

La politica e l'antigrafo del *Fragmentorum liber* (Chigiano L v 176)

Alla fine dell'Ottocento, dieci anni dopo le conferme di Nollhac (1886) e di Pakscher (1887) della tarda autografia del Vaticano Latino 3195, e quindi di una dichiarata definitività delle lezioni del codice per i *Rerum vulgarium fragmenta* (*Rvf*), fu merito di Giovanni Mestica (1896) di aver insistito, incluso nel titolo della sua edizione critica, sull'importanza di altri codici tre-quattrocenteschi dei *Fragmenta* e sulla loro utilità in una metodologia ecdotica che aveva a sua disposizione un autografo parziale quale il Vaticano Latino 3195. Tra i codici che fanno parte dell'apparato della edizione di Mestica, ricordiamo il Vaticano Latino 3196 (il cosiddetto codice degli abbozzi), il Vaticano Latino 3197 (il codice preparato da Pietro Bembo per il tipografo dell'edizione aldina del 1501), il Laurenziano 41.17 (manoscritto della seconda metà del Trecento di 329 componimenti) e infine la copia preparata da Giovanni Boccaccio di un *Fragmentorum liber* di 215 componimenti (174 della Parte I e 41 della Parte II), cioè Vaticano Chigiano L v 176.¹ È a quest'ultimo in particolare che Mestica si rivolge spesso per verificare la lezione del Latino 3195 o per sondare in maniera definitiva forme di “una redazione anteriore a quella del [Laurenziano 41.17], e la più antica che io abbia conosciuta” (Mestica 1896, xi). Uno scrutinio sistematico delle forme del Chigiano L v 176 riportate nell'apparato di Mestica rivela almeno tre registri di informazione che lo studioso raccoglie: le tendenze linguistiche di Boccaccio copista, gli “errori” o del copista o dell'antigrafo da cui ha preso la sua versione, e possibili lezioni genuine di una redazione precedente. Pur notando con indifferenza le lezioni anteriori del Chigiano L v 176 e pur lasciando a volte in disparte le implicazioni genetiche di una forma, tuttavia Mestica è vinto dall'autorità del codice posteriore, cioè il Latino 3195, per cui cerca di spiegare gli “errori” del copista come se Boccaccio

¹ Si vd. Mestica (1896, xxv) per la lista degli altri manoscritti e delle stampe che ha consultato e considerato nella cura dei *Fragmenta*. Sui diversi dibattiti dell'epoca intorno alle conclusioni di Mestica, particolarmente quelli che ha subito suscitato Salvo Cozzo nel 1897, si vd. Vattasso (1905, xiii–xxviii).

avesse sotto gli occhi Latino 3195, e non una copia precedente di un altro amanuense (se non addirittura quella del poeta stesso), quando ha steso la sua copia del *Fragmentorum liber* (*Fl*). Per esempio, nel caso del v. 12 del sonetto *Mille piagge in un giorno e mille rivi* (Chigiano L v 176, c. 72r; *Rvf* 177 / *Fl* 173), Mestica spiega la forma “dilecto” (“Malbelpaese el dilecto fiume”) secondo la lezione posteriore del Latino 3195, “dilectoso”: “omessa, per inavvertenza, l’ultima sillaba” (Mestica 1896, 256). Per la canzone *Rvf* 71, *Perché la vita è breve*, Mestica scarta la lezione “avagli” di v. 21 dell’autografo posteriore (Latino 3195: “Non che l’avagli altrui parlar o mio”) a favore della “aguagli” della tradizione a stampa, da Bembo (1501) a Carducci e Ferrari (1899), ignorando tutta la tradizione manoscritta, fra cui anche il verso nel Chigiano L v 176, c. 55v: “nonchelaguagli altrui parlare o mio.”² E nel caso della lezione singolare a v. 3 del primo sonetto nel Chigiano L v 176, Mestica segnala “giovinile amore” per la *lectio* dell’idiografo “giovenile errore” senza commentarla. Invece sull’oscillazione fra geminata e scempia lo studioso osserva che nel Chigiano l’uso di “atorto,” e non “attorto” a v. 11 di *Passa la nave mia colma d’oblio* (*Rvf* 189; *Fl* 174) è “contro il suo solito, avendo esso per uso più di raddoppiare le consonanti semplici, che di sdoppiare le geminate” (Mestica 1896, 269 *ad loc.*). Di fronte a una tradizione governata dal *textus receptus* che risale a Bembo, Mestica ha svolto un doppio compito: 1) curare un’edizione critica in un ambito ecdotico tendente ancora ad imporre un “miglior manoscritto” come base del testo, e 2) valutare il ruolo di un autografo, a volte difettoso, in un’orbita di testimoni, scritti a mano e stampati, non indifferenti. E sebbene il ruolo storico del Chigiano L v 176 ancora non fosse stato determinato, Mestica fu tuttavia in

² La lezione “avagli” risale all’edizione di Contini (1964), che si basava sull’edizione diplomatica di Modigliani (1904) senza considerare la nota del curatore, che indicava la problematica rasura, e senza criteri d’edizione. Come sappiamo, il *locus* è molto più complesso di quel che credesse Mestica, che spiega “che la prima *g* sia stata omessa dal copista per inavvertenza sfuggita quindi anche al Petrarca” (1896, 105 *ad loc.*). Infatti, ha ragione Mestica per quanto riguarda la lezione ma sbaglia la condizione del testimone Latino 3195, per cui si veda il *Petrarchiv*, c. 15v: <http://dcl.slis.indiana.edu/petrarchiv/content/c015r-c015v.xml#c015v>, e vd. Storey 2015, da cui mi permetto di riportare la descrizione della condizione del codice e della lezione del verbo *avagliare* che, nelle *Concordanze del Canzoniere* curate dall’Ufficio lessicografico dell’Accademia della Crusca (1971, *ad loc.*), sarebbe un sinonimo della lezione autentica “aguagli”: “the equally unnecessary hapax ‘avagli’ (< *avagliare* = *aguagliare*) in *Rvf* 71.21, that was corrected in the “original” by Malpaghini — and confirmed in every other MS — as “Non che laguagli altrui parlar / o mio” (Vat. Lat. 3195, c. 15v) and then apparently erased by a later hand.”

grado di intuire l'importanza della tradizione manoscritta oltre all'autografo nello stabilire il testo dei *Fragmenta*.

Nell'introduzione all'edizione facsimilare in bianco e nero dell'autografo dei *Fragmenta* (Vaticano Latino 3195), Marco Vattasso (1905) si è accinto a indagare una tradizione di importanti codici copiati da amanuensi del Tre e del Quattrocento (1905, xx–xxv) — quali i codici Vaticano Latino Regiense 1110 (del 1463), Vaticano Latini 3198 e 4786 (quest'ultimo del primo Quattrocento), Laurenziano Pluteo 41.10 e Segniano 1 (entrambi del primo Quattrocento) — ma sempre come verifica dell'"originale Vaticano 3195" (1905, xx) e senza mai menzionare la versione copiata da Boccaccio nel codice Chigiano L v 176.³ Da una parte, Vattasso ha confermato i meccanismi d'autore all'interno dell'autografo parziale, mentre dall'altra ha toccato la discussione svoltasi in diversi contesti prima della verifica dell'autografia del Vat. Lat. 3195, lasciando intatta la questione del ruolo di una tradizione che poi si è persa davanti all'evidente autorità dell'autografo. In questo modo, Vattasso ha convalidato rapporti di somiglianza e di contrasto fra i codici, mettendo in rilievo i tardi interventi d'autore e le loro adattazioni o no in diversi testimoni; e fra tali codici, come è noto, le diverse numerazioni sperimentali in margine alle ultime 31 rime.⁴ L'attenzione di Vattasso alle annotazioni marginali del Vaticano Latino 3196 nelle pagine che introducono il facsimile del Latino 3195 da un lato rispecchia la problematica distinzione fra la datazione della composizione e dei ripensamenti e ritocchi d'autore delle rime, e dall'altro lato riflette la genesi di un libro di poesie preparato e trascritto in copie di servizio e in belle copie, sia durante la vita del poeta che dopo la sua morte, in quella che possiamo chiamare una "prima diffusione," come nei casi dei codici New York, Morgan Library M502, l'antigrafo della Beinecke Library M706 (datato 1393 dallo scriba che copia tale quale il colophon dell'antigrafo).⁵ Sta di fatto che Vattasso era convinto, come manifesta in una sua nota (Vattasso 1905, xiii n. 3), che solo un sonetto, *Almo sol, quella fronde ch'io sola amo* (Rvf 188), sarebbe stato trascritto direttamente dal Vaticano Latino 3196 da Malpaghini ("*transcriptum per Ioannem*") fra le carte del Latino 3195, e che

³ Vale la pena ricordare che sia il lavoro di Vattasso sia quello di Modigliani (l'edizione diplomatica del 1904) si sono svolti nel periodo dei festeggiamenti del sesto centenario della nascita del poeta. Ricordiamo particolarmente gli studi sui codici di Petrarca in diverse biblioteche (si vedano Motta 1904 e Foligno, Motta et al. 1904).

⁴ Si vedano, ad es., gli interventi di Storey 1993, 380–90, e di Soldani 2006.

⁵ Per questi due codici poco studiati ma di grande importanza nella tradizione, si vedano Storey 2006a e Del Puppo 2007.

“gli altri componimenti, che si trovano in questo ms. [Latino 3196] e che hanno la postilla *transcriptum*, vennero copiati di su quel codice in altra raccolta anteriore al 3195.” Tale parere, ignorato per anni, ha profonde implicazioni per una tradizione pre-chigiana di cui abbiamo solo le congetture di Wilkins.⁶

Nel 1925 Ruth Phelps ha pubblicato presso la University of Chicago Press un suo studio basato sulla tesi di dottorato, seguita da Ernest Wilkins, “Earlier and Later Forms of Petrarch’s *Canzoniere*.” Spesso dimenticato fra i contributi agli studi petrarcheschi della prima metà del secolo, particolarmente di fronte ai multipli contributi di Wilkins stesso, in realtà il saggio della Phelps getta la base per gli studi successivi del maestro. In particolare, sono le teorie di Phelps che riguardano la formazione dei *Fragmenta*, precisamente le poesie di una seconda sezione della prima parte dell’opera, che tendiamo a trascurare dopo l’“istituzionalizzazione” delle congetture, cioè le cosiddette “nove forme,” di Wilkins.⁷ Si tratta in effetti di due orientamenti diversi fra allieva e professore, la prima che partiva dalla trascrizione del *Fragmentorum liber* nel codice Vaticano Chigiano L v 176, probabilmente dei primi anni ‘60 del Trecento, e del grande petrarcologo le congetture che partivano dall’autografo parziale preparato fra il 1367 e il 1374 (Vaticano Latino 3195). La differenza fra le due ottiche non è meramente materiale, bensì concettuale. Wilkins riteneva che il Latino 3195 fosse un documento in cui si intravedono tracce di tutta la storia della genesi dell’opera, un modo di rintracciare le origini dell’opera da una versione finale, o almeno congetaturalmente “ultimata” negli ultimi anni di vita del poeta. Secondo tale visione della tradizione, i primi passi e le forme primordiali che si riscontrano nel Vaticano Latino 3196, il cosiddetto “codice degli abbozzi,” risulterebbero già “varianti” quando invece la forma posteriore del Latino 3195 dovrebbe costituire la “variante d’autore.” Tale interpretazione, per cui il Latino 3195 è una forma definitiva, rende utili gli altri manoscritti precedenti solo quando si cerca di ricostruire la genesi delle redazioni del “Canzoniere.” La

⁶ Saranno due criteri utilizzati da Wilkins per congetturare i periodi di lavoro di Petrarca sul codice Latino 3195, che — a quanto pare — non ha visionato direttamente. Si vd. Del Puppo e Storey 2003.

⁷ Phelps suggerisce che parti dei *Fragmenta* in mano del Petrarca stesso, cioè nell’autografo parziale (Vaticano Latino 3195), siano semplici “depositi di rime,” un’idea contraria all’intenzionalismo petrarchesco spesso proposto da Wilkins. Il suo *The Making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*, pubblicato presso Edizioni di Storia e Letteratura (Roma) nel 1951, rappresenta una raccolta di studi precedenti — e spesso rivediti per l’insieme, su richiesta del responsabile della casa editrice, don Giuseppe De Luca — che risalgono al 1926.

Phelps invece ha concepito alcune parti del Latino 3195 come “deposito di poesie” tutt’altro che definitivo, un punto di vista materialmente confermato dall’aggiunta dei fascicoli VI, VII, X e XI (le attuali carte 41–48, 49–52, 63–66, 67–70 del MS Latino 3195).⁸ Nella prospettiva di Phelps, la prima copia di quello che possiamo chiamare un “libro di poesie” di Petrarca, il *Fragmentorum liber*, trådito dal codice Vaticano Chigiano L v 176, risulta una prima forma materiale, un libro-modello, che poi è stata successivamente ampliata e modificata dall’autore nel codice Latino 3195.⁹ Che Phelps abbia considerato le sovraccitate aggiunte di Petrarca non definitive ma esempi — come nel caso dell’annotazione marginale del Latino 3196 — della prassi di trascrivere componimenti “in alia papiro,” se non ancora la più ambigua e comune indicazione di “tr[anscriptus],” ci porta a

⁸ Per i discorsi materiali del codice Vaticano Latino 3195 si rimanda al sito del *Petrarche* (<http://petrarche.org>).

⁹ Si ricorda che il “codice degli abbozzi” (MS Latino 3196) riporta semplici raggruppamenti di poesie, e non forme già dell’opera più matura. Le “connessioni intertestuali” indagate da Santagata (1989, 35–75) come fenomeni di un “canzoniere” ideale forse ingannano la percezione dell’integrazione di questi raggruppamenti dal *Liber* copiato da Boccaccio alle nuove strutture che emergono nelle diverse fasi dell’allestimento del codice Vaticano Latino 3195. È sufficiente l’esempio di c. 47r del Latino 3195, che riporta quattro sonetti, *Rvf* 244–47, di cui il primo, *Il mal mi preme* (*Rvf* 244), si associa chiaramente a *Rvf* 242–43 (*Mira quel colle, o stanco mio cor vago* e *Fresco, ombroso, fiorito e verde colle*; c. 46v). La rasura del sonetto presente fra *Rvf* 245 e 247 e la collocazione successiva sulla rasura, sempre di mano del poeta-copista, del sonetto *L’aura che ’l verde lauro e l’aureo crine*, che riprende gli stessi motivi del penultimo “sonetto di Laura” (“L’aura soave al sole [...] / l’auro ch’Amor di sua man fila” (*Rvf* 198.1–2 [c. 39v]), ci costringono a guardare attentamente sia agli ultimi ripensamenti ai versi 2 e 10 del *Rvf* 246 che alla riscrittura dei vv. 2–3, 5, 8 e 11 del sonetto precedente, *Due rose fresche et colte in paradiso* (*Rvf* 245). Si tratta di un raggruppamento legato da fitte connessioni tematiche e linguistiche (ad es., “del mio mal partecipe” [*Rvf* 242.8] → “Il mal mi preme” [*Rvf* 244.1]; “Tu paradiso, I’ sença cor un sasso” [*Rvf* 243.13] → “Pur d’alzar l’alma a quel celeste regno” [*Rvf* 244.12]). La prima stesura del *Rvf* 245, *Due rose fresche et colte in paradiso*, eseguita in un momento posteriore alla trascrizione di *Rvf* 242–44, ne riprende già nell’attacco ovvie ripetizioni lessicali. In un secondo momento, *Rvf* 245 subisce notevoli cambiamenti su rasura, precisamente a vv. 3, 4, 6, 8, e 11, per integrare l’inserimento del “nuovo” *Rvf* 246, *L’aura che ’l verde lauro et l’aureo crine*, rivelando una tattica comune ai *Fragments*, cioè di ritoccare i componimenti già ammessi al *liber* per collocare una poesia successiva. Particolarmente emblematiche della tecnica sono le modifiche su rasura del *Rvf* 245.8: “Et lun et laltro fe ca(n)giare il viso,” e del sonetto *Rvf* 246.10, inserito su una seconda rasura nello stesso inchiostro del ritocco di “Soaueme(n)te” a v. 2 del *Rvf* 246: “El *mo(n)do remaner sençal suo sole*” (il corsivo indica la seconda modifica). Le due modifiche creano un forte contrasto fra il “cangiare il viso” del *Rvf* 245.8 e il “remaner senza il suo sole.”

definizioni molto diverse del Latino 3195 come — almeno in certe parti — una copia di servizio, o, a dirla con la Phelps, “di repertorio.”¹⁰ Molto allettante è la nota, in margine a diverse poesie fra le carte originariamente sciolte degli abbozzi, che suggerisce che o Petrarca o un suo copista avesse copiato su un altro pezzo di carta (*papyrus*) una poesia. Diversi interpreti, particolarmente quelli non addetti ai lavori di codicologia, hanno felicemente collegato l’“altra papyrus” al codice autografo (Latino 3195) e, ancora più largamente, al progetto, che secondo le congetture di Wilkins avrebbe dovuto avere diverse fasi di costruzione a partire dal 1336–38!¹¹

Nel metodo di Wilkins è rovesciato il rapporto fra i testimoni, particolarmente rispetto alla distinzione della prassi di Petrarca nell’affidare l’allestimento in bella copia dell’opera sempre a un bravo copista come modo di “approvare” la redazione. Wilkins non ha mai valutato il significato della copia di servizio di mano del poeta, che rappresenta un campo di sperimentazione o un’opera in cantiere, come nel caso del codice degli abbozzi e certe parti del Vat. Lat. 3195.¹² La trascrizione da parte di Boccaccio del *Fragmentorum liber*, il nostro Vaticano Chigiano L v 176, registra un momento curioso rispetto alla catena di congetture e probabilità su cui Wilkins ha suturato le sue ipotesi nel *Making* sulla ricostruzione dei *Fragmenta*, o, come egli avrebbe preferito, l’“evoluzione” del *Canzoniere*.¹³ In un significativo capovolgimento storico-metodologico, Wilkins considera le lezioni del Chigiano “varianti” della forma posteriore del Vaticano Latino 3195. Bisogna chiarire subito quale tipo di copia sia quella preparata da Boccaccio: sembra la bella copia di una prima versione della raccolta che diventa i *Rerum vulgariū fragmenta*, cioè una copia allestita da un antografo in una bella mano regolare. Riporta una versione — una “forma”

¹⁰ Ancora più problematica è la notazione “transcr[iptus] in ordine” nel Vaticano Latino 3196, per la quale si vd. Vattasso 1905, XVI–XVIII.

¹¹ Sull’“alia papyrus” si vedano ancora le pagine di Cesareo (1892, 250–52) che discutono l’espressione. Per la prima “datazione” della congetturata prima forma di Wilkins, si vd. Wilkins 1951, 146. Notiamo subito che il nono capitolo, “The Making of the *Canzoniere*,” è un riassunto dei primi cinque capitoli dello studio (75–144) e spesso salta le “prove,” teorie e operazioni per cui lo studioso arriva alle sue conclusioni congetturali.

¹² Per studi sulla metodologia di Wilkins, si vd. Del Puppo e Storey 2003, Zamponi 2004 e Pulsoni 2009.

¹³ In una lettera del 14 giugno 1948 (di prossima pubblicazione presso *Medioevo Letterario d’Italia*), don Giuseppe De Luca, il responsabile di Edizioni di Storia e Letteratura che aveva sollecitato “tutto il Petrarca” di Wilkins come libro da pubblicare presso la casa editrice, esprime le sue obiezioni alla proposta di Wilkins del titolo provvisorio “The Evolution of the *Canzoniere*,” titolo fra l’altro di un suo saggio del 1948 su *PMLA*: “suggerirei una parola più umana e umanistica che questa naturale e naturalistica.”

— sanzionata dal poeta? Secondo il titolo “Fragmentorum liber,” sembra che rispecchi l’eventuale rubrica autografa del codice Vaticano Latino 3195. Alle indagini di Wilkins manca una realtà fondamentale del processo di allestire codici nel Medioevo, una procedura che spesso contava sull’uso di un esemplare, o, più precisamente, di un antigrafo, cioè una copia di servizio da cui il copista avrebbe poi trascritto l’opera in “bella copia.”

Solo nel 1975, con l’introduzione di Domenico De Robertis (1974) all’edizione fototipica del MS Chigiano L v 176, riscontriamo il primo tentativo di descrivere attentamente le dinamiche linguistiche e l’integrazione della copia all’interno del programma dell’intero codice nelle due fasi che possiamo rintracciare. Dallo studio di De Robertis emergono una datazione e un dubbio allettante, cioè prima di tutto che la copia risale al 1362, il che vuol dire — come vediamo nel caso della *Vita di Dante* di Boccaccio — che probabilmente un primo allestimento della copia avrebbe avuto luogo almeno un anno o due prima, ossia nel periodo del 1359/60 o del 1360/61. Ma siamo sempre nello stesso decennio in cui Petrarca avrebbe fatto preparare un antigrafo di servizio cui si sarebbe rivolto il giovane Malpaghini come testo di base per la sua copia dei *Fragmenta*. È quindi pensabile che Boccaccio, da amico e ammiratore, e Malpaghini, da copista professionista, abbiano utilizzato antigrafì simili se non lo stesso esemplare di servizio per le loro copie?¹⁴

Certo è che una parte fondamentale della storia del trattamento di Boccaccio della sua copia del *Liber* riguarda la sua fama come copista a volte disattento e approssimativo. De Robertis stesso nota la medesima tendenza come una “in lui normale trasandatezza” (1974, 60). Tuttavia più torno sui codici preparati da Boccaccio, particolarmente quelli delle opere di altri autori, più sono convinto di una dinamica non di Boccaccio-scrittore ma dello scriba professionista che applica, dopo già lunghi anni di esperienza di copie eseguite secondo criteri molto precisi, formule e meccanismi della copia che riducono e organizzano il testo che trascrive. Ad esempio, notiamo quanto le sue multiple trascrizioni innovative della *Commedia* e della *Vita Nova* hanno trasformato, nel bene o nel male, entrambe le tradizioni di queste opere.¹⁵ Basta ricordare che Giorgio Petrocchi ha stabilito un approccio

¹⁴ Si tiene presente la recente correzione proposta da Monica Berté (2015), che mette in dubbio l’identificazione della mano del Copista 1 del Vaticano Latino 3195 a quella di Giovanni Malpaghini.

¹⁵ Rimando il lettore al mio *Following Instructions: Remaking Dante’s “Vita Nova” in the Fourteenth Century* (2005), e, per un contesto più largo, allo studio più recente di Jelena Todorović 2016.

intero, un metodo semi-lachmanniano, per curare la *Commedia* in base alle tendenze contaminatorie delle copie di Boccaccio scriba; e ricordiamo che solo nel 1723 (e di nuovo nel 1741) si registra il dissenso di Anton Maria Biscioni dall'edizione di Boccaccio — senza mai nominarlo — dopo quasi quattrocento anni di adesione editoriale, fra cui l'*editio princeps* di Bartolomeo Sermartelli (1576).¹⁶ Sta di fatto, però, che i testimoni rispecchiano un copista differente in contesti diversi, come credo di aver dimostrato nel caso della lettera di frate Ilaro, che la critica letteraria ha bollato come falsa se non addirittura come un esercizio di Boccaccio.¹⁷

Nel caso del *Fragmentorum liber* (Vaticano Chigiano L v 176, cc. 43v–72r), si tratta di una copia dei *Fragmenta* di Petrarca alla quale sono state spesso applicate un numero così notevole di leggende filologiche che a volte non riusciamo a smentirle nemmeno osservando attentamente i codici. In realtà quello su cui stiamo per indagare non è tanto la figura di un Boccaccio politico quanto quella di un Boccaccio politicizzato da una tradizione critica che applica al copista di così tante e diverse opere un'ottica singolare e, quasi sempre nei confronti dell'amico Petrarca, inferiore.

Le conclusioni di Wilkins, e in modo particolare il trattamento della copia di Boccaccio e un suo possibile ruolo minimo, sia fra le molte congetture che in un ipotetico rapporto stemmatico fra i testimoni, hanno fatto comodo a quella che possiamo chiamare una politica critica delle congetture “forme e redazioni” basate sull'ordine dei componimenti poetici anziché una critica delle varianti di un'opera complessa come i microtesti dei *Fragmenta*. Prima di tutto, bisogna dire che è nel *Fragmentorum liber* copiato da Boccaccio che si riscontra la prima testimonianza materiale e coerente dell'icona di Petrarca. Oltre a questo, la copia di Boccaccio serve specificamente a diversi livelli, ma soprattutto a livello delle lezioni, a stabilire non tanto una “forma” o redazione diversa, quanto una versione che risale ad un antigrafo preparato (mai “pubblicato”) da Petrarca — o che Petrarca ha fatto preparare — e utilizzato in parte anche per il “primo progetto” dei *Fragmenta* allestito da Malpaghini.

È De Robertis a insistere sull'accuratezza della copia di Boccaccio notandone “la coerenza di rappresentazione formale e linguistica, in parte rispondente a una più rigorosa osservanza fiorentina [...] che indica un sistema di

¹⁶ “È da notarsi sopra la Vita Nuova in universale, che da questa Operetta sono state tolte via, non solo nell'Edizione de' Sermartelli, ma ancora in tutti in MSS. da me veduti, eccettuatone il mio, tutte quante le Divisioni o Sommarj de' componimenti poetici, per entro la medesima sparsi: le quali Divisioni, siccome legittima opera di Dante, erano state da lui medesimo a' proprj luoghi collocate” (Biscioni 1741, 3n1).

¹⁷ Si vedano Storey 2006b, e Storey e Arduini 2006.

norme che soffre solo rarissime distrazioni” (1975, 60). Conclude il compianto studioso che il *Fragmentorum liber* di Boccaccio dimostra un “accuratezza e regolarità e sistematicità” che sembrano garantire “una scrupolosa conservazione di forme eccezionali e facilmente soggette a trivialisazione” come il sintagma “suo laudi” della canzone *Verdi panni* (Rvf 29.51), o la forma “rompre” del sonetto, *Giunto m’è amor*, (Rvf 171.6: “Arder co(n) gli occhi. (et) ro(m)pre ogniaspro scoglio”) o la lezione “mourei” del sonetto *Se quell’aura soave de’ sospiri* (Rvf 286.6: “Mourei parlando / Si gelosa et pia”).¹⁸ Ci troviamo subito di fronte ad un nodo metodologico: rispetto a quale antografo la trascrizione di Boccaccio sembra una copia accurata e precisa? Come abbiamo già notato: dovevano ancora passare quattro/cinque anni prima che Malpaghini iniziasse il lavoro di allestimento dei primi fascicoli che sarebbero diventati la base del codice Vaticano Latino 3195. Sia la data che l’accuratezza della copia di Boccaccio rendono ancora meno azzardata la proposta di un antografo comune fra Boccaccio e Malpaghini; particolarmente quando ne confrontiamo le lezioni che hanno in comune le due copie separate dai pochi anni intercorsi tra i due progetti. È inutile aggiungere ancora congetture alla montagna di ipotesi di Wilkins. Proponiamo invece una semplice indagine prima di tutto dei fatti di trascrizione e delle lezioni del Chigiano L v 176 per poter valutare l’esemplare di Boccaccio al di fuori del contesto della politica wilkinsiana.

L’allestimento del *liber* di Petrarca di mano del Boccaccio è un’operazione che si lega materialmente alla tarda iterazione del programma concettuale della sua edizione di Dante (Chigiano L v 176).¹⁹ Ricordiamo che sempre nel medesimo quaternione che ospita le ultime sei delle canzoni distese di Dante (cc. 39–46), e proprio sul verso della “Montanina,” cioè la canzone *Amor da che convien pur ch’io mi doglia* (42v–43r), Boccaccio inizia a stendere il *Fragmentorum liber*, che terminerà a c. 79r. Come sappiamo l’antografo da cui Boccaccio ha copiato il *Liber* riportava 215 poesie: 174 nella prima parte, da *Voi ch’ascoltate a Passa la nave*, e 41 componenti nella seconda, da *I vo’ pensando a Mentre che ’l cor dagli amorosi vermi* (Rvf 304). La stesura boccacciana del *FL* si integra perfettamente nel sistema grafico-editoriale già stabilito nei primi fascicoli, ossia nei quaternioni che ospitano *Il Trattatello* (o la Vita), *La vita nova*, e le canzoni distese di Dante, con lo stesso specchio di scrittura e lo

¹⁸ Fra le tendenze notate da De Robertis, si segnala “il passaggio di *e* protonica ad *i* = *disio*, *disir* rispetto al di Petrarca preferito *desio*, *desir*” (1974, 60).

¹⁹ Per una recente descrizione del codice, si vd. Berté 2013, insieme al breve saggio della Bettarini Bruni nello stesso volume (261–65).

stesso numero di righe per carta (42 [variazione fra 40–42]) su cui Boccaccio-copista ha allestito le opere dell'edizione. Cominciando la sua copia sul verso del foglio interno del quaternione (cioè sul verso della quinta carta), e dopo la rubrica *Finiscono le canzoni distese di Dante* (c. 43r), Boccaccio non salta, come solitamente accade nei codici medievali, una facciata intera — come farà fra le due parti del *FL* e alla fine dell'opera (a cc. 72v e 79v) — prima dell'esordio della nuova opera. Quindi, a partire da metà fascicolo, procede per 4.5 quaternioni e aggiunge un quinto fascicolo (un binione poco utilizzato) per concludere il *FL*:

Quaternione I del <i>FL</i> :	cc. 39r–46: Incipit <i>FL</i> a c. 43v = 7 facciate
Quaternione II:	cc. 47–54 = 16 facciate
Quaternione III:	cc. 55–62 = 16 facciate
Quaternione IV:	cc. 63–70 = 16 facciate
Quaternione V:	cc. 71–78 = 15 facciate + 1 bianca
Binione “ridotto” (4–1 = 3 cc.)	cc. 79–81 = 1 facciata + 5 facciate prive di scrittura

Pertanto Boccaccio organizza l'opera su 71 facciate + 1 facciata di divisione fra le due parti (in questo caso fra il sonetto *Passa la nave mia colma d'oblio* [c. 72r] e la canzone *Io vo' pensando et nel pensier m'assale* [c. 73r]). La prima parte occupa 29 cc. (43v–72r) e la seconda invece sei carte e mezza:

Parte I: 43v–72r = 29 cc. (3,6 quaternioni + 1 carta bianca di divisione)

Parte II: 73r–79r = 6,5 cc. (0,82 quaternione)

La redazione totale del *FL* nel codice Chigiano si stende in 36 cc. (totale: 4.5 quaternioni). Va ricordato che da copista professionista, Boccaccio non imita la poetica grafico-visiva della mise en page tipica delle poesie volgari di Petrarca.²⁰ E sebbene la prima carta del Chigiano (43v) riporti tale e quale i primi quattro sonetti, il modo di trascriverli — su 40 righe anziché sulle 31 righe che saranno la base del sistema grafico dell'autografo (Vat. Lat. 3195) — è a mo' di prosa anziché secondo le disposizioni grafiche sistematicamente imposte da Malpaghini e Petrarca.

Ricordiamo bene che all'inizio del “progetto Fragmenta” di Malpaghini, che diventerà il Latino 3195, le pergamene — allora in forma di bifogli — a disposizione di Malpaghini nel 1367 e in parte lasciate bianche, sono 26, cioè

²⁰ Per le descrizioni della poetica grafico-visiva del Petrarca dal codice degli abbozzi (che risale agli anni '30) all'“ultimo” codice sorvegliato dal poeta (Vaticano Latino 3195), si vedano i saggi di Storey (2004) e di Brugnolo (2004).

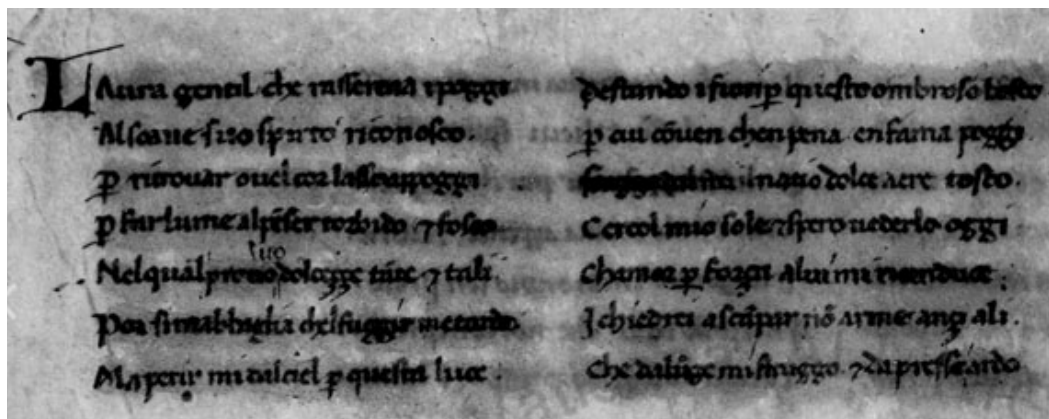
52 carte recto e verso: cinque quaternioni (8 carte x 5 = 40 carte) per la Parte I, e un quaternione (8 carte) e un binione (4 carte) per la Parte II.²¹ A c. 38v, l'ultima poesia della Parte I che registra il giovane copista è oggi *Rvf* 190, *Una candida cerva sopra l'erba*. E nella Parte II, sulla quale lavorava contemporaneamente Malpaghini, l'attività dell'amanuense di Petrarca si conclude al sonetto *Al cader d'una pianta che si svelse* (oggi = *Rvf* 318), lasciando bianche due carte intere del quinto quaternione (= cc. 39 e 40) e due carte e mezza delle quattro a disposizione nel binione (= cc. 50r–52v [oggi = cc. 62r–62v e 71r–72v]). Si ricorda che la copia di Boccaccio finisce la Parte I con *Rvf* 189, *Passa la nava mia colma d'oblio*, e la seconda parte con il sonetto che è oggi *Rvf* 304, *Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi*. Poco o nulla si sa dei motivi per cui Malpaghini abbia abbandonato il progetto e la casa di Petrarca. Non è nemmeno possibile sapere se Malpaghini se ne sia andato ancora prima di concludere le poesie già destinate al progetto. Con la partenza di Malpaghini, Petrarca prende in mano il lavoro del copista e cerca di ultimare in “bella copia” le poesie rimastegli prima di “sigillare” il libro e di mandare i fascicoli a un miniatore milanese nell'estate del 1368.²² In realtà sono nove i sonetti che Petrarca copista aggiunge alla Prima Parte (*Rvf* 191–99, cc. 38v–39v [lascia bianca tutta la c. 40]) e tre sonetti che inserisce su c. 50r e 50v (oggi c. 62) per concludere la Seconda Parte (oggi *Rvf* 319–21 [*I di miei più legger' che nesun cervo*, *Sento l'aura mia antica, e i dolci colli, e È questo 'l nido in che la mia fenice*]). È anche molto possibile che per ultimare il progetto prima che andasse al decoratore a Milano, Petrarca si sia rivolto semplicemente a delle poesie che aveva a disposizione negli abbozzi di poesie sparse fra le carte del Latino 3196. Infatti dei tredici sonetti aggiunti da Petrarca in questo periodo ai *Fragmenta* (fra cui anche *Rvf* 179 inserito da Petrarca nello spazio bianco della c. 37r), dieci (*Rvf* 179, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 199, 319, 321) si trovano raggruppati principalmente fra le poesie registrate su 2 carte del codice degli abbozzi.²³ E della Prima Parte teniamo presente che a c. 39r Petrarca

²¹ Si vd. Zamponi 2004, 54–55, dove accerta il computo delle pergamene utilizzate per il progetto, indicando: “ora non è pensabile che Petrarca, volendo realizzare un'edizione, un codice destinato alla diffusione, abbia dato al suo copista un testo non chiuso, destinato a modificarsi e ad ampliarsi per molti anni ancora.” Si vd. anche Appendice 1 dello stesso studio, pp. 58–61, per poter constatare l'evoluzione materiale dei progetti.

²² È Zamponi (2004, 55) che verifica il processo di ultimare il codice nel Medioevo, notando: “ci aspetteremmo che quei 52 fogli fossero stati mandati a decorare e che qualche formula di conclusione fosse apposta alla fine degli ultimi componimenti.”

²³ Si tratta di *I di miei più leggier' che nesun cervo* (VL 3196, c. 1v = *Rvf* 319), *Si come eterna vita è veder Dio* (VL 3196, c. 1v = *Rvf* 191), *Stiamo, Amor, a mirar la gloria nostra*

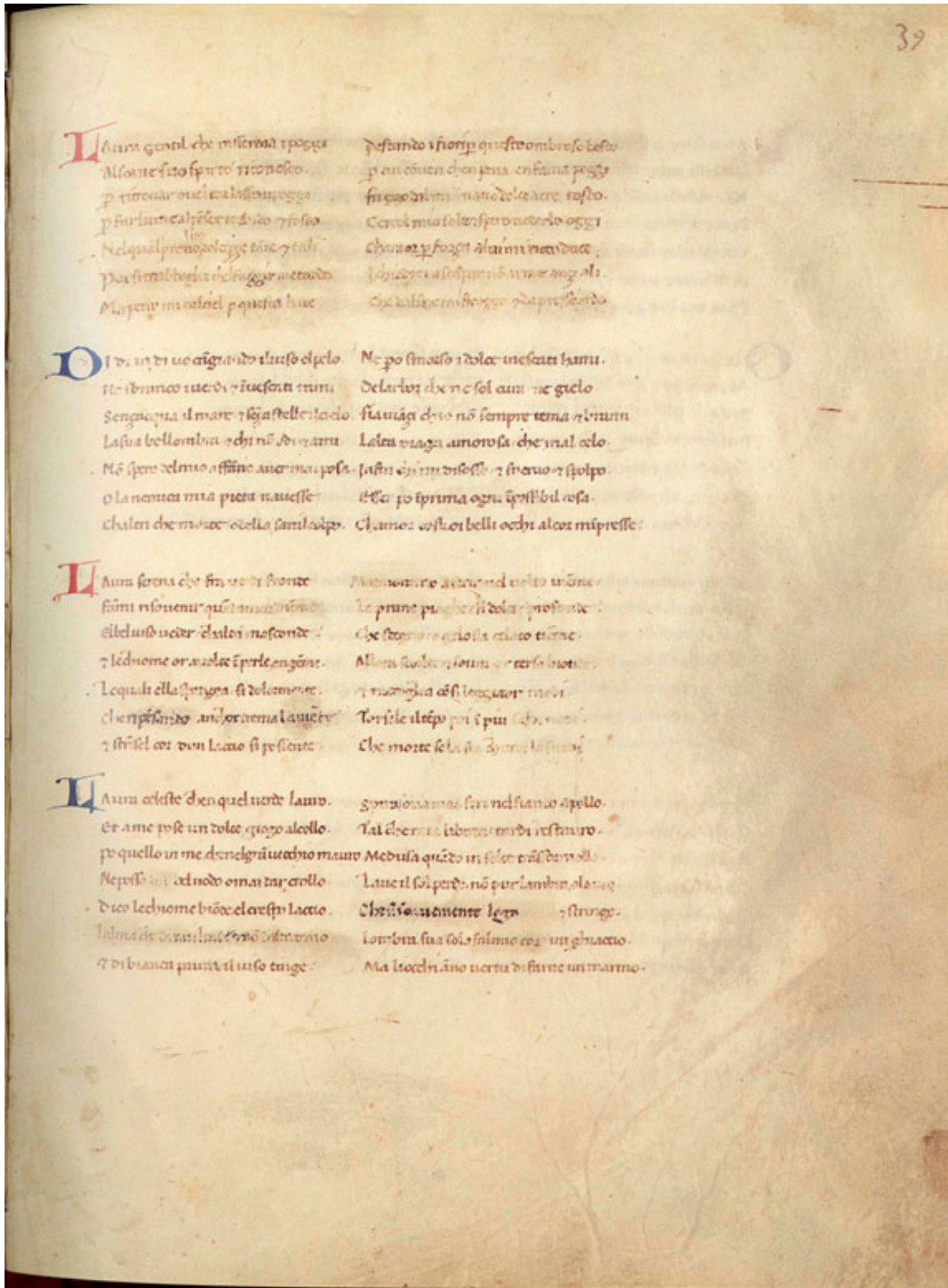
cambia ancora idea sulla sequenza dei sonetti, raschiando un sonetto intero per inserire su rasura *L'aura gentil, che rasserena i poggi* (Rvf194):



Vaticano Latino 3195, c. 39r; foto U-V dal sito della Biblioteca Apostolica Vaticana: il sonetto *L'aura gentil* (Rvf194) su rasura

Questo è un cambiamento che genera numerosi pentimenti negli altri due “sonetti di Laura” (Rvf196–97; *L'aura serena che fra verdi fronde* e *L'aura celeste che 'n quel verde lauro*) sulla stessa carta e nello stesso inchiostro (diverso, però, dall'inchiostro del sonetto *Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo* [Rvf195]):

(VL 3196, c. 1v = Rvf192), *Pasco la mente d'un sì nobil cibo* (VL 3196, c. 2r = Rvf193), *È questo 'l nido in che la mia fenice* (VL 3196, c. 2r = Rvf321), *L'aura serena che fra verdi fronde* (VL 3196, c. 2r = Rvf196), *L'aura gentil, che rasserena i poggi* ([parziale, vv. 1–9] VL 3196, c. 2r = Rvf194), *L'aura amorosa in quel bel verde lauro* (VL 3196, c. 2r = Rvf197), *O bella man, che mi destringi il core* (VL 3196, c. 2v = Rvf199), e *Geri, quando talor meco s'adira* (VL 3196, c. 8v = Rvf179). Forse non per caso quando tornano a Petrarca i fascicoli miniati, in un atto straordinario di “riaprire” il progetto in una seconda fase, riprende il lavoro scegliendo poesie delle stesse carte degli abbozzi: *Mai non vedranno le mie luci asciutte* (Rvf322; VL 3195, c. 62v² < VL 3196, c. 1r); e *Standomi un giorno solo a la finestra* (Rvf323; VL 3195, c. 62v³–63r < VL 3196, [parziale] c. 2v), dove il poeta data ulteriori revisioni e la trascrizione il 13 ottobre 1368 (si vd. Paolino 2000, 195).



Vaticano Latino 3195, c. 39r, per cui ringrazio la Biblioteca Apostolica Vaticana

Quindi, oltre a suggerire la mancanza di un antigrafo completo e stabile da cui Malpaghini avrebbe potuto preparare il codice, le testimonianze materiali indicano che i due progetti, sia quello di Boccaccio che quello di Malpaghini-Petrarca, non siano tanto differenti, in modo che Zamponi, anche secondo ragionamenti codicologici e paleografici, abbia dichiarato il progetto che ha trascritto Malpaghini “di fatto una forma Chigi con integrazioni” (2004, 55).²⁴ Precisiamo subito che la copia di Boccaccio non è affatto servita da esemplare a Malpaghini. Invece risalgono i due manufatti di Boccaccio e di Malpaghini ad un antigrafo comune: le lezioni del codice Chigiano di Boccaccio sembrano verificare che il *liber* del certaldese riporti una versione molto più simile all’antigrafo di cui Malpaghini si sarebbe servito non prima di un periodo di quattro o cinque anni che alle redazioni di diverse poesie presenti, per esempio, nel codice degli abbozzi. Una disamina degli abbozzi del 1351 e del 1356 nel Latino 3196 della canzone *Nel dolce tempo de la prima etade (Rvf23)* — un testo emblematico di trasformazioni e redazioni che si estendono per anni di esperienza poetica — e delle versioni di Boccaccio nel Chigiano L v 176 e di Malpaghini nel Latino 3195, eseguite rispettivamente nel 1362 e nel 1367, rivela chiaramente un antigrafo comune fra le copie di Boccaccio e Malpaghini. Purtroppo l’antigrafo di Malpaghini è solo rintracciabile fino a un certo punto. Su tale antigrafo Petrarca sarà nuovamente intervenuto prima che Malpaghini cominciasse il lavoro nel 1367 e anche dopo la partenza del giovane copista quando, ad esempio a v. 10 (Latino 3195, c. 4r), il poeta stesso raschia “crudo” (“Benchel mio crudo scempio”) e sostituisce “duro,” o a v. 136 quando Petrarca abraide la lezione della tradizione precedente “è” (“ma nulla e almo(n)do i(n)chuom saggio sifide”) e lascia la rasura come definitiva: “Ma nulla al mo(n)do i(n)chuom saggio si fide” (Latino 3195, c. 5r).

Tracce di Petrarca nell’antigrafo prima che Malpaghini cominciasse l’allestimento dei sei quaternioni ed il binione del primo progetto, le troviamo nella copia di Boccaccio, che tramanda non solo l’ultima redazione (1356) della canzone *Rvf23* ma anche nuove lezioni significative che si riscontrano nella copia di Malpaghini. Ai vv. 81–85, Boccaccio registra il cambiamento, piuttosto raro fra i pentimenti di Petrarca, della rima *-era* in *-ista*. Riporto con la punteggiatura medievale la seconda redazione autografa del Vaticano Latino 3196 e poi, sotto, a sinistra i versi del Chigiano e a destra i versi trascritti da Malpaghini e sorvegliati da Petrarca:

²⁴ Oltre alla chiara motivazione di non poter più scrivere (“nisi quia scribere amplius non possum”), i motivi per l’abbandono della casa di Petrarca da parte del giovane Malpaghini (“adolescens noster”) sono ampiamente interrogati da Petrarca in due lettere delle *Seniles* indirizzate all’amico Donato Albanzani (5.5 e 5.6).

Vaticano Latino 3196, 11r:

Ella parlava (si che laouio era	81
Tremar mi facea dentro a quella petra .	
Odendo (I non so forse chi tu credi.	
Et dicea mecho (Se costei mi spetra.	
Nulla uita mi fia noiosa o fera.	85

Chigiano L v 176, 46v:

Ella parlava si turbata in vista .
 che tremar mi fea dentro ad quella petra .
 Udendo [io non son forse chi tu credi .
 Et dicea meco se costei mi spetra .
 nulla uita mi fia noiosa o trista .

Vaticano Latino 3195, 4v:

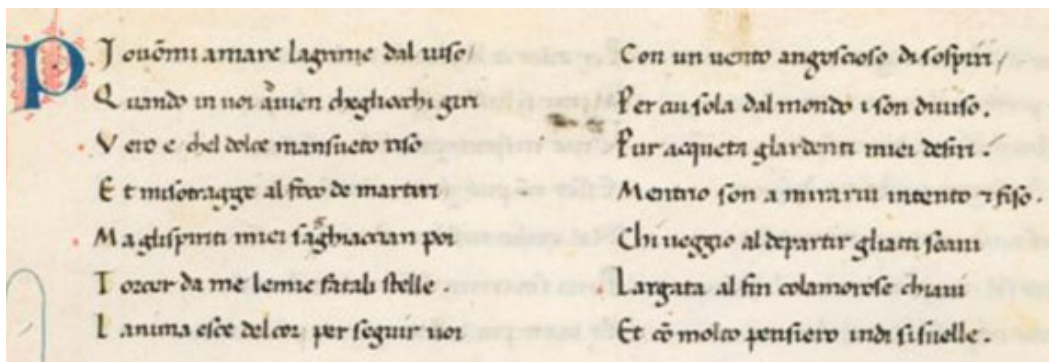
Ella parlava si turbata in vista	81
Che tremar mi fea dentro a quella petra .	
Vdendo [I non son forse chi tu credi.	
E dicea meco / Se costei mi spetra	
Nulla uita mi fia noiosa o trista	85

Nel codice Chigiano, Boccaccio rimane fedele al testo: non solo agli autorevoli ripensamenti dell'antigrafo comune ("turbata in vista" [81], "Che tremar mi fea" [82], "Udendo" [83], "trista" [85]), ma anche a livello dell'interpunzione, che nel codice Latino 3196 Petrarca ha utilizzato per segnalare il discorso diretto ai vv. 81, 83, 84. Il successivo cambio di sintassi e di rima a v. 81 (dalla lezione dell'abbozzo [Latino 3196] a quella successiva che registra Boccaccio dal suo antigrafo) elimina per forza la punteggiatura che indicava "parlava" come *verbum dicendi*. E a v. 84 la mise en page di Boccaccio, che finisce la riga di trascrizione con "dicea meco," toglie la necessità della punteggiatura. In tal caso è — secondo l'uso degli amanuensi medievali — lo "spazio del margine" che interpunge il verso. All'interno della riga, lo spazio straordinario fra "Udendo" e la "I" maiuscola, creato in parte dalla rasura dell'interpunzione originaria, garantisce la coerenza autorevole tra la versione del 1351 (tenuta dal poeta nel 1356) e l'antigrafo comune a Boccaccio e Malpaghini.

Altri momenti tra i due testimoni degli anni Sessanta fanno vedere l'intervento di Petrarca all'antigrafo che stava per trascrivere Malpaghini: sono cambiamenti che Boccaccio non avrebbe potuto visionare. Boccaccio riporta il nuovo verso 43 dall'antigrafo comune, "e i capei vidi far di quella fronde" (< "et vidi i capei far di quella fronde" [1351/1356]) mentre per il verso successivo mantiene la sintassi inalterata dell'abbozzo: "di che sperata avea già lor corona." Ma Malpaghini copia dal suo antigrafo un esempio della sintassi riveduta e semplificata dal poeta: "E i capei vidi far di quella fronde / di che sperato avea già lor corona" (c. 4r).

Ancora più complessa e microscopica invece è la situazione dei vv. 49–50, in cui si riscontra nella versione dell'antigrafo comune di Boccaccio una spia problematica di grafia che tormenta sia il Vaticano Latino 3195 che la bella copia di uno stadio dell'autografo, il Laurenziano 41.10. Nel 1351 e nel

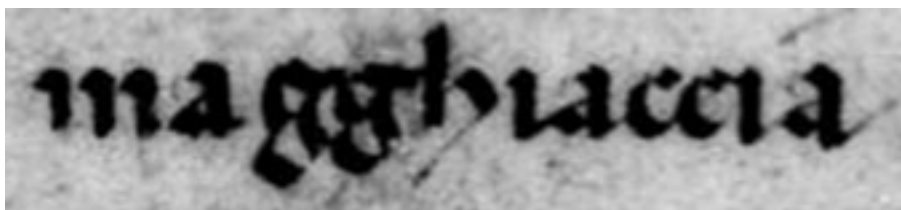
1356, i versi 49 e 50 sono inalterati: “et rami diventar ambe le braccia. Ma via più anchor m’agghiaccia.” Quindi il testo che trascrive Boccaccio (“en due rami mutarsi ambe le braccia. Ne meno ancora magghiaccia.”) risale sicuramente all’antigrafo che utilizza anche Malpaghini, che risulta però nella copia: “E duo rami mutarsi ambe le braccia. Ne meno anchor magghiaccia” (c. 4r). Sarà merito di Petrarca l’oscillazione fra “duo” e “due” del v. 47 (“diventar due radici sovra l’onde”) che si colloca sopra il v. 49. Sarebbe invece definitiva la forma geminata, e altrimenti innocua, del verbo *agghiacciare* se non avessimo il contrasto della forma scempia e della oscillazione dovuta agli interventi di Petrarca sulla carta precedente, 3r, a *Rvf* 17.9 e *Rvf* 20.8 e, in mano di Petrarca, *Rvf* 335.11 (VL 3195, c. 66v).²⁵ La testimonianza di quest’ultimo a favore della scempia è sicura (“di che pensando anchor m’aghiaccio et torpo” [*Rvf* 335.11]), ma le lezioni di *Piovonmi amare lagrime dal viso* (*Rvf* 17.9) e *Vergognando talor ch’ancor si taccia* (*Rvf* 20.8) suggeriscono che Malpaghini abbia copiato la forma scempia dall’antigrafo (rispettivamente “saghiaccian” e “saghiaccia”), identica nella copia di Boccaccio: *Piovommi*, v. 9: “saghiaccian” (Chigiano L v 176, c. 45r), e *Vergognando*, v. 8: “saghiaccia” (Chigiano L v 176, c. 45v), e, in un secondo momento, abbia inserito una seconda *g* sopra la riga fra la *a* e la *g*, servendosi nel secondo caso a c. 3r di un segno d’inserimento (Λ) sotto la riga. Poi in un terzo periodo, sempre sotto la sorveglianza di Petrarca se non in mano del medesimo, la seconda *g* di “s’agghiaccian” (*Rvf* 17.9) è stata parzialmente raschiata. La bella copia del codice, Laurenziano 41.10, riporta le stesse aggiunte dopo l’allestimento ma non la raschiatura successiva della prima a *Rvf* 17:



Laurenziano 41.10, c. 3r, particolare

²⁵ Al tempo stesso, come mette in rilievo Belloni (2004, 82 n. 31), Petrarca utilizza la geminata (*agghiacci*) nella sua trascrizione di *Morte à spento quel sol ch’abagliar suolmi* (*Rvf* 359 [rev. 363]) a c. 70v del Latino 3195: “I miei penser. nechi liagghiacci et scaldi” (v. 7).

Che Boccaccio abbia copiato correttamente dall'antigrafo "maghiaccia" nel v. 50 di *Nel dolce tempo de la prima etade* ("Ne meno ancor maghiaccia") sembra molto più probabile quando consideriamo la testimonianza delle forme scempie della c. 3r dell'autografo. In seguito a questi casi, la segnalazione di Modigliani, ossia che Malpaghini scriva la seconda *g* — leggermente più compatta — di "magghiaccia" (sempre v. 50) su rasura ci costringe ad indagare e verificare la raschiatura sotto i raggi UV: sotto la seconda *g* si riscontra ancora traccia dell'asta obliqua e discendente dell'*h* (di *aghiaccia*) subito ripetuta.



Particolare di *Rvf*23.50 del Vaticano Latino 3195, c. 4r

La rasura non è indizio su cui possiamo sempre sistematicamente rintracciare agente o data, ma in questo caso la natura della rasura e la mano di Malpaghini che effettua la correzione scrivendo appunto su rasura sembrano garantire una prima stesura — come nella copia di Boccaccio — in "maghiaccia," lezione dell'antigrafo comune, che, come abbiamo osservato negli esempi precedenti, Malpaghini ha dovuto adattare ed emendare nel suo esemplare.

Ancora nell'allestimento del Chigiano è ragguardevole la sistematicità delle convenzioni del libro trascritto da Boccaccio. Da bravo professionista Boccaccio-copista si serve di una mano nitida e regolare da bella copia. Se ho letto attentamente la copia del *Liber*, in tutta l'opera il copista salta solo quattro versi interi che poi recupera in margine: a c. 50r, recupera il settenario "Corro spesso erietro," verso 77 di *Si è debile il filo a cui s'attene* (*Rvf*37); sul verso della medesima carta (50), inserisce un verso saltato del sonetto *Orso, e' non furon mai fiumi né stagni* (*Rvf* 38.11); e a c. 58v, recupera il v. 7 del sonetto *Se bianche non son prima ambe le tempie* (*Rvf* 83): "Ne mapra elcor perche defuor lincischi"; e a c. 74r, nota nel margine sinistro la mancanza del v. 5, un settenario, della canzone *Che debb'io far?*: "E uolendol seguire." Controlla l'antigrafo con una cura particolare, e torna con frequenza sull'esemplare per correggersi quasi sempre in margine o, come nel caso della ripetizione di "chel uolto" nella ballata *Di tempo in*

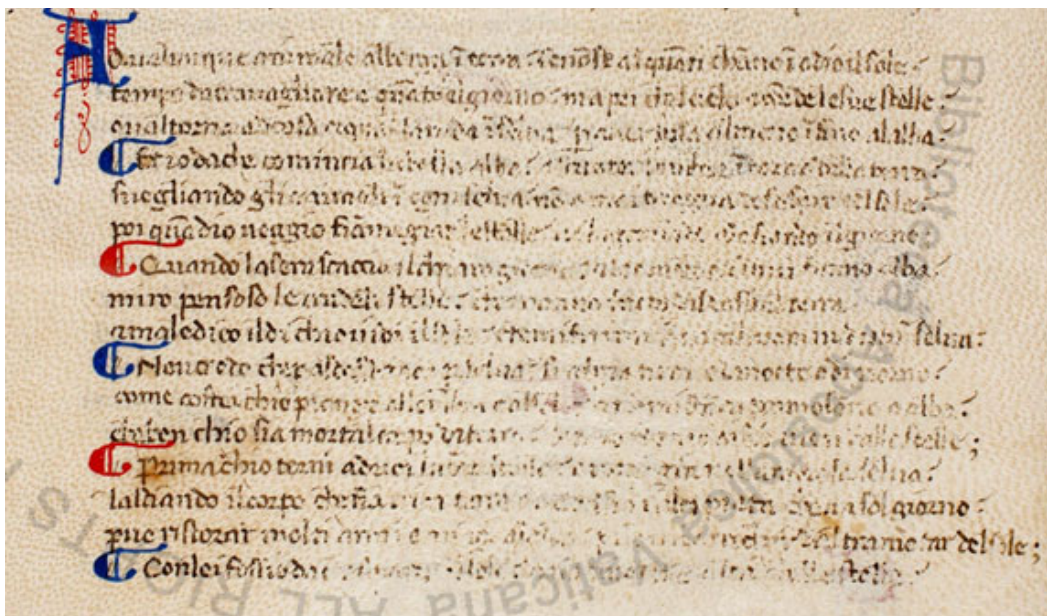
tempo (Rvf149) a c. 69r, con i tipici punti d'espunzione.²⁶ Nel caso dell'uso ripetuto e alternante fra *colpo* e *segno* nel sonetto *Sì tosto come aven che l'arco scocchi* (Rvf87), cade nel banale errore di ripetere subito il “segno” del v. 4 nel v. 5 (“Similmente il segno deuostri occhi”) per cui si corregge in *colpo* in margine per risanare il verso. Altre volte sembra più poeta che copista, sensibile allo sviluppo di certi versi, come nel caso della canzone *Italia mia* (Rvf128.51) a c. 65v, quando sostituisce nel suo testo “sangue,” un errore basato sull'*amplificatio* interpretativa del verso precedente: “fece l'erbe sanguigne / di loro vene, ove 'l nostro *sangue* mise” [50–51]). In margine recupera la lezione “ferro.”

È attento alle strutture del suo antigrafo, pur lasciando sempre gli spazi giusti fra le poesie. Con l'intenzione di fare rubricare la bella copia, inserisce letterine di guida, e lascia spazi per iniziali e indicazioni per segni paragrafali per le terzine dei sonetti, per le stanze delle sestine, e infine per le *volte* delle ballate.²⁷ Rispetta la divisione fra le due parti, segnalata da un lato lasciato in bianco (72v) prima di registrare *I' vo pensando* a c. 73r, quando avrebbe potuto realizzare lo stesso effetto a c. 72r, su cui usa solo 14 righe e lascia in bianco le altre 28 righe (in un regolare campo di scrittura di 42 righe). E invece di riservarsi lo spazio da qualche parte per concludere la copia alla fine del quinto quaternione dedicato all'opera (cc. 71–78), mantiene sia un regolarissimo *ductus* sia la sistematicità dello spazio di scrittura di 42 righe, e per correttezza codicologica aggiunge due bifogli, un binione, di cui gli servono sole 23 righe del recto della c. 79 per concludere gli ultimi tre sonetti della raccolta: *Levommi il mio pensiero*, *Amor che meco al buon tempo* e *Mentre che 'l cor*. Oggi sono ancor bianche le cc. 79v in poi (79v–81v).

²⁶ Per esempio, a c. 49v, Rvf36.5 “temo” da inserire dopo “perchio”; a c. 52v, Rvf53.5: “erranti” per “error”; a c. 57v, Rvf76.12: aggiunge “Colore”; a c. 59r, Rvf89.2 “parve” per “piacque”; a c. 65r, Rvf127.90: sostituisce “cheloura” con “e' laura” (“l'ora” nel Latino 3195); e a c. 68v, Rvf142.8: “iluento” corregge “il mondo.”

²⁷ L'organizzazione sistematica è messa in rilievo dai segni paragrafali che vengono saltati qua e là; per esempio: c. 49r: *Questa anima gentil* (Rvf31.11–12); c. 50v: *Orso, e' non furon mai fiumi né stagni* (Rvf38.9–10); e *Io temo sì de' begli occhi l'assalto* (Rvf39.9–10); c. 54r: *Volgendo gli occhi al mio nuovo colore* (Rvf63.5); c. 54v: *Lasso, che mal accorto fui* (Rvf65.11–12); c. 59r: *Piangete, donne* (Rvf92.9); c. 60r: *Hay bella libertà* (Rvf97.12); c. 68r: *Fontana di dolor* (Rvf138.11–12); c. 68v: *Quand'io v'odo parlar sì dolcemente* (Rvf143.12); c. 69v: *Non d'atra et tempestosa onda marina* (Rvf151.11–12); c. 71v: *Amor mi sprona in un punto et affrena* (Rvf178.9); e c. 73v: *Aspro cuore et selvaggio, et cruda voglia* (Rvf265.9).

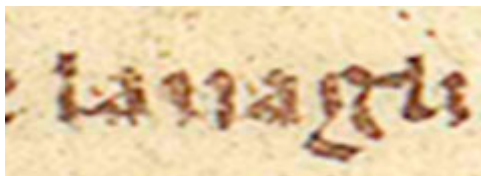
Possiamo dividere le varianti registrate nella copia chigiana del *Fragmentorum liber* in tre categorie: la grafia, la prosodia e la *lectio*. Visti i testimoni di mano di Petrarca prima, cioè del codice degli abbozzi, e dopo, secondo la sistematica disposizione di tutti i generi poetici del Vat. Lat. 3195, in base alla poetica grafico-visiva di Petrarca, è molto probabile che l'antigrafo sia di Boccaccio che quello di Malpaghini avrebbe riportato una messa in pagina molto diversa da quella del codice preparato dal certaldese. Quello che sembra una riduzione dei sonetti, ad esempio, del sistema petrarchesco di 14 versi regolarmente estesi su sette righe con uno spazio intercolumnario spesso risulta nella copia di Boccaccio in sonetti che occupano ben otto righe scritte a mo' di prosa con le due terzine distinte da un segno paragrafale colorato in blu o rosso. Interrogando ulteriormente altri generi e altre formule grafiche dell'esemplare boccacciano si verifica che non si tratta di una riduzione bensì di chiarimenti grafici in cui i generi dovrebbero distinguersi meglio all'occhio del lettore, il primo obiettivo di un copista professionista. La prima ballata, *Lassare il velo*, a c. 44v dimostra esplicitamente la differenza fra il genere-sonetto e il genere-ballata grande in quanto Boccaccio usa una seconda iniziale (M blu) per iniziare la strofa e solo un segno paragrafale per indicare l'inizio della *volta*. Il trattamento è confermato nella copia della ballata grande *Volgendo gli occhi* a c. 54r quando vediamo che la 'L' maiuscola eseguita dal rubricatore è stata sbrigiatamente erasa, ma la *volta*, che inizia "Nel mio cor," è sempre marcata dal segno paragrafale. Un confronto fra la sestina *A qualunque animale* (c. 45v) e la canzone *Nel dolce tempo della prima etade* (c. 46r) mette in rilievo precisamente come Boccaccio copista rispetti caratteristiche particolari della sestina petrarchesca, l'unico genere steso nelle copie sanzionate dal poeta in modo verticale per due colonne di lunghezze sempre sfasate, e la canzone, il genere al quale, secondo la tradizione precedente, la sestina apparteneva ma che si distingue nettamente nei *Fragmenta*. In questa prima sestina a c. 45v del Chigiano L v 176, si vede inoltre che Boccaccio mantiene precisamente l'andamento di due versi per riga, un uso che probabilmente trovava nel suo antigrafo.



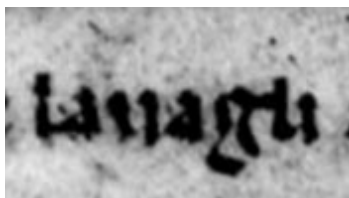
Biblioteca Apostolica Vaticana Chigiano L v 176, c. 45v (particolare dei vv. 1–32). Si ringrazia della Biblioteca Apostolica Vaticana del permesso di riprodurre dal suo sito questa parte della carta.
(http://digi.vatlib.it/view/MSS_Chig.L.V.176/0104)

Però, notiamo bene che l'uso “petrarchesco” non trova riscontro nelle altre trascrizioni del genere-sestina nel codice di Boccaccio (*Giovane donna*, cc. 48v–49r; *L'aer gravato*, c. 54v; *Chi è fermato*, cc. 57v–58r; *Alla dolce ombra*, c. 68v).

A un altro livello di esecuzione grafica del codice, aggiungo rapidamente la soluzione di una crux in più sensi leggendaria dei *Fragmenta* a v. 21 della canzone *Perché la vita è breve* (Rvf71). Basandoci di nuovo sull'accuratezza del copista, notiamo come Boccaccio trascrive a c. 55v dal suo antigrafo “Non chelaguagli altrui parlare o mio.” Se accettiamo la metodologia di guardare indietro dall'idiografo Latino 3195, la lezione di Boccaccio è una banalizzazione. Se però, Boccaccio e Malpaghini si sono serviti di un antigrafo comune, come sembra sempre più probabile, a c. 15v Malpaghini sbaglia la lezione *aguagli* ed è costretto a correggersi, come risulta ancora dalle tracce della *g* del copista, una *g* poi abrasa da una mano sconosciuta.



Vaticano Latino 3195, c. 15v, particolare della lezione “la<g>uagli”



Vaticano Latino 3195, c. 15v, particolare della lezione “la<g>uagli” sotto i raggi UV

Quindi non si tratta di un hapax *avagli* ma della semplice forma del verbo già attestato nei *Fragmenta*, *aguagliare*, e dalla lezione tramandata da Boccaccio e da tutta la tradizione manoscritta: “aguagli.”

La seconda categoria riguarda il rapporto fra orecchio e penna del copista, cioè la prosodia. Mi soffermerò poco su questo punto perché sarebbe necessario un confronto preciso fra le penne di Boccaccio, Malpaghini e Petrarca. Mi limito pertanto a due esempi che forse possono anche eliminare qualche dubbio sulla genesi di tendenze nel Vat. Lat. 3195. Tempo fa nel Commentario al facsimile del Latino 3195, Gino Belloni ed io abbiamo evidenziato come Malpaghini fosse costretto a correggere versi ipermetri ed adottare diversi modi per segnalare la rimbalzo. Uno degli esempi di spicco rimane la canzone *Mai non vo' piu cantar com'io soleva* (*Rvf* 105, a c. 60v del Chigiano L v 176). Si ricorda che Malpaghini sbaglia il capoverso e non mette un punto d'espunzione sotto la *e* di *cantare*. Per segnalare la rimbalzo, che caratterizza quasi ogni verso della canzone, a volte usa una forma del *punctus elevatus*, altre volte uno spazio maggiore. Boccaccio invece segnala sistematicamente il fenomeno prosodico con la stessa virgola e la fine di ogni verso con il *punctus elevatus*.

La terza tipologia ci costringe a riscontrare il problema metodologico già accennato: cioè le forme che rappresentano lezioni significative della tradizione. Fin da subito è evidente una lezione notevole, e già notata da Mestica (1896, 2), pure nel primo sonetto, dove a v. 3 Boccaccio registra “In sul mio primo giouinile amore” (anziché *errore*). Copiando dall'antigrafo è chiaro che Boccaccio avrebbe potuto scambiare la quarta parola-rima

in *-ore*, “amore,” con la seconda: “errore.” È una tipologia d’errore che troviamo in diversi codici, quali Acquisti e Doni 371 e Riccardiano 1088 che nell’esecuzione convertono la formula grafica dell’antigrafo in altra disposizione. La scelta di *amore* come parola-rima sia per v. 3 che per v. 5 crea una ripetizione alla quale il copista è sensibile: sottolinea sulla stessa carta l’uso raddoppiato di *tanto* nella propria trascrizione: “agiudea si tanto sourogni stato./ humiltate exaltar tanto gli piacque.” (sonetto 4: *Que’ ch’infinita prouedenza*, vv. 10–11). Sta di fatto che non abbiamo copie precedenti del primo sonetto.

Nel caso di v. 56 della canzone *Qual più diversa* (Rvf 135), la copia di Boccaccio verifica l’errore di Malpaghini — e non dell’antigrafo — a c. 31r del Latino 3195, che trasmette “et notte oscura **et** loro” invece della lezione veritiera tramandata da Boccaccio: “et nocte obscura **è** loro.” Si tratta delle stesse condizioni testuali in cui si riscontra il banale errore di Malpaghini a v. 89 della canzone *In quella parte dove Amor mi sprona* (Rvf 127), dove copia a c. 28r del Latino 3195, “In quanti parte il fior de laltre belle,” che Boccaccio riporta “in quante parti il fior dellaltre belle,” la lezione di tutte le edizioni moderne mai indicata come correzione dell’autografo.

Manca l’antigrafo da cui Boccaccio e Malpaghini hanno preparato i loro esemplari. Con indagini che studiano non solo l’ordine delle poesie ma anche le varianti e gli usi grafici e gli errori, possiamo cominciare a ricostruire l’esemplare che è servito alla stesura dei due codici. Oltre a questo tipo di lavoro preme la necessità di considerare ancora le politiche editoriali da Wilkins in avanti sulle quali vertono valutazioni orientate solo a spiegare una genesi in funzione dell’autografo Latino 3195, diventato in realtà uno sperimentale repertorio di servizio che ha avuto una limitatissima diffusione e che ha subito interventi posteriori e di mani incerte che anche oggi sono difficili se non impossibili da identificare o da valutare. Lasciando in disparte le diverse congetture di una prima forma di una raccolta di rime cominciata fra il 1336 e il 1338 o di una forma solo congetturabile ma forse attribuibile a un copista di Petrarca che ha cominciato a preparare un quaternione di un codice per Azzo da Correggio, possiamo allontanarci dalla politica delle “forme” di Wilkins e concentrarci sui rapporti fra i codici di cui siamo attualmente in possesso. Sta di fatto che la prima testimonianza materiale dei *Fragmenta* che abbiamo risale ai primi degli anni Sessanta ed è di mano di un importantissimo letterato degno di fede tanto da copista quanto da interprete delle prime tradizioni della letteratura italiana, che nel suo allestimento del codice Chigiano L v 176 propone una politica letteraria in cui formula l’intreccio delle tre corone in un’ideologia che chiamerei “originale.” Getta le basi delle origini di una filosofia letteraria che nasce con

la Vita di Dante e la sua meditazione critica sulle origini della poesia d'arte; dopodiché passa alle origini della poetica dantesca nella *Vita Nova* e alle "canzoni distese" e al perfezionamento della forma più nobile della canzone, con una tappa commentata alla cristallizzazione dello Stilnovismo (*Donna me prega* di Guido Cavalcanti), per poi sigillare il codice documentando la rinascita del libro d'autore di poesia della nuova epoca: il *Fragmentorum liber*. Che la politica letteraria di Boccaccio del Chigiano duri più delle politiche della congetturata genesi è ormai una speranza che si basa su nuovi studi metodologicamente rigorosi che indagano tutti i testimoni della tradizione. In realtà la storia dei *Fragmenta* di Petrarca nasce con Boccaccio e con la sua trascrizione. È una storia non tanto dell'ordine delle poesie aggiunte e tolte, accumulate e risistemate, quanto di varianti, varianti d'autore, sistemi grafici, microscopici interventi d'autore per cambiare una lettera, interventi sperimentali che poi vengono ripensati, depennati, abrasi. La base del nostro lavoro di rintracciare questa storia microscopica è la copia trascritta da Boccaccio da un antigrafo molto probabilmente allestito da Petrarca o da un suo copista, ritoccato dal poeta e usato nel 1367 da Malpaghini per preparare il primo programma del codice Vaticano Latino 3195.

H. WAYNE STOREY

INDIANA UNIVERSITY - BLOOMINGTON

Opere citate

- Belloni, Gino, Furio Brugnolo, H. Wayne Storey e Stefano Zamponi. 2003–04. Francesco Petrarca. *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*. 2 voll. Roma-Padova: Antenore.
- Belloni, Gino. 2004. “Nota sulla storia del Vat. Lat. 3195.” In Belloni, Brugnolo, Storey e Zamponi, 2003–04. 2:73–104.
- Berté, Monica. 2013. “*Trattatello in laude di Dante*.” In *Boccaccio autore e copista*. A c. di T. De Robertis, C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli e S. Zamponi. Firenze: Mandragora. 273–75.
- . 2015. “Giovanni Malpaghini copista di Petrarca?” *Cultura neolatina* 75.1–2: 205–16.
- Bettarini Bruno, Anna. 2013. “Il Petrarca chigiano.” In *Boccaccio autore e copista*. A c. di T. De Robertis, C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli e S. Zamponi. Firenze: Mandragora. 261–65.
- Biscioni, Anton Maria. 1741. *Delle opere di Dante Alighieri. Tomo II. Contenente la Vita Nuova, con le Annotazioni del Dottore Anton Maria Biscioni Fiorentino, Il Trattato dell'Eloquenza latino, ed Italiano; e le Rime*. Venezia: Giambatista Pasquali.
- Brugnolo, Furio. 2004. “Libro d'autore e forma-canzoniere: Implicazioni grafico-visive nell'originale dei *Rerum vulgarium fragmenta*.” In Belloni, Brugnolo, Storey e Zamponi. 2:105–29.
- Carducci, Giosuè e Severino Ferrari (a c. di). 1899. *Le rime di Francesco Petrarca di su gli originali*. Firenze: Sansoni.
- Cesareo, G[iovanni] Alfredo. 1892. “Su l'ordinamento delle poesie volgari di Francesco Petrarca (parte 1).” *Giornale storico della letteratura italiana* 19: 229–303.
- Concordanze*. 1971. *Concordanze del Canzoniere* curate dall'Ufficio lessicografico dell'Accademia della Crusca. Firenze: Accademia della Crusca.
- Contini, Gianfranco, a c. di. 1964. Francesco Petrarca. *Canzoniere*. Torino: Einaudi.
- Del Puppo, Dario. 2007. “Shaping Interpretation: Scribal Practices and Books Formats in Three ‘Descripti’ Manuscripts of Petrarca’s Vernacular Poems.” In *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*. A c. di T. Barolini e H. W. Storey. Leiden-Boston: Brill. 93–129.
- Del Puppo, Dario e H. Wayne Storey. 2003. “Wilkins nella formazione del *Canzoniere* di Petrarca.” *Italica* 80: 295–312.

- De Robertis, Domenico. 1974. *Il codice Chigiano L v 176, autografo di Giovanni Boccaccio*. Roma: Archivi edizioni.
- Foligno, Cesare, Emilio Motta, Francesco Novati, Alessandro Sepulcri. 1904. "I codici petrarcheschi delle biblioteche Milanesi pubbliche e private. Amobrosiana, Melziana, Trivulziana, Archivio Visconti di Modrone, Archivio Capitolare Arcivescovile." In *Francesco Petrarca e la Lombardia*. Milano: Cogliati. 263–341.
- Mestica, Giovanni. 1896. *Le rime di Francesco Petrarca restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario sugli autografi col sussidio di altri codici e di stampe e corredate di varianti e note. Edizione critica*. Firenze: Barbèra.
- Modigliani, Ettore. 1904. *Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto letteralmente dal Cod. Vat. Lat. 3195 con tre fotoincisioni*. Roma: Società Filologica Romana.
- Motta, Emilio. 1904. "Il Petrarca e la Trivulziana (spigolature bibliografiche)." *Francesco Petrarca e la Lombardia*. Milano: Cogliati. 253–62.
- Nolhac, Pierre de. 1886. *Le Canzoniere autographe de Pétrarque*. Paris: C. Klincksieck.
- Pakscher, Arthur. 1887. *Die Chronologie der Gedichte Petrarca's*. Berlin: Weidmannsche.
- Paolino, Laura. 2000. *Francesco Petrarca, Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano Latino 3196*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- Phelps, Ruth. 1925. *Earlier and Later Forms of Petrarch's Canzoniere*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pulsoni, Carlo. 2009. "Il metodo di lavoro di Wilkins e la tradizione manoscritta dei *Rerum vulgarium fragmenta*." *Giornale italiano di filologia* 61: 257–68.
- Salvo Cozzo, Giuseppe. 1897. "Le 'rime sparse' e il Trionfo d'Eternità di Francesco Petrarca nei codici Vaticani latini 3195 e 3196." *Giornale storico della letteratura italiana* 30: 3–81.
- Santagata, Marco. 1989. *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*. Padova: Liviana.
- Soldani, Arnaldo. 2006. "Un'ipotesi sull'ordinamento finale del *Canzoniere*." *Studi petrarcheschi* 19: 209–47.
- Storey, H. Wayne. 1993. *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*. New York-London: Garland.
- . 2004. "All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca." In Belloni, Brugnolo, Storey e Zamponi, 2003–04. 2:131–71.

- . 2005. “Following Instructions: Remaking Dante’s *Vita Nova* in the Fourteenth Century.” In *Medieval Constructions in Gender and Identity: Essays in Honor of Joan M. Ferrante*. A c. di T. Barolini. Tempe: MRTS. 117–32.
- . 2006a. “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*. A c. di F. Brugnolo e Z. Verlato. Padova: Il Poligrafo. 487–504.
- . 2006b. “Contesti e culture testuali della lettera di Frate Ilaro.” In “*La Fama che la vostra casa onora*”: *Dante and the Malaspina Seven Centuries After his Sojourn in Lunigiana (1306–2006)*. Numero speciale di *Dante Studies* 124: 57–76.
- . 2007. “Doubting Petrarca’s Last Words: Erasure in MS Vaticano Latino 3195.” In *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*. a c. di T. Barolini e H. W. Storey. Leiden-Boston: Brill. 67–91.
- Storey, H. Wayne e Beatrice Arduini. 2006. “Edizione diplomatico-interpretativa della lettera di frate Ilaro.” *Dante Studies* 124: 77–89.
- Storey, H. Wayne, John A. Walsh e Isabella Magni. 2015—. *The Petrarchive*: <http://petrarchiv.org>.
- Todorović, Jelena. 2016. *Dante and the Dynamics of Textual Exchange: Authorship, Manuscript Culture, and the Making of the Vita Nova*. New York: Fordham University Press.
- Vattasso, Marco. 1905. *L’originale del Canzoniere di Francesco Petrarca, codice Vaticano Latino 3195*. Milano: Hoepli.
- Wilkins, Ernest H. 1948. “The Evolution of the *Canzoniere* of Petrarch.” *PMLA* 63.2: 412–55.
- . 1951. *The Making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Zamponi, Stefano. 2004. “Il libro del *Canzoniere*: modelli, strutture, funzione.” In Belloni, Brugnolo, Storey e Zamponi, 2003–04. 2:13–57.