

IL METODO DI LAVORO DI WILKINS
E LA TRADIZIONE MANOSCRITTA
DEI *RERUM VULGARIUM FRAGMENTA*¹

A Marian Papahagi,
dieci anni dopo

Nel 1951 usciva, presso i tipi delle Edizioni di Storia e Letteratura, *The making of "Canzoniere" and other Petrarchan studies* del piú illustre studioso americano di Petrarca, Ernest Hatch Wilkins. Il volume, fortemente voluto, se non idealmente commissionato da Don Giuseppe De Luca², è costituito di 26 saggi già editi – ma per l'occasione rivisti –, di cui la gran parte ha per oggetto la tradizione manoscritta dei *Rvf*, come ricorda lo stesso autore nella *Preface*:

Many of the chapters deal with the two most precious of all Petrarchan manuscripts, Vat. Lat. 3195 and 3196, I wish very much that those who read these chapters might have the reproductions of those two manuscripts at hand as they read. In that case many statements that might otherwise seem to be mere dry assertions will come to convincing life; and in that case my pages will have a much better chance to convey to my readers the sense I so desire them to have: the sense of close and understanding companionship with the great artist through the many years in which he was so intimately concerned with the making of the *Canzoniere*³.

La fortuna di quest'opera fu immediata e spicca tra tutte la recensione che di essa fece Giuseppe Billanovich nel fascicolo VII di «Romance Philology» (1952), dove l'insigne filologo paragona il

¹ Nel corso dell'articolo farò riferimento alle seguenti sigle per designare alcuni codici: V = ms. Vaticano lat. 3195 della Biblioteca Apostolica Vaticana; R = ms. 1088 della Biblioteca Riccardiana di Firenze; Pg = ms. E 63 della Biblioteca Augusta di Perugia; L = ms. Pluteo XLI. 10 della Biblioteca Laurenziana-Medicea di Firenze; P = ms. Italiano 551 della Bibliothèque nationale di Parigi; T = ms. 1015 della Biblioteca Trivulziana di Milano.

² E.H. Wilkins. *The Making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*, Roma 1951, Preface: «This book owes its existence to Monsignor Giuseppe De Luca, whose indefatigable editorial energy is surpassed only by his more than Petrarchan friendliness. "Tutto il suo Petrarca" he asked me for, and most of what he asked me for is here».

³ *Ibidem*.

lavoro di Wilkins a due capisaldi degli studi sul Petrarca, quali il primo volume dell'edizione delle *Familiari* di Vittorio Rossi o il *Pétrarque et l'humanisme* del Nolhac, arrivando a definire in questi termini la parte centrale dell'opera:

In questo libro sono riuniti, rinnovati e fusi, articoli e memorie scritti in una lunga serie di anni. O piuttosto *The making of the "Canzoniere"* è il frutto finale di studi e di riflessioni sostenuti coraggiosamente per gran parte di una vita con l'abnegazione indispensabile perché un'esperienza filologica sia degna di essere rispettata dal tempo e dai posteri. La parte sostanziale del titolo, *The making of the "Canzoniere"*, definisce la sezione centrale del libro: la piú duratura, nella quale è arrivato al culmine il segreto piú gentile e piú redditizio del metodo di lavoro del Wilkins, l'equilibrio concorde tra l'opera dell'intelligenza e l'opera della pazienza. Quelle pagine centrali sono troppo omogenee e coerenti per offrire un dialogo al recensore. Piuttosto esse aspettano che aprano con loro una conversazione coloro che sulle basi qui fissate proseguiranno nell'esplorare la formazione del *Canzoniere*, dei *Trionfi* e delle *Estravaganti*: cioè coloro che mireranno a ricomporre la storia del periodo conclusivo delle origini della poesia italiana⁴.

Billanovich concentra giustamente la propria attenzione sul capitolo IX del libro (apparso in precedenza come saggio autonomo nel 1948)⁵, che proprio per la sua innovatività viene promosso al rango di titolo generale del volume, «con l'opportuna aggiunta *and other Petrarchan studies*, creando un binomio che di fatto mette in ombra i restanti venticinque saggi»⁶.

⁴ G. Billanovich, rec. a Wilkins, *The making*, in «Romance philology», VII (1953), pp. 89-92, pp. 90-91. Il Billanovich si rivela particolarmente attento alla produzione scientifica d'oltreoceano su Petrarca, come testimonia la Rassegna bibliografica apparsa nel «Giornale storico della letteratura italiana» CXXV (1948), pp. 55-65, giustappunto intitolata *Studi sul Petrarca in America*, dove segnala ben quattro lavori di Wilkins. Mi si passi la ripresa del saggio continiano: quella di Billanovich nei confronti di Wilkins può definirsi una «lunga fedeltà». Oltre agli interventi già citati, queste le altre schede che il massimo petrarcologo italiano dedicò all'«amicus transatlanticus»: «Modern Philology», 45 (1947), pp. 61-64; rec. a *Petrarch's Later Years*, in «Romance Philology», 15 (1961-62), pp. 368-71; rec. a *Life of Petrarch*, in «Romance Philology», 17 (1963-64), pp. 488-90. Inoltre nel 1978 Billanovich fece ripubblicare i saggi di Wilkins nella Collana degli Studi sul Petrarca, n. 6.

⁵ Il saggio era stato pubblicato con il titolo *The evolution of the "Canzoniere" of Petrarch*, in «Publications of the Modern Language Association of America» LXIII (1948), pp. 412-55. Di questo lavoro ho potuto vedere l'estratto che l'autore inviò a un altro corrispondente italiano «with cordial regards», Mario Pelaez (fondo Pelaez, Misc. 47.25, della Biblioteca Angelo Monteverdi di Roma). Non sono visibili tracce evidenti di lettura da parte del ricevente, con l'eccezione del passo in cui Wilkins parla della I forma del canzoniere (p. 417).

⁶ L.C. Rossi, *Avventure editoriali della "Formazione del Canzoniere" di Ernest H. Wilkins*, in «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca, Seminario internazionale di studi, Bergamo 23-25 ottobre 2003, Firenze 2006, pp. 459-470, p. 460.

Non si può escludere che il giudizio lusinghiero del Billanovich sul capitolo in questione, confermato nello stesso torno di anni, e, in maniera autonoma, da un altro grande studioso del Trecento, Pier Giorgio Ricci su “Belfagor”⁷, possa aver indotto i curatori della collana “Critica e filologia. Studi e manuali” edita da Feltrinelli, ad abbinarlo alla traduzione italiana del volume di Wilkins, *Life of Petrarch* – il cui titolo diviene pertanto *Vita del Petrarca e La formazione del “Canzoniere”*⁸ –, pur se va rilevato che gli studiosi contattati da Luca Carlo Rossi in merito alla scelta di pubblicare in appendice il saggio, non fanno cenno alla recensione di Billanovich né a quella di Ricci. Scrive Rossi:

Secondo il ricordo di Remo Ceserani, scelto come traduttore, l'accostamento dei due testi fu proposto di comune accordo dai direttori, con l'avallo di Wilkins, per tener fede alla doppia anima della collana si decise di insaporire la biografia, pertinente al versante della filologia, con l'aggiunta del contributo sul *Canzoniere*, ascrivibile al dominio della critica. Cesare Segre aggiunge che l'abbinamento parve ovvio, per l'importanza di *The making of the “Canzoniere”* e per non perdere l'occasione unica di prendere i classici due piccioni con una fava⁹.

La pubblicazione di *La formazione del “Canzoniere”* in italiano se da un lato ha reso edotto un pubblico non specialistico sui processi elaborativi dei *Rvf*, dall'altro ha avuto come conseguenza negativa il fatto che vari studiosi si siano basati solo su di esso per formulare ipotesi sull'evoluzione del canzoniere, evitando di ricorrere all'edizione originale: in effetti questo saggio può essere compreso appieno solo se analizzato in relazione ad alcuni capitoli che lo precedono o seguono¹⁰. Si aggiunga inoltre che la traduzione ita-

⁷ Pier Giorgio Ricci, rec. a Wilkins, *The making*, in «Belfagor», VII (1952), pp. 242-243, p. 243: «(...) la critica intelligente non ha mancato di riconoscere a questi scritti una piena validità al fine d'una più approfondita valutazione dell'opera petrarchesca. Mi riferisco particolarmente al denso gruppo di studi volti a stabilire le fasi di composizione ed ordinamento del *Canzoniere*, tutti convergenti verso quel capitolo IX (“The Making of the *Canzoniere*”) che costituisce il cuore del volume e che rappresenta la sintesi di numerose, lunghe, minuziose, acute ricerche. Lo Wilkins è riuscito a stabilire – e le conclusioni sono così solide da costituire fondamenta incrollabili per ogni futuro lavoro – le nove fasi attraverso le quali è passato il *Canzoniere*, dalla smilza collezione del 1342 alla pingue raccolta del 1373-74 che tutti conosciamo. Nove fasi di grande importanza per la retta interpretazione del Petrarca, dato che la loro successione non avviene per legge meccanica».

⁸ E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca e La formazione del “Canzoniere”*, a cura di R. Ceserani, Milano 1964.

⁹ Rossi, *Avventure editoriali*, pp. 460-61.

¹⁰ Proprio al fine di rendere più accessibile agli studiosi italiani i capitoli dedicati al *Canzoniere* e ai *Trionfi*, Wayne Storey e Del Puppo stanno attendendo a una loro nuova

liana veicola degli errori che perdurano negli studi sulla tradizione dei *Rvf*. Solo per fare un esempio il ms. Laurenziano XLI. 17, considerato da Wilkins il rappresentante piú prestigioso della cosiddetta forma “Malatesta”¹¹, viene quasi ovunque assegnato alla fine del '400, sulla base di una svista della traduzione, laddove il testo inglese recita “late fourteenth-century”¹².

Come è noto, nell'esaminare la tradizione dei *Rvf* e soprattutto nello stabilire “famiglie” di codici, il metodo di lavoro di Wilkins si rivela essenzialmente empirico: si basa infatti sulla seriazioni dei componimenti – “microtesti che formano un macrotesto”¹³ –, prendendo con ogni verosimiglianza spunto dalla tradizione positivista dei lavori di Gröber sulla tradizione trobadorica, dove è proprio la successione degli autori e dei testi (unitamente alle divergenze attributive di questi ultimi) a determinare le parentele tra codici¹⁴.

In questo modo Wilkins arriva a supporre nove forme dei *Rvf*, senza preoccuparsi però di far interagire il dato materiale della sequenza dei testi con la *varia lectio* dei codici. Come ha avuto modo di notare Germaine Warkentin, avvalendosi dei carteggi dello studioso americano, Wilkins non è affatto “interested in textual variants”. Riproduco per intero il passo della Warkentin:

The long list of questions Wilkins sent to Merrill in 1946 about the Estelle Doheny manuscript of the *Canzoniere* and *Trionfi* (now the property of the Swiss antiquarian Heribert Tenschert) relates strictly to evidence about the order of Petrarch's poems: “Fortunately”, he told Merrill, “I am *not* interested in textual variants”. Apart from some inquiries about

traduzione (D. Del Puppo - H. Wayne Storey, *Wilkins nella formazione del canzoniere di Petrarca*, in «Italia», LXXX, 2003, pp. 295-312), a tutt'oggi ancora inedita.

¹¹ Tale etichetta è puramente convenzionale, non essendo dimostrabile che Pandolfo Malatesta abbia ricevuto in dono da Petrarca un codice con queste caratteristiche, come ha recentemente proposto M. Feo, “In vetustissimis cedulis”. *Il testo del postscriptum della senile XIII 11 y e la “forma Malatesta” dei Rerum vulgarij fragmenta*, in «Quaderni petrarcheschi», XI, 2001, pp. 119-48, p. 132.

¹² Wilkins, *The making*, p. 177.

¹³ Rossi, *Avventure editoriali*, p. 461. Si ricordi che è lo stesso principio che sovrintende al lavoro dell'allieva di Wilkins, R.S. Phelps, *The earlier and later forms of Petrarch's canzoniere*, Chicago 1925.

¹⁴ Sulla metodologia del filologo tedesco si veda F. Zinelli, *Gustav Gröber e i libri dei trovatori (1877)*, in «Studi mediolatini e volgari», XLVIII, 2002, pp. 229-7 (cfr. anche C. Pulsoni, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena 2001, pp. 1-7). Nella ricezione italiana il metodo di lavoro di Wilkins pare condividere, pur con evidenti differenze di consapevolezza operativa, «alcuni elementi di quella critica strutturalistica che, proprio per opera di un compatto gruppo di studiosi di area lombarda, avrebbe in breve rinnovato il panorama degli studi letterari italiani: Cesare Segre – appunto –, d'Arco Silvio Avalle, Maria Corti e Dante Isella» (Rossi, *Avventure*, p. 461).

script and illuminations and «any other features of the manuscript worthy of attention» he asked no questions about substrate, hair / skin or felt-side/mould-side correlations, gatherings, mise en page, binding or most of the other physical features a codicologist of today would insist on investigating, not about the conditions in which the manuscript might have been produced¹⁵.

Ha pertanto pienamente ragione Gino Belloni quando scrive che le famiglie corrispondenti alle varie forme proposte da Wilkins

non sono famiglie nel senso preciso che la filologia contempla. Esse non risultano isolate da errori lachmanniani, né sono contraddistinte da lezioni, o da varianti d'autore sicure: in via di ipotesi non debbono necessariamente presupporre corrispondenti alla famiglie determinate dall'esame filologico della tradizione. Queste considerazioni sono d'obbligo quando, pur necessariamente muovendo dal lavoro di Wilkins, si contempi la possibilità di trasferire la sua ipotesi di lavoro a servizio del generale problema di caratterizzare un testimone della tradizione¹⁶.

Solo in questi ultimi anni, e per di più in terra americana, il metodo di Wilkins è stato oggetto di una rilettura critica, dopo più di mezzo secolo in cui è passato in giudicato¹⁷. Tra le prese di posizione più significative vanno citati i lavori di Wayne Storey-Del Puppo¹⁸, e infine Barolini. Quest'ultima in particolare nel suo *Petrarch at the crossroads of hermeneutics and philology: editorial lapses,*

¹⁵ G. Warkentin, *Infaticabile maestro: Ernest Hatch Wilkins and the manuscripts of Petrarch's Canzoniere*, in *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*, edited by T. Barolini and H. Wayne Storey, Leiden-Boston, Brill, 2007, pp. 45-65, p. 53.

¹⁶ Ringrazio Gino Belloni d'avermi messo a disposizione il dattiloscritto di un lavoro inedito sulla tradizione del Vindelino.

¹⁷ Per limitarci alla ricezione italiana si veda quanto scrive R. Ceserani nel necrologio di Wilkins, in «Giornale storico della letteratura italiana», CCXLIII (1966), pp. 632-34, p. 633: «La sottile capacità di interpretare autografi e manoscritti petrarcheschi, di dirimere questioni critiche, di analizzare vicende biografiche, di precisare con estremo rigore i dati cronologici: tutte queste qualità brillano nei molti suoi contributi alla bibliografia petrarchesca, i cui frutti più ricchi sono raccolti, oltre che nel volume citato, contenente il prontuario cronologico delle epistole petrarchesche, nella raccolta di saggi *The making of the "Canzoniere" and other Petrarchan studies* (...), e nella fondamentale e ormai insostituibile *Life of Petrarch* (...), che nella traduzione italiana (Milano, Feltrinelli, 1964) è accompagnata anche dalla versione del saggio finissimo che dà il titolo alla raccolta del 1961: *La formazione del "Canzoniere"*. Di tenore analogo la *Introduction* di A.S. Bernardo al volume postumo di E.H. Wilkins, *Studies on Petrarch and Boccaccio*, Padova 1978, p. VIII: «The making of the "Canzoniere" will doubtless remain a masterpiece in the methodology of handling manuscript sources».

¹⁸ Del Puppo - Wayne Storey, *Wilkins nella formazione*, p. 297: «Il volume di Wilkins è la narrazione di eventi ricostruita su una rete di inferenze causali che riguardano i codici dei *Fragmenta*. Benché suggestiva, la sua interpretazione è sorretta da una serie di ipotesi collegate tra di loro come in una catena che non sono né documentate, né documentabili».

narrative impositions, and Wilkins' doctrine of the nine forms of the Rerum vulgarium fragmenta, ha messo in discussione proprio dal punto di vista metodologico la ricostruzione delle forme del Canzoniere proposta da Wilkins, osservando inoltre come la loro ricezione passiva ha trasformato queste ipotesi in "dottrina". Ulteriori pecche, in questo caso sul versante paleografico, sono state messe in evidenza da Zamponi, secondo il quale il metodo dell'inchiostro e della penna elaborato dallo studioso americano "è radicalmente errato, perché né il diverso modulo della scrittura, né il mutamento di colore dell'inchiostro, fatti che possono presentarsi in scritture contemporanee della stessa mano, offrono indizi suscettibili di trasformarsi in un'ordinata e fissa diacronia, dal giorno al mese all'anno. Chiarito questo, ne consegue che tutte le affermazioni di Wilkins basate solo su tale metodo sono destituite di ogni fondamento scientifico"¹⁹.

Da parte mia spero d'aver dimostrato in altra sede che la divisione di sequenze di testi non è un elemento sufficiente per individuare famiglie di codici, grazie a uno spoglio di lezioni tratte da manoscritti ricondotti da Wilkins alla forma Malatesta e a quella Quiriniana²⁰.

Nel tirare le conclusioni di quanto scritto finora, la ricostruzione di Wilkins è, a mio avviso, da respingere proprio nel suo risultato più appariscente e 'vulgato': le nove forme dei *Rvf*. Se infatti è opportuno atternersi ai dati desumibili dalla tradizione²¹, e lo è, ritengo che si debbano considerare solo quattro forme o più propriamente "edizioni" dell'opera.

Allo stato attuale della ricerca²², il punto di partenza dovrà pertanto essere la cosiddetta forma Chigiana (come nota lo stesso

¹⁹ S. Zamponi, *Il libro del Canzoniere: modelli, strutture, funzioni*, in *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione facsimile*, a cura di G. Belloni, F. Brugnolo, H. Wayne Storey e S. Zamponi, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 13-72, p. 29.

²⁰ C. Pulsoni, *Appunti sul ms. E 63 della Biblioteca Augusta di Perugia*, in «Lellisse», II (2007), pp. 29-99, pp. 62-70.

²¹ Condivisibile quanto scrive G. Savoca, *Il canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, Firenze, Olschki, 2008, p. 88, in merito alle forme supposte da Wilkins: «Al di là delle congetture, anche se suggestive e ben argomentate, in questa materia l'unica cosa veramente certa è l'esistenza dell'originale che cresce negli anni, e con cui dobbiamo, in prima e ultima istanza, fare sempre i conti».

²² Non entro nel merito delle numerose ricerche relative a forme anteriori alla Chigiana, dal supposto primo "libello" alla forma Correggio (per una panoramica cfr. da ultimo M. Fiorilla, *Il "libellus" in una nota petrarchesca dell'Orazio Morgan*, in «Studi medievali e umanistici», IV (2006), 319-29; G. Frasso, *Pallide sinopie*, in «Studi di filologia italiana» LV, 1997, pp. 23-64; D. De Robertis, *Di una possibile 'pre-forma' petrarchesca*, in «Studi di filologia italiana» LIX, 2001, pp. 89-116).

Wilkins si tratta della prima fase dei *Rvf* pervenuta: “first extant”), rappresentata dal ms. Chigiano L. V. 176, che riflette, come è noto, lo stato del canzoniere all’altezza degli anni sessanta quando Boccaccio attese alla copia del modello prestatogli da Petrarca²³. Come ha rilevato Savoca «Boccaccio copista di Petrarca (o, con molta probabilità, di un antografo derivato da Petrarca) commetteva errori normali (come sviste, fraintendimenti, omissioni), ma anche, paradossalmente, correggeva l’originale di Petrarca (molto probabilmente perché derivante da un antografo, se non autografo, rispecchiante comunque una precisa volontà petrarchesca)»²⁴. Nel codice si ha il seguente ordine dei testi: 1-120, *Donna mi vene*, 122-156, 159-165, 169-173, 184-185, 178, 176-177 e infine 189 nella prima parte, e 264-304 (ordine che sarà poi definitivo) nella seconda. Il testimone, pur riportando un’intitolazione simile a quella dell’autografo Vaticano lat. 3195 (f. 43v: «Viri illustris atque poete celeberrimi Francisci Petrarce de Florentia Rome nuper laureati. *Fragmentorum liber incipit feliciter*»²⁵), si discosta però da esso nell’impaginazione dei testi, dal momento che tutti i componimenti sono trascritti a mo’ di prosa; anzi, come aggiunge Furio Brugnolo «raramente nel Chigiano L V 176 vi è, a libro aperto, perfetta coincidenza fra confini di pagina (o di bi-foglio) e confini di testo: perfino un componimento brevissimo come il madrigale *Non al suo amante* viene diviso fra un recto (i primi 4 versi) e un verso (gli altri 4). In generale il Canzoniere nella trascrizione Boccaccio dà piú il senso di una continuità senza soluzioni, senza “blocchi”: c’è molta uniformità e poca “strategia”»²⁶.

La seconda tappa è rappresentata dalla cosiddetta forma Malatestiana, che seppure non identificabile, come nel caso precedente,

²³ *Il codice Chigiano L. V. 176, autografo di Giovanni Boccaccio*, introduzione di D. De Robertis, Roma – Firenze 1974. Per la datazione cfr. P.G. Ricci, *Studi sulla vita e le opere del Boccaccio*, Milano – Napoli 1985, pp. 293-94. Per la scelta del ms. Chigiano come testimone fondamentale della forma si veda A. Foresti, *Per il testo della prima edizione del Canzoniere di Petrarca. Nota seconda*, in «La Bibliofilia», XXXII, luglio-agosto 1930, pp. 257-85, p. 285.

²⁴ Savoca, *Il canzoniere di Petrarca*, p. 99.

²⁵ Cfr. da ultimo G. Belloni, *Una copia dall’originale del Canzoniere di Petrarca capace di qualche notizia sull’autografo*, in *Coluccio Salutati e l’invenzione dell’Umanesimo*, a cura di T. De Robertis, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze 2008, p. 306.

²⁶ F. Brugnolo, *Libro d’autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell’originale dei Rerum vulgarium fragmenta*, in *Commentario*, pp. 105-129, p. 126, n. 84. Si veda pure M. Pacioni, *Visual poetics e mise en page nei Rerum vulgarium fragmenta*, in «Letteratura italiana antica», V (2004), pp. 367-83, pp. 380-81; H. Wayne Storey, *Voce e grafia nei Triumphs*, in *I Triumphs di Francesco Petrarca*, Gargnano del Garda (1-3 ottobre 1998), Milano 1999, pp. 231-53, pp. 235-36.

con un codice ben preciso (per il Laurenziano XLI. 17 cfr. *infra*), si può riconoscere, a livello macrotestuale, per la sequenza diversa dei testi rispetto sia alla forma Chigiana sia a quella successiva. Per limitarci alla prima parte dei *Rvf*, si nota la posposizione del sonetto 2 dopo il sonetto 3, nonché quella della sestina 80 dopo i sonetti 81-82; la collocazione della ballata *Donna mi vene*, successivamente espunta dai *Rvf*, dopo il sonetto 122 e infine la presenza del madrigale 121 tra i sonetti 242 e 243. Questa in sintesi la disposizione dei testi: 1, 3, 2, 4-79, 81, 82, 80, 83-120, 122, *Donna mi vene*, 123-242, 121, 243-339. Più problematico stabilire l'ordine dei testi finali della seconda parte della raccolta, a causa dei numerosi sconvolgimenti nella disposizione, complice l'incertezza del Petrarca testimoniata anche dall'autografo vaticano, nei codici della tradizione; senza considerare la presenza di piccoli marcatori alfabetici e numerici²⁷, di mano coeva, accanto a molti componimenti finali, il Laurenziano XLI. 17 fornisce la seguente sequenza, 342, 340, 351-354, 350, 355, 366, 344, 345, 359, 341, 343, 356, 346-349, 357, 358, 361-365, 360, anche se va precisato che una postilla marginale già dà conto dello spostamento futuro della canzone alla Vergine: «In fine libri pon[atur]»²⁸. Risulta tuttavia maggioritaria nella tradizione quest'altra successione: 342, 340, 351-354, 350, 355, 359, 341, 343, 356, 344-349, 357, 358, 360-366²⁹, che, a mio avviso, riflette meglio le caratteristiche della forma Malatestiana "compiuta"³⁰. Comunque sia, a questa altezza la raccolta doveva contenere 367 componimenti, visto che Petrarca non aveva ancora eliminato la ballata *Donna mi vene*, cosa che farà solo in una fase successiva (cfr. *infra*). Questa forma è ampiamente attestata nella tradizione dei *Rvf*, soprattutto del XV secolo, dove, a un primo esame, risulta essere più diffusa rispetto a quella definitiva. Tra i codici più rappresentativi vanno annoverati il Laurenziano XLI. 17, il cui valore va però drasticamente ridimensionato rispetto a quanto sostenuto da Wilkins³¹, ma soprattutto, solo per fare qualche esempio, R e

²⁷ H. Wayne Storey - R. Capelli, *Modalità di ordinamento materiale tra Guittone e Petrarca*, in "Liber", cit., pp. 169-86, p. 181-82 e p. 186. Propone correzioni alla lettura fornita nel saggio appena citato A. Pancheri, *Ramificazioni 'malatestiane'. I. Due discendenti del Laurenziano XLI. 17*, in «Studi di filologia italiana», LXVI (2008), pp. 35-73, pp. 62-67.

²⁸ O anche «ponendum» come propone Feo, "In vetustissimis cedulis", p. 130.

²⁹ Si tratta della sequenza indicata con la lettera Z da Wilkins.

³⁰ Pulsoni, *Appunti*, p. 61.

³¹ Pulsoni, *Appunti*, pp. 62-70. Dello stesso avviso anche Pancheri, *Ramificazioni 'malatestiane'*. Poco condivisibile quanto scrive il Pancheri in merito all'alternanza di mani ravvisabile nel Laurenziano XLI. 17, nelle ultime carte sia della prima che della seconda parte

Pg³². Basta a dimostrarlo la stesura definitiva dell'ultima terzina del sonetto 361:

di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta,
 ma ne' suoi giorni al mondo fu sí sola,
 ch'a tutte, s'i non erro, fama à tolta.

Come è noto, i versi 12 e 13 furono scritti in V su rasura: essi risultano identici nel Laurenziano XLI. 17 – segno evidente della sua posteriorità rispetto alla lezione erasa di V³³ –, ma non in Pg e R che registrano, insieme a molti codici riconducibili alla forma Malatesta non solo per via della sequenza dei componimenti, il testo anteriore:

Pg
 di lei ch'è or *dalle sue membra* sciolta
 ma *nel suo tempo* al mondo fu sí sola
 che a tucte s'io non erro fama à tolta.

R
 di lei ch'è or *da le sue menbra* sciolta
 ma *nel suo tempo* al mondo fu sí sola
 ch'a tucte s'io non erro fama à tolta.

Dal punto di vista dell'impaginazione il Laurenziano XLI. 17 è l'unico a riprodurre il modello petrarchesco di V, mentre R testimonia il cambio di disposizione dei versi: da f. 27r il copista abbandona infatti «la tipologia ormai démodé del passaggio laterale da una colonna all'altra (che arieggia appunto, sia pure con qualche lassismo, quella delle parti autografe dell'originale petrarchesco), e passa alla disposizione piú “moderna”, a versi incolonnati»³⁴. Prima di tale cambiamento, solo la sestina era disposta vertical-

dei *Rvf*: «personalmente, credo che una spiegazione ragionevole sia che L derivi quanto ci offre la mano I (tanto per la prima quanto per la seconda parte del *liber*) da un antigrafo che già accodava a *Rvf* 366 una prima *tranche* supplementare, e che rifletteva nello stacco fisico tra canzone alla Vergine e *Rvf* 359 lo *status* finale di quella, previsto (e prevedibile) ben prima della postilla laurenziana *in fine libri pon[.]*» (p. 40, n. 15). Come si può notare, si insiste sul concetto wilkinsiano di “supplemento”, senza tenere tuttavia in conto che le due mani che trascrivono i componimenti sono coeve.

³² Solo per un puro incidente materiale R conta 366 componimenti: manca infatti *Rvf* 181 verosimilmente a causa d'un *saut du même au même* da parte del copista, che copia direttamente il sonetto successivo il quale si apre con «Amor», come *Rvf* 181 (c. 39r). Per altre considerazioni sul codice cfr. Pulsoni, *Appunti*, p. 59, n. 85.

³³ Diversamente da V, i versi del Laurenziano XLI. 17 non sono stati scritti su rasura. In questo codice si crea pertanto una sorta di “cronologia relativa” rispetto alle ultime modifiche di V: se da un lato trasmette «fatti» di 363, 4, corrispondente ad una redazione anteriore di V, dall'altro registra nel caso di 361, 12-13 (di lei ch'è or dal suo bel nodo sciolta, / ma ne' suoi giorni al mondo fu sí sola) la stesura definitiva dell'autografo di Petrarca (una trattazione piú ampia in Pulsoni, *Appunti*, pp. 63-64).

³⁴ Brugnolo, *Implicazioni grafico-visive*, in *Commentario*, pp. 118-119.

mente. Non fa ovviamente testo Pg: trattandosi di un codice del XV secolo, trasmette l'impaginazione tipica del periodo. È noto, infatti, che con i primi codici umanistici riconducibili all'inizio del XV secolo si assiste alla totale "incomprensione dell'aspetto grafico-visivo dei *Rvf*"³⁵.

La terza tappa, definibile come "Pre-Vaticana", corrisponde a quei codici che riflettono l'ordinamento dei testi prima della loro ricollocazione finale tramite numeri arabi; essi riproducono talvolta anche le cifre romane (CCL, CCC e CCCXII) che computano il numero dei sonetti della raccolta, prima dell'inserimento in V dei cinque sonetti da *Rvf* 259 a 263³⁶. Nell'assenza di un censimento totale dei codici dei *Rvf*, che potrebbe incrementarne la consistenza, mi riferisco al ben noto L, al suo gemello, da poco rinvenuto, P³⁷, e infine a T. A questa fase risale anche la scomparsa della ballata *Donna mi vene*, così sintetizzata da una postilla vergata al suo margine nel ms. Casanatense 924, c. 49v: «Questa ballata non è in lo originale de messer Franc. Petrarca, et in luogo di questa vole esser una che comenza *Or vedi amor che giovenetta donna*, la quale è a carte 91 segnada di questo segno»³⁸. In effetti questa ballata, reperibile, come si è visto, tra *Rvf* 122 e 123, fu di seguito erasa in V e su tale spazio venne trascritto il madrigale 121, in precedenza dislocato tra *Rvf* 242 e 243. A tale proposito appare significativo che in L si trovi, dopo 121, un segno di richiamo – “./.” – utilizzato solitamente per indicare uno spostamento o un inserimento, che forse potrebbe riflettere il processo di riordinamento testuale reperibile nel modello, considerato poi che in P e in T *Donna mi vene* si trova inspiegabilmente alla fine della prima parte del Canzoniere. Mentre in P la ballata segue immediatamente il sonetto *Rvf* 263, in T risulta preceduta da altre due *Disperse*, XXXII e CXLVI, trascritte però solo a seguito d'uno spazio bianco,

³⁵ Pacioni, *Visual poetics*, p. 382. Si veda anche D. Del Puppo, *Remaking Petrarch's "Canzoniere" in the fifteenth century*, in «Medioevo letterario d'Italia», I (2004), pp. 115-139.

³⁶ Wilkins, *The Making*, pp. 227-64.

³⁷ C. Pulsoni - M. Cursi, *Sulla tradizione antica dei Rvf: un gemello del Laurenziano XLI. 10* (Paris, Bibliothèque Nationale, It. 551), in «Studi di Filologia italiana», in corso di stampa.

³⁸ Per una visione d'insieme del codice cfr. P. Vecchi Galli, *Il manoscritto. Il Canzoniere. Le Rime disperse*, in *Petrarca, Opere italiane, Ms. Casanatense 924*, Modena, Panini, 2006, pp. 30 e 44; sul manoscritto si vedano ora i contributi di M. Cecconi, *Nota per un nuovo manoscritto attribuibile alla mano di Bartolomeo Sarvito: il Casanatense 924*, in «Culture del testo e del documento» 25 (2008), pp. 109-120; Ead., *Bartolomeo Sarvito copista del Casanatense 924*, in *Scrivere il volgare fra Medioevo e Rinascimento*. Atti del Convegno di Studi, Siena, 14-15 maggio 2008, a c. di Nadia Cannata, Maria Antonietta Grignani, Pisa 2009, pp. 27-42.

atto ad accogliere due sonetti, dopo *Rvf* 263³⁹. Questa caratteristica pare richiamare quanto avviene in V, dove talvolta Malpaghini lascia dello spazio sul quale Petrarca trascriverà successivamente di sua mano i componimenti.

Tornando al madrigale 121, la sua diversa collocazione nella tradizione manoscritta è testimoniata, ad esempio, dal ms. Quiriniano B. VII. 21, dove esso è stato copiato due volte: una prima nella sua posizione attuale, una seconda dopo 242, luogo nel quale figurava nella forma “malatestiana”. Evidentemente il copista era ancora indeciso sulla collocazione da assegnare al testo, o quanto meno lo riproduce senza avvedersene perché così lo trova nel suo antecedente.

Dal punto di vista della *mise-en-page* P L e T trascrivono i componimenti secondo “l’uso antico”, riflettendo la disposizione dei testi di V, anche nei casi il cui illustre autografo offre «una ‘falsa’ forma del repertorio grafico-visivo dei Fragmenta»⁴⁰. L’unica differenza rispetto a V riguarda il numero di righe di scrittura di P e L: possono essere 31, laddove la pagina riporti 4 sonetti (28 righe più tre interspazi), o 32 nel caso in cui siano trascritte canzoni, mentre in T le righe di scrittura sono 31, come V⁴¹, con conseguente perdita di corrispondenza fra i codici a partire dal verso 24 della sestina *Rvf* 22: mentre in T (e V) esso viene trascritto come primo verso della colonna di destra, in P-L chiude quella di sinistra. Va però precisato che a f. 18r T si distacca a sua volta da V, perché riporta nella sua interezza il sonetto 76 nel foglio, mentre V ne trascrive solo i primi 12 versi. Questo intervento nell’impaginazione del componimento «causa nel Trivulziano un graduale progressivo slittamento dei testi, che si manifesta fino a f. 49r; sempre tuttavia nel rispetto della misura di 31 righe (= 4 sonetti) per foglio»⁴².

³⁹ Una successione analoga si riscontra, a giudicare dal censimento registrato da Wilkins, nel ms. Hamilton 497 della Staatsbibliothek di Berlino, dove *Donna mi vene* è posta prima di *Rvf* 264, ed è preceduta dalle stesse due *Disperse* di T. Qui risulta però anticipata la disposizione di 265-266. Questa la successione: 265-266, XXXII, CXLVI, *Donna*, 264. Si aggiunga inoltre che in questo codice è presente prima di *Rvf* 366 la dispersa CXXI che in T si trova trascritta invece dopo la canzone alla Vergine. Una fitta trama di relazioni che merita pertanto d’essere indagata a fondo.

⁴⁰ H. Wayne Storey, *All’interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, in *Commentario*, p. 162; Savoca, *Il canzoniere*, pp. 107-16.

⁴¹ Secondo N. Zingarelli, *Un codice mal noto del Petrarca e uno frammentario dell’Ottimo commento a Dante nella Biblioteca Trivulziana*, in «Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», 59 (1926), pp. 493-501, p. 497, T sarebbe copia diretta di V.

⁴² S. Brambilla, *I Rerum vulgariarum fragmenta con impaginazione arcaica e i Triumph* in un codice scritto da tre mani, in *Il fondo petrarchesco della Biblioteca Trivulziana. Manoscritti ed edizioni a stampa (sec. XIV-XX)*, a cura di G. Petrella, Milano 2006, pp. 6-14, p. 9.

P L e T riproducono inoltre delle lezioni primitive di V, dal momento che trasmettono alcune lezioni attestate con ogni verosimiglianza in V prima della sua ultima revisione, corrispondente all'inserimento di alcune lettere nell'interlinea nonché nella rasura di altre nel corpo del testo. Questa terza tappa può essere suddivisa in tre fasi: T rappresenta verosimilmente quella piú antica dal punto di vista testuale, seguita a sua volta da P e infine da L. Basta a dimostrarlo la lezione di 363, 4: T trasmette "*fatti* son i miei lauri or querce et olmi", mentre P L aprono il verso con "spenti", seguendo la lezione che fu apposta solo su rasura in V⁴³, che aveva con ogni verosimiglianza "spenti", come testimoniano i codici riconducibili alla forma "Malatestiana". La situazione non è però così lineare in realtà, visto che in altri casi T rispecchia una fase successiva rispetto a quanto trasmesso da P. Si prendano, ad esempio, i seguenti *loci* della canzone 264: al v. 33 P recita "à tu 'l freno in *balia* de' pensier' tuoi" mentre L T hanno "bailia", lezione attestata anche da V, dove la prima "i" è trascritta però solo nell'interlinea ("ba'lia"). Ne consegue pertanto che il testo di P riflette una fase in cui il Petrarca non aveva ancora aggiunto tale lettera. Di tenore analogo è quanto si verifica al v. 126: P registra "ch'a *piacteggiar* n'ardisce co la morte", L "pacteggiar" e T "patteggiar". In V Modigliani rileva che "la *p* è su rasura di un'altra *p* scritta piú vicina all'*a* di *cha*". Anche in tal caso la lezione di P parrebbe pertanto essere anteriore, se si ipotizza che la rasura avesse per oggetto una "i". Aggiungo infine il caso di 268, 16: P e L riportano "avem *rotta* la nave": *rotta* è anche nelle due redazioni del testo presenti nel codice degli abbozzi, Vat. lat. 3196, invece T e V hanno "rotto", con "o" scritto su rasura in V. Anche in tal caso la lezione di P – e stavolta L – pare precedere quanto trasmesso da T. Un'intricata vicenda editoriale corrispondente agli ultimi anni della vita del poeta, che deve presupporre l'esistenza di piú apografi, vergati a distanza di poco tempo l'uno dall'altro, dappresso allo scrittoio del Petrarca, secondo quanto aveva già finemente intuito Gino Belloni: «Per le ragioni che bene si possono evincere da quanto Zamponi [...] sottolinea su ciò che il Vat. lat. 3195 era diventato alla fine della vita del Petrarca, ora, appunto nel '74, il Petrarca aveva qualche motivo in piú per farsi scrivere una copia

⁴³ Per uno spoglio piú completo delle lezioni di T rispetto a P L V mi riprometto di tornare con Marco Corsi negli Atti del Convegno "Fenomenologia della copia" (Firenze, 3-5 giugno 2009).

in pulito della redazione che aveva sul suo scrittoio, e cioè del testo iniziato dal Malpaghini»⁴⁴.

Infine la quarta e ultima tappa è rappresentata dall'augusto autografo Vaticano (ma come scrive Bartoli Langeli «la redazione “definitiva” del Canzoniere è ultima per accidente del fato, non per scelta dell'uomo»⁴⁵), sul quale poco c'è da aggiungere dopo le recenti ricerche contenute nel *Commentario* e, per alcuni punti specifici, nell'edizione Savoca dei *Rvf*.

Il quadro fin qui prospettato rappresenta evidentemente un primo abbozzo di una ricerca, magari d'équipe, ancora tutta da compiere sulla vastissima tradizione manoscritta del Canzoniere: solo ripartendo da un esame della *varia lectio* dei codici si potrà infatti arrivare a comprendere l'evoluzione, nonché la disposizione, della poesia di Petrarca.

CARLO PULSONI

⁴⁴ Belloni, *Nota sulla storia del Vat. lat. 3195*, in *Commentario*, p. 87.

⁴⁵ A. Bartoli Langeli, *Milano, 1357: facendo copiare le proprie poesie per Azzo da Correggio, Petrarca inventa la forma-libro del Canzoniere*, in *Atlante della letteratura italiana Einaudi*, in corso di stampa (ringrazio l'autore d'avermi messo a disposizione il dattiloscritto). Sarà da analizzare con attenzione la tradizione dei *Rvf* che dipende da V, non solo per la disposizione finale dei componimenti ma anche per la *mise-en-page*. Quest'ultima, ad esempio, non corrisponde nel frammento Queriniano B.VI.15, dove si arrivano a contare ben 37 righe di scrittura per foglio (cfr. A. Foresti, *Frammento Queriniano di un codice del Canzoniere Petrarcesco esemplato sull'originale del Poeta*, in «La Bibliofila», XIX, novembre-dicembre 1917, pp. 225-31).

