

MARTINA MAZZETTI

Costruire con parole e immagini.

Alcune ipotesi sul Riccardiano 1035 a margine del Codice diplomatico boccaccesco

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MARTINA MAZZETTI

*Costruire con parole e immagini.
Alcune ipotesi sul Riccardiano 1035 a margine del Codice diplomatico boccaccesco*

L'allestimento del Riccardiano 1035, seconda silloge dantesca costruita da Giovanni Boccaccio negli anni Sessanta del Trecento, s'inserisce in un periodo storico di grande delicatezza per il Certaldese: incominciata da poco l'avventura del recupero della lingua greca a Firenze con la venuta di Leonzio Pilato allo Studio, nello stesso periodo il Certaldese si trova a vivere da vicino la congiura del 1360 e i suoi drammatici esiti e, al contempo, ad attraversare l'angoscia di una povertà sempre più stringente, ma perseguita in prima persona, e il desiderio contraddittorio di trovare un ruolo da 'cortigiano'. Il Riccardiano potrebbe essere nato anche sotto queste spinte diverse e centrifughe e persino i famosi sette disegni una volta attribuiti alla mano di Boccaccio potrebbero rientrare in questo clima culturale.

Il lavoro monumentale di ricognizione e messa a punto del Codice diplomatico boccaccesco a opera di Laura Regnicoli¹ ha già messo a disposizione degli studiosi un numero cospicuo di dati sopra i quali è opportuno incominciare a riflettere.

In questa sede mi sono proposta di avanzare alcune ipotesi – da prendere come tali, dunque – intorno a un particolare momento storico vissuto da Giovanni, tra la fine degli anni Cinquanta del Trecento e gli inizi degli anni Sessanta, quando, stando alle informazioni forniteci da Regnicoli,² il patrimonio di Boccaccio inizia a sgretolarsi, in un processo alimentato dallo stesso Certaldese. Il peggioramento della situazione finanziaria di Giovanni coincide, come meglio si vedrà, con una vicenda storica molto importante, tutta fiorentina, che ha destato solamente in tempi recenti la giusta considerazione, ossia la congiura del 1360 nella quale furono coinvolti amici di primo piano del Boccaccio.³ Incrociare i dati del *dossier* fiscale ricostruito e ricontrollato da Regnicoli con le notizie più dettagliate di quel preciso e particolare torno di anni mi sembra, oggi, del tutto necessario per comprendere alcune scelte che Giovanni fece per i suoi libri. Monica Bertè ha attirato l'attenzione proprio su questo punto:

I dati forniti dalla Regnicoli, finora quasi completamente inediti e passibili di ulteriori verifiche, sono certamente assai utili, poiché [...] aprono la strada a nuove piste di ricerca; mi parrebbe pertinente, ad esempio, metterli in relazione con le diverse fasi di sviluppo della produzione manoscritta boccaccesca per cogliere eventuali influenze esercitate dai mutamenti della posizione economico-finanziaria di Boccaccio sulla sua attività di lettore, copista e committente.⁴

Partiamo dal 1359. Nel *dossier* messo a punto da Regnicoli s'individua un vero e proprio snodo, «collegato a un peggioramento delle condizioni economiche del letterato».⁵ Fino a quella data Boccaccio godeva di un discreto patrimonio, mai, tuttavia, incrementato tramite maneggi finanziari alla portata di tutti e dai più praticati: egli sembra esser solito vendere direttamente i crediti maturati dalle sue prestanze, liberandosi immediatamente, ad esempio, dei titoli ereditati dal padre, dalla cui vendita ricavò circa 20 fiorini – il 25%, tuttavia, del valore nominale dei titoli stessi.

Quella di Boccaccio si profila da subito e con chiarezza come una condotta economica indirizzata all'etica e a alla lontananza da qualsiasi tipo di speculazione. Se, infatti, fino al 1359 egli aveva sempre pagato a suo nome

¹ La prima parte di tale lavoro, il cosiddetto *dossier* fiscale, è apparso a cura di L. REGNICOLI, *Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio. 1. I documenti fiscali*, «Italia medioevale e umanistica», LIV, (2013), 1-80. Una panoramica completa sul progetto del Codice è stata data da EAD., *Per il Codice diplomatico di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio letterato*, Atti del convegno internazionale (Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013), Firenze, Accademia della Crusca, 511-527.

² L. REGNICOLI, *Codice diplomatico...*, cit., 37 sgg.

³ Si è occupata dell'argomento Elsa Filosa in due recenti contributi: *L'amicizia ai tempi della congiura (Firenze, 1360-61)*, «Studi sul Boccaccio», XLII, (2014), 195-220; EAD., *La condanna di Niccolò di Bartolo del Buono, Pino de' Rossi, e gli altri congiurati del 1360 (ASFi, Atti del Podestà 1525, 57r-58r)*, «Studi sul Boccaccio», XLIII, (2016), 235-250.

⁴ M. BERTÉ – M. CURSI, *Novità su Giovanni Boccaccio: un numero monografico di «Italia medioevale e umanistica»*, «Studi sul Boccaccio», XLIII, (2015), 233-262: 236.

⁵ L. REGNICOLI, *Codice diplomatico...*, cit., 37.

tutte le imposizioni, da allora in poi ricorse a intermediari e alla pratica, pochissimo vantaggiosa, del pagamento a perdere.

Che anni sarebbero quelli intorno al 1359? E di cosa si sta occupando Giovanni, per quel che è dato sapere e ricostruire? Investito dal comune di Firenze d'incarichi e ambascerie fin dai primi anni Cinquanta, sappiamo che nel giugno 1359 Boccaccio si trovava alla corte del tiranno Bernabò Visconti, dopo aver visitato nel marzo di quell'anno, verosimilmente per la seconda volta, l'amico e maestro Francesco Petrarca proprio a Milano. Molto probabilmente Giovanni, a quest'altezza, è già *clericus* e alla fine del 1360 otterrà da Innocenzo VI la dispensa per ricevere gli ordini e godere di tutti i benefici ecclesiastici. A cavallo tra il 1359 e il 1360 sappiamo che Giovanni si adoperò perché Leonzio Pilato incominciasse a insegnare greco allo Studio fiorentino, accogliendolo in casa sua come ospite.⁶ Per il capodanno del 1360 era previsto il colpo di stato che avrebbe sovvertito il governo oligarchico che spadroneggiava a Firenze, sentito come illegittimo da un numero sempre più cospicuo di persone. La congiura fallisce e Niccolò di Bartolo del Buono⁷ e Domenico di Donato Bandini, vengono condannati a morte e giustiziati. Come noto, per Pino de' Rossi, coinvolto a sua volta nel tentativo fallito, Giovanni scriverà, tra il 1360 e il 1363, una lunga missiva, la cosiddetta *Consolatoria*.⁸

Ciò che ci interessa sottolineare in questa rapidissima panoramica sul contesto storico di quel ristretto giro di anni è la vicinanza di Boccaccio ad alcuni dei protagonisti della congiura; l'intensificarsi dei suoi soggiorni a Certaldo – che non preluderanno mai, tuttavia, a un abbandono vero e proprio di Firenze;⁹ lo stato di incipiente povertà in cui versava agli inizi degli anni Sessanta – destinato a peggiorare, anche e soprattutto per sua stessa volontà; l'irruzione dello studio del greco a Firenze per opera del medesimo Giovanni, in accordo e in sintonia con l'amico Petrarca.

Marco Corsi, il principale esperto della grafia boccacciana, ha assegnato al 1360 circa una delle tre sillogi dantesche di mano di Boccaccio a noi note, la seconda per ordine cronologico, quella tramandata dal ms. 1035 della Biblioteca Riccardiana di Firenze.¹⁰ In quegli stessi anni, verosimilmente a Certaldo, incomincia a comporre il *De mulieribus claris*, di cui ci è giunto un autografo, tuttavia tardo, ascritto agli Settanta.¹¹

È possibile ragionare in maniera inclusiva su questi elementi? È lecito farlo? Forti delle riflessioni di Monica Bertè sopra citate, che ci trovano del tutto d'accordo, proverò ad avanzare alcune ipotesi, a tentare, in definitiva,

⁶ Sull'incontro tra Leonzio Pilato e Boccaccio e l'impresa dello studio del greco a Firenze si rimanda, oltre che al classico A. PERTUSI, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio. Le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964, ai più recenti E. FUMAGALLI, *Giovanni Boccaccio tra Leonzio Pilato e Francesco Petrarca: appunti a proposito della "prima translatio" dell'Iliade*, «Italia medioevale e umanistica», LIV, (2013), 213-283; M. CURSI, *Boccaccio lettore di Omero: le postille autografe all'Odissea*, «Studi sul Boccaccio», XLIII, (2015), 5-27.

⁷ Sulla figura di Niccolò di Bartolo del Buono, amico del Boccaccio, al quale aveva dedicato la sua *Comedia delle ninfe fiorentine*, si veda *Dizionario biografico degli italiani*, s.v. *Del Buono, Niccolò*, a cura di F. Klein, vol. XXXVI, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1988. Oggi Regnicoli ha documentato in maniera ancora più stringente il rapporto tra i due: ha rinvenuto, infatti, la prova della cessione da parte di Giovanni a Niccolò di un credito coi relativi interessi avvenuta nel marzo del 1356: EAD., *Codice diplomatico...*, cit., 26 e 48.

⁸ Sulla *Consolatoria a Pino de' Rossi* e sulla sua tradizione manoscritta si veda il saggio introduttivo e le relative schede a cura di G. Tanturli, in *Boccaccio autore e copista*, Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2012), a cura di T. De Robertis, C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze, Mandragora, 2013, 153-156.

⁹ Al contrario di quanto si è finora creduto, dalla disamina dei documenti fiscali Regnicoli sosterrrebbe che Giovanni non lasciò mai definitivamente Firenze per Certaldo: organizzandosi sempre nei momenti di assenza, come si evince dal *dossier*, per assolvere le gravezze attraverso altri «Boccaccio mostra di tenere alla cittadinanza fiorentina e ai diritti politici che il Comune concedeva solo a chi era in regola con gli adempimenti fiscali: gli evasori, oltre alle multe, compresa la confisca dei beni, erano sanzionati con il divieto di ricoprire cariche pubbliche», EAD., *Per il Codice...*, cit., 519.

¹⁰ Per le datazioni delle sillogi dantesche, oggi fissate agli inizi degli anni Cinquanta e comunque non oltre il 1355 per To, al 1360 circa per Ri e tra il 1363-1366 per Chig, si vedano M. CURSI, *Cronologia e stratigrafia delle sillogi dantesche del Boccaccio*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, a cura di S. Bertelli e D. Cappi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014, 81-130; M. CURSI - M. FIORILLA, *Giovanni Boccaccio*, in *Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, a cura di G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti, I, Roma, Salerno, 2013, 43-103 con bibliografia progressiva.

¹¹ Si veda la relativa sezione dedicata a quest'opera a cura di C. Malta, in *Boccaccio autore e copista*, cit., 197-202.

di considerare l'uomo-Boccaccio come somma data dal contesto storico e dal lavoro prodotto – nella misura in cui le nostre conoscenze ce lo consentono.

Sappiamo molto, oramai, del Boccaccio copista di Dante:¹² tre sillogi dantesche differenti – consegnate agli attuali codici autografi di Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, Zelada 104.6 (To); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1035 (Ri); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. VI 213 + Chig. L V 176 (Chig) – ognuna delle quali, pur nelle costanti che tornano a ripetersi, propone proprie peculiarità.

Il codice riccardiano contiene, oltre agli *Argomenti in terza rima*, la *Commedia* e le quindici canzoni 'distese' (il medesimo contenuto del codice toledano, eccezion fatta per il *Trattatello* e per la *Vita nova*, che nel riccardiano mancano).¹³ La *mise en texte* nei codici To, Ri e Chig risulta molto simile, dettata dalle medesime scelte in parte fuori fuoco rispetto agli usi codicologici del tempo:¹⁴ quelle stesse scelte, in fondo, come rilevato da Cursi, che avevano animato la creazione di un contenitore testuale come l'Acquisti e Doni 325 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana), autografo del *Teseida*, messo su pergamena da Giovanni intorno agli anni 1348-55 avendo sotto gli occhi almeno uno, se non più d'uno, codice della *Tebaide* di Stazio.

Di poco precedente l'esperienza del Riccardiano, la silloge toledana è il primo 'cantiere' dantesco del Boccaccio e sembrerebbe anche essere il codice che terrà con sé fino alla fine, forse sfasciolato, se, come alcuni hanno scritto, la lezione delle *Esposizioni* sembra proprio richiamare, in parte, il testo di quel primo, importantissimo, esperimento filologico.¹⁵ Boccaccio costruisce il Toledano per fascicoli indipendenti, giustapposti. La veste che si vuol dare all'opera dantesca è, chiaramente, quella classica, della *rota Vergilii*: dal genere più umile, la *Vita nova*, passando per quello mediano, la *Comedia*, a quello più alto, le canzoni. L'opera poetica dantesca è poi corredata, come si conviene a un classico, per l'appunto, da *Argumenta* in terzine da premettere a ogni cantica e da una *Vita* dell'autore: questi due ultimi testi furono, infatti, copiati da Giovanni in appositi duerni. Ciò che manca alla silloge toledana per essere del tutto simile all'edizione di un classico è il commento: negli ampi vivagni del toledano, tuttavia, come notato da Sandro Bertelli,¹⁶ troviamo i primordi delle chiose che diventeranno le *Esposizioni* ma che, in generale, rappresenteranno sempre, come meglio si proverà a dire, l'approccio ai testi tipicamente boccacciano¹⁷ – 'amplificato' da un paratesto, commentato, talora disegnato: l'esempio primo, e più alto, rimane sempre il suo *Teseida* affidato alla copia autografa dell'Acquisti e Doni 325. Ed è così che, a mio parere, il lavoro di allestimento e di copia del proprio poema sui teban Arcita e Palemone dà il via, lambendo l'esperienza del recupero del greco, al grande progetto boccacciano di riscrittura, riattualizzazione e proseguimento della letteratura classica.

Già durante gli anni giovanili Giovanni aveva guardato alla letteratura latina e greca, nell'ideare le trame sovrabbondanti e didascalicamente erudite del *Filocolo* e del *Filostrato*, con l'intento chiaro e neppure troppo celato

¹² G. BRESCHI, *Boccaccio editore della Commedia*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., 247-253 e, in aggiunta, *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista, Atti del Convegno di studi (Ferrara 15-16 novembre 2012)*, a cura di S. Bertelli – D. Cappi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014 (Studi e testi).

¹³ Si veda la relativa scheda a cura di S. Bertelli in *Boccaccio autore e copista*, cit., 268-270: Bertelli data il riccardiano al settimo decennio del Trecento ma gli studi paleografici di Cursi lo hanno, come detto, spostato a una data più 'alta'.

¹⁴ Differente, come noto, era il modello fiorentino, testimoniato dai fortunati codici della *Commedia* usciti dalla bottega di Francesco di Ser Nardo da Barberino, piuttosto recenti se i due datati sono del 1337 (Trivulziano 1080) e del 1347 (il Laur. XC sup. 125): cartacei, impaginati quasi sempre su due colonne e copiati nella bastarda cancelleresca. Sulle peculiarità grafiche e codicologiche dei cosiddetti 'Danti del Cento' si veda M. BOSCHI ROTIROTI, *Codicologia trecentesca della "Commedia". Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, 77-93 e 102-105.

¹⁵ Per la questione si leggano E. TONELLO, *Il testo della Commedia nelle Esposizioni di Boccaccio*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015, Atti del Seminario internazionale di studi, (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9 settembre 2015)*, a cura di S. Zamponi, FUP, 2016, 109-127 e S. TEMPESTINI, *Giovanni Boccaccio copista e interprete della Commedia. La Commedia nei codici Toledano 104.6, Riccardiano 1035 e Chigiano L VI 213: alcuni dati sulla variantistica*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015*, cit., 89-107.

¹⁶ Si veda la scheda relativa al Toledano a cura di S. Bertelli in *Boccaccio autore e copista*, cit., 266-269: 267.

¹⁷ Quello che ricerca spesso Boccaccio è, per dirla con Jeffrey Schnapp, «l'effetto classicità»: cfr. J. T. SCHNAPP, *Un commento all'autocommento nel Teseida*, «Studi sul Boccaccio», XXVI, 1991-1992, 185-203: 196 e *passim*. Si veda inoltre il mio *Boccaccio e l'impenzione del libro illustrabile: dal Teseida al Decameron*, «Per Leggere», XXI, (2011), 133-162: 144.

di scrivere pagine moderne dentro involucri antichi.¹⁸ Il ‘laboratorio-*Teseida*’, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, entro il quale si fondono e incrociano i primi bagliori di una grecità a fatica riconquistata – penso all’auto commento, soprattutto – e la messa su pergamena di una *mise en texte* e una *mise en page* studiate, calibrate e ricostruite sia su modelli extra fiorentini, come accennato, sia su astrazioni concettuali, è ‘collaterale’, per usare metaforicamente un’espressione filologica, dell’allestimento della silloge toledana. Oltre alla *mise en texte* molto simile, come detto, non possiamo non rilevare un elemento notevole venuto a galla entro la silloge toledana, ossia il ritratto di Omero posto nell’ultimo foglio della silloge¹⁹ – non il foglio di guardia, si badi bene. Il grande profilo che campeggia nel f. 267^v mostra un uomo nel pieno della sua maturità, con la fronte coronata di alloro, un glorioso poeta molto vicino a quelli che Boccaccio, in scala minore, aveva disegnato entro il Claudiano di Petrarca (Par. lat. 8082, f. 4^v) e nel proprio codice di Marziale (Ambrosiano C 67 sup.) dove al f. 10^r è rappresentata la testina di un uomo barbuto, entrambi poeti coronati di alloro.

Nel Toledano, al di sopra del profilo, troviamo la didascalia in lettere capitali, riconosciuta da Marco Corsi come di mano di Boccaccio,²⁰ visibile solo in parte a occhio nudo e rinvenuta grazie all’ausilio della lampada di Wood, che ha reso possibile leggere distintamente la citazione «HOMERO POETA SOVRANO» di *Inf.* IV, 88 («Quegli è Homero poeta sovrano»).

Appena al di sotto del profilo, un’altra didascalia in lettere greche, anch’essa illeggibile se non per un paio di lettere, è stata sciolta da Marco Petoletti e Stefano Martinelli Tempesta,²¹ che vi hanno letto «Ioannes de Certaldo p[inx]it» (trascrivo traslitterando in alfabeto latino). La scoperta, oltre che aggiungere importanti elementi per lo studio dell’apprendimento del greco da parte di Boccaccio, mi sembra che debba anche risolvere positivamente la questione dell’attribuzione o meno del profilo alla mano di Giovanni.²² Quando Boccaccio tracciò tale disegno non è facile a dirsi ma l’esperienza ‘greca’ degli anni Sessanta potrebbe aver ragionevolmente influenzato Boccaccio, il quale, immerso nelle ricognizioni dantesche e, al contempo, nello studio della lingua greca recuperata, non avrà tardato a ‘trattare’ il suo Dante come il nuovo Omero, con una sovrapposizione di piani non indifferente, se si considera, come credo si debba fare, anche la didascalia greca come parte integrante del piccolo progetto iconografico proposto: si tratta, infatti, di una vera e propria rivendicazione da parte di Boccaccio, sia delle proprie capacità grafiche, sia, a mio modo di vedere, di un consapevole ruolo di ideatore e allestitore della silloge, di fronte alla quale egli si pone come autore e copista (degli *Argumenta* in terza rima; della *Vita di Dante*); come copista e filologo (della *Vita Nova*; della *Commedia*), di disegnatore (del profilo di Omero in fine di volume).

Sono gli anni che immediatamente precedono la congiura, lo ricordiamo, anni in cui Giovanni dispone ancora di un patrimonio discreto. Possiamo supporre – e di supposizioni si tratta – che Boccaccio potesse aver sostenuto spese di vario genere nelle sue peregrinazioni in Romagna, forse per acquisti di libri (compulsa sicuramente codici danteschi, la cui ‘lezione’ usa per collazionare e allestire la silloge toledana); la venuta di Leonzio prima e il suo mantenimento poi (che si accollò Giovanni, come lui stesso ricorda nelle *Genealogie* XV 7, 5) dovettero richiedere, verosimilmente, altre spese.²³ Il patrimonio, come abbiamo ricordato con Regnicoli *supra*,

¹⁸ Sul procedimento adottato da Boccaccio resta insuperato il saggio di G. VELLI, *L’apoteosi di Arcita: ideologia e coscienza storica nel Teseida*, «Studi e problemi di critica testuale», v, (1972), 33-66.

¹⁹ Hanno dato notizia del ritrovamento i due artefici della scoperta Marco Corsi e Sandro Bertelli: S. BERTELLI – M. CURSI, *Novità sull’autografo toledano di Boccaccio. Una data e un disegno sconosciuti*, «Critica del testo», 15/1, (2012), 187-195.

²⁰ Si veda anche M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013, 105-106.

²¹ S. MARTINELLI TEMPESTA – M. PETOLETTI, *Il ritratto di Omero e la firma greca di Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica», LIV, (2013), 399-409.

²² Pasut ha ritenuto da subito altamente improbabile che Boccaccio potesse essere in grado di disegnare un profilo come quello del Toledano: la studiosa ha fatto il nome alternativo, come artefice del bel profilo di Omero, di Giovanni da Milano. F. PASUT, *Boccaccio disegnatore*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., 51-59: 59.

²³ L’iniziativa del soggiorno di Leonzio a Firenze, come ha sottolineato e ricostruito Fumagalli, fu chiaramente del Boccaccio; Petrarca fu in accordo e stimolò l’iniziativa ma la cosa era chiaramente in mano al Certaldese se Petrarca, in più missive, richiede i codici greci leontei all’amico Giovanni. Scrive lo studioso: «[...] ci sono le diverse *Senili* in cui Petrarca chiede a Boccaccio di avere le traduzioni omeriche: le chiede a Boccaccio, perché lui non le possiede, e, se non le possiede,

non venne mai incrementato e dal 1359 la situazione precipita. Ma questo è anche il contorno storico, come visto, in cui egli mette mano alla seconda silloge, la riccardiana. La natura di questo secondo esperimento dantesco, che più ci interessa, è in realtà estremamente più sfuggente.

Il Riccardiano 1035 presenta una struttura codicologica completamente differente dal toledano: le opere dantesche, qui, si distendono senza soluzione di continuità entro quaderni regolari, a scavalcare le cesure, chiudendo il volume con un ternione (per non sprecar carta). Come rileva Tanturli, dunque, «questo codice, diversamente dall'altro, nasce già col suo complessivo progetto».²⁴ Le differenze sono molteplici: omesse sia la *Vita di Dante* boccacciana (che sarà recuperata, in una nuova redazione, nella silloge chigiana) sia la *Vita Nova* dantesca, rimane la *Commedia* coi *Brevi raccoglimenti* in terza rima (gli *Argumenta* del toledano volti in volgare) e le canzoni (con le rubriche in volgare e non più, come nel toledano, in latino). A colpo d'occhio la *mise en page* del riccardiano appare più elegante di quella di To, meglio studiata, con «una accentuata regolarità nel *ductus*: una confezione, insomma, di maggiore eleganza al confronto con quella alquanto depressa di To».²⁵ Studiata la natura del riccardiano da un punto di vista ecdotico, esso non è apparso affatto inerte di fronte al precedente toledano: Boccaccio, più che correggere il «contingente erroneo»²⁶ di To, lavora sul versante migliorativo, in special modo entro il *Purgatorio* e, in minor misura, nel *Paradiso*, «come se l'editore avesse fochettato la sua carpenteria filologica su queste due cantiche, sulle quali si concentrano anche le correzioni ospitate nell'interlinea».²⁷ Se per la *Commedia* il riccardiano risulta discendere dal toledano,²⁸ non è così per le canzoni, dal momento che a De Robertis i due testimoni apparivano collaterali, se non più generalmente rappresentanti dello stesso gruppo (b°).²⁹ Mettere a fuoco il riccardiano non appare cosa semplice: Boccaccio se ne servì, sì, per l'allestimento della silloge chigiana, la quale, tuttavia, scadrà presto, prima del riccardiano, a copia di servizio e a laboratorio militante per la costruzione di un canone della letteratura volgare, ma tuttavia a livello ecdotico sembrerebbe rimanere il toledano il testimone di riferimento, al quale ritornare nel caso di dubbi o vuoti di memoria.³⁰ Bisognerebbe anche comprendere se, in effetti, il riccardiano nacque così, come progetto 'altro', e più snello, rispetto agli altri due, o ha perso qualcosa per la strada (il testimone è mutilo, comunque sia, di due fascicoli interni, decimo e dodicesimo, e di due carte del quinto). A mio parere, la *mise en page* più elegante e, soprattutto, un elemento di cui ancora non si è dato conto – la presenza d'illustrazioni – dovrebbero indurci a pensare al riccardiano come a un esperimento differente, la cui idea forte e originaria potrebbe cercarsi nel fatto che già entro la silloge toledana il *Paradiso* e le canzoni sono un unico nucleo costitutivo. Potremmo, infatti, tradurre il Riccardiano 1035 come la volontà di Boccaccio di mettere a fuoco il Dante 'medio' e il Dante 'alto', tragico, insieme alla scelta conclusiva delle canzoni – sentite sempre come il naturale proseguimento della cantica sublime del *Paradiso* – e, a mio parere, con la scelta, non fortuita, di inserire delle illustrazioni.

Sui sette disegni a penna (l'ultimo acquerellato) inseriti nel *bas de page*, liberamente e non riquadrati, del riccardiano è stato scritto molto, e molte prospettive sono mutate, a giusta ragione, da quando Degenhart e Schmitt prima e Ciardi Dupré Dal Poggetto poi attribuirono il piccolo ciclo alla mano di Boccaccio.³¹ Le

questo non può derivare che dalla sua sostanziale estraneità all'iniziativa. [...]», E. FUMAGALLI, *Giovanni Boccaccio tra Leonzino Pilato e Francesco Petrarca...*, cit., 253.

²⁴ A. BETTARINI BRUNI – G. BRESCHI – G. TANTURLI, *Giovanni Boccaccio e la tradizione dei testi volgari*, in *Boccaccio letterato*, Atti del convegno internazionale (Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013), Firenze, Accademia della Crusca, 9-104: 13.

²⁵ Ivi, 44.

²⁶ L'espressione è di Giancarlo Breschi: *ibidem*.

²⁷ Ivi, 46.

²⁸ D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994, I, Introduzione, 17-47.

²⁹ Cfr. D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, II, t. I, 234-621, in particolar modo 265-408.

³⁰ Basterà avere la cura di leggere la casistica di errori, correzioni e varianti entro le tre sillogi proposta da G. Breschi, in *Giovanni Boccaccio e la tradizione dei testi volgari*, cit., 50-60.

³¹ B. DEGENHART – A. SCHMITT, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, I, 137-138; M. G. CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, *L'iconografia dei codici miniati boccacciani dell'Italia centrale e meridionale*, in *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, I-III, Torino, Einaudi, 1999 (Biblioteca di storia dell'arte, n. s., 30), 3-52: 9-13. Un resoconto della *querelle* attributiva, con le ultime posizioni prese, di ordine più che altro iconografico, da Volpe

considerazioni successive di Battaglia Ricci³² e di Corsi³³ oggi mi trovano d'accordo: sebbene la recente scoperta del profilo di Omero entro la silloge toledana, da considerarsi di mano di Boccaccio come sostengono Corsi e Bertelli, ci rimandano a un Boccaccio disegnatore di certo dilettante, ma con una qualche perizia e, a mio vedere, soprattutto con un gusto figurativo apprezzabile, l'incompatibilità della morfologia delle capitali che compaiono nel disegno della porta della Città di Dite (Ricc. 1035, f. 7r) con quelle con cui Boccaccio riporta la *laureatio* di Petrarca (Zibaldone laurenziano, f. 73r) mi sembra, in effetti, insormontabile³⁴ – alla luce del fatto che Corsi ritiene la scritta in capitali del disegno riccardiano della medesima mano di chi ha vergato il disegno. La prova paleografica smentisce l'attribuzione, dunque. Giunti a oggi, tuttavia, non si può neppure ritenere con sicurezza che la didascalia in capitali sulla porta di Dite sia impensabile a metà Trecento, come sosteneva nel dettaglio Battaglia Ricci,³⁵ dal momento che già nel *corpus* boccacciano esistono innumerevoli testimonianze dell'uso della maiuscola distintiva, seppure differente. Nessuna di queste prove boccacciane, infatti, risulta lontanamente paragonabile all'iscrizione «PER ME SI VA NELA» sulla porta della città di Dite, elegante e snella didascalia, ma non possiamo sostenere con assoluta certezza che nessuno, a metà Trecento o nella seconda metà, fosse in grado di comporla. Per quanto riguarda i disegni stessi è stata più volte notata la suggestione – che non prova nulla, ovviamente – del loro arrestarsi al XVII canto, il medesimo canto con le quali si arrestano le *Esposizioni* boccacciane. Al di là dell'attribuzione a Boccaccio, oramai caduta, i sette disegni sono stati ritenuti da Millard Meiss opera di un miniatore veneziano del secondo quarto del Quattrocento;³⁶ Paolo D'Ancona e Mario Salmi richiamavano l'ambiente fiorentino tardo trecentesco, influenzato da Lorenzo Monaco.³⁷

Oggi, in ultimo, Pasut, sulla linea di Battaglia Ricci, ritiene i sette disegni da collocare all'inizio del Quattrocento, forse aggiunti per volontà di Bartolomeo Fortini (Firenze, 1402-1469/70), al quale il codice appartenne e che vi lasciò una nota di possesso al f. 187r.³⁸ Il rebus che queste illustrazioni pone, tuttavia, mi sembra lontano dall'esser risolto: tra le sillogi dantesche, la riccardiana è la più grande per dimensioni (il codice misura mm 294×193; il Toledano mm 278×191)³⁹ e l'ariosità delle grandi campiture bianche e la *mise en page* affinata è ancora più notevole che nel codice di Toledo (era prospettata già la possibilità d'inserire un apparato paratestuale? Commento o illustrazioni?); d'altro canto le pagine sono completamente rigate, dunque le illustrazioni non erano previste originariamente ma va detto che s'inseriscono nel fondo e negli spazi laterali con grande eleganza e naturalezza; i disegni, a mio dire, s'impongono per una scelta precisa di classicità esibita: le scene sono essenziali ma estremamente plastiche e quasi 'fuori dal tempo'; Virgilio ha pose volutamente 'romane' e la gestualità è composta ma animata – Pasut parla, a giusta ragione, di «nitidezza dei volumi» e di «apparente essenzialità delle scene [che] sembrano ispirarsi al rigore della pittura trecentesca neogiottesca»;⁴⁰ la studiosa, come detto, ritiene tuttavia più probabile che l'illustratore, quattrocentesco, abbia assunto toni arcaizzanti.

Per arrivare a ipotizzare fino in fondo un'alternativa, potremmo anche pensare a un Boccaccio che commissiona questo piccolo ciclo d'illustrazioni a un amico disegnatore o pagando un professionista – il bisogno estremo che Giovanni sembra avere dal 1360 in poi di liquidità immediata potrebbe anche indicare la necessità di

e Pasut, è in F. MALAGNINI, *Testo e immagine tra passato e presente*, in *Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi, ricerche*, Atti del Convegno internazionale (Craiova, Romania, 18-19 settembre 2015), Firenze, Franco Cesati, 2017 in c.s., 147-149, con bibliografia

³² L. BATTAGLIA RICCI, *Edizioni d'autore, copie di lavoro, interventi di autoesegesi: testimonianze trecentesche*, in «Di mano propria», *Gli autografi dei letterati italiani*, atti del convegno internazionale (Forlì, 24-27 novembre 2008), a cura di G. Baldassarri, M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Roma, Salerno, 2010 (Pubblicazioni del Centro Pio Rajna. Sezione 1, Studi e Saggi, 18), 123-157: 156-157.

³³ M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, cit.: 99 n. 115 e *passim*.

³⁴ M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, cit., 64-75.

³⁵ L. BATTAGLIA RICCI, *Edizioni d'autore*, cit.

³⁶ P. BRIEGER - M. MEISS - C.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, I-II, Princeton, 1969: I, 249-250.

³⁷ P. D'ANCONA, *La miniatura fiorentina (secoli XI-XVI)*, I-II, Firenze, 1964: I, 28; M. SALMI, *Problemi figurativi dei codici danteschi del Tre e del Quattrocento*, in *Dante nel secolo dell'unità d'Italia*, Atti del I Congresso nazionale di Studi Danteschi (Caserta-Napoli, 21-25 maggio 1961), Firenze, 1962, 174-181: 179.

³⁸ F. PASUT, *Boccaccio disegnatore*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., 51-59.

³⁹ M. CURSI, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, cit., 132-133.

⁴⁰ F. PASUT, *Boccaccio disegnatore*, cit., 57.

sopperire a delle spese imminenti e straordinarie. È sicuro che le ipotesi intorno a questo codice sono molteplici e restano, a mio dire, tutte in gioco: il nodo forte rimane indubbiamente la prova paleografica, che si ribellerebbe a una datazione ‘bassa’ del ciclo illustrativo.

Eppure anche in quest’ambito, forse, qualcosa ancora può venir detto. Tracce sommerse d’iscrizioni in capitali romaniche si trovavano a Napoli dove ebbe vita, anche se per un breve periodo, quello che Petrucci definì l’«esperimento all’antica»⁴¹ di età federiciana, ossia «l’utilizzo di un sistema di forte impatto visivo dalle forme classicheggianti e dalla monumentalità fino ad allora non pienamente recuperata in ambito epigrafico».⁴² Tale fenomeno ebbe, tuttavia vita breve, e l’esperienza è da considerarsi conclusa dopo la morte di Federico II, nel 1250. La scrittura epigrafica meridionale, da allora, diventerà di piena pertinenza del gotico, riassorbendo quasi del tutto il coraggioso tentativo della diffusione di una capitale classicheggiante. Tuttavia una capitale romanica, mista a forme gotiche ma non troppo, è riscontrabile in iscrizioni del XII secolo tra Milano, Vicenza e Venezia: proprio a Venezia «questa capitale romanica è destinata a protrarsi a lungo, [...], con i dovuti adattamenti, convivendo, o incrociandosi, con la gotica epigrafica [...]».⁴³ Dunque, qualche esempio concreto e visibile, Boccaccio o un suo contemporaneo poteva averlo sotto gli occhi, con molta più probabilità, sembrerebbe, al nord. Si tratta di mere ipotesi ma di fronte allo ‘sfrangiamento’ che naturalmente avviene di fronte a un’esperienza culturale – la quale può verificarsi e svilupparsi a più riprese, in diverse fasi di differente entità –, come il recupero della capitale romana/romanica, ci restano solamente ipotesi più o meno plausibili: il parere paleografico sui dati in nostro possesso ad oggi è fondamentale ma, evidentemente, sempre limitato; sul piatto, possiamo e dobbiamo ancora seguire a valutare quanto un uomo della seconda metà del Trecento poteva concretamente vedere, coi propri occhi, scolpito nella pietra e con quale sensibilità avrebbe potuto riprodurlo.⁴⁴

In definitiva, il Riccardiano 1035, ideato e costruito da Boccaccio intorno agli anni Sessanta, s’inserisce a mio parere indubbiamente entro la linea principale di azione boccacciana di questi anni, ossia il recupero di una classicità consapevole e meditata che, dalla silloge toledana – entro la quale la sovrapposizione Dante/Omero, tramite il disegno di mano di Boccaccio del profilo di poeta laureato è esplicitata – conduce allo sfondamento che nel Riccardiano viene fatto delle opere dantesche. Rimangono, infatti, il Dante ‘medio’ della *Commedia* e il Dante ‘alto’ delle canzoni, con un paratesto in volgare, come a voler innalzare l’opera volgare stessa al rango di classico, imitandone l’ ‘immagine’ (pergamena; testo impaginato su di una colonna).

Più che l’edizione di un classico, col Riccardiano 1035 sembrerebbe di aver davanti l’imitazione di un classico in volgare, tanto appare caduto l’intento didascalico che affiora in superficie nel Toledano e si fa preponderante nel Chigiano: in quest’ultima silloge viene chiaramente perseguito il nuovo canone della poesia in volgare, con ripensamenti e aggiustamenti in corso d’opera; in quella toledana s’iniziava a mettere a fuoco l’obiettivo (con le sue rubriche in latino, lievemente stonate).

Il Riccardiano appare cosa ‘altra’: mi viene in mente che, forse, era stato destinato inizialmente a essere un codice di dedica, un dono di quelli che Boccaccio pensava di fare per tentare di legare la propria poesia a qualche potente. Sulle difficoltà di Giovanni a inserirsi nel tessuto sociale in qualità di poeta ha scritto pagine ancora tutte da leggere Francesco Bruni:⁴⁵ non stonerebbe pensare a un Boccaccio che parte alla volta di Napoli, nel 1362, armato di una *Commedia* da regalare o, forse, semplicemente da far girare. È noto che egli partì per il regno angioino nel 1362-63 con l’intenzione di trovare un posto presso il gran Siniscalco Niccolò Acciaiuoli: portò con sé il suo *De mulieribus claris* – composto da poco e, non a caso, intriso di echi latamente ‘greci’ – dedicato ad Andreola Acciaiuoli, sorella di Niccolò e moglie di Bartolomeo di Capua, conte d’Altavilla; l’altra opera latina di

⁴¹ A. PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986.

⁴² F. DE RUBEIS, *La capitale romanica e la gotica epigrafica: una relazione difficile*, «Scripta», I (2008), 33-43: 35.

⁴³ Ivi, 39.

⁴⁴ Si veda a tal proposito M. PASTORE STOCCHI, *Momenti epigrafici in Boccaccio e Petrarca*, in *Memoria poetica e poesia della memoria. La versificazione epigrafica dall’antichità all’umanesimo*, a cura di A. Pistellato, Edizioni Ca’ Foscari, 2014, 239-254: in particolar modo 246-247.

⁴⁵ F. BRUNI, *Boccaccio. L’invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990: in special modo 405-477.

questo periodo, il *De casibus virorum illustrium*, è dedicato al *miles* Mainardo Cavalcanti, un fiorentino che aveva raggiunto una posizione di riguardo entro la corte degli Angiò. Giovanni stava indubbiamente cercando un ruolo, una posizione attraverso la quale poter vivere con la sua poesia: le contraddizioni di tali ricerche – mal orientate e mal condotte – possono essere riassunte, con Bruni, nel suo incancellabile municipalismo e nella sua incapacità di occuparsi di un qualsivoglia ruolo pratico.⁴⁶

Del resto, sempre in quegli anni, aveva auspicato, in una epistola al messinese Iacopo Pizzinga, lo studio dei nuovi modelli, Dante e Petrarca, da aggiungere ai classici: nota Bruni che «era una proposta [...] di cultura umanistica e toscana molto innovativa rispetto alla cultura siciliana, dove circolavano solo opere toscane della letteratura religiosa in volgare».⁴⁷ L'esortazione cadde nella desolazione della mancanza di mezzi dell'ambiente siciliano del momento ma è una traccia esplicita di quanto Boccaccio tenesse alla linea che pazientemente e coraggiosamente stava costruendo con l'aiuto di Leonzio Pilato: la linea Omero-Virgilio-Dante (e poi Petrarca, Cavalcanti...).

Il suo ideale di poesia e di vita, a quest'altezza cronologica, coincidono perfettamente: a mio avviso non può venire trascurato il fatto che il Riccardiano 1035 sia 'nato' in questi anni, gli anni dell'immersione nel greco, della congiura e del decisivo e inesorabile impoverimento economico. Quella *Commedia* poteva essere per Boccaccio un *passépartout* verso nuovi ruoli, mai conquistati, ma verso i quali tendeva: quell'impaginazione sottile e elegante, forse esemplata anche su codici greci che Leonzio poteva avere con sé, e l'ipotetico ricorso a delle illustrazioni classicissime, che avrebbero dovuto presentare il nuovo classico della letteratura volgare nella eleganza sobria di una veste realmente ricostruita come 'antica'. Potrebbe essere un'altra ipotesi da tenere in conto quella che vede Boccaccio far inserire le illustrazioni nelle carte del riccardiano proprio all'epoca della composizione delle *Esposizioni*: nel tardo Trecento, nell'imminenza di una serie di lezioni in cui si accingeva a spiegare ai fiorentini il sommo poeta, egli avrebbe potuto avere più di un motivo per far ornare il testimone riccardiano – probabilmente il più elegante tra i suoi – magari per farne mostra proprio durante le *lecturae*. Del resto, quel che Breschi scrive acutamente sul senso generale della filologia boccacciana, ove si assiste alla massima disponibilità di fronte a varianti concorrenti «in forza dell'ampio spazio concesso all'interpretazione e alla combinazione dei valori contestuali»: mi sembra valga anche al cospetto di codici di comunicazione differenti, ove la parola e la figura, seppur minima, marginale, acquista un significato pregnante.⁴⁸

Del resto, anche la scoperta e 'sintetizzazione' dei classici in Boccaccio è fulminea: Corsi ha svelato come nel ms. Gr. IX. 29 della Biblioteca Marciana di Venezia, l'Omero trascritto da Leonzio con le note interlineari in latino, egli glossò il testo omerico con Virgilio, in una prospettiva storiografica velocissima quanto naturale; laddove Petrarca si attarda, invece, in minuziose postille grammaticali.⁴⁹ La storiografia si fa, dunque, letteratura, con le riprese puntuali del greco ch'egli non ha paura di inserire nelle sue *Genealogie*, allo stesso modo in cui la propria etica della povertà, probabilmente sofferta ma perseguita strenuamente, diviene poesia. Nelle *Esposizioni*, una decina di anni dopo le vicende che abbiamo toccato, Boccaccio parla di Omero:

Fu [Omero], oltre a ciò, poverissimo tanto che, essendo cieco, non aveva di che potesse dare le spese ad un fanciullo che li guidasse per la via, quando in parte alcuna andar volesse: e la sua povertà era volontaria, per ciò che delle temporali sustanze niente si curava. Fu di piccola statura, con poca barba e con pochi capelli; di mansueto animo e d'onesta vita e di poche parole.⁵⁰

⁴⁶ F. BRUNI, *ivi*, 414-429. Regnicoli ha ampiamente ridimensionato l'immagine del Boccaccio 'politico': di certo ricoprì ruoli di fiducia da parte del Comune ma non fu mai un uomo realmente addentro alla *élite* politica fiorentina. EAD., *Per il codice diplomatico...*, cit., 520-524.

⁴⁷ F. BRUNI, *ivi*, 429.

⁴⁸ A. BETTARINI BRUNI – G. BRESCHI – G. TANTURLI, *Giovanni Boccaccio e la tradizione dei testi volgari*, cit., 59.

⁴⁹ M. CURSI, *Boccaccio lettore di Omero*, cit.

⁵⁰ *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VI, Milano, Mondadori, 1965, 195.

L'ideale della povertà scelta dal poeta come condizione ideale per la creazione artistica diviene chiaro e nitido: il profilo del poeta-Omero posto in fondo alla silloge toledana è trionfante proprio perché, a mio avviso, incarna la forza della poesia, la gloria del poeta che supera i secoli, nella sua solitudine siderale. Ch'egli, avesse pensato di affidare questa tipologia di messaggio, sebbene anche con fini pratici, al Riccardiano 1035 mi sembra sia un'ipotesi da tenere in considerazione.