, più in generale, agli impianti delle tre note sillogi dantesche da lui ideate ed esemplate).⁸⁵ Tuttavia, quanto emerso dal riesame delle caratteristiche materiali dei codici dell'*Amorosa visione* mi pare autorizzi a riconsiderare la possibilità di far rientrare tra i volumi concepiti da Boccaccio anche un libro confezionato per raccogliere i suoi scritti in terza rima.⁸⁶

Provando a riassumere per punti: a) le testimonianze – sia dirette sia indirette – di questa forma-libro si concentrano in pieno XV secolo (cfr. sopra, grafico 2); b) non ci sono prove (o tracce) che la

lo di rimaneggiatore assunto da Claricio nella pubblicazione della prima edizione dell'*Amorosa visione* cfr. sopra, n. 72).

84. Testimoniate, rispettivamente, dal codice Acquisti e doni 325 della Biblioteca Laurenziana di Firenze e dal codice Hamilton 90 conservato alla Staatsbibliothek di Berlino.

85. A questo proposito rimando ai contributi di Sandro Bertelli e Marco Cursi (*Boccaccio copista di Dante*) e di Donato Pirovano (*Boccaccio editore della 'Vita nuova'*) compresi nel vol. *Boccaccio editore e interprete di Dante*, cit., risp. alle pp. 73-111 e 113-35.

86. Può essere opportuno ricordare a latere che Boccaccio non fa mai riferimenti diretti o espliciti al poemetto o al polimetro nel resto della sua produzione (tale circostanza ha peraltro contribuito a rallentare il riconoscimento della paternità della *Caccia di Diana*, e in parte anche dell'*Amorosa visione*: per il poema almeno cfr. BOCCACCIO, *Caccia di Diana*, ed. Iocca cit., p. XIII n. 2).

silloge sia antica o che risalga ai tempi di Boccaccio, dal momento che non ci sono indizi – né diretti né indiretti – del fatto che Boccaccio abbia allestito e inviato a Petrarca un volume con la raccolta dei suoi componimenti in terzine; non sappiamo dire infatti quale fosse la provenienza del codice che troviamo conservato nella prima metà del Quattrocento alla Biblioteca Visconteo Sforzesca (latore, peraltro, di una versione dell'*Amorosa visione* che sembra di poter intuire affine a quella di tutti gli altri testimoni a penna conservati), ma, scartata l'ipotesi del dono, non ci sono ragioni per presumere che si tratti di un codice della prima metà del Trecento; c) infine, per quanto non sia improbabile che a monte della tradizione conservata del poema ci fosse un volume contenente, oltre all'*Amorosa visione*, anche la *Caccia di Diana* e il polimetro *Contento quasi* (ipotesi lecita ma non deducibile per via stemmatica: cfr. sopra, p. 419), questo potrebbe risalire più facilmente alla fine del Trecento, *grosso modo* intorno alla data di confezione del Riccardiano 1066, testimone più antico per ciascuna delle tre opere.

Più che ragionare sugli esiti delle tesi avanzate o suggerite da Branca e da Billanovich – oggi più o meno condivisibili, ma che senz'altro hanno costituito le fondamenta della ricca stagione di studi sui capolavori del medioevo letterario italiano grazie alla quale ci è consentito di muoverci con passi appena meno incerti in terreni peraltro ancora notevolmente impervi – ciò che qui interessava mettere in evidenza, come detto, era piuttosto la portata delle proposte critiche scaturite dall'ipotesi dell'esistenza di una forma-libro antica, autorevolmente allestita (o quantomeno approvata) da Boccaccio stesso. Questa ipotesi è servita prima come sostegno per la dimostrazione della paternità boccacciana della *Caccia di Diana*; poi ha collaborato, in vari modi, alla legittimazione della bontà del testo dell'*Amorosa visione* testimoniato dalla prima edizione a stampa (interessando anche tangenzialmente la vicenda dei rapporti tra il poema di Boccaccio e i *Trionfi* di Petrarca); e infine, più di recente, ha contribuito a ricondurre a Boccaccio la volontà di istituire per tramite di questa collezione un macro-genere, espresso nel metro di Dante, volto a rappresentare «un esemplare itinerario spirituale di rigenerazione, di palingenesi dell'*homo naturalis* (non amante o

dedito ad amori esclusivamente terreni) all'*homo gentilis* (amante), o meglio, alla stessa deificazione umana».⁸⁷

Il riesame materiale delle caratteristiche morfologiche della tradizione conservata del poema ha individuato una produzione in gran parte riconducibile all'area toscana (nella maggior parte dei casi a Firenze), non estranea ai circuiti di copia legati all'ambito commerciale, e soprattutto concentrata nella prima metà del Quattrocento. Integrando i risultati di questo approccio con quelli prodotti dall'avanzamento delle ricerche in campo filologico-letterario (che hanno permesso sia di appurare per altra via l'attribuzione della *Caccia* al suo autore, sia di ripensare l'ipotesi che vede a base della *princeps* dell'*Amorosa visione* un codice inviato da Boccaccio a Petrarca), sembra che vengano insomma a cadere molti degli ami che tenevano la genesi di questa collezione agganciata alla prima metà del Trecento. Osservando, per riprendere la citazione offerta in apertura, «i modi, i tempi, i luoghi che hanno accompagnato la nascita e la trasmissione» di questa forma-libro, appaiono insomma pochi gli ostacoli che impedirebbero di ritardare l'iniziativa di raccogliere

87. Naturalmente, in discussione non è l'opportunità di leggere la serie come un macro-genere, ma l'ipotesi di agganciare questa opportunità a un progetto librario (si vedano, ad esempio, le parole di Carlo Calenda in un contributo dedicato all'intera produzione di Boccaccio in terzine: «Se pure, come parve a Paolo Orvieto, non sia possibile addirittura parlare di un macro-genere da Boccaccio organizzato in una silloge unitaria, risalente di sicuro all'iniziativa dell'autore stesso, che raccoglie la *Caccia di Diana*, l'*Amorosa visione* e il cosiddetto "serventese delle belle donne" [cioè il capitolo ternario *Contento quasi ne' pensier d'amore* e la ballata *Amor, dolce signore*]. Un macro-genere, poi dilatato con la *Comedia delle ninfe fiorentine*, che si prolungherà fino alle *Stanze* del Poliziano e di cui non è possibile qui chiarire neanche per cenni la dotazione tematica e le implicazioni ideologiche, ma che risulta da Boccaccio tutto innervato, dal punto di vista formale, proprio sull'uso della terza rima»: C. CALENDÀ, *La terza rima tra Dante e Boccaccio*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*, cit., pp. 293-308, a p. 295). Il contributo dal quale deriva il virgolettato citato a testo è P. ORVIETO, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, in «Interpres», II 1979, pp. 7-104, a p. 26; tuttavia, va detto che Orvieto pone la questione in termini dubitativi: «Altra ipotesi (preciso che si tratta soltanto di un'ipotesi ancora in parte da dimostrare): come sostiene Vittore Branca, probabilmente già per lo stesso Boccaccio e con maggiore probabilità per i lettori tre-quattrocenteschi la *Caccia di Diana*, l'*Amorosa visione* ed il cosiddetto "serventese delle belle donne" [...] avrebbero dovuto costituire una silloge unitaria» (ivi).

insieme i tre testi di Boccaccio in terza rima al tardo Trecento, consentendo di conseguenza di alleggerire l'origine di questa silloge dal corredo di ipotesi che l'ha finora accompagnata.