

H. WAYNE STOREY

*Il codice Pierpont Morgan M. 502
e i suoi rapporti con lo scrittoio padovano di Petrarca*

Uno dei miei ricordi forse più personali del codice Morgan M. 502 risale ad un giorno del lontano 1990 quando “accompagnai” il codice e il bibliotecario William Voelke in taxi al Metropolitan Museum of Art di New York per sottomettere a un’analisi riflettografica quelle carte che sarebbero state alterate nel presunto passaggio di proprietà dai Visconti al vescovo trevigiano Lodovico Barbo. Questo dubbio, scaturito dai controlli da me effettuati presso l’Archivio di Padova nel 1984 (dai quali nulla era emerso circa la presenza del codice negli elenchi dei libri viscontei o nel testamento del Barbo), era ulteriormente alimentato dal fatto che Elisabeth Pellegrin, interessandosi del prezioso testimone dal punto di vista prettamente storico-artistico, non ne aveva tuttavia mai preso visione diretta¹. Diversamente dalla studiosa francese, i miei studi preliminari suggerivano che il codice fosse una copia preparata ben prima dell’allestimento della miniatura, e una copia che riprendeva la *mise en page* non della versione autografa nella sua forma attuale, ma di un esemplare possibilmente precedente e sicuramente *in fieri*².

¹ Cfr. E. PELLEGRIN, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza, Ducs de Milan*, Firenze-Paris 1969, pp. 30-31, 62.

² Sul culto dell’autografo e per ulteriori considerazioni sulle rasure nel Vaticano Latino 3195 cfr. H.W. STOREY, *Erasing Petrarch in Reading Petrarch at 700: The Textual Origins of Interpretation*, a cura di T. BAROLINI e H.W. STOREY, Amsterdam, in corso di stampa, e ID., *All’interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, in *Rerum Vulgarium Fragmenta. Codice Vaticano Lat. 3195, Commentario*, a cura di G. BELLONI, F. BRUGNOLO, H.W. STOREY e S. ZAMPONI, Padova-Roma 2004, pp. 131-171; e *L’edizione diplomatica di Ettore Modigliani*, *ibid.*, pp. 385-392 (in part. “Minimalia”, pp. 388-392). Per pro-

Dopo anni di studio e, contrariamente alle verifiche a distanza della Signorini³, dopo lunghe sedute di consultazione del codice, mi permetto alcune riflessioni generali su quello che mi sembra essere un documento tanto importante quanto poco conosciuto⁴.

Vorrei fornire innanzitutto una nuova descrizione del codice, dal momento che le descrizioni di base della Morgan Library e del catalogo di Firmin-Didot (oltre a quella ancora utilizzata dal sito web *Corsair* della biblioteca newyorkese⁵), risalgono rispettivamente al 1946 e al 1881, e riportano errori fondamentali⁶:

New York, Pierpont Morgan Library M. 502 (già v 4 E; l'antica collocazione, di provenienza incerta, è disposta verticalmente sull'angolo superiore sin. dell'attuale controguardia, con annotazioni recenti [vd. *infra*] e con l'*ex libris* [lo stemma e il motto] di John Pierpont Morgan). È un codice unitario, membranaceo, di 1 + 65 carte (la carta di guardia, su cui si riscontra qualche rasatura illeggibile, è bianca e forata come guida di una rigatura sui tre lati esterni [sopra, sotto e lungo il margine esterno] e fa parte di un bifoglio la cui prima parte funge da controguardia; *sul recto* della carta di guardia è incollata una pagina moderna con una sintesi della descrizione di Firmin-Didot; *sul verso* della carta di guardia è incollata un'altra carta di guardia moderna come protezione delle miniature a c. 1r; l'ultima carta

blemi di carattere diverso e ancora più spinosi, ma che riguardano pure la competenza del copista di un altro autografo, si vedano le pagine ormai famose di V. BRANCA, *L'autografo della redazione del 1370 circa* (II) e *Rapporti fra l'autografo e le testimonianze più affini* (III), in *Giovanni Boccaccio, Decameron, edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*, Firenze 1976, pp. XVII-LIII, e LIV-XCIII.

³ Cfr. M. SIGNORINI, *Fortuna del "modello-libro" Canzoniere*, «Critica del Testo», 6 (2003), pp. 133-154.

⁴ Benché non figuri fra i codici notati da M. VATTASSO nell'*Introduzione a L'originale del Canzoniere di Francesco Petrarca, codice Vaticano Latino 3195*, Milano 1905, pp. VII-XXXVII, sia per la sua datazione che per le sue lezioni, Morgan M. 502 risulta fondamentale per la comprensione dell'evoluzione e della primissima diffusione dei *Fragmenta*.

⁵ Cfr. il sito: www.corsair.morganlibrary.org (08.08.2005), che riporta la descrizione interna della Morgan Library, datata 21 dic. 1946, concentrata più sugli aspetti storico-artistici del codice che su quelli linguistici, codicologici e testuali (dove risulta, infatti, non sempre attendibile).

⁶ È notevole, fra l'altro, che la descrizione del cod. Morgan fraintenda il capoverso del son. 335 a c. 58v, proponendo, a p. 1, la variante «Voi fra mille dome», laddove invece si distingue chiaramente «I» maiuscoletta da «d» di «Vidi». Non risulta peraltro attendibile l'osservazione secondo la quale mancherebbero i primi versi («the verses commencing») della canz. *Quel'antiquo mio dolce empio signore*, il cui testo è completo e per il quale si rileva l'estrema attenzione del copista nella disposizione dei versi, con presenza di un errore interessante (v. 15, *potentia* invece di *patientia*).

[c. 65], rigata come i fascicoli VI e VII [vd. qui sotto], parzialmente raschiata e pulita, è bianca tranne che per l'annotazione moderna «For Bernardino Barbo. see Litta, IX, Tav. II»; la controguardia posteriore, probabilmente parte dell'ultimo fascicolo originario, riporta l'annotazione di acquisto: «Olschki, 1912»). Codice databile al sec. XIV³, ascrivibile ad area veneta per le particolarità linguistiche del testo, ad area probabilmente milanese per la decorazione; dimensioni: 310 × 223 mm; cartulazione moderna a lapis nel margine esterno e superiore, la quale non rispecchia però la caduta del bifoglio centrale del primo quinione, con conseguente (arbitraria) numerazione continua 1-65 (ma «65» è di mano più recente); 1¹⁰⁻² (cc. 1-8: manca il bifoglio centrale del primo quinione originario, corrispondente alle cc. 5-6 del fascicolo intero, sistemato originariamente fra le carte attualmente numerate 4 e 5 [mancano pertanto i componimenti dei *Rvf* 23.129-29.35; richiamo «Poco era»]), II¹⁰ (cc. 9-18 [richiamo «amor et gelosia»]), III¹⁰ (cc. 19-28 [richiamo «Di tempo»]), IV¹⁰ (cc. 29-38 [richiamo «Onde tolse»]), V¹⁰ (cc. 39-48 [richiamo «Samor»]), VI¹⁰ (cc. 49-58 [richiamo «Cornobbi», *sic*]), VII⁸⁻¹ (cc. 59-65 [il filo di cucitura fra le cc. 62 e 63 e la rigatura anomala di c. 65, conforme a quella del fascicolo VII, mostrano che c. 65 è solidale a c. 60. Che la congetturabile c. 66 facesse parte dello stesso quaternione, si ricava dalla qualità e dalla condizione della pergamena, ormai staccata dal resto del fascicolo e utilizzata come controguardia posteriore]); disposizione a piena pagina (in molti casi secondo le formule grafiche di Petrarca per i cinque generi poetici utilizzati dal poeta nei *Rerum vulgarium fragmenta*); 32 righe di trascrizione per carta, con la prima riga di trascrizione sempre sotto la prima rettrice e sporadica aggiunta di una riga supplementare (ad es., a c. 8v), funzionale alla conclusione della strofa o del componimento su un medesimo lato di carta; specchio di scrittura di 184 × 156 mm; rigatura a secco con alcune retrtrici ripassate in inchiostro marrone, più chiaro rispetto all'inchiostro del testo (num. 33 retrtrici); notevoli due tipi di rigatura distinti dalla formula più ricorrente: nei fascicoli V, VI e VII, all'interno dello specchio di scrittura, si incontra una colonnina di 13 mm. che delimita lo spazio dell'iniziale colorata e filigranata; alle cc. 15r, 41r, 41v, 57v e 58r rimangono tracce della rigatura della verticale di giustificazione interna della seconda colonna della sestina (a formare una colonna di 72 mm); completamente scomparsa la foratura sulle carte utilizzate per il testo.

– SCRITTURA: *littera gothica textualis rotunda italiana formata media*. Il testo principale è opera di una mano sola, databile del sec. XIV² (1369-1375 ca.), con cambiamenti di penna e di inchiostro (che tende a uniformarsi sul marrone o nero). Le oscillazioni di *ductus* (leggermente più compatto), fra le cc. 20v e 21r, fecero propendere lo studioso che preparò la descrizione interna del ms. per la Morgan Library per una mano diversa, mentre ulteriori esami paleografici hanno rilevato corrispondenze e affinità tali da poter confermare l'identità di un solo copista (mano α), operante su supporti diversi: si noti la diversa tipologia di «I» maiuscola da c. 20r a c. 22r.⁷ La stessa mano prin-

⁷ Si assomigliano perfettamente forme più complesse e forme più regolari, in particolare quelle che si servono di legature, come «gg», «st», «ti», «a», «b», «d» e «ç». Risultano perfettamente regolari i maiuscoli e i maiuscoletti.

capiale aggiunge correzioni marginali ed interlineari nello stesso inchiostro. Rubriche a cc. 44v e 45r della prima mano; servendosi di piccoli richiami e un *ductus* quasi microscopico, una seconda mano, di un correttore antico particolarmente attento alla resa grafica, inserisce aggiunte interlineari del tipo: «scr<i>ver», «vag<h>eçça», «anc<h>ora», «pia<c>que», «<i>eve», «al<l>ora», pure «marrocc<h>o»; una terza mano, di un rubricatore tardotrecentesco, stende la rubrica a c. 1r; dopo la realizzazione della decorazione della medesima carta, una quarta mano (del sec. xv² [*littera humanistica cursiva libraria media formata*]) è responsabile dell'annotazione «XCI» a c. 20r e dell'*explicit* su rasura a c. 64v, nello stesso inchiostro con cui vengono ripassate alcune lettere sbiadite, ad es., a c. 20r. L'esame della rasura con l'ausilio dei raggi ultravioletti non recupera nessuna traccia del colofone precedente, né illumina le poche rasure alle cc. 4v, 5v, 18r, 54v, 61r e 64r. A c. 7v, si riscontrano rasure ai vv. 2 e 3 del son. 44, *Que' che 'n Tesaglia ebbe le man sì pronte*, con correzioni in un inchiostro diverso (la rasura, che si estende per quasi tutto lo spazio del verso, così come la successiva correzione, devono essere state eseguite dopo l'iniziale «Q», fatto che costringe il copista a spostare leggermente il verso sulla destra per accomodare il capolettera «P», indicato dal correttore – o da mano posteriore – con una «p» minuscola in esponente, sulle orme – mi sembra – di una precedente «I» maiuscola, tipica del copista che aveva trascritto «Inanse» (var. di *Innanzi*). La «P», di tipologia anomala rispetto alle abitudini calligrafiche del copista (vd. v. 6 [«Pianse la rebellante sua famiglia»]), è seguita da una «n» non corretta in «i» per raschiatura del primo tratto con conseguente lezione «Pnanse».

RUBRICHE. A c. 1r: «Francisci petrarce // laureati poete rerum uulgarium fragmenta incipiunt. *Rubrica*».

A c. 44v: «Francisci petrarce poete laureati | de dilecte Laure sue uita/ quam uigintiuno annis laudando // decantauit | liber primus uulgarium carminum explicit. deo gratias amen.»

A c. 45r: «Rerum uulgarium laureati poete Francisci petrarce liber secundus de recessu // a uita presenti amate sue laure | incipit. *Rubrica*».

A c. 64v (di mano posteriore [xv³⁻⁴] su rasura): «PETRARCEI Carminis dulcedine captus bernardinus barbus francisci Petri filius // Musaeorum emulator Volumen hoc Dinorum Auribus non indignum. Sibi po//sterisque et optimorum tam Amicorum gratuito usuj. Peculiarj sumptu studiit // Comperandum: ne computetur in Assem.»

– MISE EN PAGE. I componimenti sono trascritti secondo i principî di disposizione per generi poetici e per combinazione di generi poetici (quali sestina-sonetto e quattro sonetti su una stessa facciata) secondo il modello utilizzato da Petrarca nel codice Vat. Lat. 3195. Il sonetto è disposto su sette righe, due versi su una riga di trascrizione, con formule simili per la ballata e il madrigale. La sestina rispecchia perfettamente il cambiamento di strategia di lettura, da orizzontale a verticale, in colonna, con un verso per riga. Per la canzone, il copista del cod. M. 502 tende, in generale, a ripetere le formule grafiche di Petrarca, cambiandone – quando necessario – la disposizione o secondo il programma del proprio codice o dell'esemplare.

– INIZIALI. Solo due iniziali sembrano essere state previste, benché la «I» di *I' vo pensando*, c. 45r, non sia stata realizzata e se ne veda solo la letterina-

guida nello spazio lasciato in bianco (le cui dimensioni congetturabili sarebbero: nove righe di altezza per 16 lettere di larghezza). La «v» abitata di *Voi ch'ascoltate* (c. 1r) occupa uno spazio di sei righe di altezza (due della rubrica e quattro del son. 1) e di 13 lettere per la larghezza. Tutti gli altri componimenti riportano un'iniziale a colori alterni rosso e blu (vd. qui sotto) in uno spazio, indentato nello specchio di scrittura, di due righe di altezza e quattro o cinque lettere di larghezza. La lettera dopo l'iniziale tende ad essere maiuscolotta, ma eccezioni si riscontrano anche all'interno di una stessa carta (ad es., a c. 9r: «Spirto gentil», ma «Pocho era» e «Non al suo amante»). I capilettera dei versi all'interno del componimento sono sempre maiuscoli. Le divisioni prosodiche all'interno del componimento sono sempre indicate con un 'a capo' a versali normali; nei casi della canzone, della ballata (tranne *Volgendo gli occhi* [c. 11r]) e della sestina, sono evidenziati dai segni di paragrafo.⁸ Come nel caso dell'autografo (Vat. Lat. 3195), né i madrigali né i sonetti riportano divisioni interne che si distinguono con segni di paragrafo.⁹

La rubricazione delle iniziali e dei segni di paragrafo (questi ultimi sempre segnalati dall'indicazione guida «=») è probabilmente eseguita in due tempi diversi, come sembra rivelare il cambiamento di tono del blu, più chiaro da c. 1r a c. 25r si schiarisce (passando da un blu oltremare chiaro ad un blu azzurro manganese), e più scuro da c. 25v a c. 63v (indaco). L'iniziale di ogni capoverso, così come i segni di paragrafo, è alternatamente rossa o blu (l'iniziale rossa presenta una fioritura a penna di colore lilla; l'iniziale blu è filigranata a penna in rosso). Si verificano eccezioni nell'alternanza dei colori dell'iniziale alle cc. 27v-28r, 28v-29r, 37v-38r, 41r-41v, e 52v; più frequenti le irregolarità per i segni di paragrafo all'interno delle canzoni e delle sestine, alle cc. 12v-13r, 18v-19r, 22v-23r, 45v-46r, 57r-57v, 61r, e 61v. L'iniziale (blu) della canzone *Vergine bella* (c. 63v) riporta una fioritura molto più elaborata di qualsiasi altro capoverso. Ritocchi di rosso sui capilettera di ogni verso da c. 1r a c. 21r (lavoro ascrivibile alla prima fase di rubricazione). La testimonianza della rasatura e della correzione a c. 7v (vd. *supra*) conferma che, almeno in questa sezione del codice, la rubricazione dei capilettera è stata eseguita durante la revisione del manoscritto.

– TESTI. Divisi in due “libri,” i *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca sono annunciati nella rubrica introduttiva (c. 1r: «Francisci petrarce // laureati poete rerum uulgarium fragmenta incipiunt») sopra l'incipit del primo sonetto, «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono». Secondo la rubrica a c. 44v, il primo *libro* si conclude dopo il son. *Arbor victoriosa triumphale*, a c. 44v («Francisci petrarce poete laureati | de dilecte Laure sue uita/ quam uigintiuno annis laudando // decantauit | liber primus

⁸ Si noti anche il caso grafico di *Donna mi vene spesso ne la mente* (c. 21v), che riporta la gamma capitolare al posto del segno paragrafale, il quale figura solo in funzione di segno provvisorio per il rubricatore, a margine, in corrispondenza dei vv. 4 e 8.

⁹ La presenza tutt'altro che sistematica di un punto o di una lineetta davanti al nono verso del sonetto nell'autografo dei *Rvf* non si riscontra nel codice Morgan (cfr. STOREY, *All'interno*, cit., p. 140).

uulgarium carminum explicit. deo gratias amen.». La rubrica a c. 45r introduce la prima canzone, *I' vo pensando* del *liber secundus* («Rerum uulgarium laureati poete Francisci petrarce liber secundus de recessu // a uita presenti amate sue laure | incipit.»). La rubrica a c. 64v, su rasura e di mano quattrocentesca, identifica uno dei possessori del codice in Bernardino Barbo («PETRARCEI Carminis dulcedine captus bernardinus barbatus francisci Petri filius // Musaeorum emulator Volumen hoc Dinorum Auribus non indignum. Sibi po//sterisque et optimorum tam Amicorum gratuito usuj. Peculiarj sumptu studiit // Comperandum: ne computetur in Assem.»).

I 367 componimenti (la ballata *Donna mi vene* e l'attuale madrigale 121 [Or, vedi Amor] coesistono nel codice) dei due libri sono (secondo l'ordine di disposizione dell'autografo di Petrarca [Vat. lat. 3195], con numeri fra parentesi quadre che riflettono il riordinamento imposto da Petrarca attraverso i numerini marginali): 1-23, v. 128, 29, v. 36-120, *Donna mi vene*, 122-129, 121, 130-336, 339 [337]-341 [339], 344 [342] (ma con la variante «Deli cibi»), 342 [340], 337 [350], 338 [355], 343 [341], 345 [343], 352 [356], 346 [344]-351 [349], 353 [357]-361 [365], 362 [351], 363 [352], 364 [354], 365 [353], 366. Tenendo presenti anche le varianti fra le lezioni delle "rime dell'inserto", cioè i 23 componimenti (*Rvf* 339 [riord. 337]-361 [riord. 365]) contenuti nel binione cc. 67-70 dell'autografo, il cod. riporta una versione dell'aggiunta, che secondo la lettera a Pandolfo Malatesta (*Varia IX*) circolava in forma materialmente indipendente, senza tuttavia i numerini con cui Petrarca riordinava le rime. Tenendo conto della fascicolazione, dei tempi di lavorazione e della mano continua che copia, è possibile distinguere due sezioni piuttosto stabili basate sull'ordinamento fisico delle ultime rime: I) 336, 339 [riord. 337]-341 [riord. 339] (cc. 58v-59r), e II) 346 [riord. 344]-366 (cc. 60r-64v). Come in altri codici trecenteschi che rispecchiano il carattere ancora non "definitivo" dell'aggiunta, sono tre i punti topici dell'ordinamento che ne mostrano il carattere ancora "non-fissato": la collocazione del son. *Del cibo onde 'l mio signor sempre abonda* (344 [riord. 342]) prima del son. *Dolce mio caro et pietoso pegno* (342 [riord. 340]), l'abbinamento dei son. *Questo nostro caduco e fragil bene* (337 [riord. 350]) e *O tempo o ciel volubil che fuggendo* (338 [riord. 355]), che risale all'ordine fisico dell'autografo prima del riordinamento numerico di Petrarca (c. 66v), e l'instabilità dispositiva del son. 352 [riord. 356] (*L'aura mia sacra*), ancora nel riordinamento numerico.¹⁰

– DECORAZIONE. *Tavolozza*. Oro di lamina (uso esteso dai bordi all'iniziale «V» del primo componimento: *Voi ch'ascoltate*, e alla cintura e al colletto di Laura), blu (tendente ad un blu azzurro manganese), indaco, verde

¹⁰ Per il diverso trattamento delle stesse rime nella versione ancora precedente del cod. Laurenziano 41.17, cfr. H.W. STOREY - R. CAPELLI, *Modalità di ordinamento materiale tra Guittone e Petrarca*, in *Liber, fragmenta, libellus prima e dopo Petrarca*, Atti del Seminario Internazionale di Bergamo (23-25 ottobre 2003), a cura di C. VILLA e L.C. ROSSI, in corso di stampa. Esamino la numerazione chiave del riordinamento del son. *Laura mia sacra*, segnato da un 21 cerchiato a c. 68v del Vat. Lat. 3195 nel saggio *All'interno*, cit., pp. 141-142.

cobalto, beige, rosso cadmio chiaro, grigio (tendente ad un grigio fumo), giallo cadmio scuro, giallo indiano, rosa, lilla, lacca solferino.

Miniature e figurazioni. A pennello, concentrate sul recto della prima carta, dove si trovano: la lettera "v" [oi chascoltate] con l'immagine tradizionale del poeta al banco mentre scrive su un libro aperto con, sullo sfondo, dei libri nell'armadio; un bordo compartimentato in filigrane d'oro e circondato da foglie d'acanto su gambi spinosi e da palline d'oro (tecniche tipicamente milanesi dell'epoca); ai quattro angoli del bordo si trovano medaglioni, che riportano: a] sin. superiore: un lauro verde, b] destra superiore: immagine di Laura con le braccia incrociate (il fondo di questi due medaglioni è stato parzialmente abraso), c] sin. inferiore: un cane al guinzaglio con un bastone al collo, d] destra inferiore: prima creduta un monogramma ("G") sormontato da corona, la figura è ormai identificata dalla PELLEGRIN 1969, p. 62, come «un enroulement confus de bandes filigranées». Fra i due medaglioni superiori si trova un medaglione tondo riportante un Cupido alato con arco e cestino di frutta.¹¹ Fra i due medaglioni in basso, un tavolo più grande retto da due leopardi, nel quale è raffigurato uno stemma, ormai illeggibile perché parzialmente abraso, retto da due angeli e sormontato da un elmo su cui si trova una ragazza che tiene nella mano destra una cornucopia e in quella sinistra una banderuola su cui sono scritte le iniziali «FPV» (F[rancisci] P[etrarce] V[ersu]?). Il tavolo pare possa indicare uno dei primi possessori del codice (forse i Visconti [vd. *infra*]). Sui bordi laterali si riscontrano due medaglioni tondi che riportano le lettere «L» e «B», segnalanti un possibile possessore (il vescovo Lodovico Barbo o un membro della famiglia Barbo di Padova e di Treviso). Si noti che l'indicazione di possesso (Bernardino Barbo), stesa su rasura da una mano del XV³⁻⁴, a c. 64v, rimanda all'immagine della ragazza sopra l'elmo del tavolo centrale, simile a quella riscontrabile sulle monete di Pietro Barbo (*alias* Papa Paolo II ca. 1465).

– RILEGATURA. Legatura italiana del sedicesimo secolo in tutta pelle marrone e assi di legno.

RESTAURI. Secondo l'indicazione sulla controguardia, la copertina è stata restaurata da [Marguerite] Duprez Lahey, rilegatrice della Morgan dal 1909 al 1958, e – secondo le indicazioni del Dott. Voelkle – avrebbe avuto luogo dopo il 1920 (quando la firma: "Duprez Lahey" aveva ormai rimpiazzato la precedente: [M.J.D. Lahey]).

– PASSAGGI DI PROPRIETÀ (di sicura attestazione). Bernardino Barbo, Ambroise Firmin-Didot (1881), Olschki, Pierpont Morgan Library (acq. nel 1912); di possibile attestazione: Lodovico Barbo (fine del Trecento).

BIBLIOGRAFIA. E.A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, Bologna 1969 (rist. del 1853), vol. 6, p. 109 (ora rist. in *Corpus delle iscrizioni di Venezia e delle*

¹¹ Cfr., ad es., la descrizione di Cupido alato a c. 74r del cod. Escorial e.III.23, di primo Trecento (cfr. H.W. STOREY, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York-London 1993, pp. 171-192; e R. CAPELLI, *Nuove indagini sulla raccolta di rime italiane del Ms. Escorial e.III.23*, «Medioevo letterario d'Italia» 1 (2004), pp. 73-113, spec. p. 99), e la raffigurazione dell'Amore sul recto della prima carta del cod. Banco Rari 217 (già Palatino 418) della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

isole della laguna veneta, a cura di P. PAZZI, 3 voll., Venezia 2001); P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, Milano 1910, vol. 9, *ad loc.*; *Catalogue des livres précieux, manuscrits et imprimés faisant partie de la Bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot*, Paris 1878-1884, vol. 3 (1881), pp. 61-63; S. DE RICCI, *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States*, vol. 2, New York 1937, p. 1462; E.H. WILKINS, *The Making of the «Canzoniere» and Other Petrarchan Studies*, Roma 1951, pp. 211-251; M. HARSSSEN e G.K. BOYCE, *Italian Manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, New York 1953, p. 23; C.U. FAYE e W.H. BOND, *Supplement to the Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada by Seymour De Ricci*, New York 1962, pp. 347-348; B.L. ULLMAN, *Petrarch Manuscripts in the United States*, «Italia medievale e umanistica» 5 (1962), p. 461; E. PELLEGRIN, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza*, Firenze 1969, pp. 30 e 62; M. JASENAS, *Petrarch in America: a Survey of Petrarchan Manuscripts*, Washington D.C. 1974, p. 24; D. DUTSCHKE, *Census of Petrarch Manuscripts in the United States*, Padova 1986, p. 14, no. 94; H.W. STOREY, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York-London 1993, pp. 320-321, 323, 326, 368, 371, 412-414; S. HINDMAN *et al.*, *The Robert Lehman Collection*, vol. 4: *Illuminations*, New York 1997, p. 174, fig. 23.1; A. JAMMES, *Les Didot: Trois siècles de typographie et de bibliophilie, 1698-1998*, Paris 1998, p. 100, num. 39; J.B. TRAPP, *The Iconography of Petrarch in the Age of Humanism*, in *Studies of Petrarch and His Influence*, London 2003, p. 9 n. 39; H.W. STOREY, *All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, in *Rerum Vulgarium Fragmenta. Codice Vaticano Lat. 3195, Commentario*, Padova-Roma 2004, pp. 134-135, 151, 162-163; H.W. STOREY, *L'edizione diplomatica di Ettore Modigliani*, *ibid.*, pp. 389-390; M. SIGNORINI, *Fortuna del "modello-libro" Canzoniere*, «Critica del testo», 6 (2003), pp. 145-147.

È stata la Pellegrin, basandosi sugli aspetti tecnici della miniatura a c. 1r, a respingere l'idea – sviluppata nella descrizione interna della Morgan Library e poi ripetuta in altre segnalazioni (vd. *supra*) – che il codice sia stato posseduto dai Visconti («rien n'y rappelle les manuscrits du xiv^e s. de la bibliothèque des Visconti» [p. 62]) e a precisare che «la seule conclusion certaine est que le manuscrit, daté par certains de 1400 environ, a appartenu à Lodovico Barbo (1382-1400), abbé de Sainte Justine de Padoue, puis évêque de Trévise, dont les initiales L.B. sont peintes dans deux médaillons de la bordure» (p. 62). Anche se, come sopra anticipato, le mie ricerche non trovano purtroppo alcuna pezza d'appoggio documentaria quanto alla presenza del codice Morgan M. 502 nel patrimonio del vescovo di Treviso Lodovico Barbo, il colofone a c. 64v, su rasura, ne conferma il possesso da parte della suddetta famiglia nel corso del Quattrocento, il che implica quindi la presenza/circolazione di esso in ambito trevigiano-veneto.

I due tempi di esecuzione dell'apparato di rubriche mostrano l'intervento del rubricatore (ma non del miniatore della c. 1r) prima delle correzioni eseguite dalla prima mano, confermando la veste linguistica padano-veneta.

Le caratteristiche della mano α mettono in luce due dinamiche importanti del cod. Morgan M. 502: 1) la straordinaria correttezza delle lezioni dei componimenti e l'eccezionale cura con cui il copista-compilatore li organizza, su lato di carta e di fascicolo in fascicolo; 2) gli indizi linguistici di localizzazione dialettale del codice.

La disamina di numerosi testimoni del Tre-Quattrocento dei *Rvf* mostra, ad esempio, una certa tendenza alla modifica dell'ordine delle parole all'interno dei versi petrarcheschi, fenomeno invece sconosciuto al cod. Morgan, che è – come abbiamo già notato – copia notevole sia per la regolarità della mano, sia per la relativa mancanza di rasure. Spia della qualità professionale dell'esemplare è la standardizzazione costante dei nessi consonantici latini (-*ct-* in -*tt-* [sempre *intelletto* anziché *intellecto*; *frutto* e non *fructo*; ecc.])¹², la distinzione grafica fra le due forme della *r* doppia, e l'uniformazione di rese grafiche già utilizzate da Petrarca (ad es., *peregrino*, *peregrinando*, più frequente, anche se non esclusivo nei *Rvf*, di *pellegrino* [*peregrina* per *pellegrina*, canz. 50.5]). La descrizione interna della Morgan Library (p. 1) mette in risalto l'uso della forma dittingata *fuoco* (ad es., sonn. 17.7 e 165.13) per *foco* dell'autografo, e la conservazione della sorda in *etate* anziché *etade* nella canz. 23, senza però notare che il copista del codice M. 502 si serve comunque, altrove, della forma con monottongo *foco* (ad es., sonn. 19.6, 147.12, 185.8), e cambia le desinenze in rima là dove -*ate* sia coinvolto. Fra le oscillazioni più rilevanti, si registra la prevalenza della forma dittingata *cuor* (ma *cornel* Vat. lat. 3195), non senza esempi di *core* (153.1); *luoco* invece che *loco* (37.113) e, soprattutto, *luongo/-a* (*lungo/-a* è ben rappresentato, ma numericamente inferiore). La resa grafica della laterale palatale si avvale spesso del trigramma <lg> (*voglie intese* [per *voglie intense*], 58.8, ma *meglior* [37.52] e

¹² Si nota, però, la conservazione di -*ct-* nel part. pass. *piancto/-a*, e il ripristino del nesso latino in *puncto* (son. 152.11), là dove l'autografo presenta invece «punto» (Vat. Lat. 3195, c. 33v).

maraveglia [34.12]; *scioglie* [167.3] ma *accoglie*, *voglie*, *spoglie* [167.2, 6, 7]), con alcuni esempi di palatalizzazione più tipici di area padano-veneta, quali *volgia* di contro a *voglia* [11.4] e *famigliola* di contro a *famigliuola* [16.3]; la nasale palatale è di norma resa con <gn> (*piangne* [10.11 e 311.1] ma *sompagne* [10.14], *campagne*, *acompage* e *lagne* [311.3, 5 e 7]; *rimagno* per *rimango* [6.10]; inoltre: *spenge* per *spagne* [23.104, 38.10]). La complessiva tendenza allo scempiamento delle geminate (*sbigotito*, *fator*¹³, *sotile*, *citadine*, *fruto*, *vegendosi* [ma *veggio* e *vegio*, 221.9], *cagio*, *ragio*, *viagio* [ma anche *viaggiare*] *ogi*, *fugire*, *verdegjar*, *fiamegiando* [ma *fiameggiar*, 22.11], *legiadre*, *graveça* [usato anche da Petrarca nei due bifogli aggiunti all'autografo], *abaglia* [e *abbaglia* di mano petrarchesca], *infiamava*, *fiam*¹⁴, *ingani*, *raserenava*, *rapresento*, *sapia*) resiste in modo particolare ai casi di raddoppiamento di <l> (*alora* accanto ad *allora*, *alentar* [148.6]; *falir* [39.11]; *ralegri* [50.25], *alegreçça* [35.7], ma anche *allegreçça* [115.9], così come la corrispettiva attestazione malpaghiniana nell'autografo), mentre si osservano alcuni casi di raddoppiamento arbitrario <mm> [in rima nel son. 185.1:4:5:8 *piumma* : *consumma* : *allumma* : *brumma*] e il raddoppiamento di <r> nelle voci verbali *sarrebbe* (ma *sarebbe* [36.5]) e *farrebbe*. Registro l'oscuramento di *o* > *u* in protonia, vicino a nasale o labiale nel caso di *luntan* e *rumpendo*; mentre si ha il passaggio inverso *u* > *o* in *losinghe*. Isolato l'esempio di -*o*- atona al posto di -*u*- in *bosia* [< prov. *bauzia*; ma *bugia* a 206.49]. Segnalo «atige» per «Adige» in *Non Tesin, Po, Varo* (148.1). Dubbia la forma *siolto* per *sciolto* (che, se non si tratta di un mero fatto grafico, farebbe pensare alla resa della 's salata' bolognese).

Non risultando cambiamenti di supporto tali da suggerire una pausa nel lavoro di copia (come nel caso delle aggiunte fra le cc. 65r-68v del Laurenziano 41.17), possiamo avanzare l'ipotesi che il copista avesse già a propria disposizione una forma, per quanto provvisoria, delle rime dell'inserito petrarchesco corrispondenti ai componimenti delle cc. 67-70 dell'autografo, già integrate e parzialmente riordinate nell'esemplare, per quanto prive dei numerini marginali poi utilizzati per il riordinamento degli ultimi

¹³ È notevole che la forma si trovi fra le ultime rime (356 [riord. 360].139).

¹⁴ Non si può escludere la perdita di *titulus* nell'esemplare di copia o ad opera del copista stesso (come avviene con ogni probabilità a 23.13: *ribombi*).

31 componimenti. Le variazioni più interessanti riguardano l'ordine di questi ultimi testi, in rapporto alla collocazione di componimenti quali *Del cibo onde 'l signor mio* (344 [riord. 342]), *Questo nostro caduco* (337 [riord. 350]), *O tempo o ciel volubil* (338 [riord. 355]), e *L'aura mia sacra* (352 [riord. 356]) che rispecchiano – come già dimostrato per il cod. Laurenziano 41.17¹⁵ – un ordinamento e una versione ancora sperimentali tra 1370 e 1374, non del tutto materialmente fissati, quindi ovviamente non ancora copia dell'inserito definitivo di Petrarca (Vat. lat. 3195, cc. 67-70 + le poesie numericamente riordinate alle cc. 66v e 71r-v). Altri aspetti di questo blocco finale di testi suggeriscono l'identificazione di un esemplare di carattere diverso da quello seguito dal nostro copista, senza dimenticare che la parte precedente del codice riporta la ballata *Donna mi vene spesso ne la mente* in posizione 121, espunta piuttosto tardi nell'elaborazione della raccolta, di sicuro ben dopo lo svolgimento della rubricazione dell'autografo. Basterà l'esempio del son. *Spinse amor et dolor ove ir non debbe* (347 [riord. 345]) a c. 60r: attento anche a dettagli d'interpunzione e metrica (con non raro risanamento delle ipermetrie), il copista di M. 502 trascrive il sonetto con una certa cautela, lasciando uno spazio in bianco al v. 6 fra «ra» e «larsi» di *racconsolarsi* in previsione del risanamento della lezione su un'altra fonte, a quanto pare, non reperita. Guasto sembra anche il v. 8, dove la mancanza del gerundio *vivendo* rende il verso ipometro. Ancora: la copia-guida del verso, vergata da Petrarca stesso, mostra una modalità di trascrizione con tre abbreviazioni: «Con colui che vivendo in cor sempre ebbe»; la trascrizione lacunosa del nostro copista (alle prese con un esemplare tutt'altro che autografo), scioglie invece la seconda eliminando il gerundio («Con colui chen cor sempre ebbe»), forse sulla scorta della propria fonte. Altri errori: v. 1, «lingua matta» (anziché *lingua aviata*); v. 3, perdita della seconda -a- di *assai* («Chassil stato mio»); v. 4, uso dell'articolo e conseguente trasformazione di *vero* da aggettivo a sostantivo («Quel che se fusse 'l ver torto sarrebbe»). Queste imprecisioni sottolineano la pessima qualità della sezione di rime dell'*addendum* a circolazione indipendente in un esemplare evidentemente assai rovinato, soprattutto rispetto agli altri componimenti del codice.

¹⁵ Cfr. STOREY - CAPELLI, *Modalità di ordinamento*, cit.

La copia del son. *Ripensando a quel ch'oggi il cielo honora* (345 [riord. 343]) a c. 59v fa sorgere più di un dubbio sull'esistenza di un esemplare passato per le mani di un copista intermedio, ma rispecchiante al tempo stesso una correzione autografa riportata su rasura nell'inserto personale di Petrarca. Di coloritura più marcatamente "locale" sarebbero le lezioni *maraviglia è com io vivo* (di contro a *meraviglia ò com'io viva* [v. 5]) e *dolce achogliencie* (*dolci accoglençe* [v. 10]), mentre *viveri* (*vivrei* [v. 6]) sembrerebbe piuttosto un esito metatetico. L'attenzione del copista alla correzione (interlineare) della forma geminata *a<c>cora* (v. 4) e la sua trascrizione di «Fusse» al v. 8 (che è la lezione su rasura nell'inserto dell'autografo, a c. 67v, e quindi tarda) suggeriscono una copia aggiornata nei confronti degli ulteriori *addenda* di Petrarca.

Altri *minimalia* sembrano individuare un esemplare con contatti a volte più, a volte meno diretti con ulteriori fasi di aggiunte e correzioni all'autografo petrarchesco. Ad esempio, l'esemplare del nostro codice non è così aggiornato da recare la correzione su rasura di Petrarca stesso alla canz. 23.31 (si vede ancora, anche a occhio nudo, la «a» sotto la «e» di «el fin» a c. 4r del cod. Vat. lat. 3195): «La uita al fin», ma il verso è segnalato da una *manicula* (c. 4r del cod. Morgan). Né riporta, il codice (come nel caso della soluzione mediante rasura nell'autografo dell'ipermetria della sestina 22.16 *sensibili*), la correzione interlineare («non») dell'autografo al v. 14 del son. 47, *Io sentia dentr' al cor*, né la rasura della «i», recuperabile alla luce ultravioletta, dopo «Giunto ma» nel son. 171.1 a c. 36r dell'autografo, scrivendo pertanto ancora: «Giunto mai amor» (c. 31v). Aveva tuttavia a sua disposizione le lezioni «aghiaccian» per il son. 17.9 e «agghiaccia» per il son. 20.8 (ma «aghiaccia» a 171.5)¹⁶ e la correzione su rasura nell'autografo – di mano di Petrarca, a c. 12r – di «[en]dietro» (53.31), fedelmente riportata in M. 502.

Indicatori di un rapporto ancora più diretto del codice Morgan con lo scrittoio di Petrarca si riscontrano a livello di lavoro editorial-organizzativo, dove il copista non è solo attento agli aspetti più

¹⁶ Si ricordi che la correzione interlineare della «g» a 17.9 è stata abrasa nell'autografo (quindi: *aghiaccian*); nella stessa carta (c. 3r) la medesima correzione è stata accettata ed integrata «a<g>ghiaccia» per il son. 20.8. Cfr. G. BELLONI, *Nota sulla storia del Vat. lat. 3195*, in *Rerum vulgarium fragmenta, Codice Vat. lat. 3195, Commentario*, cit., p. 82.

microscopici della punteggiatura – elaborata anche con l'aggiunta di marcatori dei *verba dicendi* e del discorso diretto, e con lo sviluppo del punto interrogativo ben oltre l'uso dell'autografo – ma anche ai principi basilari di gestione della facciata petrarchesca e dei rapporti materiali fra i generi poetici, riscontrabili nell'autografo (Vat. lat. 3195) e in pochi altri codici¹⁷. È costante, ad esempio, la volontà di rispettare le due regole fondamentali della poetica materiale dei *Fragmenta*: 1) la facciata a quattro sonetti¹⁸, e 2) il contrasto tra la poetica grafico-visiva di sestina + sonetto su uno stesso lato di carta (senza però rendersi sempre conto dei due problemi di base connaturati alla preparazione stessa del codice Morgan, vale a dire: la carta di 32 righe, anziché le 31 dell'autografo; e la stesura delle due colonne della sestina, su cui agisce un profondo gioco materiale di spazi disuguali di trascrizione). Se a c. 3v troviamo l'abbinamento petrarchesco fra sonetto e sestina (*Mille fiate - A qualunque animale*), pure perfezionato – rispetto al modello malpaghiniano – grazie alla 32^a riga che permette di concludere la quarta strofa e riprendere la trascrizione di una nuova strofa all'inizio della colonna di destra, già a c. 5r (che sarebbe stata la settima carta del fasciolo, prima della caduta del bifoglio interno) si riscontrano i risultati di una caratteristica notevolissima del nostro copista e della sua copia a proposito della sest. 30 *Giovene donna*, non adiacente al son. 31 *Questa anima*, bensì agli ultimi 23 versi della canz. *Verdi panni sanguigni* (29.36-58), disposta – fra l'altro – non secondo il modello dell'autografo, cioè su quattro righe (2 vv. + 2 + 2 + 1), ma su tre righe (3 vv. + 2 + 2): una disposizione che applica perfettamente l'uso dell'autografo all'abbinata di un settenario con due endecasillabi. Di fronte a casi simili, si potrà dunque ipotizzare

¹⁷ Si nota spesso l'attenzione del copista-compilatore per dinamiche di presentazione che corrispondono a momenti tematicamente cardinali nei *Fragmenta*: così la canzone-manifesto 105, *Mai non vo' più cantar*, che inizia – come nell'autografo (c. 22v) – su un nuovo lato di carta (c. 18v), o il raggruppamento sulla stessa carta del cod. Morgan (c. 27r) dei tre sonetti contro la corte papale di Avignone (sonn. 136-138 [e cfr. c. 31v dell'autografo]). Particolarmente rilevante l'esempio del cod. Laurenziano Segniano 1, di primo Quattrocento, il cui copista si serve rigorosamente di principi simili, applicando però anche alla sestina una disposizione dei versi riservata – nell'autografo – solo agli altri quattro generi.

¹⁸ Basta ricordare l'impressione grafica del quinto quaternione dell'autografo (cc. 33r-40v), composto quasi esclusivamente di carte con *mise en page* a quattro sonetti per facciata (da c. 33r a c. 40r; sonn. 146-205).

che il copista del codice Morgan si basasse su un esemplare con disposizioni diverse per certe canzoni (pur nel rispetto di interazione fra grafia e poetica), oppure ch'egli avesse assorbito la lezione grafico-poetica di Petrarca a tal punto da ristrutturarne spontaneamente i moduli organizzativi¹⁹. Il che equivale a porsi le due seguenti domande: è possibile che in altre copie autorizzate – se non autorialmente sorvegliate – dei *Rvf* Petrarca abbia sperimentato altre disposizioni grafiche ancora più consone alla poetica del componimento individuale e all'organizzazione dei materiali del "contenitore del macrotesto"? Un copista così fedele alle forme grafiche di un'opera, o di un suo esemplare, qual è il copista del cod. M. 502, si sarebbe permesso di applicare gli stessi principî d'autore per riorganizzare la disposizione di certe canzoni in una compilazione così complessa come quella dei *Rvf*? L'esempio di *Verdi panni* non è l'unico. Ricostruendo congettualmente il bifoglio caduto all'interno del primo fascicolo secondo i criteri grafico-visivi del sonetto e le impostazioni già note delle canz. 23 e 29 nel cod. Morgan, sappiamo che il nostro copista avrebbe avuto a disposizione 56 righe su cui avrebbe trascritto la canz. 28 *O aspectata in ciel*; se avesse rispettato l'impostazione della canzone nell'autografo, avrebbe avuto bisogno di 61 righe, da cui possiamo congetturare che il nostro modificasse leggermente anche la disposizione grafica di *O aspectata in ciel*²⁰. Esempi analoghi di adattamento grafico del genere-canzone entro i limiti del sistema petrarchesco si hanno per le canz. 72 *Gentil mia donna*, 73 *Poi che per mio destino*, e 105 *Mai non vo' più cantar*. D'altra parte, i criteri grafico-poetici di testi la cui disposizione metta in risalto una dinamica unica e irripetibile o l'importanza concettual-programmatica del componimento stesso (come nel caso delle canz. 70 *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi*, 206 *S'i' l' dissi mai*, 207 *Ben mi credea*, 264 *I' vo pensando*, 325 *Tacer non posso*, e 366 *Vergine bella*), vengono sempre ripresi nel più totale rispetto dell'autografo²¹.

Per ciò che è degli altri quattro generi poetici dei *Rvf*, il copista si uniforma all'autografo persino nell'uso particolare dei segni di

¹⁹ Oltre all'esempio di c. 3r, il copista del cod. Morgan realizza perfettamente l'abbinamento sonetto + sestina a c. 15r (son. 79 *S'al principio risponde* + sest. 80 *Chi è fermato*) e a c. 38r (sest. 214 *Ançi tre di* + son. 215 *In nobil sangue*).

²⁰ Cfr. STOREY, *All'interno*, cit., pp. 152-171.

²¹ Cfr. *ibid.*, Tav. 1 dell'Appendice, pp. 166-171.

paragrafo (come per le ballate: *Quel foco ch' i' pensai* [55; c. 10r] e *Perché quel che mi trasse* [59; c. 10v])²².

Non occorre del resto ricordare che è Petrarca stesso ad essere costretto dai materiali del supporto e dalla materialità dell'ordinamento all'impiego di soluzioni grafiche per così dire "compromesse". È il caso della canz. 356 [riord. 360] *Quel' antiquo mio dolce empio signore*, in cui Petrarca sceglie una *mise en page* anomala, a tre versi per riga, così da ignorare completamente la giustificazione dello specchio di scrittura sul margine destro, e rendere probabilmente più "autentiche", dal punto di vista dell'impostazione grafica, le trascrizioni di questa stessa canzone in codici quali Morgan M. 502 e Laurenziano 41.17²³. Che poi il copista del Morgan M. 502 abbia sbagliato l'impostazione della combinazione sestina + sonetto su unico lato di carta (errore diffusissimo nella maggior parte degli amanuensi trecenteschi), si spiega quasi sempre tramite il contesto materiale del fascicolo, o tramite l'inosservanza della regola matematica (con equazione per le due colonne di $22 + 17$ o $23 + 16$ righe di trascrizione) secondo la quale le due colonne di trascrizione della sestina devono essere "diseguali" nella loro costruzione grafica per poter lasciare uno spazio bianco in fondo alla colonna destra. Il lato di carta "rovinato", che avrebbe dovuto ospi-

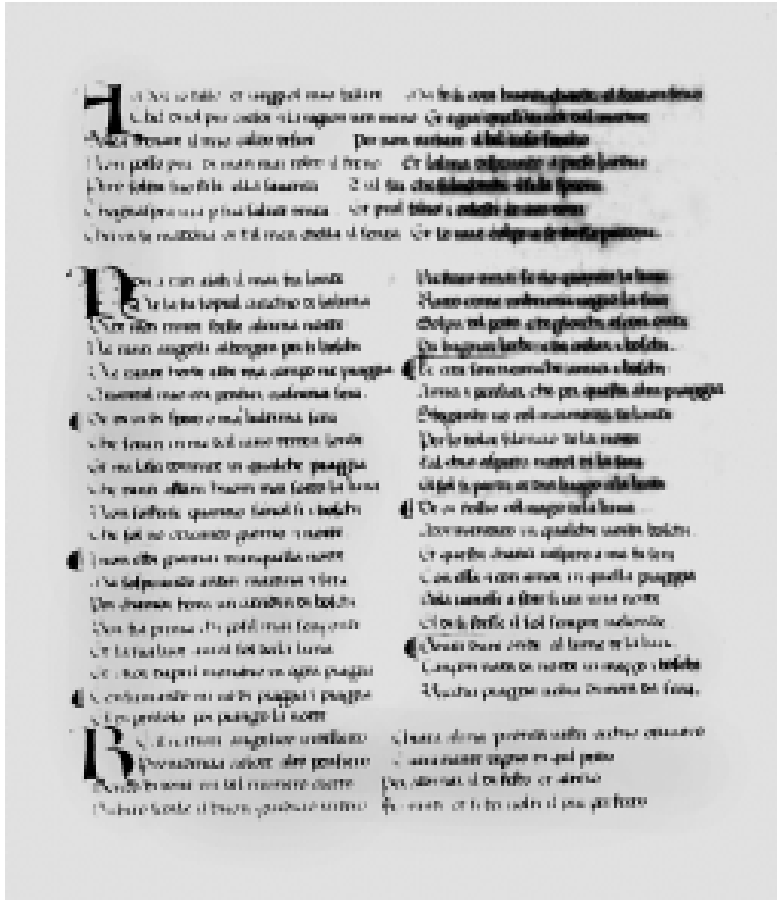
²² Il problema del segno di paragrafo davanti al v. 5 di *Volgendo gli occhi* (num. 63 [cod. Vat. lat. 3195, c. 14r]) nel cod. Morgan, a c. 11r, rimane ancora aperto, perché il segno non è stato eseguito benché se ne vedano le tracce-guida per il rubricatore (cfr. BELLONI, *Nota sulla storia*, cit., p. 89 n. 60, e STOREY, *Transcription*, cit., pp. 262-268). Per le formule grafico-visive dei generi e per i segni editoriali, rimando a STOREY, *All'interno*, risp. pp. 152-165 e pp. 138-152. Per la storia del rapporto fra trascrizione e poetica nei codici del Due- e Trecento e le implicazioni interpretative di questi elementi grafico-poetici di Petrarca nei *Fragmenta*, si veda F. BRUGNOLO, *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, in *Rerum vulgarium fragmenta*, cit., pp. 105-129.

²³ Cfr. STOREY, *All'interno*, cit., pp. 161-163, spec. pp. 162-163: «In realtà, ci troviamo qui di fronte ad una "falsa" forma del repertorio grafico-visivo dei *Fragmenta*, concordemente riprodotta anche da alcuni di quei codici trecenteschi [...] i cui copisti si dimostrano rispettosi delle soluzioni grafiche petrarchesche. Analizzando da vicino, dunque, l'architettura di questa canzone, vediamo che sono i limiti materiali del binione dalle cc. 67-70 (da inserire strategicamente tra la fine del terzo bifoglio, corrispondente a c. 66v, e l'inizio del secondo bifoglio ora c. 71r, nell'ultimo quaternione del codice), a costringere il poeta-copista ad un cambiamento di disposizione del testo poetico, che viene infatti organizzato in gruppi di tre endecasillabi per riga [...], così da poter essere accomodato nello spazio disponibile di circa una facciata e mezza (31 + 22 righe)».

tare solo la sestina 66 *L'aere gravato* e il son. 67 *Del mar terreno*, a c. 11v del cod. Morgan M. 502, ma che include anche i primi otto versi del son. 68 *L'aspetto sacro*, dipende da due diversi fattori di programmazione del manoscritto: 1) la formula di 20 + 19 righe per le due colonne di trascrizione della sestina; 2) il rispetto, nelle cc. 14v e 15r dello stesso quinione, della regola di inserimento di quattro sonetti per lato di carta (c. 14v) e dell'abbinamento sonetto + sestina (c. 15r). Come più volte sottolineato, la coordinazione materiale della sequenza sonetto + sestina + sonetto + sestina di mano petrarchesca nel cod. Vat. lat. 3195, cc. 45v-46r: son. 236 *Amor, io fallo* + sest. 237 *Non à tanti animali* + son. 238 *Real natura* + sest. 239 *Là ver' l'aurora*, dipende da una delicatissima specularità materiale che Petrarca-copista avrebbe dovuto calcolare con estrema attenzione nella pianificazione del fascicolo corrispondente alle cc. 40-48²⁴. Il copista del cod. Morgan, invece, trascrive insieme, a c. 41r (tav. 1), il son. 236 *Amor, io fallo* e la sest. 237 *Non è tanti animali*, ma poi cade nello stesso errore formulaico del numero di righe per colonna (20 + 19), avanzando quattro righe sulle quali trascrive – senza spazio bianco di separazione tra i due componimenti – i primi otto versi del son. 238 *Real natura*. Il sottile gioco di specularità è poi doppiamente distrutto quando il copista deve continuare il sonetto interrotto sul lato di carta successivo (c. 41v), dove verranno pertanto a trovarsi la sest. 239 *Là ver' l'aurora* e il son. 240 *I'ò pregato Amor*. La sequenza di quattro sonetti per lato di carta riprenderà solo a c. 42r.

L'errore di impostazione forse più significativo del cod. Morgan si incontra in riferimento a c. 32r-v dell'autografo quando, a seguito di una svista nell'organizzazione preparatoria del fascicolo, Malpaghini sbaglia l'impostazione della sequenza sonetto + sestina: in fondo a c. 32r, egli copia infatti 15 versi per colonna nella sest. 142 *A la dolce ombra*, rimandando bruscamente – benché sotto la sorveglianza del poeta! – la trascrizione degli ultimi nove versi a due colonne (6 + 3) in apertura del verso dell'ultima carta del fascicolo (cc. 25-32). Studiando attentamente il programma di organizzazione del terzo fascicolo del cod. Morgan (corrispondente alle cc. 19-28), si nota che il codice procede in una maniera regolare (32 righe di trascrizione) fino a c. 27r, dove copia il con-

²⁴ Cfr. STOREY, *Transcription*, cit., pp. 256-260.



1. New York City, Pierpont Morgan Library, ms. M. 502, c. 41r.

gedo della canz. 135 *Qual più diversa et nova* e tre sonetti successivi (numm. 136-138) servendosi di sole 28 righe; su c. 27v, avrebbe potuto fermarsi alla trascrizione dei tre sonetti seguenti (numm. 139-141 *Quanto più disiose – Come talor al caldo tempo*), senza inserire i primi 12 versi della sest. 142 *A la dolce ombra* su due colonne a fondo carta; anzi, la c. 28r avrebbe tranquillamente potuto ospitare la suddetta sestina e il son. 143 *Quand'io v'odo parlar* (sonetto probabilmente destinato da Petrarca ad accompagnare *A la dolce ombra* proprio per contrastare con il suo “movimento”: «L'accesso mio desir tutto sfavilla / Tal che 'nfiammar devria l'anime spente» [vv. 3-4] la stasi della sestina), senza turbare la ripresa materiale, da c. 28v in poi, della disposizione a quattro sonetti per lato di carta. La scelta del copista sarà dunque da attribuire o al desiderio di non lasciare vuote nove righe di trascrizione in fondo a c. 27v, soprattutto dopo aver omesso di colmare quattro rettrici nella carta precedente (tendenza riscontrata ovunque nel codice, tranne a c. 48r [26 righe di trascrizione, 270.91-272.14]), oppure a un'impostazione già integrata nel programma di compilazione su modello. Non voglio dire che queste carte del Morgan riprendano direttamente l'erronea divisione malpaghiniana della sestina; tuttavia, vista la matrice materiale del fascicolo comune ai due codici, vista la medesima situazione di fine del fascicolo (un quaternione nell'autografo petrarchesco e un quinione nel Morgan), e viste le molte dinamiche grafico-materiali condivise da entrambi i manoscritti (il Vat. lat. 3195 prodotto nei pressi di Padova e l'altro probabilmente confezionato in area settentrionale-veneta e proprietà dei Barbo), non sarebbe da escludere che il rapporto materiale fra i due programmi di compilazione legasse i due codici allo stesso scrittoio di Petrarca.