

zonieri (Vaticano e Sivigliano) di Niccolò de Rossi è diversamente connotato sia per la maggior ampiezza che per la maggior espressività della scrittura attribuita: elementi che ne convalidano l'utilità esemplare ed una effettiva potenzialità di confronto.

Queste personali riserve aprono la porta ad un interrogativo più generale sul ruolo dell'autografia nel volume: su 26 autori ben 15 operano in ambiente giuridico, in particolare (escludendo Francesco d'Assisi) tutti i rappresentanti del sec. XIII; per 10 di questi le ricerche, sicuramente meritorie, hanno portato a identificare esclusivamente autografi legati alla professione: in pratica bisogna arrivare ad Andrea Lancia per trovare non scritture di letterati ma un autografo letterario. Che è ben altra cosa.

Sarebbe stato allora, a mio parere, più significativo seguire il filo storico dell'operazione: inserire in questo volume ser Brunetto (affrontando utilmente alcuni problemi di attribuzione), Filippo Ceffi (che cade bene prima di Alberto della Piagentina), magari – ampliando il canone ma non fuori luogo – il domenicano Riccoldo da Montecroce; avvicinare poi Boccaccio e Petrarca e restituire, infine, la geografia culturale italiana trecentesca (Pietro da Moglio, Francesco da Fiano, Benvenuto da Imola), lasciando invece al secondo volume figure quali Giovanni Sercambi, il più tardo delle presenze, che occupa tutto il primo quarto del sec. XV. Solo in un'ottica strettamente storica la scrittura gode della sua polivalenza: specchio di ambienti e di formazioni prima che – come in questo caso ma sempre con grande cautela – punto di partenza per possibili ulteriori acquisizioni nello specifico settore degli autografi.

Nel complesso è comunque indubbio che il lavoro è utile, in alcuni casi utilissimo come per la voce relativa a Zanobi da Strada: accurato quadro (anche ben illustrato) degli studi recenti su questo personaggio che, data la modalità di dispersione della sua biblioteca, può riservare ancora sorprese.

Le *Note sulla scrittura* che corredano le schede sono di bontà discontinua, non sempre affidate a competenze specifiche e a volte con ricorso a terminologie antiche, ma assolvono al loro compito di appoggio alle illustrazioni nella versione cartacea: l'effettiva utilizzabilità di queste risiede nella promessa versione digitale, che ci auguriamo di vedere in tempi realistici, anche *in progress*, non alla fine di un progetto così impegnativo.

GABRIELLA POMARO

MARCO CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013, pp. 171 («Scritture e libri del Medioevo», 13).

Scrittura e libri di Giovanni Boccaccio sono da quasi due secoli materia di studio e ben a proposito il libro comincia ripercorrendo «la lunga stagione dei riconoscimenti»; che per buon tratto si riconosce opera e prerogativa dei filologi. I quali non solo fanno la gran parte delle scoperte, dal pioniere Sebastiano Ciampi, che nel 1827 coglie la mano del Boccaccio nello Zibaldone Magliabechiano, a Marco Petoletti, cui si deve nel 2005 una delle ultime acquisizioni e importante, il Marziale Ambrosiano C 67 sup., ma anche con Michele Barbi (nell'introduzione all'edizione critica della *Vita nova*: Firenze 1907) e poi Pier Giorgio Ricci (*Svolgimento della grafia del Boccaccio e datazione del codice*, in V.

BRANCA-P.G. RICCI, *Un autografo del 'Decameron' (codice Hamiltoniano 90)*, Padova 1962), tracciano l'evoluzione della scrittura del Boccaccio secondo linee nella sostanza rimaste valide e convalidate dalla paleografia.

Questa è intervenuta intanto con nuove agnizioni: Filippo Di Benedetto (ma il Di Benedetto è paleografo o filologo? È l'uno e l'altro, incarnando la necessaria e fertile integrazione delle due discipline; così come Domenico De Robertis, filologo, accerta da codicologo l'originaria unità degli attuali Chigiani L V 176 e L VI 213), Laura Pani, Teresa De Robertis, e coi suoi più specifici strumenti e metodi a approfondire e circostanziare nel particolare: Zamponi, Pantarotto, Tomiello su Zibaldone e Miscellanea Laurenziani, Plut. 29.8 e 33.31, ricostituiti nell'originaria unica compagine (in *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*, Firenze 1998), e su tutti i prodotti pervenuti dello scrittoio del Boccaccio: Albinia de la Mare (*The Handwriting of Italian Humanist*, Oxford 1973). Su questa il C. fa base, confermando, ma anche precisando alcune datazioni.

Sono datazioni relative della scrittura, che perlopiù non contraddicono gli scarsi dati interni o esterni alle opere del Boccaccio di cui è pervenuta copia autografa. Confliggono la datazione proposta per la scrittura del Riccardiano 1232 al 1362-1363 (p. 30) e quella dell'opera contenuta, il *Bucolicum carmen*, la cui ultima ecloga in forza del ricordo nell'ultimo verso del figlio di Donato Albanzani, Solone, morto nel 1368 e nato intorno al 1361, rappresentato come un pastorello in grado di accogliere l'allegorico gregge del Boccaccio, si suol datare al 1367 (argomento dal C. citato, ma giudicato debole); così come nell'undecima si è colta allusione al ritorno del papa a Roma e nella tredicesima alla vittoria di Bernabò Visconti su Genova, fatti del medesimo anno (si veda a titolo riassuntivo e d'aggiornamento il catalogo della mostra *Boccaccio autore e copista*, a cura di T. DE ROBERTIS, C.M. MONTI, M. PETOLETTI, G. TANTURLI, S. ZAMPONI, Firenze 2013, pp. 203-41: scheda sul *Bucolicum carmen* di Angelo Piacentini e sul Ricc. 1232 di Teresa De Robertis). Ma *oportet ut scandala eveniant* e le diverse discipline convergenti sul medesimo argomento ripensino e purifichino i propri risultati al fuoco del dubbio e della controversia. Invece anticipare all'inizio del sesto decennio del XIV secolo la copia di Apuleio, Laurenziano 54.32 (p. 30), stringe il classico ben presente nel *Decamerone* verso la scaturigine di questo, gli anni successivi alla peste del 1348-'49 (il libro ormai circolava nel 1360): ma è solo una suggestione e il Boccaccio poteva aver letto e assimilato le *Metamorfosi* apuleiane su altro esemplare.

Non è una suggestione invece la scansione che il C. conferma (pp. 27-29) a tutte le copie di cose volgari proprie e altrui in base alle due forme del  $\zeta$ , rinzalate da altri movimenti: Laurenziano Acqu. e doni 325 (*Teseida*), Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, Zelada 104.6 (Dante, *Vita nova*, *Commedia*, canzoni con apparati editoriali, fra cui la *Vita di Dante* del Boccaccio), Riccardiano 1035 (Dante, *Commedia* e canzoni), Chigiano L V 176-L VI 213 (Dante, *Vita nova*, *Commedia* e canzoni con apparati editoriali, Petrarca, *Fragmentorum liber*), Chigiano L V 176 (fascicolo del Cavalcanti, *Donna me prega* e commento di Dino del Garbo), Berlino, Staatsbibliothek, Hamilton 90 (*Decamerone*). Nuova e notevole proposta della sua analisi paleografica appare la scansione interna al Dante Toletano; nel quale entro l'ultimo fascicolo del *Paradiso* si passa alla copia delle canzoni, mentre la *Vita nova*, la *Vita di Dante* del Boccaccio e gli *argumenta* alle tre cantiche costituiscono altrettante unità codicologiche nate autonome. Ora il C. rileva (p. 98) in base al-

l'uso dell'accento su *o* vocativo (ma credo potersi dire anche apice diacritico su *o* vocativo e esclamativo) e a altri, non precisati, «indicatori di carattere grafico» che la copia della *Commedia* fu eseguita prima di tutto il resto. Questa difatti ha un assai basso uso di apice su *o*, stimato (p. 81 e grafici 20 e 22, pp. 82 e 124) nell'8% dei casi, che invece s'impenna nella *Commedia* del Ricc. 1035 (91% dei casi), come nella *Commedia* (84% dei casi) e nel *Fragmentorium liber* del Petrarca (87% dei casi) del Chigiano L V 176-L VI 213. Le canzoni del Toletano, se vedo bene, nei sei casi di *o* vocativo-esclamativo (il settimo, 15.76, è un'iniziale decorata) tre volte hanno l'apice, quindi 50%, piú o meno come la *Vita nova*, dotata d'autonomia codicologica. Tuttavia il *Paradiso* occupa solo le prime tre carte del suo ultimo quaderno, contro la cura di chiudere tutte le altre originarie unità con fascicoli ben calcolati sulla quantità residua di testo; sicché par difficile che lí non si prevedesse di continuare con altro, cioè con le canzoni. Allora l'indubbio incremento di apici su *o* vocativo-esclamativo potrà proiettarsi senz'altro in un, non determinabile, intervallo di tempo e ancor piú in un diverso disegno? Similmente entro il Chigiano L V 176-L VI 213 è osservato un progressivo movimento dall'una all'altra forma di *ç* col *Fragmentorium liber* del Petrarca e nel corso della sua esecuzione (pp. 29 e 47), senza dedurne stacco e mutamento di progetto nel codice nato unitario del Dante e Petrarca volgari; invece l'analisi grafica del C. ripetutamente conferma l'addizione a esso del Cavalcanti commentato da Dino del Garbo, chiaramente denunciata dall'esame codicologico.

Perché il risultato importante per la paleografia come per la filologia e la storia letteraria è un'assai sicura scansione temporale di massima delle superstiti copie fatte dal Boccaccio d'opere altrui e proprie; il limite non del C., ma oggettivo di tutto lo studio di filologi e paleografi è nell'assenza o nella genericità e larghezza di riferimenti cronologici che possano fermare questa ormai abbastanza assodata, ma fluttuante e scorrevole cronologia relativa.

GIULIANO TANTURLI

LAUREN MCGUIRE JENNINGS, «*Senza Vestimenta*»: *The Literary Tradition of Trecento Song*, Farham-Burlington VT, Ashgate, 2014, pp. xxiii + 288 («*Music and Material Culture*»).

La ricerca svolta da L. Jennings prende le mosse da una nuova interpretazione del sonetto di Sacchetti *Ben che io senta in me poco valore*, che è stato finora letto come prova dell'esistenza nel Trecento di una produzione poetica destinata all'intonazione musicale (la così detta "poesia per musica"), da ritenersi distinta e in genere stilisticamente inferiore rispetto a quella della lirica aulica. Nel sonetto, Sacchetti rimprovera a un collega di aver fatto musicare dei versi filosofici, consigliandogli di destinare alla "vestizione musicale" le rime amorose: indicando questi testi come meglio adatti a essere intonati, in realtà Sacchetti ammetterebbe implicitamente la possibilità di una "vestizione musicale" anche per poesie di altri temi e registri. Questa interpretazione induce J. a chiedersi se i contemporanei percepissero realmente la "poesia per musica" come un genere distinto dalla restante produzione poetica o se tale etichetta non sia piuttosto il frutto di un'errata prospettiva critica. Per trovare risposta a questi interrogativi la studiosa ha