

«IN PUBBLICO»: TRA ORALITÀ E SCRITTURA.
LA «*VEXATA QVAESTIO*»: SULLA
TRADIZIONE DELL’OTTAVA DEI CANTARI
“POPOLARI” E DEL BOCCACCIO

1. LA QUESTIONE IRRISOLTA DELL’OTTAVA RIMA¹

Sono figure, quelle dei canterini,² che si collocano, in modo sempre meglio delineato, tra cultura alta e cultura bassa, tra oralità e *performance* (caratterizzata dalla voce, dalla musica, dagli strumenti musicali) e scrittura³ (con l’aggancio sempre più studiato e meglio documentato, negli studi più recenti, anche con la stampa e la diffusione dei testi, resi disponibili alla lettura di un pubblico più ampio: si vedano ad es. i contributi di Luca Degl’Innocenti e Marco Villoresi, di Blake Wilson, di Massimo Rospo-cher).⁴ In quest’ultima funzione, che li vede attori in prima persona nella

¹ Riassume utilmente alcuni punti cardine della questione l’articolo di Bartoli 1999-2000. Cf. *Il cantare di Fiorio e Biancifiore* (Crescini); Monteverdi 1958; Dionisotti 1959; Dionisotti 1964; Dionisotti 1989; Quaglio 1960; Limentani 1961; De Robertis 1961, poi in De Robertis 1978: 91-109; Roncaglia 1965; *Cantari del Trecento* (Balduino); Balduino 1982, poi in Balduino 1984: 93-140; Picone 1977; Gorni 1978; De Robertis 1984; Perugi 1989; Pasquini 1995; Battaglia Ricci 2000a: 101; Battaglia Ricci 2000b: 91-4; De Robertis 2002; Menichetti 2006: 199-209; Gozzi 2011; Rabboni 2013; Rabboni 2014; Roggia 2014; Soldani 2015.

² Ancora importante il panorama tracciato da Franceschetti 1973. Vd. Perrotta 2005; Rabboni 2009; *I cantari. Struttura* (Picone–Bendinelli Predelli); *Il cantare italiano* (Picone–Rubini).

³ Barbiellini Amidei 1997; Barbiellini Amidei 2007; Barbiellini Amidei 2016; Spiazzi 2016.

⁴ Villoresi 2005; Villoresi 2009a; Villoresi 2009b; Degl’Innocenti 2008 (su cui vedi anche la recensione di Cabani 2010); Degli Innocenti 2014; Degli Innocenti – Rospo-cher 2016; Rospo-cher 2014; Ventrone 1993; Wilson 2013; Wilson 2015; Wilson 2016; sui canterini ferraresi cf. Bertoni 1929; su Andrea da Barberino vd. Allaire 1997.

diffusione e vendita di opuscoli a stampa, dalla seconda metà del Quattrocento in poi, i canterini, che sono in grado di gestire la comunicazione orale, promuovono anche una lettura ampia di testi a basso prezzo, e quindi in qualche caso collaborano con gli stampatori-editori, occupandosi talora anche della pubblicazione di testi di più spiccata levatura culturale (come le novelle decameroniane) e dunque pure nella loro collaborazione con l'editoria si confermano figure per eccellenza caratterizzate da questa capacità di mediazione culturale. Come chiarito da Villosi, i canterini diventano cartolai, stampatori e venditori ambulanti dei loro stessi prodotti.

Una delle caratteristiche più affascinanti dei cantari è infatti a mio parere proprio il loro appartenere a una fase della letteratura italiana in cui essa è per definizione "popolare", cioè mira a un allargamento del pubblico, giusta la definizione di Benedetto Croce del Trecento come «l'età per eminenza popolare della letteratura italiana».⁵

Gli studi sui cantari hanno spesso evidenziato come l'azione messa in atto da questi autori è di "volgarizzare" materiali eterogenei: dalla trattatistica amorosa, fruita anche attraverso traduzioni volgari, come ad es. nel *Bruto di Bretagna* di Antonio Pucci che si concentra su un episodio narrativo presente nel II libro del *De Amore* di Andrea Cappellano, ai cantari o poemi che si rifanno ai testi sacri (*La Passione* di Niccolò Cicerchia), alla novellistica (le novelle decameroniane, ad es. nei *Cantari di Griselda*, nella *Lusignacca*)⁶ e alla letteratura d'oïl (come la *Dama del Vergiù*, *Fiorio e Biancifiore*), a fonti ovidiane (le versioni del *Cantare di Piramo e Tisbe*), a diverse vicende romanzesche (come l'*Apollonio di Tiro*), alla materia arturiana (*Cantare di Carduino*, *Ponzela Gaia*, *Cantari di Lancillotto*)⁷ e tristaniana (*Cantari di Tristano*), alla materia di Troia (*Cantari della guerra di Troia*), alla materia cronachistica (*I cantari della guerra di Pisa* di Pucci 1362-1365 che riprendono dati dei continuatori della *Cronica* di Giovanni Villani).⁸

⁵ Croce 1933: 39.

⁶ Vd. Parma 2003; Parma 2005; Rada 2007; Rada 2009; *Cantari di Griselda* (Morabito).

⁷ Si veda il regesto di Bendinelli Predelli 2014 (in versione non abbreviata in mgill.academia.edu).

⁸ Cf. Pucci, *Cantari della Guerra di Pisa* (Bendinelli Predelli).

Se diversa è la cultura dei singoli canterini, i testi ci restituiscono un linguaggio spesso composito e sincretico che attinge alla lirica popolare e anche colta (ad es. ai *topoi* linguistici più diffusi e triti della lirica stilnovistica), e soprattutto per le rime viene utilizzato ampiamente il Dante della *Commedia*, e individuiamo alcuni latinismi provenienti anche dalle fonti stesse latine, così come molti gallicismi (soprattutto marcati negli autori di area settentrionale) legati alle fonti oitaniche e più in generale all’immaginario feudale e cortese, e corrispondenti a una nostalgia tardogotica e a un desiderio di elevazione socio-culturale che sono tipici anche del Boccaccio.

La funzione dei cantari (e possiamo prendere ad esempio la personalità più conosciuta di Antonio Pucci, sodale del Boccaccio, che ne compose diversi)⁹ è dunque paragonabile a quella dei volgarizzamenti, che favorirono l’appropriazione, per un pubblico più ampio e una società in evoluzione e fermento come fu quella comunale e borghese, di un vasto patrimonio di conoscenze e di testi.¹⁰

Michelangelo Picone ha ricordato anche quello che definisce l’“abbassamento” consumistico e la semplificazione semantica che spesso avvengono nei cantari rispetto alle fonti originali dei testi d’oïl, parlando di

processo di assottigliamento diegetico e d’inesorabile riduzione retorica di strutture narrative e stilistiche proprie della tradizione alta; la semplicità va intesa come semplificazione, l’immediatezza come adattamento consumistico.¹¹

Certo come hanno messo in luce soprattutto gli studi sul cantare epico-cavalleresco di Maria Cristina Cabani¹² e sulla forma metrica di Marco Praloran,¹³ è anche da sottolineare l’adozione da parte dei canterini popolari o semipopolari di alcuni precisi tratti formali e strutturali: dalle formule di tipo epico e giullaresco alle zeppe canterine, ai segnali situazionali,

⁹ Vd. Bettarini Bruni 1984.

¹⁰ Per i volgarizzamenti e la società che li promuove, rimando al panorama delineato da Segre 1991³: 13-47.

¹¹ Picone 1984: 91.

¹² Cabani 1987.

¹³ Praloran 2007.

all'anafora e all'iperbole, alla frequenza degli avverbi di tempo, alle formule di regia canterine, a un determinato andamento prosodico. Tutti elementi che caratterizzano il cantare come genere letterario e che faranno in parte propri i grandi autori del poema cavalleresco umanistico-rinascimentale, che prosegue la fortuna imponente del metro dell'ottava rima narrativa.

Andrebbe a questo punto ripresa la questione – la *vexata quaestio* – della genesi dell'ottava rima narrativa toscana. I termini di riferimento cronologici sono per lo meno problematici.

Tra i primi testi a utilizzare il metro abbiamo il poemetto in ottava rima del Boccaccio, il *Filostrato*, il quale rielabora sapientemente un episodio marginale del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte Maure (1165 ca.)¹⁴ contaminandolo con molti altri stimoli (dalla *Vita Nova* a Cino da Pistoia, *La dolce vista*), con i *topoi* della cortesia (dalla lettera, all'*amor de lonb*, al motivo dell'*aura*), senza trascurare di far riferimento, nella letteratissima epistola proemiale in prosa, al proprio romanzo *Filocolo* e al tema dell'amore per diletto (che l'autore ricavava dalla tematica dell'amicizia nell'*Ethica Nicomachea* di Aristotele),¹⁵ o di utilizzare elementi innovativi di realismo descrittivo (come nell'incontro notturno tra Criseida e Troiolo) o psicologico (in particolare nel delineare l'eroina femminile Criseida, che spinge ancor più in là l'autonomia e l'autodeterminazione della Briseis di Benoît).¹⁶ L'opera, appartenente alla produzione di Boccaccio a Napoli, durante il periodo angioino dell'autore,¹⁷ sarebbe stata composta, secondo l'ipotesi ritenuta a oggi più plausibile, sulla scorta di osservazioni di Muscetta, Surdich e Balduino, nel 1339-1340.¹⁸ Il testo si compone di nove parti o libri

¹⁴ Barbiellini Amidei 2020.

¹⁵ Ronchetti 2015; Fiorinelli 2020.

¹⁶ Vd. Antonelli 1989; Barbiellini Amidei 2020: 131-2.

¹⁷ Cf. Padoan 1978.

¹⁸ Mentre per Branca e Ricci essa sarebbe stata da datare al 1335, in quanto nella lettera proemiale in prosa l'autore afferma, rispetto alla donna amata, di aver speso le sue «voci» «in chiamare il vostro nome di grazia pieno» (*Proemio*, 16), allusione secondo i due studiosi da riferire etimologicamente a una donna non identificabile con Maria d'Aquino o Fiammetta ma con una Giovanna, da cui dovrebbe discendere il principio che il poema sia da ascrivere a un periodo precedente alle opere dedicate dall'autore a

– di 57, 143, 94, 167, 71, 34, 106, 33, 8 ottave – per un totale di 713 ottave. Boccaccio adotta ancora il metro nel poema epico-amoroso *Teseida* datato al 1339-1341 e nel piú maturo *Ninfale fiesolano* (1344-1346), poemetto mitologico e eziologico dedicato al pubblico fiorentino in cui vi sono notevoli acquisti nella mimesi linguistica popolareggiante in direzione del realismo, e in cui diversamente dalle opere in ottave precedenti, l’andamento metrico-prosodico viene semplificato a arieggiare piú da vicino ma in modo “riflesso” la semplicità canterina, mentre nel *Filostrato* e nel *Teseida* era assai evidente la sfasatura tra metro e sintassi, con un periodare subordinativo e ricco di incisi che inficiava di fatto la funzione della rima.¹⁹

Nella produzione canterina, il primo testo a noi giunto in ottave è il *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, attestato in prima trascrizione nel 1343, data segnata nel codice Magliabechiano VIII.1416 della Biblioteca Nazionale di Firenze,²⁰ per mano di un copista fiorentino, ma che presuppone un antigrafo settentrionale, probabilmente veneto (veronese?), da antedatate dunque alla copia del 1343 del manoscritto Magliabechiano.²¹

Come si è detto i termini cronologici delle due attestazioni, boccacciana e canterina, sono assai vicini, e come ricorda Luigi Surdich:²²

Maria-Fiammetta. La definizione si adatta anche a Maria, se si guarda alla preghiera «Ave Maria, *gratia plena*», e sappiamo quanto il linguaggio liturgico sia presente al chierico Boccaccio, nelle *Rime* e in altre sue opere, come nel *Corbaccio*.

¹⁹ Vd. Limentani 1961: 31 (a proposito dell’ottava del *Filostrato*): «Lo studio di disporre le proposizioni come a cavallo dello spartiacque tra verso e verso; l’elaborazione di una misura logica, che, oltrepassando quella ritmica, proceda rispetto ad essa sfasata; la ricerca di un *enjambement* che non potenzi la funzione della rima e anzi la infirmi: sono quasi sistematici nella fisionomia dominante dell’ottava boccacciana.» Cf. Fiorinelli 2019. Nel *Ninfale fiesolano*, di data piú tarda degli altri due, anche se per alcuni appartenente al periodo napoletano, si nota invece, come scrive Balduino (Balduino 1974: 28): «un lessico piano, semplificato, usuale» e «una sintassi libera, impressionistica, vivacemente popolare» e l’ottava assomiglia maggiormente nel ritmo, nelle cadenze ed espressioni alle forme canterine. Cf. anche Balduino 1964.

²⁰ «Mcccxljij adj xv daghosto» tracciato dalla mano che copia il cantare è trascritto a capo del fascicolo alla carta 25r, e la data piú bassa attestata nel codice è 1349; cf. De Robertis 1970: 71.

²¹ *Il cantare di Fiorio e Biancifiore* (Crescini); *Cantari del Trecento* (Balduino); *Cantari novellistici* (Benucci–Manetti–Zabagli).

²² Vd. Surdich 1990: 8-9 – il testo si rifà a Boccaccio, *Filostrato* (Branca) –.

ad accettare come linea di orientamento [...] una ipotizzabile priorità del cantare potrebbe essere addotta l'osservazione che il testo del cantare [...] risulta estraneo a quello del *Filocolo*:²³ certo, l'anonimo versificatore può aver ripercorso una tradizione della storia di Florio e Biancifiore che taglia fuori il Boccaccio; ma tutto da motivare sarebbe il caso per cui, in presenza di quello che costituisce il primo, autorevolissimo, decisivo episodio della diffusione e della fortuna della storia dei due giovinetti innamorati in volgare, l'anonimo innanzitutto si accingesse a riproporre la stessa storia e, in secondo luogo, la ripresentasse scavalcando un testo come quello boccacciano col quale, a quel punto, bisognava pure fare i conti, e risalisse alle fonti francesi.

Secondo Surdich, «alla luce di una precedenza del *Cantare di Fiorio* rispetto al *Filocolo* (e rispetto al *Filostrato*)», si potrebbe includere, nel cenno polemico ai «fabulosi parlari degli ignoranti» (*Filoc.* I, 1, 25), «oltre alle redazioni francesi dell'avventura “degli amorosi giovani”, anche, e con posizione di particolare spicco, la versione in ottave italiana».

Nel brano del *Filocolo*, I, 1, 25, Fiammetta faceva infatti osservare all'autore che la fama dei due protagonisti della vicenda romanzesca riceveva grande ingiuria a non essere «essaltata da' versi d'alcun poeta, ma lasciata solamente ne' fabulosi parlari degli ignoranti», e quindi nel romanzo

Boccaccio si colloca nella posizione di chi, su sollecitazione di Fiammetta, compie il passaggio da *fabula* a *istoria*, da “fabuloso parlare” a narrazione ambiziosamente proiettata su uno sfondo storico e, soprattutto, intenzionalmente indirizzata ad assecondare un progetto romanzesco in cui avventura individuale e destini collettivi procedano in singolare sintonia.²⁴

Di peso mi sembrano come si dirà oltre altre osservazioni di Surdich nella sua *Introduzione* al *Filostrato*.

Intanto possiamo tener fermi i seguenti punti: la vicinanza cronologica tra *Filostrato* e *Filocolo* di Boccaccio; l'evidente ripresa e citazione nel *Proemio* del *Filostrato* in ottava rima (*Filostr.*, *Proemio*, 1-2; 4) della posizione espressa da Fiammetta nel romanzo *Filocolo* (nella XI Questione d'amore del IV libro), che nella lettera proemiale del poemetto in ottave viene citata e rovesciata.

²³ Concluso per Surdich nel 1338 inoltrato (*ibi*: 13).

²⁴ *Ibid.*

Nel *Filocolo*, infatti, nell’episodio delle Questioni d’amore – che si ispira ai Giudizi d’amore del II libro del *De Amore* di Cappellano – si ragiona a proposito di «qual sia maggior diletto all’amante, o vedere presenzialmente la sua donna, o, non vedendola, di lei amorosamente pensare» (*Filoc.*, IV, 59, 2), quesito a cui Fiammetta, regina dell’adunanza, risponde: «noi crediamo che molto piú diletto pensando si prenda che riguardando» (*Filoc.* IV, 60, 1). Nel *Filostrato* invece abbiamo un rovesciamento nel giudizio dell’amante rispetto alla posizione abbracciata in precedenza e allineata a quella di Fiammetta: «O stolto giudizio, o sciocca estimazione, o vano argomentare» (*Proemio*, 6). Proprio l’assenza da Napoli dell’amata – Filomena – ha fatto comprendere a Boccaccio- Filostrato «quanta fosse la letizia, allora da me poco conosciuta, che mi veniva dalla vostra graziosa e vaga vista.» (*Proemio*, 9).²⁵

Come scrive Surdich nell’*Introduzione* citata:

Situato nel 1339 (e, presumibilmente, nella primavera di quell’anno), il *Filostrato* si trova in diretta continuità col *Filocolo*, portato a termine probabilmente nel 1338 inoltrato, e tale prossimità invita a far convergere l’attenzione, quale primo approccio di interpretazione, su come elementi strutturali e *tópoi* narrativi vengano diversamente utilizzati e manipolati in opere cronologicamente attigue, ma lontane nel genere, nelle motivazioni, nelle intenzioni. Ad accostare *Filocolo* e *Filostrato*, la chiave di lettura piú funzionale si rivela quella che nel criterio del ribaltamento individua i termini di rapporto intercorsi, a piú livelli, tra il romanzo e il poema. C’è innanzitutto da osservare, su un piano puramente esterno, come, per quanto riguarda il materiale narrativo impiegato, nel *Filostrato* venga a rovesciarsi la posizione del *Filocolo*. Qui il racconto della tradizione medievale era sottratto dal Boccaccio ai «fabulosi parlari degli ignorant» ed era riversato nei «nuovi versi» del romanzo; nel *Filostrato*, invece, un

²⁵ Questi passi ripresi dal *Filocolo* al *Filostrato* e il rovesciamento della posizione dell’amante, ora nel *Filostrato* in favore della presenza fisica dell’amata, con il piú ampio concetto dell’amore per diletto, ispirato a Boccaccio dalla definizione dei tre tipi di amicizia (per utile, per diletto e onesta) dell’*Ethica Nicomachea* di Aristotele sono discussi efficacemente in uno studio di Alessia Ronchetti in relazione all’interpretazione del *Filostrato*. (Ronchetti 2015). Cf. *Filostrato*, *Proemio*, 9: «quello che io per la vostra presenza doveva conoscere, molto meglio, non conoscendolo, per lo suo contrario prestamente mi si fece conoscere, cioè per la privazione di quella»; «quante volte ricordato mi sono d’avere la vostra piacevole presenza perduta [...]»; *Proemio*, 11.

argomento di dignità classica è raccontato «in leggièr rima e nel mio fiorentino idioma» (*Proemio*, 29): in un metro, l'ottava, e in una lingua pertinenti all'area canterina che il Boccaccio intende nobilitare [...].²⁶

Dunque più o meno contemporaneamente, Boccaccio nel *Filocolo* tratta lo stesso argomento romanzesco d'origine francese del *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, sottraendolo ai «fabulosi parlari degli ignoranti», e nel *Filostrato* utilizza la forma metrica del *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, rinarrando in «leggièr rima» e nel suo «fiorentino idioma» (*Filostr.*, *Proemio*, 29) l'episodio amoroso tratto dalla materia romanzesca del *Roman de Troie*.

Tali operazioni “inverse” delle due opere giovanili rispetto al *Cantare di Fiorio e Biancifiore* si aggiungono a molti altri elementi speculari a livello narrativo che legano le due opere, e non sorprendono chi conosca lo spregiudicato *modus operandi* di Boccaccio e le continue contaminazioni a cui sono assoggettate e con cui sono messe a frutto le “fonti” nella sua officina poetica.

A far ipotizzare una precedenza del *Cantare* rispetto al *Filostrato* spingerebbe a parere di Surdich il fatto che il cantare non riprenda né citi il *Filocolo*, mentre se il cantare avesse tratto il metro dal *Filostrato*, giacché il *Fiorio e Biancifiore* tratta la stessa materia romanzesca del *Filocolo*, se questo fosse stato precedente al cantare difficilmente quest'ultimo avrebbe potuto ignorarne l'*auctoritas*.

Inoltre per lo studioso potrebbe far ipotizzare un'imitazione del metro del *Cantare* da parte del Boccaccio il suo utilizzare nel medesimo periodo di tempo nel *Filocolo* lo stesso tema romanzesco del *Cantare* e nel *Filostrato* l'ottava narrativa.²⁷

Preso l'abbrivio dalle riflessioni di Surdich, bisogna poi considerare che se si volesse ammettere per ipotesi l'invenzione dell'ottava rima narrativa da parte del Certaldese, dovremmo ritenere possibile un'operazione

²⁶ Surdich 1990: 13.

²⁷ Cf. anche Bendinelli Predelli 2011: 161: «It is not inconceivable that Boccaccio received the suggestion of the new metre from a manuscript containing something similar to the story of *Fiorio e Biancifiore* (and possibly from a manuscript with that very poem: the story obviously impressed him so much that he reworked it in his prose novel the *Filocolo*)».

problematica per un genere tradizionale e per eminenza conservativo come quello dei cantari, tra le cui forme come chiarito dalla Cabani identifichiamo un preciso repertorio di *clichés*, di zeppe, una sintassi e prosodia ben riconoscibili, e insomma tutta una vasta serie di *tópoi* espressivi e stilistico-retorici, di temi ricorrenti, e persino un lessico e una temperie fantastica spesso predicibili. Dovremmo immaginare che l’umile canterino del *Cantare di Fiorio e Biancifiore* o chi per lui potesse accogliere il metro di nuova invenzione quasi istantaneamente, nel giro di un paio di anni, adattandolo alle proprie esigenze espressive tanto dissimili da quelle boccacciane del *Filostrato*, calandovi dentro una sintassi semplificata (per lo più paratattica e spesso quadrimembre come è quella dell’ottava canterina delle “origini”, diversissima dalla sintassi delle ottave di Boccaccio), nonché il ricco patrimonio formale e formulare che dai cantari passerà anche al poema rinascimentale.²⁸

Forse sarebbe troppo pretendere un’operazione tanto complessa da parte di uno di questi autori spesso anonimi, il cui patrimonio di conoscenze può essere certo vario, ma che li identifica il più delle volte come degli abili artigiani della penna e non come artisti eccelsi e smaliziati.

Che l’operazione inversa, cioè un’appropriazione del metro e di alcuni altri pochi tratti espressivi del cantare da parte dell’autore del *Decameron* potesse costare all’autore una fatica modesta lo testimonia tutta o quasi la produzione di Boccaccio. Il quale aveva già riutilizzato la terzina dantesca nella giovanile *Caccia di Diana* (e la riprenderà nell’*Amorosa visione*), o ripropone alcune stanze della canzone più nota di Cino da Pistoia nel libro V del *Filostrato*,²⁹ opera in cui rielabora anche alcuni versi del *Roman* di Benoît, o che sempre nel 1339 plagiava nella sua epistola latina *Mavortis milix strenue* inviata idealmente al Petrarca a Avignone parte dell’epistola dantesca a Moroello Malaspina. O che più tardi nell’*Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-1344) comporrà sul modello ovidiano delle *Heroides* un’unica lunga eroide in volgare, o che imita nelle 11 ballate pluristrofiche del *De-*

²⁸ Sulla storia successiva dell’ottava nel Rinascimento si sofferma Facini 2018.

²⁹ Boccaccio riscrive in ottave, nel *Filostrato* (V, 60 sgg.) la canzone di Cino da Pistoia *La dolce vista e’l bel guardo soave*: per quattro delle cinque ottave di cui si compone, il canto di Troilo è una ripresa letterale della canzone. Cf. Gorni 1978.

cameron gli schemi metrici della piú antica tradizione stilnovistica presenti nella sezione ballatistica del codice Escorialense latino e. III. 23, ormai arcaizzanti alla metà del Trecento – come quello, a c. 77r, di una ballata di Guido Novello da Polenta, antico imitatore settentrionale dello Stilnovo, possibile modello della ballata della Lisa *Muoviti Amore e vattene a messere* (*Dec.* X, 7) –.³⁰ O che ancora spesso compone le sue *Rime* in una puntuale *koiné* neo-stilnovistica, pur destinandole a esprimere realtà psicologiche tanto diverse dall’esperienza intellettuale dello Stilnovo. Gli esempi si potrebbero moltiplicare, poiché Boccaccio è autore incline al *pastiche* e alla mistificazione e parodizzazione dei prestiti e degli acquisti letterari. Nel *Ninfale fiesolano* possiamo ritrovare ad esempio l’ispirazione del Dante delle *Rime* e della *Commedia* e il *De Amore* del Cappellano, la *Cronica* di Giovanni Villani, le *Metamorfosi* di Ovidio e il linguaggio realistico delle metafore oscene che pochi anni dopo l’autore utilizza nel *Decameron* nell’*Introduzione* alla VI giornata, nel litigio di Tindaro e Licisca.

Infine, come ha bene sottolineato Balduino, quel che è soprattutto cogente nello stabilire la tradizione da cui dipende l’ottava rima cosí come la utilizzano i cantari è l’esigenza di situarla in un contesto culturale appunto “popolare”, in cui la forma metrica sia legata all’esecuzione orale, a caratteristiche di generi come il serventese o le laude,³¹ a una temperie

³⁰ Come ricostruisce Guido Capovilla «la marcata tendenza alla ballata pluristrofica manifestata dai siculo-toscani e proseguita da Cavalcanti viene ad essere lievemente incrinata da Dante, Lapo Gianni, Gianni Alfani, e definitivamente infranta da Cino e dal Petrarca, e tutto l’*usus* del secolo XIV si rivela chiaramente orientato verso la ballata “nuda”» (Capovilla 1978: 126; cf. anche Capovilla 1977; Barbiellini Amidei 2009).

³¹ Poiché come ha scritto Balduino: «una nuova forma metrica non è, di norma, creazione *ex nihilo*, che come tale [...] nasca improvvisa e spontanea dalla fantasia di un singolo artista; è piuttosto un organismo che, venendo ad inserirsi in un “sistema”, muove da una o piú forme preesistenti» (Balduino 1984: 98). Cf. anche Bendinelli Predelli 2011: 159: «If we want to investigate the origins of *ottava rima*, we should perhaps concentrate on narrative antecedents rather than on lyric ones. In this context, we should perhaps pay more attention to narrative metres such as those used in *serventesi*, following De Robertis who already in 1980 underlined the similarities between the *serventese* and the *cantare*. A variant form of *serventese* seems to have developed into the extremely popular six-line narrative stanza, the *sestina narrativa* (in the terminology of Raffaele Spongano, the *serventese ritornellato*). Although the *sestina* appears more often with the rhyme pattern aaaabb, the rhyme pattern ababcc also existed and is documented, for example,

caratteristica e a un repertorio esecutivo e formulare secolari,³² che conosceranno una fortuna imponente nel Quattrocento e nel Cinquecento pas-

in a historical *contrasto* by Gidino di Sommacampagna dated 1384». Rabboni 2014: 177-8 richiama, in ambito narrativo, lo schema della nona rima dell’*Intelligenza* (ABA-BABCCB). Inoltre presenta le notevoli difficoltà di una attribuzione del metro al Boccaccio: «A vantaggio delle riserve di Balduino, si potrà aggiungere che – sempre facendo valere l’assunto di De Robertis, per cui ai cantari è difficile attribuire altra data da quella del più antico manoscritto che li conserva – nel caso del *Fiorio e Biancifiore*, il più antico cantare pervenutoci (datato al 1343, entro il codice magliabechiano già ricordato), risulta arduo pensare ad una “presa” così rapida del *Filostrato*: nel lasso di tempo che va dal 1335 ca. (nell’ipotesi alta di datazione, si diceva) al 1343 (del fascicolo magliabechiano). Specie considerando che il canterino del *Fiorio* non rivela gusti e frequentazioni dotte, come sarebbero da supporre necessariamente nel caso di domestichezza col *Filostrato*, di circolazione ben scarsa, oltre che tarda. Ci si dovrà anche chiedere chi poté diffondere all’esterno la conoscenza del metro, e, insieme, dell’opera boccacciana in ottave; ed inoltre, se sia credibile che il metro s’imponesse in così breve tempo nel favore di cantori semi-analfabeti, come in genere si rivelano i canterini, compreso l’autore del *Fiorio*. Ma anche una volta accordato un ruolo privilegiato in tal senso al Pucci, che i mezzi per assimilare prontamente la lezione boccacciana li aveva, restano da considerare le tracce dialettali venete, anzi veronesi, che spiccano nel tessuto del *Fiorio* (basava, damiselle, agiurro “azzurro”, bategiati, cossa “coscia”, rime quali sollaccio: palaccio: braccio, ecc.), copiato – bene ripetere – da una mano fiorentina. Sono elementi che lasciano sospettare una circolazione, se non un’origine settentrionale del cantare (senza, peraltro, considerare l’eventualità anche di un ruolo di Napoli, dove il *Filostrato* fu composto). Sicché, nell’ipotesi più economica – che la copia magliabechiana (copia, si badi: dunque, preceduta da almeno un altro stadio del testo) rimonti ad un antografo veronese e sia stata trascritta da un menante fiorentino, il quale, per le (evidenti) sue modeste capacità, sia riuscito solo in pochi casi a ripatinare la lingua del suo esemplare –, andrebbe supposto un intervallo ancora maggiore: quello necessario perché, dietro l’esempio – diciamo – boccacciano (o forse, anche, pucciano), un anonimo recepisce, a Verona o dintorni, il modello, ne proponesse una replica e questa “passasse” (o tornasse) poi in Toscana per essere copiata nel manoscritto magliabechiano. Ma non solo: ci sarebbe anche da notare che l’ottava di Boccaccio è regolare (rispetta le misure e gli accenti), quella del *Fiorio*, e degli altri cantari antichi, è invece di un tipo piuttosto diverso, con forte tendenza all’anisillabismo, all’accentazione non canonica, alle rime imperfette. Son tutti elementi che gettano ombra, mi pare, sulla supposta paternità boccacciana, mentre molto più economica risulta l’ipotesi che Boccaccio abbia recepito il metro, insieme alla materia, dalla produzione popolare».

³² Come infatti scrisse Limentani 1961: 40: «Prima, parallelamente e dopo l’operato boccacciano il filone canterino si stende continuo a segnare la linea generale e lo sfondo quotidiano di questa storia più colta.»

sando dai cantari ai poemi in ottave e ai romanzi cavallereschi del Pulci, del Boiardo, dell'Ariosto e del Tasso.

La tradizione dell'ottava rima dei cantari deve dunque essere collegata a un contesto culturale ideologicamente connotato, che ci è anche documentato da un ricco repertorio linguistico e formale che difficilmente si può immaginare legato all'iniziativa individuale del Boccaccio o di un isolato canterino.

2. COLTO E POPOLARE, ALTO E BASSO

A margine di quanto osservato, che si vuole offrire come contributo alla *vexata quaestio* dell'origine dell'ottava rima narrativa si può inoltre osservare che se è imprescindibile tener conto di precise coordinate socioculturali per interpretare l'opera degli autori così come lo sviluppo dei generi e delle forme, nel medioevo in particolare, categorie come popolare e colto, o alto e basso non vanno intese in senso assoluto, ma piuttosto interagiscono e sono commiste all'interno di autori e opere letterarie, e andrebbero utilizzate come valori scalari e relativi.

Claudio Giunta, in *Poesia popolare e poesia d'arte*, osserva che non bisogna applicare alla poesia del medioevo delle categorie novecentesche, e parla al proposito di "trasversalità", di scambio costante tra "popolare" e "colto".³³ Giunta preferisce parlare, piuttosto che di una contrapposizione di popolare e colto, di carattere tradizionale della letteratura medievale:

appare chiaro che il nome di popolare è inadeguato a definire motivi, formule, tratti retorici che non sono affatto esclusivi della poesia popolare ma circolano ad ogni livello.³⁴

³³ Vd. Giunta 2010: 13: «nella poesia premoderna è meno netta, più sfumata, quella distinzione di piani e di livelli tra alto e basso, colto e popolare su cui insistono invece i critici romantici e postromantici». Bisogna dunque immaginare «una sostanziale continuità tra il linguaggio della poesia d'arte 'firmata' e il linguaggio della poesia popolare che ci è giunta anonima» (*Ibi*: 18).

³⁴ *Ibid.*; come aggiunge lo studioso: «in età premoderna tanto la poesia dotta quanto la poesia popolare potevano essere lette in pubblico, recitate, cantate» (*Ibi*: 19); «È per questo che fare storia della letteratura dell'età preromantica può anche voler dire fare

Ma riprendendo il nostro discorso, ad avvicinare alcuni atteggiamenti del Boccaccio e dei cantari, possiamo ricordare che tanto il Boccaccio, quanto il Pucci o altri autori di cantari, come si è detto, spesso “volgarizzano” testi e temi di opere antiche, latine o mediolatine, o d’oïl. Boccaccio divulga e riattualizza l’*Ethica Nicomachea* di Aristotele,³⁵ o il *De Amore* di Andrea Cappellano,³⁶ o il *Roman de Troie* o Dante, e in tale operazione non necessariamente “abbassa” tali testi, ma li metabolizza e trasforma artisticamente.

Come per certi aspetti i testi di Boccaccio, anche i cantari, come si è osservato, ci si possono presentare come “testi secondi” e si fanno mediatori di cultura per un nuovo pubblico, che spesso tuttavia non coincide con il pubblico a cui si rivolge il Boccaccio.

In un’ottica di avvicinamento tra cultura alta e popolare, possiamo constatare come l’oralità così manifesta nei cantari ci aiuti a comprendere meglio quel fortissimo residuo di oralità presente nella letteratura medievale nel suo complesso, e in modo notevole nel *Decameron*, a tutti i livelli della sua struttura narrativa.

Come si è già ricordato, ad accomunare i cantari al Boccaccio e a tanti altri autori della letteratura trecentesca e non solo trecentesca, vi è ancora il frequente aderire al fascino tardogotico del mito cortese.³⁷

degli inventari di *topoi* (Curtius, Pozzi); è per questo che la poesia più raffinata può dire le stesse cose che si dicono nei proverbi; è per questo che nel linguaggio della letteratura possono trovare spazio elementi, formule fisse tipiche del linguaggio prosastico. Ed è per questo, per tornare al nostro discorso, che formule o motivi della tradizione che definiamo popolare possono essere adoperati liberamente dagli autori colti. Tra la *Naturpoesie* del popolo e la *Kunstpoesie* degli scrittori esistevano certamente delle differenze – nell’uso dei metri, nei temi, nella fisionomia dell’io poetico, della voce che parlava attraverso la poesia – ma non esistevano quelle barriere che sono andate consolidandosi nel corso dell’età moderna. [...] Nessuna barriera, dunque: perché queste barriere tra la letteratura popolare e la letteratura colta, se hanno un senso oggi, sono anacronistiche, inadeguate quando vengono applicate alla letteratura medievale» (*Ibi*: 22).

³⁵ Che Boccaccio possedeva nella traduzione latina del 1246 di Roberto Grossatesta con il commento di San Tommaso ricopiato di sua mano nel codice, oggi nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, ms. A 204 Inf. Cf. Fiorinelli 2019-2020, con ampia bibliografia.

³⁶ Vd. Barbiellini Amidei 2005; *Libro d’Amore* (Barbiellini Amidei).

³⁷ Cf. Branca 1936.

Ad avvicinare i cantari e il Boccaccio, è l'appartenenza a un'epoca, come si è detto, in cui la letteratura è eminentemente "popolare", nel senso che ambisce a conquistare un pubblico vasto e a farsi modello, talora anche in una prospettiva politica e civile. Ideali, come ha osservato Bartuschat, che Boccaccio esprimerà, riguardo alla letteratura in volgare, nel suo *Trattatello in laude di Dante* (in tre stesure), già per la verità situandosi in una posizione "difensiva", poiché a breve l'avanguardia della letteratura italiana si sarebbe spostata umanisticamente dalla parte del latino.³⁸

Nonostante alcuni accostamenti possibili e forse necessari tra l'operato del Boccaccio e i cantari,³⁹ tuttavia, come illustrano l'analisi stilistica e metrico-sintattica dell'ottava nelle opere del Boccaccio e nei cantari, è evidente che ci troviamo davanti a realizzazioni completamente diverse. Se i cantari sono opera di autori dotati di abilità e conoscenze diversificate ma da ascrivere per lo più all'artigianalità e a un ambito popolare o semicolto, nelle opere in ottava rima del Certaldese intravediamo un autore raffinato, alessandrino, a volte popolareggiante, che in ogni caso desidera appropriarsi genialmente delle tradizioni culturali e letterarie in cui si imbatte, e segnare tali esperienze nobilitandole.

Beatrice Barbiellini Amidei
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Boccaccio, *Filostrato* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, ed. crit. a c. di Vittore Branca, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, II, Milano, Mondadori, 1964.

³⁸ Per la difesa del volgare attuata da Boccaccio nel *Trattatello* e il carattere "militante" della sua biografia dantesca, cf. Bartuschat 2007.

³⁹ Vd. Branca 1936. Per la citazione di cantari e personaggi dei cantari nelle opere del Boccaccio, cf. Rabboni 2014: 173-5.

- Boccaccio, *Filostrato* (Surdich) = Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, a c. di Luigi Surdich, Milano, Mursia, 1990 (ristampa 2019).
- Boccaccio, *Ninfale fiesolano* (Balduino) = Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, ed. crit. a c. di Armando Balduino, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, III, Milano, Mondadori, 1974.
- Boccaccio, *Teseida* (Limentani) = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, ed. crit. a c. di Alberto Limentani, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, II, Milano, Mondadori, 1964.
- Boccaccio, *Teseida* (Agostinelli–Coleman) = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, crit. ed. by Edvige Agostinelli, William E. Coleman, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015.
- Il cantare di Fiorio e Biancifiore* (Crescini) = *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*, edito ed illustrato da Vincenzo Crescini, Bologna, Romagnoli, 2 t., 1889 e 1899.
- Cantari del Trecento* (Balduino) = *Cantari del Trecento*, a c. di Armando Balduino, Milano, Marzorati, 1970.
- Cantari di Griselda* (Morabito) = *Cantari di Griselda*, ed. crit. a c. di Raffaele Morabito, L'Aquila · Roma, Japadre, 1988.
- Cantari novellistici* (Benucci – Manetti – Zabagli) = *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a c. di Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli, Roma, Salerno, 2002, 2 t.
- Libro d'Amore* (Barbiellini Amidei) = *Libro d'Amore attribuibile a Giovanni Boccaccio: volgarizzamento del «De Amore» di Andrea Cappellano. Testi in prosa e in versi*, ed. crit. a c. di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.

LETTERATURA SECONDARIA

- Allaire 1997 = Gloria Allaire, *Andrea da Barberino and the Language of Chivalry*, Gainesville, FL, University Press of Florida, 1997.
- Antonelli 1989 = Roberto Antonelli, *The Birth of Criseyde – An Exemplary Triangle: 'Classical' Troilus and the Question of Love at the Anglo-Norman Court*, in Piero Boitani (ed. by), *The European Tragedy of Troilus*, Oxford, Clarendon Press, 1989: 21-48.
- Balduino 1964 = Armando Balduino, *Tradizione canterina e tonalità popolareggianti nel «Ninfale fiesolano»*, «Studi sul Boccaccio», 2 (1964): 25-80.
- Balduino 1974 = Armando Balduino, *Introduzione* a Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, ed. crit. a c. di Armando Balduino, in Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, III, Milano, Mondadori, 1974.
- Balduino 1982 = Armando Balduino, «*Pater semper incertus*». *Ancora sull'origine dell'ottava rima*, «*Mettrica*», 3 (1982): 107-58.

- Balduino 1984 = Armando Balduino, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984: 93-140.
- Barbiellini Amidei 1997 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Quando il testo si fa voce. A proposito del "cantare" e della sua funzione sociale*, «Proteo. Quaderni del Centro Interuniversitario di Teoria e Storia dei Generi Letterari», 3 (1997): 7-17.
- Barbiellini Amidei 2005 = Beatrice Barbiellini Amidei, *La novella di Gualtieri e Griselda (DEC. X 10) e il "Libro di Gualtieri"*, «Filologia e critica», 30 (2005): 3-33.
- Barbiellini Amidei 2007 = Beatrice Barbiellini Amidei, *I cantari tra oralità e scrittura*, in Michelangelo Picone, Luisa Rubini (a c. di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005)*, Firenze, Olschki, 2007: 19-28.
- Barbiellini Amidei 2009 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Da Dante a Boccaccio: a proposito delle ballate del «Decameron» e della ballata con ragione in prosa del ms. Ricc. 2317*, in Luciano Formisano, Francesca Gambino (a c. di), *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, Atti del 6° convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova · Stra, 2006, Padova, Unipress, 2009: 891-917.
- Barbiellini Amidei 2016 = Beatrice Barbiellini Amidei, *In margine all'ottava cante-rina, ai poemi in ottave del Boccaccio e alla comunicazione letteraria*, «Carte Romanze», 4/2 (2016): 305-16.
- Barbiellini Amidei 2020 = Beatrice Barbiellini Amidei, *Sul «Filostrato» e il «Roman de Troie» di Benoît de Sainte Maure*, «Studi sul Boccaccio», 48 (2020): 121-48.
- Bartoli 1999-2000 = Lorenzo Bartoli, *Considerazioni attorno ad una questione metricologica. Il Boccaccio e le origini dell'ottava rima*, «Quaderns d'Italià», 4/5 (1999-2000): 91-9.
- Bartuschat 2007 = Johannes Bartuschat, *Les «vies» de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV^e-XV^e siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo, 2007.
- Battaglia Ricci 2000a = Lucia Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del "Trionfo della morte"*, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Battaglia Ricci 2000b = Lucia Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Bendinelli Predelli 2011 = Maria Bendinelli Predelli, *The Textualization of Early Italian Cantari*, in William Robins (ed. by), *Textual Cultures of Medieval Italy. Essays from the 41st Conference on Editorial Problems*, Toronto, University of Toronto Press, 2011: 145-64.
- Bendinelli Predelli 2014 = Maria Bendinelli Predelli, *Arthurian Material in Italian Cantari*, in Regina Psaki, Gloria Allaire (ed. by), *The Arthur of the Italians*,

- Cardiff, University of Wales Press, 2014: 105-20 (in versione non abbreviata *Letteratura arturiana: i cantari*, in mgill.academia.edu).
- Bertoni 1929 = Giulio Bertoni, *Il Cieco da Ferrara e altri improvvisatori alla corte d'Este*, «Giornale storico della letteratura italiana», 94 (1929): 271-78.
- Bettarini Bruni 1984 = Anna Bettarini Bruni, *Intorno ai cantari di Antonio Pucci*, in Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a c. di), *I cantari: struttura e tradizione*, Atti del convegno internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981), Firenze, Olschki, 1984: 143-60.
- Branca 1936 = Vittore Branca, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del «Filostrato» e del «Teseida»* (1936), in Idem, *Studi sui cantari*, Firenze, Olschki, 2014: 1-91.
- Cabani 1987 = Maria Cristina Cabani, *Le forme del cantare epico cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1987.
- Cabani 2010 = Maria Cristina Cabani, *recensione a Luca Degl'Innocenti, I «Reali» dell'Altissimo: un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008, «Italianistica», 39/1 (2010): 158-62.
- Capovilla 1977 = Guido Capovilla, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico Due-Trecentesco*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 154 (1977): 238-60.
- Capovilla 1978 = Guido Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in Agostino Ziino (ed. by), *L'Ars Nova italiana del Trecento. IV. Atti del III Convegno internazionale sul tema La musica al tempo del Boccaccio e i suoi rapporti con la letteratura* (Siena-Certaldo 19-22 luglio 1975), Certaldo, Edizioni Centro di Studi sull'Ars Nova Italiana del Trecento, 1978: 107-47.
- Croce 1933 = Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte* (1933), in Idem, *Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Napoli, Bibliopolis, 1991: 15-66.
- De Robertis 1961 = Domenico De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in Aa. Vv., *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di studi di Filologia italiana nel Centenario della Commissione per i testi di Lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961: 119-38.
- De Robertis 1970 = Domenico De Robertis, *Cantari antichi*, «Studi di filologia italiana», 28 (1970): 20-77.
- De Robertis 1978 = Domenico De Robertis, *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978: 91-109.
- De Robertis 1984 = Domenico De Robertis, *Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima*, in Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a c. di), *I cantari. Struttura e tradizione*. Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981), Firenze, Olschki, 1984: 9-24.
- De Robertis 2002 = Domenico De Robertis, *Introduzione*, in Elisabetta Benucci, Roberta Manetti, Franco Zabagli (a c. di), *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, Roma, Salerno, 2002, 2 t., I: IX-LI.

- Degl'Innocenti 2008 = Luca Degl'Innocenti, *I «Reali» dell'Altissimo: un ciclo di cantari fra oralità e scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2008.
- Degli Innocenti 2014 = Luca Degli Innocenti, *The Singing Voice and the Printing Press: Itineraries of the Altissimo's Performed Texts in Renaissance Italy*, «The Italianist», 34 (2014): 318-35.
- Degli Innocenti – Rospoche 2016 = Luca Degli Innocenti, Massimo Rospoche, *Street Singers: An Interdisciplinary Perspective, The Cantastorie in Renaissance Italy: Street Singers between Oral and Literate Cultures*, «Italian Studies», 71 / 2 (2016): 149-53.
- Dionisotti 1959 = Carlo Dionisotti, «Entrée d'Espagne», «Spagna», «Rotta di Roncisvalle», in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1959: 207-41
- Dionisotti 1964 = Carlo Dionisotti, *Appunti su testi antichi*, «Italia medioevale e umanistica», 7 (1964): 77-131.
- Dionisotti 1989 = Carlo Dionisotti, *Appunti su cantari e romanzi*, «Italia medioevale e umanistica», 32 (1989): 227-61.
- Facini 2018 = Laura Facini (a cura di), *Nuove prospettive sull'ottava rima*, Lecce · Rovato (BS), Pensa MultiMedia, 2018.
- Fiorinelli 2019 = Gaia Fiorinelli, *Osservazioni sull'ottava rima nel «Filostrato»*, «Carte Romanze», 7/2 (2019): 375-403.
- Fiorinelli 2019-2020 = Gaia Fiorinelli, *A proposito di alcune postille boccacciane nell'Ambrosiano A 204 inf.*, «Heliotropia», 16 /17 (2019-2020): 107-68.
- Fiorinelli 2020 = Gaia Fiorinelli, «Amore è di tre maniere»: echi dell'VIII libro dell'«Ethica Nicomachea» nella novella di Ghismonda e nel Boccaccio, «Carte Romanze», 8/1 (2020): 199-240.
- Franceschetti 1973 = Antonio Franceschetti, *Rassegna di studi sui cantari*, «Lettere Italiane», 25 /4 (1973): 556-74.
- Giunta 2010 = Claudio Giunta, *Poesia popolare e poesia d'arte* (<https://claudio-giunta.it/2010/04/poesia-popolare-poesia-darte/>).
- Gorni 1978 = Guglielmo Gorni, *Un'ipotesi sull'origine dell'ottava rima*, «Metrica», 1 (1978): 79-94.
- Gozzi 2011 = Maria Gozzi, *Riflessioni sull'ottava*, «Studi sul Boccaccio», 39 (2011): 397-407.
- Limentani 1961 = Alberto Limentani, *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere italiane», 13 /1 (1961): 20-77.
- Menichetti 2006 = Aldo Menichetti, *Saggi metrici*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006.
- Monteverdi 1958 = Angelo Monteverdi, *Un libro d'Ovidio e un passo del «Filocolo»*, in Anna Granville Hatcher, Karl Ludwig Selig (ediderunt), *Studia philologica et litteraria in honorem Leo Spitzer*, Bern, Francke, 1958: 335-40.

- Padoan 1978 = Giorgio Padoan, *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio* (1964), in Id., *Il Boccaccio le muse il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978 (ristampa 1993): 1-91.
- Parma 2003 = Michela Parma, *Fortuna spicciolata del «Decameron» fra Tre e Cinquecento, I, Per un catalogo delle traduzioni latine e delle riscritture italiane volgari*, «Studi sul Boccaccio», 31 (2003): 203-70.
- Parma 2005 = Michela Parma, *Fortuna spicciolata del «Decameron» fra Tre e Cinquecento, II, Tendenze e caratteristiche delle rielaborazioni*, «Studi sul Boccaccio», 33 (2005): 299-364.
- Pasquini 1995 = Emilio Pasquini, *Letteratura popolare e popolareggiante*, in Enrico Malato (dir. da), *Storia della letteratura italiana. II. Il Trecento*, Roma, Salerno Editrice, 1995: 921-91.
- Perrotta 2005 = Annalisa Perrotta, *I cantari cavallereschi: un quarantennio di studi*, «Bollettino di italianistica», 1 (2005): 91-117.
- Perugi 1989 = Maurizio Perugi, *Cbiose gallo-romanze alle «Eroidi»: un manuale per la formazione letteraria del Boccaccio*, «Studi di filologia italiana», 47 (1989): 101-48.
- Picone 1977 = Michelangelo Picone, *Boccaccio e la codificazione dell'ottava*, in Marga Cottino-Jones, Edward F. Tuttle (a cura di), *Boccaccio: secoli di vita*, Atti del Congresso Internazionale Boccaccio, Università di California, Los Angeles (17-19 ottobre 1975), Ravenna, Longo, 1977: 53-65.
- Picone 1984 = Michelangelo Picone, *La «matière de bretagne» nei cantari*, in Michelangelo Picone, Maria Bordinelli Predelli (a c. di), *I cantari. Struttura e tradizione*. Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981), Firenze, Olschki, 1984: 87-102.
- Praloran 2007 = Marco Praloran, *Alcune osservazioni sullo studio delle strutture formali nei cantari*, in Michelangelo Picone, Luisa Rubini (a cura di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del Convegno Internazionale di Zurigo (23-25 giugno 2005), Firenze, Olschki, 2007: 3-17.
- Quaglio 1960 = Antonio Enzo Quaglio, *Studi sul Boccaccio*, «Giornale storico della letteratura italiana», 137 (1960): 432-4.
- Rabboni 2009 = Renzo Rabboni, *Studi ed edizioni di cantari: una rassegna*, «Lettere Italiane», 61 /3 (2009): 425-59.
- Rabboni 2013 = Renzo Rabboni, *Generi e contaminazioni: studi sui cantari, l'egloga volgare e la prima imitazione petrarchesca*, Roma, Aracne, 2013.
- Rabboni 2014 = Renzo Rabboni, *Boccaccio e i cantari: un'antologia in ottave di fine Trecento (Laur. Plut. LXXVIII.23, cc. 138-178) e il «Corbaccio»*, in Antonio Ferracin, Matteo Venier (a c. di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Udine, Forum, 2014: 173-87.
- Rada 2007 = Paola Rada, *Cantari tratti dal «Decameron»: modalità di riscrittura della*

- novella di Paganino e Ricciardo (II, 10)*, in Michelangelo Picone, Luisa Rubini (a c. di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005) Firenze, Olschki, 2007: 339-53.
- Rada 2009 = Paola Rada, *Cantari tratti dal «Decameron». Modalità di riscrittura ed edizione della Storia di Messer Ricciardo (II, 10), della Novella di Paganino (II, 10) e della Novella bellissima d'uno monaco e uno abate (I, 4)*, Pisa, Pacini, 2009.
- Roggia 2014 = Carlo Enrico Roggia, *Narrazione in ottave*, in Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese, Lorenzo Tomasin (a c. di), *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci, 2014: 101-9.
- Roncaglia 1965 = Aurelio Roncaglia, *Per la storia dell'ottava rima*, «Cultura neolatina», 25 (1965): 5-14.
- Ronchetti 2015 = Alessia Ronchetti, *Between «Filocolo» and «Filostrato»: Boccaccio's Authorial Doubles and the Question of «Amore per diletto»*, «The Italianist», 35/3 (2015): 318-33.
- Rospoche 2014 = Massimo Rospoche, *«In vituperium status veneti»: the case of Niccolò Zoppino*, «The Italianist», 34/ 3 (2014): 349-61.
- Segre 1991³ = Cesare Segre, *La prosa del Duecento*, in Idem, *Lingua, Stile e Società*, Milano, Feltrinelli, 1991³: 13-47.
- Soldani 2015 = Arnaldo Soldani, *L'ottava di Boccaccio e di alcuni cantari trecenteschi. Uno studio tipologico*, «Stilistica e metrica italiana», 15 (2015): 41-82.
- Spiazzi 2016 = Anna Spiazzi, *Per l'analisi dell'oralità nei cantari*, «Carte Romanze», 4/2 (2016): 145-74.
- Surdich 1990 = Luigi Surdich, *Introduzione*, in Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, a c. di Luigi Surdich, Milano, Mursia, 1990 (ristampa 2019).
- Ventrone 1993 = Paola Ventrone, *Gli araldi della commedia: teatro a Firenze nel Rinascimento*, Pisa, Pacini, 1993.
- Villoresi 2005 = Marco Villoresi, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno editrice, 2005.
- Villoresi 2009a = Marco Villoresi, *La voce in piazza. Note e divagazioni sulla figura del canterino*, «Paragone Letteratura», 60 (2009): 41-72.
- Villoresi 2009b = Marco Villoresi, *Panoramica sui poeti performativi d'età laurenziana*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 34 (2009): 11-33.
- Wilson 2013 = Blake Wilson, *Dominion of the Ear: Singing the Vernacular in Piazza San Martino*, «I Tatti Studies in the Italian Renaissance», 16 1/2 (2013): 273-87.
- Wilson 2015 = Blake Wilson, *Canterino and Improvisatore: Oral Poetry and Performance*, in Anna Maria Busse-Berger, Jesse Rodin (ed. by), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015: 292-310.

Wilson 2016 = Blake Wilson, *The Cantastorie/Canterino/Cantimbanco as Musician*, «Italian Studies», 71 / 2 (2016), *The Cantastorie in Renaissance Italy: Street Singers between Oral and Literate Cultures*: 154-70.

I cantari. Struttura (Picone–Bendinelli Predelli) = Michelangelo Picone, Maria Bendinelli Predelli (a cura di), *I cantari. Struttura e tradizione*. Atti del Convegno Internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981), Firenze, Olschki, 1984.

Il cantare italiano (Picone–Rubini) = Michelangelo Picone, Luisa Rubini (a c. di), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), Firenze, Olschki, 2007.

RIASSUNTO: Il saggio è un contributo alla *vexata quaestio* sull’origine dell’ottava rima narrativa. Si riflette su importanti spunti di Surdich e su dati noti per ipotizzare un’imitazione del metro del *Cantare di Fiorio* da parte del Boccaccio, che utilizza negli stessi anni nel *Filocolo* lo stesso tema romanzesco del *Cantare* e nel *Filostrato* l’ottava narrativa. Le operazioni inverse delle due opere giovanili rispetto al *Cantare di Fiorio* si aggiungono a molti altri elementi speculari nelle due opere boccacciane. Immaginare che l’autore del *Cantare di Fiorio* o chi per lui accogliesse il metro di nuova invenzione istantaneamente, adattandolo a esigenze espressive molto dissimili da quelle del *Filostrato* e calandovi una sintassi semplificata diversissima da quella delle ottave di Boccaccio, significa ritenere possibile un’operazione problematica per un genere tradizionale e conservativo come quello dei cantari. Che al contrario l’appropriazione del metro e di alcuni pochi tratti espressivi del cantare da parte del Boccaccio potesse costare all’autore una fatica modesta lo testimonia tutta o quasi la sua produzione. Come ha sottolineato Balduino nello stabilire la tradizione da cui dipende l’ottava rima così come la utilizzano i cantari è cogente l’esigenza di situarla in un contesto culturale “popolare”, in cui la forma metrica sia legata all’esecuzione orale, a caratteristiche di generi come il serventesi, a una temperie caratteristica e a un repertorio linguistico e formale secolari. Se è imprescindibile tener conto di precise coordinate socioculturali per interpretare l’opera degli autori come lo sviluppo dei generi e delle forme, nel medioevo in particolare, categorie come popolare e colto non vanno intese in senso assoluto ma andrebbero utilizzate come valori scalari e relativi. Nonostante accostamenti possibili tra l’operato del Boccaccio e i cantari è evidente che i cantari sono da ascrivere a un ambito per lo più semicolto, mentre nelle opere in ottava rima del Certaldese intravediamo un autore che desidera appropriarsi delle tradizioni in cui si imbatte e segnare tali esperienze nobilitandole.

PAROLE CHIAVE: *vexata quaestio*, ottava rima, cantari, Boccaccio, *Filostrato*, *Filocolo*, *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, popolare, colto.

ABSTRACT: The essay is a contribution to the *vexata quaestio* of the origin of *ottava rima*. Some important ideas of Surdich and known data are discussed to hypothesize Boccaccio's imitation of *Cantare di Fiorio*'s meter. The author used in the same years in the *Filocolo* the topic of the *Cantare* and in the *Filostrato* the *ottava rima*. The inverse operations with respect to the *Cantare di Fiorio* are added to many other specular elements in Boccaccio's juvenile works. To imagine that the *Cantare di Fiorio*'s author or someone else could welcome the meter of new invention instantly, adapting it to requirements very different from *Filostrato*'s, with a simplified syntax very different from that of Boccaccio's *ottave* is very problematic for a conservative and traditional genre like that of *cantari*. On the contrary, the appropriation of the meter and few expressive features by Boccaccio might have been a modest effort, as his literary production attests. As underlined by Balduino, in establishing the tradition of *ottava rima* used in the *cantari* it's imperative to place it in a "popular" context, with a secular repertoire; the metrical form has to be connected to the *performance*, to genres as *serventese*. To interpret authors' works and the development of literary genres and forms it's essential to take into account precise socio-cultural coordinates, but we can anyway remember that in the Middle Ages in particular, categories as popular and cultured should be used as scalar and relative values. It's possible to put Boccaccio and the *cantari* side by side, but these last are to be ascribed most of the times to a semieducated literary field, instead Boccaccio's poems in *ottava rima* show an author who wishes to appropriate the traditions in which he comes across ennobling them.

KEYWORDS: *vexata quaestio*, *ottava rima*, *cantari*, Boccaccio, *Filostrato*, *Filocolo*, *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, popular, cultured.