

Le scritture bastarde

La definizione di «bastarda» impiegata nelle schede di rilevamento, richiede qualche spiegazione in quanto non ancora entrata a pieno titolo nel lessico, non tanto paleografico quanto catalografico. Si è inteso per bastarda una scrittura di matrice corsiva adattata in vario modo all'uso librario. È evidente che possono rientrare in questa definizione realizzazioni grafiche anche molto diverse le une dalle altre sia quanto ai risultati stilistici che quanto ai modi di questo adattamento. L'abbiamo preferita a quella, in parte coincidente e ormai tradizionale (almeno per quanto riguarda la *Commedia*), di cancelleresca, poiché quest'ultima individua più che un procedimento grafico una sua particolare stilizzazione e al tempo stesso rimanda (in modo non del tutto corretto o che andrebbe verificato di volta in volta) ad un preciso ambiente socioculturale al quale si finisce con l'attribuire paternità e meriti della circolazione e lettura del testo dantesco. Detto questo si è comunque voluto salvare qualcosa di questa tradizione terminologica così intimamente legata proprio alla *Commedia*: la specificazione di cancelleresca può così accompagnare, in alcuni casi, le definizioni principali nella formulazione «bastarda su base cancelleresca».¹ Si è poi ritenuto opportuno introdurre un'ulteriore specificazione (tipo Cento) per uno speciale gruppo di manoscritti in modo da individuare, fin dalle schede, quella tradizione, maggioritaria nell'antica vulgata, che coincide in parte con la famiglia testuale del Cento e che ha caratteri grafici e codicologici straordinariamente omogenei. Potrà dunque comparire nelle schede la forma «bastarda cancelleresca (tipo Cento)».

Nel lessico paleografico odierno² con la definizione «lettera bastarda» «si individua una scrittura eseguita al tratto, di tracciato più o meno posato, che, come suggerisce il termine stesso di *bastarda*, ibrida due esperienze grafiche, la tecnica del *textus* (penna temperata larga, lettere eseguite tratto dopo tratto) con una morfologia corsiva».³ Il termine, raro negli inventari quattrocenteschi, sembra designare, nei trattati dei principali maestri di scrittura italiani,⁴ una scrittura derivata dalla scrittura cancelleresca e dalla mercantesca: «*littera bastarda*, la quale se forma de la cancelleresca et merchantesca».⁵

1. Questa è anche la definizione usata da Emanuele Casamassima «una bastarda, se possiamo così dire, su base dunque cancelleresca» (Casamassima, *Tradizione corsiva*, p. 99) che a sua volta si rifà a Vincenzio Borghini: «[La scrittura] dal '400 in qua cominciò un po' più a mutar forma, et a mescolarcisi un po' più che non soleva prima, la lettera che gli han poi chiamata "cancelleresca", la quale, quanto più si è avvicinata a' nostri tempi, ha di mano in mano preso più forza, tanto che l'ordinaria nostra toscana si cominciò a smarrire, et quella che ci rimase prese nuovo nome, et si cominciò a spacciare col nome di "mercantile"» (Borghini, *Lettera*, p. 12).

2. La nomenclatura grafica ha sempre costituito un problema assai sentito dai paleografi e prima ancora dai maestri e dai trattatisti di scrittura. Come fa notare Stefano Zamponi, il nostro uso della definizione di *littera bastarda* sembra avvalorato soprattutto da fonti tarde, non italiane, perché nei trattati dei maestri di scrittura italiani essa designa una esperienza di ibridazione scrittoria che si origina soprattutto dalla cancelleresca e dalla mercantesca (Zamponi, *Modelli di catalogazione*, pp. 169-70). Durante il primo colloquio internazionale di paleografia tenutosi nel 1953, Gerard Lieftinck definì la scrittura corsiva adattata all'uso librario come *cursiva textualis*, riservando il termine *bastarda* per designare «la *littera textualis* qui va s'assimiler des formes cursives et qui devient une nouvelle lettre de texte» (Lieftinck, *Pour une nomenclature*, p. 24). E ancora: «La *littera bastarda* est par conséquent une lettre de seconde classe du grand style livresque» (ivi, p. 28).

3. Zamponi, *Modelli di catalogazione*, p. 169.

4. Riportati sinteticamente in Zamponi, *Modelli di catalogazione*, p. 170 n. 28.

5. Fantì, *Theorica e pratica*, c. C4r.

La più compiuta e articolata definizione della lettera bastarda si deve ad Emanuele Casamassima: «*lettera bastarda*, nome che fu dato a questa scrittura certo non a caso: bastarda s'intende, quanto all'origine (corsiva se guardiamo agli elementi e al sistema, pur nella riduzione delle varianti di lettera e delle legature; al tratto talvolta, se guardiamo all'esecuzione e agli stilemi) e quanto alla funzione e all'impiego (nei codici e nei documenti)». ⁶ Anche Bernhard Bischoff, due anni prima, aveva fatto notare come le bastarde abbiano rappresentato il superamento del contrasto tra corsive e *textura*. ⁷ In quest'accezione il termine è stato ripreso recentemente da Teresa de Robertis che osserva come il fenomeno della promozione a dignità libraria di una scrittura corsiva fosse avvenuto, nei libri a contenuto documentario (cartulari, matricole, statuti), già intorno al sesto decennio del Duecento, mentre i più antichi esempi di codici in bastarda risalgono all'ultimo ventennio del Duecento e, «già a partire dal terzo decennio del secolo successivo, la scrittura mostra di poter raggiungere un altissimo grado di qualità formale». ⁸

Le bastarde rappresentano dunque un genere grafico a sé stante che, dalla fine del XIII a tutto il XV secolo, si affianca ai due *modi scribendi* tradizionali, quello corsivo e quello librario, e si afferma come espressione di nuove forme sociali e di una cultura rinnovata. Si tratta di un *modus* nuovo che, soprattutto dalla seconda metà del secolo XIV, si configura come la risposta immediata alle nuove esigenze di scrittura delle classi emergenti impegnate nelle strutture associative e corporative e nell'amministrazione della città. ⁹ Se però giudici, notai e cancellieri, grazie alla loro padronanza dei due generi grafici, librario e corsivo, sono da considerare come i principali artefici della promozione della corsiva professionale al rango di scrittura libraria, è vero però che nel corso del Trecento il genere della bastarda, passato nelle mani di copisti di professione, fu perfezionato stilisticamente tanto da competere con le *litterae textuales*. Ciò vale soprattutto per la bastarda elaborata a partire da una base notarile-cancelleresca, mentre le bastarde di matrice mercantesca, che avranno una maggiore diffusione nella seconda metà del secolo XIV, resteranno sempre relegate entro un ambito più privato. ¹⁰ Uso che non fu solo toscano, ma che abbracciò un'area comprendente anche altre regioni dell'Italia comunale: Emilia, Lombardia, Veneto.

In questa sede si è dunque preferito il termine bastarda a quello più consueto, almeno per i codici della *Commedia*, di cancelleresca, perché quest'ultimo individua con troppa precisione una categoria di scriventi e un ambiente di provenienza, ¹¹ che in realtà, in assenza di dati certi (nomi di copisti o committenti), restano da definire. Il termine bastarda diviene così una sorta di etichetta onnicomprensiva, un grande contenitore in cui trova posto una gamma molto ampia di scritture che non sempre è facile mettere in immediata relazione le une alle altre. L'utilizzo di questo termine, se da una parte può sembrare una rinuncia all'individuazione dei caratteri specifici di ciascun prodotto, in realtà salva il carattere comune, cioè il procedimento. L'analisi dei caratteri specifici, nel nostro caso è rimandata ai casi più significativi che saranno considerati volta per volta.

Come si è già visto, la tradizione rappresentata dalle scritture bastarde appare nettamente maggioritaria tra i codici trecenteschi della *Commedia*, in particolare fino agli anni cinquanta, tanto da far pensare ad un rapporto privilegiato, quasi un'identificazione, tra il testo e la sua scrittura. Fino alla metà del sec. XIV è possibile tracciare per le *Commedie* redatte in lettera bastarda un quadro piuttosto ben definito, articolato in due schemi stilistici: uno apparentemente più corsivo, che possiamo identificare nella scrittura dei Danti del Cento e l'altro, più posato riconoscibile, ad esempio, nella scrittura del Vaticano latino 3199 (*Vat*).

6. Casamassima, *Tradizione corsiva*, p. 98 e *passim*.

7. «Questa denominazione, nonostante tutte le differenze tra le scritture che in concreto designa, riesce a esprimere il fatto che esse fondono caratteristiche di due generi di scrittura. L'utilizzazione che oggi si fa di tale termine storico dovrebbe improntarsi a questa definizione» (Bischoff, *Paleografia*, pp. 206-7).

8. De Robertis, *Nota sul codice*, pp. 59-60.

9. Casamassima, *Tradizione corsiva*, p. 98; Mostici, *Osservazioni*, p. 122.

10. De Robertis, *Nota sul codice*, pp. 59-60.

11. Savino, *Autografo virtuale*, p. 8.

La *littera textualis*

La *littera textualis* è stata, per tutto il basso Medioevo, la scrittura che, nella mentalità degli scriventi, non solo rappresentava la scelta grafica di livello più alto, ma identificava in un certo modo il libro stesso, contrapposto al documento per cui veniva utilizzata la scrittura corsiva. Una contrapposizione non solo di funzione, non solo di sistema o di tecnica esecutiva, ma anche di professionalità, come sembra dire Konrad von Mure nella sua *Summa de arte prosandi*: «alia enim manus requiritur in quaternis scribendis, et alia in epistolis. Plures enim scriptores et scriptrices qui bonam vel competentem formant literam in quaternis, nullo modo vel vix sciunt habilitare manum ad epistolas scribendas».¹ Circostanza che troverebbe una conferma, nel caso della *Commedia*, nel fatto che sembra proprio delinearci, come abbiamo visto per i dei Danti del Cento, una vera e propria specializzazione di bottega nella produzione di un particolare genere grafico.

Senza entrare nei dettagli, mi limito a questa definizione preliminare del genere: la *littera textualis* è una scrittura caratterizzata dalla «classificazione e riduzione di *articuli* e *tractus* a pochi elementi minimi costitutivi, ricorrenti, che vengono organizzati in maniera diversa nella loro successione a tocchi di penna, nei diversi significanti»,² in grado di garantire un assoluto controllo da parte del copista sul risultato del suo lavoro (modulo, allineamento, densità di scrittura, uniformità in tutte le parti della trascrizione etc.) che non va a scapito della rapidità di esecuzione. Su un piano più generale, si traduce anche in una grande uniformità di risultati fra scribi diversi, ovviamente di uno stesso ambiente grafico.³

La nuova letteratura volgare che si venne affermando tra i secoli XIII e XIV si pose immediatamente nel solco di questa tradizione. Recenti indagini sui fondi manoscritti delle biblioteche fiorentine hanno infatti dimostrato che anche i copisti di testi volgari si rivolgevano di preferenza alla *littera textualis*, cioè a quella scrittura che era in grado di assicurare la massima dignità a testi che stavano cercando un loro posto nel panorama della cultura tardo duecentesca e trecentesca. Stando ai dati raccolti da Sandro Bertelli, tra la seconda metà del sec. XIII e la prima metà del sec. XIV, il 59% dei testi volgari era riprodotto in *littera textualis*, a fronte di un 36% in lettera bastarda e di un 5% in lettera mercantesca.⁴ E anche due dei più antichi rappresentanti della tradizione poetica della nostra lingua sono stati copiati in questa scrittura: il *Canzoniere Palatino* (Firenze, Naz. Banco Rari 217) e il *Canzoniere Laurenziano* (Laur. Redi 9).

In questo panorama la *Commedia* si colloca in decisa controtendenza, in particolare per la prima fase, dal momento che la *littera textualis* è stata usata in misura molto minore rispetto alle scritture bastarde. Co-

1. Konrad von Mure, *Summa de arte prosandi*, p. 439.

2. Casamassima, *Tradizione corsiva*, p. 107. A Casamassima si deve, in ordine di tempo, il più completo studio non solo sui rapporti tra scrittura corsiva e scrittura libraria nel Medioevo, ma anche la più articolata definizione e analisi degli aspetti strutturali e di funzionamento della *littera textualis* (Casamassima, *Tradizione corsiva*, in particolare il capitolo V, a cui si rinvia per la bibliografia precedente, da integrare con Zamponi, *Elisione e sovrapposizione e Scrittura del libro*; Supino Martini, *Linee metodologiche*).

3. Se è così difficile datare e localizzare le *litterae textuales*, specie a sistema stabilizzato, «questo è dovuto alla natura stessa della *littera textualis* e a ciò che veniva avvertito (e non solo nel campo delle scritture librarie) come un valore, come l'indice della qualità di una mano: uniformità e regolarità. Un copista era ritenuto tanto più abile quanto più riusciva ad aderire ad una norma, a far proprie le regole di uno stile, senza incertezze o cedimenti, ripetendo, non innovando (se non in modo inconsapevole) e semmai perfezionando (esclusivamente sul piano sovrastrutturale) quelli che poteva intuire come gli aspetti costitutivi di una data realtà grafica» (De Robertis, *Descrizione e storia*, p. 339).

4. Bertelli, *Manoscritti delle origini*, p. 26 e *passim*.

me si è già detto, entro l'antica vulgata è presente soltanto nel 10,5% dei codici (9 su 85), oltre l'antica vulgata nel 44% (92 su 207).

Dei nove codici più antichi, otto sono in *littera textualis*: Berlin, Ham. 203 (*Ham*); Vat. Urb. 366 (*Urb*); Laur. Ashb. 828 (*Ash*); Firenze, Naz. Pal. 313 (*Po*), Pal. 319; Ricc. 1005 + Milano AG.XII.2 (*Rb*); London Egerton 943 (*Eg*); Paris, It. 538 (*Pa*), e uno solo in *littera textualis* semplificata, il Laur. 40.22 (*Laur*). Sei di questi non sono fiorentini: sono pisani l'Ashburnham e l'Hamilton, bolognese il Riccardiano-Braidense, genericamente settentrionali il Parigino 538 e l'Egerton 943, emiliano-romagnolo l'Urbinate 366.

Di tutti quelli sopra elencati, il più antico è senz'altro il bolognese Riccardiano-Braidense, databile agli anni Trenta del Trecento, oggi costituito da due spezzoni divisi tra la Biblioteca Riccardiana di Firenze, Ricc. 1005 (*Inferno e Purgatorio*) e la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, AG.XII.2 (*Paradiso*). Copiato da uno scriba di professione che si sottoscrive al termine del *Paradiso* come maestro Galvano, molto probabilmente bolognese,⁵ presenta un testo di tradizione settentrionale. È un codice di ottima fattura, costruito secondo il modello dei libri universitari bolognesi, con il testo della *Commedia* a centro pagina circondato dal commento di Iacopo della Lana,⁶ La particolarità di *Rb* sta nel fatto che probabilmente è al copista Galvano che si deve per la prima volta la giustapposizione di testo e commento all'interno dello stesso manoscritto. Questo sembra provato non solo dall'antichità del testimone (molto vicino all'epoca in cui fu scritto il commento),⁷ ma anche da tutte le incertezze e i ripensamenti mostrati dal copista nella trascrizione del testo e del commento (di cui sono testimonianza i calcoli delle righe da tracciare e l'uso di brevi testi di riempimento per gli spazi rimasti bianchi a causa di calcoli errati): tutte spie, queste, della mancanza di un modello strutturato secondo la stessa architettura della pagina.⁸

La situazione grafica bolognese doveva essere, nella prima metà del Trecento, non molto diversa da quella fiorentina:⁹ la *littera textualis* e le scritture notarili costituivano, con diverse funzioni, il patrimonio grafico comune. Le differenze tra Bologna e Firenze erano solo di esecuzione e riguardavano soprattutto il versante librario: a Bologna si era venuto definendo un particolare stile della *littera textualis* che prende il nome di *bononiensis* e che rappresentò una delle elaborazioni più formalizzate e calligrafiche della *littera textualis* italiana; mentre a Firenze, e in Toscana in generale, la scelta dei copisti sembrò andare verso una scrittura dal tratteggio più o meno marcato, comunque mai pesante, con le lettere staccate le une dalle altre, di modulo piuttosto piccolo, con le forme slanciate, le aste alte sul rigo, munite di sottili svolazzi e codine ornamentali in fine e in cima.

A Firenze, come si è già detto, i copisti di testi volgari accordavano una maggiore preferenza alla *littera textualis* ed è probabile che anche a Bologna le scelte grafiche si indirizzassero nella stessa direzione, anche se mancano dati certi per questo tipo di produzione.¹⁰ Ciò che risulta interessante è che a Firenze ci sia stato,

5. Galvano è stato identificato da Pagnin (*Della miniatura*, p. 18 e Idem, *Littera bononiensis*, p. 58-9), seguito da Sambin (*Tra miniatori*, p. 239) e dalla Levi D'Ancona (*Due miniatori*, p. 376), con Galvano di Mascio (Tommaso), miniatore che da Bologna si trasferì a Padova dove morì nel 1347. Petrocchi (*Introduzione*, p. 83), la Cassee (*Illustratori bolognesi*, p. 405) e la Lazzè Balzarini (nella scheda del catalogo *Miniature a Brera*, pp. 158-167) seguono invece la teoria di Livi (*Dante, suoi primi cultori*, p. 52 e Livi, *Dante e Bologna*, p. 41 n. 4) per cui Galvano è da identificare con Galvano di Rinaldo da Vigo, documentato a Bologna negli anni 1314 e 1322. Entrambe le attribuzioni, ma soprattutto la seconda, potrebbero confermare la datazione del manoscritto agli anni trenta del secolo, già ipotizzata da Petrocchi.

6. Il quadro di giustificazione non è fisso, ma, com'è d'abitudine tra i codici bolognesi di questo tipo, la porzione di spazio riservata al testo è inversamente proporzionale a quella necessaria per il relativo commento. Le difficoltà che pone questa impaginazione sono notevoli, anche tenendo presente che, per venire incontro a finalità estetiche e di equilibrio, l'impaginato delle facce contrapposte è speculare.

7. Tra il 1324 e il 1328 secondo Mazzoni, cfr. la voce *Lana, Iacopo della* in *Enciclopedia Dantesca*.

8. Il copista poteva avere davanti due manoscritti diversi, uno per la *Commedia* e uno per il commento (come suggerisce la Pomaro, *I copisti e il testo*, p. 499) oppure poteva anche copiare da un testo commentato, una sorta di brogliaccio d'autore (Boschi, *Esempio di costruzione*, p. 32).

9. Diverso, su questo punto, il parere di Armando Petrucci che sottolinea come «il rapporto fra scritture documentarie e scritture librarie, che a Firenze – e nella Toscana tutta – vedeva la minuscola cancelleresca dominare, come tramite di cultura sulla gotica libraria, era qui [a Bologna] invertito» (Petrucci, *Scrittura di Petrarca*, p. 15).

10. A Bologna l'attività di produzione del libro era in qualche modo dominata o comunque condizionata dall'attività dello Studio che interveniva direttamente nella produzione dei testi scolastici attraverso un rigoroso sistema di revisioni e controlli. Tutto questo aveva dato vita ad un indotto che faceva di questa città uno dei maggiori centri italiani di produzione laica del libro (solo per citare i lavori più importanti sull'argomento: Destrez, *Pecia*; Orlandelli, *Libro a Bologna*; Pollard, *Pecia System*, pp. 145-161; Battelli, *Libro universitario*). Fu probabilmente per questo motivo che Bologna divenne il fulcro della diffusione della *Commedia* in area pa-

per la *Commedia*, un cambiamento di rotta, con la prevalente adozione della lettera bastarda su base cancelleresca nella sua tipizzazione più alta, mentre per gli altri testi in volgare la *littera textualis* continuò a restare quella maggiormente utilizzata. La preferenza fiorentina per le scritture di matrice notarile non può essere però spiegata solo col contesto sociale, perché la stessa situazione di partenza la si ritrova a Bologna, dove anzi la presenza di una fortissima e prestigiosa tradizione notarile poteva, in astratto, creare condizioni ben più favorevoli per un passaggio al codice delle scritture corsive. Nel confronto con Bologna, la preferenza fiorentina verso la bastarda acquista così un significato ancora più forte, anche se va detto che, mentre la produzione fiorentina della *Commedia* negli anni Trenta-Quaranta è tanto imponente da consentire un'analisi sui grandi numeri, purtroppo la stessa cosa non è possibile per i codici bolognesi coevi perché i testimoni sono pochissimi: solo il Riccardiano-Braidense è databile agli anni Trenta, mentre l'altro codice illustre di area romagnola-bolognese, il Vat. Urb. 366 (*Urb.*), è del 1352.

Restando entro l'antica vulgata, si può osservare che i codici in *littera textualis* impaginati su due colonne sono soltanto tre: Berlin, Ham. 203; Laur. Ashb. 828 e Firenze, Naz. Pal. 319.

Il primo reca una notizia, al termine del testo e di mano diversa, la quale ci dice che il manoscritto fu copiato a Pisa dal giovane Tommaso Benetti nel 1347 poco prima di morire di peste. Nonostante il supporto pergamenaceo, il manoscritto non denota grandi ambizioni di carattere estetico: la scrittura non è molto regolare, forse a causa dell'inesperienza del copista, e la decorazione è di livello medio.

→ Simile, nell'impianto spaziale, è il Laur. Ashb. 828 che però è di dimensioni leggermente inferiori e ha una decorazione di livello elementare che comprende soltanto iniziali filigranate e rubricate. Come si è anticipato nella *Premessa*, la datazione presente al termine del *Capitolo* di Iacopo Alighieri è molto sospetta: innanzitutto perché il *Capitolo* è di mano diversa da quella della *Commedia* e dunque la data potrebbe riguardare solo il *Capitolo*; in secondo luogo perché la data non si trova subito dopo l'*explicit*, ma all'inizio della colonna destra, dopo due righe di scrittura ad inchiostro rosso totalmente dilavate e illeggibili. A questo si aggiunga che questa mano pare della seconda metà del secolo (e quindi la data andrebbe intesa come derivata da un antigrifo), mentre quella della *Commedia* deriva forse il suo aspetto arcaizzante da una provenienza 'provinciale', da un'area laterale. L'appellativo di «antichissimo» con il quale il codice venne designato da Montani,¹¹ se ha comunque indotto una certa cautela preventiva nella valutazione della sua posizione, va, a questo punto, considerato come improprio.

Il terzo codice a due colonne è il Palatino 319 che, copiato in una *littera textualis* molto regolare e rotondeggiante, sembra essere l'unico dei tre a configurarsi come un prodotto di bottega, sia quanto a scrittura, che per la decorazione, quest'ultima oltretutto molto simile, per esecuzione, organizzazione degli elementi e contenuto iconografico, a quella dei Danti del Cento, ai quali il codice sembra avvicicabile anche cronologicamente.

Quattro degli otto manoscritti in *textualis* recano un commento a cornice: il Riccardiano-Braidense (*Rb*), il Parigino 538 (*Pa*), il Palatino 313 (*Po*) e l'Egerton 943 (*Eg*). Sono tutti membranacei, di taglia medio grande e con un ricco apparato illustrativo. Se si esclude il Parigino che ha tutte le iniziali miniate, ma non figurate, gli altri tre sono dotati di un corredo iconografico che non solo li qualifica come prodotti di altissimo livello, ma che costituisce un ulteriore commento al testo (il Riccardiano-Braidense ha tutte le iniziali figurate; l'Egerton 943 e il Palatino 313 riportano numerose vignette miniate intercalate al testo).

La scelta della *littera textualis* per l'antica vulgata da parte di questa minoranza di copisti, può essere vista come un diverso modo di leggere il testo della *Commedia*: da un lato la si inserisce nel panorama grafico degli altri testi volgari del periodo,¹² dall'altro si considera il poema non soltanto come un'opera di intrattenimento e di lettura (come a Firenze),¹³ quanto piuttosto come un testo enciclopedico e teologico da fare oggetto di studio e interpretazione anche allegorica, e come tale bisognoso di commento (e perciò progettato e scritto come il tipico libro di studio: in *littera textualis* e col commento progettato insieme al testo). Tale

dana, non esistendo né a Verona, né a Ravenna (luoghi della primissima diffusione) la possibilità di una produzione in serie di manoscritti (Petrocchi, *Nota introduttiva*, pp. X-XI).

11. Montani, *Lettera*, p. 47.

12. Cfr. quanto si è detto sopra a proposito dei dati riportati dal Bertelli.

13. Come osserva la Miglio, *Lettori della Commedia*, p. 306, i codici «in minuscola cancelleresca, prodotti professionali, forse di bottega, certo di mercato» presentano scarse tracce di lettura che spesso si limitano a *maniculae*, parentesi e piccoli segni di richiamo, come se la preoccupazione maggiore fosse quella di non turbare l'armonia e la pulizia della pagina.

ipotesi sembra trovare conferma nel fatto che, anche nel periodo successivo all'antica vulgata, più della metà dei codici con commento sono stati redatti adoperando la *littera textualis*. In 25 casi è stata usata sia per il testo che per il commento (anche se spesso il *ductus* delle chiose è più semplificato), mentre in 5 casi il testo del poema è in *littera textualis* e il commento in scritture corsive più o meno stilizzate secondo una prassi corrente.¹⁴ È il caso, ad esempio, di Vat. Barb. 4071 che reca il testo del poema in *littera textualis* e il commento a cornice in lettera mercantesca; di Paris, B. Nat. it. 77, di Marc. IX.692 e di Laur. Ashb. App. dant. 2 che hanno il testo in *littera textualis* semplificata e il commento in lettera bastarda, e infine di Roma, Cors. 44.F.3 che ha il testo in *littera textualis* e il commento in scrittura corsiva.

L'impaginazione su una sola colonna è la soluzione adottata dal Vat. Urb. 366 per l'antica vulgata, dal Boccaccio per le sue tre copie del poema (Toledano 104.6; Ricc. 1035; Vat. Chig. L.VI.213) e dalla maggioranza dei manoscritti in *littera textualis* (anche l'unico in *textualis* semplificata dell'antica vulgata, il Laur. 40.22, è impaginato su una colonna).

I tre codici della *Commedia* copiati da Giovanni Boccaccio rappresentano un caso a sé nel panorama della tradizione della *Commedia* perché rientrano in un progetto di edizione completa delle opere di Dante. Il lavoro di copista ed editore di Boccaccio riveste, nella tradizione manoscritta delle opere dantesche, un posto importante e talvolta decisivo dal momento che riguarda, oltre alla *Commedia*,¹⁵ la *Vita Nova*, le *Rime*, le *Egloghe* e tre *Epistole*.¹⁶

Copiando insieme alla *Commedia*, la *Vita Nova* e le 15 canzoni 'distese', Boccaccio ha creato un *corpus* dantesco che ha goduto di notevole fortuna e che fu, per intero o parzialmente, riprodotto in codici successivi. L'intero *corpus* si trova nel Toledano e nei due spezzoni costituiti da Vat. Chig. L.V.176 + Vat. Chig. L.VI.213, di cui Domenico De Robertis ha dimostrato l'unità originaria.¹⁷ Il Riccardiano 1035 che contiene soltanto la *Commedia* e le 15 canzoni, appare incompleto rispetto agli altri due, pur non mostrando tracce di mutilazione. Nella trascrizione delle sue *Commedie* il Boccaccio ebbe davanti il Vaticano lat. 3199 o un manoscritto gemello di questo,¹⁸ comunque un codice che, molto probabilmente, era impaginato su due colonne e vergato in lettera bastarda su base cancelleresca, come Vat e come gran parte della produzione dell'antica vulgata. Boccaccio comunque non ha ripettato il modello grafico dell'*exemplar*, ma ha redatto le sue copie in *littera textualis*, anche se in una forma semplificata (ma non di minor impegno), e le ha impaginate su una sola colonna.¹⁹ Del resto Boccaccio non era nuovo a interventi sull'assetto materiale del testo: nella trascrizione della *Vita Nova* del Chigiano e del Toledano, infatti sposta nei margini le divisioni delle poesie basandosi su una presunta *intentio auctoris*. Rispetto ai codici dell'antica vulgata la decorazione, quasi sicuramente di mano di Boccaccio stesso, è piuttosto sobria e consiste nelle sole iniziali filigranate, anche se nel Riccardiano 1035 sono presenti, negli ampi margini inferiori, alcuni disegni acquarellati che recenti studi attribuiscono allo stesso Boccaccio.²⁰

Il tentativo di individuare raggruppamenti di codici sulla base di comuni stilizzazioni della *littera textualis*, come era accaduto per i manoscritti in bastarda, non ha portato alla creazione di sottogruppi altrettanto ben definiti. A livelli alti di esecuzione infatti, è molto difficile isolare le mani e le singole personalità dei copisti come pure stabilire una localizzazione e una datazione stretta dei codici. Un'altra difficoltà nasce dalla constatazione che non sembra esistere, a differenza di quanto si è visto in particolare per i codici in cancelleresca, un nesso forte e programmatico tra scelta grafica e progetto di libro. Sembra in sostanza che,

14. «La dove è la lettera grossa si è il testo di Tullio e la lettera sottile sono le parole de lo sponitore», Brunetto Latini, *Rettorica*, p. 3. La dichiarazione programmatica di Brunetto sembra la traduzione letterale della famosa opposizione tra i due *modi scribendi*, corsivo e librario, che si legge nel ms. di Leida, Univ. Bibl., Voss. lat. F.21 a c. 114v: «C e XVII folia scripta sunt de littera minuta cursiva et totidem sunt de alia littera textuali» (citato da Casamassima, *Tradizione corsiva*, p. 97).

15. Che corredò di un argomento in terza rima prima di ogni cantica, e di una rubrica riassuntiva in prosa prima di ogni canto.

16. Si tratta dell'epistola III a Cino da Pistoia, dell'XI ai cardinali italiani, della XII all'amico fiorentino.

17. De Robertis, *Codice Chigiano*.

18. Petrocchi, *Introduzione*, pp. 40, 42.

19. Come ricorda anche Petrucci, Boccaccio, come già Petrarca e poi Salutati, per attingere alla testualità volgare, dovette fare i conti con la tradizione esistente, rappresentata, per la *Commedia*, dal codice in cancelleresca. Ma l'assunzione della testualità grammaticale e retorica del latino come massimo luogo della cultura scritta, portò da un lato «all'assunzione di nuovi e antichi modelli di libro, per la produzione alta e dall'altra alla proposizione di modelli librari solenni per la produzione, poetica e prosastica, in lingua volgare» (Petrucci, *Storia e geografia*, p. 1242).

20. Ciardi Dupré, *Boccaccio visualizzato*.

con la seconda metà del secolo (che coincide anche con il cambio generazionale dovuto alla peste), si sia scisso o dimenticato il legame forte che, almeno in area fiorentina, sembra essersi instaurato tra il testo e la sua realizzazione fisica.

In linea di massima è possibile distinguere diverse gradazioni di 'formalità', cioè di fedeltà al canone grafico della *littera textualis*. I codici che rappresentano il grado più elevato di stilizzazione grafica sono i seguenti:

Altona, Schulb., N.2 Aa. 5/7	København, Kongelige Bibl. 411.2
Augsburg, Staats- und Stadtb., Frag. rel. 9	London, British Libr., Add. 19587; Egerton 943 (<i>Eg</i>); Harley 3488
Bergamo, B. Mai, Cass. 4.3	Milano, B. Ambrosiana, C.198 inf.
Berlin, Staatsb., Rehdiger 227	Modena, B. Estense, α R. 4.8
Bologna, B. Universitaria, 589	Napoli, B. Nazionale, XIII.C.4
Brescia, B. Queriniana, A.II.1	New Haven, Beinecke Libr., 428
Cagliari, B. Universitaria, 76	Padova, B. Seminario, 2, 9
Città del Vaticano, B. Vaticana, Barb. lat. 4117; Vat. lat. 4776	Paris, B. Arsenal, 8530
Cologne, B. Bodmer, 57	Perugia, B. Augusta, B.25, L.70
Firenze, B. Laurenziana, Pl. 40.3, 40.7, 40.11, 40.36; Ashb. App. 8; Conv. Sopp. 204; Tempi 1	Rimini, B. Gambalunga, S.C.1162
Firenze, B. Nazionale, Conv. Sopp. C.III.1266; Pal. 313 (<i>Po</i>); Pal. 319	Roma, B. Angelica, 1102
Firenze, B. Riccardiana, 1005 + Milano B. Braidense, AG.XII.2 (<i>Rb</i>)	Roma, Guidi di Bagno
Forlì, B. Comunale, 393	Siena, B. Intronati, I.VI.29
Genova, AdS, Arch. segreto, 2860 E	Stuttgart, Württembergische Landesb., Cod. poet. e phil. fol. 19
Holkham Hall, Libr. of the Earl of Leicester, 514	Venezia, B. Marciana, It. IX.37, It. IX.276; Z.53
	Verzuolo, Arch. Civico, A24

Questi manoscritti si caratterizzano come prodotti di copisti di alta perizia grafica che utilizzano questa forma scrittoria nell'assoluto rispetto di quella che potremmo chiamare la corretta 'grammatica testuale' (nessi di curve contrapposte, tratti di attacco e stacco etc.), come si può vedere ad esempio nel Riccardiano 1005:

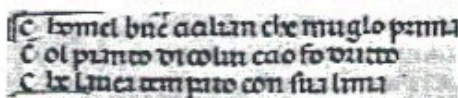


Fig. 46: Firenze, B. Riccardiana, 1005, c. 81v

L'alto livello di esecuzione trova una rispondenza, oltre che nel materiale scelto per il supporto (l'unico cartaceo è il Laur. 40.7), nel fatto che la maggior parte di questi prodotti sono corredati da un apparato decorativo di alto livello che include spesso veri e propri cicli narrativi illustrati. In alcuni codici le illustrazioni al testo corrono nel margine inferiore della pagina, estendendosi talvolta anche ai margini laterali (come nel London Add. 19586 o il Napoli, Naz. XIII.C.4), oppure si svolgono nel margine superiore (come nel Modena Est. α R.4.8); in altri casi le illustrazioni sono intercalate al testo (come in Venezia Marc. IX.276, Firenze, Naz. Pal. 313 o Rimini, Gambalunga S.C.1162). Sono molti anche i manoscritti che presentano un livello di illustrazione medio, costituito da iniziali di cantica foliate o figurate alle quali in ben sei casi, si aggiungono anche vignette o medaglioni nella carta incipitaria delle cantiche. I codici con un livello di decorazione elementare sono sei, mentre soltanto uno non reca alcun tipo di decorazione pur avendole riservato lo spazio.²¹

Oltre a Boccaccio, e in aree geografiche diverse da quella fiorentina, altri copisti ricorrono ad una scrittura di esecuzione più libera, pur restando entro la tradizione della *textualis*. La definizione di *textualis* semplificata, che si è utilizzata per alcuni di questi codici, copre situazioni diverse che hanno ai loro estremi da un lato prodotti come i codici del Boccaccio o come il Bodleiano It. e 6 (attribuito alla mano di Coluccio Salutati), per i quali non è in discussione la qualità della scrittura, ma la tecnica di esecuzione (consistente essenzialmente nella riduzione dei tratti d'attacco e stacco, nell'adozione di uno strumento scrittoria più sottile, che si traduce in una maggiore sobrietà del tracciato, e nell'eliminazione degli artifici calligrafici più tipici della cosiddetta *littera de forma*);

21. I frammenti di Augsburg e di Bergamo, a causa della loro esiguità, non consentono di verificare se vi sia stata una qualche decorazione.

L'obel piaveto che daniar conforta
 faccia rider tutte loziente
 nel ando ipe so che non è sua forza

Fig. 47: Oxford, Bodleian Libr., It. e6, c. 68v

dall'altro lato comprende codici in cui la semplificazione, pur muovendosi nella direzione che abbiamo ora indicato, sembra dovuta alla minor professionalità del copista, quando non alla sua inesperienza come nel caso, ad esempio, del Laur. Strozzii 161.

Vn fino ad qui lungiogo di parnafo
 affai mifil ma ora conambo due
 me huazo entrar nellaringo rimaso
 Entra nel petto mio e spira fue

Fig. 48: Firenze, Laur. Strozzii 161, c. 124r

Sono scritti in *littera textualis* semplificata i seguenti codici:

- | | |
|---|--|
| Basel, Universitätsb., N.I.3 nr. 3 | Madrid, B. Nacional, 10057; Vitrina 23.2 |
| Berlin, Staatsb., Ham. 203 (<i>Ham</i>) | Milano, B. Trivulziana, 1076 |
| Bologna, B. Archiginnasio, A.418 | Modena, B. Estense, γ G.1.13 |
| Cambridge (Mass.), Houghton Libr., Ital. 55 | New York, Morgan Libr., M.676 |
| Città del Vaticano, B. Vaticana, Vat. lat. 3200, 10678;
Capp. 263; Chig. lat. L.VI.213 (<i>Chig</i>), L.VII.251;
Rossi 487; Urb. 366 (<i>Urb</i>) | Oxford, Bodleian Libr. It. e6 |
| Fabriano B. Comunale, 320 | Palermo, B. Centrale della Regione Sicilia, XIII.G.1 |
| Firenze, B. Laurenziana, 26 sin. 1 (<i>LauSc</i>), 40.22 (<i>Laur</i>),
90 sup. 129, 90 sup. 133; Acq. e doni 439; Ashb. 405,
828 (<i>Ash</i>), 832, 834; Ashb. App. 7; Pal. 74; Strozzii
155, 161 | Paris, B. Nationale, It. 69, 75, 533, 534, 538 (<i>Pa</i>) |
| Firenze, B. Nazionale, II.IV.587c, Banco Rari 69; Pal. 317 | Parma, B. del Seminario Maggiore, framm. s. n. |
| Firenze, B. Riccardiana, 1035 (<i>Ri</i>) | Pavia, Arch. Borromeo, framm. s. n. |
| Genova, Arch. Cap., 420 | Pavia, B. Universitaria, perg. sparse, scat. I n. 1 |
| Holkham Hall, Libr. of the Earl of Leicester, 515 | Pavia, Collegio Ghislieri, framm. s. n. |
| London, British Libr., Egerton 2567 | Perugia, AdS, framm. s. n. |
| | Ravenna, B. Classense, 6 |
| | Toledo, B. del Cabildo, 104.6 (<i>To</i>) |
| | Udine, B. Comunale, 836.D |
| | Venezia, B. Marciana, Z.54 |
| | Vicenza, B. Bertoliana, 221 |

Di questi 54 manoscritti, 22 sono impaginati su una colonna, 20 su due colonne; soltanto 10 recano un commento organico. Se l'uso della pergamena è ancora prevalente (10 i cartacei, 43 i membranacei, 1 misto), tuttavia il livello dell'illustrazione è mediamente più basso sia rispetto al primo gruppo dei codici in *littera textualis* più formale, ma anche rispetto a quanto abbiamo verificato per i codici in pergamena in scritture di matrice corsiva.

Dei codici sopra elencati, quattro si collocano entro l'antica vulgata: l'Urbinate 366 (*Urb*), l'Hamilton 203 (*Ham*), il Laur. 40.22 (*Laur*) e Paris 538 (*Pa*). L'Urbinate 366, di tradizione emiliano-romagnola, è datato 1352, cioè pochi anni prima del Toledano:²² i due codici sono molto vicini nell'impianto spaziale (entrambi sono impaginati su una sola colonna) e nella scelta di una stilizzazione più semplificata della scrittura.²³ Al limite tra antica e nuova vulgata si pone il Laur. 40.22 (datato 1355), vergato in una *littera textualis* piuttosto incerta. Il codice è cartaceo, impaginato su una colonna, ma con margini poco spaziosi probabilmente a causa della scelta di una proporzione della pagina che è di 0,47 (dunque con la base che è meno della metà dell'altezza). Anche in questo caso il manoscritto non è fiorentino, ma è stato copiato a Sassoferrato, nelle Marche. Su due colonne invece è il già citato Hamilton 203, copiato nel 1347. Il Parigino 538, infine, è la prima delle tre *Commedie* di Bettino de' Pilis e, a differenza delle altre due (Classense 6 e Laur. Ashb.

22. Che «non può essere anteriore al 1357-1359» (Petrocchi, *Introduzione*, p. 19).

23. Recentemente l'Urbinate è stato utilizzato come *codex optimus* dal Sanguineti per la sua edizione critica della *Commedia* (*Dantis Alagherii Comedia*).

App. dant. 7, di piccolo formato e col testo su una colonna), contiene anche un commento organico a cornice, quello di Iacopo della Lana nella versione latina di Alberico da Rosciate.

Per concludere si può osservare che mentre tra i codici in bastarda su base cancelleresca si riscontra, soprattutto fino agli anni cinquanta, una costanza nella scelta dell'impaginazione e della decorazione, ciò non avviene tra i codici in *littera textualis*. Sembra cioè che, col finire dell'antica vulgata, si sia scisso il legame forte che esisteva, soprattutto in area fiorentina, tra il testo e la sua realizzazione fisica.