

Rerum vulgarium fragmenta

Autore della scheda	Francesca Florimbii (descrizione e struttura) e Tommaso Salvatore (datazione e storia del testo)
Titoli altri o alternativi	<i>Canzoniere</i> (non d'autore) <hr/> <i>Rime</i> (non d'autore) <hr/> <i>Rime sparse</i> (non d'autore)
Genere	poesia lirica
Lingua	volgare
Forma	poesia
Descrizione	<p>Con la rubrica forse d'altra mano <i>FRancisci Petrarche laureati poete Rerum uulgarium fragmenta</i> (d'ora in avanti <i>RVF</i>), collocata in testa al manoscritto originale (Vat. lat. 3195: V²), Petrarca volle fosse suggellata la sua raccolta di 366 rime in lingua volgare: «Sparsa anime fragmenta» (<i>Secr.</i> 3, 18, 5), rilegati in libro – fra materia e forma, ideologia e mito –, a testimonianza del suo io diviso tra passioni terrene e istanze spirituali. Il <i>Canzoniere</i>, secondo il titolo vulgato in età moderna – la cui più antica attestazione sinora conosciuta sarebbe da ricondurre, secondo Vecchi Galli, al <i>colophon</i> del manoscritto Laurenziano 41, 1 (f. 190r), esemplato nel 1463 («Qui finiscono el <i>Canzoniere</i> e' <i>triumphi</i> facti per lo elegantissimo e clarissimo poeta Messer francesco petrarca [...]») e che già nell'edizione bolognese di Francesco Griffo del 1516 diveniva di riferimento per le successive stampe –, delinea una storia ideale, nella quale vengono raccontati, fra artificio e realtà, trentuno anni della vita dell'autore-protagonista. I primi ventuno («Tennemi Amor anni ventuno ardendo»: <i>RVF</i> 364, 1; cfr. anche <i>RVF</i> 211) vanno –</p>

secondo il racconto del poeta – dal 1327, in cui ebbe inizio l'amore per Laura, al 1348, anno della morte di lei («poi che madonna e 'l mio cor seco insieme / saliro al ciel»: 364, 3-4; cfr. anche *RVF* 336); mentre dal 1348 al 1358 i successivi dieci («dieci altri anni piangendo»: 364, 4), anni d'auscultazione e d'autoanalisi (Bettarini) in termini agostiniani.

Il mitologema di Laura – donna e domina dei *Fragmenta*, attorno all'amore per la quale si snoda lo sviluppo narrativo dei componimenti – si coniuga con la ricerca di Petrarca della gloria poetica: il nome della donna amata si fa via via significativa plurivoco, a denotare non solo la figura femminile (anche nella forma l'auro, come oro o chioma di donna), ma anche aura (per vento, spirito, respiro e flatus creativo), laurum (per alloro) e laurea (che incorona i poeti e consacra la poesia). E mentre il grafema Laura innesca più sviluppi di senso fra amore e gloria, la dimensione spirituale del racconto si apre agostinianamente alle infinite sfaccettature della confessione psicologica e morale. È un percorso complesso nelle sofferenze di un'anima moderna e lacerata, che affida alle singole rime, disposte in una elaborata catena sintagmatica, lo scavo *in interiore homine* alla ricerca della verità.

Anche solo per questo un paragrafo a parte meriterebbe quindi l'analisi della lingua del Canzoniere. Se dell'unilinguismo di Petrarca non c'è da dubitare (Contini), soprattutto se confrontato al polifonico plurilinguismo dantesco, l'immagine che oggi abbiamo di questa fondamentale componente dei *Fragmenta* è più complessa e sfumata, perché meglio riconosciuta nei suoi prelievi da vari tempi e tradizioni linguistiche: «il tratto saliente è l'ordine che Petrarca impone al repertorio del nominabile nella lirica, agendo sul lessico in più direzioni: stabilizzando una parte del patrimonio galloromanzo

che gli preesisteva; imprimendo al proprio vocabolario un'impronta latineggiante [...]; ricorrendo a misurate innovazioni neologiche; e infine filtrando la ricchezza e la varietà dantesca, e in parte anche guittoniana e stilnovistica» (Cella).

In un viluppo semantico e tematico di originale intensità espressiva si innesta, come motivo centrale della raccolta, la *mutatio animae* del protagonista del racconto, che diviene gradualmente consapevole del suo *giovenile errore*, cantato nel sonetto proemiale (*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono: RVF 1, 3*), disordine della ragione ed erranza spirituale. Il personaggio-poeta, sopraffatto dalla vergogna («di me medesimo meco mi vergogno»: ivi, 11) e pentito della sua *vanitas*, del suo affidarsi cioè a gioie e passioni terrene («e del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto»: ivi, 12), si rivolge nell'ultimo componimento alla Vergine Maria (*RVF 366*), chiedendo il suo perdono e quello di Dio («Raccomandami al tuo figliuol, verace / homo e verace Dio, / ch'accolga 'l mio spirto ultimo in pace», ivi, 135-137). La Madonna, mediatrice di salvezza, esaltata nella canzone conclusiva con le parole della tradizione liturgica, offre a Petrarca un nuovo modello di femminilità (lontano da quello di Laura). Dispensatrice di grazia, lo accompagna verso un cambiamento di vita radicale: dall'immorale passione terrena alla promessa di dedicarle tutto se stesso. È l'aspirazione alla vera *pace* su cui si chiude quel libro che si era aperto nel segno della *vergogna*: l'indicazione di alcuni manoscritti che *RVF 366 in fine ponatur* è uno dei marcatori testuali più importanti che definiscono l'organicità della raccolta.

L'amore per Laura, il desiderio di gloria poetica e il progressivo allontanamento dalle aspirazioni terrene in vista di un

rinnovamento spirituale si avvicendano nella raccolta con i temi dell'amicizia, della passione civile, dell'*amor sapientiae* e dell'invettiva. Non mancano infatti in alcuni celebri *Fragmenta* menzioni dirette o allusive a personaggi della società coeva: è ad esempio il caso di figure religiose e politiche, come il vescovo Giacomo Colonna, primo protettore di Petrarca (a cui è forse diretto *RVF* 10), di Stefano Colonna il Giovane (*RVF* 103); del cardinale Giovanni Colonna (*RVF* 269) e dello *Spirito gentil* di *RVF* 53 – da riconoscere secondo le più recenti ipotesi in Stefano Colonna il Vecchio (Bettarini) o in Bosone da Gubbio (Santagata) –; di artisti (come l'amico pittore Simone Martini, ispiratore di *RVF* 77-78); e dei colleghi con cui ebbe brevi 'tenzioni' poetiche, vale a dire il fiorentino Sennuccio del Bene (*RVF* 112-113, 287), il ferrarese Antonio Beccari (*RVF* 120), il padovano Giovanni Dondi dall'Orologio (*RVF* 244). È la riprova che Petrarca non fu un lirico isolato (Santagata), ma ebbe l'accortezza di modulare nelle sue rime sfumature amicali e cortigiane.

È certo che la raccolta di poesie venne costituita in più momenti, raggiungendo l'assetto attuale, forse definitivo, solo poco prima della morte dell'autore. Fra le rime accolte nel *liber* in tempi diversi e secondo varie tipologie, le più antiche erano già state ideate fra il 1332 e il 1333 (come *RVF* 27, 28, 103).

Almeno al 1336-1338, secondo la testimonianza dei ff. 7r-11r, 15r e 16rv del Codice degli Abbozzi (Vat. lat. 3196: V¹), sono poi riconducibili diciassette sonetti (*RVF* 34-36, 41-46, 49, 58, 60, 64, 69, 77-78 e 179) e due canzoni *RVF* 23 (che, come annota Petrarca, «est de primis inventionibus nostris»: V¹, f. 11v) e 207. Se si esclude l'evenienza di un progetto del *libellus* di rime volgari già nei primi anni Trenta - è infatti esito di fraintendimento la lettura di Billanovich della postilla

petrarchesca a f. 16r del codice Orazio Morgan non riconducibile in alcun modo ai *Fragmenta* («Nota pro amantibus sine intermissione. Facit pro eo quod scribemus in libello gravis vite, ubi etiam de sequenti sene agetur iuxta illud Ovidii "Iam michi deterior" et reliqua in "Ponto", et de eo quod est infra, "Quid bellicosus", ibi "fugit retro" etc.») -, non è del resto da respingere l'ipotesi che altre poesie fossero state concepite da Petrarca tempo prima, durante gli anni del suo soggiorno bolognese (1320-1326), quando non poté sfuggire all'influsso di Dante. Ad ogni modo, si tratta in alcuni casi di testi nati da esigenze occasionali che, al momento della loro stesura, non rispondevano ancora a un progetto unitario: quantomeno non a quello a cui i componimenti ubbidiscono dai tardi anni Quaranta in poi. Il grande racconto del Canzoniere prese appunto l'avvio dal trauma terribile della peste nera (1348), quando gli sparsi frammenti dell'anima cominciarono a disporsi in redazioni e forme, sino a raggiungere l'assetto che noi conosciamo. [F.F.]

Struttura

La raccolta finale comprende 366 componimenti in vario metro: 317 sonetti (86,5%), 29 canzoni (8%), 9 sestine (2,5%), 7 ballate (2%) e 4 madrigali (1%). Si tratta di un polimetro, la cui unità è paradossalmente certificata dalla divisione in due parti (segnalata dai ff. bianchi 49v-52v di V²), a lungo e impropriamente identificate come *in vita* (RVF 1-263) e *in morte* (RVF 264-366) di Laura, secondo quanto suggerito dalla chiosa anonima quattro-cinquecentesca, poi erasa, apposta a f. 49v di V² («Francisci Petrarce expliciunt soneta de vita Laure sue. Amen et Deo gratias»). In realtà, la prima parte coincide con il tempo dell'amore di Petrarca per Laura e della gioventù; la seconda con quello del pentimento e della vecchiaia (vale la

pena notare come il primo che piange la scomparsa della donna sia il 267: sono quindi 100 – da 267 a 366 – i componimenti in sua assenza). Certo è che le poesie *in vita* e *in morte* dell'amata erano parte di un antecedente del Canzoniere ben noto a Petrarca: la *Vita nova* di Dante. Alla base della struttura della raccolta è senz'altro un'attenzione a numeri e ricorrenze, che mira idealmente a costruire il racconto attorno al 6, doppio del numero sacro (ribadito anche dai *6 Triumph*). Oltre al fatto che sono 6 le lettere che compongono il nome latino di Laura (*Laurea*), al 6 aprile 1327 risale, secondo la *fabula*, l'innamoramento di Petrarca per la donna; al 6 aprile 1348 è fissata la morte di lei; con il 6 aprile 1358 si conclude infine la vicenda narrata, che si distende, complessivamente, in trentuno anni. Per altro il numero 366 è per Petrarca funzionale alla sua logica aritmetica: si apre con il numero perfetto (3) e si completa con il 6 ripetuto due volte; la somma delle cifre dà, poi, 15 e, quindi, di nuovo 6. C'è poi da dire che se a ogni componimento venisse associato un giorno del calendario, a partire da quel 6 aprile da collegare al sonetto proemiale, con il 25 dicembre coinciderebbe la canzone 264, la prima della seconda parte dei *Fragmenta*: il rinnovamento spirituale di Petrarca sarebbe quindi corrispondente al giorno della nascita di Cristo (Santagata). Lo scorrere del tempo è ripetutamente scandito da Petrarca – non senza qualche contraddizione – in alcune rime, che definiscono via via la cronologia del racconto: «oggi ha sett'anni» *RVF* 30, 28; «presso al decimo anno», *RVF* 50, 55; «l'undecimo anno», *RVF* 62, 9; «quartodecimo anno» *RVF* 79, 2; «sette e sette anni», *RVF* 101, 13; «al quintodecimo anno» *RVF* 107, 7; «a dietro il sestodecimo anno» *RVF* 118, 1; «diciassette anni ha già rivolto il cielo» *RVF* 122, 1; «continuando il mio sospir trilustre» *RVF* 145, 14; «così

venti anni» *RVF* 212, 12; «nel vigesimo anno» *RVF* 221, 8; «diciotto anni» *RVF* 266, 13; «anni ventuno» *RVF* 271, 2; «terzo anno» *RVF* 278, 14; «anni ventuno ardendo [...] / dieci altri anni piangendo», *RVF* 364, 1 e 4. L'organicità dell'opera è garantita da richiami fra i componimenti, in sequenza o a distanza: i singoli microtesti acquistano così rilievo nell'architettura complessiva della raccolta. È il caso del dittico dedicato allo specchio (*RVF* 45-46, con la ripresa di 361); delle cosiddette canzoni degli occhi (*RVF* 71-73); delle canzoni sorelle (*RVF* 125-126) e di quelle tragiche (*RVF* 127-129); del trittico studiato sino al manierismo e intitolato all'amore (*RVF* 132-134); dei cosiddetti sonetti babilonesi o avignonesi (*RVF* 136-138); dei sonetti dell'aura (*RVF* 194, 196-198) e del guanto (*RVF* 199-201); dei sonetti della tranquillità o della pudicizia (*RVF* 315-317); o ancora dei testi politici (come *RVF* 28, 53, 128); e di alcune canzoni, che condividono riprese lessicali e tematiche (*RVF* 142 e 264). Prima della canzone alla Vergine, i sonetti 361-365, inseriti da ultimi in quell'*ordine* in *V*², segnano la decisiva svolta penitenziale dell'opera, perfezionando «l'*itinerarium mentis* del poeta, ormai deciso a ripudiare le *vane speranze* del primo sonetto per una più salda coscienza morale» (Vecchi Galli). L'orchestrazione delle parti presiede dunque all'organicità della raccolta, i cui frammenti testuali ed esistenziali ordiscono una trama convincente, tra biografia e *factio* narrativa. È la "risposta" per *fragmenta* del libro di Petrarca al grande e compatto edificio del poema di Dante, che dovette costituire per lui un termine di confronto in materia di lingua, di struttura e di temi inarrivabile. [F.F.]

Storia del testo

Petrarca dovette cominciare a praticare attivamente la scrittura di poesia lirica in lingua volgare sin dagli anni bolognesi

(1320-1326): perduti con ogni probabilità i suoi primi esercizi, non è davvero possibile stabilire quali siano, e a quando precisamente risalgano, le più antiche fra le sue rime pervenuteci; certo però, moltissimi sono i testi dei *RVF* databili agli anni Trenta, e già a partire dal 1336-1338 tale produzione ci è documentata in forma autografa, non troppo scarsamente, dai più vetusti fogli del Codice degli Abbozzi (V¹, ff. 7r-11r, 15r, 16rv). Non vi è dubbio che in questi stessi anni Trenta dovessero esser già numerose le rime volgari di Petrarca circolanti presso il pubblico, emanate dall'autore in forma spicciolata, specie quando direttamente indirizzate a un interlocutore, o in brevi *plaquettes*; già allora esse suscitavano l'apprezzamento della comunità dei lettori, contribuendo ad accrescere il prestigio di un uomo sempre più celebre per la sua erudizione filologica. La concezione della raccolta che cambierà la storia della lirica europea, tuttavia, è molto più tarda, e concomitante ad altri progetti consistenti in *fragmenta* da *recolligere*, quello delle *Familiares* e quello delle *Epystole*, in séguito alla crisi esistenziale del 1348 e ai lutti traumatici di quell'*annus horribilis* ove la peste falciò un'Europa intera. A tale stagione è pertanto databile, ma in via ipotetica, la composizione dei testi che strutturano la raccolta, i *RVF* 1 e 264, definendo i poli morali della sua narratività, l'*errore* prima e il *pentérsi* poi. Fra il 1348 e il 1351, in effetti, le note di lavoro agli Abbozzi testimoniano una fervidissima stagione creativa, che tuttavia si palesa molto lontana dal produrre risultati compiuti: quantunque infatti siano diversi i testi oggetto di scritture o revisioni datate a questi anni, alcuni di essi non entreranno mai nei *RVF*, restando sempre estravaganti, una canzone è indicata come *nondum correctata*, un'altra viene trascritta *in alia papiro* per future correzioni. Due postille in

particolare, una a *RVF* 268 del 28 novembre 1349 (f. 13r), una a *RVF* 23 del 3 aprile 1350 (f. 11v) menzionano una *transcriptio in ordine*, una dicitura che, *per se*, significherebbe solo trascrizione in una bella copia, ma che Petrarca inequivocabilmente mostra di impiegare con un sovrappiù di senso, nell'accezione non di *una* bella copia, ma *della* bella copia: questa formula fondamentale, che suggella l'ingresso di un testo nella raccolta, costituisce il *trait d'union* fra il Codice degli Abbozzi e il Canzoniere, fra le operazioni di servizio e di limatura delle rime e l'inizio della loro storia come parte dei *RVF*. Entrambe le due menzioni di questi anni sono tuttavia in negativo: si specifica cioè che i due testi 23 e 268 sono stati trascritti *non* in ordine, ma in funzione di un'ulteriore revisione. Sebbene una delle due insista esplicitamente su un lavoro mirato «ad supremam manum vulgarium», la circostanza, insieme con le osservazioni pocanzi formulate, pare eloquente che questa prima campagna di organizzazione delle rime non approdi ad alcuna conclusione, neppur quanto si voglia provvisoria, determinando solo l'apertura della raccolta, già con un suo primo disegno generale, e probabilmente la *prise de conscience* di quanto vasto e laborioso fosse un compito inizialmente sottovalutato. Dopo un silenzio di alcuni anni (che può esser dovuto al caso, ossia alla perdita di documentazione, o a un'effettiva interruzione, com'è probabile), la *transcriptio in ordine* procede invece con alquanto alacrità nel 1356-1357, ed è solo ora che entrano nella raccolta alcuni di quegli stessi testi che risultavano elaborati o limati nella precedente stagione: il 6 novembre 1356 è copiato in pulito il sonetto 265 (lo apprendiamo da apografi di abbozzi oggi perduti), il 10 novembre la canzone 23, il giorno successivo 11 la canzone 268, infine un anno dopo, il 29 novembre 1357, i sonetti 77 e

78. Se la raccolta cresceva, sia pur separatamente fra prima e seconda parte, secondo l'ordine progressivo dei testi – i dati in nostro possesso non lo contraddicono mai –, allora in questo torno d'anni la prima parte del libro stava prendendo forma, mentre la seconda era costituita da un numero del tutto sparuto di tasselli. E ciò non ci sorprende affatto, dacché, quando si cominciò a raccogliere i *fragmenta*, la parte "in vita" andava corretta, la parte 'in morte' andava scritta: le rime "in vita" erano infatti state composte spesso decenni prima, in larga parte erano già state pubblicate, soprattutto le molte indirizzate a destinatari o legate a occasioni contingenti, né andrà escluso che il lavoro di ordinamento possa aver previsto anche il trapianto, in blocco, di precedenti brevi sillogi entro la sequenza del più ampio libro; al contrario, le rime "in morte" erano testi recentissimi, per forza di cose posteriori al 1348, la maggior parte dei quali verosimilmente composti già pensando al loro ingresso nei *RVF*. Le postille ci testimoniano anche che, in quello stesso novembre 1357, un copista aveva già intrapreso la realizzazione del primo fascicolo di un esemplare in pergamena, che sarebbero stato destinato a *dominus Azo*, certamente Azzo da Correggio: stando però alle date e alle notizie riportate sopra (anche a un confronto con la distribuzione del testo nell'Originale, realizzato molto più tardi, in nostro possesso), si sarebbe tentati di dire che questo primo quaterno della prima parte fosse, a quell'altezza, tutto ciò, o quasi, che del Canzoniere esisteva, l'unico fascicolo cioè già pronto per esser copiato. Anche per questa ragione, può considerarsi superata l'ipotesi di Wilkins, fortunatissima fino a tempi recenti, di una "forma Correggio" del 1356-1358. Anche in queste postille, come abbiamo già visto per quelle del 1350, si esplicita un'urgenza di terminare presto un lavoro definito

distraente: esso dovette infatti giungere a una, provvisoria, conclusione, non molto tempo dopo l'ottobre 1359 (*terminus post quem* della copia in ordine di RVF 159), fra la fine dello stesso 1359 e i primissimi anni Sessanta. Un'ampia tradizione manoscritta – rappresentata, fra gli altri, dal più antico apografo dei RVF-libro, unico a noi pervenuto realizzato in vita dell'autore, il Chigiano L.V.176 di mano di Giovanni Boccaccio – ci tramanda infatti una prima redazione del Canzoniere, nota negli studi come “forma Chigi”. Essa contava i testi che, con la numerazione della redazione definitiva, corrisponderanno a RVF 1-120, *Donna mi vene spesso nella mente* (estrav.), 122-156, 159-165, 169-173, 184-185, 178, 176-177, 189 nella prima parte e 264-304 nella seconda. L'interazione fra la situazione degli apografi, i materiali disponibili negli abbozzi e la stratigrafia del più tardo Originale (cfr. subito *infra*) permette tuttavia di ipotizzare che la peculiare sequenza in coda alla prima parte, che Wilkins battezzava *Chigi series*, con i RVF 169-173, 184-185, 178, 176-177, 189, fosse già un primo *addendum* aggiunto precocemente, forse per rispondere all'esigenza di un finale della prima parte che, pur effimero, non fosse anodino com'era RVF 165. Pochi anni dopo la pubblicazione della prima redazione, il lavoro di limatura e revisione delle rime era avanzato di un numero apprezzabile di unità: verosimilmente non molto prima del 1368 (ma dal punto di vista puramente logico: in un momento imprecisabile fra il 1359 e il 1368), Petrarca dispose perciò l'allestimento della bella copia di una “forma Chigi ampliata” in un nuovo Originale membranaceo; da questo momento in avanti, la storia redazionale dei RVF coincide con la stratigrafia di questo manoscritto, giunto ai nostri giorni come V² (si tenga presente congiuntamente la scheda-manoscritto, pubblicata contestualmente a questa). La

prima fase dell'allestimento dell'esemplare consisté nella trascrizione idiografa, continuativa e senza interruzioni, dei *RVF* 1-178, 180-190 nella prima parte (lasciando uno spazio bianco per il futuro inserimento di 179) e 264-318 nella seconda. Solo un piccolissimo indizio permette di ipotizzare una scansione di tale fase in due tappe: il copista infatti marca il sestetto dei sonetti con una tilde tracciata in margine, che però è presente solo da *RVF* 166 a 190 e da *RVF* 269 a 318. Se, come pare lecito credere, tale consuetudine è stata assunta in corso d'opera, allora bisognerà concludere che egli abbia trascritto prima *RVF* 1-165, poi *RVF* 264-268, da questo momento in avanti abbia cominciato a impiegare regolarmente e sistematicamente l'indicatore metrico marginale, concludendo poi la seconda parte e ritornando sulla prima per i testi 166-190. Questa stratigrafia consolida fortemente l'ipotesi, summenzionata, che la prima redazione del Canzoniere si arrestasse in un primo momento a *RVF* 165, e permette di stabilire, in ultima analisi, un procedimento di allestimento del codice estremamente lineare: il copista fu inizialmente incaricato di riversare la forma Chigi dall'Originale precedente, perduto, a questo (*RVF* 1-165; 264-304), e quindi, di séguito, di aggiungervi i parchi *addenda* nel frattempo approntati (*RVF* 166-178, 180-190; 305-318). In seguito, il lavoro sull'Originale procede autografo per mano di Petrarca stesso, con piccoli accrescimenti alla prima e alla seconda parte della raccolta fino all'anno della morte 1374. Quando, non molto tempo dopo il 19 maggio 1368, la raccolta era arrivata nella prima parte a *RVF* 199 (intanto Petrarca aveva anche copiato *RVF* 179 nello spazio lasciato bianco), nella seconda era a *RVF* 321, come si stabilisce dalla presenza, solo nei testi fino a questo punto, di un corredo decorativo: respinta l'ipotesi di Wilkins che l'ingresso di *RVF* 199 risalga a una fase

più tarda, a questo stadio l'autore aveva dunque integrato al libro rispettivamente 9 (+1) e 3 testi. Pochi mesi dopo, in ottobre, ne erano stati copiati altri 8 e 3 (di cui ben 3 canzoni): il 23 ottobre, infatti, gli Abbozzi testimoniano la *transcriptio in ordine* di RVF 207, e il giorno 31 quella di RVF 324. A questa stagione alacre sembra esser seguita una battuta d'arresto, perché il 22 giugno 1369 si portava in pulito RVF 211: pertanto, se dobbiamo credere a un'addizione in ordine progressivo, in otto mesi la prima parte si era arricchita di solo quattro sonetti. Questa di RVF 211 è la più tarda indicazione cronologica di *transcriptio in ordine* che le carte di lavoro ci tramandino. La notizia successiva si desume infatti dalla *Sen.* 13, 11, del 4 gennaio 1373, quando Petrarca inviava a Pandolfo II Malatesta una redazione del Canzoniere non ancora completa. I manoscritti apografi ci consegnano non una sola, ma due stesure pre-definitive che potrebbero identificarsi con la "forma" inviata a Pandolfo, e che costituiscono la seconda e la terza redazione del Canzoniere: una, anteriore, dalla vastissima tradizione, il cui esemplare più autorevole è tradizionalmente ritenuto il Laur. XLI 17, nota negli studi appunto come "forma Malatesta"; un'altra, posteriore, di esigua rappresentanza con in testa il Quer. D.II.21, la cosiddetta "forma Queriniana". Le due non differiscono molto per componimenti contenuti, dunque si seguiranno l'una l'altra a distanza di breve tempo, né vi è ragione di dubitare che una delle due corrisponda effettivamente alla, per così dire, "forma Malatesta storica": perciò o quella "Laurenziana" risale al gennaio 1373, e la Queriniana a poco dopo tale data, o al contrario è la Queriniana a rimontare al gennaio 1373, e la Laurenziana a poco prima. In entrambe, la prima parte contiene i testi fino a RVF 243, e la seconda quelli 264-339, 342, 340, 351-354, 350,

355, (questi ultimi sei, nella Queriniana, nell'ordine leggermente diverso 350-352, 354, 353, 355), infine 366. È notevole che, nei testi conclusivi, l'avanzamento non pare coincidere con quanto riscontrabile nell'Originale, né per consistenza né per ordinamento: in esso, infatti, i sonetti 350 e 355 si trovano subito dopo 336, inseparabili perché sulla sua stessa facciata, e il binione che contiene, con molti altri, i *RVF* 337-339, 342, 340, a quest'altezza non era ancora stato aggiunto. Bisognerà dedurre che i cinque sonetti 337-339, 342, 340 si trovassero nell'Originale su di un foglio sciolto o un bifoglio, primo tentativo delle integrazioni alla seconda parte che, come diremo subito, si accresceranno presto; sui sonetti di tale inserto, e su quelli appena precedenti (appunto *RVF* 336, 350, 355) e seguenti (*RVF* 351-354), Petrarca sta collaudando un espediente cui dovrà ricorrere ancora, quello della rinumerazione marginale dei testi che li porta all'ordine desiderato. In verità, i codici della "Laurenziana" sono contraddistinti anche in altre zone del libro da lievi inversioni dell'ordine dei componimenti, che è estremamente delicato stabilire se considerare innovazioni di copia o varianti d'autore: quella incipitaria *RVF* 1-3-2, quella *RVF* 81-82-80, e quella – significativamente a ridosso di un testo che sta per esser scalzato dalla raccolta – *RVF* 120, 122, *Donna mi vene spesso nella mente*, 123. Rispetto a questa "forma", la Queriniana mostra un avanzamento della lezione in molti luoghi: a fronte cioè di molti ritocchi e rasure apportati nell'Originale, la Laurenziana reca la lezione anteriore, la Queriniana quella posteriore. Nel lasso di tempo intercorso tra l'emissione dell'una e dell'altra, parrebbe dunque essersi svolta una attiva campagna correttoria. Fra tali mutamenti, vi è anche la rasura più significativa: come si accennava, infatti, in posizione 121

Petrarca sopprime la ballata *Donna mi vene* sostituendola con il madrigale *Or vedi, Amor*: se la Laurenziana contiene, pur nell'anomala sequenza su riportata, ancora la ballata, la Queriniana presenta invece (in sede regolare) già il madrigale. Non concordo, infatti, con quanto sembra suggerire Zamponi, che il madrigale e gli ultimi testi circolassero in tali redazioni pre-finali *prima ancora* della loro aggiunta nell'Originale, quasi un esperimento che, rivelatosi felice, fu perciò integrato nel libro: certamente più lineare – e non contraddetto da alcun elemento – è invece che la sostituzione di *Donna* con *Or vedi* fosse, al momento della pubblicazione della Queriniana, già stata effettuata, e appunto per ciò presente in quella. Nel celebre poscritto della redazione y della stessa *Sen. 13, 11*, Petrarca annunciava anche che, se con il prosieguo del lavoro di correzione e integrazione, avesse approntato delle ulteriori aggiunte al libro da accludere alla prima e alla seconda parte, queste sarebbero state spedite al Malatesta successivamente in fogli separati. Possiamo accertare che ciò avvenne davvero: è infatti dimostrabile che parte della tradizione apografa che contiene i testi finali (spesso in sequenze arruffate risultanti dalla confusione delle successive emissioni) non li trasse tramite collazione con una redazione finale giunta a compimento, ma da un precoce invio di questi testi soli. Si tratta dei testi che Petrarca aggregò alla raccolta nell'ultimo anno e mezzo di lavoro, il quale dovette essere alquanto industrioso: dopo il rilascio delle due "forme", e fino alla morte dell'autore il 19 luglio 1374, furono infatti aggiunti alla prima parte i *RVF* 244-263, venti sonetti, e alla seconda i *RVF* 337-349, 356-365, ventuno sonetti e due canzoni. La giunta alla seconda parte avrebbe dovuto essere alloggiata appena prima della canzone *RVF* 366, poiché la posizione terminale di questa era

già stata risolutamente fissata: ma dal momento che, materialmente, *RVF* 366 sull'Originale cominciava al verso di f. 71, esso era fisicamente inscindibile dai *RVF* 351-354, che si trovavano sul *recto*. Pertanto i *RVF* 337-349, 356-365 – nella forma materiale di un binione inserto – furono ubicati nell'ultima posizione disponibile, prima appunto di *RVF* 351-354, e il diverso ordine desiderato fu indicato tramite trentuno cifre marginali, apposte individualmente ai *RVF* 336-366 (336 = n° 1, 350 = n° 15, 355 = n° 20, 337-349 = nn° 2-14, 356-365 = nn° 21-30, 351-352 = nn° 16-17, 354 = n° 19, 353 = n° 18, 366 = n° 31). I testi della seconda parte erano tutti già parte della raccolta, quando alla prima mancavano ancora gli ultimi cinque: lo apprendiamo da un'operazione di servizio, un conteggio dei testi registrato da Petrarca in margine a vari luoghi, ma determinante in particolare a *RVF* 236, ove si computa giustamente il 200° sonetto, e a *RVF* 296, ove si conta il 250°, laddove saremmo in presenza del 255° (per poi proseguire regolarmente con questo scarto di cinque fino all'ultimo sonetto, 312°): i cinque sonetti finali della prima parte, *RVF* 259-263, dovettero pertanto essere gli ultimi testi a entrare a far parte del Canzoniere, portandone il totale a 366. Per lungo tempo negli studi si è creduto – all'inizio, parrebbe, per mero equivoco, poi sempre più sviscerandone le implicazioni critiche –, di poter distinguere, alla luce della numerazione delle ultime rime 1-31, due distinte redazioni, una con l'ordine dei testi precedente tale rinumerazione, ossia secondo la giacitura fisica dei testi nell'Originale, una secondo l'ordine mutato e definitivo. Com'è stato chiarito in anni non lontani, invece, l'apposizione delle cifre marginali dovette essere non successiva, ma contestuale, all'inserimento degli *addenda* alla seconda parte, la cui collocazione fuori posto

fu puramente accidentale, dovuta alle costrizioni materiali su menzionate, e il cui ordine fisico non corrispose mai a una sequenza dei microtesti nel libro. Per questa stessa ragione, pare molto difficoltoso accettare lo scenario in cui, appena prima della morte dell'autore, un'ulteriore redazione sarebbe stata emessa, già contenente tutti i 366 testi ma precedente la rinumerazione finale: tale "forma pre-Vaticana", di cui il Laur. XLI 10 è il rappresentante apografo più autorevole, sarebbe pressoché coincidente con quella definitiva salvo poche microvarianti testuali. Trattando quest'ultima con riserva, la "forma Vaticana", tramandata dall'Originale nello stato in cui esso si presentava il 19 luglio 1374, beninteso tenuto conto del riordinamento delle 31 rime finali, è la quarta e ultima redazione del Canzoniere. *Adhuc sub iudice lis est* se essa sia definitiva per un deliberato disegno o per il sopraggiungere improvviso della morte dell'autore, se insomma i *Rerum vulgarium fragmenta* sono un'opera compiuta o incompiuta. La questione è molto articolata, e coinvolge aspetti sia codicologici – relativi allo stato materiale dell'Originale – sia poetologici – relativi alla struttura organica, coerente e autoconclusiva (o meno) del libro-macrotesto; ciascuno di questi elementi, compresi persino quelli paleografici, si presta per giunta a un margine di soggettività per cui è rovesciabile in una direzione o nell'altra secondo la sensibilità dell'interprete. Molto brevemente, insinuano il legittimo sospetto di una raccolta ancora ampliabile: gli spazi bianchi lasciati nell'autografo fra prima e seconda parte, che paiono oltremodo generosi (sette facciate, ff. 49v-52v) per esser mirati meramente alla buona consuetudine codicologica di principiare la seconda sezione in un nuovo fascicolo; il già citato conteggio finale dei sonetti, che tocca il n° 312 senza esser mai aggiornato a quello finale di

317, suggerendo che anche quest'ultima fosse una cifra transitoria fra le tante; lo scadimento progressivo del manoscritto originale a copia di servizio con sempre più rasure, irregolarità di scrittura e *mise en page*, capiletera non decorati, ordine dei testi scorretto, i quali avrebbero reso desiderabile una nuova trascrizione in pulito, ossia il progetto di un nuovo Originale. Di contro, conforta la convinzione di un libro concluso il numero di 366 testi, con le sue macroscopiche implicazioni calendariali, diviso in una prima e una seconda parte che, come osservato sopra, mostra un'aritmetica troppo significativa per esser casuale. [T.S.]

Datazione

1349-1374

Edizioni di riferimento

Petrarca Francesco, *Rerum vulgarium fragmenta*, con una nota al testo di G. Contini e indice dei capoversi, Paris 1949; ristampa 2004, con una *Nota 2004* di C. Ossola

Petrarca Francesco, *Canzoniere*, testo critico e introduzione a cura di G. Contini, annotazioni di D. Ponchiroli, Torino 1964

Petrarca Francesco, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, nuova edizione, Milano 2004

Petrarca Francesco, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino 2005

Petrarca Francesco, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, edizione critica a cura di G. Savoca, Firenze 2008

Petrarca Francesco, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, testo e apparato critico a cura di G. Frasso - A. Pancheri, Firenze, i.c.s.

Petrarca Francesco, *Le Rime di Francesco Petrarca*, restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario sugli autografi col sussidio di altri codici e di stampe e corredate di varianti e note da G. Mestica, Firenze 1896

Linked witnesses

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3195

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3196

Linked letters

Res seniles Sen. 13, 11