

Boccaccio: gli antichi e i moderni

a cura di
Anna Maria Cabrini
e Alfonso D'Agostino

© 2018 Ledizioni LediPublishing
Via Alamanni, 11 – 20141 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

Boccaccio: gli antichi e i moderni
a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino

Prima edizione: Luglio 2018
ISBN cartaceo 978-88-6705-808-2

In copertina: British Library, ms. Royal G V, f. 3v.

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

PRESENTAZIONE

La straordinaria ricchezza dell'opera di Boccaccio (*maravigliosa* avrebbe detto l'autore), nelle sue plurime componenti, e la fruttuosa eredità, testimoniata da un'inesausta fortuna plurisecolare, offrono una tale ampiezza di suggestioni da apparire quasi fonte perenne di nuove indagini e ricerche, impostate secondo diverse prospettive e angolature critiche. Nonostante la ragguardevole mole di studi dedicati al Certaldese, non pochi sono i problemi ancora aperti, sul piano letterario, filologico e culturale, e gli aspetti che richiedono nuovi scandagli o approfonditi riesami.

Con tali sollecitazioni intendono confrontarsi i saggi raccolti in questo volume, che vertono – nell'intreccio di più voci, tra studiosi appartenenti a diversi ambiti disciplinari (dalla Letteratura italiana alla Filologia romanza, dalla Linguistica italiana alla Letteratura spagnola) – sui temi della presenza degli autori “antichi” nell'opera boccacciana e della vitale ricezione dei “moderni”, secondo più versanti.

Anche se certo la fama e la fortuna del Boccaccio sono soprattutto e ben a ragione dovute al suo capolavoro, il *Decameron*, di non minore rilievo sono la sua incisiva opera di sperimentatore e innovatore di generi e forme letterarie in versi e in prosa; la sua attività di letterato, infaticabile ricercatore e copista di testi, appassionato cultore di Dante e amico di Petrarca; gli studi e i trattati umanistici in latino e la priorità del suo operato nel “ritorno” di Omero e dello studio del greco, con l'avviato recupero alla cultura europea dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.

All'Omero di Boccaccio, al significato e all'incidenza della progressiva e affinata presenza dell'autore greco, dagli esordi alle *Esposizioni*, è appunto dedicato il primo saggio, di Lucia Battaglia Ricci, che si conclude con la proposta d'una nuova interpretazione del “ritratto di Omero” nel Dante Toledano.

Alla riflessione del Boccaccio sulla poesia e sulla costituzione di un suo personale canone dei poeti – temi altrettanto centrali dell'intervento succitato – sono a loro volta legati, da punti di vista e prospettive diverse, i successivi tre saggi, di Johannes Bartuschat, Claude Cazalé Berard e Gianfranco Alfano. Bartuschat indaga la concezione del rapporto tra filosofia e poesia nelle *Genealogie* e sulla peculiare funzione che assume, con il tramite della teoria figurativa dell'imitazione della natura, la metafora

della scimmia nella riflessione che conduce, oltre che ad una nuova idea della poesia, al riconoscimento del “valore autonomo” della letteratura come modo di conoscenza del mondo naturale. Cazalé Berard muove dal *De vita et moribus Francisci Petracchi de Florentia* per sondare nell’operato di Boccaccio gli intenti e il ruolo inaugurale nell’*inventio* di «una storia della letteratura italiana *in fieri* (volgare e latina)»: fondata sul fulcro costituito dalle opere di Dante e di Petrarca e sull’individuazione ed elevazione della poetica a «strumento e dinamica civilizzatrice» e della figura del poeta e letterato a modello etico. Da un altro punto di vista, Alfano studia il ruolo e le modalità di Boccaccio nell’istituire «un principio forte di autorialità» che si fonda sul progetto, progressivamente messo in atto, di costituire e organizzare la tradizione della nuova poesia in volgare, nella cui linea attuare il proprio riconoscimento come *auctor*.

La successiva sezione comprende una serie di saggi dedicati al *Decameron*, che hanno, in tutto o in parte, come denominatore comune aspetti metodologici e tematici relativi all’intertestualità. Renzo Bragantini ne analizza l’importanza sotto il profilo critico ed interpretativo, per l’ermeneutica del progetto culturale di Boccaccio e la messa a fuoco dei procedimenti compositivi, evidenziando nuovi richiami intertestuali – tra cui la presenza cruciale, sul piano di “filosofia morale” del *De beneficiis* di Seneca in rapporto al tema-chiave dell’amicizia – e la relativa funzione. Ilaria Tufano tratta della parodia dei testi sacri nelle prime tre giornate del *Decameron*, per passare poi a considerare la satira contro i religiosi e le modalità di rappresentazione degli appartenenti a diversi ordini di frati e monaci, formulando ulteriori ipotesi sull’assenza, al livello esplicito dei personaggi, di figure di domenicani. Cristina Zampese concentra la sua attenzione sull’enigmatico motto di una delle più famose e affascinanti novelle del *Decameron*, quella di Guido Cavalcanti, e sull’emblematico salto dell’arca, di cui indaga la fitta trama di suggestioni nell’area delle tenzoni poetiche, di Guido con l’Orlandi e di quest’ultimo con il Compagni. Anna Maria Cabrini analizza e mette a fuoco il percorso che entro un’allusiva rete di riprese e rimandi sia interni sia intertestuali si svolge in tre emblematiche novelle sul tema della beffa legata alla parodia della figura dell’annunciatore per eccellenza, l’«agnolo Gabriello»: dalla contraffazione della voce alla finta apparizione alla promessa ostensione, come reliquia, della penna.

Tra le altre opere in volgare di Boccaccio, la *Fiammetta* è oggetto del saggio di Beatrice Barbiellini Amidei, che indaga sulla composita filigrana

intertestuale delle invocazioni della protagonista e sul rilievo retorico ed espressivo che, pur nell'ambito topico ad esse proprio, sa infondere la sapiente e variegata *ars combinatoria* dell'autore, fino al culmine della conclusiva allocuzione di congedo dello scrittore al "libretto".

La forza della parola e la sua centralità, nel dettato in forma diretta della scrittura, sono elemento comune e fondante anche nei due saggi che seguono. Francesco Spera, muovendo da Dante, analizza sia la presenza e funzione della parola diretta nei dialoghi della *Commedia*, nelle loro molteplici connotazioni, sia la studiata strategia della reticenza e del silenzio, per passare poi a riconoscere e determinare in che modo e con quali esiti, tra imitazione e innovazione, il capolavoro dantesco funga, in tale prospettiva, da fonte di ispirazione per il Boccaccio del *Decameron*. Da un altro punto di vista Giuseppe Polimeni pone al centro della sua indagine la parola "riportata", nella rappresentazione del parlato sostanziata dall'ingegnosa osservazione dell'uso linguistico e da sapienza retorica, sondandone tramite la novella esemplare di Cisti fornaio il rilievo e la funzione come «strumento di espressione del personaggio» e della complessa e viva figurazione della società e dei rapporti sociali.

Al "suono" delle parole nella concezione del Boccaccio e alla loro sonorità ed eco nel corso del tempo e della fortuna del *Decameron* dedica invece il suo intervento Elisabetta Menetti, che concentra la sua attenzione su alcune parole-chiave del lessico novellistico decameroniano, in un mirato percorso che si snoda – dopo una tappa a ritroso relativa al *Novellino* – dal secondo Trecento ai novellieri del Cinquecento.

La fortuna del *Decameron* e i modi della trasformazione e riappropriazione del testo, in diversi e divaricati ambiti culturali e temporali, assumono un ruolo centrale nei due ultimi saggi. Maria Rosso prende in esame il caso emblematico della novella di Zinevra, modello esemplare di "eroina" che nel suo «patrimonio genetico» molto influenzò la rappresentazione avventurosa di eroine spagnole in tempi e modi diversi, con profonde rielaborazioni e trasformazioni, differenti ambiti di ricezione e fondamenti ideologici, in un complesso itinerario di cui la studiosa mette in luce aspetti e tappe non ancora indagati.

Alla fortuna del *Decameron* nella stringente contemporaneità riconduce infine il saggio che conclude il volume. Alfonso D'Agostino analizza due opere uscite pressoché parallelamente nel 2015, il testo teatrale *Los cuentos de la peste* di Mario Vargas Llosa e il film *Maraviglioso Boccaccio* dei fratelli Taviani, mettendone in evidenza, nelle profonde scorciature e

radicali trasformazioni attuate in relazione all'opera boccacciana, la comune «dialettica fra teatro e racconto», la risemantizzata funzione metaforica della peste e la cifra che pur diversamente li lega, nella «fuga dall'atrocità» e nella ricerca di un esito e di un senso, al capolavoro di Boccaccio.

Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

L'OMERO DI BOCCACCIO*

1. PREMESSA

Ogni epoca», è stato scritto, «ha avuto il suo Boccaccio. [...] Così c'è stato un Boccaccio angioino e napoletano e un Boccaccio veneto e naturalmente un Boccaccio fiorentino, un Boccaccio laico e un Boccaccio religioso, un Boccaccio geografo e persino un Boccaccio femminista, [...] un Boccaccio novellatore astuto e mitografo, preumanista e filologo [...] e un Boccaccio medievale, medievalissimo, volgare, [...] un Boccaccio cortese, insomma romanzo».¹ Il “nostro” – ovvero quello che esce dalla più recente tradizione di studi (basti il titolo del convegno organizzato dall'Ente Boccaccio nel 2013, *Boccaccio letterato*, o quello del libro di Igor Candido, *Boccaccio umanista*, del 2014)² –, pur senza dimenticare il Boccaccio novellatore e romanzo, è decisamente e prevalentemente un Boccaccio letterato e pienamente umanista che, in quanto scrittore, nutre le sue opere, perfino le novelle più lascive, di preziose filigrane classiche, come per primo ha segnalato a suo tempo Giuseppe Velli che piace qui ricordare per i suoi studi su Seneca nel *Decameron* o, più in generale, sulla “memoria” di Boccaccio,³ e che, in quanto scopritore e raccogliitore di manoscritti, contende effettivamente il primato a Petrarca⁴ fin dagli anni napoletani, quando il figlio del mercante Boccaccino, nonché autore della giocosa lettera napoletana, è già impegnato a studiare su «illustri codici in beneventana testi rari e sconosciuti», a partire dalle *Metamorfosi* di Apuleio e, successivamente, i rarissimi *Priapea*, il *De lingua latina* di Varrone, la *Pro Cluentio* di Cicerone e la *Rhetorica ad Herennium*, dei quali ultimi egli trasmise copia al medesimo Petrarca, per non dire degli storici latini da lui conosciuti – tra cui Tacito –, o i poeti: Marziale, tra tutti, il cui testimone autografo è riemerso pochi anni fa dai fondi dell'Ambrosiana grazie a Marco Petoletti, alla cui voce *Boccaccio e i classici latini*, uscita nel catalogo

* Cito le varie opere di Boccaccio dal *corpus* edito nei «Classici Italiani Mondadori» sotto la direzione di Vittore Branca.

¹ Saccheggio, tagliando, la più sapida e ricca rassegna di Brunetti 2013: 43.

² *Boccaccio letterato* 2015 e Candido 2014.

³ Velli 1991 e Velli 1995a.

⁴ Come già affermava da par suo il poi dimenticato Sabbadini 1905: 28-35 e 1907.

della mostra *Boccaccio autore e copista*, non posso ora che rimandare per un aggiornato censimento di questa tradizione.⁵

Omero è, di necessità, escluso da questo censimento, ma si impone oggi alla nostra riflessione anche grazie alle più recenti scoperte di paleografi e codicologi, che ancora una volta ribaltano schemi e convinzioni diffuse, ridimensionando in particolare, e in modo definitivo direi, il ruolo svolto da Petrarca nella vicenda che, nei primi anni sessanta del Trecento, “riportò” Omero in occidente, rendendo di nuovo accessibili le sue opere agli intellettuali europei e aprendo le porte allo studio del greco e di quella letteratura: merito a lungo attribuito al cantore di Laura,⁶ e ora invece, sulla scorta di una più attenta analisi della documentazione conservata, riconosciuto a Giovanni Boccaccio, il quale fu effettivamente – per dirla con Edoardo Fumagalli,⁷ che al problema ha dedicato uno studio puntualissimo, mettendo in discussione lo storico lavoro di Agostino Pertusi⁸ – «al centro di tutta l’operazione che poneva le basi per il ritorno di Omero in occidente», come peraltro lo stesso Boccaccio ha dichiarato in un passo celebre della *Genealogia*, cui troppo a lungo non si è dato il credito dovuto, e che piace qui ricordare, insieme con le lettere a lui inviate da Petrarca dalle quali si evince con sicurezza che l’“Omero reso latino” da Leonzio Pilato passa dallo studio e dallo scrittoio di Boccaccio a quello di Petrarca e non viceversa.

Così appunto scrive Boccaccio, che in *Genealogia* XV vii, misurandosi con la possibilità che gli vengano mosse critiche per la presenza, nel trattato, di versi greci, dapprima dichiara di possedere i libri di Omero, e di aver tratto da qui molte notizie utili:

Erant Homeri libri michi et adhuc sunt, a quibus multa operi nostro accommoda sumpta sunt (§2);⁹

⁵ Petoletti 2013a:42, da cui la citazione che precede. Per Marziale in particolare Petoletti 2005.

⁶ Unica voce discorde, peraltro a lungo inascoltata, Feo 1974: 138 n. 1, che, ripercorsa la documentazione conservata e il dibattito critico pregresso, conclude: «Dove poi si ricavi la nozione comunemente acquisita che il Petrarca fu il promotore dell’impresa, non so».

⁷ Fumagalli 2013a, cui si rimanda per la innovativa ricostruzione della vicenda. Da qui la citazione che segue (*ibi*: 281).

⁸ Pertusi 1964.

⁹ Possibile che la precisazione tra un “avevo” e un “ho ancora” i “libri di Omero” alluda criticamente ad un momentaneo allontanamento di quei libri (qualunque fosse la

e poi rivendica a sé sia una diretta conoscenza delle opere di Omero sia l’impegnativa impresa che ha “ricondotto Omero non solo a Firenze, ma in Italia”:

Cui [...] iniuriam facio, si iure utar meo? Si nesciunt, meum est hoc decus mea est gloria, scilicet inter Etruscos grecis uti carminibus. Nonne ego fui qui Leontium Pylatum, a Venetiis occidentem Babilonem querentem, a longa peregrinatione meis flexi consiliis, et in patria tenui, qui illum in propriam domum suscepi et diu hospitem habui, et maximo labore meo curavi ut inter doctores florentini Studii susciperetur, ei ex publico mercede apposita? Fui equidem! Ipse insuper fui qui primus meis sumptibus Homeri libros et aliquosdam Grecos in Etruriam revocavi, ex qua multis ante seculis abierant non redituri. Nec in Etruriam tantum, sed in patriam reduxi. Ipse ego fui qui primus ex Latinis a Leontio in privato *Yliadem* audivi. Ipse insuper fui qui ut legerentur publice Homeri libri operatus sum (§§ 5-6).

E così scrive Petrarca, che nel marzo del 1365, desideroso di conoscere la parte dell’*Odissea* in cui si narra la discesa agli inferi di Ulisse e si descrivono i luoghi prossimi all’ingresso dell’Erebo, chiede a Boccaccio di trascrivere per lui e mandargli al più presto quella parte dell’opera e di procurargli poi una copia integrale dell’Omero latino, implicitamente confermando così che a Boccaccio appunto si deve l’input primo per quella traduzione e che l’intero *corpus* dell’Omero tradotto da Leonzio si trova,

loro realtà fisica) dallo studio di Boccaccio: alluderà forse alla loro dipartita da Firenze (Certaldo), in direzione Venezia, tra l’aprile e il dicembre del 1365 per essere messi a disposizione dell’amico Petrarca, che, come si legge nella *Senile* III 6 (per cui vd. *infra*), chiedeva a Boccaccio l’intero “Omero latino”, e che, nella *Senile* V 1A, spedita da Pavia in data 17 dicembre di quello stesso 1365, dichiara di attendere con impazienza di vedere, appena tornato a Venezia, i libri che Boccaccio gli ha fatto sapere di aver già spedito, precisando che ne farà trarre una copia e glieli rimanderà subito, consapevole del valore di «tanta res» (dalla *Senile* VI 1 si evince che nel gennaio dell’anno successivo i libri non sono ancora arrivati: ma prima del 4 ottobre Petrarca ha già avuto modo di utilizzare l’*Iliade* tradotta). Pontani 2002-2003 (la cit. che segue da p. 317) ipotizza una spedizione in due tempi del *corpus* omerico e una permanenza abbastanza lunga nello studio di Petrarca «dei due codici spediti da Boccaccio» contenenti l’intera *Iliade* e una parte dell’*Odissea*, dato che il codice Par. Lat. 7880, con l’*Iliade* tradotta da Leonzio, fu copiato nel corso del 1368, come precisa una nota dello stesso Petrarca. Di datazione discussa – f ebbraio-marzo 1366 (Petrarca, *Res seniles* [Rizzo]: 119) tardo 1366 (*ibid.*: 316) – la *Senile* VI 2 in cui Petrarca informa Boccaccio che «Homerum tuum iam latinum» è finalmente arrivato riempiendo “di straordinaria gioia e piacere Petrarca e tutti i Greci e i Latini che abitano la *sua* biblioteca”.

a quest'altezza cronologica, nello studio dell'amico Giovanni, non nel suo, dove, come si evince da *Senile* VI 2 probabilmente del febbraio-marzo 1366,¹⁰ arriverà solo nel 1366:

[...] postremo autem [...] redit hic in animum te precari ut homerice partem illam Odissee qua Ulixes it ad inferos et locorum que in vestibulo Erebi sunt descriptionem ab Homero factam, ab hoc autem de quo agimus [id est Leonzio, di cui fin qui l'epistola riassumeva le vicende piú recenti] *tuo hortatu in latinum versam*, michi quam primum potes admodum egenti utcumque tuis digitis exaratam mittas. Hoc in presens. In futurum, autem, si me amas, vide obsecro an tuo studio, mea impensa, fieri potest ut Homerum integer bibliothecam hanc, ut pridem grecus habitat, tandem latinus accedat.¹¹

Gli studi piú recenti, si è già ricordato, confermano il primato del Certaldese, che, per dirla ancora con Edoardo Fumagalli, «da un lato spronava [...] alla traduzione» dei poemi omerici quel Leonzio Pilato che egli ospitò a casa sua da un momento imprecisato tra la fine del 1359 e l'inizio del 1360 all'autunno del 1362 e per il quale cercò e ottenne dal comune fiorentino l'istituzione di una cattedra di greco, che il Tessalonicense¹² effettivamente ricoprì nel biennio 1360/1-1361/62, e «dall'altro con quell'impresa alimentava le proprie opere erudite e insieme riforniva Petrarca con una massa enorme di testi e chiose».¹³

Delle varie “funzioni” svolte da Boccaccio nell’“operazione Omero” interessa a me, in quanto lettrice delle sue opere e studiosa della sua produzione, la seconda, o meglio, mi interessa, allargando lo sguardo su tutta la produzione di Boccaccio, verificare quale sia stato “l'effetto-Omero” sullo scrittore: se esso si sia limitato, appunto, «ad alimentare le sue opere erudite» con storie e notizie di cultura greca ricavate direttamente dai testi

¹⁰ Vd. nota precedente.

¹¹ *Senile* III 6. Qui, e sempre nelle citazioni, il corsivo è mio.

¹² Sulle origini di Leonzio e la sua biografia Rollo 2002-2003.

¹³ Fumagalli 2013a: le due citazioni da p. 281.

omerici¹⁴ o dalle spiegazioni degli antichi miti che gli venivano da Leonzio, un «*Greucarum hystoriarum atque fabularum archivum inesaustum*»,¹⁵ ma anche, doveroso aggiungere, da colui che lo ha preceduto nella vicenda personale di Boccaccio, ovvero il monaco Barlaam,¹⁶ o se esso non abbia inciso anche sull’idea che Boccaccio nutre circa l’essenza e la funzione della poesia e sulla costituzione del suo” personale “canone” dei poeti.

Su questo mi pare invitino a riflettere due tra i più rilevanti risultati dello scavo condotto da paleografi e codicologi nelle biblioteche, ovvero

¹⁴ Funzione importantissima, ampiamente testimoniata in particolare, pagina dopo pagina, dal trattato mitologico. Vd., tra i tanti esempi possibili, *Geneal.* XII xii 4: «ut per Homerum patet in *Odyssea*» e *Geneal.* XII xiv 1, dove, secondo una prassi che è molto diffusa nel trattato e della quale – si è visto – lo scrittore sente il bisogno di rendere ragione in chiusura d’opera, Boccaccio cita, in greco, un intero passo da *Odyssea* IV 10-14, facendolo seguire dalla traduzione in latino e allegandolo a conferma di una notizia desunta da altri scrittori. In altri casi egli cita ancora Omero, in greco prima e in latino dopo, sfruttando il testo per dirimere un dubbio circa l’identità di un personaggio e misurandosi criticamente con quanto sostenuto da Leonzio. Così ad esempio in *Geneal.* XII xvii 2, a proposito delle figlie di Agamennone (*Iliade* IX 142-45): «Leontius dicit [...] Yphianassam Ephigeniam esse, quod ego non credo». La ragione della messa in discussione della tesi sostenuta dal traduttore è, osserva Boccaccio, nel testo omerico: ne discenderebbe, infatti, una vistosa contraddizione con quanto di Efigenia Omero aveva narrato (“come avrebbe potuto Omero far dire ad Agamennone che Ifigenia si trovava nel palazzo, se che egli sapeva che era stata uccisa o almeno portata via?”). Nel trattato Leonzio è fittamente presente sia come esperto di storie antiche sia come esegeta di riferimento per l’interpretazione delle favole mitologiche, anche se quasi sempre messo a confronto con altre voci della tradizione latina. Vd. ad es. *Geneal.* IV xviii (*De Briareo Titanis filio*): «Huius autem fabule volens Leontius aperire sensum aiebat...» (§ 5). Questo medesimo capitoletto del quarto libro può essere qui allegato per esemplificare le razionalissime procedure analitiche che consentono a Boccaccio di mettere a confronto tesi ricavate dalla cultura latina e da quella greca, valutando le une e le altre sulla base della coerenza testuale: se quasi tutti i poeti latini dicono che Briareo è acerrimo nemico di Giove, e Virgilio lo colloca tra i mostri che si trovano nel vestibolo all’inferno, Omero lo mostra amico di Giove. Il mito, ricostruito grazie alla testimonianza di Teodonzio, consente di acclarare che effettivamente egli fu amico di Giove.

¹⁵ *Geneal.* XV vi 9.

¹⁶ Un monaco dell’ordine di san Basilio, «*grecis licteris adeo eruditus, ut imperatorum et principum grecorum atque doctorum hominum privilegia haberet, testantia nedum his temporibus apud Grecos esse, sed nec a multis seculis citra fuisse virum tam insigni tanque grandi scientia predictum*», del quale, come si legge in *Geneal.* XV vi 7 (da cui anche il testo che precede), Boccaccio ha potuto consultare «*scripta quedam in nulum reducta librum*».

la scoperta, nel Dante Toledano, di un ritratto di Omero “firmato” da Boccaccio utilizzando caratteri greci¹⁷ e l’attribuzione alla mano di lui di una serie di postille vergate sui margini dell’*Odissea* bilingue autografa di Leonzio ora alla Marciana.¹⁸

L’utilizzo di un autografo di Leonzio, in un caso, la traslitterazione in lettere greche del proprio nome nell’altro¹⁹ impongono di credere che entrambe le operazioni si collochino aldilà del vero e proprio spartiacque rappresentato, nella biografia intellettuale di Boccaccio (e non solo), dai “quasi tre anni”²⁰ della dura e appassionata convivenza con Leonzio: un’esperienza cui Boccaccio deve il possesso, materiale e ideale, delle opere di Omero, il parziale dominio dell’alfabeto greco e un’apertura alla cultura greca che gli consentirono di guardare con compassione i contemporanei cui il saper greco era precluso:

Ast ego in hoc Latinitati compatior, que sic omnino greca abiecit studia, ut etiam non noscamus characteres licterarum. Nam, etsi sibi suis sufficiat licteris, et in eas omnis occiduus versus sit orbis, sociate Grecis lucidiores procul dubio apparent. Nec preterea omnia secum a Grecia veteres traxere Latini: multa supersunt, et profecto nobis incognita, quibus possemus scientes effici meliores.²¹

In questa prospettiva tento qui una sorta di sommarissima cronistoria utilizzando opere di Boccaccio e appunti da lui vergati in diversi periodi

¹⁷ Per il disegno, attribuzione, ipotesi di datazione e documentazione fotografica Bertelli–Cursi 2012; Cursi 2013a: 74-5 e 105-6; Bertelli 2015; Pasut 2015; Berté–Cursi 2015: 260-2. Per la decodificazione della firma in greco Martinelli–Petoletti 2013.

¹⁸ Cursi 2015.

¹⁹ La solidarietà grafica di questa scritta in caratteri greci con la trascrizione dell’epigrafe greca che si trovava a san Felice ad Ema registrata a c. 45v dello zibaldone Laur. Plut. 29 8 («che si suole collocare agli anni sessanta del trecento, dopo l’incontro tra Boccaccio e Leonzio Pilato»: Martinelli–Petoletti 2013: 401 n. 9, con bibliografia pregressa) consente di ipotizzare una datazione simile per l’assieme registrato nella carta finale del Toledano, se firma in caratteri greci, scritta in volgare e ritratto di Omero sono stati tracciati «nel corso di un’unica sessione di lavoro» (Bertelli–Cursi 2014: 177), e non, come ipotizzato da Sandro Bertelli sulla base delle differenze fisiognomiche rilevabili tra il ritratto di Omero nel Toledano e la descrizione di lui nelle *Esposizioni*, «negli anni ’50» del Trecento (Bertelli 2015: 175-6).

²⁰ La precisazione che si legge in *Geneal.* XV vi 9 («eum legentem Homerum et mecum singulari amicitia conversantem fere tribus annis audivi») suggerisce di immaginare, grosso modo, dall’inverno 1359-1360 all’autunno 1362, piuttosto che, come frequentemente nella tradizione critica, estate (o autunno) 1360-autunno 1362.

²¹ *Geneal.* XV vii 4.

della sua vita al fine di meglio intendere il progressivo affinarsi della conoscenza e dell'idea che egli ha di Omero e riflettere in prospettiva diacronica sulla presenza e sul senso della presenza del poeta greco nella biografia intellettuale di Boccaccio, dai primi esordi napoletani alle tarde *Esposizioni*.

2. A NAPOLI

Già nelle opere composte a Napoli compaiono temi di matrice omerica: ora allusi come soggetti possibili ma rifiutati, come nel *Filocolo*,²² ora rielaborati per dar vita a opere personalissime come nel *Filostrato*, nel cui proemio Boccaccio esplicita, se non propriamente la fonte, almeno il serbatoio da cui attinge la storia. Al fine di realizzare il progetto da cui l'opera nasce, ovvero «in persona d'alcuno passionato, così come *egli* era ed è, cantando narrare i *suo*i martiri» (§ 26), lo scrittore qui dichiara infatti di essersi messo «a rivolgere le antiche storie» e di non aver trovato «altro più atto [...] a tal bisogno che il valoroso giovane Troiolo [...] la cui vita [...] fu dolorosa, se fede alcuna alle antiche lettere si può dare» (§§ 27-28).

La fonte da cui deriva la storia del giovane figlio di Priamo e della figlia di Calcante, Criseida, «da lui sommamente amata» (Proemio 28), non è, pleonastico rilevarlo, *l'Iliade*, ma una (o alcune) delle numerose opere di materia omerica di tradizione medievale, che resero popolari i temi e i personaggi della guerra di Troia.²³ Tracce di una conoscenza diretta dell'*Ylias Frigis Daretis* di Giuseppe Iscano (Giuseppe di Exeter) sono state ad esempio prudentemente segnalate da Manlio Pastore Stocchi, cui si deve un magistrale lavoro sul “Primo Omero di Boccaccio”,²⁴

²² *Filocolo*: I 2: «[...] e voi, giovinette amorose, le quali ne' vostri dilitati petti portate l'ardenti fiamme d'amore più occulte, porgete le vostre orecchie con non mutabile intendimento ai nuovi versi: li quali non vi porgeranno i crudeli incendimenti dell'antica Troia né le sanguinose battaglie di Farsaglia, le quali nell'animo alcuna durezza vi rechino, ma udirete i pietosi avvenimenti dello innamorato Florio e della sua Biancifiore [...] li quali vi fieno graziosi molto. [...] udendoli, potrete sapere quanto ad Amore sia in piacere il fare un giovane signore della sua mente».

²³ Riassume il dibattito ed elenca le opere implicate Surdich 1990: 5-6, con bibliografia pregressa.

²⁴ Pastore Stocchi 1968: 111 e 115-6.

e si può aggiungere che quest'opera, di cui resta un'attestazione frammentaria di mano del Boccaccio,²⁵ è già presente – come ha segnalato a suo tempo Giuseppe Velli – nell'elegia di Costanza.²⁶ Ma niente vieta di immaginare attive anche suggestioni da altre opere di materia troiana: dal *Roman di Troie* di Benoît de Saint-Maure o ancor meglio dall'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, che certo Boccaccio conosceva. Si tratta, infatti, di opere che discendono, più o meno direttamente, dagli apocrifi di tema troiano attribuiti a un Ditti Cretese e a un Darete Frigio, accumulati dalla pretesa di trasmettere la versione “autentica” dei fatti in opposizione alle menzognere favole inventate da Omero. In Giuseppe d'Exeter Boccaccio, per dirla con Francesco Bruni, «trovava confermata la polemica antiomerica di Ditti e Darete, e leggeva l'orgogliosa rivendicazione della verità che avrebbe dovuto far arrossire la sterile antichità dei poeti menzogneri».²⁷ Non solo: scopriva anche che «Giuseppe di Exeter respinge, appoggiandosi a Darete, due *auctores* come Omero e Virgilio». Se «nulla di queste polemiche anticlassiche rimane nella materia troiana del *Filostrato*», e se, lungi dallo svilirle, Boccaccio utilizza qui queste favole come filigrane per la propria autobiografia sentimentale, è altresì da segnalare che, mentre negli anni che vanno da un imprecisato “ante 1359” a un altrettanto imprecisato “ante 1372”²⁸ nei quindici libri della *Genealogia deorum gentilium*, Boccaccio si proporrà proprio di riscat-

²⁵ Nella sua biblioteca si registra la presenza di un frammento di un codice autografo che probabilmente conteneva l'intera *Ylias Frigij Daretis* di Giuseppe di Exeter, «un'opera dalla tradizione italiana quanto mai esile»: Velli 1995b: 135n. Il frammento è datato su base paleografica agli anni '50 (Petoletti 2013b: 346), l'opera però è già utilizzata per l'elegia di Costanza (Velli 1995b: 135-7). Nel *Filostrato* se ne riconoscono tracce (vd. nota precedente). Le testimonianze di Darete, ma anche quelle di Ditti cretese compaiono (difficile dire tramite quali fonti scritte) anche in alcuni luoghi della *Genealogia*, al fine di ricostruire, mediante il confronto tra le testimonianze conservate, l'identità e la biografia di singoli personaggi: vd., a titolo di esempio, la scheda dedicata a Menelao (*Geneal.* XII xii), dove sono registrate e messe a confronto notizie ricavabili da tutti i testi escussi, senza alcuna gerarchizzazione.

²⁶ Vd. nota precedente.

²⁷ Bruni 1990: 151, da cui anche le citazioni che seguono.

²⁸ I due termini di riferimento sono dati, da un lato, dalla morte di Ugo IV di Lusignano, re di Cipro, per ordine del quale l'opera sarebbe stata composta (*Geneal.* I *Proemio* e XV xiii 1), dall'altro l'epistola a Pietro Piccolo da Monforte, (da Certaldo, 5 aprile 1372) che informa dell'avvenuta uscita dell'opera dallo studio del suo autore.

tare le storie mitiche e le favole poetiche dalla taccia di menzogna intrecciando la ricostruzione “filologica” degli antichi miti con un’appassionata, celeberrima difesa delle favole stesse, ancora nel prologo dell’*Elegia di Madonna Fiammetta* composta a Firenze e tradizionalmente datata agli anni quaranta poteva invece scrivere (§ 3): «Voi, leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie, né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma [favole o battaglie] amorose...». E se nella medesima *Genealogia* Omero è dichiarato fonte diretta di tante notizie, da preferire in assoluto agli infiniti rivoli che da lui discendono, con conseguente celebrazione della grandezza della cultura greca, ignorata e disdegnata dai suoi contemporanei, nel primo canone poetico composto da Boccaccio e registrato nella chiusa del *Filocolo* (V 97, 4-6), nonostante il quarto dell’*Inferno* e il ventiduesimo del *Purgatorio*,²⁹ dai quali il da sempre appassionato lettore di Dante³⁰ non poteva non ricavare un deciso, e tutto sommato neppure sorprendente, giudizio di valore assoluto sul poeta greco,³¹ il

²⁹ Ovvero *If/IV* 85-90 e *Pg* XXII 100-102, i due luoghi della *Commedia* in cui Dante celebra l’eccellenza di Omero e sulla cui interpretazione si continua a dibattere, anche grazie alla non uniforme tradizione testuale di *If/IV* 95. Al proposito basterà qui ricordare che l’interpretazione basata sulla lezione minoritaria «quel signor» attribuisce a Omero, che è già proclamato «poeta sovrano» (a norma del v. 88) e che, in quanto tale precede gli altri con piglio regale («come sire»: v. 87), anche il titolo di «signor dell’altissimo canto», ovvero lo riconosce come “il maestro dello stile piú alto, quello tragico”, paragonabile in quanto tale all’aquila, in totale concordanza con *De vulgari* II iv 11 (interpretazione tradizionale, a mio avviso francamente preferibile, ribadita nei commenti piú recenti); l’interpretazione che si basa sulla lezione concorrente e maggioritaria «que’/quei signor», attribuendo il riconoscimento di una generica e collettiva “altezza di canto poetico” al gruppo dei poeti (o a due di loro, Omero e Virgilio: Antonelli 1997, con ampia riflessione sul tema e escussione della bibliografia pregressa), finisce invece per fare dell’aquila l’immagine del “canto poetico”. Per quanto qui interessa, ovvero il punto di vista di Boccaccio, basti ricordare che nelle sue *Esposizioni* (e nelle sue edizioni: vd. ad es. nel ms. Riccardiano 1035 c. 9v: «que<i> signor»), egli adotta la lezione «Di que’ signor», che cosí inevitabilmente chiosa: «cioè maestri e maggiori [...] del parlar poetico il quale senza alcun dubbio ogni altro stilo trapassa, sí come nelle parole seguenti l’autor medesimo dice [...], cioè, come l’aquila vola sopra ogni altro uccello, cosí il canto poetico, e massimamente quello di questi poeti, vola sopra ogni altro canto» (IV i 157).

³⁰ Che fin dagli inizi mostra «di avere sotto gli occhi non solo la *Commedia*, ma anche altri testi, rari o rarissimi»: Fumagalli 2013b: 25.

³¹ Brugnoli 1993: 68-9: «Il posto di straordinaria eminenza che Dante assegna qui ad Omero (ma lo conferma a *Pg*. 22. 101-02: “quel greco / che le Muse lattar piú ch’altri mai”) non deve trarre in inganno. Dante non fa che seguire il luogo comune, vigente in tutta la letteratura classica, tardo-antica e medioevale, del primato indiscusso di Omero

nome di Omero non compare neppure. I nomi qui convocati come termini di confronto inattingibili per «il piccolo *suo* libretto» (§ 1) progettato per «volare abasso» (§ 7) sono Virgilio, Lucano, Ovidio, Stazio, Dante.

Derivi tale assieme da *If* IV 85-90, dove Omero, armato di spada – a significare, dirà il vecchio Boccaccio in *Esposizioni* IV i 90, «che il primo fu che si creda che in istilo metrico scrivesse di guerre e di battaglie» –, precede Orazio satiro, Ovidio, Lucano, come vuole Pastore Stocchi,³² o non piuttosto, come suggerisce Quaglio,³³ da *De vulgari eloquentia* II vi 7 (dove la peraltro canonica serie dei classici³⁴ è identica: Virgilio, l'Ovidio delle *Metamorfosi*, Stazio e Lucano), l'assenza di questo nome non è dato irrilevante per un lettore appassionato di Dante come è stato, da sempre, Giovanni Boccaccio. Del resto il nome di Omero non compare neppure nel *Filostrato*, che tratta, si è detto, materia troiana mediata dalla tradizione medievale. E non compare neppure in un'opera programmaticamente concepita come esperimento di genere epico, il *Teseida*, composta, si usa dire, in una data oscillante tra 1339 e 1341, tra Napoli e Firenze (ma probabilmente ancora a Napoli, dove circolava a quest'altezza cronologica il *De vulgari eloquentia*)³⁵, il cui modello è, come è noto, la *Tebaide* di Stazio.

3. A FIRENZE

Interrompe il silenzio, «veramente problematico»,³⁶ che caratterizza la prima produzione di Boccaccio, la presenza del nome dell'antico poeta,

sorra ogni altro poeta: donde il *sire* del v. 87 e il *sovrano* del v. 88 per Omero che “vien dinanzi ai tre”, in *pendant* con la spiegazione di questi termini al v. 96 con il “che *sorra* li altri com'aquila vola”. Sul tema vd. anche Punzi 1997.

³² Pastore Stocchi 1968: 101-106.

³³ Quaglio 1962: 327.

³⁴ Vd. su questo Villa 2000.

³⁵ Sulla possibilità che Boccaccio potesse leggere il trattato dantesco già a Napoli Pistolesi 2014. A Napoli, peraltro, Boccaccio potrebbe essere rimasto fino all'estate del 1341 (il termine *ante quem* è fissato dalla lettera inviata da Firenze all'Acciaiuoli datata 28 agosto 1341) se, come si evince dal già ricordato passaggio di *Geneal.* XV vi 7, egli può utilizzare «scripta quedam» di Barlaam, il quale, dopo essere stato in missione diplomatica a Napoli, presso Roberto d'Angiò nel 1339, giusto nel luglio del 1341 è impegnato ad aiutare Paolo da Perugia per le sue *Collectiones* e per il riordino dei manoscritti greci nella biblioteca angioina, e se come fonte (orale) di informazioni trasmesse dal medesimo Barlaam Boccaccio può citare Paolo da Perugia, morto nel 1348 (*Geneal.*, I *Proemio* 12).

³⁶ Pastore Stocchi 1968: 105.

e, almeno idealmente, la figura di lui nell'*Amorosa Visione*, composta a Firenze, verisimilmente tra il 1342 e i primi mesi del 1343.

Nel canto quinto del poemetto allegorico è registrata la descrizione ecfrastica di una parte dell'allegoria della Sapienza affrescata su una delle pareti della «gran sala» (IV 9) dedicata al trionfo della Gloria mundana. A destra di Sapienza si trovano i filosofi, a sinistra gli scrittori: ben ventisei *auctores*, antichi e moderni. Il catalogo è aperto da Virgilio, chiuso da Dante. Di Virgilio si dice che è qui «più ch'altro esaltato». Di Omero si dice che è «dopo di lui» (vv. 7-29):

Vergilio mantovano infra costoro
conobb'i' quivi più ch'altro esaltato,
sí come degno, per lo suo lavoro.

Ben mostrava nell'atto che a grato
gli eran le sette donne per le quali
sí altamente avea già poetato:

il ruinar di Troia ed i suoi mali,
di Dido, di Cartagine e d'Enea,
lavorar terre e pascere animali

Trattar nelli atti suoi ancor pareo.
Omero e Orazio quivi dopo lui,
ciascun mirando quelle sí sedea.

A' quai Lucan seguitava [...]

Eravi Ovidio, il qual poetando
iscrisse tanti versi per amore,
com'acquistar sí potesse mostrando.

Non guari dopo lui fatt'era onore
a Giovenal...

Seguono, dopo Terenzio, Stazio e Apuleio, altri illustri greci e latini, e la descrizione si chiude con la celebrazione di Dante, messa in bocca a Sapienza raffigurata nell'atto di incoronare d'alloro «un gran poeta» (vv. 84-88), di cui tocca a lei esplicitare identità e meriti:

«Costui è Dante Alighier fiorentino,
il qual con eccellente stil vi scrisse
il sommo ben, le pene e la gran morte:
gloria fu delle Muse mentre visse,
né qui rifiutan d'esser sue consorte».

Evidentemente l'ordine non è cronologico, ma, almeno idealmente, di “valore”: una gerarchia poetica, che, per quanto riguarda l'eccellenza assoluta di Virgilio ripete, in buona sostanza, il giudizio espresso da Petrarca nella *Collatio laureationis*³⁷ dalla quale più o meno direttamente dipende anche, lecito sospettare, sia questo primo “affiorare” del nome di Omero sia la probabilmente coeva, perifrastica, occorrenza del nome di lui (ma non della sua opera, dato che, come annota Giuseppe Billanovich, è dell'*Ilias latina* che in realtà qui si tratta)³⁸ nel *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi*, dove l'antico poeta è ricordato come il «Meonides» che «nullas reliquit opes» e lo «Smirneus vates» che cantando di Ulisse e dei greci mostrò cosa potesse un poeta ispirato da Apollo.

Colpisce, nel poemetto allegorico in terzine che è la più “dantesca” delle opere di Boccaccio, che egli non mimi la graduatoria poetica implicitamente affidata dal Dante del quarto dell'*Inferno* al giudizio messo in bocca all'«altissimo poeta» Vergilio: «questi è Omero poeta sovrano».³⁹ Che quel verso diventi monumentale epigrafe nel manoscritto toledano,

³⁷ Come è noto, nessuna certezza si nutre a proposito della possibilità che Boccaccio abbia conosciuto il testo della *Collatio*, non diffuso in vita da Petrarca e di esilissima tradizione. Ma la possibilità che nel febbraio del 1341 Boccaccio fosse ancora a Napoli (vd. nota 35), coniugata con il fatto che la trascrizione nello Zibaldone Laurenziano del celebre *Notamentum* in cui egli registra sia l'esame di lui a Napoli, davanti a Roberto d'Angiò e alcuni notabili, sia la successiva cerimonia pubblica a Roma si dati, su base paleografica «nei primi mesi successivi alla laurea (1341) o al massimo agli inizi del 1342» (Cursi 2013a: 73, con documentazione fotografica) legittima il sospetto che quell'evento non sia stato influente nella prospettiva che qui interessa. L'opera di Omero – definito da Petrarca sia «divinarum omnium inventionum fons et origo» (§ 9) che «poetarum princeps» (§ 17) – è qui infatti ricordata, attraverso un passaggio del commento di Macrobio al *Somnium Scipionis*, per dimostrare la capacità della poesia di trasmettere verità profonde sotto il velo dell'allegoria (§ 9), ma al tempo stesso Petrarca non esita definire, fin dall'esordio, Virgilio «illustrissimum et omnium maximum poetam»; implicando, a tutta evidenza, la stessa gerarchia che si è vista nel passo dell'*Amorosa visione* citato sopra.

³⁸ Billanovich 1947: 75-76.

³⁹ Seppur la lezione adottata da Boccaccio per il verso 95 (su cui vd. la nota 29), non gli permetta di sospettare che l'Alighieri intendesse fare di Omero il caposcuola dei poeti «di cotanto senno» presenti nel “suo” Limbo, l'attributo *sovrano* non lascia dubbi: basti la nota del *GDLI*, s. v.: «che eccelle, che primeggia per valore, ingegno, bellezza o virtù; che è superiore a ogni altro o emerge chiaramente su di essi [...]. In particolare che si distingue fra tutti nell'esercizio di una professione, di un'arte, in una particolare disciplina [...]».

a corredo dello splendido ritratto disegnato nella carta che chiude la raccolta di opere dantesche, evidenzia un totale mutamento di giudizio nel piú maturo Boccaccio. Le scoperte recenti ci permettono di ricostruire per quali vie, e per quali testi, tale mutamento sia stato possibile.

Dopo questo primo emergere dal silenzio, il nome e la specifica identità di Omero si fanno sempre piú presenti nell'opera del Certaldese.

Nella prima redazione del *Trattatello in laude di Dante*, di datazione incerta ma da inscrivere nell'arco cronologico di stesura del codice che la tramanda, l'autografo Toledo, Arch. y Bibl. Capitulares 104. 6, ovvero, per quanto qui interessa, all'interno degli anni Cinquanta,⁴⁰ si legge un vibrante rimprovero ai fiorentini che hanno cacciato Dante (§§92-98):

Oh ingrata patria, quale demenzia, quale trascutaggine ti teneva, quando tu il tuo carissimo cittadino, il tuo benefattore precipuo, il tuo unico poeta con crudeltà disusata mettesti in fuga, e poscia tenuta t'ha? Se forse per la comune furia di quel tempo mal consigliata ti scusi; ché, tornata, cessate l'ire, la tranquillità dell'animo, ripentúti del fatto, nol rivotasti? [...] Deh! dimmi: di qua' vittorie, di qua' triunfi, di quali eccellenzie, di quali valorosi cittadini se' tu splendente? Le tue ricchezze, cosa mobile e incerta; le tue bellezze, cosa fragile e caduca; le tue dilicatezze, cosa vituperevole e femminile, ti fanno nota nel falso giudizio de' popoli, il quale piú ad apparenza che ad esistenza sempre riguarda. Deh! gloriera'ti tu de' tuoi mercatanti e de' molti artisti, donde tu se' piena? [...] Gloriera'ti tu della viltà e ignavia di coloro li quali, perciò che di molti loro avoli si ricordano, vogliono dentro da te della nobiltà ottenere il principato, sempre con ruberie e con tradimenti e con falsità contra quella operanti? Vana gloria sarà la tua, e da coloro, le cui sentenzie hanno fondamento debito e stabile fermezza, schernita. Ahi! misera madre, apri gli occhi e guarda con alcuno rimordimento quello che tu facesti; e vergógnati almeno, essendo reputata savia come tu se', d'aver avuta ne' falli tuoi falsa elezione! Deh! se tu da te non avevi tanto consiglio, perché non imitavi tu gli atti di quelle città, le quali ancora per le loro laudevole opere son famose? *Atene, la quale fu l'uno degli occhi di Grecia, allora che in quella era la monarcia del mondo, per iscienzia, per eloquenzia e per milizia splendida parimente; Argos, ancora pomposa per li titoli de' suoi re; Smirna, a noi reverenda in perpetuo per Niccolao suo pastore; Pilos, notissima per lo vecchio Nestore; Chimi, Chios e Colofon, città splendidissime per addietro, tutte insieme, qualora piú gloriose furono, non si vergognarono né dubitarono d'aver agra*

⁴⁰ Cursi 2013a: 74 fissa la composizione del codice «ai primi anni '50 del Trecento»; Breschi 2013: 247 lo ritiene «databile tra il 1352 e il 1356», mentre Bertelli 2013: 267 per questa redazione del *Trattatello* ripete la datazione avanzata a suo tempo da Billanovich, ovvero «tra estate del 1357 e primi mesi del 1359» e ritiene che il codice si dati tra la «fine del sesto o gli inizi del settimo decennio» del Trecento.

quistione della origine del divino poeta Omero, affermando ciascuna lui di sé averla tratta; e sí ciascuna fece con argomenti forte la sua intenzione, che ancora la quistione vive; né è certo donde si fosse, perché parimente di cotal cittadino così l'una come l'altra ancor si gloria.

Il nome di Omero – qui definito «divino poeta»⁴¹ – e la celebre notizia delle sette città che si contendono i natali di lui entra ora, per la prima volta (ricordiamo che nel *De vita* di Petrarca Omero era *sic et simpliciter* «Smirneus vates») in un'opera letteraria di Boccaccio, entro uno schema ben definito, di forte carica ideologica-polemica. La prospettiva, piú che di giudizio sui poeti, è ora di riflessione sul rapporto tra poeta e città: sul valore, anche sociale, civile, della poesia. L'elenco infatti continua:

E Mantova, nostra vicina, di quale altra cosa l'è piú alcuna fama rimasa, che l'essere stato Virgilio mantovano? il cui nome hanno ancora in tanta reverenzia, e sí è appo tutti accettevole, che non solamente ne' pubblici luoghi, ma ancora in molti privati si vede la sua imagine effigiata; mostrando in ciò che, non ostante che il padre di lui fosse lutifigolo, esso di tutti loro sia stato nobilitatore. Sulmona d'Ovidio, Venosa d'Orazio, Aquino di Giovenale, e altre molte, ciascuna si gloria del suo, e della loro sufficienzia fanno quistione.

Inevitabile supporre qui attiva, piuttosto che una personale “scoperta” di Omero, la lettura della *Pro Archia* che, sappiamo, Petrarca⁴² ha inviato a Lapo da Castiglionchio nel gennaio del 1351. Lo conferma un passaggio affine che si legge in *Geneal.* XIV xix 6 dove, partendo dalle tesi sostenute da Platone, Boccaccio riflette sul tema del rapporto che corre tra poeta e città:

Vellem ego tamen ab istis [ovvero, dai latranti critici] audire nunquid existiment Platonem, dum librum sue *Reipublice* scripsit, in quo hoc mandatur. Quod ipsi aiunt, intellexisse de Homero, scilicet si urbs illi placuisse, eum urbe fuisse pellendum? Nescio quid responsuri sint; ego autem non credo, cum de eo multa laudanda iam legerim.

Dalla prima redazione del *Trattatello* ai due libri finali del trattato mitologico si può immaginare intercorra circa un decennio, e un decennio pieno

⁴¹ L'idea che un poeta possa essere definito “divino” è autorizzata da *Pro Archia* 18, dove si legge: «sic a summis hominibus eruditissimisque accepimus [...] poetam natura ipsa valere, et mentis viribus excitari, et quasi divino quodam spiritu inflari. Quare suo iure noster ille Ennius sanctos appellat poetas, quod quasi deorum aliquo dono atque munere commendati nobis esse videantur».

⁴² Scoperta da Petrarca a Liegi nel 1333.

di novità, per il rapporto tra Boccaccio e Omero. In questo senso è importante quanto si legge nel passo che segue:

Hunc enim sacratissime Cesarum leges omnium virtutum patrem vocitant, et sepissime eorum latores, ut illas maiori veneratione dignas facerent, et quodam sacro sancto testimonio roborarent, inter eas non nunquam Homeri carmina miscuere [...] ⁴³ ut minus credentes possunt in Pandecta Pisana conoscere.

La notizia relativa alla presenza di versi omerici nel codice del *Digesto* allora a Pisa e ora conservato a Firenze presso la Biblioteca Medicea Laurenziana (*Codex Pandectarum*, noto come cod. F), non solo è corretta, ma non poteva che derivare a Boccaccio da Leonzio, che sappiamo essere effettivamente intervenuto in quegli anni su quel vetusto codice per trascrivere, in fascicoli poi inseriti nel codice stesso, le citazioni omeriche con la sua traduzione.⁴⁴ Di questa notizia, si è visto, Boccaccio si serve per contestare l'idea che Omero e, più in generale, le favole poetiche fossero immorali e che pertanto i poeti dovessero “essere cacciati dalle città” come recita il titolo di questo capitolo della *Genealogia*, nel quale Boccaccio torna a riflettere sulla biografia di Omero e sulle città che si sono contese l'onore di avergli dato i natali. Che egli citi, qui, espressamente *Pro Archia* VIII 19 dove si legge che «Homerum Colophonii civem dicunt esse suum, Chii suum vindicant, Salaminii repetunt, Smirniū vero suum esse confirmant...», convalida l'ipotesi sopra avanzata, ma non è certo irrilevante che egli senta anche il bisogno di integrare quest'informazione citando espressamente la fonte greca “antichissima” che in parte ribadisce, in parte corregge e integra la notizia trasmessa da Cicerone: «Ego etiam testari a vetustissimo greco carmine, satis inter eruditos vulgato, legisse memini» (§ 9). Segue l'epigramma scritto in caratteri greci e la relativa traduzione: «Septem litigant civitates de radice Homeri: Samos, Smirne, Chios, Colophon, Pilos, Argos, Athine».

⁴³ Seguono puntuali citazioni dei luoghi in cui sono inseriti alcuni di quei versi.

⁴⁴ Su questo importante Di Benedetto 1969, il quale precisa che la pratica non è ristretta all'esemplare pisano e ricorda anche che è lo stesso autore del *Digesto*, Giustiniano, a chiamare Omero «patrem omnis virtutis». Altre considerazioni in Rollo 2002-2003.

Come è ben noto, almeno a partire dagli storici studi di Pertusi,⁴⁵ su questo famosissimo epigramma Boccaccio torna ripetutamente, offrendone redazioni diverse, per contenuto e per tipologie grafiche. Confrontare i vari testi implicati può essere di un certo interesse nella prospettiva che qui interessa.

4. LE CITTÀ NATALI DI OMERO

Il passo del *Trattatello* sopra ricordato consente di fissare alcuni punti di riferimento:

1. dopo la neutra citazione del nome di lui nell'*Amorosa Visione*, che potrebbe però testimoniare l'accendersi di una diversa attenzione per il poeta greco sollecitata forse già nei primissimi anni Quaranta da un qualche contatto con Barlaam a Napoli (Barlaam è anche colui che, passato da Napoli ad Avignone e avendo conosciuto Petrarca, dette a lui i primi rudimenti di greco),⁴⁶ e/o da un qualche orecchiamento delle tesi che Petrarca ha sviluppato nella sua *Collatio laureationis*,⁴⁷ la prima esplicita attestazione di un personale, non generico interesse di Boccaccio per Omero chiama in causa Cicerone e la sua riflessione sul ruolo e sulla funzione sociale del poeta: una riflessione che, da un lato, attiva il nesso città-poeta e, dall'altro, legittima l'assunto che "sacrosanto è il titolo di poeta" e attività sacra la poesia. Ciò permette di collocare nel tempo il nascere dell'interesse di Boccaccio per questa problematica; ovvero, appunto a partire da quel 6 gennaio 1351, in cui Petrarca fa uscire dal suo scrittoio una copia della *Pro Archia* poeta. Che con le loro favole i poeti possano far "fiorire la loro età"⁴⁸ è del resto un tema forte nel *Decameron* a cui, nei primissimi anni cinquanta, Boccaccio sta attivamente lavorando.
2. Rispetto al testo di Cicerone si registra però, nel *Trattatello*, una più estesa (e parzialmente diversa)⁴⁹ informazione, confermata (sia pure

⁴⁵ Pertusi 1964: 82-7, con documentazione delle varie attestazioni censite.

⁴⁶ Come certifica la *Famil.* XVIII 2.

⁴⁷ Per cui vd. nota 37.

⁴⁸ *Dec.* IV intr. 38: «i poeti, dietro alle loro favole andando, fecero la loro età fiorire», idea che Boccaccio desume in realtà dalle *Lettere a Lucilio* di Seneca, come ha dimostrato Velli 1991.

⁴⁹ Boccaccio non recupera, da Cicerone, il nome di Salamina, a conferma che il testo di riferimento qui sono in realtà gli "antichissimi versi greci".

con una variante su cui torno tra poco) nel passo citato della *Genealogia*. Le città che si contendono l’onore di aver dato i natali al poeta non sono più quattro, come vuole l’autore della *Pro Archia*, ma ben sette, come proverebbero, l’autore dichiara, antichi versi greci “ben noti agli eruditi”: quegli stessi, si deve aggiungere, che Boccaccio ha registrato nel suo Terenzio autografo (ms. Laur. Pluteo 38 17).

Anche dalla registrazione di quei versi nel micro-assieme di testi che tramandano notizie su Omero⁵⁰ e che sono stati aggiunti in tempi diversi nella c. 84v di quel codice, rimasta bianca,⁵¹ si possono ricavare indicazioni di una qualche utilità. L’assieme è così composto:

1. *Prima serie di testi*. Apre la raccolta il racconto, in latino, di come sia morto l’antico poeta, accompagnato da un epigramma greco scritto in caratteri latini con traduzione latina *supra lineam* strettamente congiunto col racconto che precede: si tratta infatti del cosiddetto “enigma dei pescatori Arcadi”, che Omero non sarebbe riuscito a sciogliere e che, secondo la lezione qui registrata, avrebbe provocato in lui una tale sofferenza psichica da determinarne la morte. Subito sotto si legge la notizia che sette città si contendono l’onore di avergli dato i natali; segue un epigramma greco scritto in caratteri latini, con traduzione latina *supra lineam*, che elenca le sette città: Chimi, Smirne, Chio, Colofone, Pilo, Argo, Atene. Tutti questi testi sarebbero da attribuire, su base grafica, «attorno al 1350».⁵²
2. *Seconda serie di testi*. Chiudono la raccolta di testi su Omero due epigrammi scritti in caratteri greci aggiunti nello spazio bianco residuo in un tempo sicuramente diverso rispetto a quello in cui sono stati registrati i testi precedenti: lecito credere dopo l’incontro con Leonzio, e la conseguente, progressiva acquisizione di qualche capacità di

⁵⁰ Testi, fonti e bibliografia pregressa in Martinelli–Petoletti 2013: 402-6.

⁵¹ Cursi–Fiorilla 2013: 50. Finazzi (2013: 82): «ai primi anni ’50 andranno con ogni probabilità assegnati gli aneddoti in latino riguardanti la leggenda relativa alla morte di Omero e la disputa in merito alla sua patria; mentre di necessità successivi al 1360 sono gli epigrammi in greco vergati nella metà inferiore della carta». La non esplicita presa in considerazione degli epigrammi greci scritti in caratteri latini comporta una individuazione della fonte da cui essi derivano non coerente con la datazione avanzata (vd. *infra* n. 59).

⁵² Cursi–Fiorilla 2013: 50.

gestione grafica di quei caratteri.⁵³ Il primo è il testo greco dell'enigma dei pastori Arcadi; il secondo è il testo greco (ma con varianti che implicano tradizioni testuali diverse)⁵⁴ dell'epigramma delle sette città che si contendono l'onore della nascita di Omero. Le città qui sono: Samo, Smirne, Chio, Colofone, Pilo, Argo, Atene.

Su fonti e implicazioni culturali di questa eccezionale mini-antologia di notizie su Omero non si nutrono certezze stabili. Basti qui, in attesa di ulteriori scandagli nella tradizione antica in particolare dell'epigramma delle sette città,⁵⁵ ricordare i dati finora acquisiti.

La solidarietà di fondo riconoscibile (e riconosciuta) tra la versione dell'epigramma scritta da Boccaccio in caratteri latini e quella, anch'essa in caratteri latini, che Domenico Silvestri registra nel *De insulis*, affermando di averla appresa a lezione da Leonzio⁵⁶ suggerirebbe che la fonte per entrambi sia stato quel primo docente di greco. Ma, come è stato osservato, Leonzio «ha scritto di suo pugno sul ms. Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, gr. XI 2 [...] una redazione differente» dell'epigramma stesso, ed è possibile sospettare (ed è stato sospettato) che l'attestazione in caratteri greci, osata da Boccaccio solo quando «fu in grado di maneggiare il greco con una certa disinvoltura», sia, per dirla con Martinelli–Petoletti (2013), un tentativo, condotto forse su un diverso, appena scoperto, testimone dell'epigramma sulle sette città, di «retroversione della traduzione sopralineare» che aveva a disposizione nella stessa carta del Terenzio, introducendo «qualche fuorviante intervento personale senza alcuna consapevolezza del metro. In particolare la variante Σάμος, inaccettabile per il senso e il metro e non altrimenti attestata, sarebbe il frutto di una personalissima ricostruzione del medesimo Boccaccio sul «poco perspicuo Chimi (per l'esatto Κόμη)» dell'epigramma in caratteri latini.⁵⁷ Per spiegare le almeno apparenti incoerenze che si osservano tra i dati fin

⁵³ Come già rileva Pertusi 1964: 85, nel tracciare, molto rozzamente peraltro, questi caratteri greci, Boccaccio imita la grafia greca di Leonzio.

⁵⁴ Martinelli–Petoletti 2013: 404 nn. 15 e 16. Qui, alle pp. 403-6, anche una puntuale riproduzione dei testi implicati.

⁵⁵ *Ibi*: 404 n. 17 osserva che «soltanto quando su sarà fatta piena luce sui *graeca* nella trasmissione di Gellio [...] sarà possibile dire qualcosa di più sulla fonte di Boccaccio».

⁵⁶ Pertusi 1964: 85.

⁵⁷ Martinelli–Petoletti 2013: 405, da cui anche le citazioni precedenti.

qui rilevati, ovvero tra la datazione agli anni '50 della trascrizione dell'epigramma greco in caratteri latini nel Terenzio e la prossimità di questa versione del testo con quella che Domenico Silvestri dichiara espressamente di aver appreso a scuola di Leonzio, e al contempo l'evidente divergenza di questa versione dell'epigramma da quella che Leonzio ha vergato di suo pugno nell'*Iliade* marciana,⁵⁸ si potrebbe sospettare, da un lato, che Leonzio abbia offerto, a chi ascoltava le sue lezioni nello *Studium* fiorentino, una versione diversa da quella da lui registrata nel codice, o magari, ne abbia offerto – a scopo didattico – più varianti, e, dall'altro, immaginare – come quanto si è letto nel *Trattatello* conforta a credere, e la registrazione in caratteri latini degli epigrammi greci nel Terenzio conferma – che quell'epigramma greco sia “arrivato” a Boccaccio ben prima che Leonzio entrasse nella sua casa e nella sua vita.⁵⁹

Interessanti sono anche le varianti che si rilevano tra le diverse occorrenze dell'epigramma delle sette città, sei delle quali sono, per così dire, stabili, mentre si registra una curiosa opposizione, giusto in apertura della serie, tra il Chimi scritto nei primi anni '50 in lettere latine nella carta del Terenzio e il Σάμος scritto in caratteri greci in quella stessa carta all'incirca un decennio dopo. Si tratta di un'opposizione errata dal punto di vista culturale, ma molto utile, poiché consente di individuare un “prima” e un “dopo” nell'evoluzione delle riflessioni di Boccaccio su Omero e sulla sua opera, dato che le due forme compaiono anche in altre opere. «Chimi», si è visto, oltre che nelle giunte al Terenzio, compare nel *Trattatello*, mentre «Σάμος»/«Samos» torna in *Geneal.* XIV xix 9 e in *Esposizioni sopra la Comedia* (IV lett 91ss).

⁵⁸ Testi in Pertusi 1964: 83-4.

⁵⁹ Come è invece convinzione diffusa negli studi: *ibi*: 86, con bibliografia pregressa. Così sinteticamente nella scheda dedicata al Terenzio Finazzi 2013b: 340 (con riproduzione della carta), nonostante le distinzioni operate in Finazzi 2013a: 82 (cf. n. 51), ripete: «sicuramente posteriori al 1360 sono gli epigrammi in greco conosciuti grazie a Leonzio». L'assenza di un'esplicita distinzione tra epigrammi greci scritti in latino e epigrammi greci scritti in greco comporta una non distinzione tra i tempi di scrittura degli uni e degli altri e l'implicita attribuzione a Leonzio dei testi stessi. La cosa non è priva di conseguenze. Se la fonte degli epigrammi greci, già registrati sia pure in caratteri latini in questa carta del Terenzio, fosse Leonzio dovremmo ritenere successive al 1360 la prima redazione del *Trattatello*, la composizione del Dante Toledano e tutte le giunte omeriche al Terenzio: ipotesi onerose dal punto di vista paleografico se anche il fascicolo che contiene il *Trattatello* e che è l'ultimo ad essere stato composto va datato su base paleografica entro la prima metà degli anni '50 (Cursi 2013b: 43).

L'opposizione che si rileva a livello grafico tra caratteri latini e caratteri greci per la registrazione dei testi greci nel Terenzio conferma la cronologia relativa di opere e testi implicati e la datazione delle loro attestazioni autografe su base paleografica. La fase "Chimi" precede l'arrivo a Firenze di Leonzio e dunque, ancor prima di ospitare il traduttore di Omero, Boccaccio doveva avere una qualche bibliotechina di notizie e di testi greci scritti in caratteri latini. Si può immaginare che la fonte – difficile dire se diretta o indiretta – sia stato quel monaco Barlaam di cui, si è detto, Boccaccio possedeva appunti vari, o Paolo da Perugia, l'autore delle *Collectiones*, da cui in *Geneal.* XV vi 8 Boccaccio dichiara di avere attinto tutte le notizie che nelle sue schede mitologiche sono attribuite a altrimenti sconosciuto Teodonio.⁶⁰ Tenendo conto di quanto si legge nel *Trattatello*, e anche del fatto che probabilmente le notizie su Omero sono entrate nel Terenzio nei primi anni '50, si potrebbe forse aggiungere che l'interesse per lui si radica a partire della lettura della *Pro Archia* che lo assume come simbolo della sacralità della poesia e del valore per così dire "sociale-pedagogico" delle favole poetiche.

Si giovi o meno del contatto diretto con Leonzio (ma quello che si è appena osservato a proposito della presenza di "Chimi" nel *Trattatello* conferma le perplessità di natura filologico-testuale espresse da Martinnelli–Petoletti 2013), vale la pena osservare che la peraltro irricevibile lezione Σάμος caratterizza (e distingue) una fase più avanzata della riflessione di Boccaccio su Omero, da collocare a partire dal biennio 1360-1362, negli anni che inaugurano la fase più importante nella sua personale "scoperta di Omero" e lo vedono intento a rielaborare, sulle carte della *Genealogia*, nel complesso puzzle delle sue varie fonti, notizie e passaggi testuali estratti direttamente dagli autografi leontei di *Iliade* e *Odissea*.

L'antico poeta diventa ora figura di riferimento nella difesa della poesia e nella rivalutazione appassionata delle favole poetiche (anche, anzi soprattutto, di «quelle favole greche» che nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, in piena solidarietà con la lettura medievale della materia troiana, si è detto, erano state definite «ornate di molte bugie») e che vengono ora invece pienamente ed esplicitamente riscattate dal giudizio corrente di essere "mendaci".

Pleonastico ricordare l'insistita rivendicazione del valore morale delle favole poetiche cui sono dedicati passaggi estesi nel quattordicesimo libro

⁶⁰ Su cui Funaioli 2011.

della *Genealogia*. Meno presente forse, alla memoria collettiva, che nella prospettiva di liberare le invenzioni poetiche dalle mortificanti prospettive moralistiche care a tanti suoi lettori Boccaccio esaltasse, di Omero, piú che la grandezza poetica, il valore morale, il suo essere “padre di ogni virtú”, allegando a sostegno di tale giudizio il fatto, già qui ricordato, che “gli antichi legislatori” – ai quali appunto, nella persona dello stesso Giustiniano,⁶¹ si deve questa “etichetta” – “avessero invocato l’autorità del principe dei poeti per dar forza e prestigio alle loro leggi”. È questa una prospettiva tutta sua, che si nutrirà forse anche della sua specifica competenza di studioso di diritto, ma su cui importante sarà stato Leonzio, al quale Boccaccio deve l’informazione relativa alla presenza di versi omerici nel *Digesto*, come anche il ricco dossier di notizie registrato nella tarda nota a *If* IV 88, che rappresenta il punto d’arrivo della sua riflessione sull’antico poeta.

Se nella notizia relativa alla morte di Omero, registrata nel Terenzio, si afferma che Omero sarebbe morto per il dolore di non aver sciolto l’enigma dei pescatori, l’attenzione essendo focalizzata esclusivamente sul paradosso cosí già commentato da Valerio Massimo:⁶² «Ecce quomodo vilis quaestio summum poetam interfecit», nelle *Esposizioni* la riflessione è piú complessa, e si suggeriscono due diverse cause per quella morte, ovvero:

1. mentre medita sul senso dell’enigma, Omero inciampa, cade e per questa caduta muore dopo tre giorni;
2. muore per la malinconia di non aver saputo sciogliere l’enigma.

Boccaccio, che sembra qui privilegiare la prima, piú “realistica” versione dei fatti, precisa altresí che la fonte del racconto è Callimaco («Della morte sua, secondo che scrive Callimaco, fu uno strano accidente ...»). Da quanto si legge all’inizio della nota su Omero («dell’origine, della vita e degli studi di Omero, secondo che diceva Leòn tessalo, scrive un valente uomo greco chiamato Callimaco piú pienamente che alcun altro ...»), risulta evidente che la fonte prima, ora, il mediatore principale, è Leonzio. E questa biografia, decisamente molto estesa, in cui si depositano informazioni desunte da molte fonti, si chiude con due affermazioni

⁶¹ Vd. *Esp.* IV i 11 e il già citato *Geneal.* XIV xix 6.

⁶² *Factorum et dictorum memorabilium libri*, IX 2 ext. 3, citato da Pertusi 1964: 91. *Ibi*: 89-96 una distesa analisi delle varie versioni di questo racconto da cui dipendono le varianti attestate nelle opere di Boccaccio, e non solo.

che rivelano quanto profondamente fosse mutata nel corso degli anni l'idea che Boccaccio nutriva dell'antico poeta greco:

Né si sono vergognati i nostri poeti di seguire in molte cose le sue vestige, e massimamente Virgilio; per la qual cosa meritamente qui il nostro autore il chiama «poeta sovrano» (§ 109).

E ancora:

[Se tanti] valenti uomini di lui scrissero, quantunque concordi non fossero [nello stabilire l'età in cui egli è vissuto], ciò avvento non poter essere se non per la sua preminenza singulare (§ 111).

Rispetto al canone fissato primieramente nell'*Amorosa Visione*, il rapporto tra Omero e Virgilio, si vede, è ormai completamente ribaltato. Virgilio, il poeta che «di gran lunga trapassò in iscienza ed in arte ogni latin poeta» (*Esp.* IV i 88), certo non è “inferiore per ingegno a Omero”, come si legge in *Geneal.* XIV xix 4, ma la «preminenza singulare» del poeta greco è data dal fatto che è stato lui «il primo che [...] in istilo metrico scrivesse di guerre e battaglie e per conseguente pare che, chi dopo lui scritto n'ha, l'abbia avuto da lui», come si legge nella già ricordata glossa a *If* IV 86-87. Un simile mutamento si deve certo, pleonastico, ma inevitabile dirlo, agli straordinari anni spesi a cercar di leggere e capire, con l'aiuto di Leonzio, le opere di Omero.

Insieme a quanto aveva ricevuto dai racconti “viva voce” di lui e dalle glosse che il traduttore veniva apponendo alle sue “edizioni” bilingui di *Iliade* e *Odissea*, che si aggiungeva a quanto Boccaccio aveva ricavato dalla sua biblioteca latina, importante deve essere stata la sua personale, diretta ispezione sul testo, come provano le postille vergate dal Certaldese sui margini dell'*Odissea* autografa di Leonzio (Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, ms. gr. IX 29), sulle quali ha di recente attirato l'attenzione Marco Corsi.⁶³ Una scoperta importante, questa, che, va detto, conferma quanto si evince dalle già ricordate *Senili* di Petrarca, ovvero che il manoscritto autografo di Leonzio, che trasmette la traduzione in latino dell'*Odissea* realizzata negli anni in cui, ospite di Boccaccio, condivise con lui quotidianità di vita e di studi, è rimasto (insieme con l'autografo leonteo dell'*Iliade* bilingue),⁶⁴ in mano a Boccaccio e verisimilmente solo alla fine

⁶³ Corsi 2015.

⁶⁴ Su questo Fumagalli 2013a.

del 1365 è passato (per un lasso di tempo che non si può quantificare) in mano a Petrarca.

5. BOCCACCIO LETTORE DELL'*ODISSEA*

Delle ventuno postille (più sette segni di attenzione figurati)⁶⁵ che Marco Corsi ha attribuito alla mano di Boccaccio, ben tredici segnalano contatti tra il testo di *Omero* e l'*Eneide*, le rimanenti rispondono a motivazioni di vario tipo: in due casi il lettore rileva l'incongruenza testuale di un determinato enunciato, in altri due casi esprime un "giudizio" personale su passaggi che toccano punti ideologicamente importanti per lui, due sono vere e proprie glosse esplicative,⁶⁶ mentre tre sono annotazioni di carattere pratico («incipie hic»).

Le due postille che denunciano una più o meno vistosa incoerenza testuale rivelano con quale attenzione critica il Boccaccio costruttore in proprio di testi guardi al testo omerico.

La prima delle due, vergata a margine di *Od.* X 28, registra lo stupore del lettore per "i conti che non tornano":

Mirror hic, cum alibi sepius dicat Omerus Ulixem fuisse apud Circem uno anno, apud Calipsonem VII annis, in totum post excidium Troie errasse X annis. Et ipse, cum ventos habuit, nondum ad Circem neque ad Calipsonem pervenerat; et dicit cum X annis, noctibus et diebus, navigasse.⁶⁷

⁶⁵ Che si intrecciano con dodici postille vergate da Petrarca. Considerevole l'incremento rispetto al censimento di Pertusi 1964: 126-27, che da parte sua non distingueva due diversi postillatori e non ne riconosceva l'identità. Anche nell'*Iliade* inviata da Boccaccio a Petrarca postille vergate da Petrarca e postille vergate da Boccaccio si dovevano essere intrecciate, aggiungendosi a quelle vergate da Leonzio: su questo Fumagalli 2013a: 260-77 (da qui, p. 278, la citazione che segue). L'attribuzione a Boccaccio di parte delle postille presenti nell'*Odisea* marciana permette oggi di distinguere esattamente le responsabilità e disporre di un manoscritto «usato da Boccaccio», sanando una supposta perdita già ritenuta «senza dubbio grave».

⁶⁶ Su *Od.* X 519: «post triduum» e su *Od.* XIII 197: «et hinc Panormum Sicile dictum puto».

⁶⁷ Trascrizione Corsi 2015: 16. Si osservi come anche Boccaccio incorra in errore a proposito del numero implicato: non di "dieci" si invece di "nove anni" si parla infatti nella traduzione interlineare di Leonzio: «per novennium simul navigabamus noctibusque diebus, /decima autem iam apparebat paterna terra [erroneamente, nella trascrizione di Pertusi 1964: 129, «paternam terram»] / et iam ignem ardentem videbamus...».

Nella traduzione di Leonzio si legge «novennium simul navigabamus noctibusque diebus», ma si tratta di errore. La navigazione di cui qui si parla, garantita da Eolo che ha chiuso i venti turbinosi in un otre e l'ha consegnato a Ulisse (evento cui allude il «cum ventos habuit» della postilla), dura, in realtà, nove giorni: il decimo già si intravede Itaca, ma i compagni di Ulisse aprono l'otre credendo racchiuda un tesoro. I venti escono e riportano al largo nave e naviganti. Seguiranno l'episodio dei Lestrigoni e quello di Circe.

Nel fare i suoi conti Boccaccio dimostra un pieno dominio del testo e della sua costruzione: un dominio peraltro confermato da una nota della *Genealogia*, che documenta l'attenzione da lui prestata alla qualità dell'opera che ha davanti: al suo "valore". In *Geneal.* XIV xiii 15, a proposito di Enea che racconta a Didone «i travagli suoi e dei suoi compagni» lo scrittore osserva, infatti, che nel costruire questo racconto Virgilio ha seguito «poeticum morem» e soprattutto («potissime») il modello di Omero, «cuius fuit in eo poemate imitator». E apre a una considerazione generale che chiarisce uno dei fondamenti della sua teoria letteraria:⁶⁸

[...] poete non, ut hystoriographi faciunt, qui a quodam certo principio opus exordiuntur suum, et continua atque ordinata rerum gestarum descriptione in finem usque deducunt (quod cernimus fecisse Lucanum, quam od causam multi eum potius metricum hystoriographum quam poetam existimant), verum artificio quodam longe maiori aut circa medium hystorie, aut aliquando fere circa finem inchoant quod intendunt, et sibi adveniunt causam recitandi, quod ex precedentibus omisisse videbantur: ut in *Odysssea* Homerus. Qui quasi circa finem errorum Ulixis eum naufragum in litus Pheycum delatum scribit, et ibidem Alcinoi regi recitantem quicquid illi ante diem illam post discessum a Troia contigerat, inducit. Quod volens Virgilius facere, cum Eneam a litore troiano fugientem scripsisset post erutam civitatem, non adinvenit aptiorem locum, ad quem eum deduceret, ante quam Ytaliam intraret, africano litore [...] nec aliam preter Didonem [...] comperiens, [...] eius hospitam fecit, et, ut legimus, eius iussu sua suorumque infortunia recitavit.

Tornando alla postilla *Mirror*: vale la pena ricordare che essa è stata annullata con una doppia depennatura fatta con due penne diverse. Cursi, cui si deve l'osservazione, attribuisce a Leonzio, che avrebbe rilevato e corretto – forse a voce – l'errore, la prima biffatura, a Boccaccio la seconda.⁶⁹

⁶⁸ Sulla tradizione sottesa a siffatta riflessione teorica Punzi 1997: 95.

⁶⁹ Cursi 2015: 10.

Se così sono andate le cose, si può sospettare che il traduttore si sia premurato di spiegare al suo lettore-committente che quella navigazione è in realtà durata nove giorni. Singolare, va detto, che poi egli non si sia preoccupato di correggere il «novennium». Se, come pare lecito credere, l’autografo è stato concepito come un “libro-laboratorio” il cui destinatario privilegiato (unico?) è Boccaccio, la correzione fatta “viva voce” dal traduttore presente nel suo studio sarà parsa sufficiente ad entrambi. Da un siffatta ricostruzione discenderebbe che la correzione (e a maggior ragione la postilla) sarebbe stata fatta prima della partenza di Leonzio da Firenze, cioè prima dell’ottobre/novembre del 1362 (quando Leonzio, forse in coincidenza con la partenza di Boccaccio per Napoli, si sposta a Venezia e torna in contatto con Petrarca). Difficile dire se il dato vale per tutte le postille, visto che il manoscritto resta in mano a Boccaccio anche dopo che Leonzio ha lasciato Firenze: fino all’autunno del 1365, se non, almeno in parte, oltre, negli anni in cui lo scrittore lavora alla *Genealogia* introducendo nei vari libri lacerti omerici ricavati direttamente dall’autografo, anzi dagli autografi di Leonzio, dato che in quest’opera di “ricerca delle fonti” è implicata anche la sua *Iliade* bilingue.

La postilla *Mirror* non è l’unico caso di “correzione” a incongruenze o contraddizioni interne. Se nelle sue notazioni Petrarca rileverà, oltre ai “furti virgiliani”, fatti tecnici come «versus hi sepiissime repe[titi] sunt»,⁷⁰ il “mercante” Boccaccio – puntigliosamente attento alle cose del mondo, che sul Plinio di Petrarca non ha esitato ad annotare, a proposito delle cipolle, il famoso «nondum certaldenses erant» – a margine di *Od.* XVII 300, che afferma il cane Argo, sdraiato sul letame, esser coperto di «muscae caninae», non comprendendo la formula perifrastica cui è ricorso Leonzio per tradurre il greco *κυνορραϊστέων* che indica, propriamente quei tipici parassiti del cane che sono le zecche, obietta che a rigore non si poteva immaginare la presenza di mosche in quel contesto. Anche questa notazione, pur se nata da incomprendimento, prova un pieno dominio del testo omerico da parte del lettore e al contempo l’attenzione con cui egli continua a cercare, nei testi, un pieno rispetto della verisimiglianza. Desumendo da quanto si legge all’inizio del canto a proposito del “gelo dell’alba” nei confronti del quale sono dichiarate non adeguate le vesti leggere del protagonista, Boccaccio scrive infatti: «paulo ante ostendit tempus frigidum esse: hic muscas esse dicit, que male frigori conveniunt».

⁷⁰ L’elenco delle postille di Petrarca, con bibliografia pregressa, *ibi*: 22-23.

Non meno interessanti, e rivelatrici dello spirito con cui Boccaccio legge queste pagine sono le due postille che mettono in rilievo determinati passaggi del testo:

1. «Nota hic optima Ulixis verba». La postilla è registrata a margine di *Od.* VIII 166-167: qui all'offesa ricevuta da Eurialo (che giudica chi gli sta accanto basandosi sull'aspetto), prima di opporre al giudizio di lui la sua realtà e la sua storia (“nei giochi non son novellino, come tu cianci, ma ero – penso – tra i primi...”),⁷¹ Ulisse risponde osservando che gli dei non donano a tutti gli uomini “bellezza, senno, parola eloquente” e che l'apparenza può ingannare: “uno può essere meschino d'aspetto, / ma un dio di bellezza incorona il suo dire; e tutti lo guardano / affascinati”, mentre “un altro per la bellezza è simile ai numi, / ma corona di grazia le sue parole non hanno”, per concludere che Eurialo “ha splendente bellezza [...], ma è vuoto di mente”. Che il passaggio abbia colpito Boccaccio non stupisce: l'impegnata requisitoria di Ulisse sul tema “aspetto esteriore di un uomo e suo reale valore”, focalizzata in particolare su “bellezza e intelligente uso della parola” è sostanzialmente in sintonia con quanto l'autore del *Decameron* aveva messo in scena nella giocosa novella di Giotto e messer Forese Rabatta (VI 5).
2. «Nota pro poetis». La postilla è registrata a margine di *Od.* VIII 479-81), dove si legge che Ulisse, seduto accanto ad Alcinoò, dona al cantore Demòdoco un pezzo di lombo in segno di onore affermando: «omnibus enim hominibus terrenis cantores / onore digni sunt et veneratione ob hoc vero quod ipsos / cantilenas Musa docuit dilexitque tribum cantorum».⁷² Anche in questo caso la postilla segnala un passaggio che trasmette un messaggio rilevante dal punto di vista ideologico: in concreto una riflessione del tutto in linea con le tesi sostenute da Boccaccio nella sua celeberrima “difesa della poesia”.

Di diverso tenore, e investimento teorico, le ben tredici postille che segnalano i debiti contratti dal Virgilio epico con l'*Odissea*. Tra queste risulta di singolare pregnanza la vera e propria agnizione registrata a c. 89r, in margine a *Od.* VII 241 “tremendo, regina, narrare punto per punto i miei mali” (così Ulisse ad Arete, moglie di Alcinoò). In questo caso Boccaccio

⁷¹ Cito il testo omerico utilizzando la traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, in Omero, *Odissea* (Codino).

⁷² Così nella traduzione di Leonzio, trascrizione di Pertusi 1964: 128.

trascrive a lato il celeberrimo «infandum regina iubes et cetera» di *Eneide* II 3, senza precisare, come fa in tutti gli altri casi in cui si trova a registrare un contatto intertestuale tra le due opere, canto e contesto narrativo implicati.⁷³ La postilla rivela così lo scatto della memoria e l’emozione provata dal lettore nel riconoscere il modello sotteso all’invenzione virgiliana: paradossalmente la precisione del rimando prova l’intensità emotiva della scoperta.

Inevitabile, è stato scritto a proposito delle postille apposte da Petrarca sul ms. Parigino latino 7880 che tramanda la copia dell’*Iliade* tradotta da Leonzio da lui commissionata allo pseudo-Malpaghini (ma il rilievo vale ovviamente anche per quelle di Boccaccio all’*Odisea*, scoperte successivamente), «che i testi omerici, finalmente letti benché in assetto scazonte, imponessero la questione dei “furti” virgiliani»,⁷⁴ e che tale questione, già nota ai due letterati soprattutto grazie ai *Saturnalia* di Macrobio, imponesse loro di riflettere tanto sulla differenza tra “furto” e “imitazione” quanto sul tema delle “graduatorie poetiche”. come si legge, ad esempio, nella “lettera a Omero” di Petrarca (*Familiare* XXIV 12), datata 9 ottobre 1360. Per l’Aretino, che a quell’altezza cronologica possiede soltanto l’Omero greco ricevuto in dono da Nicola Sigero e qualche frammento in latino,⁷⁵ il problema del rapporto tra Virgilio e Omero si può ancora risolvere ricorrendo al motto arguto attribuito allo stesso Virgilio, il quale, come si legge in *Saturnalia* V 3, 16, così avrebbe risposto a chi lo accusava di rubare versi a Omero: «magnarum virium esse [...] auferre clavam Herculis» (§ 19).

Per Boccaccio, che è certo il reale mittente della perduta «epystola magna multaque continens sub Homeri poete missa nomine et apud inferos data»⁷⁶ alla quale Petrarca risponde con la *Familiare* dell’ottobre

⁷³ Registrando a lato del passo implicato una formula più o meno standard, del tipo «Virgilius in primo Eneidos, ubi ostendit Didonem ad templum venientem» (così ad es. a c. 77r).

⁷⁴ Fumagalli 2013a: 280 ss. Per lo pseudo-Malpaghini cf. Berté 2015.

⁷⁵ Così infatti in questa epistola rivolgendosi allo pseudo-Omero Petrarca precisa: «Quod ad me attinet, etsi tanto hospite non me digner, tamen te vel grecum vel quam licuit latinum domi habeo [si tratta probabilmente di brevi saggi di traduzione di alcuni inizi di canto già ricordati al § 2], brevi, ut spero, totum habiturus, si thesalus tuuus [ovvero Leonzio] cepta peregerit» (§43).

⁷⁶ Così l’instestazione della *Familiare* XXIV 12 datata 9 ottobre 1360. Che lo pseudo-Omero sia Boccaccio e il «communis amicus» cui Petrarca allude sia Leonzio Pilato ha

1360, le cose erano forse un po' più complesse. E implicano di necessità l'Alighieri.

Si è già visto che nelle *Esposizioni*, prima di chiudere la lunga nota riservata a Omero, nel tempo stesso che rilevava la «preminenza singolare» di lui, il Certaldese aveva osservato che «non si sono vergognati i nostri poeti di seguire [...] le sue vestige e massimamente Virgilio, per la qual cosa meritamente qui il nostro autore il chiama poeta sovrano». A questa conclusione egli era pervenuto non solo, o non tanto sulla scorta dei vari Cicerone, Macrobio ecc., cui fa riferimento anche Petrarca nella sua epistola, ma, come confermano le sue postille all'*Odisea* (nonché, sia pure in maniera più mediata, quelle presenti nell'autografo leontero dell'*Iliade*),⁷⁷ grazie alla sua personale scoperta dei debiti effettivamente contratti dal poeta latino con chi per primo ha scritto «in istilo metrico [...] di guerre e di battaglie»: scoperta indissolubilmente legata alla non meno appassionata e appassionante verifica del valore intrinseco di quelle opere.

L'epigrafico «Omero poeta sovrano» cui è affidato il perentorio giudizio dell'Alighieri e su cui riflette nel suo commento al canto quarto dell'*Inferno* il vecchio Boccaccio che, ricordo, una trentina d'anni prima nell'*Amorosa Visione*, sembrava ignorare – o meglio, vista la forte impronta dantesca dell'opera – rifiutare una siffatta valutazione, compare anche, e in posizione di grande rilievo, nella carta finale del Dante Toldano a corredo di uno splendido (seppur ormai visibile solo ai raggi ultravioletti) “Ritratto di Omero” che, come è noto, è stato letteralmente riportato alla luce pochi anni fa da Sandro Bertelli e Marco Corsi.⁷⁸ La

chiarito Pertusi 1964: 73-111 dimostrando come l'unico intellettuale che nel 1360 era in grado di informare Petrarca che la traduzione delle opere di Omero era già iniziata e di misurarsi con le preoccupazioni dello stesso Petrarca a proposito della traduzione latina di Leonzio, non poteva essere altri che il Certaldese, come solo da lui potevano arrivare a Petrarca le notizie di cultura greco-bizantina (a esempio sui “maestri” di Omero o sul numero delle sue opere) che il medesimo Petrarca riferisce essere state registrate nella lettera da lui ricevuta, la quale, per la varietà di notizie offerte a proposito dell'antico poeta, costituisce un vero e proprio dossier sulla vita di Omero: una sorta di *accessus ad autorem* (Pertusi 1964: 97) ricco di notizie di cui poteva essere latore il solo Leonzio. Si aggiunga che nella lettera largo spazio è dato alla riflessione sui furti virgiliani e anche al rapporto che corre tra Omero e i giuristi antichi.

⁷⁷ Su cui Fumagalli 2013a.

⁷⁸ Per referenze bibliografiche vd. nota 17.

rapida cronistoria del rapporto che nel corso del tempo Boccaccio ha stretto con l’antico poeta fin qui tracciata può forse aiutarci a meglio comprendere il significato di una pagina tanto affascinante quanto enigmatica, progettata e realizzata, come attestano le perizie paleografiche, dal medesimo Giovanni Boccaccio.⁷⁹

6. IL RITRATTO DI OMERO

La scritta «Homero poeta sovrano» vergata in caratteri maiuscoli epigrafici nel margine superiore di c. 267v, ultima carta del codice, esplicita l’identità del mezzobusto maschile di impianto monumentale «declinato in forme [...] che ricordano i ritratti degli imperatori nelle monete romane»,⁸⁰ raffigurato con grande maestria subito sotto. Un’altra scritta vergata nel margine inferiore, simmetrica alla prima, ma in caratteri greci, magicamente restituita dalla perizia paleografica di Stefano Martinelli Tempesta e Marco Petoletti, svela l’identità dell’autore del disegno: «se volta in alfabeto latino, la scritta si presenta nella forma “Ioannes de Certaldo p[inx]it”». ⁸¹ Lo stato di conservazione degli elementi che compongono questo vero e proprio sistema di parole e immagine è identico: come è stato osservato, ciò «suggerisce chiaramente che l’insieme dei tre elementi sia stato realizzato in contemporanea» oltre che «da un’unica mano». ⁸² Si può aggiungere che la presenza della scritta in caratteri greci impone una datazione a partire dall’estate 1360, coerente con la datazione su base paleografica della scritta in volgare, per la quale Marco Corsi ha proposto «una datazione posteriore alla fine degli anni ’50». ⁸³

⁷⁹ Per quanto riguarda il ritratto, si è discusso dell’attribuzione a Boccaccio, a causa della qualità eccezionale del disegno, che ha spinto Pasut 2015, ad esempio, a riferire l’opera piuttosto a un artista professionista, come Giovanni da Milano. La firma in caratteri greci mi pare chiuda il dibattito in modo definitivo, anche se, nella prospettiva qui assunta, il nome dell’esecutore materiale del disegno non è dato essenziale.

⁸⁰ Martinelli–Petoletti 2013: 406.

⁸¹ *Ibi*: 401.

⁸² Bertelli–Cursi 2014a: 175 e Berté–Cursi 2015: 260-61.

⁸³ In Bertelli–Cursi 2014a: 172, con ricco corredo documentario. Bertelli 2015: 176 suggerisce una diversa datazione («circa un ventennio prima» delle *Esposizioni*: ergo attorno a metà anni Cinquanta), che contrasta però con la presenza in questa carta della firma in caratteri greci e l’asserita contemporaneità delle due scritte e del disegno, oltre

Quanto si è fin qui visto conforta a credere che solo durante o dopo il suo personale “attraversamento” delle opere di Omero, e la sua attenta lettura degli autografi di Leonzio, Boccaccio abbia recuperato il verso dantesco per costruire, in chiusura non di un codice qualsiasi, ma proprio del “suo” Dante Toledano – la prima silloge delle opere dell’Alighieri da lui composta e, a quest’altezza cronologica, verisimilmente ancora l’unica – un sistema grafico visivo in grado di esprimere in estrema sintesi quelli che sono per lui, nei primissimi anni Sessanta, gli acquisti più significativi sul piano culturale e ideologico: l’Omero ricondotto in Occidente grazie a lui; il greco, sconosciuto anche a Petrarca; e ancora e sempre, Dante.

La sede prescelta per «manifestare il proprio legame con Omero disegnanone il busto»⁸⁴ è tutt’altro che neutra per chi, si è visto, a lungo aveva rifiutato di far proprio il giudizio espresso da Dante sul poeta greco. Il raffinato sistema di parole e immagine apposto in chiusura della silloge dantesca vale in qualche modo come una definitiva resa al giudizio dell’Alighieri e un indiretto, implicito riconoscimento della grandezza di lui,⁸⁵ ma anche, al tempo stesso, come un’autocelebrazione, non troppo diversa da quella affidata, *apertis verbis*, alla pagina della *Genealogia* in cui, si è visto, appassionatamente il Certaldese rivendica il ruolo da lui svolto per il ritorno di Omero e della cultura greca in occidente. Importante in tal senso è la scelta di firmare quel ritratto usando quei caratteri greci che, in questi medesimi anni, gli consentivano di nutrire con le parole stesse di Omero l’impresa più alta del suo laboratorio intellettuale: i quindici libri del suo trattato mitologico.

Un’ultima osservazione. Se la decrittazione della firma conferma, mi pare, l’autorialità del progetto qui realizzato, imponendo di «spostare il nome di Boccaccio dalla costellazione anodina degli *amateurs* [...] al catalogo ufficiale dei grandi disegnatori del Trecento» vista l’altissima qualità

a non essere pianamente conciliabile, vista la posizione occupata dal ritratto all’interno del Dante Toledano, con la datazione da lui avanzata per il medesimo codice: «fine del sesto o inizi del settimo decennio» del XIV secolo (Bertelli 2013: 266).

⁸⁴ Fumagalli 2013a: 258.

⁸⁵ Seppur certo questa dimensione sia presente, pare difficile sottoscrivere l’idea che l’assieme vada letto come una celebrazione di «Dante nuovo poeta sovrano», come si suggerisce in Berté-Cursi 2015: 262. Per una diversa interpretazione vd. le considerazioni che seguono.

dell'opera,⁸⁶ restano i dubbi già espressi in più sedi a proposito della vera identità di colui che è qui ritratto.

Diverse ragioni rendono infatti problematico assumere come ritratto dell'antico poeta greco l'«aulico»⁸⁷ mezzobusto coronato d'alloro qui rappresentato di profilo: d'immediata evidenza il fatto che il rappresentato non è vecchio, cieco, stempiato e con più o meno folta barba come vuole l'iconografia tradizionale⁸⁸ e come lo stesso Boccaccio si preoccuperà di ricordare nelle sue *Esposizioni*.⁸⁹ Impossibile ricondurre il dato a una presunta incompetenza di Boccaccio se la firma in caratteri greci impone di credere che l'assieme sia stato ideato e realizzato da Boccaccio solo dopo essere entrato in contatto con Leonzio e avere acquisito sotto la sua guida una certa abilità nella gestione dell'alfabeto greco. D'altra parte il volto del rappresentato ha «tratti fisionomici affatto regolari e idealizzati», che impediscono di credere che si tratti di un ritratto di fantasia: il ritratto di un Omero, per così dire, ideale e “idealizzato”.⁹⁰ «La lieve pinguedine che appesantisce il contorno del mento, la bocca minuscola e un poco sfuggente, il gonfiore della palpebra sotto l'occhio»⁹¹ paiono dipendere, piuttosto, dalla volontà di rappresentare “realisticamente” tratti caratterizzanti un volto ben preciso: offrire un ritratto «intensamente veridico». Così non è mancato, nella ricca messe di studi dedicati all'enigmatico ritratto allogato in coda al Dante Toledano, chi ha osservato che quest'«uomo di mezza età, piuttosto pingue, e dalla fisionomia vigorosamente caratterizzata»⁹² assomiglia molto ai ritratti noti di Boccaccio: così

⁸⁶ Martinelli–Petoletti 2013: 40. Registra ancora dubbi Pasut 2015.

⁸⁷ Così *ibi*: 181.

⁸⁸ Vendruscolo 2015: 154, n. 5 ricorda come «l'iconografia tradizionale» di Omero sia «attestata letterariamente anche nell'*Africa* di Petrarca, IX 167-169» e offre un'ampia recensione bibliografica per la rappresentazione antica e medievale di lui.

⁸⁹ In *Esp.* IV 1 97 Boccaccio ricorda che Omero, «cieco e povero», compose «tredici opere e tutte in istilo eroico» e *ibi*, § 101, così lo descrive: «fu di piccola statura, con poca barba e pochi capelli; di mansueto animo e d'onesta vita e di poche parole».

⁹⁰ Che si tratti invece proprio di «mero ritratto di fantasia [...] ispirato dal verso dantesco», nella totale ignoranza della tradizione cui Boccaccio avrebbe avuto accesso solo «in seguito, forse grazie all'incontro con LeonzioPilato», ritiene Sandro Bertelli (in vari saggi, la cit. da Bertelli 2015: 176). Ma su questa datazione, e le implicazioni critiche, vd. le considerazioni già esposte.

⁹¹ Pasut 2015: 180, da cui anche la citazione che precede. Quella che segue da p. 182.

⁹² Vendruscolo 2015: 154, con documentazione fotografica.

Maddalena Signorini in un incontro all'Accademia dei Lincei nel dicembre del 2015 e così Fabio Vendruscolo in un saggio del medesimo 2015. Forse, paradossalmente, nel progetto di Boccaccio, le due identità non si escludono. Forse l'affinità grafico-visiva evocata dall'esatta corrispondenza tra le due scritte e dall'apparente identità delle due lettere incipitarie di entrambe (HOMERO/HO α vEc), determinata dall'«utilizzo di *eta*» maiuscolo «in luogo di *iota* per la traslitterazione di $\dot{\iota}$ »⁹³, la lettera incipitaria del nome proprio di colui che firma, e dall'«utilizzo di *omicron*» al posto di *omega* per la seconda lettera di quel nome (utilizzo che contraddice la *ratio* sottesa all'intera operazione, ovvero «evitare il piú possibile la sovrapposizione con i segni dell'alfabeto latino»), per un amatore di criptici giochi verbali come Boccaccio è tutt'altro che casuale, ed entra a pieno titolo in un complesso, anch'esso criptico, gioco di travestimenti che investe, e travolge, le identità dei due personaggi implicati, l'antico poeta coronato d'alloro e il suo lettore (e “mediatore”) moderno: un altro “poeta”.

⁹³ Martinelli–Petoletti 2013: 402 (da cui anche le citazioni che seguono) ha già da parte sua avanzato il sospetto che nella scelta di *omicron* si possa leggere «l'intenzione da parte di Boccaccio di richiamare graficamente l'*incipit* dell'altra “epigrafe”». Vendruscolo 2015: 155, invece, ritenendo «un fatto filologicamente un po' allarmante che la scritta soprastante e quella sottostante al disegno inizino con due identici segni grafici “HO”, anche se relativi ad alfabeti diversi e con differente valore fonetico» avanza l'ipotesi che l'epigrafe dantesca sia stata aggiunta nel margine superiore della carta da una mano piú tarda che imiterebbe la scrittura del codice al fine di «riprodurre la scritta sottostante al disegno quando questa era già in via di sparizione e se ne leggeva ormai solo l'“HO” iniziale». Una siffatta ricostruzione necessiterebbe di una discussione puntuale delle analisi grazie alle quali Cursi 2013a: 75 scrive: «in definitiva si può affermare con assoluta certezza che la didascalia posta in testa all'immagine di Omero sia autografa». La messa in discussione dell'autografia di questa scritta comporta, nella ricostruzione avanzata da Vendruscolo, la possibilità di immaginare, per il ritratto stesso, modifiche del “profilo” di lui operate da artisti di pieno Cinquecento gravitanti attorno al dantista Luca Martini, che avrebbero “trasformato” un anonimo ritratto di poeta disegnato da Boccaccio in un ritratto di Boccaccio: le tracce grafiche di siffatti interventi (in particolare «la ripassatura del profilo del poeta») sarebbero in buona parte coincidenti con quelle segnalate in Bertelli–Cursi 2014: 178 (da cui la cit. precedente) e qui ricondotte all'uso di strumenti scrittori diversi. Aggiungo che pensare a due interventi di modifica dell'esistente distinti e tra loro irrelati per giustificare l'apparente “stranezza” di un ritratto di Omero costruito mimando le fattezze di colui che quel ritratto ha disegnato risulta decisamente antieconomico, oltre che, in buona sostanza, non verificabile.

Il sospetto, che qui avanzo come ipotesi, è che questa effigie sia l'ennesima, raffinatissima "maschera" inventata da quel Giovanni Boccaccio che nella lettera napoletana era riuscito a rappresentare se stesso nella doppia maschera dell'irridente scugnizzo napoletano nato a Parigi e del dotto abate dedito agli studi, e nel corso degli anni aveva sperimentato varie modalità di auto-rappresentazione «in persona d'altri» inventando di continuo nuove controfigure.⁹⁴ Quest'irrefrenabile tendenza a creare per sé maschere e doppi non è stata dismessa dal Boccaccio degli anni sessanta, se giusto poco prima dell'ottobre di quell'anno egli ha potuto mandare a Petrarca «sub Homeri poete [...] nomine» l'«epystulam magnam multaque continentem et apud inferos datam», piena di dati, suggestioni e problemi legati ai lavori in corso a Firenze, nello studio del Certaldese, cui l'Aretino risponde con la sua *Familiare* XXIV 12.

A gettare luce su quest'ennesima *trouaille* dell'inesausto inventore di storie Giovanni Boccaccio potrebbero contribuire le sue competenze di lettore di testi antichi e moderni. Una prima suggestione (o giustificazione) egli potrebbe aver trovato nell'auto-identificazione di Ennio con Omero,⁹⁵ di cui il Certaldese aveva notizia fin dagli anni 1339-1340 grazie all'ironica evocazione dell'autore degli *Annales* come «Maeonides Quintus» affidata alla sesta satira di Persio trascritta giusto in quegli anni nel suo Zibaldone laurenziano insieme con le altre cinque e il relativo apparato di glosse di tradizione, da una delle quali, in particolare, registrata a c. 4r a margine di *Prologus* 2 e chiusa entro una sorta di anfora, egli poteva apprendere che Ennio «dixit vidisse somnium in Parnaso Omerum sibi dicentem quod sua anima in suo esset corpore».⁹⁶ Un'altra suggestione potrebbe essergli venuta proprio da Petrarca, se da lettore precoce dell'*Africa*⁹⁷ e da frequentatore assiduo dello studio di lui, oltre che da suo

⁹⁴ Battaglia Ricci 2003.

⁹⁵ Devo agli allievi e ai perfezionandi della Scuola Normale Superiore di Pisa che nel gennaio/febbraio 2017 hanno partecipato al seminario "Carte che ridono" l'*input* primo a prendere in considerazione questo modello classico. A loro il mio ringraziamento.

⁹⁶ Persio, *Satira* VI 10-11: «Cor iubet hoc, Enni, postquam destertuit esse / Maeonides Quintus pavone ex Pytagoreo». La datazione delle carte implicate (ms. Laur. Pluteo 33. 31 cc. 4r-16v) è fissata da Teresa de Robertis in *Boccaccio autore e copista* 2013: 333. In Berté-Fiorilla 2014: 59 una riflessione su questi testi in rapporto al sogno della madre di Dante registrato nel *Trattatello*.

⁹⁷ Billanovich 1947: 156.

interlocutore privilegiato su fatti e problemi connessi all’“affare Leonzio”, Boccaccio ha potuto cogliere il raffinato gioco di specchi tra Omero, Ennio e Petrarca attivato nel nono libro di quel celebrato poema, nonché l’auto-identificazione dello stesso Petrarca con Virgilio affidata, ancora in quel libro dell’*Africa*, all’invenzione per cui il poeta moderno – destinato a cantare le gesta di Scipione – è rappresentato seduto, pensoso, tra allori,⁹⁸ mimando, per così dire, la celeberrima immagine di Virgilio miniata da Simone Martini, per volontà dello stesso Petrarca, nel frontespizio del suo Virgilio Ambrosiano. Al tempo stesso che propone un Petrarca “ritratto” come Virgilio (se non anche, come vuole Giuliana Crevatin, un Petrarca-Omero),⁹⁹ l’ultimo libro dell’*Africa* evoca per Omero veri e propri “doppi” e sfruttando la *factio* della *visio* notturna, costruisce ponti tra la “realtà” del visionario Ennio e quell’Aldilà da cui Omero dichiara espressamente di essere venuto (e da cui è forte il sospetto possa derivare l’invenzione che vuole «datam apud inferos» la perduta epistola inviata a Petrarca «sub Homeri poete [...] nomine»). Per quanto riguarda i ritratti: è un “vecchio coperto da radi lembi di toga, con la barba squalida, mista di peli bianchi”, nelle cui “orbite non erano occhi” e la cui “fronte vuota spirava orrore e insieme negletta maestà”,¹⁰⁰ l’Omero che, “lasciato il carcere di Dite”, appare in visione a Ennio (vv. 166-170); ma è ben diversa, per esplicita dichiarazione dello stesso Ennio, l’immagine mentale che questi dice di aver costruito nella sua fantasia per avere una qualche “reale” relazione con l’antico poeta.¹⁰¹ Degno di nota che nel suo “finto immaginare” Ennio escluda in particolare proprio la cecità di Omero e “nel suo animo innamorato” immagini che egli avesse “uno sguardo di lince”, “una forza immensa” negli occhi (vv. 185-189).

L’assieme di questi fatti potrebbe in qualche modo aiutarci a decrittare l’affascinante enigma rappresentato da un asserito ritratto d’Omero costruito utilizzando come modello di riferimento tratti propri del volto di Giovanni Boccaccio e allogato in coda a un codice il cui lo stesso Boccaccio ha trascritto, per sé, il “suo” Dante.

⁹⁸ *Africa* IX 216-19.

⁹⁹ Crevatin 2000: 144.

¹⁰⁰ Cito il testo latino nella traduzione di Guido Martellotti in Petrarca (Neri *et alii*): 700.

¹⁰¹ *Africa* IX 151: «presentemque animo ficta sub imagine feci» (così Ennio a Scipione).

Se, come ricorda Petrarca proprio nella sua risposta allo pseudo-Omero per giustificare il fatto che Virgilio non ha citato l'antico cantore come suo modello per la scrittura dell'*Eneide*, il luogo piú alto e nobile di un'opera, dove "celebrare e portare alle stelle" chi si ritiene degno della massima lode, è alla fine dell'opera stessa,¹⁰² l'inserimento di quel ritratto e di quelle scritte in quella carta del Dante Toledano perfettamente (e cripticamente) illustra e documenta quelle che negli anni sessanta dovevano essere le piú profonde e personali convinzioni dello scrittore Giovanni Boccaccio, ovvero l'assoluto primato di Omero tra gli antichi e di Dante tra i moderni, e al tempo stesso il proprio straordinario primato, ovvero il ruolo da lui svolto per "ri-portare" in vita colui che fu «il piú solenne poeta che avesse Grecia» e che, per essere stato modello di poesia perfino per lo stesso, grandissimo, Virgilio, «meritatamente» Dante ha potuto chiamare «poeta sovrano» (*Esop.* IV 1 108-109).

Ancora una volta, insomma, e mediante altri segni, nel tempo stesso che segna le distanze che oppongono lui a Petrarca e questa carta finale del Dante Toledano al frontespizio del Virgilio Ambrosiano: «nonne ego fui qui...?».¹⁰³

Lucia Battaglia Ricci
(Università di Pisa)

¹⁰² *Familiare* XXIV 12: 24.

¹⁰³ Nelle more della stampa, sono usciti due articoli che affrontano in parte temi qui affrontati, con conclusioni in alcuni casi simili, in altre parzialmente diverse. Non potendo qui darne partitamente conto, mi limito a ricordarli: Fera 2016 e Petoletti 2016.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Omero, *Odissea* (Codino) = Omero, *Odissea*, prefazione di Fausto Codino, traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 2014³.
- Petrarca, *Res seniles* (Rizzo) = Francesco Petrarca, *Res seniles*. Libri I-IV, a c. di Silvia Rizzo con la collaborazione di Monica Berté, Firenze, Le Lettere, 2006.
- Petrarca (Neri *et alii*) = Francesco Petrarca, *Rime, trionfi e poesie latine*, a c. di Ferdinando Neri, Guido Martellotti, Enrico Bianchi, Natalino Sapegno, Milano · Napoli, Ricciardi, 1961.

LETTERATURA SECONDARIA

- Antonelli 1997 = Roberto Antonelli, *Omero «sire» e «seignor de l'altissimo canto»?», in Francesco Montanari, Stefano Pittaluga (a c. di), *Posthomeric I. Tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento*, Genova, Erredi grafiche editoriali, 1997: 63-83.*
- Battaglia Ricci 2003 = Lucia Battaglia Ricci, *Maschere d'autore per l'autore del «Decameron»», in Francesco Bruni (a c. di), «In quella parte del libro de la mia memoria». *Verità e finzioni dell'«io» autobiografico*, Venezia, Marsilio, 2003: 103-20.*
- Berté 2015 = Monica Berté, *Giovanni Malpaghini copista di Petrarca?*, «Cultura Neolatina» 75 (2015): 205-16.
- Berté–Cursi 2015 = Monica Berté, Marco Cursi, *Novità su Giovanni Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 43 (2015): 235-62.
- Bertelli 2013 = Sandro Bertelli, *La prima silloge dantesca: l'autografo Toledano*, in *Boccaccio autore e copista* 2013: 266-8.
- Bertelli 2015 = Sandro Bertelli, *L'immagine di Omero nel Dante Toledano*, in *Boccaccio letterato* 2015: 171-6.
- Bertelli–Cursi 2012 = Sandro Bertelli, Marco Cursi, *Novità sull'autografo Toledano di Giovanni Boccaccio. Una data e un disegno sconosciuti*, «Critica del testo» 15 (2012): 287-95.
- Bertelli–Cursi 2014a = Sandro Bertelli, Marco Cursi, *Ancora sul ritratto di Omero nel ms. Toledano*, «Rivista di studi danteschi» 14 (2014): 170-9.
- Bertelli–Cursi 2014b = Sandro Bertelli, Marco Cursi, «*Homero poeta sovrano*», in Sandro Bertelli, Davide Cappi (a c. di), *Dentro l'officina di Boccaccio. Studi sugli autografi volgari e sul Boccaccio dantista*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014: 163-85.
- Billanovich 1947 = Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.

- Boccaccio autore e copista* 2013 = Teresa De Robertis *et alii* (a c. di), *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014, Firenze, Mandragora, 2013.
- Boccaccio letterato* 2015 = Michaelangiola Marchiaro, Stefano Zamponi (a c. di), *Boccaccio letterato*. Atti del convegno internazionale, Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013, Firenze, Accademia della Crusca, 2015.
- Breschi 2013 = Giancarlo Breschi, *Boccaccio editore della «Commedia»*, in *Boccaccio autore e copista* 2013: 247-53.
- Brugnoli 1993 = Giorgio Brugnoli, *Omero*, in Amilcare A. Iannucci (a c. di), *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, Ravenna, Longo, 1993: 63-85.
- Brunetti 2013 = Giuseppina Brunetti, *La filologia romanza e l'interpretazione di Boccaccio*, in Gian Mario Anselmi *et alii* (a c. di), *Boccaccio e i suoi lettori. Una lunga ricezione*, Bologna, il Mulino, 2013: 43-64.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Candido 2014 = Igor Candido, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna, Longo, 2014.
- Crevatin 2000 = Giuliana Crevatin, *Il poeta dell'«Africa». Omero in Petrarca*, in Giovanna Lazzi, Paolo Viti (a c. di), *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Firenze, Polistampa, 2000: 135-48.
- Cursi 2013a = Marco Cursi, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013.
- Cursi 2013b = Marco Cursi, *Boccaccio architetto e artefice di libri*, «Critica del testo» 16 (2013): 35-62.
- Cursi 2015 = Marco Cursi, *Boccaccio lettore di Omero. Le postille autografe dell'«Odissea»*, «Studi sul Boccaccio» 43 (2015): 5-27.
- Cursi-Fiorilla 2013 = Marco Cursi, Maurizio Fiorilla, *Giovanni Boccaccio. Autografi*, in Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti (a c. di), *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, vol. I, Roma, Salerno editrice, 2013, 48-56.
- Di Benedetto 1969 = Filippo Di Benedetto, *Leonzio, Omero e le «Pandette»*, «Italia medioevale e umanistica» 12 (1969): 53-112.
- Feo 1974 = Michele Feo, *Inquietudini filologiche del Petrarca: il luogo della discesa agli inferi. (Storia di una citazione)*, «Italia medioevale e umanistica» 17 (1974): 115-83.
- Fera 2016 = Vincenzo Fera, *Petrarca e il greco*, in I «graeca» nei libri latini tra Medioevo e Umanesimo. Atti della giornata di studi in ricordo di Alessandro Daneloni, Messina, 28 ottobre 2015, «Studi medievali e umanistici» 14 (2016): 73-116.
- Finazzi 2013a = Silvia Finazzi, *Le postille di Boccaccio a Terenzio*, «Italia medioevale e umanistica» 54 (2013): 81-133.

- Finazzi 2013b = Silvia Finazzi, Scheda 60, in *Boccaccio autore e copista* 2013: 340-1.
- Fumagalli 2013a = Edoardo Fumagalli, *Giovanni Boccaccio tra Leonzio Pilato e Francesco Petrarca: appunti a proposito della «prima translatio» dell'«Iliade»*, «Italia medioevale e umanistica» 54 (2013): 213-83.
- Fumagalli 2013b = Edoardo Fumagalli, *Boccaccio e Dante*, in *Boccaccio autore e copista* 2013: 25-31.
- Funaioli 2011 = Paola Funaioli, *Teodonzio: storia e filologia di un personaggio*, «Intersezioni» 31 (2011): 207-18.
- GDLI* = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002.
- Martinelli-Petoletti 2013 = Stefano Martinelli Tempesta, Marco Petoletti, *Il ritratto di Omero e la firma greca di Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica» 54 (2013): 399-409.
- Pastore Stocchi 1968 = Manlio Pastore Stocchi, *Il primo Omero del Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 5 (1968): 99-122.
- Pasut 2015 = Francesca Pasut, *Una recente scoperta e il rebus di Boccaccio disegnatore*, in *Boccaccio letterato* 2015: 177-88.
- Pertusi 1964 = Agostino Pertusi, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio. Le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, Venezia · Roma, Ist. per la collaborazione culturale, 1964 («Civiltà veneziana. Studi», 16).
- Petoletti 2005 = Marco Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica» 46 (2005): 35-55.
- Petoletti 2013a = Marco Petoletti, *Boccaccio e i classici latini*, in *Boccaccio autore e copista* 2013: 41-9.
- Petoletti 2013b = Marco Petoletti, Scheda 63, in *Boccaccio autore e copista* 2013: 346-8.
- Petoletti 2016 = Marco Petoletti, *Boccaccio e i «graeca»*, in *I «graeca» nei libri latini tra Medioevo e Umanesimo*. Atti della giornata di studi in ricordo di Alessandro Daneloni, Messina, 28 ottobre 2015, «Studi medievali e umanistici» 14 (2016): 223-45.
- Pistolesi 2014 = Elena Pistolesi, *Il «De vulgari eloquentia» di Giovanni Boccaccio*, «Giornale storico della letteratura italiana» 191 (2014): 161-99.
- Pontani 2002-2003 = Filippomaria Pontani, *L'«Odissea» di Petrarca e gli scoli di Leonzio*, «Quaderni petrarcheschi» 12-13 (2002-2003): 295-328.
- Punzi 1997 = Arianna Punzi, *Omero sire?*, in Francesco Montanari, Stefano Pittaluga (a c. di), *Posthomerica I. tradizioni omeriche dall'Antichità al Rinascimento*, Genova, Erredi grafiche editoriali, 1997: 85-98.
- Quaglio 1962 = Antonio Enzo Quaglio, *Tra fonti e testo del «Filocolo»*, «Giornale storico della letteratura italiana» 139 (1962): 321-69; 513-40.

- Rollo 2002-2003 = Antonio Rollo, «*Magistro Leonpilato de Tesalia*», «Quaderni Petrarqueschi» 12-13 (2002-2003): 7-21.
- Sabbadini 1905 = Remigio Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, I, Firenze, Le lettere, 1905.
- Sabbadini 1907 = Remigio Sabbadini, rec. a Paul de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, Paris, H. Champion, 1907, «La cultura» 26 (1907): 347-50.
- Surdich 1990 = Luigi Surdich, *Introduzione a Giovanni Boccaccio, Filostrato*, Milano, Mursia, 1990: 5-30.
- Velli 1977 = Giuseppe Velli, L'«*Elegia di Costanza*» e l'«*ars combinatoria*» del Boccaccio, «Italia medioevale e umanistica» 20 (1977): 373-80 (poi in Velli 1995b: 133-42).
- Velli 1991 = Giuseppe Velli, *Seneca nel «Decameron»*, «Giornale storico della letteratura italiana» 168 (1991): 321-34 (poi in Velli 1995b: 209-21).
- Velli 1995a = Giuseppe Velli, *Memoria*, in Renzo Bragantini, Pier Mario Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995: 222-48.
- Velli 1995b = Giuseppe Velli, *Petrarca e Boccaccio. Tradizione. Memoria. Scrittura*, Padova, Antenore, 1995².
- Vendruscolo 2015 = Fabio Vendruscolo, *Nuove ipotesi sul ritratto riscoperto nel Toledano autografo di Boccaccio*, «Archivum Mentis» 4 (2015): 153-61.
- Villa 2000 = Claudia Villa, *Il canone poetico mediolatino (e le strutture di Dante, If IV e Pg XXII)*, «Critica del testo» 3 (2000): 155-76.

«I POETI NON SONO LE SCIMMIE
DEI FILOSOFI»: OSSERVAZIONI
SUL RAPPORTO TRA POESIA E FILOSOFIA
NELLE *GENEALOGIE DEORUM GENTILIUM*

Negli ultimi anni la ricerca ha prodotto contributi molto significativi sul rapporto di Boccaccio con la filosofia, e specialmente la filosofia morale.¹ In questa breve nota però non intendo studiare né le conoscenze di Boccaccio in campo filosofico né la dimensione filosofica delle sue opere, bensì concentrarmi sulla sua concezione del rapporto tra poesia e filosofia. Conviene ricordare che il Certaldese sottolinea più volte la distanza che separa la narrazione dalla filosofia. Già nelle “questioni d’amore” del *Filocolo*, ad esempio, l’atto del raccontare viene definito un «festeggevole ragionare», distinto dal ragionare de «i filosofanti in Attene».

Per la qual cosa Fiammetta, reverendissima reina dell’amoroso popolo, si dirizzò in piè e così disse: – Signori e donne, compiute sono le nostre quistioni, alle quali, mercé degl’iddii, noi secondo la nostra modica conoscenza avemo risposto, seguendo più tosto festeggevole ragionare che atto di quistionare. E similmente conosciamo molte cose più potersi intorno a quelle rispondere e migliori che noi non abbiamo dette: ma quelle che dette sono assai bastano alla nostra festa, l’altre rimangono a’ filosofanti in Attene (IV, 71).²

Con “filosofia” s’intende qui la disciplina universitaria, alla quale Boccaccio oppone non solo una socialità e una comunicazione diverse, ma anche l’idea dell’esistenza di un sapere diverso; tale progetto troverà espressione compiuta nel *Decameron*. Porre in evidenza l’opposizione tra letteratura e la filosofia significa da una parte rivendicare l’autonomia della letteratura dalla filosofia, dall’altra mettere la letteratura in relazione ad essa, qualificandola come una forma di sapere o – si potrebbe anche dire – come un sapere alternativo. Tale rivendicazione si palesa con particolare enfasi nella *Conclusione dell’autore* del *Decameron*:

¹ All’interno di una bibliografia ormai vasta ricordiamo qui solo: su Boccaccio e la filosofia Flasch 1995 e Flasch 2008; su Boccaccio lettore di Aristotele, Barsella 2012; sulla “filosofia morale” del *Decameron*, Bausi 1999, Mariani Zini 2012 e Bragantini 2015.

² Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio): 454.

Appresso assai ben si può cognoscere queste cose non nella chiesa, delle cui cose e con animi e con vocaboli onestissimi si convien dire, quantunque nelle sue istorie d'altramenti fatte che le scritte da me si truovino assai; né ancora nelle scuole de' filosofanti dove l'onestà non meno che in altra parte è richiesta, dette sono; né tra' cherici né tra' filosofi in alcun luogo, ma ne' giardini, in luogo di sollazzo, tra persone giovani, benché mature e non pieghevoli per novelle, in tempo nel quale andar con le brache in capo per iscampo di sé era alli piú onesti non disdicevole, dette sono.³

La distinzione tra tre "spazi" culturali, rispettivamente quello dei "filosofi", quello dei "chierici" e quello del novellare, permette di attribuire alla letteratura una funzione conoscitiva specifica, non riconducibile alla filosofia. Il proposito di difendere il valore conoscitivo della letteratura è un elemento centrale anche nelle *Genealogie deorum gentilium*, alle quali mi dedico in questa nota, tralasciando per motivi di spazio il *Trattatello in laude di Dante* e le *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. Sono convinto, con una parte della critica e malgrado le reticenze di Francesco Bruni,⁴ che le riflessioni delle *Genealogie* concernano anche, per così dire retrospettivamente, le opere volgari del Boccaccio, e in modo particolare il *Decameron*, e che quindi non esplicitino una nuova "idea" della letteratura incompatibile con la raccolta di novelle. Vorrei dimostrare, nella fattispecie, che la concezione delle *Genealogie* non è da ascriversi in via esclusiva ad un'idea della poesia quale allegoria. Mettiamo dunque al centro della nostra analisi l'affermazione del Boccaccio secondo la quale i poeti non sono le «scimmie dei filosofi», che forse non ha ancora ricevuto tutta l'attenzione che merita e la cui analisi può arricchire la nostra comprensione della difesa della poesia nelle *Genealogie*.⁵

Per contestualizzare questa asserzione è necessario ricordare sommariamente alcune tappe del ragionamento boccacciano sul rapporto tra

³ *Conclusione dell'autore*, 7, da Boccaccio, *Decameron* (Quondam-Fiorilla-Alfano): 1658-9; vd. anche X, 6, 3: «Splendide donne, io fui sempre in opinione che nelle brigate, come la nostra è, si dovesse sí largamente ragionare, che la troppa strettezza della intenzion delle cose dette non fosse altrui materia di disputare: il che molto piú si conviene nelle scuole tra gli studianti che tra noi, le quali appena alla rocca e al fuso bastiamo» (*ibi*: 1544-5).

⁴ Bruni 1990: 33 ss.

⁵ Non posso indicare in questa sede la ricca bibliografia di studi sulla difesa della poesia nelle *Genealogie*; ricordiamo solo gli studi di riferimento di Garin 1954, Gilson 1964, Tateo 1960, Buck 1977, Carestia Greenfield 1981 e Mésoniat 1984.

la poesia e la filosofia nelle *Genealogie*. Nei capitoli 7 e 8 del libro quattordicesimo, Boccaccio tratta della natura e dell'origine della poesia per rispondere a coloro che la ritengono inutile o pericolosa. Egli sottolinea da una parte il fatto che la poesia è *fictio*,⁶ ossia che consiste in invenzioni, dall'altra che deve essere considerata una forma di verità assimilabile alla teologia. Difatti, attraverso l'identificazione dell'etimo di *poesia*, il Certaldese allude al rapporto di stretta analogia tra poesia e teologia elaborato dal Petrarca nella *Familiare* X, 4, e che espone diffusamente a sua volta nel *Trattatello* per costruire la figura del “poeta theologus”. Per motivi di spazio, è impossibile discutere in questa sede tale concezione, ben nota e studiata;⁷ a noi basta ricordare come essa riconduca i primordi della poesia al desiderio degli uomini di parlare della sfera divina (XIV, 8), associando quindi l'atto poetico sin dalle sue origini alla teologia. La poesia deriva la sua dignità dalla sua capacità di esprimere il vero sotto un velame. Nel cap. 7 Boccaccio affianca tuttavia a questa concezione altri elementi, insistendo in particolare sull'ispirazione poetica, il *fervor*, e sulla forza inventiva del poeta, creatore di «*inventiones inauditas et peregrinas*» e capace di evocare il mondo raffigurandolo:

Preterea, si exquirat inventio, reges armare, in bella deducere, e navalibus classis emictere, celum, terras et equora describere, virgines sertis et floribus insignire, actum hominum pro qualitatibus designare, irritare torpentes, desides animare, temerarios retrahere, soutes vincire, et egregios meritis extollere laudibus, et huiusmodi plura (XIV, 7, 1).⁸

Questa enumerazione dei temi dell'epica enfatizza la capacità della poesia di rappresentare il reale, che viene ricollegata alla sua “utilità” morale. Boccaccio tuttavia non sembra voler integrare i diversi aspetti – l'attenzione al significato nascosto veicolato dalla poesia, e alla poesia come raffigurazione del mondo – in una concezione unica. In conclusione mette l'accento sull'idea, centrale per la sua difesa della poesia, che essa non è un semplice prodotto linguistico elaborato ad arte – poiché in quel caso sarebbe impossibile distinguerla dalla retorica – ma che è definita dal fatto di dire il vero «sub velamento». La poesia possiede quindi un doppio statuto: essa è *fictio* e espressione di una verità.

⁶ Per la nozione di *fictio* in Boccaccio, vd. Menetti 2010.

⁷ Vd. almeno Mésionat 1984.

⁸ Tutte le citazioni sono tratte da Boccaccio, *Genealogie* (Zaccaria).

Boccaccio approfondisce la questione nel cap. 9 attraverso una riflessione sulla *favola*, ossia il racconto di finzione, riconosciuto come tratto caratteristico della poesia («Concedo fabulosos, id est fabularum compositores, esse poetas»). Anche in merito a questo concetto il suo ragionamento si articola su due livelli. Egli definisce dapprima la *favola* quale espressione naturale della facoltà linguistica e comunicativa dell'uomo, riconducendo il *fabulare* al verbo *fari* e alla *confabulatio*:

Fabula igitur ante alia a *for fari*s honestam sumit originem, et ab ea *confabulatio*, que nil aliud quam *collocutio* sonat; quod satis per Lucam in *Evangelio* demonstratur, dum dicit de duobus discipulis post Christi passionem euntibus in castellum cui nomen Emaus sic aiens: «Et ipsi loquebantur ad invicem de his omnibus, que acciderant, et factum est, dum *confabularentur* et secum querebant, et ipse Christus appropinquans ibat cum illis» etc. Et si *confabulari* sanctis hominibus non imputatur in vicium, non erit fabulas composuisse peccatum (XIV, 9, 3-4).

Solo in seguito egli introduce l'idea centrale che la *fabula* possieda una superficie, la corteccia, sotto la quale nasconde la sua verità. È in base a questa considerazione che Boccaccio distingue quattro tipi di *fabula* secondo il "grado" di verità che contengono, rispettivamente nella corteccia e nella sostanza.⁹ Il primo tipo non contiene nessuna verità nella corteccia; ma si

⁹ «Harum quadruplicem fore speciem credo; quarum prima omnino veritate caret in cortice, ut – puta – quando animalia bruta aut etiam insensata inter se loquentia inducimur. Et autor harum permaximus fuit Esopus, vir grecus antiquitate, ac etiam gravitate venerabilis. Et dato his non solum civile vulgus, sed etiam agrestes utantur, ut plurimum non fastidivit aliquando suis libris inserere Aristotiles, celestis ingenii vir et Perypatheticorum princeps phylosophorum. Secunda autem species in superficie non nunquam veritati fabulosa conmiscet, ut si dicamus Minei filias nentes spernentesque orgia Bachi in vespertiliones versas. Has autem a primevo vetustissimi invenere poete, quibus cure fuit divina et humana pariter palliare figmentis; et qui poetarum sublimiores secuti sunt, in melius evexere, posito non nulli comici depravaverint eas, magis de assensu lascivientis vulgi quam honestate curantes. Species vero tertia potius hystorie quam fabule similis est. Hac aliter et aliter usi poete celebres sunt. Nam heroici, quantumcunque videantur hystoriam scribere, ut Virgilius, dum Eneam tempestate maris agitatum scribit, et Homerus alligatum malo navis Ulixem, ne a Syrenarum cantu traheatur, longe tamen aliud sub velamine sentiunt quam monstretur. Comici insuper honestiores, ut Plautus atque Terrentius, hac confabulandi specie etiam usi sunt, nil aliud preter quod lictera sonat intelligentes, volentes tamen arte sua diversorum hominum mores et verba describere, et interim lectores docere et cautos facere. Et hec si de facto non fuerint, cum communia sint esse potuere vel possent. Quarta quidem species nil

deduce dal caso citato, la favola esopica, che esso possiede una sua verità, ossia una sua utilità morale, poiché perfino Aristotele, «dotato di celeste ingegno e principe dei filosofi», ne ha inserito degli esempi nei suoi trattati filosofici. La seconda categoria, nella cui corteccia sono mescolate verità e finzione, corrisponde al mito, ma include anche le Sacre Scritture laddove queste ricorrono ad immagini, metafore ecc. che non sono vere a livello letterale. La terza, che mescola verità e finzione, avvicinandosi però di più alla *historia*, coincide con la poesia epica e la commedia. La scelta di questi due generi ha implicazioni assai rilevanti per la concezione boccacciana della letteratura. Secondo Boccaccio l'epica non è necessariamente storica e ammette elementi di finzione (come egli spiegherà nel dettaglio affrontando la questione del carattere non storico dell'episodio di Didone nell'*Eneide* in XIV, 13, 12 e ss.), perché il suo valore risiede nella verità di ordine morale che le invenzioni veicolano.¹⁰ Distinguendo la verità fattuale e la verità morale dell'epica, Boccaccio propone quale tratto distintivo della poesia la capacità di esprimere una verità di tipo psicologico e morale. Risulta notevole anche la “riabilitazione” del teatro comico, di solito condannato in quanto invita mimeticamente all'imitazione di costumi turpi, basata sul fatto che esso attraverso la rappresentazione dei comportamenti umani educa lo spettatore («volentes tamen arte sua diversorum hominum mores et verba describere, et interim lectores docere et cautos facere»). Il quarto tipo di favola comprende le storielle delle vecchie deliranti che non posseggono nessuna verità, né nella corteccia né sotto la corteccia. Si potrebbe pensare che questa categoria prenda di mira proprio la novellistica; nel cap. 10, tuttavia, Boccaccio, dopo aver elencato i grandi poeti latini e volgari (Dante, e Petrarca e se stesso quale autore del *Bucolicum Carmen*), le cui opere poetiche sono piene di verità morali e filosofiche, afferma che a guardare bene ogni testo finzionale racchiude sotto la sua superficie delle verità, anche i racconti più semplici, e quindi perfino quelli delle vecchie deliranti:¹¹

Taceant ergo blateratores inscii, et omutescant superbi, si possunt, cum ne dum insignes viros, lacte Musarum educatos et in laribus phylosophie versatos

penitus in superficie nec in abscondito veritatis habet, cum si[t] delirantium vetularum inventio» (XIV, 9, 5-8).

¹⁰ Una simile riflessione sul rapporto tra verità storica e verità morale nell'epica si trova già nel *Teseida*; vd. Anderson 1988: 146-54.

¹¹ Vd. gli eccellenti contributi di Ricklin 2008 e di Pionchon 2010, di Gentili 2017 e di Mariani Zini 2017.

atque sacris duratos studiis, profundissimos in suis poematibus sensus appo-
suisse semper credendum sit, sed etiam nullam esse usquam tam delirantem
aniculam, circa foculum domestici laris una cum vigilantibus hibernis noctibus
fabellas orci, seu fatarum, vel Lammiarum, et huiusmodi, ex quibus sepiissime
inventa conficiunt, fingentem atque recitantem, que sub pretextu relatorum
non sentiat aliquem iuxta vires sui modici intellectus sensum minime quando-
que ridendum, per quem velit aut terrorem incutere parvulis, aut oblectare
puellulas, aut senes ludere, aut saltem Fortune vires ostendere (XIV, 10, 7).

In questo brano sembra si possa individuare un'allusione diretta al *Decameron*, in quanto i racconti richiamati illustrano la forza e l'agire della Fortuna. Boccaccio sembra riallacciarsi a quanto detto all'inizio del cap. 9 sul carattere naturale del confabulare: la capacità della narrazione di produrre un significato viene ricondotta all'attività del confabulare e non più ad un uso specifico del linguaggio, quello poetico allegorico, che produce un significato nascosto. La menzione di racconti relativi alla Fortuna e al comportamento umano spiana la strada ad una visione diversa della letteratura, diretta verso la conoscenza del mondo terreno e delle esperienze umane. Bisogna tenere conto di questa impostazione per la nostra lettura del cap. 17, in cui Boccaccio affronta direttamente il tema del rapporto tra filosofia e poesia:

Symias preterea phylosophorum ex his non nulli, qui se ceteris preferunt, dicunt esse poetas. [...] Est enim symiis, ut alias dixisse meminimus, hoc de more a natura infixum: ut velint, dum possint, videntes quoscunque hominum actus imitari; et sic videtur hos velle poetas imitatores, et inde symias esse phylosophorum. Quod minime ridiculum esset; honesti quidem, ut plurimum, homines fuere phylosophi et bonarum artium repertores. Sed falluntur indocti; nam, si satis intelligerent poetarum carmina, adverterent eos non symias, sed ex ipso phylosophorum numero computandos, cum ab eis nil preter phylosophie consonum iuxta veterum opiniones fabuloso tegatur velamine. Preterea imitator simplex in nullo exorbitat a vestigiis imitati. Quod quidem in poetis minime cernitur, nam, esto a phylosophicis non deviant conclusionibus, non tamen in eas eodem tramite tendunt. Phylosophus, ut satis patet, silogizando reprobatur quod minus verum existimat, et eodem modo approbat, quod intendit, et hoc apertissime, prout potest; poeta, quod meditando concepit, sub velamento fictionis, silogismis omnino amotis, quanto artificiosius potest, abscondit. Phylosophus stilo prosaico ut sepius, et eius fere parvipendens ornatum, scribere consuevit; poeta metrico, summa cum cura exquisito decore conspicuo. Phylosophorum insuper est in gymnasiis disputare; poetarum in solitudinibus canere. Et, cum ista inter se non conveniant, non erit, ut aiunt, symia phylosophorum poeta. Si symias dicerent eos esse nature, posset forte equiore animo tolerari, cum pro viribus, quicquid ipsa, quicquid eius opera ratione operantur perpetua, poeta celebri conatur

describere carmine. Quod si intueri velint isti, videbunt formas, mores, sermones et actus quorumcunque animantium, celi syderumque meatus, ventorum fragores et impetus, flammaram crepitus, sonoros undarum rumores, montium celsitudines et nemorum umbras atque discursus fluminum adeo apte descriptos, ut ea ipsa parvis in licterulis carminum inesse arbitrentur. In hoc ego poetas esse symias confitebor, quod ego honorabilissimum reor opus, in id scilicet arte conari, quod agit natura potentia. Sed quid plura? Esset satius talibus agere, si possent, ut nos una secum efficeremur symie Jhesu Christi, quam sibi incognitos poetarum irridere labores, cum contingat sepius tentantes alienum pruritus scalpere, in suum aliorum cruentas unguis cum anxietate sentire (XIV, 17, 1-5).

Come annunciato, metteremo al centro della nostra analisi la metafora della scimmia. Secondo un *topos* molto diffuso,¹² la scimmia sta per la ‘cattiva imitazione’, eseguita da qualcuno che non possiede una conoscenza appropriata di quel che imita né i mezzi necessari all’imitazione (questo senso della metafora della scimmia si conserva anche in alcune lingue moderne: italiano *scimmiettare*, francese *singer*, tedesco *nachäffen*). L’affermazione del Boccaccio ha pertanto un primo significato piuttosto limpido: anche se potrebbero essere annoverati tra i filosofi poiché nulla di quello che dicono è contrario alla filosofia, i poeti non imitano i filosofi, in quanto si dedicano a un’attività di tipo diverso. Se imitassero i filosofi, i poeti sarebbero cattivi poeti. La poesia è quindi una cosa distinta dalla filosofia, ma – possiamo concludere – al pari della filosofia trasmette una sua “verità”.¹³ Il confronto tra poesia e filosofia aveva già permesso a Boccaccio di puntualizzare due concetti fondamentali, il primo relativo allo statuto sociale del poeta, il secondo rispetto al suo modo di avvicinarsi alla realtà. I poeti non insegnano, ma vivono in solitudine; sono indipendenti e il loro sapere non è finalizzato all’utile (la questione è ampiamente sviluppata nel cap. 11). Mentre il ragionamento del filosofo procede per sillogismi, il poeta nasconde le sue verità sotto un velame (XVI, 9, 2). Quest’ultimo punto è di fondamentale importanza: se i poeti non usano i sillogismi, ciò vuol dire che non cercano di

¹² Curtius 1948: 522-4 (Exkursus XIX: *Der Affe als Metapher*).

¹³ Non credo, come Hege 1997: 226, che ci sia una contraddizione insanabile con l’argomentazione di *Genealogie* XIV, 18, 12-13, dove Boccaccio afferma che la poesia deve essere l’ancella della filosofia, perché il contesto argomentativo è radicalmente diverso: il Certaldese sostiene che la poesia segue le orme della filosofia rivolgendosi ai detrattori della poesia pagana, al fine di asserire che si deve concedere alla poesia pagana quello che si concede alla filosofia pagana.

incorporare il caso singolo all'interno di categorie generali. In altre parole: il poeta scrive del caso individuale, riguardo al quale gli scolastici affermavano aristotelicamente: «de singularibus non est scientia». Il pensiero corre al *Decameron*, impegnato in una ambiziosa ricognizione morale e psicologica, costruita sull'esplorazione dei singoli casi.

Quale è però – ci dobbiamo chiedere a questo punto – quest'altro approccio al reale, non filosofico, costituito dalla poesia? Per rispondere alla domanda dobbiamo approfondire le implicazioni della metafora della scimmia. Nella sua lunga storia medievale, magistralmente ricostruita da Janson,¹⁴ questa metafora, quando si riferisce all'imitazione, è collegata a questioni di grande rilevanza filosofica. Difatti essa spesso non designa solo un'imitazione cattiva, frutto dell'ignoranza o della mancanza di mezzi, ma pure un'opera fraudolenta che sostituisce alla realtà imitata una sua copia inferiore e infida. L'imitazione inganna perché cancella la differenza tra la realtà e la sua copia. Questo spiega perché Dante utilizza la metafora per condannare un falsario (*If* XXIX, 136-139):

Sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio,
che falsai li metalli con l'alchímia;
e te dèe ricordar, se ben t'adocchio,
com' io fu' di natura buona scimia.¹⁵

L'imitatore fraudolento, attraverso l'indebita rivendicazione di un potere creativo che non possiede, non solo ricorre ad un inganno, ma commette anche un atto di *hybris*. Tale idea di una impostura che rimpiazza la realtà con una sua cattiva copia coinvolge, nei secoli medievali, soprattutto la questione della creazione artistica e, nello specifico, le arti figurative. Esse vengono spesso condannate come il vano e pericoloso tentativo di imitare la potenza creatrice della Natura (e di Dio). In maniera inevitabile la stessa diffidenza riguarda l'immagine realizzata dall'artista: essa non è solo ontologicamente inferiore alla realtà raffigurata, ma anche una pericolosa illusione. Tale atteggiamento circospetto in epoca medievale non risale tanto a Platone e alla sua condanna dell'arte, quanto piuttosto all'idea che l'arte sia il tentativo di riprodurre l'atto creativo di Dio. L'arte imita la natura in quanto non solo vuole ritrarre mimeticamente il reale, ma imitare

¹⁴ Janson 1952; vd. anche Böhme 2001.

¹⁵ Dante, *Commedia* (Inglese): 333.

pure il suo processo creativo.¹⁶ Questa idea costituirà, interpretata in chiave positiva, un elemento fondamentale della celebrazione rinascimentale dell'artista, esaltato come un “creatore” in tutti i sensi del termine.¹⁷

In realtà già nel Medioevo il giudizio sulla creatività artistica non è privo di ambivalenze, ed è proprio l'impiego della metafora della scimmia a rivelarlo. Così Alano di Lilla usa questa metafora due volte, in riferimento alle arti figurative. Nell'*Anti-Claudianus* la descrizione dei muri affrescati della dimora di Natura è seguita da una riflessione sull'arte:

Hic hominum mores picture gracia scribit:
 Sic operi proprio pictura fideliter heret,
 Vt res picta minus a uero deuiet esse.
 O noua picture miracula! Transit ad esse
 Quod nichil esse potest picturaque simia ueri,
 Arte noua ludens, in res umbracula rerum
 Vertit et in uerum mendacia singula mutat.
 Sic logice uires artis subtiliter huius
 Argumenta premunt logiceque sophismata uincunt:
 Hec probat, ista facit; hec disputat, impetrat illa
 Omne quod esse potest: sic utraque uera uideri
 Falsa cupit, sed ad hoc pictura fidelius instat (I, 119-130).¹⁸

¹⁶ Come spiega lo stesso Boccaccio nelle *Esposizioni*: «Sforzasi il dipintore che la figura dipinta da sé, la quale non è altro che un poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola, sia tanto simile, in quello atto ch'egli la fa, a quella la quale la natura ha prodotta, e che naturalmente in quello atto si dispone che essa possa gli occhi de' riguardanti o in parte o in tutto ingannare, faccendo di sé credere che ella sia quello che ella non è; similmente colui che farà una statua; e il calzolaio, quanto più conforme farà la scarpetta al piede, miglior maestro è reputato: intendendo sempre in questo che, medianti questi essercizi e le forze degli ingegni, seguiti quel frutto all'artefice, che a noi seguita dell'operazion della natura, la quale in ogni sua operazione per alcuni mezzi, sí come per istrumenti a ciò atti, è fruttuosa. E perciò aggiugne l'autore le parole seguenti, dicendo l'arte nostra seguire la natura come *'l maestro fa 'l discente*, cioè come lo scolare fa il maestro; per che dice Virgilio: *Sí che vostra arte a Dio quasi è nepote*, cioè figliuola della figliuola; per ciò che la natura è figliuola di Dio in quanto sua creatura, e l'are nostra è figliuola della natura, in quanto si sforza di somigliarla, come il figliuolo somiglia il padre. Ma dice “quasi”, e questo dice però che propriamente dir non si può la nostra arte esser nepote di Dio, per ciò che conviene che la successione sia simigliante a' suoi predecessori; il che della nostra arte dir non si può, in quanto ella è in molte cose difettiva, dove Idio in tutte è perfettissimo» (Boccaccio, *Esposizioni* [Padoan]: 554).

¹⁷ Vd. l'importante contributo di Blumenberg 1981.

¹⁸ Alano di Lilla, *Anticlaudianus* (Chiurlo): 96.

L'accento è posto sulla distanza che separa la realtà dall'artefatto. L'arte figurativa è paragonata alla logica: come quest'ultima, essa possiede un potere pericoloso, quello di persuaderci, anche di ciò che è falso. In questo senso l'arte è solo «simia veri»; essa trasforma le ombre in cose reali e le menzogne in verità. Nel *De planctu Naturae* invece Alano di Lilla esalta più volte la capacità dell'arte di rappresentare la perfezione della natura. La bellezza del prodotto artistico diventa, come la stessa natura, riflesso sensibile del divino, e partecipa a questo titolo alla conoscenza.¹⁹ Prima di soffermarsi ampiamente sulle raffigurazioni ricamate sulle vesti di Natura, l'autore ne descrive il diadema, immagine del firmamento:

Lapis primus lumine noctis frigus incendio pati iubebat exilium, in quo, ut faceta picture loquebantur mendacia, leonis effigiata fulminabat effigies. Lapis secundus, a priori non secundus in lumine, in praefate partis audaciori loco prefulgurans, quasi ex quadam indignatione reliquos lapides deorsum aspicere uidebatur. In quo, prout ueritatis simia pictura docebat, sub imitatoria confictione progrediendo retrogradus, incedendo recedens, cancer post se incedere uidebatur. Lapis tertius oppositi lapidis splendorem pauperculum habundantibus sue claritatis recompensabat diuitiis. In quo, sicut picture ueritas predicabat, umbratilis Ledea proles, sibi mutuo amplexu congratulans, incedebat.²⁰

Se l'espressione «faceta picturae mendacia» allude alla concezione appena illustrata dell'arte come illusione, l'impiego della metafora della pittura come «ueritatis simia» vuole esprimere qui un giudizio positivo sulle arti, elogiate sia per la loro perfezione formale che per la capacità di *docere* restituendo l'essenza del reale.²¹

Due secoli dopo, parlando del pittore Stefano Fiorentino, Filippo Villani celebra l'arte quale strumento di conoscenza ricorrendo proprio alla metafora della scimmia:

Stefanus nature symia tanat eius imitatione ualuit, ut etiam a physicis in figuratis per eum corporibus humanis arterie, uene, nervi queque minutissjma

¹⁹ Sempre fondamentale al riguardo il contributo di Huizinga 1932.

²⁰ Alano di Lilla, *De planctu naturae* (Häring): 810-1.

²¹ L'uso della metafora nel *Roman de la Rose* traduce la stessa ambivalenza; Jean de Meun dice dell'arte: «Si garde comment Nature oeuvre / Car mout voudroit fere autele oeuvre / Et la contrefet come singes; / mes tant est ses sens nus et linges / qu'el ne peut fere choses uives, / je si ne sembleront naïues» (vv. 15999-16004; ed. Lecoy); vd. il contributo suggestivo, ma non privo di oscurità, di Dragonetti 1986.

liniamenta proprie colliguntur et ita ut ymaginibus suis sola aeris attractio atque respiratio deficere videatur.²²

Si noti che la capacità mimetica dell'arte è qui non solo avvicinata alla conoscenza scientifica, ma che addirittura la supera.

Nelle *Genealogie* Boccaccio aveva già menzionato le scimmie due volte, e possiamo notare che in entrambe le occorrenze è coinvolta la questione della *creazione*. Egli stesso rinvia alla prima occorrenza («ut alias dixisse meminimus»),²³ il cap. 42 del quarto libro intitolato *De Epymetheo Iapeti filio, qui genuit Pyrram*:

Epymetheus filius fuit Iapeti ex Asya coniuge, ut ait Leontius. Hic ingenio valens hominis statuam primus ex luto finxit, quam ob rem dicit Theodontius indignatum Iovem et eum vertisse in symiam, atque religasse apud insulas Pytacasas; cuius figmenti reseratio talis est. Sunt symie animalia inter alia hoc a natura infixum habentia, ut quicquid viderint quenquam agentem, et ipse facere velint, et aliquando faciant; sic visum est Epymetheum ad instar nature voluisse hominem facere et sic, symie imitatus naturam, Symia dictus est. Apud Pytacasas insulas ideo Symiam religatum dixere, eo quod olim abundaverint symiis insule ille, seu forsitan ingeniosis hominibus et in suis operibus naturam imitantibus (IV, 42, 1-2).

Nella storia di Epitemeo, trasformato in scimmia per essere stato il primo ad aver realizzato una statua, ossia perché riproducendo la forma umana ha imitato l'atto creativo della Natura, si cela una profonda ambiguità: da una parte traspare qui la tradizionale condanna della creazione artistica come infrazione di un divieto e come atto di *hybris*, dall'altra l'imitazione viene considerata un'inclinazione naturale dell'uomo. Tale ambiguità è ancora più evidente in un brano dedicato a Vulcano. Come ha dimostrato Erwin Panofsky,²⁴ Boccaccio vi segue una cattiva lettura di un passo di

²² Villani, *De origine civitatis Florentie* (Tanturli): 155-6; la fonte è Plinio, *Storia naturale*, XXXIV, 59 (dove però manca il riferimento alla medicina): «Vicit cum Pythagoras Reginus ex Italia pancratiaste Delphis positio; eodem vicit et Leontiscum. fecit et stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur, et Libyn, puerum tenentem tabellam eodem loco et mala ferentem nudum, Syracusis autem claudicantem, cuius ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur, item Apollinem serpentemque eius sagittis configi, citharoedum, qui Dicaeus appellatus est, quod, cum Thebae ab Alexandro caperentur, aurum a fugiente conditum sinu eius celatum esset. hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius».

²³ L'inciso si trova in margine nel manoscritto A; vd. la nota in Boccaccio, *Genealogie* (Zaccaria) *ad l.*

²⁴ Panofsky 1939; vd. anche Ciccuto 2003.

Servio, secondo il quale Vulcano «ab Jove praecipitatus est in insulam Lemnum. Illic nutritus ab Sintis...» accogliendo la lezione corrotta «ab simiis» che è l'oggetto di una significativa allegorizzazione:

Quod autem dea non illum cubili dignata sit, paulo post ubi de Erichtheo dicitur causa. A symiis autem nutritus est is qui penes nos est. Est enim symia animal, hoc habens a natura, ut, quicquid videat hominem facientem, et ipsa conetur facere, et quoniam homines arte et ingenio suo in multis naturam imitari conantur, et circa actus tales plurimum oportunos est ignis, fictum est symias, id est homines, nutrisse Vulcanum, id est ignem fovisse (XII, 70, 6).

L'uomo è incline naturalmente ad imitare la natura con l'arte e con l'ingegno. Boccaccio rintraccia in questa inclinazione la radice della civiltà, poiché l'operosità del fabbro che domina il fuoco rende Vulcano un personaggio prometeo: e difatti Boccaccio inserisce dopo nello stesso cap. il celebre resoconto di Vitruvio sull'origine della civiltà, frutto dell'industria e dell'intelligenza umana.²⁵

Quando Boccaccio concede, nel cap. 17, che i poeti possano essere considerati come “scimmie” in quanto imitatori della natura si riallaccia a questa lunga storia della riflessione sull'imitazione. Definendo la poesia come imitazione della natura, egli la avvicina alle arti figurative, e questa mi sembra essere l'implicazione più significativa della metafora della scimmia. In altre parole, Boccaccio cerca nella tradizione della riflessione sull'arte figurativa elementi che possano arricchire la sua difesa della poesia. In questa sede non posso prendere in esame il complesso rapporto di Boccaccio con la pittura; ricordo solo ch'egli rimanda più volte, in contesti destinati all'analisi di questioni “poetologiche”, all'arte figurativa, in quanto quest'ultima, in virtù del suo prestigio può servire da punto di riferimento per sulla letteratura. Nel solco di un *topos* oraziano²⁶ Boccaccio esalta la libertà d'invenzione dei pittori, non solo nella *Conclusione dell'autore del Decameron*,²⁷ ma anche nel libro XIV delle *Genealogie* citando

²⁵ XII, 70, 9; cf. *De architectura* II, 1, 1-2.

²⁶ Vd. Chastel 1978.

²⁷ «Senza che alla mia penna non dee essere meno d'auttorità conceduta che sia al pennello del dipintore, il quale senza alcuna riprensione, o almen giusta, lasciamo stare che egli faccia a san Michele ferire il serpente con la spada o con la lancia e a san Giorgio il dragone dove gli piace, ma egli fa Cristo maschio e Eva femina, e a Lui medesimo, che volle per la salute della umana generazione sopra la croce morire, quando con un chiovo e quando con due i piè gli conficca in quella» (*Conclusione dell'autore*, 6).

i nomi di Prassitele, Fidia e di Apelle (significativamente accostato a Giotto).²⁸ Non appare quindi sorprendente che egli si riallacci alle arti figurative anche per mettere a fuoco la sua idea della poesia e del rapporto che quest'ultima intrattiene con la verità. La metafora della scimmia permette al Certaldese di introdurre una doppia visione dell'arte. Essa è raffigurazione, poiché l'uomo aspira ad imitare la natura, ma tale raffigurazione è anche una illusione; il suo valore non sta pertanto nella sua apparenza materiale, nella sua superficie, ma nel suo significato intellettuale – questa è la teoria sviluppata da Boccaccio nella novella decameroniana di Giotto. Attraverso la mediazione della metafora della scimmia, questa visione dell'arte viene sfruttata nella sua potenzialità meta-letteraria: anche il testo è una dialettica di superficie e di significato nascosto, ma entrambi i poli acquistano una nuova valenza. Rispetto alla concezione che oppone sì la corteccia e il contenuto, ma che sa spiegare la corteccia solo come un travestimento per rendere il contenuto più difficile da decifrare, ora il Boccaccio considera, sulla scia della teoria figurativa, anche la poesia come raffigurazione del mondo: imitazione del mondo per l'inclinazione naturale dell'uomo alla mimesi.²⁹ Questa è la sua “lettera”, che riceve una nuova dignità come risultato di una mimesi che è vera e propria ricreazione del mondo:

Quod si intueri velint isti, videbunt formas, mores, sermones et actus quorumcunque animantium, celi syderumque meatus, ventorum fragores et impetus, flammaram crepitus, sonoros undarum rumores, montium celsitudines

²⁸ XIV, 6, 7-8: «Sed deprecor, si Praxitiles aut Phydias, sculptura doctissimi, impudicum sculperint Priapum in Yolem nocte tendentem potius quam spectabilem honestate Dianam, aut si pingat Apelles, seu noster Ioctus, quo suo evo non fuit Apelles superior, Martem se Veneri inmiscens potius quam Iovem diis ex throno iura presentem, has artes damnandas fore dicemus? Stolidissimum esset fateri! Lascivientium quippe ingeniorum culpa hec est. Equo modo iam dudum non nulli fuere poete, si tales poete dicendi sunt, qui seu ratione questus, seu ad gratiam populi promerendam, sic eo exquirente seculo et illecebrī suadente lascivia, qui, honestate ommissa, in has ineptias corruerent».

²⁹ La nuova valutazione positiva dell'imitazione trova il suo compimento nella sorprendente osservazione finale del capitolo, che ricollega tale nozione all'imitazione di Cristo, affermando che dovremmo diventare «delle scimmie di Cristo», ossia seguirne le orme: «Sed quid plura? Esset satius talibus, agere si possent, ut nos una secum efficeremur symie Jhesu Christi, quam sibi incognitos poetarum irridere labores, cum contingat sepe tentantes alienum prurimum scalpere, in suum aliorum cruentas unguis cum anxietate sentire» (XIV, 17, 5); sull'accostamento tra l'“imitazione” di Cristo e l'imitazione artistica e letteraria, vd. De Rentis 1996.

et nemorum umbras atque discursus fluminum adeo apte descriptos, ut ea ipsa parvis in licterulis carminum inesse arbitrentur. In hoc ego poetas esse symias confitebor, quod ego honorabilissimum reor opus, in id scilicet arte conari, quod agit natura potentia (XIV, 17, 5).

In confronto a quanto esplicitato nel brano delle *Genealogie* dedicato alle invenzioni del poeta epico (XIV, 7, 1), in questo passaggio la capacità mimetica e creativa della poesia risulta ancora più estesa e veramente universale poiché abbraccia tutto il mondo morale e naturale. Questa raffigurazione artistica ha perciò un valore conoscitivo e il suo significato “nascosto” sta proprio in questa sua capacità di insegnarci qualcosa sul mondo. Questa nuova teoria prende quindi le distanze non soltanto dal meccanismo dell’allegoria, ma anche dall’idea che il significato nascosto sia di tipo teologico e trascendente. L’impeto cognitivo della letteratura non è quindi indirizzato verso verità trascendenti, ma terrene. Boccaccio raccoglie i frutti di questa nuova impostazione teorica nel cap. 8 del libro XV, dove discute, sulla scia di Sant’Agostino, i tre tipi di “teologia” del mondo pagano secondo Varrone:³⁰

In eo enim legisse potuissent Augustinum libro sexto referentem Varronis, doctissimi hominis, opinionem, qua ipse Varro arbitratur triplicem esse theologiam, mythicam scilicet, et physicam, atque civilem. *Mythica* autem dicitur *fabulosa* e *mythicon* grece, quod latine *fabula* sonat, et hec comedis, de quibus supra, et theatris accommoda est, que ob turpia in scenis actitata ab illustribus poetis etiam improbat. *Physica* autem, que, ut interpretatione vocabuli percipitur, *naturalis* est, nec non et moralis. quoniam mundo utilis videatur, laudabilis est. *Civilis* vero seu *politica*, que et *sacrificula* dici potest, ad urbem spectare dicitur, que ob sacrorum veterum abominabilem turpitudinem a veri Dei cultu atque rectitudine fidei reprobanda est. Ex his enim physica poetis egregiis attribuitur, eo quod sub fictionibus suis naturalia contegant atque moralia et virorum illustrium gesta et non nunquam, que ad suos deos spectare videntur, et potissime dum sacra carmina primo in deorum laudes composuere, atque eorum magnalia sub cortice texere poetico, ut in superioribus dictum est, ex quo a prisca gentilitate theologi nuncupati sunt; eosque primos fuisse theologizantes testatur Aristotiles; et, quanquam a non vero deo, seu a dictis de non vero deo nomen tale sortiti sint, venientibus veris theologis, perdidisse nequivere, vim suam servante vocabulo, quod a quocunque deo exortum est. [...] Si sacros quis illos diceret, quis adeo demens est quin videat quoniam mentiretur? Esto non nunquam, ut in precedentibus patet, circa honesta eorum theologia versetur, que sepius potius physiologia aut theologia quam theologia dicenda est, dum eorum fabule naturalia contegant aut mores. Et

³⁰ Vd. le osservazioni nel commento di Osgood 1930 *ad l.*

hec etiam circa catholicam veritatem versari potest, dum modo velit fabularum conditor. Quod fecisse novimus non nullos poetas orthodoxos, a fictionibus quorum sacra documenta teguntur. Nec sit his audisse difficile, uti et poete quandoque sacri possunt appellari theologi, sic et qui sacri sunt, oportunitate exigente, deveniunt phisici. Quod si alias non contingat, saltem dum sensum exprimunt ex fabula lignorum sibi regem constituentium, se phisicos esse demonstrant (XV, 8, 2-5).

La poesia appartiene alla teologia fisica; essa è indagine del mondo naturale e del mondo degli umani («naturalia aut mores»). Boccaccio cerca tuttavia di conciliare le due concezioni, quella di una poesia teologica e quella di una poesia terrena, poiché la poesia in quanto teologia fisica può comprendere anche temi trascendenti. A questo riguardo il Certaldese accenna ad una possibile prospettiva storica, senza però svilupparla veramente: l'impeto della poesia che la spinge a parlare delle cose superne, ricordato attraverso il topico rinvio ai primi teologizzanti di Aristotele, sembra ora definire una prima fase della storia della letteratura, mentre la letteratura moderna è «potius physiologia aut ethologia quam theologia» (XV, 8, 4).³¹ Circoscrivendo in questi termini il campo della poesia, Boccaccio è senz'altro influenzato dall'esegesi medievale dei miti classici, e in particolare dall'esegesi ovidiana, che prevedeva, accanto all'interpretazione "storica", ossia evemeristica, appunto una bipartizione in esegesi fisica e morale. Notiamo però altresì che la suddivisione in tre temi della mitologia fisica (mondo naturale, mondo morale e teologia) corrisponde alla tripartizione della filosofia (filosofia morale, filosofia naturale e metafisica). La poesia è pertanto una filosofia. Ma, attraverso la metafora della scimmia, Boccaccio ha appurato che la mimesi può essere conoscenza, e che pertanto la conoscenza del mondo naturale attraverso la letteratura ha un suo valore autonomo; ovvero, altrimenti formulato, che i poeti fanno filosofia senza essere le scimmie dei filosofi.

Johannes Bartuschat
(Universität Zurich)

³¹ Importanti al riguardo Tateo 1960 e Zaccaria 2001.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Alano di Lilla, *Anticlaudianus* (Chiurlo) = Alano di Lilla, *Viaggio della Saggazza. Anticlaudianus. Discorso sulla sfera intelligibile*, a c. di Carlo Chiurlo, Milano, Bompiani, 2004.
- Alano di Lilla, *De planctu naturae* (Häring) = Alanus ab Insulis, *De planctu naturae*, edizione critica a c. di Nikolaus Martin Häring, «Studi medievali» 3^a s. 19 (1978): 797-879.
- Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965.
- Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio) = Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. I, Milano, Mondadori, 1967.
- Boccaccio, *Genealogie* (Zaccaria) = Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a c. di Vittorio Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, voll. VII-VIII, tt. 1-2, Milano, Mondadori, 1998.
- Dante, *Commedia* (Inglese) = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, Revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007.
- Villani, *De origine civitatis Florentie* (Tanturli) = Filippo Villani, *De origine civitatis Florentie et de eiusdem famosis civibus*, a c. di Giuliano Tanturli, Padova, Antenor, 1997.

LETTERATURA SECONDARIA

- Anderson 1988 = David Anderson, *Before the Knight's Tale. Imitation of Classical Epic in Boccaccio's «Teseida»*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988.
- Barsella 2012 = Susanna Barsella, *I marginalia di Boccaccio all'«Etica Nicomachea» di Aristotele (Ms. Milano, Ambrosiana, A 204 inf.)*, in Elsa Filosa, Michael Papio (a c. di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012: 143-55.
- Bausi 1999 = Francesco Bausi, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 27 (1999): 205-53.

- Blumenberg 1981 = Hans Blumenberg, *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in Id., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, Reclam, 1981: 55-103.
- Böhme 2001 = Hartmut Böhme, *Der Affe und die Magie in der «Historia von D. Johann Fausten»*, in Werner Röcke (hrsg. von), *Thomas Mann. Doktor Faustus 1947-1997*, Bern, Peter Lang, 2001 («Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge», 3): 109-45.
- Bragantini 2015 = Renzo Bragantini, *Para um diverso «Decameron»*, «Revista de Italianistica» 29 (2015): 38-70.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Buck 1977 = August Buck, *Boccaccios Verteidigung der Dichtung in den «Genealogie deorum»*, in Gilbert Tournoy (ed. by), *Boccaccio in Europe: Proceedings of the Boccaccio Conference in Louvain, December 1975*, Leuven, University Press, 1977: 53-65.
- Carestia Greenfield 1981 = Concetta Carestia Greenfield, *Humanist and Scholastic Poetics, 1250-1500*, London · Toronto, Associated University Press, 1981.
- Casanova-Robin–Gambino Longo–La Brasca 2017 = Hélène Casanova-Robin, Susanna Gambino Longo, Frank La Brasca (éd. par), *Boccace humaniste latin*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- Chastel 1978 = André Chastel, *Le «Dictum Horatii quidlibet audendi potestas» et les artistes (XIIIe-XVIIe siècle)*, in Id., *Fables, Formes, Figures*, vol. I, Paris, Flammarion, 1978: 363-76.
- Ciccuto 2003 = Marcello Ciccuto, *Le scimmie di Boccaccio. L'artista tra Schifanoia e le spalliere di Cosimo*, «Albertiana» 6 (2003): 115-24.
- Curtius 1948, = Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948.
- Delègue 2001 = Yves Delègue, *«La généalogie des Dieux païens». Livres XIV et XV. Un manifeste pour la poésie*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.
- De Rentii 1996 = Dina De Rentii, *Die Zeit der Nachfolge: zur Interdependenz von «imitatio Christi» und «imitatio auctorum» im 12.-16. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1996.
- Dragonetti 1986 = Roger Dragonetti, *Le singe de Nature dans le «Roman de la Rose»*, in Id., *La Musique et les lettres*, Genève, Droz, 1986: 369-80.
- Flasch 1995 = Kurt Flasch, *Poesia dopo la peste. Saggio su Boccaccio*, Bari · Roma, Laterza, 1995.
- Flasch 2008 = Kurt Flasch, *Boccace et la philosophie*, in Joël Biard, Fosca Mariani Zini (éd. par), *Ut philosophia poesis: questions philosophiques dans l'œuvre de Dante, Pétrarque et Boccace*, Paris, Vrin, 2008: 191-211.

- Frasso 2000 = Giuseppe Frasso, *Riflessioni sulla «difesa della poesia» e sul rapporto «teologia-poesia» da Dante a Boccaccio*, in Alessandro Ghisalberti (a c. di), *Il pensiero filosofico e teologico di Dante Alighieri*, Milano, Vita & Pensiero, 2000: 49-73.
- Garin 1954 = Eugenio Garin, *Le favole antiche*, in Id., *Medioevo e Rinascimento*, Bari · Roma, Laterza, 1954: 66-89.
- Gentili 2017 = Sonia Gentili, *La nature de la poésie et la solitude des poètes de Pétrarque à Boccace*, in Casanova-Robin–Gambino Longo–La Brasca 2017: 303-21.
- Gilson 1964 = Étienne Gilson, *Poésie et vérité dans la «Genealogia» de Boccace*, «Studi sul Boccaccio» 2 (1964): 253-82.
- Hege 1997: Brigitte Hege, *Boccaccios Apologie der heidnischen Dichtung in den «Genealogie deorum gentilium»*. *Buch XIV: Text, Übersetzung, Kommentar und Abhandlung*, Tübingen, Stauffenburg, 1997.
- Huizinga 1932 = Jan Huizinga, *Über die Verknüpfung des Poetischen mit dem Theologischen bei Alanus de Insulis*, Amsterdam, Noord-Hollandsche Uitgevers-Maatschappij («Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde», 74, Ser. B, 6), 1932.
- Janson 1952 = Horst Woldemar Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London, Warburg Institute, 1952.
- Mariani Zini 2012 = Fosca Mariani Zini, *L'économie des passions: essai sur le «Décaméron» de Boccace*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.
- Mariani Zini 2017 = Fosca Mariani Zini, *La théologie physique dans la «Généalogie» de Boccace*, in Casanova-Robin–Gambino Longo–La Brasca 2017: 281-99.
- Menetti 2010 = Elisabetta Menetti, *Boccaccio e la «fictio»*, «Studi sul Boccaccio» 38 (2010): 69-87.
- Mésionat 1984 = Claudio Mésionat, *Poetica theologica: la «Lucula noctis» di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.
- Osgood 1930 = Charles Osgood, *Boccaccio on Poetry: Being the Preface and the Fourteenth and Fifteenth Books of Boccaccio's «Genealogia Deorum Gentilium»*, Princeton, Princeton University Press, 1930.
- Panofsky 1939 = Erwin Panofsky, *The Early History of Man in Two Cycles of Piero di Cosimo*, in Id., *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1939: 33-68.
- Pionchon 2010 = Pauline Pionchon, *La «Généalogie des dieux païens» entre le «Décaméron» et les nouvelles des humanistes du premier XV^e siècle*, «Cahiers d'études italiennes» 10 (2010): 55-78 (anche online all'url <http://cei.revues.org/167>; DOI: 10.4000/cei.167).
- Ratkowitsch 1991 = Christine Ratkowitsch, *Descriptio picturae. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12.*

Jahrhunderts, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991.

Ricklin 2008 = Thomas Ricklin, «*Vetulae*» et fables dans les «*Genealogie deorum gentilium*»: Boccace entre Dante et Pétrarque, in Joël Biard, Fosca Mariani Zini (éd. par), *Ut philosophia poesis: questions philosophiques dans l'œuvre de Dante, Pétrarque et Boccace*, Paris, Vrin, 2008: 191-211.

Tateo 1960 = Francesco Tateo, *Poesia e favola nella poetica del Boccaccio*, in Id., *Rettorica e poetica tra Medioevo e Rinascimento*, Bari, Adriatica, 1960: 67-202.

Zaccaria 2001 = Vittorio Zaccaria, *La difesa della poesia dal Petrarca alle «Genealogie» di Boccaccio*, in Id., *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Firenze, Olshki, 2001: 175-90.

BOCCACCIO NARRATORE DI VITE
E OPERE DI POETI. A PROPOSITO DEL
*DE VITA ET MORIBUS DOMINI FRANCISCI
PETRACCHI DE FLORENTIA*

1. VERSO UNA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA

Con la presente relazione vorrei proporre, a partire dal suggestivo *De vita et moribus Francisci Petracchi de Florentia* – per alcuni uno spartiacque, una pagina decisiva della nostra storia letteraria –, una riflessione sull'intenzione di Boccaccio di predisporre un metodo di approccio di testi e autori, da lui avidamente ricercati, copiati e conservati, ossia di organizzare in un corpus narrativo e commentativo il campo multiforme dei generi di scrittura, delle tematiche letterarie, delle questioni teoriche e pratiche (linguistiche ad esempio) del costituendo sapere umanistico. Per lui una condizione necessaria dell'affermazione autoriale, del progresso intellettuale e civile. In qualche modo, il compito che si sarebbe prefisso Boccaccio – fondandosi sulla memoria selettiva (e non più soltanto enciclopedica), il tirocinio poetico e l'esercizio ermeneutico, alla stregua di Dante –, consisterebbe nell'“inventare” (nel senso di trovare, realizzare, mettere in opera...) una storia della letteratura italiana *in fieri* (volgare e latina), comprensiva di istanze passate e contemporanee – a cominciare dall'ineguagliabile blocco fondatore delle opere di Dante e di Petrarca – ma anche consapevolmente proiettata verso il futuro, quello di una auspicata “rinascenza” degli *studia humanitatis* a cui fornire le basi e una prestigiosa genealogia.

*

Come ho cercato di dimostrare da diversi anni, mi sembra che il contributo di Boccaccio, nell'individuazione e la sperimentazione di forme, modalità e funzioni della scrittura poetica e nella rivendicazione della responsabilità etica e culturale della letteratura, superi di gran lunga le dimensioni che la tradizione critica ha riconosciuto alla sua produzione volgare e latina. Una tappa decisiva è stata sicuramente varcata con il convegno fiorentino e certaldese voluto da Vittore Branca e dedicato agli Zibaldoni, nell'ormai lontano 1996, poiché ivi si verificarono sia la continuità degli

interessi umanistici di Boccaccio protrattisi fino alle ultime *Esposizioni*, sia la precoce e multipla curiosità per la produzione poetica del suo tempo, di autori recenti o addirittura contemporanei, minori e maggiori (Picone-Cazalé Bérard 1998).

*

Negli ultimi anni il *De vita* ha suscitato molto interesse e approfonditi studi da parte di eminenti critici a cui rimando per un'analisi dettagliata e per l'attenta e completa ricostruzione del contesto dell'operetta di Boccaccio: vale a dire alla curata edizione critica di Gianni Villani (2004), all'eccellente volume di Johannes Bartuschat (2007), e allo studio di Martin Eisner (2013). Vorrei invece soffermarmi sulla problematica del confronto costante e fecondo di Boccaccio con Dante e Petrarca, su quella relazione dialettica *in absentia* e *in praesentia* con le due figure tutelari, perseguita sin dalle pagine giovanili dello Zibaldone, con la *Mavortis milex*, tramite le biografie letterarie tracciate nelle opere storiche e poetiche, fino alle *Esposizioni* e ai tardi ma appassionati *Versus ad Affricam*.

In conclusione, si vedrà se Boccaccio possa essere definito un “maestro di poetica”, cioè come colui che ha individuato e promosso per i posteri la poetica in quanto processo creativo e sistema conoscitivo *in progress*, in cui finzione e storicità si sviluppano in molteplice e reciproco divenire; vale a dire la poetica in quanto strumento e dinamica civilizzatrice.

2. MAVORTIS MILEX, DE VITA ET MORIBUS DI BOCCACCIO TRA COLLATIO, POSTERITATI, EPISTOLA A GUIDO SETTE (SEN. X 2)

Il confronto tra l'epistola *Mavortis milex extrenue* (cc. 51v-52r, risalente al 1339),¹ il *Notamentum*,² il *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Flo-*

¹ Boccaccio, *Epistola II* (Auzzas): 510-17; Cabaillet 1998: 129-39: «Ovvia mi sembra, infatti, la volontà dell'autore di vincolare la propria storia, di uomo ma soprattutto di dicitore, a precedenti illustri, individuando nella propria crisi spirituale un'occasione di rinnovamento. Altrettanto ovvia l'esigenza, da parte nostra, di stabilire quindi un nesso tra l'esperienza boccacciana, il paradigma dantesco offerto dalla *Vita nuova* e l'esempio, vivente ma già ridotto a leggende, del Petrarca» (135).

² Nello Zibaldone Laurenziano (ZL), il *Notamentum* (c. 73r) apre una sezione di testi petrarcheschi: quattro epistole metriche di Petrarca (I, 14, 4, 13, 12), versi e epistola

rentia di mano di Boccaccio, con le petrarchesche *Collatio laureationis*, *Posteritati* ed *Epistola a Guido Sette* – già affrontato in una ricca tradizione critica (Billanovich in primis...) – ha permesso di evidenziare come l'autore, fin dalle pagine maldestre dell'epistola giovanile manifesti l'intento di trasformare l'elogio e la richiesta di un salvifico aiuto in una sorta di narrazione finzionale fatta lievitare con componenti mitologiche quale pagina inaugurale di una storia ideale, visionaria, della poesia. Questo immettere nella finzione narrativa una componente mitologica – molto presente nella dimensione epica nel *Filocolo* – è la spia della precoce volontà di Boccaccio di eroizzare la figura del poeta, “soldato di Marte”, secondo i moduli classici della perfezione filosofica e morale, proiettandolo al di là delle contingenze storiche e materiali per esaltarne la missione rigeneratrice e civilizzatrice.

*

Dopo la breve ma appassionata epigrafe celebrativa del *Notamentum* (redatta tra 1341-1344),⁴ l'operazione svolta nel *De vita et moribus* (1348-1349?)⁵ si rivela particolarmente significativa quale interpretazione –

metrica di Giovanni del Virgilio e responsoria a lui di Guido Vacchetta, l'Epistola var. 49 di Petrarca, l'egloga II *Argus* incompleta.

³ Si rimanda alla nota bibliografica dell'edizione di Gianni Villani (2004: 63-9). Non sfugge tuttavia l'annosa tendenza a sbilanciare il confronto tutto a favore del “maestro” rispetto al “discepolo”: eppure le posizioni di Lucia Battaglia Ricci (2000: 255) avevano teso a ristabilire l'equilibrio fra i due grandi: «In questa singolarissima amicizia crediti e debiti si mescolano in modo confuso, a comporre un rapporto culturale che si sta rivelando ben più complesso di quel che le dichiarazioni esplicite di Boccaccio e i silenzi di Petrarca potrebbero (o vorrebbero) far credere. Non solo il Petrarca dell'epistola *Posteritati* ha utilizzato il *De vita* [...] *Petracchi* di Boccaccio per costruire il ritratto ideale di se stesso: ma anche il Petrarca lirico ha contratto più di un debito col Boccaccio volgare».

⁴ Il *Notamentum* (c. 73 r) dello Zibaldone Laurenziano, che commemora la laurea di Petrarca, è scritto tutto in lettere capitali secondo le modalità di un'epigrafe. Secondo Francesco Rico (2012: 48) è derivato dalla *Collatio laureationis* e dal *Laureae Privilegium*.

⁵ *La vita di Petrarca* si conserva in un unico ms. (non autografo) padovano della fine del XIV sec., una miscellanea di molti materiali petrarcheschi, di area veneta. Rimane incerta la data di composizione da parte di Boccaccio. Gianni Villani propone due ipotesi: 1342-1343, o anche un po' dopo; una seconda ipotesi: 1348-1350. Nel catalogo delle opere di Boccaccio, approntato per la mostra *Boccaccio autore e copista* (De Robertis et alii 2013), Agnese Belleni propone come *terminus post quem* il 1341, a ridosso dell'incoronazione di Petrarca; mentre il *terminus ante quem* potrebbe essere il 1344, sulla base dell'esame codicologico e paleografico dei fogli, ma rimane il riferimento all'*Argus*, se-

sotto forma narrativa – di un percorso esistenziale in cui prende corpo una vocazione d'autore, come tale idealizzata e impregnata d'allegorismo. Boccaccio, a cui era sicuramente nota la tradizione delle *Vite* virgiliane (Servio e Donato), lasciando il panegirico, sceglie di sviluppare i dati biografici a disposizione (alcuni lacunosi o erronei, talvolta scientemente come la fiorentinità della formazione giovanile di Petrarca), integrando i riferimenti eruditi derivati dal *Privilegium laureationis* (*magnum poetam et historicum*) e dalla solenne *Collatio laureationis*, l'elegante orazione (ancora sul modello del sermone medievale: tema, protema, preghiera, *declaratio, confirmatio*) ricca di citazioni classiche sulla dignità della poesia e sulla legittima ricerca della fama affidata al poema epico (l'*Africa*) pronunciata da Petrarca in Campidoglio (Petrarca, *Collatio laureationis* [Bufano]: 1255-83). In realtà, Boccaccio non solo intendeva dare ampia risonanza al duplice evento (l'esame nell'arte poetica voluto da re Roberto d'Angiò che grazie ad esso si sarebbe convertito alla poesia, e la trionfale incoronazione capitolina già celebrata nel *Notamentum* che, secondo lui, inaugurava una vera e propria *renovatio* e consacrava il poeta avignonese quale "rinato Virgilio"), ma mirava a riunire quei tratti che gli avrebbero consentito di disegnare il profilo esemplare del giovane intellettuale la cui fama si spargeva nell'Europa del tempo e la cui opera *in fieri* suscitava già curiosità e interesse fra i dotti. Boccaccio ne aveva intuito la sconvolgente novità, ma anche la singolare convergenza con la propria passione per gli studi eruditi: pur se a questa egli univa l'interesse per autori contemporanei come Dante, Giovanni del Virgilio, Petrarca stesso, dei quali alcuni testi erano già consegnati tra le pagine degli Zibaldoni. Il racconto infatti lo coinvolge direttamente, come conferma il ricordo della vocazione di Petrarca contrastata dal padre, con un risvolto allusivamente autobiografico.⁶ Il trapasso nel mito, con il suggestivo intervento dello stesso Apollo a favore del futuro poeta («Ma mentre era impegnato con assiduità in tale dottrina [diritto civile], Apollo, antivedendo il destino del suo vate futuro, cominciò a blandirgli la parte piú profonda della mente con il dolce canto

conda egloga del *Bucolicum carmen* di Petrarca, diffusa nel 1347. In realtà sembra ipotizzabile una stratificazione di redazioni protrattesi fino al 1350 (Rico 2012), comunque sicuramente prima dell'incontro con Petrarca a Firenze, nel 1350. Il testo fu probabilmente consegnato a Petrarca nel 1351, quando Boccaccio si recò a Padova a nome del Comune di Firenze.

⁶ Vd. il ricordo della pesante insistenza paterna a fare di lui un mercante nelle *Genealogie*, XV 10.

e le note delle Pieridi: così, messo da parte il diritto, egli cominciò a muovere i passi verso la cima di Parnaso» [3]; Boccaccio, *Vita di Petrarca* [Viliani]: 73-5), aureola di meraviglioso tutta l'avventura, ricca di peripezie e dà appiglio al biografo per una prima digressione dedicata all'esaltazione di quei poeti della tradizione greco-latina – Omero, Virgilio, Ovidio, Orazio, Lucano, Stazio, Giovenale – (aggiungendovi Terenzio...) e tra i filosofi morali principalmente Cicerone (aggiungendovi di suo Pitagora e Seneca) già convocati da Petrarca nel suo discorso della laurea (ma non tutti gli stessi e non nello stesso ordine: Varrone, Persio, Lattanzio, Macrobio, Claudiano, Ennio...). Mentre non raccoglie la tematica più propriamente “politica” della *Collatio (laurea tam cesarea quam poetica)*, evidenziando una distanza ideologica dal “maestro”, Boccaccio dà piuttosto risalto a due aspetti che diventeranno topici nei racconti di vita del poeta e nella sua produzione memoriale: la scelta della solitudine, qui illustrata dall'evocazione simbolica del paesaggio di Valchiusa propizio alla scrittura poetica (e in particolare alla composizione del suo capolavoro *l'Africa*) da un canto; dall'altro la sua frequentazione delle corti avignonese e angioina, l'ospitalità ricevuta dai potenti fino al soggiorno parmense ancora in corso presso Azzo da Correggio.⁷ Il ritratto fisico, psicologico e morale – pur tradizionale e del tutto prevedibile nella sua idealità – dimostra tuttavia per la cura dei dettagli verosimili quanto Boccaccio intendesse rappresentare il suo personaggio come la figura dell'autore per eccellenza, ma nel contempo come un individuo in cui si corrispondono perfettamente doti intellettuali, raffinatezza dei modi e elevatezza dei costumi: sola pecca giovanile, il “piacere d'amore” pur dominato e sublimato nelle poesie volgare dedicata ad una Laura, secondo Boccaccio, mera allegoria della corona poetica. Infine, egli elogia le opere da lui conosciute (*l'Africa* dedicata a re Roberto, un *Dialogo* in prosa, probabilmente il *Secretum*, la bucolica *Argo*, una ignota commedia intitolata *Filostrato*).

Come si sa molti di questi motivi e tematiche (derivati dalla tradizione antica e medievale) daranno luogo a riscritture con diverse modulazioni e proporzioni nella *Vita di Dante*, e a numerosi cenni sparsi nelle altre opere prosastiche e poetiche, il *Bucolicum carmen*, *l'Amorosa visione*, il *De montibus*, le *Genealogie* e le *Esposizioni*, cioè verranno ad inserirsi in un

⁷ Il che giustifica la datazione precoce di una prima stesura della *Vita*: Petrarca fa due soggiorni a Parma nel gennaio 1342, e un secondo nel 1344: infatti il da Correggio sarà cacciato da Parma nel 1345, per opera dei Visconti. Inoltre, i fatti riportati sembrano fermarsi all'altezza di quelle date.

progetto di grande respiro destinato a costruire una storia della letteratura italiana (in lingua volgare e latino) che affonda le radici nella cultura classica ma che apre a nuovi sviluppi in particolare a partire delle opere fondatrici di Dante e Petrarca.

Petrarca invece procede a un'operazione di natura completamente diversa (se non opposta), pur rispondendo a distanza di diversi anni al generoso ma incompleto *De vita* di Boccaccio, con la sua epistola *Posteritati* (1350-1351 nucleo originale?, ripresa ma non completata negli anni '70-'71?), lasciata incompiuta. Questa epistola, che non è entrata a fare parte delle raccolte organizzate con meticolosità da Petrarca stesso (*Familiares*, *Seniles*, *Sine nomine...*), suscita alcune perplessità: la prima, che salta agli occhi, è la totale assenza di Boccaccio (nonostante le numerose riprese testuali già segnalate da Billanovich; cf. *De vita* [Villani]: 31); la seconda riguarda la vera e propria «palinodia delle ragioni umane e poetiche del *Canzoniere*»; la terza nasce dal forte contrasto nel trattamento dei dati biografici o di altre circostanze rispetto alla più ampia, intima e dettagliata *Epistola a Guido Sette*. Dal confronto fra questi testi spiccano il peso e lo spazio rispettivamente dedicati all'incoronazione capitolina: centrale nel *De vita*, essa assume un'importanza secondaria nella *Posteritati*, ma scompare addirittura dall'*Epistola a Guido Sette* (*Sen.* X 2).

Petrarca, nella *Posteritati*, si rivolge a un destinatario immaginario per correggere il ritratto tracciato da Boccaccio e dare le coordinate di una più giusta valutazione della sua figura di intellettuale e della sua opera. Ora non si tratta soltanto di ristabilire la verità bensì di rendere, ad esempio, il proprio ritratto fisico più attraente. Più sorprendente rimane il fatto che Petrarca non alluda agli incontri abbastanza frequenti con Boccaccio, dal 1350 in poi, e al determinante contributo del Certaldese alla sua attività erudita.

Con quel dialogo fittizio rivolto ai posteri, Petrarca conferma come quel procedimento gli sia consentaneo: nell'epistolario (reale o immaginario), nel dialogo filosofico (*Secretum*), nella trattatistica (*De vita solitaria*) o nelle invettive. In definitiva, si tratta sempre, nel tono e sotto le vesti penitenziali di foggia agostiniana, di presentare un'abile apologia di sé stesso: «La giovinezza mi ingannò, la maturità mi catturò, la vecchiaia infine mi corresse...» (*Francesco Petrarca ai posteri*, in *Vita di Petrarca* [Villani]: 107). Nei primi capitoletti, Petrarca non fa un racconto ma perora la propria causa come se fosse sotto accusa: «In gioventù soffrì d'un amore tremendo, comunque unico e casto: e più a lungo ancora avrei

sofferto se una morte acerba ma utile non avesse completamente spenta una fiamma ormai languente» (*ibi*: 109). Una presentazione della vicenda amorosa certo riduttiva, non priva di ipocrisia anzi volutamente fuorviante dell'amore ispiratore del *Canzoniere*, per non parlare dello sfogo di una insopportabile misoginia. L'enumerazione delle proprie doti morali – umiltà, non conflittualità, fedeltà nell'amicizia, familiarità con i potenti (mai a scapito della propria libertà!) – rivela una calcolata strategia tendente a costruire un'immagine di sé conformata sui testi della tradizione stoica antica e della mistica cristiana, ben lungi dalla realtà dei fatti i quali traspaiono accuratamente selezionati, per così dire a frammenti sparsi in una corrispondenza eretta a monumento, salvo il comparire di qualche sprazzo di emozione o di indignazione nelle pieghe del controllatissimo dettato. Mentre Boccaccio, nel suo *De vita*, esaltava soprattutto il culto della poesia nella vita e nell'opera di Petrarca, lui evoca invece il progressivo abbandono dell'attività poetica a favore dei testi sacri e delle ricerche sul passato antico:

Col passare del tempo questa però la trascurai e cominciai a interessarmi ai testi sacri, dove riconobbi le ragioni di una segreta dolcezza, che pur una volta avevo disprezzato; e intanto riservai i testi di poesia unicamente per un esteriore diletto. Ma la mia passione esclusiva, fra le tante, fu di cercare notizie dell'antichità, perché mi fu sempre sgradita la presente stagione (*ibi*: 111).

Petrarca pretende perfino che affidarsi alla bellezza dell'eloquio sia vana gloria! A metà del testo [13] egli affronta una breve cronistoria intercalata con riflessioni moralistiche («Un po' la mia volontà e un po' la sorte hanno guidato sino a oggi la mia vita», *ibi*: 113), e alcuni spiragli lirici («Lí dunque [ad Avignone], presso la riva del ventosissimo fiume, io trascorsi la fanciullezza all'ombra dei miei genitori, e tutta la giovinezza all'ombra delle mie vanità», *ibi*: 115). Dopo l'evocazione dei molti anni di una solida formazione intellettuale, nonostante la frustrante imposizione di studi voluti dai genitori e del tutto estranei ai suoi interessi, della vita brillante di Avignone e dei favori della famiglia Colonna, dei viaggi culturali attraverso la Francia (Parigi), la Germania, e a Roma (sognata dall'infanzia), il poeta racconta di aver trovato il rifugio di Valchiusa – “quasi un porto” – onde sottrarsi alla vita di corte: «Affascinato dalla bellezza del posto, mi trasferii lí con i miei cari libri» (*ibi*: 119). È in quel luogo che Petrarca dice di avere ideato tante opere (*Bucolicum carmen*, *Vita solitaria*, *Africa...*) senza fare cenno dell'opera centrale di quegli anni: il *Canzoniere*. Seguono l'episodio del

doppio invito a ricevere la corona d'alloro, la sua scelta di Roma a scapito di Parigi e l'esame «al cospetto di quel grandissimo e re e filosofo che fu Roberto, famoso nelle lettere non meno che per la politica del suo regno, ai nostri tempi unico sovrano ad essere ugualmente amico del sapere e della virtù» (*ibi*: 121); onde l'incoronazione in Campidoglio: «tra la grande gioia dei romani che avevano potuto presenziare alla cerimonia, riuscii a conquistare, benché rude scolaro, l'alloro di poeta» (*ibi*: 123). Seguono i soggiorni a Parma, in Provenza e a Padova, prima di un nuovo ritorno in Francia. Il racconto si interrompe bruscamente all'incirca nel 1351.

*

L'epistola *Senile*, X 2 a Guido Sette, scritta a Venezia nell'autunno del 1367 e tutta all'insegna della *mutatio temporum*, in parte spiega l'interruzione della *Posteritati* con il progressivo distaccarsi di Petrarca dalla realtà presente che gli ispira scandalo e disprezzo. Nel contempo, la *Senile* con un interlocutore reale rende più concreta e plausibile la prassi dialogica impostata nella *Posteritati*, e inoltre il modello seneciano autorizza un contenuto trattatistico che non esclude la rimemorazione di alcuni luoghi ed episodi in gran parte noti al corrispondente – preso a testimone – che condivide gli anni giovanili: commossi il ricordo della passeggiata in riva alla Sorga con il suo paesaggio idillico (dove il poeta ebbe la rivelazione della sua bellezza) e l'allusione ai propri versi che resero famoso il luogo, tenero il ricordo della madre, preziosa l'evocazione delle sue esplorazioni solitarie al chiaro di luna... Tali squarci di intimità sono inseriti in un'amara meditazione sull'invecchiamento, sul decadimento dei tempi e dei costumi (compresa la disastrosa distruzione del suo rifugio di Valchiusa), che tocca tutta l'Europa fino a Parigi, alle Fiandre e alla Germania sconvolte dalle guerre. Cadute tragicamente anche Roma e Napoli dopo la morte di re Roberto. Sono evocate con nostalgia le amicizie di Parma, Padova, Milano, la Toscana della sua giovinezza, ormai irricognoscibili. Perfino Venezia, dove si è appena trasferito, condivide tale sorte. Per non parlare dell'inferire della peste e del ripetersi dei terremoti. Si tratta a ben vedere di un "lamento" che ha precedenti famosi, tra altri l'*Elegia de diversitate fortunae et philosophiae consolatione* di Arrigo da Settimello, anche se Petrarca se ne difende: il suo bilancio – il cui punto di più accesa polemica è sicuramente la descrizione dell'Avignone papale, nuova Babilonia! – fa ricadere la responsabilità dell'imbarbarimento sugli uomini del suo tempo. La riflessione moralistica trasforma l'epistola in un trattato sulla decadenza civile e sui mali che si abbattono su una civiltà in crisi: il ruolo del sapiente è, quindi, di

osservare i mutamenti, di conservare e trasmettere ai posteri la memoria felice dei tempi passati.

Nella *Posteritati* l'impostazione "dialogale" alquanto pretestuosa (pur rientrando in quei paludati esercizi di eloquenza epistolare dedicati ai grandi del passato: Cicerone, Seneca, Varrone, Quintiliano...) e l'intento di fissare un'immagine di sé definitiva e inattaccabile – in risposta all'insoddisfacente *De vita* boccacciano – rendono inadatto l'esperimento pensato inizialmente come conclusivo e totalizzante, onde la brusca interruzione. Invece l'*Epistola a Guido Sette*, autobiografica e filosofica, in cui il poeta sembra invitare ad un possibile colloquio l'amico lontano (che tuttavia non ricevette la lettera), si costruisce in una relazione dialettica e complementare con la *Posteritati*, ma questa rivolta al passato e alla memoria di tempi ormai lontani: essa si conclude con la breve allusione, di sfuggita, ad un amico, che potrebbe essere Boccaccio, ma senza nominarlo.

3. LA *VITA* DI PIER DAMIANI E IL *DE VITA SOLITARIA*

Un'altra tappa della "contrastante" (per non dire "sfasata"...) collaborazione fra Boccaccio e Petrarca, si può trovare nell'uso da parte del poeta della *Vita di Pier Damiani* scritta dal Certaldese su richiesta sua.

La storia è nota (*Introduzione a Vita di Pier Damiani*, in *Vite* [Fabbri]: 889-93): Boccaccio stesso spiega le ragioni della sua riscrittura della *Vita di Pier Damiani* di un certo Giovanni (non identificato da lui con il Laudense) nella lettera (*Epistola XI*, 2 gennaio 1362 – la redazione della *Vita* è verosimilmente di poco precedente) che doveva accompagnarne l'invio a Petrarca, il quale attraverso il comune amico Donato Albanzani gli aveva chiesto notizie del santo in vista della sua composizione del *De vita solitaria* (composto per lo più nel 1346, rivisto nel 1356 e ripreso nel 1361). Boccaccio molto rispettosamente corregge l'errore di Petrarca che confondeva Pier Damiani con Pietro Crisologo detto Ravennate (onde la richiesta d'informazioni a Boccaccio mentre soggiornava a Ravenna) e giustifica la sua nuova redazione con la difficoltà di lettura del testo originale (*non satis digne conscripta*). Anche se le date e circostanze sembrano più complesse di quanto sembrino e piuttosto difficili da stabilire definitivamente, a noi interessa soprattutto osservare come questa forma di collaborazione in realtà non raggiunga il suo fine – il che rende il fatto alquanto intrigante. Varie ipotesi sono state formulate: l'incompletezza

dell'operetta boccacciana (si interrompe al capitolo XIV, a meno della metà del modello...), la non ricezione, per qualche motivo, della lettera e della *Vita* da parte di Petrarca (non vi è allusione al fatto nella sua corrispondenza, ma non sarebbe la prima volta...), la rinuncia di Boccaccio a ultimare il lavoro, anche se nella lettera parla di un lavoro compiuto? Oppure potrebbe trattarsi della interruzione materiale del solo manoscritto conosciuto?

Per altro, il testo – come già segnalato dalla curatrice – presenta un caso interessante di mimetismo nei confronti delle scelte stilistiche di Petrarca: come il voler introdurre due digressioni “sulla caducità dei beni terreni” (cap. IV) e sulla “vita solitaria” (cap. VI) – due chiari richiami al pensiero di Petrarca e alla tematica progettata del suo trattato; ma sono anche reperibili strette relazioni intertestuali con gli scritti coevi di Boccaccio. I testi boccacciani più impegnati sul piano etico e spirituale comportano, in effetti, sviluppi analoghi: nel VII capitoletto della *Vita di Dante* troviamo un Dante, ridotto in solitudine dopo la morte di Beatrice, che medita sull'origine delle cose come Pier Damiani:

Vita di Pier Damiani:

[4] Avvenne un giorno che, mentre in raccoglimento attraverso i segreti della natura indagava le cause degli eventi [...] (*ibi*: 919).

[6] Disprezzati dunque un po' alla volta i piaceri temporali [...] quell'uomo di grande animo, attratto inoltre dalla incomparabile dolcezza della contemplazione divina già sperimentata, diresse ogni suo desiderio alla vita solitaria [...] (*ibi*: 923).

Vita di Dante:

[VII] Egli, costumato, quante volte la volgar turba gli rincresceva, di ritrarsi in alcuna solitaria parte e, quivi speculando, vedere quale spirito muove il cielo, onde venga la vita agli animali che sono in terra, quali siano le cagioni delle cose [...] (Boccaccio, *Vita di Dante* [prima redazione], in *Vita di Dante e difesa della poesia* [Muscetta]: 14).

[XX] Diletto di essere solitario e rimoto dalle genti, acciò che le sue contemplazioni non gli fossero interrotte [...] (*ibi*: 31).

Nelle *Genealogie*, quando Boccaccio evoca la solitudine necessaria ai poeti si compiace in analoghe descrizioni di paesaggi idillici e solitari (somiglianti alla Valchiusa da lui idealizzata), onde rafforzare il profondo legame che stabilisce tra poeta e teologo, tra poeti antichi e famosi eremiti:

Pier Damiani fu, infatti, secondo Boccaccio, uno studioso della sapienza famoso per la sua dottrina.

[6] Lì, sotto lo sguardo del cielo, all'ombra in luoghi aperti o in grotte naturali, si vive in piena libertà, e liberi da pensieri mondani, si passeggia senza rischio e – vantaggio superiore ad ogni altro –, mentre guardi la terra dipinta dal verde dell'erba e dalla varietà dei fiori, mentre osservi le fonti argentee e i ruscelli risonanti lungo i pendii, ascolti per i boschi frondosi gli uccelli canori che riempiono tutto all'intorno dei loro trilli e di una melodia sconosciuta ai musici, ti ristori con bacche selvatiche e con acqua sorgiva, sei tratto anche senza volerlo, dove desidera la disposizione dell'animo fatto pio, cioè a servire il loro creatore [...] (*Vita di Pier Damiani*, in *Vite* [Fabbri]).

[XIV, XI] Ma se non lo sanno questi mormoratori, i poeti abitano ed abitano nei luoghi solitari [...] E ciò leggiamo ancora aver fatto gli eremiti [...] e molti altri venerabili e santissimi uomini; e non per difetto di civiltà, ma per servire a Dio con animo più libero. [...] ivi i faggi eretti verso il cielo e gli altri alberi che, con la loro opacità, porgono ombre fresche; ivi la terra coperta di erbe verdeggianti e distinta da fiori di mille colori; ivi limpide fonti e argentei ruscelli che declinano con mormorio piacevole dai monti ubertosi; ivi uccelli variopinti che cantano; e fronde che risuonano, mosse da una leggera auretta e animaletti che giocano [...] E questi spettacoli non solo, saziando gli occhi e le orecchie delle loro delizie, addolciscono l'animo, ma anche sembra che raccolgano la mente in se stessa e facciano riprendere forza all'ingegno, se mai fosse stanco; e lo conducano al desiderio di meditare cose sublimi e anche alla brama di comporre; e a questi comportamenti ci persuadono, con mirabili esortazioni la compagnia dei libri e i canti armoniosi delle Muse danzanti (*Genealogie deorum gentilium* [Zaccaria]: 1427-9).

Vi si ritrova il clima delle bucoliche dei due poeti e la loro capacità di fare convergere la spiritualità cristiana con il mito, ma anche il tema, poi ripreso nelle *Esposizioni*, della povertà: appunto, per Pier Damiani, la rinuncia definitiva ai beni terreni e al lusso, avviene nel corso di uno di quei banchetti lussuosi a cui partecipava, quando un miracolo gli fa capire di essere caduto nel peccato della gola; un peccato largamente trattato nel commento a *If VI*, nelle *Esposizioni*, in cui Boccaccio denuncia il degrado dei costumi del suo tempo, il lusso degenerare e peccaminoso delle corti.

Per finire, la *Vita di Pier Damiani*, nonostante la sua incompiutezza, non esula affatto dalla produzione di Boccaccio: essa è composta con cura, con uno stile sobrio, conforme al trattamento narrativo di tipo esemplare e alla topica agiografica (persecuzione diabolica), ma con accenni consoni all'estro narrativo e descrittivo di Boccaccio, come dimo-

strano gli episodi corrispondenti alla tragica infanzia del santo. Un approccio intertestuale, come quello appena accennato, evidenzia quindi un'estrema coerenza d'intenti da parte dell'autore. Rimane da spiegare – per quanto sia possibile – perché Petrarca non ne abbia fatto uso?

*

Nel *De vita solitaria* Petrarca si rivolge a Filippo di Cabassole, vescovo di Cavaillon, dedicatario del trattato e amico carissimo. Si ritrovano, nel trattato destinato a fare l'apologia della vita solitaria, le medesime strutture discorsive della *Posteritati* e dell'*Epistola a Guido Sette*, e cioè il ricorso a forme di persuasione, mentre la dimensione autobiografica qui non si fa racconto; essa interviene soltanto nel fornire un'argomentazione basata sulla propria esperienza esistenziale a sostegno della tesi del libro:

Ma in questo mio trattato ho seguito in gran parte i dettami della sola esperienza: e senza cercare o accettare altra guida, con più libero passo – sebbene forse con qualche imprudenza – seguo il mio animo, anziché le orme altrui. [...] Perciò non ho consultato libri, ne ho curato il mio stile, sapendo di rivolgermi ad uno cui piaccio anche disadorno: ma pago di concetti esatti e di pubblico dominio, e di un parlar familiare, ho tratto ciò che tu leggi in parte dall'esperienza di questa mia vita solitaria, in parte dal ricordo recente dell'altra. [I, I] (Petrarca, *De vita solitaria* [Bufano]: 275).

Petrarca, infatti, inizia con la descrizione delle giornate abilmente contrapposte dell'«indaffarato, infelice abitante della città» e dell'«uomo solitario e tranquillo, sereno». Nella solitudine il saggio si dedica a sante letture e a preghiere rivolte a Dio perché lo mantenga libero dall'assalto delle passioni:

Non sente nel suo intimo invidia per nessuno, non odia nessuno: contento della sua sorte e irraggiungibile ai colpi della fortuna, nulla teme, nulla desidera. [...] sa che agli uomini basta poco per vivere, che la più grande e vera ricchezza consiste nel non aver desideri, la più grande potenza nel non temere nulla. Lieta e tranquilla è la sua vita, calme sono le notti, liberi i giorni, i pasti sicuri: cammina liberamente, siede tranquillo, non ha insidie da macchinare o da cui guardarsi, sa che lui stesso è amato, non i suoi beni. [...] A questo solo aspira con desiderio ardentissimo, a concludere con un bel finale la rappresentazione bene eseguita della sua vita. [I, II] (*ibi*: 285-7).

Petrarca propone all'amico l'immagine ideale della propria vita, la sua "rappresentazione" di sé come quella del savio cristiano dedito interamente alla vita dello spirito, e cioè il protagonista pentito del *Secretum*, convertito da Agostino.

Per accreditare tale esperienza esistenziale, il poeta riunisce *authoritates* di origine filosofica (Epicuro, Platone, Aristotele, Seneca, Cicerone, Catone..., poetica (Virgilio, Orazio, Giovenale...) e sapienziale (Bibbia, *Vitae patrum*...). Dopo un Libro I, piú dimostrativo, il Libro II introduce una serie di esempi tratti dalla storia antica, dall'Antico e Nuovo Testamento, dalla storia dei padri della Chiesa, dei fondatori di ordini monastici, degli eremi piú famosi come Camaldoli.

Giunto a Pier Damiani, Petrarca segnala qualche difficoltà nelle ricostruzione della sua carriera ecclesiastica (senza allusione al proprio errore corretto da Boccaccio), e si limita a fare riferimento a ricerche da lui stesso suscitate presso il convento del santo, l'eremo di Fonte Avellana. Ora non vi è la minima traccia del lavoro di Boccaccio, la *Vita* da lui scritta, né della lettera di accompagnamento (*Epistola XI* del 2 gennaio 1362), né tanto meno dei documenti inviati da lui a Milano (Petrarca parla di lettere e di un trattato forse di Pier Damiani, ma senza indicarne il tramite). Nella sua epistola Boccaccio aveva precisato a Petrarca l'esatta identità del santo, ma lo aveva pur informato delle difficoltà dell'inchiesta dovute alla poca collaborazione dei Ravennati: Boccaccio si era soffermato cosí a raccontare in modo pittoresco il ritrovamento avventuroso della *Vita* scritta da un certo Giovanni (di Lodi), ma redatta cosí malamente da costringerlo a riscrivere il testo per renderlo degno del suo famoso e dotto lettore: «per la qual cosa sembrandomi che tolto via il di piú, ti riuscirebbe lettura piú cara, io Giovanni sulle orme di Giovanni, senza omettere nulla della sostanza, l'ho tradotto in forma alquanto piú amabile, per trasmetterlo a te» (Boccaccio, *Epistola XI* [Auzzas]: 589).

A quanto pare Petrarca era entrato in possesso dei documenti e delle informazioni, ma preferí non rivelare la sua fonte... In realtà, avendo dichiarato nel preambolo del suo trattato di non voler «seguire le orme altrui», pretendeva di attenersi soltanto alla propria esperienza! Indubbiamente intendeva rivendicare il merito esclusivo della ricerca e della riflessione.

4. *YTALIE IAM CERTUS HONOS, VITA DI DANTE E ESPOSIZIONI*

Come è risaputo, al centro del dibattito letterario che si è aperto fra Boccaccio e Petrarca (addirittura prima del loro incontro nel 1350) – e che coinvolge la poetica di entrambi, nonché la definizione della funzione estetica, etica, civile del poeta – c'è Dante, la sua opera e la sua autoproclamata missione spirituale da *scriba Dei*; ma, attraverso lui, la posta in gioco è la definizione e la difesa della poesia e, per Boccaccio, la valutazione della propria produzione narrativa e poetica in lingua volgare (*Caccia di Diana, Filocolo, Teseida, Filostrato, Commedia delle ninfe fiorentine, Amoroza visione, Elegia di Madonna Fiammetta, Ninfale fiesolano, Decameron*).

Boccaccio, al suo ritorno dal soggiorno padovano del 1351, si prefigge di convincere il riverito maestro, di coinvolgerlo nel culto di Dante e della sua opera: un Petrarca, come sappiamo, renitente ma che rimane il destinatario ideale dell'attività ecdotica, storiografica, poetica, didattica e critica del Certaldese: dalla copiatura dei manoscritti della *Commedia* e dalla redazione di *Argomenti* e *Rubriche* come guida alla lettura, alla composizione di sussidi divulgativi come l'antologia Chigiana o encomiastici come il carme *Ytalie iam certus honor* (a cui farà da “pendant” simbolicamente significativo il carme *Versus ad Affricam*, esortante questa volta al culto di Petrarca), alla sperimentazione di generi poetici con l'invenzione compensatrice di un trionfo di Dante incoronato dalla Sapienza, tra poeti e filosofi nell'*Amoroza visione* («Il maestro dal qual io / tengo ogni ben»), all'avvio di una tradizione letteraria storiografica e critica con la *Vita di Dante* o il *Trattatello in laude di Dante* scritto e riscritto nelle sue tre versioni, fino alle estreme e incompiute letture della *Commedia* in Badia (dal 23 ottobre 1373...) consegnate nelle *Esposizioni*. Come osserva Lucia Battaglia Ricci, in un saggio in cui viene chiaramente evidenziata l'autonomia intellettuale e letteraria di Boccaccio:

E Dante – che, sintomatico segnale di una mai interrotta solidarietà emotiva, è, per Boccaccio il “nostro” Dante: “noster Dantes” – resta comunque il poeta per antonomasia, colui che esemplifica perfettamente l'idea di poesia intesa nel senso più alto e nobile, come rivelazione di verità storiche e di simulacri metafisici: è lui il poeta il vate ispirato da un'arcana energia che gli consente di verificare e presagire i sensi più occulti dell'esistenza e del destino umano; è lui il poeta-teologo che condensa nella poesia le qualità e le conoscenze della storia e della teologia. [...] Fin dagli anni napoletani Dante fu per Giovanni Boccaccio il primo e mai pretermesso modello della scrittura letteraria e la fonte inesauribile dell'invenzione, tanto sul piano strutturale che su

quello figurativo e stilistico. Forse anche il modello primo dell'inesausto sperimentalismo formale che caratterizza la sua produzione specie in volgare (Battaglia Ricci 2006: 42-3).

Vale la pena soffermarsi sul carme *Ytalie iam certus bonos* (nel 1352 circa),⁸ una vera e propria *peroratio*, nella quale Boccaccio – che abilmente riunisce molteplici riferimenti petrarcheschi a cominciare dal ricordo dell'incoronazione – non rinuncia a ribadire le ragioni di riconoscere appunto in Dante un teologo e un vate capace di dimostrare «cosa potesse la poesia volgare moderna». Boccaccio, evocando il plauso del pubblico, non aveva esitato – fin dalle prime parole – ad accostare ai dotti, il «volgo mirabile», pur conoscendo la posizione elitaria di Petrarca che sarebbe andata rafforzandosi con il tempo, vera pietra d'inciampo nei loro dibattiti.⁹ Giuseppe Velli vede addirittura in questo carme l'espressione più forte del divario che separa i due autori:

per i nodi di cultura, i discrimini intellettuali e di gusto che vi sono sottesi e che ne costituiscono il fondo oscuro e ambiguo. Forse si può dire che mai

⁸ Boccaccio, *Illustri viro Francisco Petrarce laureato*, in *Carmina* (Velli): 431-3.

⁹ Basta rifarsi alla *Invective contra medicum* di cui Boccaccio verrà sicuramente a conoscenza, almeno nel 1357 a Ravenna, o forse prima, per misurare il divario che separa i due amici: «I poeti dunque, uomo di rozzezza infinita, curano la maestà e la dignità dello stile, e a chi ne è capace non è sottratta la possibilità d'intenderlo, ma anzi, col proporre una gradevole fatica, si provvede ad assicurare il piacere e il ricordo della lettura. Infatti, le cose che ci procuriamo con difficoltà ci sono più care e le custodiamo più gelosamente; e ai non capaci si vuol far del bene, quando si cerca di tenerli lontani da ogni approccio per distoglierli dal logorarsi inutilmente con l'aspetto esteriore delle cose, se hanno un minimo di saggezza. Ne consegue che, respinti da questo tempo intraprendono altre strade, specialmente quando cominciano a fare i loro conti e vedono che nella poesia c'è il diletto dello spirito e la gloria del nome, ma nessuna fonte di lucro. Non è cosa da cimentarsi in questi studi, ma è prerogativa di quelli soltanto, che dall'intelligenza, dall'indole o dalla buona sorte hanno avuto a sufficienza i mezzi necessari a sostenere la vita oppure dalla virtù la forza di disprezzarli. [...] Qui sta la ragione vera e profonda dell'oscurità: non è che faccia comodo ai poeti sfuggire alla comprensione [...] ma c'è in loro il fermo proposito di non ingannare nessuno, di andare a genio a pochi. Le persone di cultura sono poche. Vuoi vedere che è come dico io? Con ogni evidenza, uno scrittore acquista pregio soltanto allora, quando da un gradevole arcano scaturisce un sentimento di dolcezza, e non vi è dubbio che la poesia è odiosa a te e ai tuoi simili, soltanto perché a voi è inaccessibile e ignota. Questo, lo confesso, noi lo consideriamo un guadagno, non un danno. Non criticare dunque uno stile che è accessibile all'intelligenza, agevole per la memoria, ma temibile per l'ignoranza» (Petrarca, *Invective contra medicum* [Bufano]: 917-9).

altrove nel Boccaccio quella diversità che irriducibilmente lo divide dal Petrarca [...] emerge con altrettanta prepotenza dalle profondità delle radici esistenziali alla luce della parola (in Petrarca, *Carmina* [Velli]: 387).

Ad ulteriore conferma della passionalità del dibattito che contrappone Boccaccio e Petrarca intorno alla valutazione di Dante va ricordata la famosa lettera *Familiare*, XXI 15, del 1359, nella quale Petrarca – non senza condiscendenza (e senza nominare esplicitamente Dante, «un nostro conterraneo») – intende scagionarsi dal sospetto di disprezzare – per motivo d’invidia – Dante e la sua opera (in risposta alla lettera in cui Boccaccio, scusandosi di essersi espresso in modo eccessivamente elogiativo nei confronti di Dante, poteva lasciare supporre una certa gelosia del poeta aretino nei confronti del poeta della *Commedia*):

In primo luogo tu mi chiedi scusa, e non senza motivo, perché ti sembra di avere ecceduto nelle lodi di un nostro conterraneo, certo popolare per quanto attiene allo stile, ma poeta nobile per il contenuto; e ti giustifichi in modo che sembra che io sia geloso delle lodi di lui o di chiunque altro. Dici infatti che tutto quanto di lui affermi, a ben guardare si volge in mia gloria. A giustificazione delle lodi che fai aggiungi espressamente che quando eri giovanetto egli ti fu prima guida e prima luce ai tuoi studi: sentimento giusto, grato, memore, e, per meglio dire, pieno di pietà [...] Celebra dunque e venera non con il mio permesso, ma con la mia approvazione, quella luce del tuo ingegno che ti rischiarò e ti mise in quella strada nella quale a gran passi procedi verso una gloriosa meta; una fiaccola che a lungo agitata, e vorrei dire affaticata dal ventoso applauso del volgo, finalmente tu puoi alzare al cielo con elogi autentici, degni di te e di lei. Di tali lodi mi sono compiaciuto, ché egli è degno di tal banditore e tu, come dici, gli sei debitore. Ecco perché accolgo con gioia quel tuo carne elogiativo e perché anch’io elogio il poeta che ivi tu elogi (Petrarca, *Epistole* [Dotti]: 463-5).

Questa lettera solleva i punti essenziali della questione:

- Il precoce e incondizionato culto dantesco di Boccaccio, che fa effettivamente da perno a tutta la sua attività letteraria (poetica, narrativa, ecdotica, storiografica, critica, divulgativa) come comprovato dallo Zibaldone Laurenziano, che conserva lo scambio eglogistico tra Dante e Giovanni del Virgilio, e le epistole di Dante (III, XI, XII).
- Il divario che separa Boccaccio dalle posizioni di Petrarca, sulla vocazione “popolare” o “elitaria” della poesia (con la giustificazione della preferenza data da Dante alla lingua volgare per la sua opera

maggiore). Una problematica attentamente studiata da Martin Eisner, nel suo recente volume.¹⁰

- La comune e travagliata ricerca dell'eccellenza e della fama: ovvero lo strenuo e attento conseguimento di un'arte originale e di una dignità autoriale mediante la messa in opera di una "poetica" fondata su una tradizione per Boccaccio fatta risorgere da Dante.

L'esito del dibattito protrattosi fino alla morte di Petrarca costituisce la prima consapevole riflessione sul mestiere dell'intellettuale e per Boccaccio – con le tappe e le rielaborazioni successive del *Trattatello* (come Boccaccio definisce significativamente questa sua *Vita di Dante* nelle *Esposizioni*), con l'impresa monumentale delle *Genealogie deorum gentilium* e le *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* – il primo tentativo di teorizzazione dello statuto del poeta e della sua attività creatrice, storiografica e critica nella prospettiva genealogica di una storia letteraria.

*

Si osserva dunque un allargarsi della problematica rispetto alla *Vita di Petrarca*, centrata sull'incoronazione poetica dell'autore: la *Vita di Dante*, pensata inizialmente come un *accessus*, al di là dei topoi del genere (sogno premonitorio della madre, impedimenti agli studi, passione amorosa...) intende non soltanto situare la vita del poeta nella storia del suo tempo narrandone gli episodi più determinanti (impegni pubblici, lotte fra le parti, esilio...), ma vuole anche rendere conto del fenomeno linguistico e letterario che la sua opera ha avviato: Boccaccio osserva così che a Ravenna Dante «con le sue dimostrazioni fece più scolari in poesia e massimamente nel volgare» (come fecero Omero con il greco, e Virgilio con il latino). Ragion per cui egli descrive dettagliatamente la composizione e la struttura delle opere del poeta, e dedica ampie digressioni all'origine della poesia, alla sua difesa, fornendo una giustificazione e un quadro programmatico agli altri suoi interventi sull'autore. Si può dire, a buon diritto, che il suo *Trattatello* costituisce il primo fondamentale capitolo di una storia della letteratura italiana:

¹⁰ Eisner 2013: 74-94: «Instead of joining himself with Dante, Petrarch insist on distinguishing himself from the older poet by associating love, youth, and vernacular poetry as experiences that he has left behind and abandoned» (86).

[2] Questi fu quel Dante, del quale è il presente sermone; questi fu quel Dante, che a' nostri secoli fu conceduto di speciale grazia di Dio; questi fu quel Dante, il qual primo doveva al ritorno delle muse, sbandite d'Italia, aprir la via. Per costui la chiarezza del fiorentino idioma è dimostrata; per costui ogni bellezza di volgar parlare sotto debiti numeri è regolata; per costui la morta poesí meritamente si può dir suscitata (Boccaccio, *Vita di Dante*, prima redazione [Muscetta]: 7).

La critica ha creduto di potere identificare nelle "lodi eccessive" di Dante il contrassegno della prima redazione, piú prolissa, del *Trattatello* o *Vita di Dante*, risalente – a seconda delle ipotesi – al periodo 1351-1353 o al periodo immediatamente precedente la *Fam.*, XXI 15 (il primo compendio risalente al periodo tra il '59 e il '66; il secondo: prima del '72). Ma non tutti sono concordi con la tesi di una possibile "censura" di Petrarca (Paolazzi 1989: 131-221). La seconda versione detta "compendiosa" è accolta, appunto, nel famoso Chigiano LV176 (anni '60) con il quale Boccaccio inaugura la prima antologia della letteratura trecentesca e consacra la riunione dei tre autori che verranno poi chiamati dalla critica le "Tre corone": Dante con le *Rime*, e la *Commedia* (poi sostituita da *Donna me prega*); Petrarca con il *Canzoniere* detto appunto chigiano; Boccaccio stesso con il *Trattatello*. Certo la seconda versione presenta una stringatezza formale, una misura negli apprezzamenti e delle riserve tali da giustificare l'ipotesi di un'influenza petrarchesca, il cui risultato sarebbe un ridimensionamento del modello dantesco in base ad un metro piú conforme ai valori del nascente umanesimo. Tuttavia, se le modifiche riguardano soprattutto l'assolutezza del giudizio e il tono ditirambico della prima stesura (come il paragrafo citato poi soppresso), esse non trasformano sostanzialmente la valutazione del ruolo culturale svolto dall'Alighieri.

Se nella piú recente versione del *Trattatello*, meno dettagliata, si legge la presentazione della formazione intellettuale di Dante e dei suoi modelli di riferimento (Virgilio, Orazio, Ovidio), rimane un bilancio globale che non soltanto ispira i successivi capitoli sull'origine e la natura della poesia (XVII *Digressione sull'origine della poesia*; XVIII *Che la poesia è somigliante alla teologia*; XIX *Dimostrazione della predetta sentenza*; XX *Dell'alloro conceduto ai poeti...*), ma fa da fundamenta agli interventi ulteriori delle *Genealogie*.

Non va dimenticato il ritratto di Dante, che compare a sorpresa tra i "dogliosi" del Libro IX del *De casibus*, in cui il poeta della *Commedia* elogia

e incoraggia l'autore e lo incita a denunciare i mali di Firenze:¹¹

e io vedeva giungere il chiarissimo uomo, degno d'immortali lodi, Dante Alighieri, poeta insigne. Del quale tosto ch'io vidi l'onorando volto composto a profonda sopportazione, subito mi levai in piedi e, andandogli incontro, dissi: – Perché, o eccelso onore della città nostra, meni i tuoi passi tra queste lagrime de' dogliosi [...] Soggiunse egli: – Fermati, figliuol mio, e non spendere tante parole in mie lodi, mostrandoti tanto avaro delle tue. Ho conosciuto il tuo ingegno; e io so quello che merito [...] non vengo qui acciòché tu abbi a scrivere di me come di vinto da Fortuna, ma, avendo in odio la dapocaggine de' nostri concittadini, sono venuto affinché tu con silenzio non passi colui che gli diede perpetua vergogna [Gualtiero, duca d'Atene] (IX, XXIII, 6-12, Boccaccio, *De casibus virorum illustrium* [Ricci-Zaccaria]: 835-7).

Ancora nella tarda *Epistola XIX* al giovane letterato siciliano, Iacopo Pizzinga, nel 1371, Boccaccio celebrava con sempre autentico entusiasmo sia la rinascita per opera di Dante della poesia rimasta sepolta per secoli, sia l'apporto assolutamente innovatore della sua opera alla creazione poetica e alla lingua materna per i secoli futuri:

È ben vero che in questo secolo vennero dal cielo uomini più grandi, se non erro, i quali, come quelli che sono di grande animo, pensano con tutte le forze di risollevar l'oppressa [poesia] e richiamarla dall'esilio alla primitiva sede, né invano. Vediamo infatti, né a te rincresca averlo letto, davanti agli altri degni di nota, o avremmo potuto vedere, il celebre uomo e nelle case della filosofia usato, Dante Alighieri nostro, aver ambito al fonte abbandonato da molti secoli scorsi e al suo dolce liquore, e tuttavia non inoltrarsi per la via degli antichi, ma per sentieri del tutto impraticati dai maggiori, non senza penosa fatica e primo levarsi alle stelle, superare il monte e colà pervenuto dove tendeva, ridestando le muse semisopite e Febo traendo alla sua cetra, osare costringerli a cantare nella lingua materna, non volgare o rustica come certuni vollero, ché anzi, egli in virtù di artificiose figure abbellì la lingua più nel significato delle parole che nelle parole; finalmente, la qual cosa è certamente da compiangere, vinta la fatica dello stupendo volume, da immatura morte sottratto alla gloria meritata, passò inonorato, tramandando, oltre al sacro poema, questo: che, dopo ch'era divulgato il nome della poesia lungamente oppresso, potessero quelli che volevano dal nuovo poeta apprendere che fosse la poesia e intorno a che versasse (Boccaccio, *Epistole* [Auzzas]: 667).

¹¹ Anche Petrarca è presente nel *De casibus*, ma come *praeceptor* che incoraggia il discepolo a non rinunciare all'impresa, dunque in una prospettiva più personale. Parallelamente Dante figura nei *Rerum memorandarum*, ma in posizione subalterna. Cf. Bartuschat 2007: 102.

Ma l'interesse della lettera sta anche nel fatto che Boccaccio associa in questo elogio della rinata poesia anche Petrarca, con ritorno sulla famosa incoronazione in Campidoglio:

Dopo costui, in effetti, un altro cittadino di Firenze, l'inclito uomo Francesco Petrarca mio maestro, disprezzati i principî di alcuni, come si è detto, appena meritevoli del nome di poeti, si levò a prendere l'antica strada con tanta forza d'animo e con tanto ardore di mente e perspicacia di ingegno, che nessun impedimento potè trattenerlo, o l'asprezza della via atterrirlo, ché anzi rimossi gli spini e gli arbusti dei quali apprese l'aveva ingombrata la negligenza dei mortali, e con fermo argine restaurare le rupi corrose dalle piogge, a sé e a quelli che dopo lui volessero salire aperse la via. Quindi purgato il fonte d'Elicon dal limo e dai giunchi palustri e ridonata alle acque la primitiva limpidezza e dischiuso l'anfro castalio, già serrato dagli intrecciati rami silvestri, e ripulito dai rovi il bosco dei lauri e riposto nel suo antico seggio Apollo e le Pieridi già inselvaticite restituite all'antico decoro, salì fino alle ultime cime di Pranaso, e dopo averlo intrecciato, circondate d'un serto d'alloro le tempie, da forse mille anni e più non veduto lo mostrava ai Romani, plaudendo il senato, e i cardini del vecchio Campidoglio stridenti per la ruggine costrinse a girar sopra di sé, e con grandissima allegrezza dei Romani i loro annali segnò con un insolito trionfo. O mirabile decoro, o fatto memorabile! Per così grande sforzo e per le sue elaborate opere già dovunque risplendenti, per la fama che lo rese noto a quasi tutto il mondo, il nome poetico da lui revocato dalle tenebre alla luce divulgò, e la speranza quasi perduta suscitò negli animi generosi, mostrando, ciò che per niente si credeva da troppi, potersi ascendere il Parnaso e la sua cima essere accessibile: né dubito che non abbia molti animati alla salita (*ibi*: 667-9).

Al di là dello stile allegorizzante, compare una sottile ma significativa sfumatura nel designare diversamente i due poeti: Boccaccio parla di «Dante Alighiero nostro», mentre accenna a Petrarca come «l'inclito uomo Francesco Petrarca mio maestro». Il che corrisponde alla diversa visione che ha delle due opere e dei due poeti: il primo tutto impegnato a sperimentare strade nuove e impervie per trasmettere un messaggio universale, indirizzato a tutti gli uomini, che ognuno può fare suo poiché si tratta della Rivelazione cristiana espressa nella lingua materna elevata ad *exquisita locutio* dallo *scriba Dei*; il secondo presentato come un'anima eccezionale che si apre solitariamente un percorso esemplare verso la perfezione nel restauro dell'arte antica, un "maestro" trionfalmente coronato dalla fama, che concede soltanto a pochi discepoli (tra questi Boccaccio) di avvicinarlo.

Boccaccio nella sua continua celebrazione dei poeti e della poesia, come è noto, includerà sempre Petrarca, nelle *Genealogie* e perfino nel suo *Commento* che inaugura una interpretazione integralmente poetica della *Commedia*, nell'ottica di stabilire una continuità dalla poesia antica a quella moderna, di scrivere quindi sotto forma di narrazione e commento la storia della letteratura da Virgilio a Petrarca, con un prima e un dopo, la cesura e insieme articolazione essendo appunto l'assoluta *novitas* di Dante. Uno dei punti strategici è precisamente l'interpretazione del canto IV dell'Inferno, e cioè la valutazione critica di quella trasgressiva e inaudita reinvenzione del Limbo dantesco in chiave di bilancio culturale, poetico e filosofico, con l'audace collocazione del poeta moderno tra i più prestigiosi *auctores* da lui accuratamente selezionati, Omero, Orazio, Ovidio, Lucano, Virgilio... Ma, come sappiamo, per Boccaccio, Dante non si accontenta di "salire sulle spalle dei giganti", fa il salto verso le stelle portato dalla grazia divina!

Boccaccio, consapevole della quasi provocatoria rivendicazione di Dante, la giustifica con la necessità di accreditare il suo programma poetico: «E perciò qui l'autore, dovendo in questo suo trattato poeticamente scrivere dello stato delle anime dopo la morte temporale, acciò che prestatà gli sia fede, di necessità confessa qui essere dai poeti dichiarato poeta.» (IV 1 150, Boccaccio, *Esposizioni* [Padoan]: 208).

Non ponendosi il problema teologico, appena sfiorato nell'esposizione allegorica, Boccaccio procede ad una lettura tutta interna alla problematica letteraria e coglie il pretesto di questo canto (come farà per il canto VIII, con un'appendice alla *Vita di Dante*, e nei canti X e XV, con le figure di Guido Cavalcanti e Brunetto Latini) per scrivere nuovamente "biografie poetiche", per lui il mezzo di accesso privilegiato al santuario dove si celebra il rito poetico. Dopo il petrarchesco *De vita et moribus*, dopo il *Trattatello in laude di Dante*, dopo le pagine autobiografiche delle *Genealogie*, egli ridisegna le vite di Dante (*Accessus*) e Virgilio (*IfI*), e quindi di Omero, Orazio, Ovidio, Lucano (secondo lo schema narrativo della vocazione contrariata e della *quête* intellettuale o artistica).

*

Nel ricostruire tali vicende illustri Boccaccio finisce di mettere a punto le tappe dell'*iter* che può assicurare al poeta l'eterna fama (se non l'eterna salvezza). Il percorso ormai adattato ai tempi è quello compiuto da Petrarca e in parte realizzato da Boccaccio stesso sul modello ovidiano:

- la giovanile vocazione poetica;

- il superamento dell'impedimento paterno (formazione giuridica, attività lucrativa);
- la rinuncia all'amore e la conversione spirituale;
- la solitudine (o l'esilio) e la matura saviezza.

Un'interpretazione umanistica della biografia ovidiana esemplarmente coniata sul modello della conversione di stampo agostiniano, anche se eternarsi nell'impresa poetica vuol dire per Boccaccio conquistarsi soprattutto una fama terrena: quella «onorata nominanza», privilegio di coloro che hanno operato «virtuosamente ed in bene della repubblica umana», che accomuna Dante paradossalmente a un Guido Cavalcanti, sospetto di eresia, e al «dannato» Brunetto Latini. Boccaccio fa rientrare «idealmente» i due poeti, in qualche modo assolti in nome della poesia, nel suo canone addirittura più accogliente di quello di Dante. Non va dimenticato che Boccaccio aveva già affidato ad una novella del *Decameron* lo squarcio di vita di un Guido Cavalcanti poeta e filosofo, cultore di una solitudine speculativa aliena da qualsiasi indulgenza per la società fiorentina.

Ma nel canone boccacciano delle *Esposizioni* non poteva mancare, a collegare passato antico e futuro umanistico, il maestro Petrarca:

E' son passati oltre a ÎDC anni che Museo, Lino e Orfeo vissero famosi poeti; e quantunque la lungheza del tempo e la negligenzia degli uomini abbiano le loro composizioni lasciate perire, non hanno potuto per tutto ciò li loro nomi occultare né fare incogniti, anzi in quella gloriosa chiarezza perseverano, che essi, mentre corporalmente vivean, faceano. Omero, poverissimo uomo e di nazione umilissima, fu da questa in tanta sublimità elevato, ed è sempre poi stato, che le più nobili città di Grecia ebbero della sua origine questione [...] Io lascerò stare i fulgidi nomi di Euripide, d'Eschilo, di Simonide, di Sofocle e degli altri che fecioro nelle loro invenzioni tutta la Grecia meravigliare, e ancor fanno, similmente Ennio brandisino, e Plauto sarcinate, Nevio, Terrenzio, Orazio Flacco e gli altri latini poeti, li quali ancora nelle nostre memorie con laudevole ricordazion vivono: per dire del divin poeta Virgilio, il cui ingegno fu di tanta eccellenza [...] E acciò che io a' nostri tempi divenga, non ha il nostro carissimo cittadino e venerabile uomo e mio maestro e padre, messer Francesco Petrarca, con la dottrina poetica riempita ogni parte, dove la lettera latina è conosciuta, della sua meravigliosa e splendida fama e messo il nome suo nelle bocche, non dice de' prencipi cristiani, li quali il più sono oggi idioti, ma de' sommi pontefici, de' gran maestri e qualunque altro eccellente uomo in iscienza? (XV 92-97, *ibi*: 684-5).

Questa “concordia” in nome della poesia conferma che per Boccaccio – il quale sussume tutte le differenze linguistiche, storiche, culturali – il poeta è comunque la figura civilizzatrice per eccellenza grazie al prodigio della parola come salvaguardia della memoria e della storia degli uomini.

5. BOCCACCIO “MAESTRO DI POETICA”

Il cerchio si richiude con l'*Epistola XXIV* del 3 novembre 1374, a Francesco da Brossano, nell'occasione della morte di Francesco Petrarca, e con i *Versus ad Affricam*.

Non si tratta – come Ginetta Auzzas ha da tempo indicato – soltanto di un compianto, sibbene della riaffermazione della fede umanistica che animava entrambi e del dovere di trasmettere una memoria “integra” delle opere che custodiscono il pensiero del grande e impareggiabile autore:

Quello che il Boccaccio intende far sapere, con grandissima dignità e consapevolezza, appena velate dal rimpianto per l'amico perduto, è che esiste per tutti quelli che credono alla centralità delle lettere nella vita individuale e in quella collettiva, e quindi nella storia, il preciso ed ineludibile dovere di salvare il messaggio petrarchesco per quanto in esso si contiene di universale ed ognora valido per l'Uomo e per la promozione della civiltà (Boccaccio, *Epistole*, *Introduzione* [Auzzas]: 503-4).

Fermente convinto che Petrarca sia stato accolto nella ambita felicità della Gerusalemme celeste, Boccaccio rimpiangendo di nuovo che Firenze non abbia saputo trattenere il grande poeta, si preoccupa della sorte della sua preziosa biblioteca, in particolare della sua *Africa* che egli reputa «opera divina», e del suo libretto dei *Trionfi*, minacciato di venir bruciato dai dotti, ma più ancora dagli ignoranti e invidiosi nelle mani dei quali tutta la sua opera potrebbe essere «corrotta» o «distrutta». A questa supplica Boccaccio aggiunge un ultimo carne, rivolgendo al poema, l'*Africa*, quei *Versus* che presentano quasi le stesse parole che usò nel carne che accompagnava la *Commedia*:

Ytalie sublimis honor, generosa Petrarce
Affrica Francisci soboles, quid nescia dormis?
Sublime onore d'Italia, o Africa, figlia generosa
di Francesco Petrarca, perché inconsapevole dormi?

I *Versus* collegati da Giuseppe Velli al *De vita*, vogliono essere un monumento a Petrarca, nel quale Boccaccio scolpisce, per così dire, il ricordo dell'opera dell'amico e maestro e, attraverso lui, di quella società delle lettere – rinata per salvare dall'oblio quella cultura antica mirabilmente fatta rivivere nei versi eroici del carne – qui rappresentata dalle dotte città che invitarono e celebrarono il poeta:

Il risorto onore d'Italia e le muse latine, la corona d'alloro ricevuta sulla rocca tarpea dalle mani romane, il lieto splendore della veneranda poesia, l'ingegno celeste e le fatiche immense del tuo genitore, l'inclita fama verdeggiante sparsa ormai per tutto il mondo, ahimé, in lacrime scompariranno – piangendo il tuo fato – fra le ombre eterne! [...] A che parlare di molte città? Risorgerà ogni decoro della patria, grazie a te (Boccaccio, *Epistole, Introduzione* [Auzzas]: 503-4).

Concludendo la sua supplica, Boccaccio promuove l'*Africa* a continuazione dell'*Eneide*.¹²

*

Boccaccio – “maestro di poetica” – sentiva molto fortemente la responsabilità di svolgere una *quête* conoscitiva e un impegno di salvaguardia del patrimonio antico e della tradizione moderna, ma non solo. Egli era intenzionato a disegnare fin dalle pagine giovanili del *Filocolo*, con Idalogo, il profilo del poeta, tra finzione e realtà autobiografica, autentica figura dell'autore, spinto dalla «nobiltà dell'ingegno» e sforzatosi «per aspre vie di salire all'alte cose», per sapere «quanto l'ornate parole avessero forza di muovere i cuori umani»; con quelle vite tutte pregne di significati allegorici, sparse nelle opere narrative ed erudite, egli offre il modello esistenziale ed etico del letterato, dell'umanista la cui *conversio* poetica – tramite l'integrazione della materia mitologica e scientifica – alla stregua di Dante (e ben oltre Petrarca) gli consente di operare per il bene comune.

Claude Cazalé Bérard
(Université Paris Nanterre)

¹² L'*Africa* fu pubblicata soltanto nel 1396 per iniziativa di Francesco da Brossano e della cerchia padovana.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Carmina* (Velli) = Giovanni Boccaccio, *Carmina*, a c. di Giuseppe Velli, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. V, t. 1, Milano, Mondadori, 1992.
- Boccaccio, *De casibus* (Ricci-Zaccaria) = Giovanni Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, a c. di Pier Giorgio Ricci, Vittorio Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. IX, Milano, Mondadori, 1983.
- Boccaccio, *Epistole* (Auzzas) = Giovanni Boccaccio, *Epistole e Lettere*, a c. di GiNETTA AUZZAS, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. V, t. 1, Milano, Mondadori, 1992.
- Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. VI, Milano, Mondadori, 1994.
- Boccaccio, *Genealogie* (Zaccaria) = Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentium*, a c. di Vittorio Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, voll. VII-VIII, tt. 1-2, Milano, Mondadori, 1998.
- Boccaccio, *Vita di Dante* (Muscetta) = Giovanni Boccaccio, *Vita di Dante e difesa della poesia*, a c. di Carlo Muscetta, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963.
- Boccaccio, *Vita di Petrarca* (Villani) = Giovanni Boccaccio, *Vita di Petrarca*, a c. di Gianni Villani, Roma, Salerno editrice, 2004.
- Boccaccio, *Vite* (Fabbri) = Giovanni Boccaccio, *Vite*, a c. di Renata Fabbri, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. V, t. 1, Milano, Mondadori, 1992.
- Petrarca, *Collatio laureationis* (Bufano) = Francesco Petrarca, *Collatio laureationis*, a c. di Antonietta Bufano, *Opere latine*, II, Torino, UTET, 1975.
- Petrarca, *De vita solitaria* (Bufano) = Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, a c. di Antonietta Bufano, in Id., *Opere latine*, a c. di Ead. *et alii*, I, Torino, UTET, 1975.
- Petrarca, *Epistole* (Dotti) = Francesco Petrarca, *Epistole*, a c. di Ugo Dotti, in Id., *Opere latine*, a c. di Antonietta Bufano *et alii*, Torino, UTET, 1978.
- Petrarca, *Invective contra medicum* (Bufano) = Francesco Petrarca, *Invective contra medicum*, a c. di Antonietta Bufano, in Id., *Opere latine*, a c. di Ead. *et alii*, II, Torino, UTET, 1975.
- Petrarca, *Posteritati* (Villani) = Francesco Petrarca, *Posteritati*, in Gianni Villani (a c. di), *Vita di Petrarca*, Roma, Salerno editrice, 2004.

LETTERATURA SECONDARIA

- Bartuschat 2000 = Johannes Bartuschat, *Le «De vita et moribus Domini Francisci Petracchi» de Boccace*, «Chroniques italiennes» 63-64/3-4 (2000): 81-93.
- 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 2000 = Lucia Battaglia Ricci, *Boccaccio*, Roma, Salerno editrice, 2000.
- Battaglia Ricci 2006 = Lucia Battaglia Ricci, *Il culto per Dante, l'amicizia con Petrarca*, in Ennio Sandal (a c. di), *Dante e Boccaccio. Lectura dantis scaligera*, 2004-2005. In memoria di Vittore Branca, Roma-Padova, Antenore, 2006: 42-3.
- Cabaillot 1998 = Claire Cabaillot, *La «Mavortis Miles»: Petrarca in Boccaccio?*, in Picone–Cazalé Bérard 1998: 129-39.
- De Robertis *et alii* 2013 = Teresa De Robertis *et alii* (a c. di), *Boccaccio autore e copista*, Firenze, Mandragora, 2013.
- Eisner 2013 = Martin Eisner, *Boccaccio and the Invention of Italian Literature. Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the Authority of the Vernacular*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Paolazzi 1989 = Carlo Paolazzi, *Petrarca, Boccaccio e il «Trattatello in laude di Dante»*, in *Dante e la «Commedia» nel Trecento*, Milano, Vita & Pensiero, 1989: 131-221.
- Picone–Cazalé Bérard 1998 = Michelangelo Picone, Claude Cazalé Bérard (a c. di), *Gli Zibaldoni di Boccaccio: memoria, scrittura, riscrittura*. Atti del Seminario internazionale di Firenze · Certaldo, 26-28 aprile 1996, Firenze, Cesati, 1998.
- Rico 2012 = Francesco Rico, *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma · Padova, Antenore, 2012.

TRA DANTE E PETRARCA: BOCCACCIO E L'INVENZIONE DELLA TRADIZIONE (ANCORA SULLA POLITICA DEGLI AUTORI)

1. NASCITA DELLE TRE CORONE

Le tre corone: con questa espressione si è consolidata già nei primi secoli della tradizione letteraria italiana l'immagine di un inizio eccellente, di un'esemplarità fondativa. Un racconto collettivo e condiviso che ha identificato in Dante Petrarca e Boccaccio le vette indiscusse, da ammirare, da imitare semmai, su cui in ogni caso commisurare il senso stesso di ogni sforzo espressivo, in prosa e in poesia. Questo canone, al tempo stesso sorgivo e autoevidente, si è fissato già a cavallo tra i secoli XIV e XV, quando Cino Rinuccini scrisse una *Invettiva* per difendere l'altezza dei tre autori (1398-1400) e quando apparvero i *Dialogi ad Petrum Paulum Istrum* (1401), in cui Leonardo Bruni presentava le opposte opinioni di Coluccio Salutati e Niccolò Niccoli sulla centralità del volgare o del latino.

In verità, come ha mostrato Stefano Jossa in un saggio di sintesi basato anche su dati quantitativi, la triade è stata per lo più interpretata nei secoli come diade, semmai una doppia coppia: Dante e Petrarca da un lato (per es. nelle celebri edizioni curate da Bembo per Aldo Manuzio nel 1501 e nel 1502), o Petrarca e Boccaccio (per es. nel canone linguistico fissato sempre da Bembo nelle *Prose della volgar lingua*: cf. Jossa 2011). Nonostante queste polarizzazioni, sembra in ogni caso confermata la complessiva immagine unitaria offerta dalla letteratura trecentesca, centrata su una solida base locale, che costituì il primato di Firenze, e sullo spostamento dal latino al volgare.

Sin da subito, potremmo dunque dire, la triade trecentesca è stata identificata come co-fondatrice, in diversi ambiti e con funzione differente, della nuova tradizione della letteratura volgare.¹ Sin da subito, e anzi sin da quando, nel 1353, Boccaccio inviò a Petrarca la copia della *Commedia* vergata di suo pugno. Com'è noto, il Certaldese accompagnava

¹ Di recente, Martin Eisner ha anzi parlato di un «pivotal role Boccaccio's texts, arguments, and narratives play in the formation of this tradition» (Eisner 2013: 3).

quel dono col carme *Ytalie iam certus honos*, dove invitava l'amico a non disprezzare dei «versus [...] patrio tantum sermone sonoros» (vv. 4-5), spiegando che Dante aveva voluto dimostrare «quid metrum vulgare queat [...] modernum» (v. 9), mostrandosi, lui teologo e vate, degno dei massimi riconoscimenti se una *improba mors* non fosse sopraggiunta a impedire che egli ricevesse il meritato alloro («meritis tamen improba lauris / mors properata nimis vetuit tamen vincere capillos» (vv. 21-22)). Rivolgendosi al poeta laureato per meriti conclamati nell'ambito della poesia latina (vv. 1-2), Boccaccio raccomandava insomma il predecessore, dichiarandolo degno del medesimo premio, che avrebbe dovuto ricevere per la sua eccellenza nell'ambito della poesia volgare.

Due lauree per due diversi ambiti: con questa immagine il piú giovane scrittore intendeva fissare l'ormai avvenuta istituzione di una nuova tradizione letteraria. La coppia esemplare, tuttavia, lungi dal formare una diarchia regnante su due campi contigui ma distinti, viene subito riproposta come esemplarità nella successione. Come leggiamo negli ultimi versi, infatti, la lettura della *Commedia* viene raccomandata perché, leggendola meditando e approvandola, Petrarca saprà acquistarsi un grande favore (vv. 38-39). L'offerta boccacciana suona ambigua: Dante è «con-civem doctumque satis pariterque poetam» (v. 37), dunque è *pari* per livello a Petrarca, che potrà degnamente accoglierlo tra le sue letture principali; ma Dante è anche ciò che consentirà a Petrarca di essere letto, meditato e approvato universalmente («nam si / feceris, ipse tibi facies»: vv. 37-38).

Fissando la coppia istitutiva della nuova letteratura, il carme *Ytalie iam certus honos* sembra promuoverne un'immagine dialettica e dinamica, improntata all'emulazione e al possibile superamento. Lo dimostra un passaggio importante, in cui Boccaccio si augura che dopo la lettura, il venerabile amico gli dirà volentieri: «sei tu, caro Boccaccio, il secondo Dante». Così suona il testo latino: «dicensque libens: “Erit alter ab illo / quem laudas meritoque colis, per secula, Dantes [...]”» (vv. 29-30). Il passaggio è delicato, e avrà – com'è noto – importanti conseguenze nell'amicizia tra i due scrittori. Delicato in particolare per la sua peculiare “logica gerarchica”. Se Boccaccio si presenta come «alter Dantes», è evidente che c'è un primo, che è Dante, e un secondo, che è lo stesso Boccaccio. Inoltre, se il riconoscimento della “secondità” viene conferito da Petrarca, ciò è possibile in quanto il poeta di Laura è esterno all'ambito della poesia in volgare e può pertanto giudicare una gerarchia poetica che

non lo riguarda. Ma se è così, come potrà assurgere egli stesso alla fama di Dante? Tale era, inequivocabilmente, il senso del discorso boccacciano: «nam si / feceris, ipse tibi facies» (vv. 37-38).

La questione è ancora più delicata quando si valuti un altro aspetto dell'istituzione qual è prospettata da Boccaccio, che è per lui senza dubbio una tradizione fiorentina. Dante e Petrarca sono infatti accomunati dalla medesima «Florentia mater» (v. 31). Dante è «gloria gentis / altera Florigenum» (vv. 20-21, cc.mm.); egli è cioè fiorentino, ma altera gloria, seconda gloria della stirpe fiorentina, dopo appunto Petrarca, il quale però dovrebbe a sua volta venerare in Dante il *conciuem*, poeta a lui pari (*pariterque*: v. 37). *Alter*, d'altro canto, è anche Boccaccio, che viene dopo Dante, e che è, anche lui, fiorentino: lui, «quem genuit grandis vatum Florentia mater» (vv. 30-31). Lui che si fissa in maniera definitiva nella firma posta in calce alla missiva poetica: «Iohannes Boccaccius de Certaldo Florentinus».

Com'è noto, le incertezze, le contraddizioni, forse l'ipocrisia di Boccaccio provocarono la reazione di Petrarca, che nella *Familiare XXI* 15 volle ribadire la propria equanimità nei confronti di Dante, che fu *conteraneus*, e poeta, *nobilis* per il contenuto ma *popularis* per lo stile, dalle cui lodi egli certo non teme «laudis detrimentum» per sé, tanto più che il suo interlocutore (Boccaccio) afferma che tutto il bene che dice dell'altro (Dante) si converte in gloria per lui (Petrarca). Segue, prima della lunga discussione sulla figura dantesca e sul tema dell'invidia in cui per lo più consiste l'epistola, un assai ambiguo elogio della venerazione boccacciana per l'Alighieri, la cui luce è agitata dal plauso ventoso, cioè vuoto, del volgo, ma che per suo merito potrà finalmente essere esaltata da «veris teque seque dignis laudibus».

Nella stessa epistola, come anche è noto, Petrarca torna sulla fiorentinità dei tre protagonisti del discorso, e soprattutto mira a scartarsi rispetto all'immagine di poeta in volgare, attività cui si sarebbe dedicato solo da giovane. Poco importa sapere che gli autografi petrarcheschi smentiscono la sua pretesa indifferenza rispetto alla composizione di rime volgari; conta invece sottolineare che il poeta reagì al discorso boccacciano rivendicando la centralità del latino e inserendosi dentro la tradizione illustre della poesia antica. Stessa posizione avrebbe adottato nella *Senile V* 2, dove parla di quegli «homines non magni ingenii», che per mestiere recitano poesie nelle corti e che ampliano il loro repertorio facendosi regalare dei componimenti dai più bravi poeti. Le poesie che

essi portano in giro di corte in corte sono, inevitabilmente, «materno presertim character», cioè in volgare, e lo stesso Petrarca si è prestato ad aiutarli preso da compassione per la loro grama vita.

Da questa osservazione, l'epistolografo prende spunto per concentrarsi nuovamente sul tema dell'invidia; o, più precisamente, sul tema dell'eccellenza poetica. Commentando infatti la notizia che Boccaccio avrebbe bruciato tutti i componimenti giovanili dopo aver letto quelli dell'amico che adesso gli scrive, Petrarca lo rimprovera di averlo fatto non per umiltà ma per superbia, e cioè per non aver accettato di essere superato nel campo della poesia volgare. E precisa: finché «non tibi primum locum arrogas, humilitas ea est», ma, se «secundum tertiumve pati nequis, vide ne superbie vere sit» (vv. 29-30). Detto ciò, Petrarca riprende tutti i termini del carne latino che aveva ricevuto anni prima: sarebbe per te così grave essere superato, non dico da me (magari ti fossi al livello...), ma da «ille nostri eloquii dux vulgaris», cioè da Dante? «Sopporti così a malincuore – ha tradotto Monica Bertè – di essere sopravanzato da uno o due, per di più tuoi concittadini, o comunque da pochissimi?»

In anni recenti la questione della *appetentia primi loci*, della gara per il primato poetico è stata analizzata da Monica Bertè (1998) nell'introduzione alla sua edizione dell'epistola, da Carla M. Monti (2002) e da Jonathan Usher (2007), nonché – in una prospettiva più ampia di “fondazione” della tradizione letteraria, da Eisner (2013). Ci si può pertanto esimere dal commento puntuale dell'intero fascicolo di cui ho qui ricordato i passaggi salienti. Mi limito a concludere questa lunga premessa citando un ultimo breve passaggio petrarchesco, sempre dalla *Senile V 2*, quando il mittente invita l'amico a rassegnarsi: «sic penitus persuasum est vel tibi vel aliis ut ego te in hoc ordine, velim nolim, superem» (rr. 165-66). Esiste dunque un' *ordo*, ha sottolineato Bertè: ed è infatti proprio questo il punto. Nonostante Petrarca mostri di voler scartare rispetto alla scrittura in volgare, nonostante si richiami, per coerenza con la sua strategia culturale complessiva, alla somma trafila latina, nemmeno lui può ignorare l'avvenuta nascita di una nuova tradizione, che trova il suo indiscutibile inizio in Dante e che, una volta istituita, produce una logica della gerarchia e del superamento: l' *ordo*, infatti, risponde a ragioni di qualità letteraria piuttosto che di cronologia.

2. INSERIRSI NELLA TRADIZIONE

Quel che abbiamo sinteticamente ripercorso riguarda il Boccaccio ormai scrittore maturo. Al problema della “tradizione volgare” egli era stato però sensibile sin dalle prime prove di scrittura. La questione era del resto preminente per un giovane che si affacciava al campo letterario partendo da una situazione di duplice svantaggio: a) scrivere in volgare; b) scrivere in volgare in un ambiente culturale diverso dal proprio.

Altrove ho provato a ricostruire alcune delle strategie individuate da Giovanni per situarsi nel mondo delle lettere (cf. Alfano 2012). Principale tra queste fu la costruzione di un'immagine di autore, realizzata in stretto collegamento con l'immagine dell'opera come libro. A partire dal *Filostrato* fino al caso esemplare del *Decameron*, Boccaccio fa infatti entrare in scena un Autore, che si rivolge a una o più lettrici, la cui esistenza è garantita dalla medesima consistenza materiale di un libro. Si tratti della «forma d'uno picciolo libro» con cui si presenta il *Filostrato*, del «titolo di questo libro», come leggiamo nello stesso poemetto, o delle celebri rubriche incipitaria ed explicitaria del Centonovelle («Comincia il libro chiamato Decameron cognominato precipe Galeotto») e «Qui finisce la Decima e ultima giornata del libro chiamato Decameron cognominato precipe Galeotto»), in ogni caso l'Autore esiste in quanto è iscritto in un volume rilegato (mi limito a ricordare le due occorrenze ancora del *Decameron*: «Comincia la Prima giornata del Decameron, nella quale, dopo la dimostrazione fatta dall'autore per che cagione...»; «Conclusione dell'autore»).

La necessità di realizzare un'immagine d'autore, credo, veniva al giovane scrittore dall'esempio di Dante Alighieri, il quale, come ha suggestivamente discusso Albert Russel Ascoli, aveva lavorato in più direzioni per accreditarsi come autore moderno, ossia un autore non tutelato dal crisma del tempo trascorso e dal cumulo progressivo di commenti ricevuti dai suoi testi. Significativamente, lo studioso ha ricordato che nella *Vita nova* Dante delinea una storia poetica, che dal mondo antico va ai trovatori e poi ai Toscani. L'effetto retorico di una tale storia poetica ha due volti: «in the first place, it establishes a line of continuity between past and present»; essa inoltre individua un insieme di grandi autori, cioè dei «greatest of the poetic *auctores*» (Ascoli 2008: 194-5). Si tratta di un passo importante verso il possibile inserimento dello stesso Dante in questa compagnia eccellente, diventando il «sesto tra cotanto senno» di cui si leggerà poi in *Inferno* IV 102.

Circa quindici anni prima di Ascoli, Francesco Bruni ha ricordato che «Dante stabilisce un nesso fra le rime volgari e le donne», ricavandone il principio «che la poesia volgare deve restare fedele alle sue origini, e cioè confinarsi alla “materia [...] amorosa”» (Bruni 1990: 35-6). Assunta la medesima prospettiva, il Boccaccio avrebbe avuto il merito di estendere questo nesso dalla lirica alla narrativa (in versi e in prosa), rimanendo sempre fedele all’indicazione della *Vita nova* 16, che qui ricordo:

anticamente non erano dicitori d’amore in lingua volgare, anzi erano dicitori d’amore certi poete in lingua latina; tra noi, dico [...] non volgari, ma litterati poete queste cose tractavano. E non è molto numero d’anni passati che apparirono prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proportione. E segno che sia picciolo tempo, è che se volemo cercare in lingua d’oco e in quella di sí, noi non troviamo cose dette anzi lo presente tempo per .cl. anni. [...] E lo primo che cominciò a dire sí come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d’intendere li versi latini.²

Sin dai primi anni napoletani, Boccaccio comprende il senso dell’operazione dantesca e si mette sulla scia del suo ammiratissimo predecessore. Ma come si poteva effettivamente realizzare questa *scelta* per il volgare? Che cosa significava, concretamente, venire *dopo Dante*? Significava, come abbiamo visto riaprendo il carteggio Boccaccio-Petrarca datato agli anni ’50-’60, inserirsi in una nuova tradizione. Una tradizione che aveva già conosciuto importanti svolte interne. Vi era infatti ormai un’ampia serie di opzioni che non apparivano piú valide, o meglio: che non potevano corrispondere al progetto di un’attività professionale incentrata sulla letteratura. Nonostante gli esempi prestigiosi, e il modello ancora vivente di Cino, appariva oramai debole la pubblicazione di componimenti isolati, tutt’al piú adottabile per un uso “cortigiano”, o per la “comunicazione interna” tra letterati. Né si poteva considerare attività degna di un poeta la stesura di opere, in volgare, che avessero carattere compiutamente ed esclusivamente morale.

Non dunque il poeta, ma nemmeno il “maestro” poteva piú costruirsi come tale riadattando le forme comunicative fin lí abituali, cioè quelle orientate a riformulare in termini prescrittivi un sapere pregresso e comune (enciclopedie, trattati). È vero, Boccaccio sarebbe ritornato a

² Dante, *Vita Nova* (Gorni): 148-50.

questo ambito di scrittura, ma ciò sarebbe avvenuto dalla prospettiva latina, inserendosi nella scia dell'innovativa operazione petrarchesca: da lì Boccaccio avrebbe rilanciato la sua ambizione a occupare la posizione del *magister* e dell'*auctoritas*.

Ma prima di concentrare gran parte delle proprie energie intellettuali nella nuova prospettiva dell'erudizione e del nesso poesia/teologia, ai tempi della sua residenza napoletana il giovane scrittore aveva dovuto anzitutto situarsi nella tradizione volgare. C'era però una difficoltà: se infatti è sempre vero che porsi dentro una tradizione significa anche inventare quella stessa tradizione, cioè trovarla ed esibirla, Boccaccio, e con lui tutti gli scrittori che emersero dopo la morte di Dante, si trovò costretto ad *attivare una tradizione già inventata* (e per giunta *appena* inventata, cioè "nuova"). Egli non poteva limitarsi a giustificare le proprie scelte in sede teorica o programmatica, ma doveva farlo attraverso la pratica della scrittura letteraria, misurandosi con Dante, ma senza imitarlo in maniera diretta.³

3. IL CASO DELLA *CACCIA DI DIANA*

Che non fosse una cosa semplicissima, soprattutto in un panorama culturale ancora assai mobile lo dimostra il caso della *Caccia di Diana*. Al di là delle discussioni sulla scelta metrica che viene abitualmente ricondotta a una filiazione dal sirventese perduto di cui lo stesso Alighieri parla nel suo primo «libro», il rapporto con Dante è dimostrato dall'intera struttura della *Caccia*,⁴ e soprattutto dal *Canto XVIII*, nel quale la donna amata viene elogiata come una «angelica bellezza» che, «del ciel discesa veramente pare / venuta a dare agli occhi uman chiarezza» (vv. 16-18). E ancora lo dimostra la dichiarazione di eccedenza dell'oggetto rispetto allo stile, tanto che il narratore-personaggio può affermare che «in parte più di lode

³ Con la prospettiva della storia della lingua, Paola Manni (2003: 63) ha osservato qualcosa di analogo spiegando che la «memoria di Dante diviene parte integrante della scrittura del Petrarca e del Boccaccio», certo però «a loro volta aperti a un vasto spettro di influssi e suggestioni».

⁴ Per alcune filigrane dantesche nell'operetta, cf. Mercuri 1987: 379-81.

degn / serbo di dir con laude piú verace» (vv. 50-51), dove l'ancora incerto controllo stilistico dell'autore fa risaltare l'occorrenza di un lemma ad alta densità concettuale nella *Vita nova* qual è «lode».

Le note alle edizioni del poemetto, a partire da quelle di Vittore Branca a quelle apportate nell'ultima edizione critica, permettono di saggiare piú compiutamente la presenza della *Vita* nella *Caccia*, per cui è inutile soffermarvisi ancora.⁵ Se non per porre qualche domanda, forse ovvia, su quella che continuiamo a considerare la prima operetta boccacciana. E innanzitutto chiediamoci: a chi poteva esser rivolto un poemetto popolato dall'aristocrazia napoletana trasfigurata in panni allegorici? Era rivolto ai Napoletani o ai Fiorentini? Ai primi, presumibilmente. Ma a quali Napoletani? A coloro che frequentavano la Corte, s'è risposto di solito. In effetti, i nomi delle donne protagoniste della caccia rimandano alle piú importanti famiglie napoletane. A questo proposito, e passando per un istante alla sociologia della letteratura, mi sembra interessante notare che nel catalogo sono presenti tanto la nobiltà di Seggio, quanto (sebbene minoritaria) l'aristocrazia feudale di origine francese, quanto ancora le nuove famiglie ascese ai ranghi nobiliari in virtù dei servizi resi alla Corona nei diversi ambiti dell'amministrazione e dell'industria. È un fatto interessante, perché sembra corrispondere alla descrizione che gli storici dell'età angioina sono venuti realizzando negli ultimi decenni, anche verificando il dibattito prosopografico che s'articò a Napoli e nel Regno (poi Viceregno) nei secoli successivi. Alle conflittualità tra i vari gruppi, la politica angioina, anche per iniziativa dell'Acciaiuoli e dell'ambiente a lui vicino, rispose enfatizzando l'importanza del servizio e della fedeltà al re.⁶ Ne venne fuori una politica culturale che mirava a magnificare il modello feudale, con la sua ritualità e la conseguente gestione della conflittualità. Da questo punto di vista, pare che Boccaccio abbia colto assai per tempo l'importanza di un codice culturale capace di attrarre e amalgamare le diverse componenti dell'*élite* angioina. Alla luce di ciò, occorre però ipotizzare che a quell'ambiente il nostro autore potesse in qualche modo

⁵ Cf. il commento di Vittore Branca a Boccaccio, *Caccia di Diana* (Branca), nonché il lavoro di Anthony K. Cassell and Victoria Kirkham in Boccaccio, *Caccia di Diana* (Cassell-Kirkham), e adesso l'introduzione e le note di Irene Iocca a Boccaccio, *Caccia di Diana* (Iocca). Sul contesto linguistico-sociale napoletano in cui visse il giovane Boccaccio, cf. De Blasi 2009.

⁶ Cf. Sabatini 1975 e Vitale 2003, in part. p. 174.

arrivare, visto che in forma di omaggio faceva i nomi di chi vi apparteneva.

Dunque, i lettori dovevano essere Napoletani, tanto piú che, per quanto fossero in rapporti d'affari con l'aristocrazia indigena e con quella oriunda francese, è improbabile che dei lettori fiorentini s'appassionassero alla trasfigurazione cortesemente allegorica e qualche po' araldica delle signorine e signore locali. A meno che, ancora una volta, non s'ipotizzi che la nazione fiorentina subisse una forma di attrazione culturale verso quel mondo letterario, come se vi riconoscesse l'immagine di una *élite*. Il che potrebbe anche essere; ma sarebbe forse poco, se pensiamo che i Fiorentini si erano già alleati con famiglie importanti e che nel contempo stavano realizzando la scalata alle posizioni chiave del Regno. D'altra parte, non manca di colpire che Boccaccio non fa menzione di donne fiorentine, né mi pare siano state identificate, tra i nomi in verità non sempre trasparenti delle protagoniste, donne che fossero, a quell'epoca, o che sarebbero state, in epoca successiva, consorti di uomini fiorentini. Che fa una bella differenza con quanto sarebbe accaduto dopo qualche decennio, quando lo stesso Boccaccio avrebbe dedicato il *De mulieribus claris* ad Andreina Acciuoli, mentre un manoscritto del *De casibus* entrava nella Biblioteca della regina Giovanna (cf. Sabatini 1975: 93-115).

Se insomma ragioniamo in termini di sociologia della letteratura e teniamo conto delle informazioni provenienti dalla ricerca storica ricaviamo l'impressione che il progetto del giovane autore fosse ispirato in chiave napoletana e aristocratica, piuttosto che fiorentina e mercantile. Ma se è veramente cosí, allora perché tante allusioni a Dante? Già appare francamente incredibile che dei lettori napoletani fossero a conoscenza del sirventese dantesco (ammesso sia mai esistito o fosse ancora conservato a quel tempo), mentre è invece assai piú probabile, come ha opportunamente osservato Guglielmo Gorni, che tra i modelli della *Caccia* che stavano leggendo o ascoltando quei lettori credessero di riconoscere i *Tournoiments des dames* francesi o le affini operette provenzali. Un rapporto di prima mano con la *Vita nova*, e soprattutto un rapporto cosí intenso da poter funzionare per allusione, appare improbabile nell'ambiente franco-napoletano (cf. Dante, *Vita Nova*, 2, 11). Al di là della ripresa del metro, quanti Napoletani "indigeni" e quanti Napoletani "di Francia" sarebbero stati capaci di cogliere la pervasiva filigrana dantesca dell'opera? C'era già, nei primi anni '30 del Trecento, cosí tanto e cosí

vario Dante negli *atelier* dei copisti locali? È opportuno ricordare le precise parole di Giorgio Pasquali: «de allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono» (Pasquali 1951: 11). Quanti erano i lettori presenti a Napoli che potevano cogliere l'allusione?

Eppure la presenza dantesca è innegabile, come, tra gli altri, ha ampiamente dimostrato Guglielmo Gorni (1981: 207). E una tale presenza significa che Boccaccio voleva fortemente stabilire un chiaro rapporto con Dante in quanto capostipite della nuova tradizione volgare. Che i riferimenti s'intendessero o meno, quel che contava per lui in quel momento iniziale della sua carriera era *attivare quella tradizione*: risultarvi iscritto significava segnalare la propria ascendenza, e la conseguente inclusione nel novero degli autori. Perché questo significava attivare la nuova tradizione: passare dall'Autore (quel che ancora noi chiamiamo "il Sommo poeta") agli autori, cioè al sistema della letteratura in lingua volgare.⁷

4. CULTURA FRANCESE E OPZIONE STRATEGICA

La fitta presenza del mondo francese a Napoli porta a una seconda considerazione. Sebbene sia possibile rinvenire qualche individualità importante (Chrétien, ovviamente, Maria di Francia, ovviamente), dalla Francia non arrivavano gli autori, ma forme, storie, materiali narrativi. La letteratura francese non era letteratura che si fosse organizzata come "tradizione" volgare: l'incerta consistenza storica e individuale di Chrétien, così come la labilità del nome di Maria sono sintomi – mi pare indiscutibili – del fatto che quel mondo non aveva avuto un'esperienza di sintesi che permettesse ai poeti di presentarsi direttamente in rapporto con la grande

⁷ Il dott. Vittorio Celotto (che ha letto il dattiloscritto di questo lavoro, e che qui ringrazio), mi fa osservare che nella *Caccia di Diana* Boccaccio segue il modello della retorica dello stilnovo, certamente riconoscibile anche dal pubblico della corte napoletana, che poteva percepirla come il punto più avanzato della lirica contemporanea. Se Dante era l'"inventore di quel codice", il testo era però costruito su un'intelaiatura retorica attraverso cui l'élite angioina poteva sentirsi culturalmente legittimata. Anche in questo caso mi sento tuttavia di poter insistere sul passaggio dall'Autore (anche inteso come sintesi di una precedente pluralità di esperienze letterarie) agli autori: per Boccaccio, Dante è la matrice, e il fondamento, della Tradizione Volgare.

linea della cultura e letteratura latine. L'attenzione, in quei testi, era semmai legata alla *estoire*, alla *matière*, che di anello in anello giungeva infine sulla pergamena o sulla carta dell'ultimo scrivente, che talvolta poteva anche, semmai a giusta ragione, proclamarsene "autore" in quanto maestro del *sens* e dell'*entendement*. La storia dell'io nella letteratura antico-francese ricostruita da Michel Zink non è, d'altra parte, una storia di io-autori che si susseguono, ma tutt'al più, nel caso dell'esperienza trobadorica, una storia di io-autori che convivono, ognuno con la sua *vida* distinta e, per così dire, adiacente rispetto a quella degli altri, al di fuori di una concezione verticale, per filiazione successiva dei poeti (mentre, al contrario, nella Penisola italiana ben presto i nuovi autori si rivolgono ai predecessori dando loro del «padre»; cf. Zink 1985). Del resto, che Boccaccio non riconoscesse nel mondo transalpino l'inizio della tradizione volgare e nemmeno un modello di autorizzazione cui ispirarsi è confermato dal fatto che nelle sue opere non si trova mai un equivalente di quell'Arnaut che per Dante è il «miglior fabbro del parlar materno» (*Pg* XXVI).

Prima di sviluppare oltre il ragionamento, è bene ribadire un'altra ovvietà che riguarda le frequentazioni letterarie del giovane Boccaccio. È infatti ben noto che nella prima metà del s. XIV a Napoli vi fu un'ampia circolazione di testi francesi, oitanici e occitanici. Che il re fosse estraneo a questa cultura, ispirato com'era ai rigori religiosi d'ispirazione pauperistica, non vuol dire che lo fossero «la famiglia di principi e principesse, coi loro séguiti particolari», come s'esprime Sabatini (1975: 84). Ampiamente nota è anche la notizia del rapporto del nostro Giovanni con Carlo, Duca di Durazzo (cui nel 1339 indirizza l'epistola *Crepur celsitudinis*), figlio di Agnese di Périgord: ciò che indusse il Torraca (1915: 120) a supporre che «il Boccaccio salí piú d'una volta la scala dell'"Ospizio durazzesco", lí, presso il Castel Nuovo». Piuttosto che nella biblioteca di re Roberto, dov'è attestata con certezza, per eredità materna, la presenza di un solo («unum») libro «de Romanczo in gallico» (mentre invece pare fosse cospicua la presenza di opere devozionali in antico francese), fu negli ambienti principeschi che Giovanni poté conoscere gli originali e i volgarizzamenti delle opere provenienti dalla Francia. Del resto, qualche credito va pure dato alla cronaca catalana di fine Trecento citata da Sabatini, dov'è detto che le donne napoletane, «di corte e cittadine», seguivano la moda d'Oltralpe danzando e cavalcando «axi com a hom», dedicandosi ad «abrasier e a basar los homens devant tot hom tot iorn», nonché a «cantar frances» (cf. Sabatini 1975: 85).

Affianco a questi elementi di contesto, si potrebbe inoltre riaprire il faldone dei sopravvissuti codici, napoletani o esemplati a Napoli, come il Laurenziano Gaddiano 71, il cui contenuto testimonia il livello della cultura volgare in città: quattro *Eroidi* volgarizzate e glossate; la così detta *Istorietta troiana*; il volgarizzamento dell'*Eneide* che va sotto il nome di Andrea Lancia; il poemetto dell'*Intelligenza*. Secondo Maurizio Perugi si tratterebbe di un codice in cui convivono (e s'intrecciano) la componente napoletana e quella fiorentina, a ognuna delle quali andrebbe attribuito una metà del contenuto. In particolare, dopo aver ricordato che il volgarizzamento ovidiano è «tributario di una versione francese affermatasi verso la metà del sec. XIII», lo studioso ha osservato che le glosse commentano un «classico della scuola medievale», utilizzando materiale oitanico e occitanico, di tipo sia mitologico-narrativo, sia lirico. Se Limentani (1963: 236) ha parlato di una tecnica, tipica del giovane Boccaccio, basata sul «reimpiego di una serie di schemi fissi», la stessa può essere riscontrata anche nel sistema delle glosse presenti nel Laurenziano Gaddiano 71, il quale «sembra riprodurre con esattezza un manuale su cui Boccaccio ha studiato, e che ha messo a profitto per le opere del periodo napoletano» (Perugi 1989: 135-6). Lo studioso riassume così le caratteristiche del codice in questione: 1) un testo classico come le *Eroidi* è utilizzato per veicolare materiale gallo-romanzo; 2) Boccaccio ha compulsato questo manoscritto o un suo affine; 3) il codice, o il suo modello, è stato confezionato in ambiente angioino, «almeno per quanto riguarda il volgarizzamento delle *Eroidi* dal testo francese e la loro giunzione [...] a un sotto prodotto della storia troiana» (Perugi 1989: 142).

Dunque, la formazione letteraria di Giovanni Boccaccio è effettivamente comprensibile all'interno delle coordinate culturali del mondo angioino. Lo è per la sua conoscenza delle opere oitaniche e occitaniche; lo è per il rapporto con certa produzione mediolatina di provenienza francese (su cui in particolare ha insistito Francesco Bruni); lo è anche per la mediazione che gli ha consentito di entrare in rapporto col mondo latino, e in special modo con l'amato Ovidio.

Confermata la cornice consueta, vorrei tornare sul problema che mi sta a cuore, la collocazione del nostro autore dentro il panorama della tradizione volgare italiana. Se infatti ragioni biografiche, e forse anche ragioni culturali più profonde (quelle che innervano le relazioni tra Firenze e Napoli in quei decenni) lo portano a sovrapporre elementi fio-

rentini ed elementi francesi, è evidente che Boccaccio sceglie assai precocemente di affermarsi come autore. Per farlo, egli non poteva tener presente la tradizione narrativa oitanica, che gli offriva elementi deboli: La medesima debolezza era presente nella materia antica, raramente trasmessa da opere che fossero riconosciute come prodotto di un singolo autore. Diverso il caso della tradizione provenzale, questa sí basata su una trafila di nomi di poeti, a partire da Guglielmo IX d'Aquitania, ma, nonostante la sua frequentazione del genere lirico, non sembra che Boccaccio abbia impiantato su questo il suo progetto letterario (su questa parte dell'opera boccacciana, cf. Tufano 2006). La scelta boccacciana poté invece reggersi grazie al confronto con Dante (e successivamente con Petrarca), cioè con l'inserimento in quella nuova tradizione che l'Alighieri aveva cominciato a disegnare alla fine del s. XIII e che aveva poi raffigurato in maniera particolarmente suggestiva nel *Purgatorio*. Mentre però Dante aveva costruito quella tradizione secondo il modello del superamento e dell'autosuperamento, Boccaccio optò per un modello plurale e in compresenza, così da garantirsi, al tempo stesso: a) una cronologica emblematica, con un grande modello per ogni epoca; b) una variazione tipologica, con un grande modello per ogni genere o registro espressivo.

5. FARSI UN NOME

Ho già richiamato un mio lavoro in cui ho provato a mostrare alcune delle operazioni strategiche realizzate da Boccaccio per autorizzarsi alla letteratura e in particolare ho riproposto in sintesi il modo in cui egli avrebbe affidato alla immagine del libro il compito di sancire la trasformazione di un "io" scrivente nella «persona» dell'Autore. Se ha ragione Stillinger a parlare del testo come di una «unitary image» (Stillinger 1992: 127), allora la presentazione dell'opera sotto forma di libro (e semmai la sua offerta a una dedicataria) assume il carattere di autorizzazione, di assunzione dello scrivente dentro il sistema degli autori, che è quanto dire degli *auctores*. Un simile atteggiamento può essere del resto collegato alla pratica concreta di copista cui Boccaccio si dedicò più volte nella vita. Il caso più preciso di connessione tra impianto codicologico (*mise en page*, scelta della grafia, disposizione dei rapporti testo/glosse) e programma ideologico-letterario è quello del codice Chigi I v 176, un tempo unito al Chigi I VI 213, che lo scrittore esemplò mettendo insieme, di seguito, la

Vita nuova di Dante (preceduta dalla sua *Vita di Dante*), *Donna me prega* di Cavalcanti col commento di Dino del Garbo, il suo poema *Ytalie iam certus bonos*, le *canzoni distese* di Dante e il *Fragmentorum liber* di Petrarca (ossia la cosiddetta “forma Chigi”, appunto, del *Canzoniere*). L’analisi puntuale, e la convincente interpretazione di questo codice (e del gemello, contenente la *Commedia*, che verosimilmente gli era collegato) proposta da Eisner (2013) rafforzano ulteriormente l’ipotesi, che qui mi permetto di avanzare, di un progetto consapevole realizzato da Boccaccio nei diversi piani della scrittura letteraria e dell’operato culturale: dalle ambascerie in Romagna all’allestimento di codici a, infine, la lettura pubblica della *Commedia* dantesca.

Rubando un concetto al celebre regista François Truffaut, si potrebbe parlare per Boccaccio di una *politique des auteurs*, cioè di un’opzione mirante a dare allo scrittore (nel caso cinematografico al regista), lo status di autore al di là di ogni altro intervento alla creazione e diffusione dell’opera. Si spiega così la grande inventività formale del nostro autore che, davvero inserendosi nella scia dantesca, sperimenta continuamente nuove soluzioni espressive, dal poemetto in terza rima al romanzo in prosa, dall’“invenzione” dell’ottava rima alla trasfigurazione delle ovidiane *Heroides* in una forma di narrazione autobiografica al femminile, dal poema epico (ancora inedito in lingua volgare) al *Decameron*, prima raccolta coerente di materiali narrativi brevi. Non dunque il riferimento a un genere letterario, a una forma pre-costituita o a un repertorio narrativo già confezionato, ma un intervento consapevole e fortemente segnato dalla propria personalità stilistica. Lo si vede per esempio nel *Filocolo*, dove lo spunto narrativo proviene dal diffusissimo racconto di Florio e Biancofiore, trasformato però nel primo romanzo in prosa d’autore della letteratura che noi diciamo italiana, attraverso la dilatazione di un’esile trama amorosa che giunge ad assumere le dimensioni di un romanzo bizantino (genere peraltro ancora ignoto a quel tempo), infarcito di inediti quanto dottissimi riferimenti eruditi.

Una tale politica d’autore fu realizzata, ricordavo prima, attraverso una serie di dispositivi formali, il primo dei quali potrebbe definirsi “la via del libro”. A questo si potrebbe affiancare un’altra strategia di autorizzazione che chiamerei “la via del nome”. Entrambi i percorsi in effetti trovavano il loro modello in Dante, nella *Vita nova* prima che nella *Commedia*, e il giovane scrittore doveva aver riflettuto sull’opera del suo grande predecessore anche in quanto “fiorentino fuori di Firenze”. Del

resto, la logica letteraria della *fama*, com'è stato osservato anche a proposito della letteratura occitanica non lirica, stabiliva che un'autorità consistesse innanzitutto nell'invocazione/evocazione di un nome (cf. Vieillard 2001). La questione che si poneva per Boccaccio era di arrivare ad averlo, un nome da invocare ed evocare.

Sarebbe stato questo, in effetti, il lavoro cui si sarebbe dedicato negli anni della maturità, quando avrebbe scritto una biografia di Dante, in cui non solo l'Alighieri risulta modellato quasi a propria immagine e somiglianza (si leggano a confronto il terzo paragrafo della *Vita di Dante* e *Genealogia deorum gentilium*, XV, x), ma dove, soprattutto, è chiaramente fissato il canone della letteratura universale: prima nella forma ristretta, per cui dopo «Omero tra' greci e Virgilio tra' latini» appare Dante che scrisse nel «volgare nostro» (*Pd* XIV); poi nella forma allargata, quando Boccaccio sancisce il rapporto tra autore e città natale sciorinando un catalogo in cui Firenze sta a Dante come le città greche stanno a Omero, Mantova a Virgilio, Sulmona a Ovidio, Venosa a Orazio, Aquino a Giovenale, «e molte altre» (*Pd* XVIII). La difficoltà del nostro autore a “farsi un nome” sarà anche proprio in questa lenta, progressiva acquisizione di un rapporto col luogo d'origine, che si fisserà infine, come ha dimostrato ancora Victoria Kirkham (1998), nella firma «Johannes de Certaldo» (che è peraltro la formula con la quale gli si rivolgerà abitualmente Petrarca).

Ecco che allora, se da una parte le controfigure d'autore, nelle opere volgari napoletane, contribuiscono a edificare – ancora una volta in un gioco di rispecchiamenti che deve adombrare l'immagine primitiva – la presenza di un autore, e se dall'altra nel mondo medievale era diffusa la metafora artigianale per identificare il «concetto di autore» (cf. Bourgain 2001),⁸ l'operazione successiva di Boccaccio sarebbe consistita nel farsi un nome attraverso l'associazione con un luogo.

Per illustrare questo terzo dispositivo di autorizzazione (che si potrebbe chiamare “la via del luogo natio”) può essere utile partire dalla biografia boccacciana realizzata da Filippo Villani e raccolta da Angelo Solerti. Vi leggiamo che, giunto al ventottesimo anno d'età e vivendo ancora a Napoli, ma nella zona periferica della Pergola, un giorno «forte

⁸ Kendrik 2001 ricorda il caso del canzoniere C, la cui sezione dedicata a Giraut Riquier inizia con l'avvertimento che il libro è «escrig per la sua man». A questo ambito si possono ricondurre le affermazioni del *Filostrato* e del Filocolo secondo cui chi si presenta come “io” rispetto al “tu-lettore” ha “ridotto” o “composto” un libro.

accidit» che Giovanni facesse una passeggiata «solus ad locum ubi Maronis cineris humati fuere». Contemplando il sepolcro, il giovane avrebbe cominciato ad «accusare et deflere fortunam, qua cogebatur invitus mercaturis sibi improbis militare», convertendosi così, quasi d'un subito, agli studi letterari: il padre, constatando che l'«inclinationem coeli» aveva più potere sul figlio «quam patris imperia, suis annuit studiis, et quibus potuit favoribus iuivit».⁹

Se il riferimento alla *inclinationem* proviene probabilmente dal già ricordato paragrafo decimo del quindicesimo libro delle *Genealogie*, l'aneddoto quasi agiografico trova invece fondamento nelle epistole napoletane del 1339, redatte nel periodo in cui Boccaccio aveva lasciato l'originaria dimora cittadina per sistemarsi alla periferia occidentale della città, ai piedi del «monte Falerno», come amava scrivere nella *salutatio*, e più precisamente «apud busta Maronis». Con questa formula, quel che probabilmente era un declassamento, o comunque un allontanamento dal centro più vivo dei traffici urbani, veniva tramutato in un progresso nella carriera poetica. Non si può escludere qui una dimensione immaginaria di tipo compensatorio, ma mi sembra necessario ribadire che si tratta in ogni caso di un passaggio fondamentale nell'auto-costruzione del giovane scrittore.

Conta poco sapere se Boccaccio abbia effettivamente spedito le epistole o se si sia invece trattato di un esercizio retorico. Conta certo meno rispetto al fatto che i quattro episodi, conservati nell'autografo Zibaldone laurenziano e riconducibili, per l'ordine nel quale sono presenti nel manoscritto, al breve periodo della primavera 1339, segnano l'acquisizione progressiva di un'immagine di sé in quanto autore. Abbiamo così: l'invio di un componimento poetico a una personalità della corte angioina (forse Carlo di Durazzo); il dialogo a distanza con un grande intellettuale avignonese di cui ci si dichiara *discipulus* (si ritiene potersi trattare di Petrarca); un'intemerata contro un amico che ha tradito la fiducia del mittente, volutamente redatta *obscure*, quindi con alto impegno retorico, per

⁹ Filippo Villani, *De Joanne Boccaccio poeta*, in Solerti 1904: 672-3. «Virgil's ghost inhabits B.'s poetry from first to last, from the forest of "Partenope" where "nymphs" from the court of King Robert of Anjou assemble for the *Caccia di Diana*, to the tomb bust in "Parthenope" near Fiammetta's love court in the *Filocolo*, to the "virgin Parthenope" in the history of Fiammetta's ancestry from the *Ameto*, to that "Parthenias" who towers as an ideal citizen-poet in the *Genealogie*» (così Kirkham 2001: 65).

costringere il destinatario-traditore a sforzarsi nella comprensione (che sarà la forma piú sottile di vendetta); infine una lettera di auguri a un amico che è passato alla vita delle armi, ma che da giovane ha saputo coltivare gli studi nonostante l'avversità della famiglia,¹⁰ lettera che termina con la richiesta di ricevere dall'amico in prestito una copia della *Tebaide*.

Sebbene in maniera desultoria, i quattro testi epistolari disegnano dunque un percorso autobiografico dominato dalla letteratura, dalla ricerca della sapienza attraverso la poesia (con significativa anticipazione del futuro discorso sui poeti teologi che verrà svolto in *Genealogie*, XV, VIII); un percorso realizzato che il mittente ha compiuto insediandosi dentro la «virgiliana [...] Neapolis» (ep. II, 2), nel nome del grande poeta latino. Per questa via, Johannes, percorrendo i sentieri di campagna che correvano all'epoca intorno ai «busta Maronis», avrebbe raggiunto l'altro grande poeta, il fiorentino che aveva inaugurato – secondo il giudizio dato per primo da Menghino Mezzani – la fondazione della letteratura in lingua italiana. Si collocava così secondo tra i nuovi autori; o forse terzo, come decenni dopo gli avrebbe sussurrato, perfido, Francesco Petrarca (cf. Billanovich 1955).

Il progetto d'inserirsi nella costellazione dei poeti si fissava così attraverso la triplice via del nome, del libro e del luogo, battendo le quali Giovanni Boccaccio si lasciava alle spalle le piú modeste maschere dello *scriptor*, del *compiler* e del *commentator* per diventare, finalmente, un *actor*. Al pari dei registi della cosiddetta *nouvelle vague* francese degli anni '50 del Novecento, si potrebbe dire che con la sua operazione egli realizzò una vera e propria “politica degli autori”, che mirava a imporre, dentro il sistema della produzione e distribuzione letteraria dell'epoca, un insieme di individualità autonome. Al di là degli anacronismi, se ne può trovare conferma anche in un'osservazione di Alberto Vàrvaro (1999), il quale ha spiegato che, in un'epoca in cui il testo – nel caso piú semplice – «appare come il risultato di un negoziato tra copista e antografo» (cioè il frutto di specifiche modalità di trasmissione), è piú opportuno pensare a un «gradiente di autorialità», che a una effettiva “personalità” come verrà definendosi nei secoli successivi. All'epoca delle tradizioni attive, delle interpolazioni e integrazioni ermeneutiche, in un periodo in cui la narrativa in

¹⁰ Cf. il testo latino: «sed a te scientie cognita margarita, mercantium habitu palliatus, sacra studia sectabaris et aquas elyconici fontis furtive gustabas avidius» ep. IV, 7.

prosa, e soprattutto quella breve non gode di prestigio letterario, Boccaccio, intelligente seguace della svolta dantesca, appare invece come l'istitutore di un principio forte di autorialità basato sulla costituzione di una sequenza cronologica e qualitativa di nomi intorno alla quale si organizza la tradizione della nuova poesia volgare.

Giancarlo Alfano
(Università degli Studi di Napoli Federico II)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Caccia di Diana* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. I, Milano, Mondadori, 1967.
- Boccaccio, *Caccia di Diana* (Cassel–Kirkham) = Giovanni Boccaccio, *Diana's Hunt. Caccia di Diana. Boccaccio's First Fiction*, ed. and trans. by Anthony K. Cassell, Victoria Kirkham, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1991.
- Boccaccio, *Caccia di Diana* (Iocca) = Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, ed. critica e commentata a c. di Irene Iocca, Roma, Salerno editrice, 2016.
- Dante, *Vita Nova* (Gorni) = Dante Alighieri, *Vita Nova*, ed. a c. di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alfano 2012 = Giancarlo Alfano, *In forma di libro: Boccaccio e la politica degli autori*, in Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese (a c. di), *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, Peter Lang, 2012: 15-29.
- Ascoli 2008 = Albert Russel Ascoli, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Bertè 1998 = Monica Bertè, *Introduzione* a Francesco Petrarca, *Senile V 2*, Firenze, Le Lettere, 1998.
- Billanovich 1955 = Giuseppe Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte tra il Petrarca e il Boccaccio* (1955), in Id., *Petrarca e il primo Umanesimo*, Padova, Antenore, 1996: 459-524.
- Bourgain 2001 = Pascale Bourgain, *Les verbes en rapport avec le concept d'auteur*, in Michel Zimmermann (sous la dir. de), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*. Actes du colloque, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, Paris, École des Chartes, 2001: 361-74.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- De Blasi 2009 = Nicola De Blasi, *Ambiente urbano e linguistico di Napoli angioino (con testimonianze da Boccaccio)*, «Lingua e stile» 44 (2009): 173-208.
- Eisner 2013 = Martin Eisner, *Boccaccio and the Invention of Italian Literature. Dante, Petrarch, Cavalcanti, and the Authority of the Vernacular*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

- Gorni 1981 = Guglielmo Gorni, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981.
- Jossa 2011 = Stefano Jossa, *La fortuna delle "tre corone" in età moderna*, in Sergio Luzzatto, Gabriele Pedullà (a c. di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. II, Erminia Irace (a c. di), *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Torino, Einaudi, 2011: 678-683.
- Kendrik 2001 = Laura Kendrik, *L'immagine du troubadour comme auteur dans les chansons*, in Michel Zimmermann (sous la dir. de), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*. Actes du colloque, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, Paris, École des Chartes, 2001: 507-19.
- Kirkham 1998 = Victoria Kirkham, *Johannes de Certaldo: la firma dell'autore*, in Michelangelo Picone, Claude Cazalé Bérard (a c. di), *Gli Zibaldoni di Boccaccio: memoria, scrittura, riscrittura*. Atti del Seminario internazionale di Firenze - Certaldo, 26-28 aprile 1996, Firenze, Cesati, 1998: 455-68.
- Kirkham 2001 = Victoria Kirkham, *Fabulous Vernacular. Boccaccio's «Filocolo» and the Art of Medieval Fiction*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.
- Limentani 1964 = Alberto Limentani, *Introduzione a Giovanni Boccaccio, Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. II, Milano, Mondadori, 1964.
- Manni 2003 = Paola Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2003.
- Mercuri 1987 = Roberto Mercuri, *Genesis della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. Storia e Geografia*. I. *L'età medievale*, Torino, Einaudi, 1987: 229-455.
- Monti 2002 = Carla Maria Monti, *Per la Senile V 2 di Francesco Petrarca*, «Studi petrarcheschi» 15 (2002): 98-128.
- Pasquali 1951 = Giorgio Pasquali, *Stravaganze quarte e supreme*, Vicenza, Neri Pozza, 1951.
- Perugi 1989 = Maurizio Perugi, *Chiose gallo-romanze alle «Eroidi»: un manuale per la formazione letteraria del Boccaccio*, «Studi di Filologia italiana» 47 (1989): 101-48.
- Sabatini 1975 = Francesco Sabatini, *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.
- Solerti 1904 = Angelo Solerti (a c. di), *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, Milano, Vallardi, 1904.
- Stillinger 1992 = Thomas C. Stillinger, *The Song of Troilus. Lyric Authority in the Medieval Book*, Philadelphia, University of California Press, 1992.
- Torraca 1915 = Francesco Torraca, *Giovanni Boccaccio a Napoli (1326-1339)*, Napoli, Pierro, 1915.
- Tufano 2006 = Ilaria Tufano, *Quel dolce canto: letture tematiche delle «Rime» di Boccaccio*, Firenze, Cesati, 2006.

- Usher 2007 = Jonathan Usher, «*Sesto fra cotanto senno*» and «*Appetentia primi loci*»: Boccaccio, Petrarch and Dante's Poetic Hierarchy, «*Studi sul Boccaccio*» 35 (2007): 157-98.
- Vàrvaro 1999 = Alberto V`arvaro, *Il testo letterario*, in Piero Boitani, Mario Mancini, Alberto V`arvaro (dir.), *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*. I *La produzione del testo*, t. 1, Roma, Salerno editrice, 1999: 387-422.
- Vielliard 2001 = Françoise Vielliard, *Auteur et autorité dans la littérature occitane médiévale non lyrique*, in Michel Zimmermann (sous la dir. de), *Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale*. Actes du colloque, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999, Paris, École des Chartes, 2001: 375-89.
- Vitale 2003 = Giuliana Vitale, *Élite burocratica e famiglia. Dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioino-aragonese*, Napoli, Liguori, 2003.
- Zink 1985 = Michel Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, Paris, PUF, 1985.

ANCORA SU FONTI E INTERTESTI DEL *DECAMERON*: CONFERME E NUOVI SONDAGGI

Quanto mi propongo di esporre cerca di rispondere a una domanda, sempre presente nella vicenda critica del *Decameron*, ma in particolare sollecitata (in negativo) dall'ultima edizione commentata del libro: ha ancora senso interrogarsi sulle fonti delle narrazioni del capolavoro di Boccaccio, e sugli intertesti di quello? Per chi scrive, dico subito (distaccandomi dalla rinuncia fatta in proposito in quella sede), senz'altro sí, con le cautele operative di cui si cercherà di rendere ragione. La distinzione che ho appena introdotto (fonti, intertesti) implica che non si tratti di fenomeni equivalenti, anche se notoriamente essi possono tendere talora alla sovrapposizione.¹ Fonti, parlando in modo molto approssimativo, possono essere definite quei testi cui indubitabilmente possa essere fatta risalire (meglio, aggiungo, se in modo unico, tale cioè da non necessitare di altri appoggi) una qualsiasi entità testuale nei suoi nuclei essenziali; intertesti, viceversa, sempre approssimativamente, possono essere definiti quei testi o porzioni di testi che, pur privi dello stigma che consenta l'identificazione unica (appunto quella della fonte, classicamente intesa), sono certamente, o verosimilmente, alle spalle di quella stessa (o di altra) entità testuale, fosse anche nella misura minima di un segmento riconoscibile con maggiore o minore quoziente di evidenza.² Sono consapevole di aver adottato, nelle definizioni proposte, una formula rigida, che spero venga articolata in modo piú convincente da quanto segue. Ma resta che lavorare sulle fonti e sugli intertesti è passaggio ineliminabile di qualsiasi avvicinamento a un testo, tanto piú nella sede istituzionale del commento (non dico, naturalmente, che si tratti dell'unico compito che un commento degno di questo nome dovrebbe assolvere); perché mai come nello studio di quei fenomeni si può registrare il rapporto che quel testo ha con la tradizione, e di conseguenza verificarne concretamente il progetto letterario e culturale. Appena è necessario precisare che un tale scandaglio è tanto piú obbligatorio nel caso sotto osservazione, spesso

¹ Per i problemi di metodo connessi a tali fatti cf. Di Girolamo–Lee 1995.

² Esempi significativi di tali anche quasi impercettibili innesti in Segre 1985: 85-90.

qualificabile come raffinatissimo esercizio di parodia (non però sempre; meglio frenare la tendenza corriva a rintracciarla dappertutto, massime se la si intende nell'accezione più vulgata), dunque come scrittura "secondaria" per eccellenza.³

Comunque stiano le cose, tutti sappiamo che il *Decameron*, in questo senso, confonde le carte: perché, se da un lato alcune novelle sono certamente da far risalire a una o più fonti sicure (alcune, in derivazione unica, anche dello stesso Boccaccio), dall'altro è stato certificato da ricerche recenti che le reali fonti di altre novelle non sono tanto da ricercare in narrazioni precedenti (spesso indicate in modo un po' vago ed eccessivamente generoso nel commento di Branca), quanto piuttosto nella curvatura, in Boccaccio non sempre consenziente, impressa a lacerti anche limitati di testi preesistenti, da considerare a tutti gli effetti come la piattaforma da cui la singola porzione testuale ha preso le mosse. Intertesto non consenziente è ravvisabile, a esempio, nella novella di Alatiel, da far risalire alla decima satira di Giovenale, rovesciata nelle sue premesse (sí che le innumerevoli peripezie della giovane fungono da *entracte* per smantellare, al termine della vicenda, quelle stesse premesse);⁴ intertetto consenziente in quella di Guido Cavalcanti, veramente intelligibile solo a partire da una sentenza di Seneca (*Epistulae ad Lucilium*, LXXXII 3) e da chiusa di altra epistola senecana (*ibi*, LX 4), come ha mostrato, in tutti i casi indicati, Giuseppe Velli.⁵ Più in dettaglio, per quanto riguarda la novella di Cavalcanti, lo spunto narrativo può essere ricondotto a un celebre aneddoto petrarchesco (*Rerum memorandarum*, II 60; se anche alle spalle di quello non sia, come probabile, un racconto popolare), cui rimandano tanto Branca che Alfano.⁶ Ma in quel passo Dino (verosimilmente il celebre medico Dino del Garbo) allude alle tombe come case dei vecchi

³ Essendo questo campo tra i più battuti, rimando al canonico Delcorno 1995.

⁴ Si dice appunto intertetto, perché tale racconto, invece che a un sicuro antecedente, può essere avvicinato a un genere (cf. Di Girolamo–Lee 1955: 144, 152-3), nella fattispecie quello del romanzo alessandrino, seguito nella sua struttura generale, e insieme scardinato in alcuni snodi fondamentali; cf. Segre 1974: 145-59.

⁵ Per i riferimenti cf., nell'ordine: Velli 1995: part. 244-48; Velli 1991; cf. anche Filosa–Flora 1998.

⁶ Cf. Boccaccio, *Decameron* (Branca): 753 n. 1; Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 669-71.

che lo pungolano, intendendo riferirsi alla loro vecchiaia e alla conseguente prossimità della morte, come esplicitamente chiosa Petrarca («“Iniquum hoc loco certamen; vos enim ante domos vestras animosiores estis”; senio scilicet eorum et vicinie mortis alludens»);⁷ mentre il senso del chiarimento di Betto Brunelleschi alla brigata rimasta sbigottita dalla fulminea battuta di Guido («de quali [‘arche’] egli dice che son nostra casa, a dimostrarci che noi e gli altri uomini idioti e *non litterati* siamo, a comparazion di lui e degli altri uomini scienziati, *peggio che uomini morti*, e per ciò, qui essendo, noi siamo a casa nostra»; VI 9 14) si capisce solo facendo capo al primo passo di Seneca su richiamato («otium *sine litteris mors est et hominis vivi sepultura*»; qui e sempre, salvo diversa indicazione, i corsivi sono miei, a sottolineare tangenze e prossimità testuali).⁸ Se la movenza iniziale è indubitabilmente la stessa del passo petrarchesco (indicante l’incombenza della morte sui corpi), il nucleo verbale sottostante al motto, ciò che determina il reale punto di svolta della vicenda, va fatto risalire senza incertezza al precedente senecano (minacciante invece una morte che non tocca il corpo, ma la vita intellettuale). Ci si potrebbe allora domandare: a quale fonte si deve far risalire il racconto? Domanda oziosa perché, particolarmente in questo frangente, ma in verità non solo in esso, fonti e intertesti vengono sostanzialmente a coincidere o, se si vuol circoscrivere più precisamente il fenomeno, non possono essere disgiunti, perché la *pointe* cavalcantiana costituisce di per sé l’acme del racconto e, come mostra la chiosa che lo sigilla, il suo filtro privilegiato di lettura. Per dir meglio, aderendo al principio ermeneutico messo in pratica per l’appunto da Velli, l’*inventio* non può, in Boccaccio, essere separata dalla memoria culta dell’autore, che con quella fa corpo unico. È perciò vano, se non cavillosamente tendenzioso, l’atteggiamento condiscendente di chi fa notare coll’indice puntato che Boccaccio non piluccava dai libri sul suo tavolo di lavoro, visto che Velli, e tutti coloro che si

⁷ Petrarca, *Rerum memorandarum libri* (Petoletti): 168.

⁸ L’indipendenza dall’aneddoto dei *Rerum memorandarum* (resa pressoché certa dal fatto che la raccolta viene diffusa dopo la morte di Petrarca) è sostenuta da Rossi 2007, in Manfredi–Monti 2007: 503-4. Rossi sottolinea anche che la sentenza senecana è ampiamente diffusa, così che si potrebbe pensare a un passaggio mediato, cosa certo possibile, cf. *ibi*: 509-14. Le molteplici agnizioni e le maglie strette degli studi di Velli fanno però propendere per un rapporto diretto. A Seneca, convogliante a sua volta Epicuro, il cui influsso su Boccaccio deve ancora essere soppesato, rimanda persuasivamente Battaglia Ricci 2013: 199-203.

sono seriamente occupati delle fonti e degli intertesti decameroniani, sostengono proprio il contrario: cioè che quei testi, divenuti patrimonio stabile, sono appunto così attivi nella memoria dell'autore da venire a galla per moto irriflesso di riappropriazione. Si capisce che, formulato in modo corretto il principio (ciò che presuppone una netta presa di distanza dal ritratto di un Boccaccio atteggiato in abito di favolista prettamente medioevale tesaurizzato dalla classe mercantile), la domanda sulla necessità, o liceità, di un'indagine sulle fonti, viene a cadere del tutto, posto che nessuno si potrebbe oggi assidere in qualità di inappellabile giudice di fronte a un testo concepito con i principî struttivi, non raramente spiazzanti, propri del *Decameron*. Andrà invece aggiunta la postilla che precisamente il lungo equivoco sul Boccaccio medioevale e i suoi protagonisti (e lettori) mercantili ha contribuito alla sottovalutazione degli enzimi classici agenti nel libro.

Si capisce che all'effetto di disorientamento contribuisca anche il trattamento delle fonti proprio di Boccaccio; trattamento che, né per precisione e acume del vaglio filologico, né per l'allusività sempre individuabile della loro incastonatura, mai, neppure nelle opere erudite, può essere paragonato a quello di Petrarca. In piú, ed è rilievo determinante per quanto qui conta, va specificato che, diversamente dal suo ammirato sodale, Boccaccio, nella maggioranza dei casi, non è postillatore costante dei propri libri, col risultato che è particolarmente difficile individuare le appropriazioni testuali da lui effettuate.⁹ Di converso, la minore disciplina intellettuale di Boccaccio rispetto al suo *praeceptor* è compensata da una curiosità incessante verso testi rari, particolarmente nelle spigolature anticlassicistiche, che manca a Petrarca; ciò si dica per dare a ciascuno il suo, rispetto al fazioso impulso, che rischia di mutarsi in voga, a declassare il piú giovane della coppia di amici a pallido e un po' incompetente satellite dell'altro.¹⁰

⁹ Cf. Petoletti 2015, in Marchiaro–Zamponi 2015: 107.

¹⁰ Nell'impossibilità di fornire supporto bibliografico adeguato, rimando ai misuratissimi carotaggi di Petoletti 2013, in De Robertis *et alii* 2013; Petoletti 2014 (i due contributi, pur correndo paralleli per molti tratti, non sono sovrapponibili, come mostra, nel primo, per citare il caso piú importante, l'indugio su un codice di Ausonio, oggi perduto, ma ritenuto autografo di Boccaccio da Poliziano, nonché su altro codice latore dei bucolici Calpurnio e Nemesiano, verosimilmente posseduto da Boccaccio: Petoletti 2013: 44-5); Petoletti 2015. Cf. anche Bragantini 2018.

Risulta allora evidente che, per avvicinarsi al problema delle fonti del capolavoro boccacciano, occorre, volta per volta, separare e ricongiungere fonti e intertesti, con una necessaria avvertenza: nelle opere narrative (non solo il *Decameron*, ma anche il *Filocolo*, la *Fiammetta*, il *Corbaccio*), di contro naturalmente a quanto avviene nelle compilazioni erudite della maturità, nonché nelle *Esposizioni*, quelle fonti e quegli intertesti non salgono alla superficie, e tanto meno sono oggetto di esplicita allusione, anzi, accade spesso il contrario, se si ricorda, per fare un solo esempio, che Quintiliano, tirato in ballo in modo cursorio e privo di ogni tratto testuale concretamente riscontrabile nella novella di frate Cipolla (VI 10 7), pare non essere ancora noto al Boccaccio del *Decameron* (comunque il retore latino non è citato prima del 1351);¹¹ mentre di converso Seneca e Giovenale, che i su elencati studî di Velli hanno mostrato essere sicuramente alla base delle narrazioni decameroniane discusse, nonché di altre, sono del tutto occultati, perché capovolti, o perché offerti *en raccourci* con fulminei squarci e dislocazioni dei segmenti testuali di partenza, al momento del loro, possibile o acclarato, utilizzo.¹²

Si possono fornire in proposito due esempi. La prima novella della raccolta ha il notissimo *incipit*:

Convenevole cosa è, carissime donne, che ciascheduna cosa la quale l'uomo fa, dallo ammirabile e santo nome di Colui, il quale di tutte fu fattore, le dea principio.

Nulla di più scontato, e infatti i commenti non si soffermano sull'esordio. Si può in un primo momento rimandare a una sentenza paolina: «Omne quodcumque facitis in verbo aut in opere, omnia in nomine Domini Iesu, gratias agentes Deo et Patri per ipsum» (*Ad Colossenses*, III 17). Ma se, oltre che con altri autori, Boccaccio, come si verifica in tutti gli esercizi esegetici correttamente impostati, va commentato anche facendo riferimento ai suoi stessi testi, credo si debba richiamare anche Boezio (*Consolatio philosophiae*, III pr. 9, 32-33), in uno dei continui dialoghi tra la Filosofia e il suo alunno:¹³

¹¹ Cf. Mazza 1966: 50-1.

¹² Cf., per quanto è delle novelle di Cisti (VI 2) e di Forese da Rabatta e Giotto (VI 5), sempre su influsso di rilevabili spunti senecani, Velli 1991: 321-8.

¹³ Altro e differente ricorso a Boezio, utilizzato peraltro nello stesso passo già nell'*Elegia di madonna Fiammetta*, segnala Velli 1995: 228.

«Sed cum, ut in Timaeo Platoni», inquit, «nostro placet, in minimis quoque rebus divinum praesidium debeat implorari, quid nunc faciendum censes, ut illius summi boni sedem reperire mereamur?» «Invocandum», inquam, «rerum omnium patrem, quo praetermisso nullum rite fundatur exordium».

Non si riuscirebbe ad ammettere la pertinenza dell'eco boeziana nell'attacco della novella di Ciappelletto, se non venisse in soccorso Boccaccio stesso, in due luoghi, per giunta anch'essi iniziali (perciò depositarî della stessa invocazione augurale), di altri suoi testi. Il rimando a chiare lettere, nel primo di essi, alla coppia Platone-Boezio, toglie ogni dubbio sul filtro esercitato dalla *Consolatio* (*Genealogie*, *Prohemium I*, 50):

[...] si sane mentis homines, tam ex debito quam ex Platonis consulto in quibuscunque etiam minimarum rerum principiis divinam opem imprecarî consuevere ac eius in nomine agendis initium dare, eo quod, Illo praetermisso, Torquati sententia nullum rite fundetur exordium, satis advertere possum quid michi faciendum sit [...].¹⁴

Meno esplicito, ma certamente derivante dalla stessa mediazione boeziana, quanto si legge giusto al principio dell'*Accessus* alle *Esposizioni*:

Alla qual cosa [ricorrere alla 'divina grazia'] dee ciascuno senza alcuna difficoltà divenire, leggendo quello che ne scrive Platone [...] nel fine del primo libro del suo *Timeo*, per sé dicendo: «Nam cum omnibus mos sit et quasi quedam religio, qui vel de maximis rebus vel de minimis aliquid acturi sunt, precari divinitatem ad auxilium, quanto nos equius est, qui universitatis nature substantieque rationem prestaturi sumus, invocare divinam opem [...]?»¹⁵

¹⁴ Boccaccio, *Genealogie* (Zaccaria): I 62. Del *Timeo*, nella traduzione di Calcidio, Boccaccio possiede due codici, menzionati nell'inventario della «parva libraria»; cf. Mazza 1966: 23, 35, e Boccaccio, *Genealogie* (Zaccaria): II 1613, n. 16.

¹⁵ Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan): 1 § 2 (corsivi nel testo; cf. anche ivi: 766, n. 4). Di passata va segnalato che il prosimetro boeziano, la cui presenza nel *Decameron* è conspicua (vd. *infra*), sembra essere, pur in una vasta rete topica, alla base della finale perorazione sull'amicizia di X 8 111-119: «Santissima cosa adunque è l'amistà [...], pronta a quello in altrui *virtuosamente operare* che in sé vorrebbe che fosse operato» (*ibi*: 111). Tutto il lungo brano, e in particolare il lacerto estrapolato, oltre a Ovidio, *Tristia*, I viii 15, come suggerito in Boccaccio, *Decameron* (Branca): 1203 n. 2 (vd. *infra*), pare avvicicabile, per la perfetta corrispondenza dei contesti (il disinteresse dei veri amici per «stati», «meriti», «avanzî»: *ibi*: 115), a *Consolatio philosophiae*, III pr. 2, 9: «amicorum vero, quod *sanctissimum quidem genus est*, non in fortuna, sed in *virtute* numeratur; *reliquum vero vel potentiae causa* vel *delectationis* assumitur».

In un testo quale il *Decameron*, che non solo non necessita dell'esibizione vistosa di tessere culte, ma, giusta la sua terapia ludica, di proposito smorza alla possibile fruizione quotidiana il tono solenne di quelle asserzioni, l'eco delle parole di Boezio giunge certo attenuato, ma ancora percepibile, portato com'è dalle occorrenze appena passate in rassegna, che invece di quelle stesse tessere devono farsi forti. L'affermazione di Fiammetta, secondo la quale i ragionamenti dei narratori devono spaziare in modo «che la troppa strettezza della intenzion delle cose dette non sia altrui materia di disputare» (X 6 3), e quanto detto in prima persona da Boccaccio, nel ricordare che i racconti sono stati detti «né tra cherici né tra filosofi in alcun luogo, ma ne' giardini [...], tra persone giovani benché mature e non pieghevoli per novelle» (*Concl. aut.*, 7), non devono fuorviare.¹⁶ Se in esse è individuabile l'insofferenza per sofisticazioni dialettiche e sillogismi scolastici (fatto che accomuna Boccaccio a Petrarca; lo attestano, a tacer d'altro, la chiusa di *Sen.*, V 2, diretta appunto al primo, nonché l'intera *Fam.*, I 7, a Tommaso da Messina, «contra senes dyaleticos», per non parlare delle tirate antidialettiche delle *Invective contra medicum*), non meno vero è che il *Decameron* si impegna invece sul terreno della filosofia morale.¹⁷

Il secondo esempio è tratto ancora da una porzione del testo in cui l'autore parla con la propria voce. Nel concedere che la raccolta possa avere forti dislivelli, non solo qualitativi, ma anche in relazione alla focalizzazione su materie diverse, più o meno nobili, Boccaccio avverte:

[...] a avere a favellare a semplici giovinette, come voi il più siete, sciocchezza sarebbe stata l'andar cercando e faticandosi in trovar cose molto esquisite, e gran cura porre di molto misuratamente parlare. Tuttavia chi va tra queste leggendo, lasci star quelle che pungono, e quelle che diletano legga: elle, per non ingannare alcuna persona, tutte nella fronte portan segnato quello che esse dentro dal loro seno nascoso tengono (*Concl. aut.*, 18-19).

Sarà forse troppo azzardato, ma vale la pena azzardare. Con Seneca, Giovenale, Livio, Orazio, Ovidio è una presenza sotterranea ma costante nel *Decameron* (lo è da subito, ma là con clamorosa esibizione, all'altezza del

¹⁶ Giustamente sottolinea la peculiare emulsione narrativa di principi di impegno trattatistico-filosofico Battaglia Ricci 2000.

¹⁷ Sull'avversione petrarchesca e boccacciana per la dialettica cf. Gentili 2017.

Filocolo); a parte le eroine degli amori tragici della quarta giornata, spesso imparentate con le ovidiane delle *Heroides*, la stessa qualifica delle novelle come di un libro «senza titolo» (IV *Intr.*, 3) può rimandare a un testo che, come gli *Amores*, è caratterizzato dalla varietà della materia.¹⁸ Suggesto la possibilità che nel passo sopra selezionato Boccaccio possa, da par suo, adibire Ovidio, più specificamente l'Ovidio dei *Tristia*. Il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 489 (secc. XIII *ex.*-XIV *in.*) tramanda, insieme a varie altre opere ovidiane e pseudo-ovidiane, appunto i *Tristia*, e reca correzioni e varianti, *notabilia*, postille, varie *maniculae*, nonché tre disegni di mano di Boccaccio;¹⁹ ciò che conferma, se mai ce ne fosse bisogno, l'attenzione anche per quel testo. Con violento *hysteron proteron* il poeta in esilio si congeda nell'*incipit* dalle sue elegie, raccomandando al libro di non nuocere a chi l'ha scritto, e anzi di non tentarne neppure la difesa, che non potrebbe arrecare che ulteriore danno. Vada a Roma senza aspirare alla gloria, e non arrossisca se non piacerà al lettore; a chi lo disdegna dica esplicitamente di non essere maestro d'amore. Soggiunge (*Tristia*, I i 105-114):

cum tamen in nostrum fueris penetrare receptus,
 contigerisque tuam, scrinia curva, domum,
 aspicias illic positos ex ordine fratres,
 quos studium cunctos evigilavit idem.
 Cetera turba *palam titulos ostendet apertos,*
et sua detecta nomina fronte geret;
 tres procul obscura latitantes parte videbis;
 sic quoque, quod nemo nescit, amare docent.
 Hos tu vel fugias, vel, si satis oris habebis,
 Oedipodas facito Telegonosque voces.

La mossa ironica di Boccaccio sembra suggerire al lettore disarmato di tenersi lontano dalle novelle maggiormente compromesse con la materia amorosa; e allo stesso tempo, con *oppositio in imitando* tipicamente sua rispetto all'ipotesto ovidiano, calca la mano sul fatto che le novelle esposte sul versante erotico esibiscono spavalamente, «nella fronte», la materia.

¹⁸ Cf. Boccaccio, *Decameron* (Branca): 460 n. 1; Boccaccio, *Decameron* (Quondam-Fiorilla-Alfano): 686, n. *ad l.*

¹⁹ Cf. Cursi-Fiorilla 2013: 54 num. 6; Marchiaro 2013: 363-4, scheda 70 (dove si segnala che gli interventi di Boccaccio sono soprattutto presenti nei fogli contenenti *Fasti* e *Tristia*). Sia pure in via dubitativa, assegna ai primi anni Quaranta del Trecento gli interventi di Boccaccio Signorini 2011: 394.

Ma la sollecitazione è in entrambi i casi a doppio taglio; perché così come la prosopopea ovidiana, che invita le elegie dei *Tristia* a non accompagnarsi con la produzione amorosa, ribadisce il pregio incontestabile di quella precedente esperienza, Boccaccio protesta con forza che un *Decameron* privo delle novelle che «pungono» è una rinuncia che va messa sul conto del lettore inadeguato a reperire la *medulla* racchiusa nel *cortex* ludico. Va pure ricordato che l'elegia iniziale dei *Tristia* affiora come gesto di congedo sin dalle prime prove boccacciane, nel *Filocolo* e nella *Fiammetta*,²⁰ ma si capisce che in esse la personificazione del libro al momento dell'addio sia congrua agli esiti dei testi, soprattutto, per la piena convergenza nello *stilus humilis*, nel secondo caso. L'assunzione è invece del tutto spiazzante per il *Decameron*, il che spiega che i commenti non avvertano la pertinenza di un'agnizione così sofisticata.

Un'altra finestra sul *modus operandi* boccacciano è aperta dal *Proemio*. In esso, come opportunamente ricordato da Branca, è agevole rintracciare convergenze col sonetto proemiale del *Canzoniere*.²¹ Tutto ciò riguarda però fatti di struttura e, si potrebbe dire, di *dispositio*, più che rilevabili convergenze intertestuali, che possono invece essere riscontrate, una volta di più, in esponenti della classicità latina. Il luogo cardinale del *Proemio* è costituito dall'impegno a restituire agli amici il beneficio per il soccorso prestato all'autore sofferente per una tormentata vicenda amorosa. Gli snodi essenziali di quella soglia testuale sono esposti in questa successione: 1) gratitudine per il sollievo ricevuto dagli amici; 2) obbligatoria conservazione della memoria dei benefici ricevuti; 3) necessaria restituzione di quegli stessi benefici a chi più ne ha bisogno (le donne afflitte da pene amorose che, a differenza degli uomini, cui è dato profittare delle distrazioni offerte dallo svago o dal lavoro, devono nascondere le proprie affezioni);²² 4) offerta di beneficio, una volta assolto il compito primario dell'aiuto verso chi ne è bisognoso, che comporti insieme «diletto» e «utile consiglio» (§ 14). Giustamente, a proposito di questa ultima coppia, si rimanda al vulgato precetto oraziano (*Ars poetica*, 343). Non si possono certo misconoscere a Boccaccio interessi di poetica (tanto meno

²⁰ Cf. Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio): V 97 1, 673-4, 968 n. 1; Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta* (Delcorno): IX 1 1, 186, 386 n. 1.

²¹ Cf. Boccaccio, *Decameron* (Branca): 5 n. 2 e 10 n. 1.

²² Quanto ciò, per altro verso, obbedisca a precise istanze medico-terapeutiche (per cui cf. infra) mostra Tonelli 2015: 201-21 (ma tutto il volume è degno di attenzione).

lo farò io), che sono anzi vivissimi in tutta la sua carriera;²³ ma mi pare che la esclusiva focalizzazione su quel diffusissimo ammaestramento rischi di essere decentrata rispetto al vero nucleo del discorso. Nel caso presente non è tanto la modalità poetica operativa a essere in discussione, quanto l'urgenza di corrispondere al beneficio con inderogabile disobbligo.

Se si tiene presente l'articolazione, sorvegliata e insistita, che regola il *Proemio*, più che Orazio, alle spalle pare infatti di dover rintracciare il Seneca del *De beneficiis*. Per la verità Boccaccio si rifà a quel testo, salvo errore, solo in data posteriore al *Decameron*, precisamente nelle *Esposizioni* dantesche, nella «esposizione litterale» al canto IV:²⁴ ma lo fa in modo ineccepibile, non solo citando lo specifico libro del trattato (il quinto), ma traducendo pressoché *verbatim* (con il solo attribuire a Diogene quella che è considerazione di Seneca) la conclusione del quarto capitolo, appunto, del quinto libro.²⁵ Quella tardiva citazione non dovrebbe perciò ostare, salvo prove inoppugnabilmente contrarie, e la sempre possibile intermediazione di altro filtro (come uno stralcio da testo compilativo, risucchiato da una delle tante *Vitae philosophorum* o *specula* enciclopedici circolanti), a una conoscenza di prima mano del *De beneficiis* anche in date antecedenti.²⁶

Premesso che qui sarà all'opera una memoria letteraria che si pone anche oltre la semplice intertestualità, collocandosi in una totalmente assimilata riappropriazione, una lettura parallela di alcuni passi, nell'ordine, del *Proemio* e del trattato senecano, può offrire risultati interessanti:

²³ Cf. Bragantini 2017.

²⁴ Cf. Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan): 242-43.

²⁵ Quanto si legge nelle *Esposizioni* (ed. e loc. cit.): «Dice Seneca nel libro V *De beneficiis* che Alessandro, re di Macedonia, s'ingegnò molto di poterlo [scil.: Diogene] avere appresso di sé e con grandissimi doni e profferte molte volte il fece sollicitare; le quali tutte recusò, alcuna volta dicendo che egli era molto maggior signore che Alessandro, in quanto egli era troppo più quello che egli poteva rifiutare che quello che Alessandro gli avesse potuto donare», segue da presso Seneca, *De beneficiis*, V 4: «! ne ille [scil.: Diogene] tunc merito et sibi et ceteris, quibus ad dispiciendam veritatem non erat obfusa caligo, supra eum [scil.: Alessandro] eminere visus est, infra quem omnia iacebant; multo potentior, multo locupletior fuit omnia tunc possidente Alexandro; plus enim erat, quod hic nollet accipere, quam quod ille posset dare».

²⁶ Analogamente, il Seneca delle *Epistulae ad Lucilium* è scarsamente citato da Boccaccio (cf. Mazza 1966: 16), pur essendo, come visto, a più riprese utilizzato nel *Decameron*. Cf. anche Costantini 1974. Più in generale, cf. Signorini 2011; nonché i saggi e le schede in De Robertis *et alii* 2013.

Ma quantunque cessata sia la pena, *non per ciò è la memoria fuggita de' benefici già ricevuti, datimi da coloro a' quali per benivolenza da loro a me portata erano gravi le mie fatiche: né passerà mai, sí come io credo, se non per morte.* E per ciò che *la gratitudine, secondo che io credo, trall'altre virtù è sommamente da commendare e il contrario da biasimare, per non parere ingrato ho meco stesso proposto di volere, in quel poco che per me si può, in cambio di ciò che io ricevetti, ora che libero dir mi posso, e se non a coloro che me atarono, alli quali per avventura per lo lor senno o per la loro buona ventura non abisogna, a quegli almeno a' quali fa luogo, alcuno alleggiamento prestare* (*Proemio*, 6-7).

All'inizio del suo trattato dedicato all'amico Ebuzio Liberale, Seneca tocca i punti problematici del rapporto tra beneficio (comunque da operare, perché sempre attitudine lodevole, ma mai da elargire in modo disinvolto e incline alla sperpero) e sua restituzione, e affronta insieme il nodo del rischio dell'ingratitude; di tutto ciò Seneca discute ricorrendo, con aggancio topico, a un plesso figurale derivante dalla logica economica, secondo un tragitto argomentativo che è agevole vedere come base del passo di Boccaccio, soprattutto se si ricorda che nell'intero testo senecano le parole chiave (*beneficium, memoria*, cui corrispondono l'obbligo di *reddere* e, sul versante negativo, il rischio di trovarsi di fronte agli *ingrati*) sono le stesse su cui si regge il *Proemio*.²⁷

Inter multos ac varios errores temere inconsulteque uiuentium nihil propemodum, uir optime Liberalis, dixerim, [quam] quod beneficia nec dare scimus nec accipere. Sequitur enim, ut male conlocata male debeantur; de quibus non redditis sero querimur; ista enim perierunt, cum darentur. *Nec mirum est inter plurima maximaque uitia nullum esse frequentius quam ingrati animi. [...] Nec facile dixerim, utrum turpius sit infitari an repetere beneficium; id enim genus huius crediti est, ex quo tantum recipiendum sit, quantum ultro refertur; decoquere uero foedissimum ob hoc ipsum, quia non opus est ad liberandam fidem facultatibus sed animo; reddit enim beneficium, qui debet. [...] Eodem animo beneficium debetur, quo datur, et ideo non est neglegenter dandum – sibi enim quisque debet, quod a nesciente accepit –; ne tarde quidem, quia, cum omni in officio magni aestimetur dantis uoluntas, qui tarde fecit, diu noluit [...]* (*De beneficiis*, I 1).²⁸

²⁷ «Multa sunt genera ingratorum, ut furum, ut homicidarum, quorum una culpa est, ceterum in partibus uarietas magna; ingratus est, qui beneficium accepisse se negat, quod accepit, ingratus est, qui dissimulat, *ingratus, qui non reddit, ingrattissimus omnium, qui oblitus est*» (III 1 3).

²⁸ Cf. ancora, con riferimento alla *memoria* del beneficio (per cui vd. *infra*): «Ingratos quoque memoria cum ipso munere incurrit, ubi ante oculos est et obliuisci sui non sinit,

Seneca torna spesso contro l'ingratitude, considerata la piú grave colpa; cosí poco oltre:

Erunt homicidae, tyranni, fures, adulteri, raptores, sacrilegi, proditores; *infra omnia ista ingratus est, nisi quod omnia ista ab ingrato sunt*, sine quo uix ullum magnum facinus adcreuit. Hoc tu *caue tamquam maximum crimen ne admittas*, ignosce tamquam leuissime, si admissum est (*ibi*, I 10 4).

Quanto al legame contratto attraverso il beneficio, e al dovere di conservare memoria di esso, Seneca è categorico:

Tu me aliquid eorum doce, per quae beneficentior graviorque aduersus bene merentes fiam, per quae obligantium obligatorumque animi certent, ut, qui praestiterunt, obliuiscantur, *pertinax sit memoria debentium* (*ibi*, I 4 5).

Una volta che si sia precisato che il punto essenziale del *Proemio* riguarda la restituzione del beneficio, sarà agevole riscontrare altri, e non meno decisivi, punti di contatto col trattato di Seneca. La dichiarazione di intenti da parte di Boccaccio, in merito alla modalità di restituzione, non può essere equivocata, e tocca nell'ordine i seguenti tre punti: la necessità (prestare soccorso appunto «dove il bisogno apparisce maggiore»; *Proemio*, 8), il piacere e l'utile. Non sorprenderà trovare una scalarità quasi identica, ancora, nel *De beneficiis* (I 11 1 e 6):

Sequitur, ut dicamus, quae beneficia danda sint et quemadmodum. *Primum demus necessaria, deinde utilia, deinde iocunda, utique mansura. Incipiendum est autem a necessariis; aliter enim ad animum peruenit, quod uitam continet, aliter, quod exornat aut instruit.* [...] Videamus, quid oblatum maxime uoluptati futurum sit, quid frequenter occurrurum habenti, ut totiens nobiscum quotiens cum illo sit; utique cauebimus, *ne munera superuacua mittamus: ut feminae aut seni arma uenatoria, aut rustico libros, aut studiis ac litteris dedito retia.*

Non solo l'ordine delle priorità è pressoché il medesimo (con la postilla che la diade oraziana di utile e dilettevole, ovviamente nota a Boccaccio nella sua originale pertinenza oraziana, potrà essere qui filtrata dall'inflessione di Seneca, e infatti venire utilizzata non a scopi precipuamente

sed auctorem suum ingerit et inculcat. Eo quidem magis duratura quaeramus, quia numquam admonere debemus; ipsa res euanescentem memoriam exciteb» (I 12 1); «atqui nihil magis praestandum est, quam ut memoria nobis meritorum haereat, quae subinde reficienda est, quia nec referre potest gratiam, nisi qui meminit, et, qui meminit, eam referb» (II 24 1).

compositivi, ma virata invece sulla urgente efficacia terapeutica); lo stesso accento posto sui doni inutili (le armi da caccia alle donne, le reti a chi è dedito agli studi) richiama, per opposizione, gli svaghi non permessi al sesso femminile colpito dalla malinconia amorosa e oppresso dai divieti familiari, svaghi praticabili invece dagli uomini che si trovino in situazioni simili («Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello, per ciò che a loro, volendo essi, non manca l'andare a torno, udire e veder molte cose, *uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giocare o mercatare*»; *Proemio*, 12).

Tutti gli spezzoni finora allegati sarebbero, se presi singolarmente, senz'altro insufficienti a mostrare la vicinanza del *Proemio* al *De beneficiis*. Ma non mi pare arrischiato sostenere che l'ispessirsi di quei tratti in reticolo sempre più stretto (che tocca sia specifici fatti testuali, sia comuni termini chiave, sia infine identici puntelli della trafilata argomentativa), tenda a fare sistema; il che, sia detto di sfuggita, deve far riflettere da subito sull'inadeguatezza di ogni lettura che, ignara di quanto ha raggiunto la critica boccacciana soprattutto negli ultimi decenni, si ostina a presentare il *Decameron* come testo di mero intrattenimento, o non sembra comunque fare i conti fino in fondo con la novità progettuale che lo caratterizza.²⁹

Neppure si deve credere che il trattato di Seneca (o altro testo del filosofo, o ancora una diversa fonte illustre) si lasci rintracciare necessariamente nelle sole zone liminari, e più manifestamente impegnate, del testo, perché è tratto caratteristico di Boccaccio, e tale da lasciare disorientati anche i lettori più attrezzati, sciogliere in procedimento narrativo quanto in altre sedi parrebbe più opportuno fissare secondo intenti esplicitamente legati a una qualche forma di teoresi (proprio in questo risiede la peculiarità del suo disegno, e la conseguente difficoltà di orientamento in sede esegetica); è però un fatto che gli appoggi a testi per diversi motivi

²⁹ Nella sua *Introduzione* a Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano), Quondam definisce il testo come «un libro di lettura mascherato da libro di studio», e tenta poi una conciliazione, affermando che «quel formato [quello dell'autografo berlinese] non è solo da studio, è invece compatibile con altri impieghi in nobili dimore»: 49-50. Dovessi cercare una definizione unicamente valida per il *Decameron* (ciò che mi guardo bene dal fare), rovescerei i termini della prima affermazione, come una ormai imponente serie di lavori obbliga a fare; ciò che ha ricadute ovvie anche sulla tenuta della seconda.

canonici siano spesso percepibili là dove la temperatura filosofico-morale si eleva manifestamente rispetto al resto del dettato (cf. *infra*).

Si ponga mente, a esempio, alla risposta di Zima a Francesco Vergellesi, dopo che l'accorta *sermocinatio* del giovane gli ha garantito il pegno amoroso della moglie di Francesco.³⁰ La novella è incentrata sulla dialettica oppositiva tra scambio (che necessariamente prevede una corresponsione di qualche tipo) e dono (si è dunque ancora all'interno dei dilemmi comportamentali analizzati nel *De beneficiis*), e mette in scena la lotta tra l'avarizia di Vergellesi (di cui il controllo esercitato sulla moglie è esito solo apparentemente collaterale) e la capacità di Zima di vincere la sfida, ottenendo così l'amore della donna. Una volta terminato il soliloquio inscenato abilmente in forma pseudo-dialogica da Zima, Vergellesi, menzionando i patti prima stabiliti (che prevedevano il dono del palafreno quando il marito avesse concesso allo spasimante di poter parlare da solo a sola con la donna), ricorda a Zima che il cavallo è ora suo. Questa la risposta di Zima:

«Messer sí; ma se io avessi creduto trarre di questa grazia ricevuta da voi tal frutto chente tratto n'ho, senza domandarlavi ve l'avrei donato: e or volesse Iddio che io fatto l'avessi, per ciò che voi avete comperato il pallafreno, e io non l'ho venduto» (III 5 28).

È qui possibile rintracciare eco di altro passo dal *De beneficiis* (II 1 4):

Non tulit gratis, qui, cum rogasset, accepit, quoniam quidem, ut maioribus nostris grauissimis uiris uisum est, nulla res carius constat, quam quae precibus empta est.

Il passo è già volgarizzato da Dante («Per che dice Seneca che “nulla cosa piú cara si compera che quella dove i prieghi si spendono”»), all'interno del discorso sulla liberalità che si legge in *Convivio*, I viii 16, preceduto dalla celebre formulazione dantesca:³¹

³⁰ L'individuazione della specifica strategia retorica di Zima si deve a Forni 1986.

³¹ La citazione senecana potrebbe non essere diretta, ma mediata dalla *Summa Theologiae* (IIa-IIae, q. 83 a. 2: «sicut Seneca dicit, nulla res carius emitur quam quae praecibus empta est»); cf. Dante, *Opere* (Fioravanti-Giunta): 155 n. *ad l.* A una piú vasta congerie di possibili fonti rimanda quanto si legge in Dante, *Opere minori* (Vasoli-De Robertis): 59-60, n. *ad l.*

La terza cosa, nella quale si può notare la pronta liberalitate, si è dare [dono] non domandato: acciò che 'l domandato è da una parte non virtù ma mercantantia, però *che* lo ricevitore compera, tutto che 'l datore non venda.³²

La risposta di Zima è singolarmente più vicina sul piano propriamente testuale a quella di Dante che non a quella di Seneca.³³ Dico singolarmente perché non solo la tradizione del *Convivio*, per quanto è dato oggi sapere, è quasi tutta più tarda (sec. XV);³⁴ ma anche perché, se si legge attentamente il *Trattatello*, sia nella prima che nella seconda redazione, i cenni al *Convivio* sono, rispetto a quanto viene detto in specifico delle altre opere di Dante, assai generici, tanto da far pensare che Boccaccio non abbia avuto accesso diretto al testo, della cui fisionomia avrà però forse potuto ricevere qualche notizia da persone più informate su esso (il candidato più plausibile potrebbe essere Andrea Lancia, che sappiamo avere frequentato in più occasioni Boccaccio, e che, nel suo commento alla *Commedia*, oltre a citare, o a implicare con pertinenza, il trattato dantesco nella propria esegesi, offre spesso lezioni poziori rispetto a quelle offerte dall'archetipo).³⁵ Beninteso, la vicinanza tra il passo dantesco e il boccacciano potrebbe derivare anche da fonte comune (che non può essere, nel caso, la *Summa* tomistica o altri testi recanti quel brano, implicati invece nella esplicita citazione del *Convivio*). Resta che il discorso della novella, appoggiandosi comunque a Seneca, mostra il comportamento non virtuoso di Vergellesi, che risulta così essere rappresentante per eccellenza di quella richiesta importuna, e dannosa per la valutazione morale cui si espone il proponente, che proprio il *De beneficiis* stigmatizza a più riprese.³⁶

³² Dante, *Convivio* (Brambilla Ageno): II 36-7.

³³ Cf. Forni 2008: 85-108 (part. 103-4).

³⁴ Cf. Dante, *Convivio* (Brambilla Ageno): I 3-41.

³⁵ All'opposto Padoan 1984², secondo il quale «ebbe [Boccaccio] certamente tra mano il *Convivio*, il *De vulgari Eloquentia*, la *Monarchia* (la descrizione dettagliata di queste opere, quale si ritrova nella biografia dantesca scritta dal B., ci assicura infatti della conoscenza diretta [...]): I 647. Ma la convenzionalità dei riferimenti al *Convivio*, rispetto a quanto esposto più partitamente per le altre opere, autorizza invece più di un dubbio; cf. Boccaccio, *Trattatello* (Ricci): 488 § 199 (prima redaz.); 530 § 137 (seconda redaz.). Per quanto detto su Lancia e il *Convivio* cf. Lancia, *Chiose alla 'Commedia'* (Azzetta): I 22 (oltre ai rinvii *ad indicem*).

³⁶ Cf. a es. (in aggiunta a quanto già indicato): «Contra ingrata sunt, ut dixi, licet re ac specie magna uideantur, quae danti aut extorquentur aut excidunt, multoque gratius uenit, quod facili quam quod plena manu datur» (I 7 2); «Ille accipit, cum rogasset; ego

I procedimenti compositivi di Boccaccio non sono però sempre individuabili tramite contorni ben definiti, ed è anzi fatto che caratterizza in positivo il suo sincretismo culturale la tendenza a far confluire, in zone del racconto che sono volta per volta da circoscrivere, spunti di diversa provenienza. Esempio chiarificatore di tali complesse galassie testuali è fornito dalle novelle del conte di Anguersa e di Ghismonda, più specificamente dagli appassionati discorsi amorosi delle due donne, la moglie del figlio del re di Francia, e la figlia di Tancredi (II 8 11-18; IV 1 31-45).³⁷ Sia l'estensione non usuale delle due dichiarazioni, sia la loro articolazione, sciorinata secondo sequenze che mostrano segni di vicinanza (malgrado la differenza delle situazioni), sia infine il manifesto impegno intellettuale che esse presuppongono, mettono sull'avviso; non stupisce perciò che i commenti registrino la prossimità di quei due passi, prossimità che deve in buona parte essere fatta risalire per l'appunto a intertesti comuni.³⁸

Per non appesantire l'argomentazione con la presentazione, in sequenza, dei due brani e dei loro intertesti, che comportano prelievi differenti (a esempio, nel discorso della moglie del figlio del re di Francia, la presenza di Andrea Cappellano, da dare per scontata), meglio innanzi tutto registrare un tratto convergente, che è allo stesso tempo, per altro verso, tratto distintivo. Seleziono solo pochi brani dai due discorsi:

E chi sarebbe colui che dicesse che non dovesse molto più esser da riprendere un povero uomo o una povera femina, a' quali con la loro fatica convenisse guadagnare quello che per la vita loro lor bisognasse, se da amore stimolati fossero e quello seguissero, che una donna la quale, ricca e *oziosa* e a cui niuna cosa che a' suoi disideri piacesse mancasse? Certo io non credo niuno. [...] Egli è il vero che, per la lontananza di mio marito non potendo io agli stimoli della carne né alla forza d'amor contrastare, le quali sono di tanta potenza, che i fortissimi uomini non che le tenere donne hanno già molte volte vinti e vincono tutto il giorno, essendo io *negli agi e negli ozii* ne' quali voi mi vedete, a secondare li piaceri d'amore e a divenire innamorata mi sono lasciata trascorrere (II 8 12, 15);

non rogaram» (I 14 3; pensiero attribuibile a chi non vuole essere confuso con altri beneficiati).

³⁷ Per Ghismonda, oltre a quanto si dirà, importanti i rinvii a passi della vicenda ovidiana di Mirra e Cinira (*Metamorphoses*, X 298-331), nonché alla boeziana *Consolatio philosophiae*, III c. 6, 1-6, segnalati in Forni 1992: rispettivamente 111-13, 78 n. 14.

³⁸ Cf. Boccaccio, *Decameron* (Branca): 263 n. 5, 480 n. 2; Boccaccio, *Decameron* (Quondam-Fiorilla-Alfano): 304.

e ricordarti [Tancredi] dovevi e dei, quantunque tu ora sie vecchio, chenti e quali e con che forza vengano le leggi della giovinezza: e come che tu, uomo, in parte ne' tuoi migliori anni nell'armi essercitato ti sù, non dovevi di meno conoscere quello che *gli ozii e le delicatezze* possano ne' vecchi non che ne' giovani (IV 1 33).

Le parentele tra i due lacerti sono a prima vista tenui, ma lo diventano assai meno se vengono ricondotte a uno dei testi da cui entrambi muovono, da identificare, nel caso presente, nella glossa di Dino Del Garbo alla cavalcantiana *Donna me prega*, testo che, prima ancora di essere trascritto nell'autografo vaticano (Chig. L V 176), Boccaccio cita nel *Teseida* (la lunga chiosa a VII 50), ma che gli è certamente noto anche prima.³⁹

Più riconoscibile è l'eco di un passo dalla glossa di Dino nel primo brano selezionato. Si legge in essa:

Deinde cum dicit *Ancora di lui uedrai* etc. intermiscet auctor in quibus mane-
[rie]bus hominum (quantum ad mores ciuiles) frequentius accidit hec passio;
et uult dicere quod hec passio amoris, ut plurimum, reperitur in hominibus
nobilibus; [...] in hominibus enim istis frequentius reperitur hec passio amo-
ris. Et causa huius est multiplex. Una causa est (et ista uidetur esse potissima
inter alias) quia homines alii populares sunt plus dediti cogitationibus que
uersantur circa opera ciuilia, que necessaria sunt in uita: nam quidam dant se
uni artificio, quidam uero alteri, et ideo distrahuntur multum a tali cogitatione
et sollicitudine que est in hac passione. Homines uero nobiles et potentes,
quia circa talia opera artium non uacant, plus sunt apti incurrere tales cogita-
tiones que circa hanc passionem uersantur. [...] Nunc autem facilius mouetur
animus rei amate ad redamandum aliquem nobilem quam aliquem uilem, quo-
niam in nobili sunt gestus et mores primi placibiliores, ex quibus mouetur
quis ad amandum aliquem, quam sint in aliis. Et propterea optime dixit iste
quod hec passio plus inuenitur in istis quam in aliis.⁴⁰

³⁹ Cf. Usher 2004: 1-19 (con altra bibliografia sulla questione). Quanto alla citazione della glossa di Dino Del Garbo da parte di Boccaccio, cf. Boccaccio, *Teseida* (Limentani): 464; e il più recente Boccaccio, *Teseida* (Agostinelli-Coleman): 203. La precoce attenzione di Boccaccio per la glossa di Dino è certo favorita dalla cultura medica ampiamente diffusa alla corte angioina, e vigorosamente patrocinata da re Roberto; cf. Robert 2015: 311-6.

⁴⁰ Seguo il testo in Appendice a Cavalcanti, *Rime* (Favati): 348-78 (part. 373). Tonelli 2015: 219-20 e n. 18 cita opportunamente parte di questo stesso passo, senza peraltro collegarlo ai brani decameroniani qui segnalati.

È chiaro cosa accomuna le posizioni delle due donne tra di loro, e ai passi selezionati dalla glossa di Dino Del Garbo; non solo l'invincibilità di amore, ma soprattutto il rilievo che esso attecchisce più facilmente in esseri umani (tanto più, per la ragioni esposte nel *Proemio*, donne) di condizione agiata, atteso che chi è dedito a una professione, o deve comunque badare al proprio sostentamento, non ha modo, avverte la glossa, di poter coltivare la passione amorosa.⁴¹ Lo stesso principio che accomuna le due rivendicazioni femminili le distingue però in un punto cruciale, quello della nobiltà che deve caratterizzare l'essere amato, propugnato con convinzione dalla moglie del figlio del re, rovesciato invece con foga da Ghismonda a difesa del suo amore con un uomo di umile condizione.⁴²

Per l'apostrofe sulla vera nobiltà da parte di Ghismonda, il commento di Branca rimanda a una vasta area di intertesti, dallo stesso Boccaccio alle rime stilnovistiche, al Dante del quarto trattato del *Convivio*, ad Andrea Cappellano, al Seneca delle *Epistulae ad Lucilium* («omnes, si ad originem primam revocantur, a dis sunt»: XLIV 1), a Giovenale («nobilitas sola est atque unica uirtus»: *Saturae*, VIII 20).⁴³ Non si tratta affatto di rimandi, alla lettera, impertinenti, piuttosto di intertesti rappresi in brevità apoftegmatica e scheggiati rispetto all'attento, meticoloso smontaggio delle idee correnti sulla nobiltà effettuato dalla donna. È possibile che anche in questo caso ci si trovi di fronte a un affioramento di pagine del *De beneficiis*. Nel terzo libro, Seneca affronta a lungo la questione della nobiltà (si capisce, all'interno della concezione romana del termine), e si interroga su un punto che, per gli scopi presenti, è, per la perfetta corrispondenza dei contesti, fondamentale: se cioè sia possibile giudicare singoli comportamenti degli schiavi come segnali (malgrado la fortuna non benevola alla nascita) di un animo nobile, superiore a quello dei loro smidollati padroni, nobili solo in superficie, e in forza della rigidità delle convenzioni sociali. Un passo in particolare è rimarchevole:

⁴¹ Il riferimento agli agi di chi non è impedito dalle necessità della vita richiama perciò anche l'accenno alle donne «oziose» (*Proemio*, 10), nonché la dichiarazione finale, secondo la quale il lavoro è stato «offerto all'oziose e non all'altre» (*Concl. aut.*, 20); cf. anche III 1 3, e la versione corrosivamente parodistica offerta da Alibech, che afferma di aver intrapreso la sua personale esperienza eremitica «per servire a Dio e non per istare oziosa» (III 10 26).

⁴² Su questi temi cf. Ellero 2013-2014, con rimandi alla folta bibliografia a essi relativa.

⁴³ Cf. Boccaccio, *Decameron* (Branca): 480-1 n. 7.

Eadem omnibus principia eademque origo; nemo altero nobilior, nisi cui rectius ingenium et artibus bonis aptius. Qui imagines in atrio exponunt et nomina familiae suae longo ordine ac multis stemmatum inligata flexuris in parte prima aedium collocant non noti magis quam nobiles sunt? Unus omnium parens mundus est; sive per splendorum sive per sordidos gradus ad hunc prima cuiusque origo perducitur. Non est, quod te isti decipiant, qui, cum maiores suos saepe recensent, ubicumque nomen inlustre defecit, illo deum infulciunt. Neminem despexeris, etiam si circa illum obsoleta sunt nomina et parum indulgente adiuta fortuna. Sive libertini ante vos habentur sive servi sive exterarum gentium homines, erigite audacter animos et, quidquid in medio sordidi iacet, transilite: expectat vos in summo magna nobilitas (III 28 1-3).

Nelle parole di Ghismonda si avvertono echi precisi del passo: dall'accusa contro il «peccato [...] della fortuna» (§ 38); alla constatazione di un'origine a tutti comune («tu [*scil.*: Tancredi] vedrai noi d'una massa di carne tutti la carne avere e da uno medesimo Creatore tutte l'anime con uguali forze, con uguali potenze, con uguali virtù create»; § 39);⁴⁴ alla proclamazione della vera nobiltà, attingibile solo con le operazioni virtuose («[...] colui che virtuosamente adopera, apertamente sé mostra gentile, e chi altramenti il chiama, non colui che è chiamato ma colui che chiama commette difetto»; § 40). Anche in questo caso, è l'infittirsi dei rimandi, in sé topici, in uno stesso spazio testuale, cui va aggiunto il parallelismo dei contesti, a far ritenere verosimile la presenza dell'intertesto senecano, piuttosto che, a esempio, quello di Giovenale, che da Seneca manifestamente (e forse proprio dal segmento selezionato) dipende.⁴⁵

Ammesso che il percorso fin qui seguito abbia senso e coerenza, si potrebbero formulare due provvisorie avvertenze (ulteriore convalida del fatto che il setacciamento di fonti e intertesti non è operazione fine a se stessa), utili a rafforzare quanto è stato prospettato precedentemente. Sul piano culturale, il meticcio degli intertesti decameroniani mostra ad evidenza quanto il progetto intellettuale non solo di quella raccolta, ma dell'intera carriera letteraria di Boccaccio, pur potendosi (soprattutto nella sua seconda parte) per alcuni versi avvicinare a quello di Petrarca,

⁴⁴ Nella prima affermazione è possibile rilevare l'eco delle parole di Gesù a Nicodemo: «Quod natum est ex carne caro est» (*Io.*, III 6).

⁴⁵ Non è il tema comune, evidentemente, a contare (quello della vera e falsa nobiltà, della reale e fittizia virtù); ma il fatto che esso, nella già indicata ottava satira di Giovenale, prenda le mosse, come in Seneca, dagli imbolsiti nobili che su null'altro possono contare che sulle effigie degli antenati.

vada da esso distinto, per attenzione a testi disparati della letteratura recente, accostati senza scosse ai classici latini (per non parlare, naturalmente, della democrazia stilistica riscontrabile nel capolavoro). Sul piano interpretativo, se ne dovrebbe legittimamente inferire che il *Decameron*, giusta i rilievi da cui si è partiti, è un testo narrativo con intenti di filosofia morale. Si deve aggiungere, contro la piú diffusa vulgata, che tale impegno contempla, accanto all'amore, e su un gradino non certo inferiore (come attestato dal filo rosso ininterrotto che lega la sezione proemiale alle novelle dell'ultima giornata, con apice nella digressione che chiude la novella di Tito e Gisippo), la trattazione dei benefici derivanti dall'amicizia, e dei doveri che ne conseguono.⁴⁶

Renzo Bragantini
 (“Sapienza”, Università di Roma)

⁴⁶ Nel ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, A 204 inf., recante, accanto alla versione latina dell'*Etica Nicomachea* di Roberto Grossatesta, il commento di san Tommaso (quest'ultimo, tranne le prime sedici righe, tutto di mano di Boccaccio, che si sottoscrive alla fine del testo), sono numerosi i segni di attenzione, mentre una delle tre postille, rielaborando il commento tomistico, offre una definizione dell'amicizia; cf. Petoletti 2013, cit.: 348-50, scheda 70 (la postilla, inserita in una cornice geometrica, è riprodotta *ibi*: 46). Per l'importanza del testo aristotelico e del suo commento tomistico cf. Kirkham 1993: 249-51; Bausi 1999; Barsella 2012; Battaglia Ricci 2013: 157-72.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta* (Delcorno) = Giovanni Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta*, a c. di Carlo Delcorno, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. V, t. 2, Milano, Mondadori, 1994.
- Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965.
- Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio) = Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. I, Milano, Mondadori, 1967.
- Boccaccio, *Genealogie* (Zaccaria) = Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentium*, a c. di Vittorio Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, voll. VII-VIII, tt. 1-2, Milano, Mondadori, 1998.
- Boccaccio, *Teseida* (Agostinelli–Coleman) = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, critical edition by Edvige Agostinelli, William Coleman, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2015.
- Boccaccio, *Teseida* (Limentani) = Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze di Emilia*, a c. di Alberto Limentani, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. II, Milano, Mondadori, 1964.
- Boccaccio, *Trattatello* (Ricci) = Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a c. di Pier Giorgio Ricci, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. III, Milano, Mondadori, 1974.
- Cavalcanti, *Rime* (Favati) = Guido Cavalcanti, *Le rime*, a c. di Guido Favati, Milano · Napoli, Ricciardi, 1957.
- Dante, *Convivio* (Brambilla Ageno) = Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, 2 voll. (il primo in 2 tt.).
- Dante, *Opere* (Fioravanti–Giunta) = Dante Alighieri, *Opere*, Ed. diretta da Marco Santagata, vol. II, *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, a c. di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, Milano, Mondadori, 2014.

- Dante, *Opere minori* (Vasoli–De Robertis) = Dante Alighieri, *Opere minori*, t. I, parte II, a c. di Cesare Vasoli, Domenico De Robertis, Milano · Napoli, Ricciardi, 1988.
- Lancia, *Chiose alla «Commedia»* (Azzetta) = Andrea Lancia, *Chiose alla «Commedia»*, a c. di Luca Azzetta, Roma, Salerno editrice, 2012, 2 tt.
- Petrarca, *Rerum memorandarum libri* (Petoletti) = Francesco Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, a c. di Marco Petoletti, Firenze, Le Lettere, 2014.

LETTERATURA SECONDARIA

- Albanese–Battaglia Ricci–Bessi 2000 = Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci, Rossella Bessi (a c. di), *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno editrice, 2000.
- Ballarini–Frasso 2014 = Marco Ballarini, Giuseppe Frasso, collaborazione di Stefania Baragetti (a c. di), *Verso il centenario del Boccaccio. Presenze classiche e tradizione biblica*, Milano · Roma, Biblioteca Ambrosiana · Bulzoni, 2014.
- Barsella 2012 = Susanna Barsella, *I “marginalia” di Boccaccio all’«Etica Nicomachea» di Aristotele (Milano, Biblioteca Ambrosiana A 204 inf.)*, in Filosa–Papio 2012: 143-55.
- Battaglia Ricci 2000 = «Una novella per esempio». *Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in Albanese–Battaglia Ricci–Bessi 2000: 31-53.
- Battaglia Ricci 2013 = Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna, Longo, 2013.
- Bausi 1999 = Francesco Bausi, *Gli spiriti magni. Filigrane aristoteliche e tomistiche nella decima giornata del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 27 (1999): 205-53.
- Bragantini 2017 = Renzo Bragantini, *Apologie del vero: poetiche novellistiche, da Boccaccio al Cinquecento*, «Italianistica» XLVI (2017): 29-42.
- Bragantini 2018 = Renzo Bragantini, *Petrarch, Boccaccio, and the Space of Vernacular Literature*, in Igor Candido (ed. by), *Petrarch and Boccaccio. The Unity of Knowledge in the Pre-modern World*, Berlin · Boston, De Gruyter.
- Bragantini–Forni 1995 = Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- Brunetti et alii 2013 = Giuseppina Brunetti, Maurizio Fiorilla, Marco Petoletti (a c. di), *Autografi dei letterati italiani. Le Origini e il Trecento*, Roma, Salerno editrice, 2013, t. I.
- Casanova-Robin–Gambino Longo–La Brasca 2017 = Hélène Casanova-Robin, Susanna Gambino Longo, Frank La Brasca (éd. par), *Boccace humaniste latin*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

- Chandelier–Robert 2015 = Joël Chandelier, Aurélien Robert (éd. par), *Frontières des savoirs en Italie à l'époque des premières universités (XIII^e-XV^e siècle)*, Rome, École française de Rome, 2015.
- Costantini 1974 = Aldo Maria Costantini, *Studi sullo Zibaldone Magliabechiano. II. Il florilegio seneciano*, «Studi sul Boccaccio» 8 (1974): 79-126.
- Cursi–Fiorilla 2013 = Marco Cursi, Maurizio Fiorilla, *Giovanni Boccaccio*, in Brunetti *et alii* (a c. di) 2013: 43-103.
- Delcorno 1995 = Carlo Delcorno, *Ironia/parodia*, in Bragantini–Forni 1995: 162-91.
- De Robertis *et alii* 2013 = Teresa De Robertis *et alii* (a c. di), *Boccaccio autore e copista*, Firenze, Mandragora, 2013.
- Di Girolamo–Lee 1995 = Costanzo Di Girolamo, Charmaine Lee, *Fonti*, in Bragantini–Forni 1995: 142-61.
- Ellero 2013-2014 = Maria Pia Ellero, *L'appetito e il piacere. Fonti e intertesti di «Decameron» X 7*, «Levia Gravia» 15-16 (2013-2014) («Umana cosa è aver compassione degli afflitti...»). *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*: 47-59.
- Filosa–Flora 1998 = Elsa Filosa, Luisa Flora, *Ancora su Seneca (e Giovenale) nel «Decameron»*, «Giornale storico della letteratura italiana» 175 (1998): 210-19.
- Filosa–Papio 2012 = Elsa Filosa, Michael Papio (a c. di), *Boccaccio in America*, Ravenna, Longo, 2012.
- Forni 1986 = Pier Massimo Forni, *Zima sermocinante («Decameron» III 5)*, «Giornale storico della letteratura italiana» 163 (1986): 63-74.
- Forni 1992 = Pier Massimo Forni, *Forme complesse nel «Decameron»*, Firenze, Olschki, 1992.
- Forni 2008 = Pier Massimo Forni, *Parole come fatti. La metafora realizzata e altre glosse al «Decameron»*, Napoli, Liguori, 2008.
- Gentili 2017 = Sonia Gentili, *La nature de la poésie et la solitude des poètes de Pétrarque à Boccaccio*, in Casanova-Robin–Gambino Longo–La Brasca 2017: 303-21.
- Kirkham 1993 = Victoria Kirkham, *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*, Firenze, Olschki, 1993.
- Manfredi–Monti 2007 = Antonio Manfredi, Carla Maria Monti (a c. di), *L'antiche e le moderne carte. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, Roma · Padova, Antenore, 2007.
- Marchiaro 2013 = Michaelangiola Marchiaro, in De Robertis *et alii* 2013: 363-64, scheda 70.
- Marchiaro–Zamponi 2015 = Michaelangiola Marchiaro, Stefano Zamponi (a c. di), *Boccaccio letterato*, Atti del Convegno internazionale, Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013, Firenze, Accademia della Crusca, 2015.
- Mazza 1966 = Antonia Mazza, *L'inventario della «parva libraria» di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica» 9 (1966): 1-74.

- Padoan 1984² = Giorgio Padoan, *Boccaccio, Giovanni*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984²: 645-50.
- Petoletti 2013 = Marco Petoletti, *Boccaccio e i classici latini*, in De Robertis *et alii* 2013: 41-9.
- Petoletti 2014 = Marco Petoletti, *Boccaccio e i classici*, in Ballarini–Frasso 2014: 179-91.
- Petoletti 2015 = Marco Petoletti, *Il Boccaccio e la tradizione dei testi latini*, in Marchiari–Zamponi 2015: 105-21.
- Robert 2015 = Aurélien Robert, *Médecine et théologie à la cour des Angevins de Naples*, in Chandelier–Robert 2015: 295-349.
- Rossi = Luca Carlo Rossi, *Sul motto di Cavalcanti in «Decameron», VI 9*, in Manfredi–Monti 2007: 499-517.
- Segre 1974 = Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.
- Segre 1985 = Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Signorini 2011 = Maddalena Signorini, *Considerazioni preliminari sulla biblioteca di Giovanni Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 39 (2011): 367-95.
- Tonelli 2015 = Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2015.
- Usher 2004 = Jonathan Usher, *Boccaccio, Cavalcanti's Canzone «Donna me prega» and Dino's Glosses*, «Heliotropia» 2 (2004): 1-19, *online* all'url <http://www.heliotropia.org/02-01/usher.pdf>.
- Velli 1991 = Giuseppe Velli, *Seneca nel «Decameron»*, «Giornale storico della letteratura italiana» 168 (1991): 321-34.
- Velli 1995 = Giuseppe Velli, *Memoria*, in Bragantini–Forni 1995: 222-48.

LETTERATURA SACRA
E RELIGIOSI NEL *DECAMERON*:
LE PRIME TRE GIORNATE*

*I fra' predicator non mangian carne
sopra 'l tagliar perché non sia veduta
se fosse in torta o in altra battuta
sicuramente allor posson mangiarne.*
Antonio Pucci

Partiamo dal passato: nel 1978 Giorgio Padoan ipotizzava una proto-diffusione autonoma delle prime trenta novelle del *Decameron*, diffusione che renderebbe ragione di alcuni dei passi piú celebri dell'intera opera: le piccate parole dell'Autore in sua difesa nella Introduzione alla quarta giornata.¹

Nel 1991 Vittore Branca veniva ad avvalorare l'ipotesi di Padoan con una prova documentaria: il cod. Vat. lat. 9893.² Il ms., confezionato poco dopo la morte di Boccaccio, è diviso in tre volumi, il primo dei quali contiene le tre giornate iniziali e termina con una carta bianca, il secondo reca le giornate 4-7, il terzo 8-10. Recentemente, un nuovo esame del codice vaticano ha portato Marco Corsi (2007) a confermare l'effettiva attestazione di una possibile e alta diffusione dell'opera limitata alle tre giornate esordiali e di una primitiva diffusione del *Decameron* in sezioni autonome. Il ms. è infatti probabilmente una copia a prezzo, realizzato in una bottega di cartoleria, e potrebbe essere «stato progettato *ab origine* come un *contenitore* diviso in tre unità autonome [...] potenzialmente destinate ad una vendita in sezioni separate, utili a rispondere alle eventuali richieste dei lettori che avevano interesse ad acquistare solo una parte dell'opera». ³ Certo è che le novelle delle tre giornate iniziali hanno molto in comune: la prima, a tema libero, introduce l'opera *in nomine Domini* e

* Accanto al mio maestro Michelangelo Picone, sono ora costretta a ricordare Selenes Sarteschi: mi piace immaginarli vicini, fiamme splendenti nel cielo del Sole.

¹ Vd. Padoan 1978: 93-121, cit. a 100.

² Cf. Branca 1991: 123.

³ Corsi 2007: 56-9, cit. a. 59. Corsivi originali.

celebra uno dei suoi temi fondamentali: il potere della parola, mentre le due seguenti costituiscono un vero e proprio dittico della Fortuna, in cui è la terza ad arrecare una limitazione allo stesso argomento, recepito come amplissimo, quasi illimitato, dai novellatori.⁴ Il tratto comune delle tre giornate consiste soprattutto nell'uso e nella rielaborazione disinvolta, parodica e dissacratoria che Boccaccio fa della letteratura religiosa insieme alla rappresentazione irriverente di tutti i religiosi che vi compaiono. In questo contributo si affronterà dapprima il riuso parodico della letteratura sacra, per passare in seguito a esaminare le modalità fieramente beffarde con cui vengono descritti gli appartenenti al clero all'interno delle prime tre giornate.

1. LA PARODIA SACRA

È davvero cosa nota che le prime tre vicende con cui si apre il *Decameron* parodizzano due generi della letteratura religiosa,⁵ la *confessio* e gli *exempla*. La novella esordiale – su cui ha scritto proficuamente D'Agostino⁶ – schiera in una sfida intellettuale «il piggioro uomo forse che mai nascesse» (§ 15),⁷ Cepparello da Prato, notaio in *hora mortis* a casa di usurari fiorentini in Borgogna, e un frate del luogo, probabilmente francescano, «antico e di santa e di buona vita e gran maestro in Iscrittura e molto venerabile uomo» (§ 30),⁸ con gli esiti esilaranti, ambigui e inquietanti a tutti ben noti.⁹ La I 1, oltre a essere parodia sacra, introduce obliquamente la con-

⁴ Cf. Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano), II 8, 3: 431-2: «Ampissimo campo è quello per lo quale noi oggi spaziando andiamo, né c'è n'è qualcuno che, non che un aringo ma dice non ci potesse leggermente correre, sí copioso l'ha fatto la fortuna delle sue nuove e gravi cose; e per ciò vegnendo di quelle che infinite sono, a raccontare alcuna, dico».

⁵ Della vasta bibliografia che indaga i rapporti tra il *Decameron* e letteratura religiosa cito solo De' Negri 1963: 166-89, Neuschäfer 1983: 103-10, Bragantini 1987, Segre 1989: I, 47-57, Delcorno 1989b: I, 337-63 e Fonio 2007.

⁶ Boccaccio, *Decameron*, I 1 (D'Agostino); si rimanda a questo contributo anche per l'interpretazione e la bibliografia della novella. Vd. anche D'Agostino 2006.

⁷ Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 203.

⁸ *Ibi*: 207.

⁹ Voglio ricordare, tra i tanti saggi in proposito, quello di Cherchi–Sarteschi 2010.

trapposizione tra il mondo dei Fiorentini e quello degli Altri, che in questo caso sono i «riottosi e disleali» Borgognoni, incapaci di interpretare il codice istrionesco e disincantato dei Toscani. Il tema ha qui il suo esordio e si rivela operante in tutto il Centonovelle, nonché iniziatore di un topos fortunato che, in qualche modo, dura fino ai nostri giorni. Le altre due novelle della prima giornata trattano anch'esse di «cose catoliche» (II 2,3),¹⁰ e incastonano a fine paradossale e comico due *exempla* già ben noti alla tradizione popolare e in uso in quella omiletica: l'ebreo convertito dalle nefandezze della curia di Roma e la storia «delle tre anella», su cui è molta la bibliografia.¹¹

Come da tempo assodato dalla critica, le peculiarità della seconda giornata del *Decameron*, quali la lunghezza delle narrazioni e la dilatazione del tempo e dello spazio, l'andamento triadico costruito sulle tappe equilibrio-danno-riacquisto delle vicende, sono da considerarsi elementi propri della categoria del romanzesco.¹² In molte novelle sono incastonati episodi topici e ricorrenti di quella variante del romanzesco rappresentata da alcune tipologie agiografiche, amate e diffuse in occidente, soprattutto attraverso i santorali dei Domenicani, primo tra tutti la *Legenda aurea*. Le prime due novelle della giornata sono entrambe compiute parodie di generi agiografici: la novella esordiale, in realtà poco rappresentativa del tema imposto da Filomena, si apre con la narrazione di un parodico *miraculum*, ai danni dei «bergoli» Trevigiani, che diventa l'escamotage con cui Boccaccio celebra esplicitamente la fiorentinità scanzonata dei tre buffoni, autori di una burla che solo un altro fiorentino nella Marca, Sandro Agolanti, dimostra di sapere apprezzare.¹³ La seconda altro non è che

¹⁰ Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 321. La prima e la seconda giornata saranno qui trattate brevemente perché me ne sono più distesamente occupata in Tufano 2013, lavoro al quale si rimanda.

¹¹ Si rimanda, per la bibliografia, le fonti e la fortuna delle novelle in questione, al bel commento di Nocita 2013.

¹² Vd. almeno Zatti 2004: 79-97.

¹³ Sul noto atteggiamento anti-veneto di Boccaccio vd., ad es., gli interventi di Padoan 1979 e Ciccuto 2013.

la parodia della avventurosa *Legenda di Giuliano Ospitaliere*, dove al povero Rinaldo d'Asti,¹⁴ viaggiatore devoto al santo, tocca la parte del pellegrino assiderato e poi riscaldato al fuoco e infine nel letto padronale della vedova castellana. All'interno della II 3, novella all'insegna del romanzo odepórico, troviamo inserita la parodia dell'episodio centrale di un vasto gruppo di agiografie di origine bizantina, tradotte in latino e infine volgarizzate, in cui i protagonisti sono presunti monaci castissimi, accusati di lussuria per ripicca da qualche matrona e costretti a farsi riconoscere nella loro vera identità sessuale tramite l'ostensione del petto nudo *coram populo*. Qui la trama è ribaltata specularmente: lo svelamento della principessa travestita da abate bianco avviene al buio, nello spazio angusto di un letto e, soprattutto per realizzare lo scopo opposto di quello delle religiose delle agiografie, la giovane, anziché preservare la propria illibatezza, vuole ottenere un incontro erotico a lungo auspicato e assicurarsi un matrimonio sessualmente appagante.¹⁵ Nella II 6, che accosta due vicende triadiche, appare risolutiva della prima *tranche* una più che agiografica "pia caccia" con cui i Malaspina sono provvidenzialmente condotti davanti alla protagonista Beritola Caracciolo, a Ponza trasformata nell'"anacoreta" peloso. La pia caccia è preceduta da un singolare ribaltamento diegetico: non è la cerva a donare il suo latte, ma è Beritola ad allattare i caprioli.¹⁶ Probabile parodia di una vicenda presente in un folto gruppo di agiografie di impronta fortemente romanzesca – di cui trattò anni fa Quintino Cataudella (1981)¹⁷ – è la novella di Alatiel. In essa la storia, focalizzata soltanto sulla protagonista, e non, come nei romanzi ellenistici, su entrambi i fidanzati, si conclude con un discorso costellato

¹⁴ Le edizioni non recenti del *Decameron*, a iniziare da quella curata da Branca 1950 per Le Monnier, proponevano di emendare con *Esti*, per via di una precisa razionalizzazione logistica. Vd. anche le riflessioni di Giorgio Inglese in proposito: «È strano che uno torni a casa, da Bologna ad Asti, passando per Ferrara. Difatti, al termine del primo giorno di viaggio, troviamo Rinaldo a Castelguglielmo. Uscito da Ferrara, il mercante ha dunque preso la via di Verona: ma all'altezza di Sienta ha svoltato verso nord sulla strada che porta a *Esti*, cioè Este. Rinaldo giunge a Castelguglielmo, e subito dopo al Canal Bianco: qui i tre masnadieri lo aggrediscono. Rimasto in camicia e a piedi, torna a Castelguglielmo [...]. Quando fa giorno, recupera tutti i beni [...] ritorna a casa sua. A *Esti*, beninteso, non ad *Asti*»: Inglese 2012: 39, corsivi originali.

¹⁵ Cf. Stefanini 1980.

¹⁶ Sulla "pia caccia" ha scritto pagine fondamentali Donà 2007.

¹⁷ Cf. Cataudella 1981: I, 931-52.

da menzogneri riferimenti a monache e monasteri, e preghiere a santi dai nomi scopertamente ed eroticamente allusivi. Non un episodio preciso, ma movenze e toni agiografici si individuano nella II 8, in cui il danno e il riacquisto non sono dovuti all'ondivaga Tyche, ma alla perversità e alla redenzione della regina, ennesima incarnazione della moglie di Putifarre. Le ingiustizie subite, la mendicizia itinerante, la pazienza sofferente fanno del conte di Anguersa, bistrattato stalliere a casa della figlia Lamiens, la *reductio* novellistica di sant'Alessio, ignoto ospite indigente per molti anni presso il padre.

Anche nella terza giornata, anticipata dalla morale sorprendentemente disinvolta della II 10,¹⁸ è presente la parodia della letteratura sacra.¹⁹ Essa si apre mettendo in scena il finto mutolo Masetto da Lamporecchio, in una novella che si pone come prova della falsità di stolte e vulgate opinioni che riguardano mondo monacale e mondo rurale, che i più a torto credono immuni dagli impulsi sessuali. La trama di una novella che dimostra l'irrefrenabilità delle passioni di religiose in clausura e di astuti villani non può che essere assai prevedibile: viene a costituire la parodia in senso laico e dissacratorio del tema folclorico e agiografico del "diavolo nel convento", che da Cesario da Heisterbach giunge almeno a Bernardo Giambullari e, soprattutto, al *Reggimento dei costumi di donna* di Francesco da Barberino. In quest'opera si narra diffusamente di dodici monache di un cenobio spagnolo, le quali, per intervento del demonio Rasis, furono ad una ad una sedotte e ingravidate da tre giovani «bellissimi e biondissimi», ultima sarà la badessa.²⁰ Nella III 1 assistiamo dall'inizio ad un abile ed eversivo rovesciamento: sono le stesse suore che, nelle parole del vecchio giardiniere Nuto, avrebbero il «diavolo in corpo»²¹ e il contadino Masetto ne decodifica la ragione e decide di approfittarne, si introduce fingendosi muto in monastero e si assume il compito, reale e scopertamente metaforico, di coltivarne l'orto. Sebbene il monastero sia definito antifrasticamente santo e le monache si comportino decisamente

¹⁸ Sulla quale vd. Giannetto 1981.

¹⁹ Una delle letture più interessanti della terza giornata è di Ferroni 2000.

²⁰ La conclusione sarà minatoria e metterà in scena la punizione dei colpevoli, le giovani monache lapidate, le servigiali sotterrate vive, la badessa arsa: vd. Francesco da Barberino, *Reggimento* (Sansone): 135-7 (IX, 5, §§ 1-25).

²¹ «E oltre a questo, elle son tutte giovani e parmi ch'ell'abbiano il diavolo in corpo, ché non si può far cosa niuna a lor modo» (§ 9): Boccaccio, *Decameron* (Quondam-Fiorilla-Alfano): 531.

come quelle biasimate da Pampinea nell'Introduzione,²² la novella si chiude lietamente con un paradossale *ménage à neuf* fino alla vecchiaia dei protagonisti. A una tale e spregiudicata conclusione Filostrato aggiunge una blasfemia finale, attribuita a una dichiarazione di Masetto, ricco e felice di ritorno a Lamporecchio: «affermando che così trattava Cristo chi li poneva le corna sopra 'l cappello» (§ 43).²³

Parodia di una *confessio*, che ricorda quella di Ciappelletto, nella III 3, dove un altro “santo” frate si fa inconsapevole “mezzano” di un’astuta vedova e attivamente collabora all’esito paradossale: la realizzazione di un sospirato adulterio; parodia del pluriattestato motivo delle “nozze bianche” nella III 4, con il bigotto Puccio che, invece di appagare la giovane e sanguigna moglie, le legge nella camera da letto testi di devozione, episodio che dal libro biblico di *Tobias* (di cui esiste una versione poetica di Matteo di Vendôme) è riproposto nella vita del già menzionato sant’Alessio, ma anche dell’eremita Aimone dell’*Historia Lausiaca* di Palladio,²⁴ di santa Cecilia, di san Bernardo da Montjoux.²⁵

A fini comici affiora la rielaborazione della *Vita Fursei* volgarizzata dalla cerchia pisana di Domenico Cavalca, di cui si tratterà più avanti, e dei tanti testi fioriti, sia in latino sia nelle lingue romanze, intorno al Purgatorio di san Patrizio, centrali per la trama della III 8, il cui protagonista è lo stolido Ferondo, il “villano in Purgatorio”, mentre la moglie se la spassa con l’abate.²⁶

E, naturalmente, basterà solo accennare all’ipotesto del tutto esibito nella composizione della novella di Alibech (III 10), splendido ribaltamento di una *Vita di Santi Padri*, testo capitale all’interno del programma di volgarizzazione ai fini penitenziali dell’ordine dei Predicatori.²⁷ Ma ciò

²² Boccaccio *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 182 (§ 62).

²³ *Ibi*: 538.

²⁴ L’*Historia Lausiaca* di Palladio, in greco, era diffusa nella versione latina detta *Paradisus Heraclidis* (Patrologia Latina LXXIV coll. 243-342). In questa veste è utilizzata da Petrarca: nel *De vita solitaria* si cita esplicitamente Palladio, a cui l’autore attribuisce un’opera, il *De moribus brachmanorum*, creduta a torto di Ambrogio, cf. *De vita solitaria* (Noce), II IX: 264.

²⁵ Cf. Ferreri 1983 e Sarteschi 2013.

²⁶ Vd. almeno Bramanti 1973 e Delcorno 1984-1985.

²⁷ L’argomento è arcinoto e molto studiato: vd. almeno Storey 1982; Delcorno 1989b: I, 354-9 e Picone 2008: 155-69. Sulla *Vite dei santi Padri* fondamentali i lavori di Delcorno, tra i quali vd. almeno Delcorno 2016.

che ha colpito di piú i lettori di ogni epoca della giornata relativa all'«industria», non è il riuso a fini parodici o semplicemente comici della letteratura religiosa e delle agiografie, per quanto esso sia ricorrente ed esilarante, bensí il rinvigorimento della polemica contro i religiosi già sperimentata nella giornata d'esordio, nella stigmatizzazione di quelli che sono i vizî per eccellenza dei chierici, ipocrisia e cupidigia, oltre alla concupiscenza carnale.²⁸

2. LA SATIRA CONTRO IL CLERO

La satira anticlericale ha inizio nella Prima, ma con intensificazione notevole nella terza giornata. Massimamente è denunciata l'ipocrisia dei religiosi: sulla scorta della stigmatizzazione infernale di Dante del canto XXIII, e del personaggio di Falsembiante, che dal *Roman de la Rose* arriva al *Fiore*, alle cappe dei frati è associata l'ipocrisia. Del resto, il tema della ipocrisia clericale è vero e proprio topos della predicazione ad opera degli stessi ordini Mendicanti, che Boccaccio riprende in piú luoghi della sua vasta produzione, e spesso attraverso la mimesi delle movenze e dello stile omiletici.

Occorrerà ora introdurre una nuova considerazione: nelle prime trenta novelle i singoli esponenti del clero appaiono latori del vizio diametralmente opposto a ciò che, nella ricezione collettiva, connotava le prerogative dell'ordine di appartenenza. Un esempio: dalle parole di Pampinea nell'Introduzione si evince che al monachesimo tradizionale, fuori dalle mura cittadine, era assegnato il presidio della morale sessuale.²⁹ Non sarà allora un caso che tutti i monaci benedettini nel *Decameron* siano sapidamente ritratti in preda all'incontinenza lussuriosa, e felici saranno gli esiti perseguiti: una perfetta parodia della castità di cui dovrebbero, per regola claustrale, essere fulgidi e paradigmatici depositari. Ne sono prova le novelle I 4 e III 1: la prima ritrae due anonimi quanto fabliolistici monaci benedettini, il vecchio e il giovane, in un gioco combinatorio che li

²⁸ Sull'argomento Ó Cuilleanáin 1984.

²⁹ Morale che, a sentire Pampinea, i monaci, a causa della peste, disattesero, contribuendo al sovvertimento di ogni valore: «non solo le solute persone, ma ancora le racchiuse ne' monisteri [...] datesi a' dilette carnali, sono divenute lascive e dissolute» (§ 62), *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 182.

vede a turno lietamente e pervicacemente inadempienti il voto di castità,³⁰ nella III 1 sono di scena le lussuose e soddisfatte monache di Masetto fino alla conclusione allegramente blasfema: entrambe le novelle si concludono con un salomonico, felice, e quanto mai eterodosso *ménage* poligamico.

Più complessa è la questione intorno gli ordini Mendicanti, soprattutto Francescani e Domenicani, che all'interno della città sovrintendevano la liturgia, la predicazione e i lasciti testamentari, ordini che costituiscono il vero bersaglio polemico di Boccaccio. Sostiene Antonio Montefusco (2015a), in un importante saggio recente, che Boccaccio, nel periodo angioino, aveva probabilmente aderito alle simpatie francescane spirituali della regina Sancia di Maiorca, e aveva continuato anche a Firenze ad «avere uno sguardo complessivamente benevolo nei confronti della scelta francescana».³¹ Boccaccio è, secondo Montefusco, «il tipico esponente di un'élite cittadina non estranea a una predicazione pauperista, più vicina ai Francescani che non ai Domenicani, e anzi ostile a questi ultimi».³² Certo è che egli scelse di frequentare non Santa Croce, ma il convento agostiniano di Santo Spirito, dove, in seguito, l'agostiniano Luigi Marsili, unitamente al vallombrosano Giovanni, che si era ritirato alle Celle,³³ nei pressi Vallombrosa, tentavano di promulgare un impasto culturale e religioso di tipo nuovo, soprattutto rispetto l'egemonia domenicana della letteratura religiosa fiorentina del Trecento. Il convento fiorentino di Santo Spirito, in Oltrarno, vicino alle case di Boccaccio, era

³⁰ Ferreri 1998: 167: «La fantasiosa interpretazione della “figura veneris” come mortificazione della carne viene accortamente equiparata ai digiuni e alle vigilie, e quindi considerata parte degli esercizi penitenziali. Il blasfemo motteggio, se ci si attiene al suo malizioso eufemismo, implica che il peccato del monaco è un peccato di forma: aver ignorato le modalità secondo le quali l'abate pratica la copulazione-penitenza». Sulla novella, cf. anche Ferreri 1996.

³¹ Cf. Montefusco 2015a: 181. L'autore, in questo saggio davvero importante, mette in luce i rapporti tra lo “spirituale” Angelo Clareno e gli agostiniani Simone Fidati da Cascia e del suo allievo Giovanni da Salerno: «Si può dire che il traghettamento dei testi e delle idee di Angelo Clareno nel tumultuoso scenario della cultura e della società fiorentina de secondo Trecento è il risultato congiunto della instancabile [...] attività di predicazione in Italia centrale del primo, e dell'altrettanto imponente attività di raccogliitore e volgarizzatore del secondo» (*ibi*: 191). Vd. anche Montefusco 2015b.

³² Montefusco 2015a: 196.

³³ Vd. Brambilla 2002: 107-204; 1-106.

effettivamente crocevia importante per la letteratura volgare e per l'umanesimo nascente.³⁴ Di fatto, nel *Decameron* nessun Franciscano è rappresentato positivamente. Anzi, all'ordine dei Minori appartiene uno dei piú inquietanti personaggi del libro, parente stretto, ma presentato sotto una luce piú sfavorevole, di ser Cepparello da Prato: Berto della Massa divenuto il «gran predicatore» frate Alberto, la cui maschera finale di uomo selvatico svela la sua vera animalesca natura.³⁵ Possiamo fin da ora dire che Boccaccio non solo ironizza sulle modalità della propaganda omiletica dei Francescani, ma sembra in sovrappiú rimproverare loro l'etica deviata. Infatti proprio i Francescani avrebbero dato prova di avida cupidigia perseguita senza scrupolo alcuno, e in questo caso il riferimento non sarà certo agli Osservanti, ma ai Conventuali, a coloro che hanno ribaltato la purezza delle intenzioni pauperistiche del fondatore Francesco. La I 6, tutta fiorentina, morde un frate minore, uno dei tanti inquisitori francescani falsamente rigorosi, poco importa se sia o meno identificabile con quel Mino di san Quirico d'Orcia, attivo tra il 1332 e 1334 a Firenze, e poi destituito per la sua pessima condotta.³⁶ L'inquisitore della novella, crudelmente capzioso per avidità, rappresenta tutti i Minori in generale, devoti, ancora piú di degli altri religiosi, a un santo in particolare, quello

³⁴ Cf. Branca 1977: 183: «Ma caro soprattutto al Boccaccio era il circolo “dell'anima”, presso la casa paterna di santa Felicità dove egli aveva probabilmente ripreso dimora. Lo dominavano altri spiriti: Fra Martino da Signa, il destinatario dell'importante epistola interpretativa del *Bucolicum carmen* (XXIII) e poi esecutore testamentario e erede della biblioteca; e il giovane Luigi Marsili, altissimo di intelligenza e pietà, che spostandosi a Padova ai primi del '74 diverrà intimo del Petrarca e sarà tramite fra i due amici (ep. XXIV) e poi – quale erede del loro impegno spirituale – avvierà le riunioni periodiche di Santo Spirito, che costituiranno la prima fervida accademia fiorentina». Sulla “*parva libraria*”, cf. Mazza 1966; Punzi 1994 e Petoletti 2005.

³⁵ D'Agostino 2013: 265-6: «A pensarci bene c'è un triplo travestimento: Berto della Massa si maschera da frate Alberto, nel senso che si finge una personalità devota; frate Alberto si maschera da agnolo Gabriello, per possedere Lisetta, l'agnolo Gabriello viene mascherato da uom salvatico per *non* subire la punizione; ma il circolo si chiude, e la maschera d'uom salvatico svela la personalità viziosa e animalesca di Berto della Massa». Lo studioso evidenzia anche le notevoli affinità tra il notaio pratese e il frate francescano: 260-6.

³⁶ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 95: «Sarà meglio, se mai pensare a quel frate Mino da san Quirico d'Orcia [anziché a Pietro dell'Aquila], inquisitore a Firenze tra il 1332 al 1334 che suscitò così vasto sdegno per la sua vita sregolata e la sua avidità tanto da essere destituito». Branca continua tracciando un ritratto dell'inquisitore, sottolineando le somiglianze con quello della novella.

impresso sul fiorino, san Giovanni Battista, il cui nome si trasforma ironicamente in Barbadoro o Boccadoro:

A che lo 'nquistore santissimo e divoto di san Giovanni Barbadoro disse [...] E in brieve, tanto lo spaurí, che il buono uomo per certi mezzani gli fece con una buona quantità della grascia di san Giovanni Boccadoro ugnere le mani (la quale molto giova alle infermità delle pistilenziose avarizie de' chierici e *speszialmente de' frati minori che denari non osan toccare*) acciò che egli dovesse verso lui misericordiamente operare.³⁷

Per cascame, si avrebbe la tentazione di ritenere Francescano il frate «tondo e grosso» della III 3, talmente avido di elemosine e cupido di denari da non accorgersi della beffa di cui si fa vittima, beffa architettata da una bramosa e astuta fiorentina che ha, nonostante l'immeritata fama di santità di cui è circondato, individuato l'autentica anima del suo confessore. Boccaccio, però, non specifica l'ordine cui il frate appartiene: di fatto della cupidigia nel *Decameron* ne appaiono alieni, prevedibilmente, soltanto i Benedettini.

Com'è noto, soprattutto dai lavori di Delcorno e di Battaglia Ricci,³⁸ non sono i Minori, bensí i Domenicani, il cui prestigio era massimo nel Trecento, a essere l'oggetto della disapprovazione ideologica di Boccaccio, in specie quel gruppo operante nel convento pisano di Santa Caterina e culminante nel nome di Domenico Cavalca, che negli stessi anni del *Decameron* elaborava un preciso progetto culturale attraverso una straordinaria opera di volgarizzazione, anche tramite le confraternite laicali,³⁹ mentre a Firenze imperversava l'oratoria rigorosamente penitenziale di Jacopo Passavanti, priore di Santa Maria Novella nel 1340-1341 e poi dal 1345 alla morte. L'impresa moralizzatrice dei Predicatori pisani ha come apoteosi iconografica il *Trionfo della morte* del camposanto di Pisa, la cui visione da parte di Boccaccio, se si accetta la datazione piú alta, potrebbe avere avuto un ruolo significativo nella composizione del Centonovelle, secondo la celebre ipotesi di Lucia Battaglia.⁴⁰ La parodia decameroniana

³⁷ Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 247, 248.

³⁸ Cf. Delcorno 1989a e 1989b e Battaglia Ricci 1987.

³⁹ Cf. Panella 1989: 50 n. 35 e 60 e Banti 1989. Sull'importanza dell'ordine domenicano e la circolazione di una certa tipologia di testi si rimanda ad Antonelli 1982: 699-707. Un esaustivo catalogo dei mss. dello *Specchio della croce* è allestito da Alfredo Troiano, vd. almeno Troiano 2010, 2012 e 2015.

⁴⁰ Cf. Battaglia Ricci 1987.

dei racconti, degli *exempla* e degli episodi agiografici, il biasimo e la derisione verso una variegata tipologia di iconografie spaventose e ammonitrici e infine il dileggio delle rigide pratiche ascetiche saranno allora da leggersi in funzione soprattutto anti-domenicana, come sarà da leggersi in chiave anti-domenicana la scelta di allontanamento della brigata dalla chiesa di Santa Maria Novella per dirigersi verso il contado, anzi verso il “giardino”.⁴¹ Ma queste osservazioni sono già in qualche modo consolidate. Inedita, almeno credo, l’osservazione che segue: i Predicatori non vengono mai espressamente nominati. Un significato aggressivo potrebbe avere la reticenza che investe l’intera denominazione dell’ordine,⁴² mentre si troverà manifesta menzione, come già abbiamo visto, dei Minori, dei Benedettini e dei Vallombrosani, o dei famigerati Antoniani, come Frate Cipolla.⁴³ Forse, ma in via del tutto ipotetica, sarà a causa di questa intenzionale reticenza che in due diverse novelle della terza giornata, la III 4 e la III 8, due monaci esplicitamente individuati come benedettini, al fine di appagare la loro antifrastica lussuria, esibiscono un *modus operandi* che di fatto rimanda ai mai menzionati Domenicani. Se così fosse, potrebbe essere un segnale del fatto che, quando la parodia riguarda in modo riconoscibile quei testi rientranti nel programma culturale allestito dall’*Ordo Predicatorum*, allora Boccaccio opera una sorta di obliquo depistaggio e ne fa protagonisti i monaci di san Benedetto. L’appartenenza ai vallombrosani di don Felice della III 4, pur sfuggendo alle annotazioni di Branca,⁴⁴ è certa: non solo per la menzione del convento fiorentino di san Pancrazio, della congregazione di Vallombrosa dal 1235, ma soprattutto per l’accento malizioso alla bestia di san Benedetto e a quella di san Giovanni Gualberto, fondatore di Vallombrosa, che la moglie del *cocu* cavalcherebbe nottetempo, facile metafora che acquista senso se allusiva ai suoi rapporti sessuali con un monaco appartenente della

⁴¹ *Ibi*: 93-4: «Chiesa e “giardino”, grazie alla forte accezione metonimica, diventano così simboli tra loro oppositivi, dotati di un’intensa carica allusiva nella non solo simbolica giustapposizione tra due luoghi fisici destinati a ospitare i giovani: la chiesa di Santa Maria Novella [...] e i giardini delle ville»

⁴² La reticenza aggressiva è consueta in Petrarca, vd., *exempli gratia*, le intitolazioni delle sue opere polemiche, il *De ignorantia* e l’occultamento del nome di Dante in *Fam.* XXI 15.

⁴³ Vd. anche Dante, *Pd.* XXIX 124-126.

⁴⁴ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 360-1.

congregazione.⁴⁵ L'adulterio si realizza attraverso il ricorso a improbabili esercizi penitenziali, a cui il marito si sottopone su suggerimento dell'amante. Tali pratiche, che accorcerebbero la strada per il Paradiso, sembrano irridere, per la presenza di molti e puntuali *loci paralleli*, quelle consigliate dallo *Specchio di vera penitenza* di Passavanti.⁴⁶ La vittima è un confratello degli Scopatori, una delle tante compagnie dell'*Ordo Poenitentiae*, fondata nel 1334 a Firenze, nota per battersi sanguinosamente ogni terza domenica del mese, e per le cruente penitenze esibite in processioni cittadine. Questa tipologia di confraternite aveva trovato nuovo vigore in città dopo il passaggio del frate domenicano Venturino da Bergamo, in pellegrinaggio verso Roma: durante la sua permanenza si organizzarono veri e propri spettacoli di flagellazioni pubbliche.⁴⁷ Nella III 4 l'enfasi è tutta sulla industria blasfema del monaco di Vallombrosa e la bigotteria sciocca del terziario Puccio, nella strumentalizzazione del suo cieco ardore penitenziale e della sua intenzione di giungere in terra all'esperienza della beatitudine attraverso la pratica della cosiddetta "croce", che consisteva nello stare in piedi con le braccia ben tese cantando versetti della Bibbia.⁴⁸

Speculare a Puccio, terziario francescano, è il terziario domenicano Gianni Lotteringhi (della VII 1) capitano dei laudesi di Santa Maria Novella, anch'egli residente nella stessa contrada di San Pancrazio e debitamente beffato dalla moglie attraverso la sua stolta dabbenaggine. I due personaggi risultano esilaranti caricature di bizzochi, esempi paradigma-

⁴⁵ Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 560 (§ 4) e 566 (§ 25).

⁴⁶ Cf. Ferreri 1991-1992: 75.

⁴⁷ Il passaggio del frate domenicano è attestato da Giovanni Villani, *Nuova cronica* (Porta), XII, XXIII: III: 66-7: «E per le sue efficaci prediche commosse ad andare a la quarantina a Roma e al perdono più di diecimile Lombardi [...] i quali tutti vestiti quasi dell'abito di santo Domenico [...] venieno nelle città di Lombardia e Toscana a schiere di XXV o XXX, e ogni brigata con sua croce innanzi gridando pace e misericordia; e giugnendo ne le città si rassegnavano prima a la chiesa de' frati predicatori, e in quella dinanzi a l'altare si spogliavano da la cintola in su, e si batteano un pezzo umilmente. E ne la nostra città di Firenze fu loro fatte grandi elimosine, che per le devote genti [...] ogni dí erano messe tavole, e piena tutta la piazza vecchia di santa Maria Novella [...] e così durò XV dí continui, come passavano a Roma». Anche l'Anonimo Romano nella sua *Cronica* (Porta), VI: 18-20, tratta dello spettacolare passaggio di Venturino, riferisce che la permanenza a Firenze del domenicano e di coloro che lo seguivano fu di tre giorni, dopo si recò a Viterbo e da lí a Roma.

⁴⁸ Cf. Delcorno 1989b: I, 362 e Schmitt 2000: 133.

tici di laici stolti che abboccano alle facili superstizioni artatamente divulgate dai chierici. Del resto, il dileggio nei confronti della credula idolatria popolare, lontanissima dal vero culto divino, è vero e proprio *Leitmotiv* delle prime tre giornate e di tutta l'opera: basti pensare alla reazione violenta dei Trevigiani della novella II 1 davanti alla demistificazione di un (falso) miracolo.

Nella III 8, la denuncia della subdola strumentalizzazione della religione popolare da parte del clero continua e rinvigorisce: un abate benedettino di un monastero nei pressi di Firenze, spinto, *more solito*, dalla propria lussuria, si serve, ai suoi scopi, della diffusa credenza del Purgatorio quale luogo realmente esistente da cui è possibile tornare vivi e redenti, un luogo di possibile accesso ai penitenti che vogliano redimersi in vita, sul modello del Purgatorio di san Patrizio, come fecero realmente nel 1358 Galeotto Malatesta da Rimini detto l'Ungaro e Niccolò Beccari, fratello del rimatore Antonio.⁴⁹ Al proficuo riuso della credenza del Purgatorio in vita, l'abate unisce la concezione folclorica della dottrina dei suffragi, secondo la quale le offerte dei vivi si trasformerebbero direttamente in cibo per i trapassati: si tratta del cosiddetto pane dei morti. L'anonimo abate organizza l'audace beffa ai danni di uno stolto marito,⁵⁰ il villano Ferondo, e ottiene così la possibilità di approfittare per dieci mesi della bella e venale moglie, sola e disponibile nella propria casa. Durante le sue visite notturne, il religioso ha cura di vestirsi come il marito ritenuto

⁴⁹ Delcorno 1989a: 279. Sul Purgatorio di San Patrizio cf. almeno Di Febo 2009 e Barillari 2014.

⁵⁰ La prima parte della vicenda corrisponde al tipo 1406 di Aarne-Thompson 1961: si tratta dell'ennesima variazione sul tema del marito stupido, diffusissimo nei racconti popolari europei, che si fa convincere dalla propria moglie di essere defunto, ai fini della realizzazione dell'adulterio. Il testo letterario più vicino alla novella è, oltre al 132 dei *Gesta Romanorum*, un *fabliau* del piccardo Jean Bodel, *Du vilain de Bailluel*, in cui si narra della beffa ai danni di un laido e stupido contadino operata dalla moglie, la quale, sorpresa con il prete di cui è innamorata, convince il coniuge di essere moribondo e infine trapassato, e poi sotto gli occhi del presunto morto si dà al bel tempo con il suo cappellano; il marito, davanti alla scena adultera, reagisce con minacce solo verbali perché certo della propria morte. Una corrispondenza tra la premessa di Lauretta, che dice di «raccontare una verità che ha [...] di menzogna sembianza» e l'*incipit* del *fabliau* di Jean Bodel, «Se fabliaus puet veritez estre», può fare addirittura ipotizzare la conoscenza diretta da parte di Boccaccio del componimento francese (*Fabliaux érotiques* [Rossi]: 110), sebbene in verità tale ipotesi non sia necessaria per giustificare il riutilizzo di un tema popolare così ricorrente.

morto per ingannare i villici del luogo sfruttando un'altra antica credenza, quella del vagabondaggio notturno sulla terra delle anime purganti. Infine il nostro protagonista gabba tutti i suoi monaci che non dubitano affatto della possibilità della resurrezione di un defunto e del suo ritorno dal Purgatorio, come testimoniato da tanta letteratura devozionale. Nella conclusione, Ferondo è fatto risorgere e si riconosce padre di un bimbo al quale viene imposto il nome di Benedetto, in onore del fondatore dell'ordine a cui appartiene l'abate.

Come i veri visionari, il villano risuscitato diffonde la sua esperienza purgatoriale, ma sente la necessità di abbellire i suoi racconti, e anziché divulgare la sua sotterranea solitudine in uno squallido ipogeo, intervalata soltanto dalle vergate del monaco bolognese, complice dell'abate e debitamente istruito, si inventa «le più belle favole del mondo de' fatti del Purgatorio»⁵¹ (§ 74), non tralasciando di recare ai compaesani notizie e saluti dei parenti defunti. È significativo che il villano scelga di conformare il Purgatorio di cui ebbe “vera” esperienza a quello, ben più vivace, dell'immaginario condiviso: in filigrana è possibile individuare quale fonte narrativa la già ricordata *Vita Fursei*, volgarizzata in quel tempo proprio dalla cerchia del Cavalca.

Meritatamente celebre è infine la “tirata” antifratesca della III 7 rivolta agli ordini Mendicanti senza distinzione. Il protagonista è Tedaldo Elisei, nobile di Firenze la cui casata è imparentata con gli Alighieri,⁵² nonché cavaliere appartenente di diritto e *ab origine* al mondo della *courtoisie* fiorentina. Non a caso la vicenda di Tedaldo presenta una eco tristaniana: la narrazione dell'ascolto in terra lontana di una canzone da lui composta per amore è modellata sull'episodio in cui Tristano, musicista e poeta oltre che prode cavaliere, sente nel castello di Breus una donzella intonare il *lai* dal titolo *Boivrage amoureux*, che egli aveva composto sulla nave dopo aver bevuto il filtro fatale: all'eroe non resta che abbandonare la *queste* del Graal e tornare immediatamente da Isotta.⁵³ Tedaldo,

⁵¹ Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 627.

⁵² Cf. Fido 1977: 88: «difficile anche non dare importanza che Tedaldo appartiene a quella stessa famiglia degli Elisei con la quale gli Alighieri erano probabilmente imparentati (di un fratello Eliseo parla nel *Paradiso* Cacciaguada, il quale ultimo, secondo il Boccaccio del *Trattatello*, discendeva a sua volta un altro Eliseo romano e “nobilissimo giovane”»).

⁵³ Cf. Delcorno Branca 1991: 22-4.

anch'egli tornato per amore a Firenze e qui testimone di un delitto, ricorre all'*escamotage* di fingersi frate e pronunziare una "predica" rivolta all'amata Ermellina, che anni prima aveva troncato la loro relazione adultera in ottemperanza alle parole minacciose di un frate confessore. L'orazione del falso frate è condotta con toni e cadenze da pulpito, tramite l'uso continuo dell'anadiplosi e di ampollose domande retoriche: la *performance* è di fatto una compiuta parodia dello stile omiletico. Se le movenze sono predicatorie, il tema è topico e verte sul passo evangelico di Matteo 23 dei «nuovi farisei». ⁵⁴ Topico anche l'esordio, la polemica contro le cappe, un tempo umili e ora pregiate dei frati, simbolo di ipocrisia, meno convenzionale la critica del loro atteggiamento nei confronti dell'usura, in particolare il ruolo di restitutori dei lasciti testamentari, compito che permette loro di incamerare i beni, se *mala ablata* (ottenuti peccando), da leggersi forse in obliquo consenso con le più aperte posizioni francescane nei confronti dell'usura di Pietro di Giovanni Olivi o di Alessandro Bonini. ⁵⁵ La terza argomentazione può fare luce sui bersagli più pericolosi della "tirata": Tedaldo si scaglia contro l'immaginario terrifico e folclorico a cui i frati a piene mani attingono, per adescare, come i pescatori con le reti, le vedove, le bizzoche e gli scocchi in generale:

E quale col giacchio il pescatore d'occupar ne' fiumi molti pesci a un tratto, così costoro, con le fimbrie ampissime avvolgendosi, molte pinzochere, molte vedove, molte altre scocche femine e uomini d'avilupparvi sotto s'ingegnano, e è loro maggior sollecitudine che d'altro essercizio. E per ciò, acciò che io più vero parli, non le cappe de' frati hanno costoro ma solamente i colori delle cappe. [...] e tutto il loro studio hanno posto e pongono in isparventare con romori e dipinture le menti degli scocchi e in monstrare che con limosine i peccati si purghino e con le messe, acciò che loro che per viltà, non per divozione, son rifuggiti a farsi frati e per non durar fatica, porti questi il pane, colui mandi il vino, quell'altro faccia la pietanza per l'anima de' lor passati. ⁵⁶

I frati si servono di «romori», ovvero di parole spaventose, e di paurose «dipinture», di rappresentazioni di diavoli antropofagi, di dannazioni nel fuoco «pennace», del Ninferno: come non pensare al grande uso dell'iconografia quale potente mezzo di diffusione ad opera, più di ogni altro,

⁵⁴ Delcorno 1999: 55-80.

⁵⁵ Cf. almeno Bazzichi 2013.

⁵⁶ Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 597-8.

dell'ordine dei Predicatori? Come non pensare al ciclo degli affreschi del Camposanto di Pisa? O al *Trionfo* dell'Orcagna in Santa Croce? O all'Inferno di Nardo di Cione? O al Lucifero antropofago che doveva spaventare i fiorentini con le sue molte bocche, dipinto nella facciata dell'ospedale di san Gallo?⁵⁷

Dopo la terza giornata abbiamo una svolta: la satira antifratesca resiste, ma è piú sporadica. La morale decisamente eversiva e, soprattutto, la forte polemica contro tutta la Chiesa fiorentina, in generale e contro i Predicatori in particolare, a questo punto si allenta, e continua in modo destoricizzante nel seguito del *Decameron* e, soprattutto, si allontana dalla finora onnipresente Firenze: a titolo di esempio, frate Alberto è imolese a Venezia, frate Rinaldo è senese,⁵⁸ la badessa Usimbalda in Lombardia. Potrebbe essere quindi da riprendere in considerazione l'ipotesi, attestata dal punto di vista documentario dal solo ms. Vat. lat 9893, di una circolazione autonoma delle prime trenta novelle e la conseguente reazione inviperita di una folta schiera dei «morditori» in cui sarà certo ravvisabile tutto il clero fiorentino, come lasciano intravedere le giustificazioni dell'autore.

Ilaria Tufano
(Napoli)

⁵⁷ Ne fa menzione anche Bruno nella VIII 9 15, *ibi*: 1308.

⁵⁸ Lo si deduce dalla menzione del s. Ambrogio, ma non di Melano, che si può identificare con Ambrogio Sansedoni da Siena, appartenente all'*Ordo Predicatorum*, rappresentato spesso con una colomba che gli sussurra nell'orecchio, cf. Grossvogel 1981-1982.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Anonimo Romano, *Cronica* (Porta) = Anonimo Romano, *Cronica*, a c. di Giuseppe Porta, Milano, Adelphi, 1981.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- Boccaccio, *Decameron, I 1* (D'Agostino) = Giovanni Boccaccio, *La novella di ser Cepparello («Decameron» I 1)*, revisione filologica, introduzione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2010.
- Fabliaux érotiques* (Rossi) = *Fabliaux érotiques. Textes de jongleurs des XIIe et XIIIe siècles*, édition critique, traduction, introduction et notes par Luciano Rossi, avec la collaboration de Richard Straub, Paris, Librairie général Française, 1992.
- Francesco da Barberino, *Reggimento* (Sansone) = Francesco da Barberino, *Del Reggimento e costumi di donna*, a c. di Giuseppe Sansone, Roma, Zauli, 1995.
- Petrarca, *De vita solitaria* (Noce) = Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, a c. di Marco Noce, Milano, Mondadori, 1992.
- Villani, *Nuova cronica* (Porta) = Giovanni Villani, *Nuova cronica*, edizione critica a c. di Giuseppe Porta, Parma, Guanda, 1990-1991, 3 voll.

LETTERATURA SECONDARIA

- Antonelli 1982 = Roberto Antonelli, *L'Ordine domenicano e la letteratura dell'Italia pretridentina*, in Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana. I. Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982: 681-728.
- Aarne–Thompson 1961 = Antti Aarne, Stith Thompson (eds.), *The Types of Folktale: A classification and Bibliography*, Helsinki, The Finnish Academy of Sciences and Letters, 1961.
- Banti 1989 = Ottavio Banti, *La biblioteca e il convento di S. Caterina in Pisa tra il XIII e il XIV secolo, attraverso la testimonianza della «Chronica Antiqua»*, «Bollettino storico pisano» 58 (1989): 173-87.
- Barillari 2014 = Sonia Maura Barillari, *La «coppia di Ariminio» fra il «Triumphus cupidinis» e il «Purgatorio di san Patrizio» (Una ballata per Viola Novella dal codice*

- Magliabechiano VII 1078*), in Paolo Canettieri, Arianna Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, 2014: I, 89-114.
- Battaglia Ricci 1987 = Lucia Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della morte»*, Roma, Salerno editrice, 1987.
- Bazzichi 2013 = Oreste Bazzichi, *Economia e scuola francescana. Attualità del pensiero socio-economico e politico francescano*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2013.
- Bragantini 1987 = Renzo Bragantini, *Il riso sotto il velame*, Firenze, Olschki, 1987.
- Bramanti 1973 = Vanni Bramanti, *Il Purgatorio di Ferondo*, «Studi sul Boccaccio» 7 (1973): 70-9.
- Brambilla 2002 = Simona Brambilla, *Itinerari nella Firenze di fine Trecento. Fra Giovanni dalle Celle e Luigi Marsili*, Milano, CUSL, 2002.
- Branca 1977 = Vittore Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977.
- Branca 1991 = Vittore Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del «Decameron» con due appendici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1991.
- Cataudella 1981 = Quintino Cataudella, *Vite di santi e romanzo*, in Aa. Vv., *Letterature comparate: problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, vol. I, Bologna, Patron, 1981: 931-52.
- Cherchi-Sarteschi 2010 = Paolo Cherchi, Selene Sarteschi, *L'innocentia di ser Cepparello*, «Studi sul Boccaccio» 66 (2010): 57-68.
- Ciccuto 2015 = Marcello Ciccuto, *Tra storia e mito. La storia che volge al mito: l'enciclopedia figurata di Paolino veneto nel percorso culturale di Boccaccio*, in Luciano Formisano, Roberta Morosini (a c. di), *Boccaccio veneto. Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*. Atti del Convegno Internazionale di Venezia, 20-22 giugno 2013, Ariccia (RM), Aracne, 2015: 89-96.
- Cursi 2007 = Marco Cursi, *Il «Decameron»: scrittore, scrivente, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007.
- D'Agostino 2006 = Alfonso D'Agostino, *Volto, maschera e icona di ser Ciappelletto*, in Pietro Beltrami, Maria Grazia Capusso, Fabrizio Cigni, Sergio Vatterroni (a c. di), *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini Editore, 2006: 439-518.
- D'Agostino 2013 = Alfonso D'Agostino, *Da cappa a cappa. L'autodistruzione di frate Alberto («Decameron» IV 2)*, «Critica del Testo» 16/3 (2013): 241-72.
- De' Negri 1963 = Enrico De' Negri, *The Legendary Style of the «Decameron»*, «Romanic Review» 43/3 (1963): 166-89.
- Delcorno 1985-1986 = Carlo Delcorno, *Studi sugli exempla e il «Decameron». II. Modelli esemplari in tre novelle (I 1, III 8, II 2)*, «Studi sul Boccaccio» 15 (1985-1986): 189-214.
- Delcorno 1989a = Carlo Delcorno, *Exemplum e letteratura, tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1989.

- Delcorno 1989b = Carlo Delcorno, *Modelli agiografici e modelli narrativi tra Cavalca e Boccaccio*, in Stefano Bianchi (a c. di), *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola, 18-24 settembre 1988, vol. I, Roma, Salerno editrice, 1989: 337-63.
- Delcorno 1999 = Carlo Delcorno, *La "predica" di Tedaldo*, «Studi sul Boccaccio» 27 (1999): 55-80.
- Delcorno 2016 = Carlo Delcorno, *Città e deserto; studi sulle «Vite dei Santi Padri» di Domenico Cavalca*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2016.
- Delcorno Branca 1991 = Daniela Delcorno Branca, *Boccaccio e le storie di re Artú*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Di Febo 2009 = Martina Di Febo, *Viatge al Purgatori de sant Patrici*, «La Parola del Testo» 12 (2009): 309-30.
- Donà 2007 = Carlo Donà, *Cervi e cerve nell'agiografia medievale*, «L'immagine riflessa» 16/1-2 (2007): 3-44.
- Ferreri 1983 = Rosario Ferreri, *La novella di frate di Puccio*, «Studi sul Boccaccio» 21 (1993): 73-83.
- Ferreri 1996 = Rosario Ferreri, *La quarta novella del «Decameron»*, «Rivista di studi italiani» 14 (1996): 25-35.
- Ferreri 1998 = Rosario Ferreri, *Il motivo erotico-osceno nella cornice del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 26 (1998): 165-78.
- Ferroni 2000 = Giulio Ferroni, *Eros e obliquità nella terza giornata del «Decameron»*, in Vitilio Masiello (a c. di), *Studi di Filologia e Letteratura italiana in onore di G. Resta*, Roma, Salerno editrice, 2000: 235-48.
- Fonio 2007 = Filippo Fonio, *Dalla legenda alla novella: continuità di moduli e variazioni di genere. Il caso di Boccaccio*, «Cahiers d'études italiennes» 6 (2007): 127-81.
- Gianetto 1981 = Nella Gianetto, *Parody in the «Decameron»: A "Contented Captive" and Dioneo*, «The Italianist» 1 (1981): 7-23.
- Grossvogel 1981-1982 = Steven M. Grossvogel, *Frate Rinaldo's Paternoster to Saint Ambrose («Decameron» VII 3)*, «Studi sul Boccaccio» 13 (1981-1982): 161-7.
- Inglese 2012 = Giorgio Inglese, *Ecdotica e commento ai testi letterari*, in Emilio Pasquini (a c. di), *Studi e problemi di critica testuale 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2012: 37-45.
- Mazza 1966 = Antonia Mazza, *L'inventario della parva libreria di S. Spirito e la biblioteca di Boccaccio*, «Italia medioevale e umanistica» 9 (1966): 1-74.
- Montefusco 2015a = Antonio Montefusco, *Dall'Università di Parigi a frate Alberto. Immaginario antimendicante ed ecclesiologia vernacolare in Giovanni Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 43 (2015): 177-232.

- Montefusco 2015b = Antonio Montefusco, *Maestri secolari, frati mendicanti e autori volgari. Immaginario antimendicante ed ecclesiologia in vernacolare, da Rutebeuf a Boccaccio*, «Rivista di Storia del Cristianesimo» 12 (2015): 265-90.
- Neuschäfer 1983 = Hans Jörg Neuschäfer, *Boccace et l'origine de la nouvelle: le problème de la codification d'un genre médiéval*, in Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano, Pamela Stewart (éd. par), *La Nouvelle. Actes du Colloque International de Montréal*, 14-16 octobre, Montréal, Plato Academic Press, 1983: 103-10.
- Nocita 2013 = Teresa Nocita (a c. di), *Dieci novelle. Commento a «Decameron» I 1-10*, Roma, Spolia, 2013.
- Ó Cuilleánáin 1984 = Cormac Ó Cuilleánáin, *Religion and the Clergy in Boccaccio's «Decameron»*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984.
- Padoan 1978 = Giorgio Padoan, *Sulla genesi e la pubblicazione del «Decameron»*, ora in Id., *Boccaccio le muse il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978: 93-121.
- Padoan 1979 = Giorgio Padoan, *Sulla novella veneziana del «Decameron»*, in Vittore Branca, Giorgio Padoan (a c. di), *Boccaccio, Venezia e il Veneto*, Firenze, Olschki, 1979: 17-46.
- Panella 1989 = Emilio Panella, *Pregbiera e protesta. La prima lettera di Riccoldo*, «Archivium Fratrum Praedicatorum» 59 (1989): 17-88.
- Petoletti 2005 = Marco Petoletti, *Il Marziale autografo di Giovanni Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 24 (2005): 103-84.
- Picone 2008 = Michelangelo Picone, *Boccaccio o la codificazione della novella*, Ravenna, Longo, 2008.
- Punzi 1994 = Arianna Punzi, *I libri di Boccaccio e un nuovo codice di Santo Spirito: il Barberiniano lat. 74*, «Italia medioevale e umanistica» 37 (1994): 193-204.
- Sarteschi 2013 = Selene Sarteschi, *Lecture edificanti e nozze bianche*, «Italianistica» 42/2 (2013): 199-206.
- Schmitt 2000 = Jean-Claude Schmitt, *Religione folklore e società nell'Occidente medievale*, Roma · Bari, Laterza, 2000.
- Segre 1989 = Cesare Segre, *La novella e i generi letterari*, in Stefano Bianchi (a c. di), *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola*, 19-24 settembre 1988, vol. I, Roma, Salerno editrice, 1989: 47-57.
- Stefanini 1980 = Ruggero Stefanini, *La leggenda di santa Eugenia e la novella di Alessandro («Decameron» II 3)*, «Romance Philology» 33 (1980): 388-410.
- Storey 1982 = Harry Wayne Storey, *Parodic Structure in "Alibech and Rustico": Antecedents and Traditions*, «Canadian Journal of Italian Studies» 5/3 (1982): 163-76.
- Troiano 2010 = Troiano Alfredo, *Lo «Specchio della Croce» di Domenico Cavalca, I codici nelle biblioteche toscane*, «Studi di filologia italiana» 68 (2010): 5-50.
- Troiano 2012 = Alfredo Troiano, *Lo «Specchio della croce» di Domenico Cavalca. Censimento: Monaco di Baviera, Parigi, Toledo. Appendice: Basilea, Firenze Biblioteca Riccardiana*, «Letteratura italiana antica» 12 (2012): 319-32.

Troiano 2015 = Alfredo Troiano, *Nuovi codici dello «Specchio della croce» di Domenico Cavaca (Milano, Palermo, Pavia, Roma)*, «Letteratura italiana antica» 16 (2015): 379-90.

Tufano 2013 = Ilaria Tufano, *Boccaccio e la letteratura religiosa: la prima e la seconda giornata del «Decameron»*, «Critica del Testo» 16/2 (2013): 185-207.

Zatti 2004 = Sergio Zatti, *Il mercante sulla ruota: la Seconda Giornata*, in Michelangelo Picone, Margherita Mesirca (a c. di), *Introduzione al «Decameron»*, Firenze, Cesati, 2004: 79-97.

«DI PALO IN FRASCA».
PER *DECAMERON* VI 9

Dei fantasmi, congetturali per giunta, non si fa storia». Con queste parole Guglielmo Gorni chiudeva una sua densa indagine sulla novella di Cavalcanti, offerta in due contributi ravvicinati, nel 2001 e nel 2002.¹ Egli proponeva di riconoscere un vero caso di «realizzazione narrativa»² nata da uno spunto lirico nella possibile ideazione del gesto atletico di Guido a partire da un sonetto rinterzato di Dino Compagni, che qui leggiamo nell'edizione Rea:³

Dino Compagni a Guido Cavalcanti

Se mia laude scusasse te sovente,
dove sè negligente,
amico, assai ti laudo, un poco vaglie.
Come sè saggio, dico, intra la gente,
visto, pro' e valente,
e come *sai* di varco e di schermaglie,
e come assai scrit[t]ura *sai* a mente
soffisimosamente,
e come corri e salti e ti travaglie:
ciò ch'io dico ver' te provo neente
appo ben canoscente
che nobeltate ed arte insieme aguaglie.

E grande nobiltà non t'ha mistiere
né gran masnad'aver:
ch'ha' cortesia ma tien leggera corte.
Sè uom[o] di gran corte:
ahi, con' saresti stato om mercadiere!

Se Dio recasse ogn'omo a dritta sorte
drizzando ciò che tort'è,
daria cortesia [a] ch[i] ha mistiere,
e te faria ovrere,
pur guadagnando, ed i[n] donando forte.

¹ Gorni 2001, poi assai ampliato in Gorni 2002 (dove il passo citato è a p. 373).

² Secondo una definizione di Forni 1998.

³ Cavalcanti, *Rime* (Rea-Inglesse): 293; il testo del sonetto è fissato in Cavalcanti, *Rime* (De Robertis).

L'ipotesi di Gorni (2002: 373) è dunque che Boccaccio abbia letto questo testo o «alcunché di simile», e ne sia rimasto colpito; e da qui parte la mia noticina. Anticipo che il percorso che intendo svolgere è un po' spericolato, ma mi tenta da tempo e non mi risolvo a rinunciarvi.

Cavalcanti fu implicato, come ricaviamo da non poche testimonianze poetiche, in una rete di confronti polemici su vari fronti: da lui stesso accesi, come nel caso dell'attacco a Guittone (*Da più a uno face un sollegismo*) o dell'accusa di plagio rivolta a Cino da Pistoia (testimoniata dalla sola risposta di Cino, *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo*); oppure sollecitati da altri, come quando Muscia da Siena gli rinfaccia il naufragio della pia intenzione di pellegrinaggio:

Ècci venuto Guido [n] Compastello,
o ha rrecato a vender canovacci?
Ch'e' va com'oca, e càscali 'l mantello,
ben par ch'e' s'ssia fattor de' Rusticacci.
È in bando di Firenze, od è rubello,
o dòttasi che 'l popol no'l ne cacci?
Ben par ch'e' sappia torni del camello,
che'ss'è partito senza dicer: «Vacci!».
Sa·Iacopo sdegnò quando l'udí,
ed egli stesso si fece malato,
ma dice pur che non v'era botío.
E quando fu a·nNimisi arrenato
vendé [e] cavalli, e no·lli diè per Dio,
e trassesi li sproni ed è albergato.⁴

Qui l'usuale registro rappresentativo di stile comico ci presenta un Guido pellegrino suo malgrado a Santiago di Compostella, intento non affatto all'acquisto di benemerienze spirituali, di dotazioni teologiche o intellettualmente gratificanti, bensì alla vendita di merce vile e a materiali commerci, a pratiche comunque irreligiose e così poco elevate da finire col procedere a piedi (ha del resto venduto i cavalli, v. 13) con l'incedere di un'oca pedona che «mostra così la sua reale figura terragna».⁵

Parallelamente, diverse e notissime pagine delle cronache coeve o di poco posteriori sottolineano il carattere sdegnoso di Cavalcanti; uno per tutti Giovanni Villani:

⁴ Meo dei Tolomei–Muscia da Siena, *Rime* (Bruni Bettarini), con commento alle pp. 96-7.

⁵ Ciccuto 2002: 314; la citazione finale è tratta da Porcelli 1998: 118.

era, come filosofo, virtudioso uomo in piú cose, se non ch'era troppo tenero e stizzoso.⁶

Solo piú tardi, nel profilo della *Raccolta Aragonese*, sparirà ogni arroganza del personaggio:

Riluce dietro a costoro [Dante e Petrarca] il delicato Guido Cavalcanti fiorentino, sottilissimo dialettico e filosofo del suo secolo prestantissimo. Costui per certo, come del corpo fu bello e leggiadro, come di sangue gentilissimo, cosí ne' suoi scritti non so che piú che gli altri bello, gentile e peregrino rasmembra, e nelle invenzioni acutissimo, magnifico, ammirabile, gravissimo nelle sentenzie, copioso e rilevato nell'ordine, composto, saggio e avveduto, le quali tutte sue beate virtù d'un vago, dolce e peregrino stile, come di preziosa veste, sono adorne.⁷

È merito della piú recente stagione di studi su Cavalcanti l'aver messo in luce il «carattere fondamentale collettivo» delle sue «esperienze intellettuali e poetiche» (Barański 2004: 167).⁸ Sul versante del *Decameron*, poi, non ha bisogno di essere ribadito il realismo narrativo e storico di Boccaccio;⁹ un'aderenza al reale che nel caso della novella VI 9 è confermata dalle ricerche di archeologia urbanistica di Watson 1999, il quale ha

⁶ Villani, *Nuova Cronica* (Porta): IX 42; e cosí anche lo stesso Dino Compagni: «Uno giovane gentile, figliuolo di messer Cavalcante Cavalcanti, nobile cavaliere, chiamato Guido, cortese e ardito ma sdegnoso e solitario e intento allo studio» (Compagni, *Cronica* [Luzzatto]: I 20; ma tutto il paragrafo registra intorno a Guido un clima ambientale di forte aggressività, destinato a facilmente «trascorrere nella briga», *ibidem*). Vd. anche Barański 2003.

⁷ Lorenzo de Medici, *Opere* (Simioni), I: 6.

⁸ Ma già Domenico De Robertis osservava che «le diatribe in versi fanno sí parte della convenzione letteraria, ma anche per figure e simboli rendono conto piú che non paia di “ce qui se passe”» (Cavalcanti, *Rime* [De Robertis]: xvii).

⁹ Un realismo che si accorderebbe con una «poetica epicurea», secondo la suggestiva argomentazione di Albert Russell Ascoli: «La mia ambizione è quella di dimostrare che Boccaccio, nella sua lettura di *Inferno* XI e *Purgatorio* X-XII, abbia stabilito un'associazione fra pensiero epicureo e rappresentazioni 'naturalistiche' e/o 'realistiche' della vita terrena che [...] richiamano le osservazioni di Auerbach su Dante e Boccaccio. C'è in gioco [...] la diffusa (benché non piú largamente corrente) caratterizzazione di Boccaccio come naturalista nella sua visione della vita umana e come realista nelle rappresentazioni di essa. [...] I lettori della storia di Cavalcanti, comunque, non hanno considerato l'ipotesi che la novella potrebbe anche far parte di una riflessione sulla relazione

ricostruito l'aspetto delle adiacenze del Battistero a fine Duecento, a conferma della topografia descritta da Boccaccio. E ancora, Franco Cardini (1972: 532) allude come a dato storico al fatto che Betto Brunelleschi abbia saputo apprezzare «i fini detti» di Cavalcanti.¹⁰

1. IL GESTO

Formuliamo dunque una prima ipotesi critica, supponendo che l'incidente culminato nel gesto atletico si sia verificato realmente e abbia avuto una notorietà locale, che avrebbe lasciato traccia nelle tenzoni in versi, prodotto piú estemporaneo rispetto alla sedimentazione selettiva delle cronache.

Osserviamo, prima di tutto, come si colleghi strettamente con il sonetto di Dino Compagni indicato da Gorni un segmento di una tenzone continuata, che vede impegnati Cavalcanti e Guido Orlandi:¹¹

Guido Cavalcanti a Guido Orlandi

Di vil matera mi conven parlare
[e] perder rime, silabe e sonetto,
sí ch'a me ste[ss]o giuro ed imprometto
a tal voler per modo legge dare.

Perché sacciate balestra legare
e coglier con isquadra arcale in tetto
e certe fiata aggiare Ovidio letto
e trar quadrelli e false rime usare,
non pò venire per la vostra mente
là dove insegna, Amor, sottile e piano,
di sua maner' a dire e di su' stato.

Risposta di Guido Orlandi

Amico, i' saccio ben che sa' limare
con *punta lata* maglia di coretto,
di palo in frasca come ucel volare,
con grande ingegno gir per loco stretto,
e largamente prendere e donare,
salvar lo guadagnato (ciò m'è detto),
accogliere gente, terra guadagnare.
In te non trovo mai ch'uno difetto:
che vai dicendo intra la savia gente
faresti Amore piangere in tuo stato.
Non credo, poi non vede: quest'è piano.

fra materialismo epicureo di qualunque varietà, e uno stile di scrittura materialista, naturalista e/o realista, e questo per l'ottima ragione che la questione non viene esplicitamente sollevata in seno alla novella.» (Ascoli 2009: 145-6). E vd. anche il complesso studio di Barański 2006, specialmente per il § 3: 292-304, *Rewriting 'authority'*.

¹⁰ Lo studioso si era espresso in termini analoghi nella corrispondente voce dell'*Enciclopedia Dantesca* (Cardini 1970: 707).

¹¹ Cito da Cavalcanti, *Rime* (Rea–Inglese: 263-72). La tenzone comprende tre sonetti, *Per troppa sottiglianza il fil si rompe* (Orlandi), *Di vil matera mi conven parlare* (Cavalcanti), *Amico, i' saccio ben che sa' limare* (Orlandi), rispettivamente L^a, L^b e L^c dell'edizione di riferimento, e si accompagna ad altri due scambi per le rime, i numeri XLVIII^a e ^b, XLIX^a e ^b.

Già non è cosa che si porti in mano: qual che voi siate, egli è d'un'altra gente: sol al parlar si vede chi v'è stato.	E ben di' 'l ver, che non si porta in mano, anzi per passion punge la mente dell'omo ch'ama e non si trova amato.
Già non vi toccò lo sonetto primo: Amore ha fabricato ciò ch'io limo.	Io per lung'uso disusai lo primo amor carnale: non tango nel limo.

Dietro questo scambio reciso di botte e risposte, in Orlandi e nello stesso Cavalcanti c'è senz'altro rispetto per l'avversario. Il Guido minore non è una pulce importuna, ma un interlocutore con il quale – a dispetto del dichiarato fastidio – vale la pena di impegnarsi.¹²

Il sonetto di Orlandi ha riscosso l'attenzione di Vittore Branca, che in una nota a *Decameron* VI 9 lo chiama, insieme ai cronachisti, a testimonia della «fama di gentilezza e bizzarria» di Cavalcanti; e così pure dei commentatori cavalcantiani, che avvertono una generica aria di familiarità fra questi testi e la novella.¹³ Osserveremo *en passant* che il ripetuto riferimento ai *guadagni* corrisponde all'accento posto da Muscia – benché con segno rovesciato – sulla condizione economica del poeta. Ma è con il sonetto di Dino Compagni additato da Gorni che si istituisce una notevolissima congruenza,¹⁴ che ha carattere tematico, non lessicale: non dipendenza, dunque, ma discorso parallelo.

Vorrei soffermarmi sulla prima quartina di Orlandi. Cavalcanti vi viene rappresentato nell'atto di *volare* «come uccel», sia pure «di palo in frasca» (v. 3), mentre Dino – in un passaggio analogo – è piú diretto, meno elegante: «e come corri e salti e ti travaglie» (v. 9). Ma tutto il discorso di Orlandi, in questi primi versi, è finemente polisemico, a partire dall'allusione metaforica alla *sottiglianza* esibita dal nuovo stile, con la

¹² Di diverso parere, in generale, la critica meno recente, propensa ad accentuare l'asimmetria – che non intendo certo negare – fra i due interlocutori, per esempio nelle pagine monografiche di Levi 1906, o nell'*Inchiesta sul Dolce stil nuovo* di Guido Favati (1975: 83-5); mentre gli studi degli ultimi decenni hanno riconosciuto a Orlandi un certo spessore: vd. Orlando 1976 e l'editrice del *corpus* (Orlandi, *Rime* [Pollidori]).

¹³ «*Mutatis mutandis*, l'Orlandi è il Betto Brunelleschi della novella del Boccaccio, che alla fine deve riconoscersi battuto sul proprio terreno» (Cavalcanti, *Rime* [De Robertis]: xviii).

¹⁴ Gianfranco Contini (*Poeti del Duecento*: 564), nel commento a *Amico, i' sacco*, 6-7, menziona *Se mia laude scusasse*, affermando: «vi sarà certo rapporto con il presente sonetto»; poi Orlandi, *Rime* (Pollidori): 133: «È degna di nota la coincidenza di alcune immagini ed espressioni fra questo sonetto dell'Orlandi e quello inviato allo stesso destinatario da Dino Compagni, *Se mia laude scusasse te soventes*».

quale aveva aperto la tenzone (*Per troppa sottiglianza il fil si rompe*) e che qui rovescia nell'accusa di «limare / con punta lata».¹⁵ La polarizzazione semantica (rivendicazione/rifiuto) intorno al concetto di sottigliezza, che ha il suo archetipo nella tenzone fra Bonagiunta Orbicciani e Guido Guinizzelli,¹⁶ innerva la polemica militante degli stilnovisti e dei loro avversari. Nel *Decameron*, come sappiamo, la qualifica di *sottile* passa, almeno presso la brigata, a Betto Brunelleschi.¹⁷

Francesco Bruni (1991: 106-7) rileva come il concetto di *sottigliezza* sia frequentemente connesso con quello di *ingegno*. Quest'ultimo termine compare anche nel sonetto di Orlandi («con grande ingegno gir per loco stretto», v. 4), ma è spiegato dai commentatori della tenzone come «ordigno», direi sulla scorta di Contini, che fa leva sul campo semantico guerresco del v. 2 (anche se, come abbiamo visto, il contesto metaforico – lavorare la sottile «maglia di coretto» con una lima tozza – si avvicina di più a quello tradizionale del *labor* letterario).¹⁸ Procediamo con cautela, anche per non lasciarci suggestionare dalla memoria dantesca.¹⁹ Per il lemma INGEGNO non è ancora stata redatta la voce del *TLIO*, ma possiamo registrare il fatto che INGEGNERE in funzione aggettivale ha nelle attestazioni antiche il significato di «Fornito d'ingegno, capace; astuto» (Mosti 2002); per il derivato verbale vale l'uso moderno, testimoniato in questa stessa novella: «Tralle quali brigate n'era una di messer Betto Brunelleschi, nella quale messer Betto e' compagni s'erano molto *ingegnato* di tirare Guido di messer Cavalcante de' Cavalcanti» (§ 7). Anche in questo caso, non andrà trascurata la possibilità di una polisemia, di volta in volta determinata dal valore che si vuol dare al *loco stretto*: passare con una mac-

¹⁵ In diretto aggancio all'*explicit* di Cavalcanti: «Amore ha fabricato ciò ch'io limo».

¹⁶ Bonagiunta, *Voi, ch'avete mutata la mainera*; Guinizzelli, *Omo ch'è saggio non corre leggero*.

¹⁷ «Allora ciascuno intese quello che Guido aveva voluto dire e vergognossi, né mai più gli diedero briga, e tennero per innanzi messer Betto *sottile* e intendente cavaliere.» (*Dec.* VI 9, 15). Qui e in seguito, le citazioni sono tratte da Boccaccio, *Decameron* (Branca); i corsivi sono miei.

¹⁸ Rispettivamente, *ad l.*: *Poeti del Duecento*; Orlandi, *Rime* (Pollidori), direttamente citata poi da Roberto Rea (Cavalcanti, *Rime* [Rea–Inglese]).

¹⁹ *If* X 58-60: «Se per questo cieco / carcere vai per altezza d'ingegno, / mio figlio ov'è?», riecheggiato nelle *Esposizioni*: «E per ciò che messer Cavalcante conosceva lo *'ngegno* del figliuolo» (Boccaccio, *Esposizioni* [Padoan]: X 64-66).

china da guerra per uno spazio angusto o *svilupparsi* con astuzia dai molesti, «da lor veggendosi chiuso» (§12)? Giuliano Tanturli (1984: 16-7) sposta nettamente l'interpretazione semantica su una metafora di poetica: «de strettoie tecniche» della canzone di una sola stanza *Poi che di doglia*, che precede la tenzone nel testimone unico V², sul quale torneremo fra breve. E qui andrà richiamato, intanto, il superamento del *varco*, annoverato fra le abilità di Cavalcanti nel sonetto di Dino Compagni («e come sai di varco e di schermaglie», v. 6)²⁰.

Ma veniamo alla locuzione piú suggestiva, «di palo in frasca». Il suo valore a noi pare evidente per lunga consuetudine, ma – per quel che finora ho potuto verificare – l'attribuzione di significato è retroattiva. Quella di Guido Orlandi ne risulta la prima attestazione. Il *Dizionario Etimologico Italiano* di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli, s. v. FRASCA, registra al 1549 l'occorrenza «salta di palo in frasca»,²¹ interpretata come “passa da un argomento a un altro completamente diverso”, ma segnala che «essere di p. in f.» è già del sec. XIV, in una frottola d'incerta attribuzione. Si tratta della dispersa “petrarchesca” *Di ridere ò gran voglia* (226-227):

Di palo in frasca
or pur qui siamo.²²

L'espressione ricompare in un testo ancora meno perspicuo, il cosiddetto *Pataffio* attribuito a Franco Sacchetti:

In pozzanghera cadde il Mucia cheto,
e pur di palo in frasca, e bulinacca.²³

²⁰ Anche Orlandi, *Rime* (Pollidori): 134, n. 4.

²¹ Nella *Trinuzia* di Agnolo Firenzuola, a. II, sc. V (Cortelazzo–Zolli 1979); ma si possono trovare altre attestazioni cinquecentesche. Valgano come definizione le parole di Stefano Guazzo (*La civil conversazione* [Quondam]: 158): «E però accadendo comunemente nelle conversazioni ragionar di diverse cose e saltar d'una in altra, e secondo il detto, di palo in frasca» (il trattato fu pubblicato nel 1574).

²² Cito dall'edizione critica di Paolo Trovato (1998), alla quale rimando anche per una rassegna dei lemmi nei dizionari (p. 421). Fra gli studiosi che recentemente si sono occupati della frottola, Alessandro Pancheri 1993 propende per la paternità petrarchesca, mentre Marco Santagata, nel suo commento alla frottola CV dei *Rerum vulgarium fragmenta* (Petarca, *Canzoniere*: 489), e ancor piú decisamente Trovato 1998 tendono a rifiutarla.

²³ Sacchetti, *Pataffio* (Della Corte): 51 (cap. I, vv. 10-11).

L'ultimo editore, Federico Della Corte, la interpreta come 'a casaccio', così parafrasando:

Il Muccia è caduto nel fango, e zitto!
e sempre a casaccio e in complicazioni.²⁴

Il *TLIO*, *sub v.* FRASCA, fornisce interpretazioni diverse per la locuzione avverbiale contenuta nella frottola pseudo-petrarchesca («*Di palo in frasca*: passando da un argomento all'altro senza alcun nesso logico») e per l'espressione considerata nel contesto del sonetto di Orlandi («*Volare come un uccello di palo in frasca*: essere abile in ogni situazione»).

La verifica indipendente dei due sostantivi *palo* e *frasca* riporta entrambi anche al campo semantico ornitologico-venatorio,²⁵ serbatoio importante di traslati per la poesia due e trecentesca; basti per tutti l'esempio del 'nodo di Bonagiunta' (*Pg* XXIV 55), impeccabilmente sciolto da Lino Pertile 1994. Anche Guido Orlandi si mostra altrove interessato al tema, nella ballata *Come servo francato* (vv. 30-34):

A fren tirato, sprono e vo seguendo:
donne ad Amor difendo,
blasmo chi lle combatte,
poi bon astor non sbatte
sovra del guanto quand'è pasturato.²⁶

Il *palo* è accostabile alla latina *pertica* del trattato *De arte venandi cum avibus* di Federico II, indispensabile sostegno per il riposo dello sparviero addestrato, come viene ripetutamente raccomandato nel testo e suggestivamente illustrato dalle miniature dei testimoni, segnatamente il fr. 12400 della Bibliothèque nationale de France:²⁷

²⁴ Il glossario (*ibi*: 143) segnala come luogo parallelo «di palo in passo» della frottola *La lingua nova* (Sacchetti, *Il libro delle rime* [Puccini]: CLIX 67), ma il contesto «la palla / andrà di palo in passo» sembra rinviare al gioco del calcio.

²⁵ Mutuo la definizione da Furio Brugnolo (2000: 194), che in un acuto saggio sulla fortuna del lessico legato alla falconeria in ambito romanzo menziona di sfuggita anche «la frecciata di Guido Orlandi al Cavalcanti (la quale fa certo capo al medesimo campo semantico)» (*ibi*: 198).

²⁶ Cf. l'analisi di Orlando 1983.

²⁷ Federico II, *Traité*. E simile sarà la *stanga* sulla quale riposa il *buon falcone* di Federico degli Alberighi (*Dec.* V 9, 25).

II 6, *De pertica preparanda*: Item sint in eo loco pertice, super quas ascendant ad sedendum: quoniam libentius redibunt ad locum ubi minus ledentur penne sibi cum egestionibus suis, et non allident pennas tam sepe.²⁸

II 114, *De pertica fendenda*: [...] Item sub pertica ima et circacircum sedile sternenda est palea vel herba vel sabulum, quoniam, si falcones diverberando se ad terram deicerent asperam, possent de facili excoriare sibi plantas pedum et disrumpere extremitates pennarum que sunt in alis et cauda.²⁹

Per il lemma FRASCA, la quinta edizione del *Vocabolario della Crusca* offre una definizione particolare:

E per Quella specie di uccellazione, che piú comunemente si dice Frascchetta; e anche La tesa stessa.³⁰

Dalla pertica del falconiere alla frasca del roccolo, o peggio alla paglia dello strame: cioè da argomentazioni nobili e ortodosse (uso il termine nell'accezione piú generica, avendo di mira il contenuto laicamente etico-poetico della tenzone) a fallimentari impegolamenti o ingloriose cadute.³¹ Il testo del sonetto di Orlandi appare dunque giocato su un continuo ribaltamento tra significati letterali e metaforici.³² Che poi l'intero tessuto abbia anche, come vuole Luciano Rossi (2000), un doppio senso osceno,

²⁸ «Sempre nello stesso luogo devono esserci delle pertiche su cui possano appollaiarsi: ritorneranno, infatti, piú volentieri a posarsi in un luogo in cui le penne sono meno danneggiate dai loro escrementi e non vengono continuamente urtate» (Federico II, *De arte* [Trombetti Budriesi]: *Liber secundus* 292-3). E *Crusca* 4ª edizione, s. v. PERTICA: Volgarizz delle *Fav. di Esopo* «Stando lo sparviere in sulla pertica aspettando d'esser pasciuto dal suo signore».

²⁹ «Sotto la pertica bassa e intorno al blocco, va steso uno strato di paglia, di erba o di sabbia, perché se i falchi, dibattendosi, cadessero sulla terra dura, potrebbero, con molta probabilità, escoriarsi le piante dei piedi e spezzarsi le punte delle penne delle ali e della coda.» (Federico II, *De arte* [Trombetti Budriesi]: *Liber secundus* 384-5).

³⁰ *Crusca* 5ª edizione, § VIII (e *Crusca* 4ª edizione, s. v. TESA § I: «Luogo acconcio per tendervi le reti»).

³¹ Cf. Poliziano, *Rime* ([Delcorno Branca]: 104): «anch'?' so 'mpaniar la frasca», CXII, v. 11. In termini analoghi si potrebbero intendere, a mio parere, anche i corrispondenti luoghi della frottola e del *Pataffio*.

³² Maria Luisa Meneghetti, che ringrazio, suggerisce di riconoscervi anche l'influenza degli ἀδύνατα di Arnaut Daniel.

non sono in grado di escluderlo, ma ad ogni modo la cosa non riguarderebbe – ai nostri fini – la ricezione di Boccaccio, affascinato piuttosto dall'agilità del *volo* (o *salto*) che la tradizione locale ancora ricordava.

Riprendiamo e concludiamo il discorso, segnalando che una connessione fra Dino Compagni e Guido Orlandi è suggerita dai moderni commentatori, come Valentina Pollidori: «È degna di nota la coincidenza di alcune immagini ed espressioni fra questo sonetto dell'Orlandi e quello inviato allo stesso destinatario da Dino Compagni, *Se mia laude scusasse te sovente*».³³

Boccaccio poteva conoscere queste tenzoni? L'intera corrispondenza con Orlandi è oggi testimoniata dal solo Vat. lat. 3214 (V²), contenente il *Novellino* e una antologia di duecentisti, copia cinquecentesca («anche paleograficamente curata nell'imitazione», Bologna 1993: 109) di un manoscritto antico ora perduto, procurata da Giulio Camillo per Pietro Bembo.³⁴ Il codice è anche testimone unico per il sonetto di Dino.³⁵ Corrado Bologna richiama l'attenzione, fra l'altro, sulla suggestione narrativa delle rubriche-*razos*, in particolare nella serie dedicata a Orlandi: una ripresa del modello occitanico, sicuramente, ma anche una «tradizione squisitamente toscana» di corredo testuale (Bologna 1993: 115). Non è improbabile che Boccaccio abbia avuto per le mani l'antigrafo due o trecentesco di V².

³³ Orlandi, *Rime* (Pollidori): 133; e vd. anche il commento della studiosa alla locuzione «di palo in frasca», con un riferimento alla versatilità di Cavalcanti ironicamente evocata nel sonetto di Dino, richiamato poi per «loco stretto» (*ibi*: 134). Si potrebbe forse anche osservare l'uso ribattuto del verbo *sapere* nei poliptoti del sonetto di Orlandi («Amico, i' *saccio* ben che *sa'* limare»), nella novella («ogni cosa che far volle e a gentile uomo pertene *seppe* meglio che altro uom fare; e con questo era ricchissimo, e a chiedere a lingua *sapeva* onorare cui nell'animo gli capeva che il valesse», Boccaccio, *Decameron* [Branca]: VI 9, 8) e nelle *Esposizioni* («*seppe* molte leggiadre cose fare meglio che alcun altro nostro cittadino», Boccaccio, *Esposizioni* [Padoan]: X 64-66).

³⁴ Una descrizione sintetica in Danzi 2005: 331; la riproduzione digitale del codice è disponibile in rete (*Vat. lat. 3214*).

³⁵ Gorni 2002: 373; e, sull'intera silloge, Gorni 2009.

2. IL MOTTO

Almeno sulla carta, nulla vieta che l'incidente si sia realmente verificato, eventualmente senza dar luogo al motto. Non va trascurata la premessa di Elissa, che richiama l'attenzione sulla circolazione di materiale novel-listico di pubblico dominio:³⁶ «Quantunque, leggiadre donne, *oggi mi sieno da voi state tolte da due in sù delle novelle delle quali io m'avea pensato di doverne una dire, nondimeno me ne pure è una rimasa da raccontare*» (§ 3).

Come è noto, la critica ha additato, nel tempo, varie possibili fonti per il motto,³⁷ fra le quali appaiono maggiormente vicine alla novella la riflessione di Seneca «otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura»³⁸ e un aneddoto dei petrarcheschi *Rerum memorandarum libri*.³⁹ Se il passo di Seneca appare più rigorosamente pertinente sul piano del contenuto morale, i *Rerum memorandarum* offrono in alternativa uno sviluppo narrativo, abitato da un personaggio («Dinus quidam concivis meus») che taluni identificano con Dino del Garbo, vicino a Cavalcanti per la sua glossa a *Donna me prega*.⁴⁰

Rispetto ad ogni possibile modello, Boccaccio ha al suo arco la straordinaria capacità, dalla quale siamo partiti, di rappresentazione del reale. Tutte le possibili fonti parlano genericamente di morti e di cimiteri (per tacere delle *arche* infuocate nella dimensione eterna di *Inferno* X), ma il nostro autore riferisce che *storicamente* al tempo di Cavalcanti c'erano le arche davanti a San Giovanni! Questo giustifica il salto e rende più sottile il motto, perché la connotazione sepolcrale non è rilevata a priori né dal lettore (la cui attenzione viene dirottata sull'ingombro che chiude la via), né tanto meno dalla brigata, che si imbatte per caso nella vittima intrappolata (mentre i vecchi di Dino si trovano già nel *cimiterium*, per non parlare poi della molto più facile associazione *senium-mors*, già sottolineata da Gorni 2002: 364).

³⁶ Lo sottolinea, in un recentissimo intervento, anche Lucia Battaglia Ricci (2017: 168-9).

³⁷ Attentamente vagliate da Luca Carlo Rossi (2007).

³⁸ *Ad Lucilium*, LXXXII 3 (Velli 1991: 332-3).

³⁹ Petrarca, *Rerum memorandarum* (Billanovich): II 60; quest'altro *specter* è studiato da Kristina M. Olson (2004).

⁴⁰ Di parere diverso Inglese 2000: 222.

Ma l'indagatissimo *vit* può avere forse qualcosa in più da dirci sui meccanismi della fantasia. In aggiunta a tutte le possibili sollecitazioni erudite, non escluderei infatti – per il Boccaccio dantista –⁴¹ un'ultima, potente suggestione poetica, che lascio alla valutazione del lettore senza ulteriore discussione. Nella seconda stanza della canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solia*, Dante confuta la *mala opinione* di coloro «che fan gentile per ischiatta altrui / che lungiamente in gran ricchezza è stata» (vv. 30-31; Dante, *Convivio* [Fioravanti]: 518):

Ma vilissimo sembra, a chi 'l ver guata,
cui è scorto 'l cammino e poscia l'erra,
e tocca a tal, *ch'è morto e va per terra* (*ibi*, vv. 38-40).

Commentando questi versi nel quarto trattato del *Convivio*, capitolo vii, egli dichiara:

[4] [...] coloro dirizzare intendo ne' quali *alcuno lumetto di ragione per buona loro natura vive ancora*; ché delli altri tanto è da curare quanto di bruti animali: però che non minore maraviglia mi sembra ridurre a ragione [quelli in cui è ragione] del tutto spenta, *che ridurre in vita colui che quattro dì è stato nel sepukro* (*ibi*: 600).

[...] [6] Dove, [a] ciò mostrare, fare mi conviene una questione, e rispondere a quella, in questo modo. Una pianura è con certi sentieri: campo con siepi, con fossati, con pietre, con legname, con tutti quasi impedimenti fuori delli suoi stretti sentieri. Nevato è sí che tutto cuopre la neve, e rende una figura in ogni parte, sí che d'alcuno sentiero vestigio non si vede. [7] Viene alcuno dall'una parte della campagna e vuole andare a una magione che è dall'altra parte; e per sua industria, cioè per acorgimento e per bontade d'ingegno, solo da sé guidato, per lo diritto cammino si va là dove intende, lasciando le vestigie delli suoi passi dietro da sé. Viene un altro apresso costui, e vuole a questa magione andare, e non li è mestiere se non seguire li vestigi lasciati; e per suo difetto lo cammino, che altri senza scorta ha saputo tenere, questo, scorto, erra, e tortisce per li pruni e per le ruvine, e alla parte dove dee non va. [8] Quale di costoro si dee dicere valente? Rispondo: quelli che andò dinanzi. Questo altro come si chiamerà? Rispondo: vilissimo. Perché non si chiama non valente, cioè vile? Rispondo: perché non valente, cioè vile, sarebbe da chiamare colui che, non avendo alcuna scorta, non fosse ben camminato; ma però che questi l'ebbe, lo suo errore [e] lo suo difetto non può salire, e però è da dire non vile ma vilissimo (*ibi*: 602).

⁴¹ Sul quale Grimaldi 2014.

[...] [10] Ultimamente quando si dice: *e tocca a tal, ch'è morto e va per terra*, a maggiore detrimento dico questo cotale vilissimo essere morto, parendo vivo. Onde è da sapere che veramente morto lo malvagio uomo dire si puote, e massimamente quelli che dalla via del buono suo antecessore si parte (*ibid.*: 604).

[...] [14] Potrebbe alcuno dicere: *Come? è morto e va? Rispondo che è morto [uomo] e rimaso bestia*. Ché, sí come dice lo Filosofo nel secondo dell'Anima, le potenze dell'anima stanno sopra sé come la figura dello quadrangulo sta sopra lo triangulo, e lo pentangulo, cioè la figura che ha cinque canti, sta sopra lo quadrangulo: e così la sensitiva sta sopra la vegetativa, e la intelletiva sta sopra la sensitiva. [15] Dunque, come levando l'ultimo canto del pentangulo rimane quadrangulo e non piú pentangulo, così levando l'ultima potenza dell'anima, cioè la ragione, non rimane piú uomo, ma cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto (*ibid.*: 606).⁴²

Cristina Zampese
(Università degli Studi di Milano)

⁴² Commenta Gianfranco Fioravanti: «già Averroé assimilava a un morto l'uomo che non esercita le proprie capacità intellettuali (cf. il proemio al commento alla *Fisica*, f. 1 H); non pochi dei *magistri artium* del XIII secolo, servendosi di una frase di Seneca, affermeranno che una vita senza studio e conoscenza si può paragonare al sepolcro di un vivo [...] Il motto di spirito di Guido Cavalcanti rivolto alla brigata fiorentina in mezzo alle arche sepolcrali di Santa Maria Novella [...] e la riflessione di Betto Brunelleschi [...], siano o no storicamente veri, si attagliano benissimo a questo universo di pensiero» (Dante, *Convivio* [Fioravanti]: 605).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca (1980), Torino, Einaudi, 1992³.
- Boccaccio, *Esposizioni* (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965.
- Cavalcanti, *Rime* (De Robertis) = Guido Cavalcanti, *Rime*, con le rime di Iacopo Cavalcanti, a c. di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.
- Cavalcanti, *Rime* (Rea–Inglese) = Guido Cavalcanti, *Rime*, a c. di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011.
- Compagni, *Cronica* (Luzzatto) = Dino Compagni, *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*, a c. di Gino Luzzatto, Torino, Einaudi, 1968.
- Dante, *Convivio* (Fioravanti) = Dante Alighieri, *Convivio*, a c. di Gianfranco Fioravanti; *Canzoni* a c. di Claudio Giunta, in Id., *Opere*, ed. dir. da Marco Santagata, vol. II, Milano, Mondadori, 2014.
- Federico II, *De arte* (Trombetti Budriesi) = Federico II di Svevia, *De arte venandi cum avibus*. Edizione e traduzione italiana del ms. lat. 717 della Biblioteca Universitaria di Bologna collazionato con il ms. Pal. lat. 1071 della Biblioteca Apostolica Vaticana, a c. di Anna Laura Trombetti Budriesi; prefazione di Ortensio Zecchino, Bari, Laterza, 2001³.
- Federico II, *Traité* = Frédéric II, *Traité de fauconnerie, traduction française, faite à la demande de Jean, sieur de Dampierre et de Saint-Dizier, et de sa fille Isabelle* (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90073060/f214.item>).
- Guazzo, *La civil conversazione* (Quondam) = Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, a c. di Amedeo Quondam, vol. I. Testo e appendice, Modena, Panini, 1993.
- Lorenzo de' Medici, *Opere* (Simioni) = Lorenzo de' Medici, *Opere*, a c. di Attilio Simioni, Bari, Laterza, 1939.
- Meo dei Tolomei–Muscia da Siena, *Rime* (Bruni Bettarini) = Anna Bruni Bettarini, *Le rime di Meo dei Tolomei e di Muscia da Siena*, «Studi di filologia italiana» 32 (1974): 31-98.
- Orlandi, *Rime* (Pollidori) = Valentina Pollidori, *Le rime di Guido Orlandi (edizione critica)*, «Studi di filologia italiana» 53 (1995): 55-202.
- Petrarca, *Canzoniere* (Santagata) = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a c. di Marco Santagata (1996), Milano, Mondadori, 2004².
- Petrarca, *Rerum memorandarum* (Billanovich) = Francesco Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, per cura di Giuseppe Billanovich, Firenze, Sansoni, 1945.

- Poeti del Duecento* = *Poeti del Duecento*, a c. di Gianfranco Contini, vol. II, Milano · Napoli, Ricciardi, 1960.
- Poliziano, *Rime* (Delcorno Branca) = Angelo Poliziano, *Rime*, a c. di Daniela Delcorno Branca, Venezia, Marsilio, 1990.
- Sacchetti, *Il libro delle rime* (Puccini) = Franco Sacchetti, *Il libro delle rime con le lettere; La battaglia delle belle donne*, a c. di Davide Puccini, Torino, UTET, 2007.
- Sacchetti, *Pataffio* (Della Corte) = Franco Sacchetti, *Il Pataffio*, edizione critica a c. di Federico Della Corte, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005.
- Villani, *Nuova Cronica* (Porta) = Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, a c. di Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo · Guanda, 1991.

LETTERATURA SECONDARIA

- Ascoli 2009 = Albert Russel Ascoli, *Auerbach fra gli epicurei: dal canto X dell'«Inferno» alla VI giornata del «Decameron»*, trad. di Filippo Andrei, «Moderna» 11 (2009): 135-52.
- Barański 2003 = Zygmunt Guido Barański, *Guido Cavalcanti and his First Readers*, in Maria Luisa Ardizzone (ed. by), *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, Fiesole, Cadmo, 2003: 149-75.
- Barański 2004 = Zygmunt Guido Barański, *Guido Cavalcanti “auctoritas”*, in Rosend Arqués (a c. di), *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*. Atti del Convegno Internazionale, Barcellona, 16-20 ottobre 2001, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004: 163-80.
- Barański 2006 = Zygmunt Guido Barański, *Alquanto tenea della opinione degli Epicuri: The auctoritas of Boccaccio's Cavalcanti (and Dante)*, in Manfred Lentzen (hrsg. von), *Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext: kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Berlin, Schmidt Erich Verlag, 2006: 280-325.
- Battaglia Ricci 2017 = Lucia Battaglia Ricci, *Betto Brunelleschi e Guido Cavalcanti: modelli esistenziali a confronto*, in Annalisa Andreoni, Claudio Giunta, Mirko Tavoni (a c. di), *Esercizi di lettura per Marco Santagata*, Bologna, il Mulino, 2017: 167-76.
- Bologna 1993 = Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*. Vol. I. *Dalle origini al Tasso*, Torino, Einaudi, 1993.
- Brugnolo 2000 = Furio Brugnolo, *Due schede per l'ornitologia poetica duecentesca (Iacopo Mostacci, Cino da Pistoia)*, in Marie Claire Gérard Zai, Paolo Gresti, Sonia Perrin, Philippe Vernay, Massimo Zenari (éd. par), *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, Genève, Slatkine, 2000: 191-9.

- Bruni 1991 = Francesco Bruni, *Semantica della sottigliezza* (1978), in Id., *Testi e chierici del Medioevo*, Genova, Marietti, 1991: 91-133.
- Cardini 1970 = Franco Cardini, *Brunelleschi, Betto*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970: 707-8.
- Cardini 1972 = Franco Cardini, *Brunelleschi, Betto di Brunello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972: 532-4.
- Ciccuto 2002 = Marcello Ciccuto, *Il disdegno di San Giacomo. Per una diversa assenza di Cavalcanti dalla «Commedia»*, «Letteratura italiana antica», 3 (2002): 311-8.
- Cortelazzo-Zolli 1979 = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979.
- Crusca* = *Lessicografia della Crusca in rete* (cinque edizioni del Vocabolario), Firenze, Accademia della Crusca, in linea, disponibile all'url <http://www.lessicografia.it/> (ultima consultazione 20 giugno 2018)
- Danzi 2005 = Massimo Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005.
- Favati 1975 = Guido Favati, *Inchiesta sul Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975.
- Forni 1998 = Pier Massimo Forni, *La realizzazione narrativa in Boccaccio*, in Michelangelo Picone, Claude Cazalé Bérard (a c. di), *Gli Zibaldoni di Boccaccio: memoria, scrittura, riscrittura*. Atti del Seminario internazionale di Firenze · Certaldo, 26-28 aprile 1996, Firenze, Cesati, 1998: 415-23.
- Gorni 2001 = Guglielmo Gorni, *Guido Cavalcanti nella novella del Boccaccio («Decameron» VI 9) e in un sonetto di Dino Compagni*, «Cuadernos de Filología Italiana» n.º straordinario (2001): 39-45.
- Gorni 2002 = Guglielmo Gorni, *Invenzione e scrittura nel Boccaccio. Il caso di Guido Cavalcanti*, «Letteratura italiana antica» 3 (2002): 357-73.
- Gorni 2009 = Guglielmo Gorni, *Una silloge d'autore nelle rime di Cavalcanti*, in Id., *Guido Cavalcanti. Dante e il suo «primo amico»*, Roma, Aracne, 2009: 31-45.
- Grimaldi 2014 = Marco Grimaldi, *Boccaccio editore delle canzoni di Dante*, in Luca Azzetta, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, in collaborazione con la Casa di Dante in Roma, Roma, Salerno editrice, 2014: 137-57.
- Inglese 2000 = Giorgio Inglese, *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- Levi 1906 = Ezio Levi, *Guido Orlandi. Appunti sulla sua biografia e sul suo Canzoniere*, «Giornale storico della letteratura italiana» 48 (1906): 1-35.
- Mosti 2002 = Rossella Mosti, *Ingegnere*, 2002, in *TLIO*.
- Olson 2004 = Kristina Marie Olson, «*Concivis meus*»: Petrarch's «*Rerum Memorandarum libri*» II 60, Boccaccio's «*Decameron*» VI 9, and the Specter of Dino del Garbo, «*Annali d'Italianistica*» 22 (2004): 375-80.

- Orlando 1976 = Sandro Orlando, *Una tenzone di Guido Orlando*. (*Appunti di lettura*), «Studi di filologia italiana» 34 (1976): 55-60.
- Orlando 1983 = Sandro Orlando, *Una ballata di Guido Orlando*, «Lettere italiane» 35 (1983): 333-40.
- Pancheri 1993 = Alessandro Pancheri, «*Col suon chioccio*». Per una frottola “dispersa” attribuibile a Francesco Petrarca, Padova, Antenore, 1993.
- Pertile 1994 = Lino Pertile, *Il nodo di Bonagiunta, le penne di Dante e il Dolce Stil Novo*, «Lettere italiane» 46 (1994): 44-75.
- Porcelli 1998 = Bruno Porcelli, *Lettura di «Ecci venuto Guido <'n> Compostello*», «Filologia e critica» 23 (1998): 117-120.
- Rossi 2007 = Luca Carlo Rossi, *Sul motto di Cavalcanti in «Decameron», VI 9*, in Antonio Manfredi, Carla Maria Monti (a c. di), *L'antiche e le moderne carte. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, Roma · Padova, Antenore, 2007: 499-517.
- Rossi 2000 = Luciano Rossi, *Maestria poetica e grivoiserie nelle tenzoni Orlandi-Cavalcanti*, in Vitilio Masiello (a c. di), *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, Roma, Salerno editrice, 2000: 27-42.
- Tanturli 1984 = Giuliano Tanturli, *La terza canzone di Cavalcanti: «Poi che di doglia cor conven ch'ï' porti*», «Studi di filologia italiana» 42 (1984): 5-26.
- TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle origini*, fondato da Pietro Beltrami, diretto da Lino Leonardi, 1997-, consultabile online all'url <http://tlio.ovi.cnr.it>.
- Trovato 1998 = Paolo Trovato, *Sull'attribuzione di «Di ridere ò gran voglia» (Disperse CCXIII). Con una nuova edizione del testo*, «Lectura Petrarce» 18 (1998): 371-423.
- Vat. lat. 3214* = Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vaticano latino 3214, riproduzione digitale in linea, disponibile all'url https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3214 (ultima consultazione 20 giugno 2018)
- Velli 1991 = Giuseppe Velli, *Seneca nel «Decameron»*, «Giornale storico della letteratura italiana» 168 (1991): 321-34.
- Watson 1999 = Paul F. Watson, *On Seeing Guido Cavalcanti and the Houses of the Dead*, «Studi sul Boccaccio», 18 (1989): 301-18; trad. *Architettura e scultura e senso della narrazione: Guido Cavalcanti e le case dei morti*, in Vittore Branca (a c. di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, vol. I, Torino, Einaudi, 1999: 75-84.

PIUME D'ANGELO, PENNE DI PAPPAGALLO

Uno degli aspetti piú interessanti dell'ormai sperimentata possibilità di letture trasversali del *Decameron* è la rete intratestuale che crea una serie di collegamenti e riprese, impliciti o piú scopertamente allusivi, a diversa distanza. Ferma restando l'unitarietà dell'opera, percorsi tematici possono dare ulteriore luce ad aspetti che risultano anche ad una lettura continuata, ma in modi forse meno evidenti: è un'esperienza che ho piú volte avuto occasione di saggiare anche nel contesto di lezioni e che ho trovato particolarmente fruttuosa in relazione alle novelle di beffa del *Decameron*, come anche in riprese e riscritture in autori successivi.

La beffa come scambio vero-falso, ma anche come contraffazione e metamorfosi ha nel *Decameron* uno dei campi privilegiati nel rapporto con il sacro, in particolare nella parodia che si attua nello scambio tra il credere – come atto di fede – e la credulità, fondata sull'ignoranza, la superstizione e la sciocchezza.

Tra gli esempi in cui prevale la manipolazione da parte di ecclesiastici piú o meno scaltri e privi di scrupoli un dato particolarmente interessante, e in questa forma se non erro unico nel *Decameron*, è l'apparizione – per cosí dire – in tre novelle dell'angelo annunciatore per eccellenza, Gabriele: prima come voce, nella novella di Ferondo e l'abate (III 8), poi come presenza, nella novella di frate Alberto (IV 2), e infine, prima di scomparire definitivamente dall'orizzonte, con una presunta penna del suo piumaggio, nella novella di frate Cipolla (VI 10). La progressione è ben calcolata e riconoscibile ad una lettura per cosí dire a posteriori: in relazione a questo aspetto la prima delle tre novelle, nella sua ultima parte, funge in una certa misura da annuncio, la seconda – in cui il finto angelo assume assoluta centralità nella beffa – da svolgimento; mentre la terza – a piú ampia distanza – da inatteso epilogo, rinnovando il divertimento certo anche tramite la ripresa, per la terza volta, in ultima variazione, di un'ulteriore traccia del supposto angelo. D'altronde che Boccaccio fosse pienamente consapevole, anche sul piano metaletterario, dell'efficacia in ambito comico del procedimento di reiterazione ci viene mostrato, in modo eclatante, nel ciclo di Calandrino, anche per voce dei narratori della brigata.

Tra la novella di Ferondo e l'abate e quella di frate Alberto, sottintendendo naturalmente le rilevanti differenze che do qui per scontate –

tra cui fondamentale, ma non certo unica, è quella dell'ambientazione –, intercorrono anche altri tratti di relazione, che ne definiscono precisi legami piú di quanto credo sia stato notato. Innanzitutto sono da rilevare l'abilità di mascheramento dei due ecclesiastici, ritenuti santi dai fedeli, l'uso strumentale della confessione e l'esercizio manipolatorio della professione spirituale a fini sessuali. A questi aspetti si aggiungono il coinvolgimento della donna per propri interessi personali (sfuggire alla gelosia del marito e una certa avidità nella moglie di Ferondo; la vanagloria e l'autocompiacimento per Lisetta); il travestimento (che certo è ben piú eclatante in frate Alberto; ma riguarda, in altro modo, anche l'abate, che per non destare sospetti in chi lo incontrasse andava nottetempo dalla donna sotto le mentite spoglie del marito Ferondo, creduto morto e anima del Purgatorio); il motivo comico della punizione mediante una «gran battitura» in un contesto soprannaturale (da parte del monaco bolognese, amico dell'abate, a Ferondo nel falso Purgatorio concretamente messo in scena a suo danno, con delle reali «verghe», per contrappasso della gelosia; con un «gran bastone» da parte dell'angelo Gabriello a frate Alberto, nella simulata visione di quest'ultimo).¹

E nell'orchestrazione del tema della straordinaria sciocchezza delle due vittime della beffa, Ferondo riferisce le «piú belle favole del mondo» di quel Purgatorio da cui crede veramente di essere tornato,² come Lisetta aggiunge «maravigliose favole» al racconto della «gloria di vita eterna»,³ fattole dal creduto angelo, secondo la *climax* del presunto ambito soprannaturale. Ma certo, tra i legami che si intrecciano tra le due novelle, pur molto diverse tra loro, quello fondamentale e il piú eclatante consiste nel

¹ Queste le motivazioni attribuite all'angelo: «perciò che tu presummesti oggi di riprendere le celestiali bellezze di madonna Lisetta, la quale io amo da Dio in fuori sopra ogni altra cosa» (Boccaccio, *Decameron* [Branca]: 494. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione, di cui si indicano in numeri romani la giornata e in numeri arabi novelle e pagine; l'indicazione non viene ripetuta se le citazioni successive appartengono alla stessa pagina. I corsivi quando non diversamente indicato sono miei). Anche il motivo, qui caricaturale, delle «celestiali bellezze» di Lisetta ha una sorta di anticipazione nelle parole dell'abate alla moglie di Ferondo «[...] dicovi che voi della vostra bellezza piú che altra donna gloriar vi potete, pensando che ella piaccia a' santi, che sono usi di vedere quelle del cielo», Boccaccio, *Decameron* (Branca): 418. Su questo richiamo tra le due novelle cf. anche Bellomo 1992: 204. Non escluderei anche un'eco di Dante, *Pd* X, vv. 70-72: «Ne la corte del cielo, ond'io rivegno,/si trovan molte gioie care e belle/ tanto che non si posson trar del regno/ [...]».

² Boccaccio, *Decameron* (Branca): 427.

³ *Ibi*: 497-8.

riuso parodico e contraffatto del testo evangelico e di altri testi a questo legati, in relazione alla figura dell'angelo Gabriele: la cui apparizione, pur subito sollecitata alla memoria del lettore dalle parole della «voce contrafatta», nella novella di Ferondo non avviene, ma si materializzerà in quella di frate Alberto.

In *Decameron* III 8 l'abate, dopo aver appreso la notizia della gravidanza della donna:

la seguente notte fece con una voce contrafatta chiamar Ferondo nella prigione e dirgli: «Ferondo, confortati, che a Dio piace che tu torni al mondo; dove tornato, tu avrai un figliuolo della tua donna, il quale farai che tu nomini Benedetto, per ciò che per gli prieghi del tuo santo abate e della tua donna e per amor di san Benedetto ti fa questa grazia». Ferondo, udendo questo, fu forte lieto e disse: «Ben mi piace: Dio gli dea il buono anno a messer Domenedio e all'abate e a san Benedetto e alla moglie mia cascata, melata, dolciata».⁴

Nel passo del Vangelo di Luca, che tutti i commenti giustamente qui citano, si legge che a Zaccaria, mentre era nel Tempio per porre l'incenso secondo il compito che gli era toccato, apparve l'angelo – che dirà poi di essere Gabriele – per annunciargli la nascita inaspettata di un figlio. Le parole della *Vulgata*, notissime, liberamente parodiate dall'abate sono quelle relative all'esordio dell'angelo:⁵

Ne timeas Zacharia, quoniam exaudita est deprecatio tua: et uxor tua Elisabeth pariet tibi filium, et vocabis nomen eius Joannem: et erit gaudium tibi et exultatio [...].⁶

Lieto certo dell'annuncio è anche Ferondo, che risponde in chiave comica secondo ciò che è proprio del personaggio, e di fatto la metamorfosi di Zaccaria in Ferondo – per altro con l'incrocio con altre fonti agiografiche –⁷ ha un ulteriore esito di rovesciamento di senso nel seguito: se Zaccaria, incredulo, è condannato, come si sa, a un temporaneo e non breve silenzio ed esce muto dal Tempio di fronte alla gente rimasta in attesa di lui, Ferondo tratto fuori dal sepolcro dopo la sua immaginaria

⁴ *Ibi*: 425.

⁵ L'invito a non temere viene a sua volta derubricato ad un'espressione di incoraggiamento: «confortati».

⁶ *Patrologia latina* (Migne), XXIX, col. 609.

⁷ Delcorno 1985-1986: 205-12.

resurrezione non fa altro che parlare e straparlare e inoltre: «in pien popolo raccontò la rivelazione statagli fatta per la bocca del Ragnolo Braghiello avanti che risuscitasse».⁸

Il riconoscimento della voce presunta dell'angelo è fatta dallo stesso sciocco Ferondo (dunque è sottolineata la riconoscibilità della situazione, nei modi in cui era stata contraffatta, e al tempo stesso la rivelazione viene ulteriormente deformata: «Ragnolo Braghiello», con apparentamento a distanza alle deformazioni verbali del marito, pure contadino, della Belcolore, in VIII 2).⁹ Ma a ben guardare la controfigura seria e consacrata del comico e caricaturale Ferondo non è solo Zaccaria, ma anche Gioacchino, secondo il racconto dello pseudo-Matteo e della piú sintetica versione del *Liber de nativitate Mariae* ripreso anche nella *Legenda aurea*.¹⁰ Anche a Gioacchino, che si era ritirato tra i pastori perché cacciato dal Tempio a causa della sua sterilità, era apparso, con grande luce, l'angelo (di cui non è fatto il nome)¹¹ che gli aveva annunciato, con parole simili a quelle prima citate in relazione a Zaccaria, la nascita di Maria. Ciò che qui si aggiunge, per quanto riguarda l'oggetto del discorso, è il fatto che anche Anna, moglie di Gioacchino, al contrario di Elisabetta è subito coinvolta e informata, per indicazione e intervento dell'angelo che prima prescrive a Gioacchino di tornare a Gerusalemme dove Anna è in ansia per la sua assenza e poi appare subito dopo alla donna in pianto.¹² Da qui credo che il Boccaccio tragga spunto per queste simulate parole che l'abate dice a Ferondo dopo che egli, tratto fuori dal sepolcro, gli riferisce la rivelazione

⁸ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 427.

⁹ Cf. *ibi*: 898.

¹⁰ Jacopo da Varazze, *Legenda aurea* (Maggioni): 903-5.

¹¹ Nel racconto dello pseudo-Matteo non c'è il riferimento alla luce e l'angelo è presentato come uno «iuvenis», che rivelerà poi di essere un angelo mandato da Dio: *Evangelia apocrypha* (Tischendorf): 57.

¹² «Et tibi hoc signum: cum perveneris ad auream Iherosolimis portam, Annam uxorem tuam obviam habebis, que de tua tardatione modo sollicita tunc in conspectu tuo gaudebit. Hiis dictis angelus ab eo discessit. Anna autem, cum amare fleret et quoniam vir suus ivisset ignoraret idem angelus eidem apparuit et sibi eadem, que viro annuntiaverat patefecit [...]», Jacopo da Varazze, *Legenda aurea* (Maggioni): 904. Anche la moglie di Ferondo, non certo inconsapevole come Anna, ignorava per altro dove realmente fosse stato il marito.

avuta: «Va dunque figliuolo, poscia che Iddio t'ha qui rimandato, e consola la tua donna, la quale sempre, poi che tu di questa vita passasti, è stata in lagrime [...]».¹³

Con queste parole l'abate, per così dire, si sdoppia assumendo oltre che la propria anche, allusivamente, l'identità dell'angelo, di cui però non c'era stata, come invece nei testi parodiati, l'apparizione. Su questo tornerò a breve. Per quanto riguarda l'ingannevole voce che aveva dato la presunta rivelazione non credo sia da escludere anche l'eco di una diceria relativa alla rinuncia al papato di Celestino V: diceria che attribuiva al cardinale Caetani, fatto poi papa Bonifacio VIII, la notturna simulazione di voci di angeli che come messaggeri divini avrebbero indotto il predecessore a tale passo. Delle testimonianze di tale diceria, presente tra l'altro in più commenti all'*Inferno* dantesco, già ha fatto a suo tempo il Graf ampia rassegna.¹⁴ Che in qualche misura Boccaccio ne fosse informato traspare da quanto scrisse a commento dei versi 58-60 del c. III dell'*Inferno*:

La cui semplicità considerando, messer Benedetto Gatano cardinale, uomo avvedutissimo e di grande animo e disideroso del papato, astutamente operando, gli incominciò a mostrare che esso in pregiudicio dell'anima sua tenea tanto officio, poiché a ciò sofficiente non si sentia. Alcuni vogliono dire che esso usò con alcuni suoi segreti servidori che la notte voci s'udivano nella camera del predetto papa, le quali, quasi d'angeli mandati da Dio fossero, dicevano: – Renunzia, Cilestrino! renunzia, Cilestrino!¹⁵

Tornando alla novella di Ferondo, il felice esito della vicenda, per l'abate e per la donna, oltre che dallo spregiudicato ingegno del primo e dall'interessata complicità della seconda, è reso possibile dall'ignoranza e sciocchezza estrema del marito, che come zimbello ha un ruolo centrale nella novella, con rilevante comicità per quanto riguarda la figurazione del creduto Purgatorio.

Il giudizio morale sull'abate è espresso, brevemente, solo nell'introduzione che Lauretta fa al racconto:

¹³ Oltre al passo della *Legenda aurea* citato nella nota precedente cf. anche il racconto dello pseudo-Matteo, nel quale l'angelo così dice a Gioacchino: «Angelus Dei ego sum, qui apparui hodie uxori tuae flenti et oranti; et consolatus sum eam, quam scias ex semine tuo concepisse filiam» (*Evangelia apocrypha* [Tischendorf]: 58).

¹⁴ Graf 1892: 223-235.

¹⁵ Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* (Padoan): 149.

Dirò adunque come un vivo per morto seppellito fosse, e come poi per risuscitato, e non per vivo, egli stesso e molti altri lui credessero essere della sepoltura uscito, *colui di ciò essendo per santo adorato che come colpevole ne dovea più tosto essere condannato.*¹⁶

Ben diversa è invece l'articolazione e l'asprezza polemica dell'ampio discorso di Pampinea nell'introduzione della novella IV 2 prima sui religiosi ipocriti e corrotti e poi sulla vita scellerata dell'imolese Berto della Massa, trasferitosi a Venezia e divenuto frate minore con il nome di frate Alberto: la prima delle apparenti metamorfosi del personaggio che con le sue sapienti e ipocrite finzioni aveva acquistato fama di santo.

Per definirne la struttura in estrema sintesi, la novella si compone di due parti scandite dal salto di frate Alberto in fuga dalla casa di Lisetta – moglie di un nobile uomo della famiglia Quirini – nudo nel Canal grande e dalla risalita sulla riva opposta, con l'entrata nella casa dello sleale veneziano: nella prima parte la beffata, oggetto di derisione, è la sciocchissima e vanagloriosa Lisetta e nella seconda, con esito infine tragico, lo stesso frate; mentre la figura del marito è solo citata, in funzione dell'alta posizione sociale della casata e dell'assenza che facilita le circostanze dell'adulterio.

Come è noto la novella è stata oggetto di molti e rilevanti studi su più versanti – tra cui richiamo in particolare quelli di Auerbach, Padoan, Picone e D'Agostino –¹⁷ dai quali è stata molto scandagliata. Circoscriverò dunque il mio discorso solo ad alcuni punti, che mi sembra possano essere utili per qualche ulteriore considerazione: in relazione ancora alla parodia di Gabriele angelo annunciatore e alla già più volte rilevata ripresa della “storia” di Paolina e Mondo, poi raccontata dallo stesso Boccaccio nel *De claris mulieribus* sulla scorta dello pseudo-Egesippo.¹⁸

Avevamo visto, nella novella precedentemente considerata, che la contraffatta voce dell'angelo era rimasta priva dell'apparizione: ed è appunto questa ad essere ora messa a frutto e teatralizzata, prima nella si-

¹⁶ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 414-15. Vd. anche come la novellatrice definisce all'inizio della novella il personaggio: «il quale in ogni cosa era santissimo fuori che nell'opera delle femine» (*ibi*: 415).

¹⁷ Auerbach 1956, Padoan 1979, Picone 2008, D'Agostino 2013.

¹⁸ In proposito vd. innanzitutto l'ampia analisi e l'articolato confronto di Cerbo 1981: 561-606.

mulata visione raccontata a Lisetta, poi nella mistificata e grottesca incarnazione tramite il frate. Nel Vangelo di Luca l'annunciazione a Zaccaria e nei racconti apocrifi quella a Gioacchino precedono l'annunciazione per eccellenza, quella dell'arcangelo Gabriele a Maria:¹⁹ mentre la parodia attuata dall'abate costituiva un'appropriazione analogica a fini strumentali è indubbio invece che, coerentemente con il profilo "infernale" del frate, il racconto della presunta visione di frate Alberto, per usare le parole di Picone, «rappresenta, nella sua tematica come nei suoi intenti, uno stravolgimento totale della grande tematica soteriologica dell'annunciazione».²⁰

E da qui si irradia, come già è stato ampiamente dimostrato in relazione a più tratti della novella, un'imitazione grottesca e dissacrante – nell'agire del frate, non nella *ratio* comica, pur con esito tragico, del racconto – su cui allusivamente interagiscono anche le figurazioni iconografiche del celeberrimo annuncio.²¹

Proprio anche da questo prende corpo lo sdoppiamento della figura del frate, che, nella simulazione, è colui che subisce – a bastonate – l'annuncio dell'amore dell'angelo per Lisetta, ma, ubbidendo ai suoi celesti comandi, ne è anche l'annunciatore (come una sorta di mezzano, dunque, di un incontro amoroso alquanto inusuale) per divenire poi – da mimetica immagine, figurata nel buttarsi in ginocchione davanti a Lisetta nell'annunciarle l'amore di Gabriele – il presunto corpo stesso dell'angelo nello spudorato scambio tra cielo e terra.

Sul tema dell'angelo amante – oltre ai richiami agiografici, tra cui alcuni tratti della Leggenda di santa Cecilia,²² e ai riferimenti cortesi e stilnovistici –²³ da più studiosi è stata rilevata, con modi e sfumature diverse, la presenza dantesca,²⁴ di cui mi sembra possa essere ulteriormente sottolineata la funzione allusiva.

¹⁹ Anche questa narrazione è svolta ampiamente nello pseudo-Matteo, mentre vi è solo un rapido accenno nel *Liber de nativitate*.

²⁰ Picone 2008: 207.

²¹ D'Agostino 2013: 253.

²² Branca 1987: 218-20; Delcorno 2015: 169-71.

²³ Clubb 1960: 192-5; Branca 1986: 342-3 e 1987: 220-2.

²⁴ Cf. Padoan 1979: 33-4, 38, 40. Sul ruolo di Dante ha in particolare insistito Bellomo 1992: 195-214, facendone il perno dell'*inventio* stessa della novella boccacciana. Per quanto riguarda l'«estro ironizzante e caricaturale esercitato sui veneziani anche con sottili implicazioni e allusioni dantesche» cf. Branca 1998: 54-7.

Tra i passi certo piú significativi vi sono i vv. 88-114 di *Pd.* XXXII e soprattutto – con sostituzione di Lisetta a Maria – i vv. 103-104:

qual è quell'angel che con tanto gioco
guarda ne li occhi la nostra regina,
innamorato sí che par di foco?²⁵

Ma sull'immagine dell'angelo i richiami a Dante sono plurimi: per esempio anche nella prima venuta di frate Alberto a Lisetta, dove diventa operante per la prima volta la sua falsa metamorfosi in angelo. Egli entrato nella casa della donna

con sue frasche, che portate aveva, in agnolo si trasfigurò e salitose suso, se n'entrò nella camera della donna. La quale, *come questa cosa così bianca vide*, gli *s'inginocchiò* innanzi, e *l'agnolo la benedisse* e levolla in piè e *fecele segno* che a letto s'andasse [...].²⁶

Un passo che certo con ben altro esito sembra rifare in qualche misura il verso all'arrivo dell'angelo nocchiero in *Pg.* II, vv. 19ss; e in particolare:

Poi d'ogne lato ad esso m'apparío
un non sapea che bianco, e di sotto
a poco a poco un altro a lui uscío.
Lo mio maestro ancor non faceva motto,
mentre che i primi bianchi apparver ali;
allor che ben conobbe il galeotto,
gridò: «*Fa, fa che le ginocchia cali.*
Ecco l'angel di Dio: [..]».

E piú oltre, l'angelo benedice le anime, v. 49: «*Poi fece il segno lor di santa croce*».

Sembra inoltre di cogliere ivi uno spunto, pur nella diversa immagine, dell'impossibilità da parte del falso angelo di mantenere le sue "ali": ai vv. 34-36 dello stesso canto Virgilio dice a Dante a proposito delle ali dell'angelo nocchiero:

Vedi come l'ha dritte verso 'l cielo,
trattando l'aere con l'etterne penne,
che non si mutan come mortal pelo.

²⁵ Cf. Padoan 1979: 40; Bellomo 1992: 203.

²⁶ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 497.

Il contrario avviene a frate Alberto, che le trasmuta nella «penna matta» del travestimento da uomo salvatico nell'ultima parte della novella.²⁷

Il travestimento di frate Alberto «in forma d'agnolo» non è mai descritto, ma se ne fa solo intendere la sommarietà («sue frasche», «suoi arnesi») più che sufficiente ad abbindolare la sciocchissima Lisetta. È sulle metaforiche ali e volo che lievita invece il gioco parodico, da erotico a ironico, fino all'imprevista perdita, con «gli arnesi dell'agnolo», della mentita trasformazione:

I cognati della donna entrati nella camera trovarono che l'agnol Gabriello, quivi avendo lasciate l'ali, se n'era volato: di che quasi scornati grandissima villania dissero alla donna, e lei ultimamente sconsolata lasciarono stare e a casa loro tornarsi con gli arnesi dell'agnolo.²⁸

Lasciamo il tarpatto angelo Gabriello al suo destino. Un sommario travestimento, appena accennato, si trova anche nel *De Paulina romana femina* del *De claris mulieribus* (XCI): è quello del giovane Mondo che si approfitta della credulità e scarsa accortezza della casta matrona romana Paolina, irretita dal vanaglorioso desiderio di congiungersi come prescelta con il dio Anubi per generare un figlio divino. Sono anch'io convinta, come di recente in modo persuasivo ha ulteriormente mostrato D'Agostino,²⁹ che la storia narrata da Giuseppe Flavio, tramite il compendio dello pseudo-Egesippo, trascritto da Boccaccio nello Zibaldone Magliabechiano, abbia esercitato un ruolo tutt'altro che privo di significato nell'elaborazione della novella di frate Alberto: sia sul versante di una parodizzazione anche di questa storia, come risulta evidente da un confronto parallelo delle due protagoniste femminili, sia per il riuso, in chiave non mitologica ma di beffa, del tema della seduzione di una donna inconsapevole della verità da parte di un essere che è o partecipa della natura divina. Un punto di convergenza che mi sembra ineludibile è che sia nella storia di Paolina sia nella novella di frate Alberto, a differenza di altri racconti fondati sull'archetipo della venuta dell'ospite misterioso,³⁰ la venuta – rispettivamente

²⁷ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 502.

²⁸ *Ibi*: 501. Su questo aspetto relativo alle ali, le quali «innescano una serie di espressioni più o meno metaforiche che sono elemento fondamentale per lo sviluppo della novella» cf. Bellomo 1992: 207-8.

²⁹ D'Agostino 2013: 243-5.

³⁰ Cf. Avalle 1978.

di Anubi e dell'angelo – è annunciata alla donna e da lei attesa: con vanto e convinzione che fosse per la propria santità dalla casta Paolina, con «gran galloria» dalla sua comica controfigura Lisetta.³¹

E la vicenda in entrambe le storie è resa possibile dall'ipocrisia e scelleratezza dei sacerdoti, che nella novella di Paolina agiscono per scopo di lucro a favore di Mondo, mentre nella novella di frate Alberto non c'è intermediario esterno ma a ciò funge lo stesso frate, con il già visto sdoppiamento. A sua volta la novella di frate Alberto interagisce con la storia di Paulina nel *De claris mulieribus*, imprimendovi un'impronta novellistica estranea alla fonte.³²

Mi sembra rilevante e ulteriore motivo di interesse il fatto che la doppia operazione compiuta dal Boccaccio, che dà luogo rispettivamente alla novella di frate Alberto nella sua autonomia e alla ripresa nell'opera latina del racconto della storia di Paulina che ne è in parte una delle matrici, lasci in eredità due percorsi diversi, ma ugualmente fruibili in ambito novellistico ed entrambi incastonati in una dura polemica contro i religiosi corrotti: l'uno con intensificazione del tema del travestimento fratesco fino a vere e proprie punte blasfeme nella novella di Barbara, alla quale viene fatto credere che diverrà madre del quinto evangelista, in Masuccio,³³ e l'altro con una ulteriore riscrittura della storia di Paolina da parte di Bandello, che accoglie ora pienamente questo racconto entro la «mistura di accidenti» del suo *Novellino* e lo inserisce in toto nel circuito novellistico.³⁴

Tornando al *Decameron*, la teatralizzazione della “presenza” dell'angelo Gabriello si conclude, dopo i primi due atti, con un epilogo: con quella penna di pappagallo in cambio di una piuma d'angelo che ha dato luogo al mio titolo.

Mentre la breve distanza delle due precedenti novelle entro l'opera e il fatto che nella prima fosse rimasta inespressa l'apparizione dell'angelo mostrata invece nella seconda potevano in certo modo contribuire a colmare l'orizzonte d'attesa del lettore, certo un rilievo maggiore dell'effetto sorpresa è il ritrovare una reliquia del nostro angelo nella decima novella della sesta giornata, la celeberrima novella di frate Cipolla.

³¹ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 496.

³² Cf. Cerbo 1981.

³³ È la seconda novella del *Novellino*, sulla quale in relazione a Boccaccio e per ulteriori rimandi bibliografici cf. Terrusi 2000-2001: 81 ss.

³⁴ Sulla novella di Bandello cf. Cabrini 2012: 216-8.

Il cerchio si chiude anche con un ritorno alla Toscana (dove era appunto la badia dell'abate di Ferondo, mentre siamo questa volta a Certaldo), all'ignoranza e superstizione del mondo contadino e all'astuzia di un frate, ora di sant'Antonio, sempre manipolatoria e spregiudicata certo, ma piú giocosa e ricca di capacità affabulatorie.

La penna è l'oggetto-segnale che ha ben diciannove occorrenze e, a partire dalla rubrica, con la sua presenza-assenza scandisce pressoché tutta la novella. Prima, al fine di ottenere piú ricche elemosine, frate Cipolla ne annuncia ai certaldesi l'ostensione; veniamo poi a sapere di che cosa effettivamente si tratta al momento del furto da parte dei «due giovani astuti molto», che «poi che alquanto tra sé ebbero riso della reliquia di frate Cipolla, ancora che molto fossero suoi amici e di sua brigata, seco proposero di fargli di questa penna alcuna beffa». ³⁵ Da questo momento l'effettiva penna è in mano ai giovani, che solo alla fine la restituiscono al frate; mentre in questo lasso di tempo essa rimane per così dire in scena solo nell'aspettativa dei fedeli e negli intenti del frate ancora ignaro del furto, fino all'acme della scoperta dello scambio con i carboni proprio nel massimo momento di attesa dell'ostensione, per rientrare poi nell'alveo della fluviale e pirotecnica orazione del frate e nel catalogo delle altre mirabolanti reliquie avute dall'immaginario patriarca di Gerusalemme. ³⁶

La «santissima e bella reliquia» ci riporta ancora una volta al tema dell'Annunciazione: dato che la penna è spacciata per «una delle penne dell'agnol Gabriello, la quale nella camera della Vergine Maria rimase quando egli la venne a annunziare in Nazarette». ³⁷ Si concretizza dunque in modo surreale, come poi accade per le altre inventate reliquie d'oltremare, lo spirituale e incorporeo secondo l'equazione metaforica angelo-uccello, ricorrente anche in Dante, proprio nel passo già sopra ricordato dell'angelo nocchiero di *Pg*, II, vv. 37-39:

Poi, come piú e piú verso noi venne
l'uccel divino, piú chiaro appariva:
[...]

³⁵ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 762.

³⁶ Sulla straordinaria "orazione" di frate Cipolla cf. in particolare Pastore Stocchi 1977-1978: 201-15 e Usher 1993: 321-36. Sulle credenze popolari e la presenza tra false reliquie anche di penne attribuite ad angeli, tra cui Gabriele, cf. Giardini 1965: 14-8 e Gala Pellicer 2010: 81-100. Ne andrebbero però documentate attestazioni specifiche al tempo di Boccaccio.

³⁷ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 762.

E il reale uccello da cui è tratta la penna è un pappagallo, come subito riconosciuto dai due giovani quando vanno a frugare tra le cose del frate per sottrargliela: «una penna di quelle della coda d'un pappagallo, la quale avvisarono dovere esser quella che egli promessa avea di mostrare a' certaldesi».

Anche la digressione che segue, sulle morbidezze d'Egitto che ancora non erano trapassate «se non in piccola quantità, in Toscana, come poi in grandissima copia con disfacimento di tutta Italia son trapassate» e il perdurare della «rozza onestà degli antichi» nei certaldesi,³⁸ ignari come di costumi esotici così anche dell'esistenza dei pappagalli, sembrano introdurre un'ulteriore nota di sapore dantesco, che richiama alle parole di deprecazione di Cacciaguida in *Pd.* XV, 107 ss.:³⁹ ripresa un po' sorprendente, dato il contesto, in cui l'ignoranza dei certaldesi è oggetto di riso e strumento per la beffa e il divertimento.

È questo il solo passo del *Decameron* in cui ricorre la parola pappagallo (due volte, rispettivamente al singolare e al plurale). D'altro canto la frequenza dei rimandi allusivi a Dante e la coincidenza dell'uso nel *Filocolo* (V, 8) per il volo del pappagallo – «il quale andando le sue verdi piume ventilando, fra le frondi del suo colore agli occhi mi si tolse né vidi come» –⁴⁰ del verbo «ventilare», di cui Dante si avvale per gli angeli e soprattutto per le verdi ali dei due di *Pg.* VIII, 28-30, suggerisce che tra la penna dell'angelo e quella del pappagallo vi sia una più sottile relazione:⁴¹ tanto

³⁸ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 766.

³⁹ Cf. la nota di commento di Branca a Boccaccio, *Decameron* (Branca): 776-7.

⁴⁰ Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio): 564.

⁴¹ Nelle figurazioni dei Bestiari, come anche nelle descrizioni, il pappagallo è sempre di colore verde.

piú che al pappagallo è attribuita da un'ampia tradizione, classica e medievale, la straordinaria capacità di salutare dicendo «Ave»,⁴² lo stesso saluto dell'annuncio evangelico di Gabriele a Maria,⁴³ su cui Dante impernia la descrizione dell'intaglio dell'Annunciazione nella cornice purgatoriale dei superbi.⁴⁴

Si verrebbe cosí ad insinuare nella novella uno scambio tra l'angelo e il pappagallo, un'ironica equivalenza a beneficio degli ignoranti certaldesi, che bene si associa a quella, «per chi conosciuto non l'avesse», tra la sapiente retorica di Cicerone e Quintiliano e l'abile, ma inconsistente loquela dell'«ottimo parlatore» frate Cipolla.⁴⁵

⁴² Vd. ad esempio Isidoro, *Etymologiae* XII, 7, 24: «Psittacus Indiae litoribus gignitur, colore viridi, torque puniceo, grandi lingua et ceteris avibus latiore. Unde et articulata verba exprimit, ita ut si eam non videris, hominem loqui putes. Ex natura autem salutatur dicens "have" vel "χρῆσις". Cetera nomina institutione dicit. Hinc est illud: "Psittacus a vobis aliorum nomina discam; / hoc didici per me dicere: Caesar have"», *Patrologia* (Migne), LXXXII, col. 462. La citazione finale di Isidoro è da Mart. XIV, 73. Sulle funzioni simboliche del pappagallo, discese dal ruolo attribuitogli come salutore e annunciatore dell'*imperator*, cf. ora il capitolo dedicato al parlante volatile da Paravicini Bagliani 2016: 143-71. La provenienza generalmente indicata per i pappagalli è l'India; non escluderei che dai racconti dei viaggi e pellegrinaggi d'oltremare – citati da Pastore Stocchi come modello parodiato nella mirabolante orazione di frate Cipolla ai certaldesi – provenga il riferimento all'Egitto, come si risconterà poi ad esempio nel racconto fatto dal fiorentino Lionardo Frescobaldi di un *Viaggio in Egitto e Terra Santa* (Bartolini-Cardini 1991: 143) compiuto nel 1384-1385: «Per le terre principali d'Egitto è gran quantità di pappagalli e babbuini e gatti di Faraone e bertucce e gatti mammoni».

⁴³ Non mi risulta che il significato simbolico del pappagallo associato a figurazioni mariane fosse già operante al tempo di Boccaccio, come sarebbe poi stato nel Quattrocento in ambito pittorico: cf., per l'interpretazione della figura del pappagallo nella pala della Madonna del canonico van der Paele di van Eyck, Natfulin 1971: 7-8 e i relativi riferimenti, tra cui – per l'accostamento anche sul piano iconografico tra il pappagallo (di cui è per natura la straordinaria capacità di pronunciare il saluto) e l'Annunciazione – l'opera del frate domenicano viennese Franciscus de Retza *Defensorium inviolatae virginis Mariae*, composta oltre che diffusa dopo la morte di Boccaccio.

⁴⁴ Pg. X, vv. 34-35; 40: «L'angel che venne in terra col decreto/de la molt' anni lagrimata pace [...]. / Giurato si saría ch'el dicesse: – Ave! –».

⁴⁵ «[...] niuna scienza avendo, sí ottimo parlatore e pronto era, *che chi conosciuto non l'avesse*, non solamente un gran rettorico l'avrebbe stimato, ma avrebbe detto esser Tullio medesimo o forse Quintiliano [...].» E si potrebbe maliziosamente stabilire un'ulteriore ironica equivalenza, dato che anche il pappagallo – secondo la citazione di Isidoro qui riportata nella nota 42 (ma la stessa affermazione è in piú descrizioni dell'animale: per es. in Alberto Magno, *De anim.* XXXIII, 11, 24) – quando «articulata verba exprimit», per chi non l'avesse visto, «hominem loqui putes». Sulla relazione tra frate Cipolla

Quanto all'angelo Gabriello, la sua ultima presunta traccia dopo questa novella scompare dall'orizzonte dei lettori del *Decameron*, ma si protrae nell'immaginario mondo dei suoi personaggi in cui se ne prospetta una successiva e ben riuscita ricomparsa: infatti i due giovani beffatori che avevano sottratto a frate Cipolla la penna

poi che partito si fu il vulgo, a lui andatisene, con la maggior festa del mondo ciò che fatto avevan gli discoprirono e appresso gli renderono la sua penna; la quale l'anno seguente gli valse non meno che quel giorno gli fosser valuti i carboni.⁴⁶

Anna Maria Cabrini
(Università degli Studi di Milano)

e il pappagallo cf. anche Millicent 1979: 70 («like the parrot, Cipolla has the vocal apparatus of the orator, but not the prerequisite knowledge») e Hollander 1997: 50, che definisce frate Cipolla come “a sort of pappagallo”, nel contesto di una differente interpretazione che fa perno su Dante e sulla concezione dell'operare dell'artista, fondata anche su di un esame delle occorrenze di «penna» nel loro diverso significato sia nella *Commedia* sia nel *Decameron*. In tale contesto il reimpiego della «tail feather» del pappagallo per le ali dell'angelo, operato dalla fraudolenta immaginazione di frate Cipolla, «himself a sort of pappagallo», è così definito: «This feather is metamorphosed by Cipolla's pen, his artist's capacity for colossal untruth» (*ibidem*).

⁴⁶ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 774.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi ET, 2007¹³.
- Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* (Padoan) = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, a c. di Giorgio Padoan, in Id., *Tutte le opere*, vol. VI, Milano, Mondadori, 1965.
- Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio) = Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, in Id., *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1967.
- Dante, *Commedia* = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno; Purgatorio; Paradiso*, a c. di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1997.
- Evangelia apocrypha* (Tischendorf) = *Evangelia apocrypha*, adhibitis plurimis codicibus Graecis et Latinis maximam partem nunc primum consultis atque ineditorum copia insignibus, collegit atque recensuit Constantinus de Tischendorf, Hildesheim, Olms, 1966.
- Jacopo da Varazze, *Legenda aurea* (Maggioni) = Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a c. di Giovanni Paolo Maggioni, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1998².
- Patrologia latina* (Migne) = Jacques-Paul Migne (ed.), *Patrologia latina*, 1844-1855, electronic version (*Patrologia latina database*, 1996-2017 ProQuest LLC).

LETTERATURA SECONDARIA

- Auerbach 1956 = Erich Auerbach, *Frate Alberto* in Id., *Mimesis. Il realismo nella cultura occidentale*, vol. I, Torino, Einaudi, 1967: 222-52.
- Avalle 1978 = D'Arco Silvio Avalle, *Tra mito e fiaba. L'ospite misterioso*, in Id., *Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Mondadori, 1990: 163-73.
- Bartolini-Cardini 1991 = Gabriella Bartolini, Franco Cardini (a c. di), *Nel nome di Dio facciamo vela: viaggio in Oriente di un pellegrino medievale*, Bari, Laterza, 1991.
- Bellomo 1992 = Saverio Bellomo, *La caduta dell'agnolo Gabriello da Dante a Boccaccio*, in Fabio Rosa (a c. di), *L'angelo dell'immaginazione*, Università degli studi di Trento, Trento, 1992: 195-214.
- Branca 1986 = Vittore Branca, *Ironizzazione letteraria come rinnovamento di tradizioni*, in Id., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»*, Firenze, Sansoni, 1986: 335-46.
- Branca 1987 = Vittore Branca, *L'exemplum, il «Decameron» e Jacopo da Varazze*, in Giovanni Farris, Benedetto Tino Delfino (a c. di), *Jacopo da Varagine*. Atti

- del I Convegno di studi, Varazze, 13-14 aprile 1985, Cogoleto (GE) · Varazze (SA), Edizioni SMA · Centro Studi Jacopo da Varagine, 1987: 209-22.
- Branca 1998 = Vittore Branca, *Consacrazioni e dissacrazioni dantesche nel «Decameron»*. Una lettera a Francesco Mazzoni (dopo 53 anni), in Leonella Cogliervina, Domenico De Robertis (a c. di), *«Sotto il segno di Dante»*. Scritti in onore di Francesco Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 1998: 53-63.
- Cabrini 2012 = Anna Maria Cabrini, *Bandello e gli antichi*, in Filippo Bognini (a c. di), *Meminisse iuvat. Studi in memoria di Violetta de Angelis*, Pisa, ETS, 2012: 193-228.
- Cerbo 1981 = Anna Cerbo, *Una novella in latino del Boccaccio*, «Annali dell'istituto orientale di Napoli. Sezione Romanza» 23 (1981): 561-606.
- Clubb 1960 = Louise George Clubb, *Boccaccio and the boundaries of love*, «Italice» 38 (1960): 188-96.
- D'Agostino 2013 = Alfonso D'Agostino, *Da cappa a cappa. L'autodistruzione di frate Alberto («Decameron» IV 2)*, «Critica del testo» 16 (2013): 241-72.
- Delcorno 1985-1986 = Carlo Delcorno, *Studi sugli exempla e il «Decameron»*. II. *Modelli esemplari in tre novelle (I 1, III 8, II 2)*, «Studi sul Boccaccio» 15 (1985): 189-214.
- Delcorno 2015 = Carlo Delcorno, *Boccaccio and the Literature of Friars*, in Francesco Ciabattini et alii (a c. di), *Boccaccio 1313-2013*, Ravenna, Longo, 2015: 161-85.
- Gala Pellicer 2010 = Susana Gala Pellicer, *Las plumas del arcángel San Gabriel en el imaginario popular y literario de Italia y España*. Del «Decameron» VI 10 al siglo XXI, «Cuadernos de Filología Italiana» 17 (2010): 81-100.
- Giardini 1965 = Maria Pia Giardini, *Tradizioni popolari nel «Decameron»*, Firenze, Olschki, 1965.
- Graf 1892 = Arturo Graf, *Il rifiuto di Celestino V*, in Id., *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, 1892: 223-35.
- Hollander 1997 = Robert Hollander, *Boccaccio's Dante and the shaping force of satire*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997.
- Millicent 1979 = Joy Marcus Millicent, *Boccaccio's singular Cicero. The tale of frate Cipolla (VI 10)*, in Id., *An allegory of form. Literary Self-Consciousness in the «Decameron»*, Saratoga (California), Anma Libri, 1979: 64-78.
- Natfulin 1971 = Lawrence Natfulin, *A note on the iconography of the van der Paele Madonna*, «Oud Holland» 86 (1971): 3-8.
- Padoan 1979 = Giorgio Padoan, *Sulla novella veneziana del «Decameron» (IV 2)*, in Vittore Branca, Giorgio Padoan (a c. di), *Boccaccio, Venezia e il Veneto*, Firenze, Olschki, 1979: 17-46.
- Paravicini Bagliani 2016 = Agostino Paravicini Bagliani, *Il bestiario del papa*, Torino, Einaudi, 2016.

- Pastore Stocchi 1977-1978 = Manlio Pastore Stocchi, *Dioneo e l'orazione di Fra Cipolla*, «Studi sul Boccaccio» 10 (1977-1978): 201-15.
- Picone 2008 = Michelangelo Picone, *Dal Lai alla novella comica: frate Alberto (IV 2)*, in Id., *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del «Decameron»*, a c. di Nicole Coderey, Claudia Genswein, Rosa Pittorino, Ravenna, Longo, 2008: 199-214.
- Terrusi 2000-2001 = Leonardo Terrusi, *La «Vita della beata Barbara di Lanzhuet» nel «Novellino» di Masuccio Salernitano*, «La Nuova Ricerca» 9-10 (2000-2001): 77-98.
- Usher 1993 = Jonathan Usher, *Frate Cipolla's Ars praedicandi or a "récit du discours" in Boccaccio*, «Modern Language Review» 88 (1993): 321-36.

A PROPOSITO DELL'INVOCAZIONE
A VENERE, AL SONNO E AL LIBRO
NELLA *FIAMMETTA*

1. **O**pera letteratissima e raffinata,¹ l'*Elegia di Madonna Fiammetta*,² composta da Boccaccio a Firenze probabilmente tra il 1343 e il 1344 mette in scena la torturata psiche dell'amante respinta da Panfilo, in quel che è stato descritto come un tentativo di «logoterapia», di «cura attraverso la parola»³ che possa alleviare il dolore della giovane napoletana col racconto della propria vicenda e con il ricorso alla materia elegiaca e drammatica, le esclamazioni, il monologo solipsistico e le invocazioni (agli dei e ad Amore, V, 4; ancora agli dei, VI, 8; alla Fortuna, V, 25; allo stesso amante che l'ha abbandonata, V, 5 e 12; a Venere, V, 11; al Sonno, V, 13; a Dio, V, 32 e 35; alla bellezza, V, 34 (il cui *incipit* è derivato dalla *Phaedra* di Seneca, vv. 761-767 e riprende la storia del romano Spurina citata anche nelle *Esposizioni* e tratta da Valerio Massimo); alle Furie infernali, VI, 12, al libro, IX, ecc.).

¹ Vd. ad es. Candido 2015: 232-3, in cui l'autore cita la testimonianza di Giuseppe Velli (1995: 113): «Prima di ogni altra cosa, la preminenza assoluta (qui risiede l'impegno del creatore) dell'insieme sul particolare, la capacità di utilizzare materiali preesistenti organizzandoli in strutture formali dotate di propri e specifici orientamenti. Del resto la tendenza del Boccaccio a fagocitare significanti da ogni zona della tradizione (il momento classico, pur variando le motivazioni e le modalità, rimane privilegiato) soggiogandoli alle proprie finalità compositive è in qualche modo nota: massiccia nel *Filocolo* [...], rimane vistosa nella *Comedia delle ninfe fiorentine* e giunge al più disinibito esibizionismo (per tacere del *Corbaccio*) nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, dove – ben oltre quanto è vulgata opinione – pagine e capitoli interi quasi senza residui possono risolversi in omogenei e per lo più ben identificabili inserti classici.» Cf. Boccaccio, *Fiammetta* (Delcorno), cap. III, 11, in cui Fiammetta racconta: «in libri diversi ricercando le altrui miserie, e quelle alle mie conformando, quasi accompagnata sentendomi, con meno noia il tempo passava.»

² Boccaccio, *Fiammetta* (Delcorno): da questa edizione sono tratte tutte le successive citazioni dell'opera.

³ Cf. Mazzotta 2015: 41.

2. Il potere del linguaggio nel procurare la compassione e mostrare l'esemplarità della vicenda esistenziale⁴ precede già in questo senso la poetica decameroniana⁵ e nella *Fiammetta* è enfatizzato dall'identificarsi della protagonista con la voce narrante e autoriale: così come nelle *Heroides* di Ovidio,⁶ il *pathos* è accresciuto dal diretto rispecchiarsi nel testo delle parole scritte dalla mano della protagonista della storia.⁷ (E qui il modello è naturalmente anche dantesco, della *Vita Nuova*, e della descrizione di Pg XXIV 52-54 di Dante a Bonagiunta, della mano che scrive sotto la dettatura di Amore).

3. Se dal cap. II ha già fine la narrazione della storia d'amore che ha unito il fiorentino Panfilo e Fiammetta, dal III cap. la donna sarà sola, tra memorie passate e immaginazione presente, ad aspettare autolesionisticamente, immersa soprattutto in un monologante isolamento screziato dai colori della retorica, un ritorno che non avverrà.

Caratterizzato da una scarsa presenza di elementi narrativi veri e propri, di azioni e di fatti, il racconto si sostanzia soprattutto delle parole ed esclamazioni di Fiammetta, è costituito più da *verba* che da *res*⁸ (e ancora, solo "voci" riportate, poi rivelatesi inconsistenti, sono quelle che giungono alla protagonista, del creduto matrimonio del fedifrago con un'altra

⁴ Cf. ad es. cap. V, 1: «E in verità io non vi conforto tanto a questo affanno, perché voi più di me divegnate pietose, quanto perché più la nequizia di colui, per cui ciò m'avviene, conoscendo, divegnate più caute in non commettervi a ogni giovane. E così forse ad una ora a voi m'obbligherò ragionando, e disobbligherò consigliando, ovvero per le cose a me avvenute amonendo e avisando» (Boccaccio, *Fiammetta* [Delcorno]).

⁵ Concetta Di Franza (2012: 89 e 101) sottolinea la «collocazione strategica» della *Fiammetta* «nel percorso del Boccaccio» e la sua poetica gravida di sviluppi in quanto, anche a confronto con le infelici vicende delle eroine dell'antichità, sottolinea la dignità di una scrittura realistica (il «narrare verissimo») che prende a oggetto un caso contemporaneo.

⁶ Secondo Carlo Delcorno probabilmente note anche attraverso il volgarizzamento di Filippo Ceffi. Come è noto, particolarmente presente a Boccaccio è la II delle vicende delle eroine ovidiane, *Phyllis Demophoonti*. Ma per un quadro dei molti modelli presenti a Boccaccio, cf. l'Introduzione all'ediz. di Delcorno.

⁷ Cf. Prologo, 6: «[...] priego, se alcuna deità è nel cielo, la cui santa mente per me sia da pietà tocca, che la dolente memoria aiuti, e sostenga la tremante mano alla presente opera; e così le facciano possenti, che quali nella mente io ho sentite e sento l'angoscie, cotali l'una proferi le parole, l'altra, più a tale officio volenterosa che forte, le scriva» (Boccaccio, *Fiammetta* [Delcorno]).

⁸ Come ricorda anche Giuseppe Zaccaria 2014: 55. E ad es. Di Franza (2012: 101): «un'opera dove la narrazione dei fatti è ridotta al minimo».

donna, e poi del suo arrivo a Napoli, mentre a ritornare è un altro Panfilo, non quello tanto desiderato, trattandosi di un caso di omonimia).

4. Al centro del libro abbiamo una sequenza di invocazioni molto esemplare in questo senso. Le invocazioni si succedono a brevissima distanza l'una dall'altra, come avviene spesso nell'uso dell'autore; Boccaccio per bocca di Fiammetta inanella qui infatti l'Invocazione a Venere al capitolo V, 11, l'Invocazione a Panfilo, al cap. V, 12, e la bellissima e più nota Invocazione al Sonno, al cap. V, 13.

Fiammetta, afflitta dalla malinconia e dal dolore per l'assenza dell'amato, invoca la dea perché allevii i suoi mali e porti conforto al suo dolore, impedendo la sua morte, e affinché insieme al figlio Amore infiammi ugualmente Panfilo e lo faccia tornare. Poi in rapida successione la protagonista si rivolge allo stesso amante in una nuova invocazione ricca di interrogative retoriche ed esclamazioni, affinché egli venga da lei (in un continuo ribattere del polittoto sul verbo «venire»), affinché ella non perisca. Nella magistrale invocazione al Sonno infine, ritroviamo ancora i moduli già usati, con interrogative, esclamazioni, vocativi, imperativi, nella sollecitazione affinché egli «venga» (col solito ricorso all'anafora e al polittoto) a portare consolazione a Fiammetta insonne.

Si vedano alcuni passi dall'Invocazione a Venere (V, 11):

O del cielo bellezza ispeziale, o pietosissima dèa, o santa Venere [...] porgi conforto a' miei dolori [...] mitiga i miei mali. Vedi quanto per te io tribulo, vedi quante volte per te la terribile immagine della morte sia già stata inanzi agli occhi miei, vedi se tanto male ha la mia pura fede meritato *quant'io sostegno*. [...] venga, o graziosa dèa, il bene promesso [...] Manda il tuo figliuolo con le sue saette e con le tue fiaccole al mio Panfilo, là dove egli ora da me dimora lontano, e lui, se forse per non vedermi nel mio amore è raffreddato, o di quello d'alcuna altra è fatto caldo, rinfiammilo per tal maniera che, ardendo come io ardo, *niuna cagione il ritenga che el non torni, acciò che io, riprendendo conforto, sotto questa gravezza non muoia*. O bellissima dèa, *vengano le mie parole a' tuoi orecchi*, e se lui riscaldare non vuoi, trai a me di cuore i dardi tuoi, *acciò che io, così come egli, possa senza tante angoscie passare i giorni miei*.⁹

⁹ Cf. anche un simile giro sintattico nel *Congedo al lettore* nei codici che contengono il volgarizzamento del trattato di Cappellano attribuibile al Boccaccio: «Racconta il compositore di questo lodamento, in su' lamento diletlandosi per grazia aspettare e pena *passare*, che in suo giudizio non crede che sia niuna più *angosciosa* pena né più innumerabile a chi perfettamente ama, che il *sostenere lo grave affanno* del non potere avere mezzano tra la donna e l'amante [...]» (*Libro d'Amore* [Barbiellini Amidei]: 395).

A seguito delle sue «orazioni» e «prieghi» a Venere, Fiammetta invoca come si è detto Panfilo, come donna innamorata, e utilizzando gli stessi moduli esortativi affinché egli venga a lei (V, 12):

O Panfilo, *dove se' tu ora?* Deh, che fai tu ora? [...] Io non so, ma se così è, *che quelli pensieri te che me occupino*, quali prigioni o *quali catene ti tengono*, *che quelle rompendo a me non torni?* [...] Deh, vinca il tuo amore, se cotale è quale solea, le sue forze, e *viene*. [...] *Dunque ritorna*, e se i graziosi dilette non hanno forza di qui tirarti, tiratici il volere *da morte turpissima liberare* colei che sopra tutte le cose t'ama. [...] Deh, *vieni, vieni*, ché 'l core ti chiama: *non lasciare perire* la mia giovinezza presta a' tuoi piaceri. [...] Ma ora pur *venissi* tu a vedere se così ne' prosperi casi come negli avversi le 'ngegnose bugie avessero luogo! Oimè, *or fossi tu già venuto* [...].

E vediamo l'Invocazione al Sonno (V, 13):

O Sonno, piacevolissima quiete di tutte le cose, e degli animi vera pace, il quale ogni cura fugge come nemico, *vieni* a me, e le mie sollecitudini alquanto col tuo operare caccia dal petto mio. O tu, che i corpi ne' duri affanni gravati dilette, e ripari le nuove fatiche, *come non vieni?* [...] *entra negli occhi miei* [...] O domatore de' mali, e parte migliore dell'umana vita, *consolami di te*, [...] O languido fratello della dura morte [...] *entra negli occhi tristi!* Tu già i cento d'Argo volenti vegghiare *occupasti: deb, occupa ora i miei due* che ti disiderano! O porto di vita, o di luce riposo, e della notte compagno, il quale parimenti *vieni* agli eccelsi re e agli umili servi, *entra* nel tristo petto e piacevole alquanto le mie forze *ricrea*. O dolcissimo Sonno [...] *occupa me* con le forze tue [...].

5. Nell'Invocazione al Sonno dell'eroina, insonne per amore, com'è noto Boccaccio traduce quasi alla lettera dei passi da Ovidio, *Metamorfosi* XI, 623-625 e dal coro della tragedia *Hercules furens* di Seneca (vv. 1065-1098)¹⁰ a cui si aggiunge qualche intarsio dantesco (*Rime*, CXI, vv. 9-10) e da

¹⁰ Cf. Ovidio, *Metamorfosi* (Scivoletto): XI, vv. 623-625 (un brano del mito di Ceice e Alcione): «Somne, quies rerum, placidissime, Somne, deorum, / pax animi, quem cura fugit, qui corpora duris / fessa ministeriis mulces reparasque labori»; *Hercules furens*, vv. 1065-1067: «Tuque o domitor Somne malorum, requies animi, / pars humanae melior vitae»; vv. 1069-1070: «frater durae languidae Mortis, / veris miscens falsa»; vv. 1072-1074: «pax terrarum, portus vitae, / lucis requies noctisque comes, / qui par regi famuloque venis»; vv. 1075-1076: «pavidum leti genus humanum / cogis discere noctem»; vv. 1092-1093: «pelle insanos fluctus animi». Come rammentato da Delcorno nelle sue note all'edizione (Boccaccio, *Fiammetta* [Delcorno]: 300, n. 1), Boccaccio ricorda queste due fonti nelle sue *Esposizioni sopra la Comedia*, (IV), esp. litt., 4-5 e nelle *Genealogiae deorum gentilium*, I, 31. Cf. anche Roncaglia 1948: 44-7.

Stazio (*Silvae*, V, 4, vv. 11-16); già precedentemente alla *Fiammetta*, nel *Filocolo*, III, 28, 9-10 Boccaccio aveva impiegato il primo dei due passi insieme a Stazio, *Thebaide*, X, 84, per una simile legazione, assai meno elaborata e strutturata, in cui l'invocazione al Sonno è affinché Fileno dorma e possa vedere in sogno i pericoli che Florio sta per procurargli.¹¹ Il brano del *Filocolo* e poi quello dell'*Elegia*, con la bellissima amplificazione di Boccaccio sulla scorta dei classici e con citazioni anche dantesche, come ha illustrato Carrai nel suo studio *Ad Somnum*¹² costituiscono colla loro prosa la prima introduzione del tema nella nostra letteratura volgare assai ricca di notevoli interventi lirici sul tema, dal noto sonetto del Della Casa, al canzoniere *Endimione* di Cariteo. La scena nella *Fiammetta* si ispira anche all'analoga scena di Didone nel libro IV dell'*Eneide* e la supplica della donna innamorata è affinché il Sonno giunga per placare il dolore.¹³

6. In Boccaccio le Invocazioni citate della *Fiammetta*, insieme alle molte altre presenti nell'opera, vanno ad ogni modo considerate un vero e proprio *topos* espressivo, assai adatto ad esplorare in Boccaccio le modalità del riuso. (Cf. ad es., per l'appellativo dell'invocazione a Venere, «O santa Venere», gli analoghi avvii nel *Filocolo*: «E tu, o santa Venus, nel cui servizio io sono, aiutami.» (l. II, 47); «O santa Venus, al cui servizio l'animo mio è tutto disposto.» (l. II, 48); «O santa Venus, aiutami nel tuo natale luogo.» (l. IV, 8).

Questi moduli dell'Invocazione sono infatti familiari a Boccaccio fin dalla giovanile *Elegia di Costanza*¹⁴ in latino (1332-1334), contenuta nello

¹¹ Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio), III, 28, 9-10: «“O Sonno, piacevolissimo riposo di tutte le cose, pace dell'animo, fuggitore di sollecitudine, mitigatore delle fatiche e sovvenitore degli affanni, igualissimo donatore dei tuoi beni, se a te è caro che Cinzia si possa con gli altri dèi, a te e a me igualmente consorti, di te laudare, comanda che Fileno, innocente giovane, ne' suoi sonni conosca l'apparecchiate insidie contro di lui, acciò che, conosciutole, da quelle guardare si possa.”» Cf. Baldi 2010: 45-7.

¹² Carrai 1990.

¹³ Manca in Boccaccio un aspetto, come ricordato da Carrai (1990: 29-30) «che rivestirà un'importanza centrale in seno al petrarchismo»: per *Fiammetta* il Sonno costituisce una tregua dalla sofferenza, e non il tramite per godere della visione dell'amato «laddove i lirici quattro-cinquecenteschi punteranno più decisamente – pur denunciandone con rammarico il carattere illusorio – all'appagamento onirico». Per il sogno in Boccaccio, cf. Cappozzo 2015.

¹⁴ Cf. Boccaccio, *Elegia di Costanza* (Velli), da cui provengono le citazioni seguenti, e Branca 1954; Sabbadini 1915; Velli 1995: 118-42.

Zibaldone Laurenziano XXIX. 8 (e affine ai *dictamina* del 1339 e all'*Allegoria mitologica*), in cui troviamo l'accorato rivolgersi dell'innamorato al sepolcro della fanciulla amata e l'invocazione al dolore e alla Morte, e dove il poeta esordiente sfrutta e imita il modello classico dell'epitaffio di Omonea del I sec. d. C. e i medievali Alano di Lilla e il *De bello troiano* di Giuseppe di Exeter – quattro citazioni dal lamento di Ecuba, libro VI).

Si veda ad es. l'Invocazione alla Morte dei vv. 100-108 dell'*Elegia di Costanza*, con la creazione di un vero lessico patetico e del dolore (in primo luogo l'esortazione alla Morte: *veni*, e l'appellativo di *miseri* per chi rivolge l'appello). Nell'*Elegia di Costanza* le esclamazioni e i lamenti sono occasionati dalla sofferenza per l'amore ormai irrealizzabile a causa della mancanza della donna, qui una separazione senza soluzione perché l'amata è morta, da cui deriva l'invocazione alla Morte, modo estremo di ricongiungersi a lei.

Anche qui il narratore è omodiegetico, come nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*: il protagonista della vicenda è anche colui che parla in questi versi, il narratore è interno, e vi si possono notare già le caratteristiche tipiche anche il seguito delle Invocazioni – apostrofi e lamenti del Boccaccio, come le serrate e brevi serie di interrogative ed esclamative, le interiezioni (*O, o*, più volte), le anafore (*Cur, cur, quid, quid, mors*, anche declinato, cinque volte in pochi versi, a cui si accompagnano due occorrenze di *mori, miseris* due volte), e si aggiungano i politoti (*veni, veniret; feci, fecit; data, darer*), la *sententia* tratta da Giuseppe Iscano (*Cur vixi? Heu miseris longo nil tristius evo. Ylias*, VI, 826), il bisticcio *vita mors erit*, le allitterazioni, le assonanze, gli omoteleuti:

O dolor inmensus, pestis nephandaque dira
 cur vivam sinis? Cur me non morte repellis?
 Mors *veni!* Heu *miseris* longo nil tristius evo.
 Ve michi cui *vita mors erit* amodo certe:
 dulce mori *miseris* si mors vocata *veniret*.
 O celum! O superi! Quid feci? Quid fecit ista?
 Ut morti data darer et ego mori?
 O *Venus* inmensi deaque mater Amoris,
 o nuptiarum dea Saturnia mangnia.¹⁵

¹⁵ Trad.: «O dolore immenso, flagello nefando e crudele / perché lasci che io viva? Perché non mi getti nella morte? / *Vieni* morte! Ahi per i *miseri* nulla più triste di una lunga vita. / E per me la cui *vita sarà certamente morte* da adesso. / Sarebbe dolce morire per i *miseri* se la morte invocata venisse. / O cielo! O superi! Che feci? Che fece costei?

7. Si potrebbero citare ancora, ad es., vicini al modello strutturale dell'*Elegia di Costanza*, il lamento di Florio sulla tomba fittizia di Biancifiore creduta morta nel *Filocolo*, in cui egli invoca prima la donna e poi la Morte per ricongiungersi all'amata nell'aldilà (l. III, 63); o ancora nel *Filocolo*, l. I, 29, abbiamo l'allocuzione e compianto di Giulia madre di Biancifiore, che invoca la Morte per ricongiungersi al marito Lelio ucciso dal padre di Florio; o si veda ancora l'allocuzione alla Fortuna in *Filocolo*, l. I, 28.

8. Vi sono anche diversi contatti, a livello sintattico e lessicale, tra questi moduli espressivi tipici dell'invocazione in Boccaccio e le invocazioni citate della *Fiammetta* del cap. V, e la singolarissima e lunga invocazione in prosa della *Lode alla donna* contenuta insieme ad altri testi in prosa e in versi al seguito del volgarizzamento del *De Amore* di Cappellano nel *Libro d'Amore* (dai mss. Ricc. 2317 e Pal. 613). Si tratta di una lettera amorosa alla donna, quasi sul modello delle *Eroidi*, in cui la donna è invocata e lodata come fosse la divinità, con il ricorso al *Facetus* e a diversi passi tratti dalle *Scritture*, dal *Cantico dei Cantici* ai *Salmi*. Qui, come ricorda la *Rubrica*, l'amante parla «a consolazione e conforto di sé, glorificando e magnificando la delectissima e devotissima donna acciò che più reluca la pietà di grazia e di misericordia in lei», e di nuovo il narratore è interno, omodiegetico:

Se ne veda qualche passo:

Conosca io voi, madonna mia, conosca io voi, virtù dell'anima mia, mostratemivi, *consolatore mia*, vegga io voi, *lume degli occhi miei*, *vieni*, gaudio de lo spirito mio, vegga io voi letizia del cuore mio [...] tenga io voi, amore de l'anima mia, possegga io voi, beatitudine sempiterna, possegga io voi in mezzo del

/ Affinché mi sia dato il dono della morte e io muoia? / O *Venere* immensa dea e madre di Amore, / o grande Saturnia dea dei matrimoni». Vd. anche i vv. 62-63: «O decora nimis ubi nunc Constantia manes? / Cur michi non loqueris ut iam locuta fuisti?»; vv. 80-90: «Quid igitur agam? Me sine spe dimisisti. / Me cruciat Amor, me dolor ansiat, heu! / Cum puto non unquam te revideri debere. / Nescio quo vadam, quid optem, quod deo petam. / Mors sola michi placet, postquam tu mortua iaces, / Cum sine te nequeam vitam deducere letam. / Pro te querebam vivere dum viva manebas. / Nunc sine vita iaces: quid michi vita valet? / Lux tua dolores medebatur ansie mentis, / Et cruciatus quos dabat sepe Cupido, / Visa fugiebant yllari facie vere. / Nunc sine pace vigent mortis augendo dolores.»; vv. 116-126: «Quid heu miser agam, virgo Constantia pande, / Heu nunc quod possum fugiam lucemque deosque. / Te sequar ut comes, et tecum ibo sub umbras. / Set si forte pia corporis umbra foret, / Nec doloris huius causa deserere vellet, / *Didonis exemplo sibi fugam dabo velocem* / *Gladio* vel laqueo *Biblidem* sequarque dolentem. / Nam potius umbras volo visitare per undas / Cociti vel stigas ditis civesque videre / Si michi leda locum negaret ubi bearis / Quam sine te velim mundo manere dolendo.»

cuore mio, vita beata, somma dolcezza dell'anima mia. Amo io voi, madonna e virtù mia, firmamento mio e rifugio e *liberatrice mia*, amo io voi, madonna mia, aiutatore mia, torre di fortezza e speranza mia, dolce in ogni mia *tribulazione* [...] *Allumini li occhi miei, luce* incomprendibile. [...] *O luce* incomprendibile [...] *ob vita* a la quale tutte le cose vivono, *vita che mi dai tutta la vita, vita la qual m'è vita, per la quale vivo, sanza la quale muoio*, per la quale risuscito, sanza la quale muoio, per la quale godo, sanza la quale *tribolo* [...] *Ove troverò io voi*, e in me verrò meno, e in voi mi sosterrò? [...] perché *per amor languisco*, perché sanza voi muoio, perché voi ricordando risuscito, il vostro olore mi *ricrea*, l'angelichezza vostra mi sana [...] Vita dell'anima mia [...] ma non vi veggio; la vostra boce, onde io risuscito [...] *Desidero esser con voi, acciò ch'io muoia con voi*. Vivere rifiuto, acciò ch'io muoia con voi [...] melata mia, tempera me [...] voi *luce*, e io cieco, voi vita, e io morte [...] l'opera delle vostre mani non dispregiate, le fedite e li colpi che m'avete dati vi priego che pensiate, e riguardiate le dolorose e gravissime ferute e percosse, e *quanti dolorosi martiri ho sostenuti e sosteno* ne le mie consumate carni: *leggete, e pensate questo, e fatemi salvo*. [...] *ristorate un poco a me* [...] Apparitemi, *luce* per la quale io veggia, apparitemi, gloria per la quale io goda, apparitemi, *vita*, e viverò. *Acciò ch'io non perisca, madonna mia, in questa malatia* [...].¹⁶

9. Inoltre, ancora, alla fine dell'*Elegia di madonna Fiammetta*, nella Conclusione dell'autrice, abbiamo un importante elemento metaletterario, il congedo, che è un'ulteriore Invocazione, in cui la protagonista si rivolge al Libro (IX, 1): «O picciolo mio libretto, tratto quasi della sepoltura della tua donna [...]». Se, come è noto, Boccaccio riprende l'immagine e la descrizione del piccolo libro dai *Tristia* di Ovidio («Parve, nec invideo, sine me, liber, ibis in Urbem» (I, 1), privo di ornamenti esteriori o di «leggiadri minii» (IX, 1, 4), e se non manca, in un altro passo dei *Tristia*, il concetto dei versi tratti dalla sepoltura del loro autore (I, 6, 6): «Non sunt haec edita ab illo, / sed quasi de domini funere rapta sui» (e Francesco Bruni¹⁷ ricorda che l'idea del libro tratto dalla tomba è anche nello pseudo-ovidiano *De vetula* e nell'*Ephemeris belli troiani* di Ditti cretese), assai più interessante è strutturalmente rifarsi ancora al modello delle *Heroides*.

10. Si può notare, in proposito, che l'esortazione al Libro alla fine della *Fiammetta* pare di nuovo basarsi sul modello delle *Heroides* ovidiane, e in particolare su quello dell'epistola VII *Dido Aeneae*: del resto il modello di

¹⁶ *Libro d'Amore* (Barbiellini Amidei): 386-92.

¹⁷ Cf. Bruni 1990: 225.

Didone è centrale in generale per il personaggio di Fiammetta. Come infatti afferma ad es. la stessa narratrice omodiegetica al cap. VIII, 15, in cui ella confronterà la propria vicenda agli esempi della letteratura:

Viemmi poi dinanzi con molta più forza che alcuno altro il dolore della abbandonata Dido, però che più al mio simigliante il conosco quasi che altro alcuno. Io immagino lei edificante Cartagine, e con somma pompa dare leggi nel tempio di Giunone alli suoi popoli, e qui benignamente ricevere lo forestiero Enea naufrago, e essere presa dalla sua forma, e sé e le sue cose rimettere nello albitrio del troiano duca. Il quale, avendo le reali delizie usate al suo piacere, e lei di giorno in giorno più accesa del suo amore, abbandonata si diparte. *Oh quanto senza comparazione mi si mostra miserevole, mirando lei riguardante il mare pieno di legni del fuggente amante!* Ma ultimamente più impaziente che dolorosa la tengo, considerando alla sua morte. *E certo io nel primo partire di Panfilo sentii per mio avviso quello medesimo dolore che ella nella partita di Enea:* così avessero allora l'idii voluto che io, poco sofferente, mi fossi subitamente uccisa! Almeno, sí come lei, sarei stata fuori delle mie pene, le quali poi continuamente sono diventate maggiori.¹⁸

¹⁸ Come osserva Carlo Delcorno nelle note all'edizione (Boccaccio, *Fiammetta* [Delcorno]: 233-4, n. 8), ad es. per «l'incontro nel tempio e il fulmineo innamoramento dei protagonisti», che «è un *topos* della narrativa boccacciana [...] che qui trova la realizzazione più originale e compiuta.» «Boccaccio segue il racconto virgiliano dell'incontro di Enea e Didone (*Aeneidos*, I 441-520), contaminandolo liberamente con il modello dantesco della *Vita Nuova* (II 3-6 e V), e con suggestioni stilnovistiche evidenti nella dinamica dell'innamoramento.» Si noti che nella *Elegia di Madonna Fiammetta*, al cap. II, 8, Boccaccio fa ripetere a Fiammetta le parole di Didone (*Aeneidos*, IV, vv. 429-434): «Io ti prego che in questo tu segui il mio volere, cioè di dare alla tua andata alcuno indugio, nel quale io, immaginando il tuo partire, con continuo pensiero possa apparare a soffrire d'essere senza te.» e «quo ruit? Extremum hoc miserae det munus amanti: / expectet facilemque fugam ventosque ferentis. / [...] / tempus inane peto, requiem spatiumque furori, / dum mea me victam doceat fortuna dolere». E ancora Fiammetta al cap. VI, 16, 2-5 progetta il suicidio pensando ad Elissa: «Essendo io nel cuore vinta da incomparabile doglia, sentendomi dal mio amante, disperata, lontana, fra me così a dire cominciai: "Ecco, quella cagione che la sidonia Elissa ebbe d'abandonare il mondo, quella medesima m'ha Panfilo donata, e molto piggiora. A lui piace che io, abbandonate queste, nuove regioni cerchi, e io, poi che suggesta li sono, farò quello che gli piace, e al mio amore, e al commesso male, e allo offeso marito ad una ora sodisfarò degnamente. E se a li spiriti sciolti da la corporal carcere e al nuovo mondo è alcuna libertà, senza alcuno indugio con lui mi ricongiugnerò; e dove il corpo mio esser non puote, l'anima vi starà in quella vece. Ecco adunque, morirò, e questa crudeltà, volendo l'aspre pene fuggire, si conviene d'usare in me stessa, però che niun'altra mano potrebbe sí esser crudele, che degnamente quella che io ho meritata operasse. Prenderò adunque senza indugio la morte, la quale, ancora che oscurissima cosa sia a pensare, più graziosa l'aspetto che la

E si può verificare, di passaggio, che già all'esempio di Didone si rifaceva il fidanzato disperato della giovanile *Elegia di Costanza*, ai vv. 120-121: «Didonis exemplo sibi fugam dabo velocem / gladio».

11. Ma ritornando all'*Elegia di Madonna Fiammetta*, osserviamo che ricorrono in entrambi i testi, nei versi ovidiani della VII *Eroide* e nel cap. IX e ultimo dell'*Elegia*, le stesse immagini della *sepoltura* o del sepolcro (*sepulcra*) delle donne, e a queste immagini è legato da una parte il «libretto» di Fiammetta, dall'altra il *carmen* della «moritura» Elissa; e ancora, Boccaccio quanto Ovidio insistono sulla figura della turbata *navigazione*; in entrambi i testi abbiamo la *preghiera* rivolta agli amanti crudeli; e ancora la stessa similitudine che avvicina Panfilo ed Enea alla *durezza delle querce*; e quindi il ricordo della *fede infranta*; e in entrambi è anche *l'esortazione a sopravvivere* («*Vive, precor!*», «*Vivi dunque!*»), nell'*Eroide* ovidiana diretta ad Enea, e nell'*Elegia* rivolta invece da Fiammetta al Libro, che l'autrice allontana da sé e dalla vicenda esistenziale che lo ha reso possibile; inoltre abbiamo nei due testi il riferimento alla *durata del dolore* delle due eroine; e per finire il rimando, veramente condensazione simbolica dell'*elegia*, alla *contemplazione da parte degli uomini traditori delle lacrime delle due donne*.

Si veda nell'opera del Boccaccio (*Fiammetta*, IX, 1, 8-9, 11, 16, 22):

O picciolo mio libretto, tratto quasi della sepoltura della tua donna, ecco, sí come a me piace, la tua fine è venuta con piú sollecito piede che quella de' nostri danni [...].

Va' adunque, io non so qual passo si convenga a te piú tosto, o sollecito o quieto; né so quali parti prima da te sieno da essere cercate, né so come tu sarai né da cui ricevuto. Così come la Fortuna ti pigne, così procedi: il tuo corso non puote essere guarì ordinato. A te occulta il nuvoloso tempo ogni stella. Le quali se pure paresson, niuno argomento t'ha la 'mpetuosa Fortuna lasciato a tua salute, e perciò in qua in là ributtato, come nave senza timone e senza vela da l'onde gittata, così t'abbandona, e come li luoghi richieggiono, così usa varii li consigli.

E piú pietoso e afflito mostrandoti, umile priega che per me prieghi colui, il quale con le dorate piume in uno momento visita tutto il mondo; sí che egli,

dolente vita». E poi che io ultimamente fui in questo proponimento diliberata, fra me cominciai a cercare quale dovesse di mille modi esser l'uno che mi togliesse di vita. E prima mi occorrono ne' pensieri li ferri, a molti di quella stati cagione, tornandomi a mente la già detta Elissa partita di vita per quelli. Dopo questo mi si parò davanti la morte di Biblis e d'Amata [...].».

forse da piú degna bocca che la nostra pregato, e piú ad altrui *pieghevole* che a noi, allevii le nostre angoscie.

Ma se a colui che de' nostri mali è radice pervieni, sgridalo dalla lungi, e di': «O tu, *piú rigido che alcuna quercia*, *fuggi* di qui, e noi con le tue mani non *violare*: la tua *rotta fede* è di tutto ciò ch'io porto cagione; ma se con umana mente leggere mi vuoi, forse riconoscendo il fallo commesso contro a colei che, tornando tu ad essa, di perdonarti disidera, *vedimi*; ma se ciò fare non vuoi, non si conviene a te di *vedere le lagrime* che date hai, e specialmente se d'accre-scerle dimori nel volere primo».

Vivi adunque: nullo ti può di questo privare, e *esempio eterno* alli felici e a' miseri *dimora* delle angoscie della tua donna.

E in Ovidio (*Heroides*, VII, *Dido Aeneae*):¹⁹

«Accipe, Dardanide, *moriturae carmen* Elissae;
quae legis, a nobis ultima verba legis. [...]

Nec quia te nostra sperem *prece* posse moveri
 adloquor: adverso movimus ista deo! [...]

Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon,
 atque idem venti vela *fidemque* ferent.
 Certus es, Aenea, *cum foedere solvere* naves
quaeque ubi sint nescis, Itala regna sequi. [...]

Te lapis et montes innataque rupibus altis
robora, te saevae *progenere* ferae,
 aut mare, quale vides *agitari* nunc quoque ventis,
 qua tamen adversis fluctibus *ire paras*.
 Quo *fugis?* *Obstat hiemps* [...]

aspice ut eversas concitet Eurus aquas.
 Quod tibi malueram, sine me debere procellis;
 iustior est animo ventus et *unda* tuo. [...]

Tu quoque cum ventis *utinam mutabilis* esses!
 Et, nisi *duritia robora vincis*, eris.
 Quid, si nescires, insana quid aequora possunt?
 Expertae totiens tam male credis aquae?
 Ut pelago suadente etiam retinacula solvas,
 multa tamen latus tristia pontus habet.
 Nec *violasse fidem* temptantibus aequora prodest [...]

Vive, precor; [...]

per mare, per terras septima *iactat hiemps*.
Fluctibus eiectum tuta statione recepi [...]

¹⁹ Ovidio, *Heroides* (Della Casa): 278-90.

*Durat in extremum vitaeque novissima nostrae
prosequitur fati, qui fuit ante, tenor. [...]*²⁰
 Hoc duce nempe deo ventis *agitaris* iniquis
 et teris in rapido tempora longa freto. [...]
*Aspicias utinam quae sit scribentis imago;
scribimus, et gremio Troicus ensis adest,
perque genas lacrimae strictum labuntur in ensem,
qui iam pro lacrimis sanguine tinctus erit.
Quam bene conveniunt fato tua munera nostro!
Instruis inpena nostra sepulcra brevi [...]*²¹

12. Concludendo, avendo a mente l'*ars combinatoria* e i procedimenti usuali dei metodi centonatori, del riuso sincretistico talora spericolato e veramente geniale dell'autore, intravista la tramatura intertestuale che qui si propone, si può sperimentare alla lettura di quanta forza retorica e di quanta tensione patetica si carichi questo passaggio finale dell'*Elegia* con l'allocuzione al «picciolo libretto», grazie, probabilmente, all'adesione

²⁰ Cf. anche *Fiammetta*, V, 27: «si potrà per le savie comprendere la mia tristizia essere, oltre a quella d'ogni altra donna preterita o presente, continua».

²¹ Trad.: «Ricevi o Dardanide *il carme della moritura Elissa; / le cose che leggi, le leggi come ultime da parte mia [...]* / Non ti parlo perché io spero che tu possa essere / mosso dalla mia *preghiera*; ho deciso di fare questo contro il volere del dio Amore [...] / *Sei risoluto ad andare* ormai e ad abbandonare l'infelice Didone, / e i medesimi venti porteranno lontano le vele e *la fede*. / Sei risoluto, Enea, a *sciogliere* con le navi anche *il patto* che ti lega a me, / e a raggiungere i regni d'Italia, *che non sai dove sono*. [...] / La pietra e le montagne e *le querce nate sulle alte rocce* / e le bestie feroci *ti generarono* / o il mare, che tu vedi ora *agitato* dai venti, / *dove tu ti affretti ad andare*, pur fra i marosi contrari. / *Dove fuggi? La tempesta ti ostacola* [...] / Guarda come l'Euro *agita* le acque sconvolte. / Di quello che avrei preferito a te, lascia che io sia debitrice alle tempeste; / il vento e le *onde* sono più giusti del tuo cuore. [...] / Oh se anche *tu fossi mutevole* insieme coi venti! / *E lo sarai, se non vinci in durezza le querce*. / Che accadrebbe, se non sapessi che cosa possono i pazzi marosi? / Tu credi al mare, tante volte sperimentato a tuo danno? / Anche se sciogliessi le vele col favore del mare, / il suo ampio dorso ondosamente presenta molti pericoli. / Né *l'aver violato la fede* giova a quelli che tentano il mare [...] / *Vivi, ti prego*; [...] / per mare e per terra da sette anni *sei gettato qua e là dalla tempesta*. / *Gettato qua e là dai flutti* ti ho raccolto in un sicuro rifugio [...] / *La continuità del mio destino, uguale come prima, / resiste fino all'ultimo e accompagna gli ultimi momenti della mia vita*. [...] / Dunque, sotto la guida di questo dio, tu *sei sbattuto* da venti contrari / e consumi lungo tempo fra le *onde* vorticosi. [...] / Oh, *tu potessi vedere com'è l'immagine di colei che ti scrive; / ti scrivo*, e la spada troiana è qui, sul mio seno, / e *le lacrime scorrono lungo le guance* sulla spada impugnata, / che tra poco sarà bagnata di sangue. / Quanto bene si adattano i tuoi doni al mio destino! / Con poca spesa costruisci *il mio sepolcro*. [...]».

emotiva e alla reazione “chimica” derivanti dal segreto rispecchiare pregiudicatamente, da parte del Boccaccio, il congedo dell’eroina Fiammetta dal proprio Libro e dalla propria confessione nel congedo di Didone da Enea.

Beatrice Barbiellini Amidei
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Elegia di Costanza* (Velli) = Giovanni Boccaccio, *Elegia di Costanza, Carmina*, a c. di Giuseppe Velli, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. V, t. 1, Milano, Mondadori, 1992.
- Boccaccio, *Fiammetta* (Delcorno) = Giovanni Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a c. di Carlo Delcorno, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. V, t. 2, Milano, Mondadori, 1994.
- Boccaccio, *Filocolo* (Quaglio) = Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, a c. di Antonio Enzo Quaglio, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, vol. I, Milano, Mondadori, 1967.
- Ovidio, *Heroides* (Della Casa) = Publio Ovidio Nasone, *Heroides*, in Publio Ovidio Nasone, *Opere*, a c. di Adriana della Casa, vol. I, Torino, UTET, 1982: 209-457.
- Ovidio, *Metamorfosi* (Scivoletto) = Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a c. di Nino Scivoletto, Torino, UTET, 2013.
- Libro d'amore* (Barbiellini Amidei) = *Libro d'amore attribuibile a Giovanni Boccaccio*, ed. crit. a c. di Beatrice Barbiellini Amidei, Firenze, Accademia della Crusca, 2013.

LETTERATURA SECONDARIA

- Baldi 2010 = Valentino Baldi, *L'immaginario onirico nella cultura medioevale e nel «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 38 (2010): 29-56.
- Branca 1954 = Vittore Branca, *Il piú antico carne del Boccaccio*, «Convivium» n. s. 5 (1954): 595-609.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Candido 2015 = Igor Candido, *Boccaccio rinnovatore di generi classici*, in Francesco Ciabattoni, Elsa Filosa, Kristina Olson (a c. di), *Boccaccio 1313-2013*, Ravenna, Longo, 2015: 225-36.
- Cappozzo 2015 = Valerio Cappozzo, «*Delle verità dimostrate da' sogni*». *Boccaccio e l'oniromanza medievale*, in Francesco Ciabattoni, Elsa Filosa, Kristina Olson (a c. di), *Boccaccio 1313-2013*, Longo, Ravenna, 2015: 203-11.
- Carrai 1990 = Stefano Carrai, *Ad Somnum, l'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990: 28-33.
- Di Franza 2012 = Concetta Di Franza, «*Dal fuoco dipinto a quello che veramente arde*»: una poetica in forma di quaestio nel capitolo VIII dell'«*Elegia di Madonna*

- Fiammetta*», in Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggese (a c. di), *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles · Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien, Peter Lang, 2012: 89-101.
- Mazzotta 2015 = Giuseppe Mazzotta, *Boccaccio's way*, in Francesco Ciabattoni, Elsa Filosa, Kristina Olson (a c. di), *Boccaccio 1313-2013*, Ravenna, Longo, 2015: 29-41.
- Roncaglia 1948 = Aurelio Roncaglia, *Sulle fonti del sonetto «Al Sonno» di Giovanni Della Casa*, «Giornale storico della letteratura italiana» 125 (1948): 42-54.
- Sabbadini 1915 = Remigio Sabbadini, *Intorno allo Zibaldone boccaccesco*, «Giornale storico della letteratura italiana» 66 (1915): 406-13.
- Velli 1995 = Giuseppe Velli, *Petrarca e Boccaccio: tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, 1995.
- Zaccaria 2014 = Giuseppe Zaccaria, *Giovanni Boccaccio alle origini del romanzo moderno*, Milano, Bompiani, 2014.

LA PAROLA DIRETTA DALLA *COMMEDIA* AL *DECAMERON*

Il lettore della *Commedia* si accorge presto della notevole presenza del dialogo nel poema dantesco e quindi di molteplici usi della parola diretta. Se si ricorda che nella prosa della *Vita nuova* la parola diretta è quasi inesistente, il salto è davvero rimarchevole. Per di più nel prosimetro c'è qualche rara voce femminile, ma la protagonista Beatrice neppure parla. Mentre ben sappiamo come sia ricorrente la sua parola alla fine del *Purgatorio* e ancor più nel *Paradiso*, fino all'apparizione di san Bernardo che la sostituisce come guida negli ultimi canti. E già la seconda parte del primo canto, introduttivo all'intero poema, è tutta occupata da un dialogo tra Dante personaggio e Virgilio; nel secondo canto si dipana un lunghissimo intervento di Virgilio in risposta ai dubbi di Dante che teme di non essere «degno» di un'esperienza così straordinaria. In questi due primi canti l'autore affida compiti molto importanti alla parola diretta, come la profezia del veltro nel primo, ma soprattutto nel secondo elabora una complessa raffinata costruzione inserendo altri brevi dialoghi riportati da Virgilio (ascoltiamo le prime parole di Beatrice, poi di Lucia e infine addirittura della Madonna). Superfluo precisare che non ci sono precedenti simili in altre opere nella nostra tradizione letteraria, né in quella più lontana e neppure in quella più vicina a Dante.

Nel corso del poema si dispiega una varia fenomenologia della voce umana, fin dall'inquietante entrata nell'*Inferno* del canto III:

Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle.

Questi primi dannati, i pusillanimi, meritano un tale disprezzo che non hanno neppure la possibilità di articolare parole. Mentre nel canto successivo, dopo un dialogo esplicativo tra maestro e allievo sul Limbo, scopriamo che gli abitanti del «nobile castello», esponenti del mondo pagano oppure non cristiani, possono parlare, tanto che una voce anonima saluta Virgilio che arriva con Dante: «Onorate l'altissimo poeta; / l'ombra sua

torna, ch'era dipartita». Eppure i loro dialoghi non sono riportati: «Così andammo infino a la lumera, / parlando cose che 'l tacere è bello, / sí com'era 'l parlar colà dov'era». Ci viene sí detto che «parlavan rado, con voci soavi», ma non sono riferiti neppure indirettamente i contenuti. Apprendiamo così fin dall'inizio che nel poema si parla e talora anche molto, ma svolgono anche una loro funzione il silenzio e la reticenza, che nell'esperienza umana del linguaggio interferiscono spesso durante lo svolgimento dei dialoghi (Dante autore decide di non porre in scena qui i dialoghi del Limbo, tuttavia nell'incontro con Stazio nel canto XXII del *Purgatorio*, veniamo a sapere da Virgilio che vi si parla anche di poesia).

In coerenza con la varia atmosfera infernale il dialogo potrà avvenire in forme e contenuti diversi, come accade nel primo straordinario incontro con un dannato, cioè con Francesca, nel canto V. Il primo dialogo realistico del poema, che si svolge sí in ambiente ultraterreno tra personaggi morti e dannati e uno soltanto vivo, ma che pure ha tutte le movenze di un dialogo che si potrebbe svolgere in una dimensione terrena, con tre attori parlanti e uno muto, ma anch'egli intensamente partecipe visto che alla fine piange. I piú importanti e celebri dialoghi infernali hanno denominatori comuni ma anche caratteristiche peculiari. In genere i due *viatores* sono, come è prevedibile, gli interroganti e parlano meno, talvolta intervenendo entrambi, talora invece lasciando il compito a uno solo. Nella programmata varietà dei temi e dei toni, il primo dialogo si distingue per la marcata differenza dei due interventi della protagonista, che nel primo sembra rifare il verso ai testi poetici dello Stilnovo e nel secondo, invece, mentre cerca di crearsi un alibi incolpando il romanzo amoroso che stava leggendo con Paolo, racconta piú concretamente la scena della seduzione: qui emerge per la prima volta la grande lezione del Dante infernale che privilegia non la rappresentazione della caduta del soggetto ma la ricostruzione del fatale percorso che lo porta all'incapacità di resistere alla tentazione. Segue e spicca la reazione fortemente emotiva di Dante pellegrino (già poeta dell'amore), dove si manifesta la seconda lezione dantesca per gli autori successivi: la necessità di stimolare il coinvolgimento del lettore (che potrà essere naturalmente di vario tipo, emotivo e intellettuale). La complessità di questo dialogo che appare all'inizio dell'*Inferno* segna la forte svolta letteraria impressa da Dante *auctor* con la concessione della parola diretta ai personaggi. È una parola molteplice perché questi sono personaggi dannati, quindi non sempre attendibili: Francesca si esprime con un linguaggio seducente, ma purtroppo non

veritiero, o meglio reticente. Insomma dopo le parole vere e positive dei primi due canti con Virgilio, poi vere e minacciose di Caronte nel III, dopo la scelta del silenzio per gli abitanti del Limbo nel IV, assistiamo a un dialogo realistico ma sostanzialmente allusivo e ambiguo. Già nel canto V Dante indica la possibilità che nelle narrazioni la parola possa essere falsa e soprattutto anche usata per minimizzare e depistare.

Diverso il caso del secondo quartetto della *Commedia*, cioè dell'incontro con gli eretici Farinata e Cavalcante nel canto X. Il dialogo si spezza, cioè non si svolge secondo una linea uniforme: la prima parte assume l'aspetto di un contraddittorio visto l'argomento politico che pone a confronto il protagonista con l'antico grande capo della fazione avversaria. Ma poiché l'autore vuole esplorare tutte le varie potenzialità del dialogo, inserisce improvvisamente la voce di un altro dannato, Cavalcante Cavalcanti, con cui si apre un altro orizzonte tematico, quello amicale e poetico, trattandosi del padre del celebre poeta Guido. Qui conta notare non la complessa problematica sottesa, quanto la tecnica costruttiva del dialogo quasi teatrale, con l'aggiunta di un personaggio che non partecipa inizialmente, ma appunto sposta l'argomento e per di più cade in un equivoco (dalle parole di Dante personaggio pensa erroneamente che suo figlio sia già morto). Insomma la notevole quantità di dialoghi e parole dirette presenti nell'*Inferno* fa pensare a una voluta aspirazione a catalogare la più ampia fenomenologia di questa superiore facoltà umana. I dannati sono morti ma parlano, evidentemente per volontà divina, quasi come i vivi, con la stessa tendenza umana talora a rifugiarsi nella reticenza, a travisare la verità, anche a mentire (ma naturalmente l'autore inserisce sempre gli elementi necessari perché il lettore pervenga alla verità).

Nella prima cantica si succedono dialoghi sempre abbastanza brevi ma segnati da questa dominante tendenza alla varietà, alla ricerca delle diverse potenziali risorse della parola diretta. Questa sperimentazione tecnica ottiene un'efficace presa sul lettore, tanto che sarà poi imitata dai novellieri successivi a cominciare da Boccaccio. Si pensi alla raffinata parola di Pier delle Vigna, già gran cancelliere e poeta, che esibisce i suoi raffinati giochi retorici nel XIII canto, contrapponendosi alle scarne ma aggressive e più volgari battute degli scialacquatori. Oppure si passi ai vari toni dell'intervento di Brunetto nel XV, che arriva a pronunciare gravi sentenze profetiche alternandole a più colloquiali espressioni visto il cordiale rapporto intrattenuto da maestro con il giovane Dante. In Malebolge i dialoghi in genere si accorciano e si riducono a un lessico basso

in parallelo alla viltà degli argomenti trattati. Eppure proprio in questo cerchio si incontrano due straordinarie eccezioni nei canti XXVI e XXVII. Nel primo si snoda il celebre monologo di Ulisse, mitico eroe dell'antichità, che, sollecitato da Virgilio, narra in stile alto la sua tragica avventura marina, nel secondo si scende di livello stilistico perché il protagonista, Guido da Montefeltro, appartiene alla contemporaneità e racconta una vicenda davvero poco eroica. Nella narrazione si possono quindi accostare un intervento lungo di una grande figura che espone senza interruzioni una vicenda secondo il suo personale punto di vista, ma anche un intervento altrettanto esteso introdotto da qualche scambio di battute, come appunto nel caso di Guido, il quale usa un linguaggio più colloquiale (persino con qualche voce dialettale), tanto da riportare all'interno del suo intervento anche brevi espressioni pronunciate da lui stesso e dal suo interlocutore, addirittura il famigerato papa Bonifacio VIII, dove si rievocano i fatti accaduti con una resa più vivacemente realistica della scena.

Il trionfo dell'ambiguità della parola dei dannati infernali raggiunge l'apice nel monologo del conte Ugolino nel canto XXXIII. Dopo la descrizione dell'orrore della scena, anticipata scaltramente sul finire del canto precedente, l'autore pone in primo piano il dannato che inizia il suo racconto all'insegna del binomio «parlare e lagrimar»: il che già si dimostra un indizio evidente dell'intenzione di suggestionare il lettore nel tentativo di ricavarne la pietà. Poi il personaggio insiste sulla crudeltà della pena senza minimamente alludere alla sua colpa di traditore. Infine chiude il discorso con il famoso verso «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno» lasciando in sospeso il lettore sull'effettivo significato di questa frase che suggella la terribile morte dei prigionieri nella torre. Certo resta il dato sicuro della crudeltà dei Pisani, giustamente oggetto della dura invettiva dell'autore nei versi immediatamente seguenti, ma insorgono molti dubbi sui patetici appelli lanciati da Ugolino, che giunge anche a invitare il lettore al pianto: «Ben se' crudel, se tu già non ti duoli / pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava / e se non piangi, di che pianger suoli?». Tuttavia il lettore dovrà sí condannare la crudeltà della pena, ma non potrà avere compassione di un dannato, sicuramente colpevole di tradimento. Nell'inferno dantesco il tragico non può essere interpretato come nella poetica di Aristotele (che per altro Dante non conosceva), nel senso che non può valere la famosa accoppiata di orrore e pietà che permette la catarsi secondo il filosofo greco. Per Dante l'orrore non può

eliminare la presa di distanza da parte del lettore che sa di trovarsi davanti all'anima di un dannato eterno; le efferatezze crescono nella progressiva discesa nell'abisso infernale, producendo sempre più un orrore mescolato al disgusto.

Si pensi alla sequenza del canto XXVIII dove sono minutamente descritte le ferite e le mutilazioni sanguinanti dei seminatori di discordie, come Maometto, Pier da Medicina, Curione, Mosca dei Lamberti e Bertram del Bornio. Si dispiega una galleria di quadri ovviamente non realistici; ma pure quasi tutti questi personaggi parlano esprimendosi con battute brevi e molto efficaci, con toni diversi, dialogando persino con Dante. Di fronte allo straordinario spettacolo dell'ultimo dannato che procede soltanto col tronco portando in mano il suo capo mozzato lo scrittore inserisce, come quando ci si avvicina a un passo particolarmente significativo, alcune terzine di preparazione che culminano in questi versi: «Di sé faceva a sé stesso lucerna, / ed eran due in uno e uno in due; / com'esser può, quei sa che sí governa». Il riferimento alla divinità certamente si giustifica con l'attribuire la tremenda punizione al giudice eterno, ma soprattutto consente di ricordare che questi personaggi parlano soltanto per una volontà superiore. In sostanza anche la parola diretta dei dannati, con tutte le sue ambiguità, è prevista dal piano divino secondo cui il protagonista viene messo di fronte alle multiformi passate esperienze delle anime per meglio approfondire e giudicare come funzionano in positivo e in negativo le loro parole. E anche la testa mozzata parla, spiegando succintamente, questa volta in termini veritieri, la ragione della sua pena, come sia stato soggetto alla decapitazione proprio per la regola del «contrapasso», avendo colpevolmente messo l'un contro l'altro il re Enrico II e il suo figlio primogenito Enrico («re giovan»). Insomma, la drammatizzazione dell'orrore si regge da un lato sulla descrizione di fenomeni terribili e sorprendenti, consentiti dalla dimensione ultraterrena infernale, ma anche con l'accompagnamento di discorsi che riportano alla concreta esperienza umana. E l'autore utilizza per questi discorsi uno stile vario e un lessico anche basso e talora volgare, l'unico che può convenire a taluni peccatori, e certo ben riconoscibile dal lettore. Dante autore, con queste scelte, riprende un linguaggio già in parte presente nella letteratura, ma lo riutilizza in un contesto altro e con un fine diverso, inaugurando così una tecnica narrativa ripresa dagli autori posteriori.

Anche nel *Purgatorio* la parola diretta e il dialogo continuano ad avere una presenza rilevante, ma con modalità necessariamente molto modificate dal momento che i personaggi sono salvi e certo non usano mai un linguaggio basso, bensì un parlato più corretto e familiare, che viene riprodotto spesso con l'aggiunta di descrizioni del loro atteggiamento umile e della loro gestualità contenuta. La consapevolezze di una sicura salvezza determina un comportamento sempre positivo e un'espressività ridotta. Anche nei racconti più drammatici come nel canto III con il lungo monologo di Manfredi o i tre diversi interventi dei protagonisti del canto V (Iacopo del Cassero, Buonconte da Montefeltro, Pia de' Tolomei), morti per violenza, non si raggiungono mai punte di linguaggio risentito o polemico, ma si rimane nell'ambito di un tono patetico come si conviene a personaggi che devono mantenersi piamente rassegnati. Ancora diversa è la modalità della parola diretta nel *Paradiso*, dove si susseguono anche vere e proprie orazioni d'argomento molto elevato, filosofico e teologico. Qualche volta nelle invettive e nelle profezie lo stile cambia e può anche sorprendentemente spuntare qualche frase più forte, ma si tratta di eccezioni. Insomma è la parola diretta nell'*Inferno* ad avere influenzato gli autori di novelle, a cominciare da Boccaccio. Proprio la ricca varietà delle situazioni drammatiche e dei dialoghi che si susseguono nella prima cantica diventano fonte di ispirazione e imitazione per gli scrittori successivi.

L'autore del *Decameron* elimina lo scenario preternaturale del poema, ma riusa e amplifica molte soluzioni inventate dall'autore della *Commedia*. Si deve ovviamente ricordare che il poema è stato scritto prioritariamente per giovare ai viventi e guidarli alla salvezza, mentre per le raccolte di novelle dal Trecento in poi il fine è diverso. Certo anche nel *Decameron* c'è una volontà di rappresentazione totale del mondo come nella *Commedia*, ma Boccaccio afferma espressamente nel *Proemio* che il fine dei suoi racconti è di portare aiuto agli afflitti e in particolare di consolare le donne. Insomma vengono rivalutate proprio quelle narrazioni per «diletto» che Dante aveva bollato negativamente all'inizio dell'*Inferno*, nel celebre episodio di Paolo e Francesca. Come si ricorderà la protagonista inizia il suo secondo intervento con l'endecasillabo rivelatore «Noi leggiavamo un giorno per diletto», che è confessione da intendere come condanna della letteratura nata allo scopo di dilettere il lettore (letteratura che in effetti cominciava a essere molto in voga allora). La parola diretta si incontra anche all'inizio del *Decameron*, nella *Cornice*, ma in primo luogo

ricopre una presenza estremamente piú ridotta rispetto al racconto del narratore e soprattutto in linea con lo stile piú alto di questa prima sezione dell'opera si dipana come un eloquio uniforme. Si deve inoltre rilevare come la prima a parlare, quando ormai si è quasi alla fine di questa parte, sia una donna, Pampinea, con il piú ampio discorso della cornice, seguita da altre giovani e poi anche dall'unico breve intervento di un uomo, quel Dioneo che fin da principio dimostra le sue piú vivaci caratteristiche e piú autonome prese di posizione.

Nella prima novella, quella celeberrima di Ciappelletto, sono possibili non pochi collegamenti con l'*Inferno* dantesco, a cominciare dal fatto che la scena principale è imperniata su una confessione in punto di morte del protagonista. Come è noto, si tratta di una parodia perché la confessione è tutta falsa, volutamente recitata da Ciappelletto proprio a «un frate antico, di santa e buona vita e gran maestro in Iscrittura e molto venerabile uomo, nel quale tutti i cittadini grandissima e speciale divozione aveano».¹ Nella seconda parte della novella si sviluppa quindi un dialogo molto comico, in un crescendo straordinario di menzogne sapientemente costruite, sottolineate dagli interventi del narratore e dalle risate dei due ascoltatori nascosti, che, ospitando il personaggio, ben ne conoscono i moltissimi vizi. Si tratta quasi di una versione comica di uno dei tanti incontri di Dante durante la discesa infernale, visto che non raramente si scopre che i dannati non dicono tutta la verità, passando dalla reticenza alla menzogna nel vano tentativo di depistare l'interlocutore. Essenziale è infine la parte conclusiva della novella, quando si arriva addirittura ad accennare alla fama della santità conquistata dal defunto, che genera un'imprevedibile venerazione della folla, accresciuta soprattutto dalla leggenda dei miracoli a lui attribuiti. E qui il narratore dà la sua interpretazione: «Il quale negar non voglio esser possibile lui esser beato nella presenza di Dio, per ciò che, come che la sua vita fosse scellerata e malvagia, egli poté in su lo stremo aver si fatta contrizione, che per avventura Idio ebbe misericordia di lui e nel suo regno il ricevette». La possibilità di una salvezza all'ultimo momento, prima di spirare, sembra rimandare a personaggi del *Purgatorio* che si sono trovati in condizioni simili, come il già citato Manfredi di Svevia che campeggia nel canto III

¹ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 58 (da questa edizione sono tratte tutte le successive citazioni dell'opera).

della seconda cantica. Ma poi il narratore prosegue la sua sottilmente ironica riflessione, prima dubitando della salvezza di Ciappelletto, poi rallegrandosi per i miracoli concessi dalla divinità, che guarda non alla sua falsa confessione bensì «alla purità della fé» dei credenti.

Nella seconda giornata si segnalano due novelle dove un esteso discorso diretto si rivela ricco di mistificazioni. Si pensi alla quinta novella, quella di Andreuccio, in particolare al racconto della sua presunta sorella, che arriva dopo una lunga messa in scena teatrale molto calcolata e dettagliatamente descritta. Quando Andreuccio (e il lettore) potrebbero pensare a chissà quale erotico prosieguo dell'episodio, la giovane «ciciliana» svela all'inizio del discorso diretto la sua condizione di sorellastra del giovane, che ingenuamente le crede perché, come precisa il narratore, la vicenda era stata «così ordinatamente, così compostamente detta da costei». La parola può quindi nascondere inganni, soprattutto se viene recitata secondo modalità tanto persuasive, in uno scenario abilmente allestito. Altrettanto capacità oratoria nel raccontare una storia falsa si incontra nella novella di Alatiel, la settima della stessa giornata. Qui l'invenzione è ancora maggiore perché per la maggior parte della narrazione la protagonista rimane muta, visto che è la figlia del soldano di Babilonia e non intende la lingua dei cristiani che l'hanno catturata dopo un naufragio. Alatiel comunica invero con il corpo, che per la sua straordinaria bellezza seduce tutti i personaggi con cui viene in contatto, provocando tra i rivali scontri anche cruenti e perfino la guerra, in un stupefacente intreccio di peripezie avventurose ed erotiche. Ma tornata fortunatamente dal padre, grazie soprattutto all'incontro con Antigono, un anziano personaggio che aveva frequentato la sua corte, la protagonista inizia la lunga esposizione delle sue vicende, mescolando vero e falso, ma soprattutto concedendosi anche l'audacia di fare allusioni oscene che non sono ovviamente colte da nessun ascoltatore se non dal suo aiutante e salvatore Antigono. E questi, complice nell'opera di falsificazione, ribadisce la verità del racconto, soprattutto testimoniando l'onestà della fanciulla mantenutasi casta («pulcella») in mezzo a tanti pericoli, in un totale ribaltamento di quanto prima narrato.

Di fatto l'autore poteva anche non riportare il discorso diretto di Alatiel, ma evidentemente si propone di concedere a questo personaggio un'adeguata rivincita rispetto alla sua lunga riduzione al silenzio, sottomessa agli uomini che l'avevano concupita e posseduta non come per-

sona ma come oggetto di piacere. Il suo racconto comprende anche sottintesi erotici a dimostrazione dell'intelligenza della giovane, in grado non solo di dare una versione edulcorata delle proprie vicende ma pure di essere riuscita a trarre piacere dalle varie traversie passivamente subite. Il personaggio, in quanto dotato di capacità intellettuali, può restare in silenzio in circostanze sfavorevoli ma anche usare la parola alla fine con molta efficacia per ottenere il massimo risultato, senza porsi il problema della verità (e in questo la distanza da Dante è abissale). La verità infatti è stata riferita soltanto ad Antigono, quasi una controfigura del lettore, come erano stati i due mercanti che avevano ascoltato la falsa confessione di Ciappelletto. Anche se bisogna precisare che noi non sappiamo tutto perché l'opera non riporta in questo caso il discorso di Alatiel ad Antigono, ma soltanto la sua lacrimosa affermazione di voler palesare le sue disavventure «come a padre». Poi invece col padre vero simula e dissimula. Il lettore ha quindi la possibilità di porre a confronto quanto accaduto prima, cioè la sequenza variegata dei moltissimi rapporti sessuali avuti con diversi uomini («con otto uomini forse diecimila volte giaciuta era») e la versione completamente travisata della giovane, provando un sicuro diletto comico, ma anche potendo così riflettere sulle potenziali ambiguità della parola diretta (compresa l'incertezza che deriva dall'alleanza non del tutto chiara tra la protagonista e il suo ultimo salvatore Antigono).

Il rapporto tra il silenzio e la parola viene esplorato ancor più nella terza giornata, che ha per tema: «chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perdita ricoverasse». Si comincia con il caso emblematico di Masetto di Lamporecchio che si finge sordomuto e si fa assumere come «ortolano» in un monastero. Nel dialogo tra le due monache che danno il via al girotondo degli amplessi sessuali si dice appunto che il giovane «è il miglior del mondo... perché egli pur volesse, egli nol potrebbe né saprebbe ridire». Masetto, non potendo parlare (perché creduto sordomuto), non può mai eventualmente svergognare le religiose. Soltanto la parola ha in effetti il potere eventualmente di smascherare i fatti reali e di rivelare la verità. Così il protagonista, quando a un certo punto confessa alla badessa la sua capacità di parlare, si pone in una posizione di forza, riuscendo in sostanza a ricattare l'intero monastero. Alle religiose non resta che fingere un miracolo dovuto alle loro preghiere, che permette al giovane di ritornare ufficialmente normale, per di più con un miglioramento della sua posizione economica e con la prosecuzione

di un regolato commercio carnale con le donne, ben felici di questa soluzione che accontenta tutti, anche se con il trionfo dell'inganno e della menzogna, tanto piú grave visto che si tratta di una comunità religiosa.

Nella novella successiva il tacere si conferma strumento fondamentale per ottenere, in determinati casi, la realizzazione del proprio desiderio. Addirittura il protagonista, il palafreniere del re Agilulf che grazie al buio della notte riesce a giacere con la regina facendosi credere il re, non parla per tutta la narrazione (mentre alla fine Masetto riprende a parlare perché deve portare a compimento tutto il suo vantaggioso piano). Quando il re si presenta nella camera da letto, intuisce quanto è avvenuto ascoltando le parole sorprese dalla donna, che si stupisce pensando che il marito voglia ritornare alla carica così presto. Per di piú la donna si lascia anche scappare un'osservazione piena di significati erotici, quando nel suo breve intervento accenna al fatto che non solo il rapporto è terminato da poco ma che «oltre l'usato modo di me avete preso piacere». Il re riflette e decide di nascondere la cosa: quindi prima mente alla donna spacciandosi come l'autore del primo rapporto, rivendicando così anche una maggiore potenza virile, e poi trova astutamente il mezzo per poter individuare l'autore dell'inganno. Passa nel camerone dove dormono i suoi sottoposti, auscultando i battiti del polso e del cuore di ciascuno perché ipotizza giustamente che il responsabile sia ancora tutto agitato per l'impresa compiuta. E infatti lo trova e, per non creare scandalo, gli taglia una ciocca di capelli per riconoscerlo il giorno dopo, ma il furbo palafreniere compie la stessa operazione sugli altri dormienti. Cosicché quando il re di mattina, radunati tutti, si accorge della contro-mossa, decide di non proseguire nella sua indagine, sempre secondo l'esigenza di evitare lo scandalo. Alla sua battuta finale: «Chi 'l fece nol faccia mai piú, e andatevi con Dio», il narratore sottolinea la meraviglia di tutti che non riescono a capire il senso della frase, mentre soltanto il palafreniere è in grado di intendere l'avvertimento e quindi accettare ben volentieri tale accomodamento. Così in una breve narrazione, quasi priva della parola diretta, abbiamo la conferma del suo multiforme uso da parte dei parlanti, che possono tacere quando è utile (il palafreniere prima con la regina e poi con il re), mentire (il re con la regina) e alludere (il re con il palafreniere), risolvendosi così una situazione particolarmente delicata e con esiti positivi per tutti.

Piú interessante la vicenda di un altro tipo di donna silenziosa (ma diversa da Alatiel che alla fine può fare il suo ambiguo trionfante discorso). Si tratta della novella del Zima, la quinta, in cui il protagonista si innamora di una donna sposata, «bellissima e onesta molto». Il protagonista regala all'avaro marito un suo bel cavallo a patto che gli permetta di parlare con la moglie senza essere udito da altri. Il marito accetta, ma pensando di essere il piú furbo vieta alla donna di parlare. Cosí quando il Zima pronuncia la sua appassionata dichiarazione d'amore, con uno stile adeguatamente alto, utilizzando quasi espressioni stilnovistiche e suggerendo il tutto con qualche lacrima, la donna non può rispondere ma viene a sorpresa conquistata; quindi rispetta sí l'ordine di tacere (del resto il marito è nello stesso salone), ma pure si lascia andare a qualche eloquente sospiro. Allora l'autore crea qui una soluzione davvero originale e molto efficace: il Zima decide di parlare egli stesso come se fosse la donna ed elabora una risposta in termini convenientemente elevati e positivi. Questo singolare dialogo si conclude poi con lo stesso personaggio, che, avendo ripreso il suo vero ruolo maschile, per magnificare l'altezza del proprio amore ricorre ad amplificazioni sempre piú sublimi che comprendono il *topos* dell'ineffabile: «e se io pur potessi, come io desidero, favellare, niun termine è sí lungo che mi bastasse a pienamente potervi ringraziare come io vorrei e come a me di far si conviene; e per ciò nella vostra discreta considerazion si rimanga a conoscer quello che io disiderando fornir con parole non posso». Siamo davvero a uno dei vertici dell'opera boccacciana, dove il raffinato gioco di una sorprendente costruzione drammatica s'intreccia con scelte stilistiche complesse. Il lessico ricalca la poesia della tradizione moderna e la retorica sembra (ovviamente soltanto sembra), alzarsi anche a vette dantesche col *topos* dell'ineffabile. Si può capire come la donna rimanga turbata da tanta ingegnosità discorsiva e tentata di far davvero sue le parole che il Zima le ha attribuito nel suo finto discorso. Sembra quasi una ripresa ironica del famoso principio pronunciato da Francesca: «Amor ch'a nullo amato amar perdon»; né si dimentichi il tocco patetico visto che il Zima, per esser piú convincente, piange, esibendo una commozione fatalmente contagiosa (sempre nello stesso episodio della *Commedia* alla fine ci viene detto che Paolo piange). Inutile aggiungere che qui tutto finisce bene, anche se con un notevole abbassamento di tono visto che il soliloquio della donna non è certo all'altezza della seducente scena del Zima: «Che fo io? Perché perdo io la mia giovanezza?... sí è meglio fare e pentere

che starsi e pentersi». L'atmosfera signorile perseguita dallo Zima necessitava di un certo linguaggio, mentre la donna può rimanere in silenzio e insieme lanciare segnali sicuramente recepiti dal suo interlocutore, accettando infine l'invito a incontri sessuali con ragionamenti ben più concreti delle altisonanti espressioni riprese dalla lirica cortese.

Non mancano in questa giornata altre novelle dove la fenomenologia della parola diretta viene esaustivamente esplorata. Si pensi all'ottava dove un abate raggira l'ignorante villano Ferondo, arrivando persino a contraffare la voce per sembrare l'angelo Gabriele che lo risuscita dopo una finta morte procurata con un sonnifero. Così l'abate si può accoppiare con la moglie, ingravidarla pure e continuare imperterrito a giacere con lei. Ancora migliore appare la terza novella, dove una donna s'innamora di un «valoroso uomo e di mezza età» e per fargli arrivare la proposta sceglie scaltramente di confessarsi a un «solenne frate», che ha scoperto essere amico di tale concupito personaggio, raccontandogli in più confessioni una serie di presunte molestie sessuali subite. Quando il frate raccomanda all'amico di lasciar stare la donna, riceve smentite decise ma non credute, talmente la donna è stata persuasiva, avendo aggiunto al suo discorso anche lacrime (e pure cospicue elemosine, che aiutano indubbiamente il religioso ad agire). Il meccanismo della ripetizione narrativa con le confessioni sempre più fintamente drammatiche della donna e con i vani rimbrotti del frate all'incredulo accusato serve anche ad aggiungere di volta in volta qualche utile particolare. Insomma il «santo frate» diventa una specie di «Galeotto», cioè di mezzano che senza saperlo riporta sempre più informazioni permettendo finalmente al «valoroso uomo e di mezza età» di arrivare a capire i sottintesi risvolti di queste accuse e di accontentare felicemente la donna. Sfruttando dunque il sacramento della confessione la protagonista racconta una sequenza di menzogne per fingere una persecuzione amorosa da parte dell'uomo. Questi, che dapprima rimane sorpreso e sconcertato, decrypta infine il verso senso delle parole, che vanno intese al contrario di quanto a prima vista sembrano voler dire. La parola diretta può avere un doppio significato, come aveva già insegnato Dante a proposito di certi dannati del poema, il primo falso e il secondo vero da ricavare e interpretare sempre dal primo.

Il vertice delle manipolazioni possibili con la parola diretta è sicuramente rappresentato dall'eccezionale predica di frate Cipolla nella decima novella della sesta giornata. Questo originale figura di frate è subito presentato come un «ottimo parlatore», non colto, ma tale da far pensare «a

un gran rettorico», addirittura a Cicerone e Quintiliano. In effetti dà una grandissima dimostrazione delle sue qualità quando «due giovani astuti» gli combinano una grossa beffa, sostituendo la reliquia che il protagonista aveva promesso di mostrare al popolo di Certaldo. Invece della penna dell'angelo Gabriele frate Cipolla, ormai in chiesa con tutti i fedeli in ascolto, si accorge con sorpresa di avere nella piccola cassetta non la reliquia prevista e promessa ma un bel po' di carboni. Il frate prima bestemmia tra sé e poi è in grado di reagire prontamente: «Ma non per tanto, senza mutar colore, alzato il viso e le mani al cielo, disse sí che da tutti fu udito “O Dio, lodata sempre sia la tua potenza”». Quindi inizia la lunghissima orazione con una prima descrizione arrivando a dire: «e di quindi pervenni in terra di Menzogna, dove molti de' nostri frati e d'altre religioni trovai assai, li quali tutti il disagio andava per l'amor di Dio schifando, poco delle altrui fatiche curandosi dove la loro utilità vedessero seguitare, nulla altra moneta spendendo che senza conio per quei paesi». Qui spesso i commentatori, a cominciare da Branca, fanno riferimento al brano della celebre invettiva dantesca di *Paradiso* XXIX dove Beatrice si spinge a lanciare inaudite espressioni, come «porco Sant'Antonio» e di «moneta senza conio». Branca giustamente rileva che mentre Dante allude alle false indulgenze, Boccaccio piú genericamente a parole vane.² Ma la frase va al di là dell'ingenuo uditorio perché avverte il lettore su quanto lo stesso frate Cipolla può pronunciare in seguito, cioè una sequenza incredibile di invenzioni menzognere con sottintesi osceni molto trasgressivi. Con la sua furbesca loquacità il protagonista riesce a far passare alla fine il cambio di cassetta come un intervento della provvidenza divina visto che, essendo vicini alla festa di san Lorenzo, è meglio avere a disposizione la reliquia dei carboni del martirio del santo piuttosto che la penna dell'angelo Gabriele. Curiosamente sono due oggetti con i quali si potrebbe anche scrivere, ma la penna è stata sottratta e i carboni servono soltanto per riempire di croci camicioni e farsetti (tanto piú che essendo miracolosi – assicura frate Cipolla – non si consumano). I poveri contadini ignoranti e analfabeti di Certaldo vengono cosí marcati con un segno a loro adeguato, nel senso che è adeguato alla loro condizione subalterna. E per di piú, conquistati dal falso eloquio, danno maggiori offerte del solito, cosicché alla fine frate Cipolla può raccogliere parecchio «conio».

² *Ibi*: 769, n. 7.

E tutto questo grazie alla sua falsa ma convincente oratoria. Si noti che nell'intera novella nessuno parla, né gli amici beffatori, né il goffo servo Guccio Imbratta, pur rappresentato nel quadro grottesco quando cerca di sedurre la bruttissima fante Nuta. Domina incontrastata la parola diretta del frate, cui prima sono attribuiti pochi interventi, necessari per l'avvio della narrazione, e poi l'amplessissima predica con cui si celebra il suo trionfo. Nel finale di questa novella non v'è neppure la riflessione dell'autore come nella prima a proposito della sorte di Ciappelletto e sui miracoli a lui attribuiti. Il lettore potrà dilettersi molto, ridendo come si dice dei due beffatori che vengono così descritti: «avevan tanto riso, che eran creduti smascellare». Qui si misura la differenza netta tra Dante e Boccaccio, tra la dura indignata polemica contro i frati condotta con espressioni anche volgari messe in bocca addirittura alla santa Beatrice in uno dei suoi ultimi interventi nel *Paradiso* e la rappresentazione satirica fortemente espressiva di un frate per niente religioso. Indubbiamente nella novella si avverte anche la ridanciana critica contro le reliquie, ma pure l'obiettivo dell'autore è più ambizioso perché non punta come Dante a servirsi della parola per portare i viventi alla salvezza. Boccaccio segue soprattutto la lezione dell'autore della *Commedia* che aveva dimostrato come nei discorsi dei dannati dell'*Inferno* la parola possa essere pericolosa, fonte di travisamento e strumentalizzazione. Lo scrittore delle novelle parte da questa scoperta per concretamente porla in scena nel molteplice e multiforme mondo terreno. Il potere della parola può essere esercitato da un personaggio scaltro e deciso (indipendentemente dal suo grado sociale), mentre all'autore della narrazione resta il potere di esaltare e insieme demistificare queste operazioni. Nasce così una nuova letteratura, non più apodittica e didascalica, come si avverte progressivamente nella *Commedia*, ma da un lato dominata dal proposito di voler donare diletto e dall'altro con l'aspirazione a rappresentare verità più sfaccettate e inquietanti. Proprio per questo la cornice del *Decameron* dovrà ingabbiare le cento novelle, proponendo a una società in crisi momentanea per la peste, un modello di vita e uno stile più classicamente rassicuranti. Ma il successo delle cento novelle testimonia come l'autore abbia saputo riusare alcune invenzioni dantesche e adeguarle a un genere diverso, meno alto ma rivolto a un pubblico più vasto, fondando un archetipo letterario

destinato a durare e a esercitare una felice egemonia nei secoli successivi in Italia e in Europa.³

Francesco Spera
(Università degli Studi di Milano)

³ In questa analisi ho ripreso una linea di ricerca già proposta nel volume di saggi danteschi Spera 2010. Per quanto riguarda Boccaccio ho tenuto conto di Bárberi Squarotti 1983; Bragantini 2005; Azzetta–Mazzucchi 2014; Veglia 2014; Menetti 2015.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980.
- Dante, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967.

LETTERATURA SECONDARIA

- Azzetta–Mazzucchi 2014 = Luca Azzetta, Carlo Mazzucchi (a c. di), *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, Roma, Salerno editrice, 2014.
- Bárberi Squarotti 1983 = Giorgio Bárberi Squarotti, *Il potere della parola: studi sul «Decameron»*, Napoli, Federico & Ardia, 1983.
- Bragantini 2005 = Renzo Bragantini, *Appunti sulla dimensione dell'ascolto nel «Decameron»*, in Annalisa Cipollone, Carlo Caruso (a c. di), *Petrarca e Boccaccio. Modelli letterari fra Medioevo e Umanesimo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005: 91-102.
- Menetti 2015 = Elisabetta Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- Spera 2010 = Francesco Spera, *La poesia forte del poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2010.
- Veglia 2014 = Marco Veglia, *La strada piú impervia. Boccaccio fra Dante e Petrarca*, Roma · Padova, Antenore, 2014.

«CON UNA SOLA PAROLA»: IL MOTTO DI CISTI, L'INTESA CON IL LETTORE

1. LA PAROLA AI PERSONAGGI

A una pagina, molto nota (e forse poche volte riletta), delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, si deve un suggerimento di lettura per avvicinare la complessità della prosa di Boccaccio, nella sua varietà di registri e di approcci linguistici (I, XVIII):

Debole e arenoso fondamento avete alle vostre ragioni dato, se io non m'inganno, Giuliano, dicendo, che perché le favelle si mutano, egli si dee sempre a quel parlare, che è in bocca delle genti, quando altri si mette a scrivere, appressare e avvicinare i componimenti, con ciò sia cosa che d'esser letto e inteso dagli uomini che vivono si debba cercare e procacciare per ciascuno. Perciò che se questo fosse vero, ne seguirebbe che a coloro che popolarosamente scrivono, maggior loda si convenisse dare che a quegli che le scritture loro dettano e compongono più figurate e più gentili; e Virgilio meno sarebbe stato pregiato, che molti dicitori di piazza e di volgo per avventura non furono, con ciò sia cosa che egli assai sovente ne' suoi poemi usa modi del dire in tutto lontani dall'usanze del popolo, e costoro non vi si discostano giamai. La lingua delle scritture, Giuliano, non dee a quella del popolo accostarsi, se non in quanto, accostandovisi, non perde gravità, non perde grandezza; che altramente ella discostare se ne dee e dilungare, quanto le basta a mantenersi in vago e in gentile stato.¹

Spartiacque tra due epoche della storia linguistica e letteraria, tra la tradizione orizzontale dei volgari e una (non del tutto inedita) prospettiva gerarchica del rapporto lingua/dialetti, l'intervento di Carlo Bembo, e, per bocca sua, del fratello Pietro, segna la definizione di una linea prototipica, che diventa lente di interpretazione "critica": seleziona un modello e confina ad "altro" la voce del popolo, e con quella, in un certo modo, l'opzione della varietà diastratica, anche quando prende forma di modulazione del registro e delle scelte stilistiche sul destinatario.

Uno statuto a parte sembra che il Bembo riconosca alla prosa, e in particolare alla prosa narrativa, naturalmente gemmata dalla tradizione

¹ Bembo, *Prose* (Dionisotti): 117-8. Vd. inoltre Bembo, *Prose* (Vela): 44-7.

degli *exempla*. Il Boccaccio è chiamato in causa e, con l'opportuno discrimine, innalzato, come è noto, tra i modelli, modello anzi per eccellenza, pronto a contagiare per osmosi il versante del discorso argomentativo:

Né il Boccaccio altresí con la bocca del popolo ragionò; quantunque alle prose ella molto meno si disconvenga, che al verso. Che come egli alcuna volta, massimamente nelle novelle, secondo le proposte materie, persone di volgo a ragionare traponendo, s'ingegnasse di farle parlare con le voci con le quali il volgo parlava, nondimeno egli si vede che in tutto 'l corpo delle composizioni sue esso è cosí di belle figure, di vaghi modi e dal popolo non usati, ripieno, che meraviglia non è se egli ancora vive, e lunghissimi secoli viverà. Il somigliante hanno fatto nelle altre lingue quegli scrittori, a' quali è stato bisogno, per conto delle materie delle quali essi scriveano, le voci del popolo alle volte porre nel campo delle loro scritture; sí come sono stati oratori e compositori di comedie o pure di cose che al popolo dirittamente si ragionano, se essi tuttavia buoni maestri delle loro opere sono stati.²

Il modello mostra qui tutta la sua natura problematica: la prosa di Boccaccio è di riferimento, come quella di Cicerone per il latino³ («in tutto 'l corpo delle composizioni sue esso è cosí di belle figure, di vaghi modi e dal popolo non usati, ripieno, che meraviglia non è se egli ancora vive, e lunghissimi secoli viverà»), ma Bembo non dimentica che nel *Decameron* le persone del volgo sono chiamate a parlare e per di piú con le voci al volgo appartengono, senza filtro o "traduzione": tale operazione è per giunta opera di ingegno («s'ingegnasse di farle parlare con le voci con le quali il volgo parlava»).

Come il prosatore, cosí altri autori, in generi particolari, quando lo abbia richiesto la materia («per conto delle materie delle quali essi scriveano») hanno messo su carta la voce (le «voci») del popolo: tra questi

² Bembo, *Prose* (Dionisotti): 119: cf. Morgana-Piotti-Prada 2000.

³ Cf. Bembo, *Prose* (Dionisotti): 118-9: «E perció che non si può per noi compiutamente sapere quale abbia ad essere l'usanza delle favelle di quegli uomini, che nel secolo nasceranno che appresso il nostro verrà, e molto meno di quegli altri, i quali appresso noi alquanti secoli nasceranno, è da vedere che alle nostre composizioni tale forma e tale stato si dia, che elle piacer possano in ciascuna età, e ad ogni secolo, ad ogni stagione esser care; sí come diedero nella latina lingua a' loro componimenti Virgilio, Cicerone e degli altri, e nella greca Omero, Demostene e di molt'altri ai loro; i quali tutti, non mica secondo il parlare, che era in uso e in bocca del volgo della loro età, scriveano, ma secondo che pareo loro che bene lor mettesse a poter piacere piú lungamente».

sono menzionati «oratori e compositori di commedie o pure di cose che al popolo dirittamente si ragionano».

Piú recenti ricerche, tese a stabilire la consistenza della “frontiera” dialettale e la connessione tra scritto e parlato come elemento distintivo della nostra tradizione narrativa,⁴ ci sollecitano oggi a leggere nel *Decameron* una vasta e articolata rappresentazione del parlato, in tutta la sua complessità linguistica e sociale.

Il rilievo, su un altro piano, invita oggi a riconoscere che nelle novelle (come nella cornice) Boccaccio mette in scena, per la prima volta (dopo Dante), una descrizione della società attraverso la sua lingua: pone cioè in atto una rappresentazione e un'interpretazione dei modi comunicativi di una società complessa riproducendo la complessità della lingua che quella società parla e di cui si serve nelle attività e nel sistema dei rapporti (tra gli individui, e tra gli individui e le istituzioni a cui in vario modo si rapportano).

La parola, quella “riportata” al pari della voce del narratore, non risulta perciò soltanto canale di apertura verso una realtà particolare (viva, quotidiana), ma si carica di una valenza e di un compito ben piú significativi: diventa strumento di espressione (e quindi, per l'autore, di rappresentazione) del personaggio, del suo modo di gestire i rapporti, fino a rivelarsi elemento portante nel un sistema di relazioni che dalla società reale transitano, con l'opportuno filtro e l'intervento autoriale, nella società narrata.

Anche chi ritiene che il *Decameron* sia opera di realismo linguistico e che offra nelle battute dei personaggi una mera registrazione del parlato, dovrà riconoscere che Boccaccio, attento osservatore dell'uso linguistico e abile tessitore dell'impianto retorico,⁵ sfrutta tutta la complessità della valenza della parola, cosí come la percepisce nella società che conosce e che osserva.

⁴ Testa 1991 e Testa 2017, e già Nencioni 1976, e sul versante dell'analisi strutturale D'Achille 1990 e, piú di recente, Dardano 2012, in particolare pp. 518-34, *Il discorso riportato*, a cura di Gianluca Colella.

⁵ Rimando qui al richiamo di Branca 1996: 45-85. Sull'abilità del Boccaccio nello sfruttare gli artifici della retorica e le sue competenze per mettere in scena complessi meccanismi comunicativi si faccia riferimento al fondamentale contributo di Bruni 2017a.

Dall'osservazione, come dallo studio, l'autore desume il suo parlato. Sarà d'obbligo una precisazione: è anche questa, naturalmente, opera dell'ingegno. L'attenzione e l'abilità che mette nella definizione dei modi e delle figure (per riprendere il giudizio di Bembo), Boccaccio le porta nel costruire o ri-costruire sulla pagina «le voci con le quali il volgo parlava», nel rendere la forza illocutiva dei discorsi dentro la profondità pragmatica del testo scritto.

Ma forse altre implicazioni affiorano a questo punto. Se è vero che la parola, colta sulla “bocca del popolo” e riprodotta con artifici retorici nella prosa, non solo è mimetica, ma si carica di valenze particolari, nella rappresentazione di figure e di rapporti dentro la società narrata, viene in nostro aiuto il punto prospettico con cui Cesare Segre, nel saggio *I silenzi di Lisabetta, i silenzi del Boccaccio*, apparso nel prezioso ed esemplare esperimento critico *Il testo moltiplicato*, avvicina *Decameron* IV 5:

È di grandissimo rilievo il fatto che questa modalità conativa, che domina parte cospicua della novella, non si realizzi mai attraverso discorsi diretti. I personaggi del Boccaccio di solito parlano molto, qualche volta troppo; s'incontrano spesso lunghi discorsi molto retorici. Certo questi discorsi sono anche degli *status symbols*; le persone meno educate o nobili non possono permetterseli.⁶

La presa di parola e il discorso sono nel Boccaccio, per la prima volta nella prosa certo (con l'antecedente della *Commedia* di Dante sul versante del narrare in versi⁷), uno strumento complesso per definire il personaggio calato, con la sua identità morale e il suo profilo sociale, in un sistema di rapporti: la parola illumina cioè quel sistema di rapporti e, di riflesso, quella personalità.

⁶ Segre 1982: 83. Nel volume, con quella di Segre, si leggono le analisi che Mario Baratto, Alessandro Serpieri, Alberto Cirese, Giovanni Nencioni propongono, da prospettive e con metodi diversi, della novella di Lisabetta da Messina. Su quella novella ricordo oggi la risolutiva lettura di D'Agostino 2014.

⁷ Vd. senz'altro Nencioni 1989 e De Ventura 2007.

2. CON I DOVUTI MODI: I LIVELLI DELLA LINGUA, LA VOCE DEI PERSONAGGI

In questa prospettiva potrebbe essere utile riportare l'attenzione su *Decameron* VI 2, protagonisti Cisti fornai e messer Geri Spina, ricordando che questa novella, come ha notato Giancarlo Alfano, «è basata sulla comunicazione e sulla condivisione di un sistema di valori» (Alfano 2014: 958).

La rappresentazione dell'incontro tra mondi diversi (diversità che prende forma nel livello sociale) si può forse ravvisare, con l'omissione del cognome di Cisti, nel chiasmo di professioni e di ruoli (Cisti *fornai* / *messer Geri Spina*), che l'argomento certo desume, e non per caso, dall'uso coevo:

Cisti fornai con una sola parola fa raveder messer Geri Spina d'una sua trascutata domanda.⁸

Fin da questa “soglia” si potrà notare che la definizione dei protagonisti (in cui già acquista un ruolo primario Cisti, che scopriremo autentico regista di ciò che accade) e la messa a fuoco del fulcro della vicenda (il “ravvedimento”⁹ dopo la «trascutata domanda») trovano il loro perno in un'intesa che si realizza sul piano del discorso, anzi intorno a «una sola parola»).

Centrale è il tema della *domanda*¹⁰ e quello della *risposta*, che immette questa novella, come altre del *Decameron* e della giornata VI in particolare, nell'alveo della letteratura dei “bei risposi”.

La domanda acquista nella novella di Cisti fornai un ruolo di innesco dello scambio dialogico tra elementi, sia nella prima sequenza, sia nella seconda e definitiva.

Nell'argomento della novella non sono menzionati – e certo questo non stupisce – i «famigliari», “personaggi” essi pure della narrazione; il lettore non fatica a comprendere che sono in un certo senso il liquido di

⁸ Quando non diversamente precisato, le citazioni si intendono tratte da Boccaccio, *Decameron* (Branca), con una verifica del testo, oltre che del commento, proposto in Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano).

⁹ Sul valore di *ravedere* vd. senz'altro *GDLI s. v.*, ma vd. anche *DEI s. v. ra-* per la ricostruzione del valore del prefisso composto.

¹⁰ Domanda “non meditata”, secondo Boccaccio, *Decameron* (Branca), e “inopportuna” quindi, come segnalato in Boccaccio (Momigliano–Sanguineti).

contrasto, “introdotti” nella narrazione proprio per essere “esclusi” nei due tempi del racconto, cioè durante la mescita:

Il quale, fatta di presente una bella panca venire di fuor dal forno, gli pregò che sedessero; e alli lor famigliari, che già per lavare i bicchieri si facevano innanzi, disse: «Compagni, tiratevi indietro e lasciate questo servigio fare a me, ché io so non meno ben mescere che io sappia informare; e non aspettaste voi d'assaggiarne gocciola!»

e nel momento, fondamentale sotto tutti i punti di vista, della decodifica del motto, il passaggio in cui il famigliare contribuisce a dare piena e finale evidenza all'intesa tra Cisti e Geri:

Il che raffermando piú volte il famigliare né potendo altra risposta avere, tornò a messer Geri e sí gliel disse; a cui messer Geri disse: «Tornavi e digli che sí fo: e se egli piú cosí ti risponde, domandalo a cui io ti mando».

Il famigliare tornato disse: «Cisti, per certo messer Geri mi manda pure a te».

Al quale Cisti rispose: «Per certo, figliuol, non fa».

«Adunque,» disse il famigliare «a cui mi manda?»

Rispose Cisti: «A Arno».

Il che rapportando il famigliare a messer Geri, subito gli occhi gli s'apersero dello 'ntelletto e disse al famigliare: «Lasciami vedere che fiasco tu vi porti»; e vedutol disse: «Cisti dice vero»; e dettagli villania gli fece torre un fiasco convenevole.

La sequenza dialogica conclusiva marca un'esclusione e, attraverso questa, sancisce nel modo di dire («vin da famiglia») la ragione profonda e autentica, espressa con un traslato (vero e proprio correlativo oggettivo), dell'intera rappresentazione, sociale e forse prima, e piú ancora, morale:

E poi quel medesimo dí fatto il botticello riempiere d'un simil vino e fattolo soavemente portare a casa di messer Geri, andò appresso, e trovatolo gli disse: «Messere, io non vorrei che voi credeste che il gran fiasco stamane m'avesse spaventato; ma, parendomi che vi fosse uscito di mente ciò che io a questi dí co' miei piccoli orcioletti v'ho dimostrato, cioè che questo non sia vin da famiglia, vel vollí staman raccordare.

Pur articolata a livello diegetico e distribuita in due momenti principali (su tre scene), la novella si gioca tutta sul piano del parlato, del discorso dei personaggi, in una giornata in cui il motto rappresenta il filo che col-

lega, con potenzialità e implicazioni diverse, situazioni e testi di ambientazione molto varia.¹¹ Boccaccio – è cosa ben nota – mette in scena i livelli sociali, ma soprattutto i livelli culturali del motto, della parola che unisce o allontana due o più persone (al pari del gergo), specchio capace di illuminare legami, di far brillare intelligenze, portando alla luce sottintesi e malintesi.

Come e forse più che nelle altre novelle della giornata, in *Decameron* VI 2 la lingua della battuta diventa protagonista (al pari di Cisti e di Geri: e lo dichiara l'argomento), perché libera e valorizza risorse che vanno oltre il semplice dettato della lettera: le parole dei personaggi si caricano, come si vedrà, di un'energia, di una forza "pragmatica" che vengono dal contesto in cui sono espresse e lo modificano.

Architetto della scena prima, Cisti è artefice che con saggezza e pazienza costruisce la situazione: ordisce la tela e attende la presa di parola dell'altro («pensossi di tener modo il quale inducesse messer Geri medesimo a invitarsi»). Il suo intervento, quello che l'orecchio selettivo del Boccaccio riproduce (e a cui affida il compito di descrivere il personaggio), arriva in risposta a Geri. Nella battuta binaria l'elemento sottinteso è il vino, ma anche tutto ciò che, in un orizzonte teatrale, Cisti sta allestendo da giorni perché Geri e gli ambasciatori si avvicinino e prendano parte alla rappresentazione:¹²

La qual cosa avendo messer Geri una e due mattine veduta, disse la terza:
«Chente è, Cisti? è buono?»
Cisti, levato prestamente in piè, rispose: «Messer sí, ma quanto non vi potre' io dare a intendere, se voi non assaggiaste».

La risposta, che arriva al terzo passaggio (e il numero, già nella tradizione narrativa, non può dirsi casuale), recupera e valorizza un elemento (*buono*: richiesta di un'indicazione di qualità) della domanda di Geri e lo rilancia con l'indicatore (di una quantità della qualità) *quanto* («ma quanto – è *buono*

¹¹ Sulla valenza della giornata (in relazione al tema del riso e alla sua valenza "socializzante") vd. Fenzi 2007, in particolare le pp. 11 ss., e Cuomo 1981-1982. Sul linguaggio comico e sulle sue strategie, tangenti rispetto a quelle del motto, rimando alla fondamentale riflessione di Banfi 2016. Su Madonna Filippa, *Decameron* VI.7, vd. ora le pagine di Cappelletti 2017.

¹² Di «spettacolo» nell'esposizione della merce parla Savelli 2000.

– non vi potrete dare a intendere»), marca di una scala che va oltre la parola e il giudizio per immetterci nei territori del gusto.

Nella struttura del dialogo, che, come ci ha insegnato Leo Spitzer, è sempre trans-frasale,¹³ Boccaccio intuisce e individua una funzione del linguaggio e quindi la possibilità di un legame tra i locutori a partire da un elemento sensibile della frase.

Si apre agli occhi (e alle orecchie) del lettore un altro livello della costruzione, in apparenza piú nascosto, ma centrale nella sua valenza di rivelatore, il piano lessicale.¹⁴ Il gusto, intorno a cui ruota il pretesto dell'azione, è infatti chiamato in causa dal verbo *assaggiare*, parola raccolta dalla bocca e dall'esperienza di Cisti. Il verbo, che pare raccolto in presa diretta dalla bocca di chi parla e di chi beve, se, come ricorda Ugucione, «*gustare est libare, quod vulgo dicitur assaiare*»,¹⁵ diventa elemento essenziale per comprendere un primo scambio nei rapporti di forza interni alla novella.

Assaggiare è il verbo che collega Cisti e Geri, quello che dalla bocca del primo passa a quella dell'altro, in un rimando (tra le frasi e le voci, ma anche tra le esperienze e gli orizzonti culturali), che la voce “critica” è tentata di definire bachtiniano. La scelta lessicale del fornaio ha un interessante riflesso in bocca a messer Geri, che accoglie l'opzione sul piano paradigmatico, comprendendo appieno la possibilità di collegamento e di intesa:

«Signori, egli è buono che noi assaggiamo del vino di questo valente uomo: forse che è egli tale, che noi non ce ne penteremo».

Ecco che nell'intelligenza linguistica di messer Geri (e del Boccaccio) il verbo diventa primo contatto, quasi parola-ponte tra due universi sociali racchiusi nel mondo del comune e nella lingua condivisa dentro la vita cittadina.¹⁶

Solo allora all'invito potrà far seguito il rito della preparazione dei bicchieri, che separa – è questo il primo affronto fatto alla servitù – la “famiglia” da Cisti (e, naturalmente, da messer Geri). Il *mescere* acquisisce

¹³ Vd. almeno Spitzer 2007.

¹⁴ Per un inquadramento generale del lessico del *Decameron* si rimanda complessivamente a Manni 2016, e in particolare alle pp. 113-29.

¹⁵ Ugucione da Pisa, *Derivationes* (Cecchini) II: 512.

¹⁶ Sul sistema di riferimenti condivisi e sulla fiorentinità della novella vd. Alfano 2013: 959.

così una piena valenza sociale, proprio nelle battute rivolte dal fornaio ai «famigliari», pure apostrofati, forse per dovere dettato dalla cortesia, come «compagni» («Compagni, tiratevi indietro e lasciate questo servizio fare a me [...]»).

A chi osserva questa frase, che esclude i servi, non può sfuggire come Boccaccio attribuisca rilievo (un'evidenza tutta pragmatica) al pronome («lasciate questo servizio fare a me»),¹⁷ sfruttando appieno una delle modalità (e potenzialità) del linguaggio (e di quello parlato in primo luogo) e facendone lo strumento per la messa in scena del ruolo di Cisti nel rapporto privilegiato con Geri e nella sua, apparente, posizione di “servizio” verso l'ospite.

A questo punto vale la pena di soffermarsi sull'espressione «e non aspettaste voi d'assaggiarne gocciola!», che, anche sulla scorta delle attestazioni due-trecentesche di *gocciola*,¹⁸ scopriamo *modo* dell'uso. Cisti (e naturalmente con lui e per lui il Boccaccio) sembra servirsi di una forma, di un modo di dire, che pare recepire e sfruttare nella sua doppia valenza (riferita al vino e nella funzione di negazione), giocando sui livelli della lingua, quello del modo di dire che va cristallizzandosi, e quello di un uso puntuale che il personaggio propone nel contesto specifico.

La parola *gocciola*, posta alla fine della frase di Cisti, in una posizione di rilievo, offre, anche a un altro livello, la cifra del rapporto tra Cisti e Geri, tramite il vino: non si potranno non citare per attrazione (e in opposizione al «gran fiasco» del famigliare e alla definizione finale, che chiarisce l'esclusione, «vin da famiglia») il *picciolo/piccolo orcioletto*, il *botticello* / il *mezzo bicchiere* che Geri servirà alle «prime mense» (di evangelica memoria), tenendo a riferimento le pagine fondamentali che sui diminutivi nel *Decameron* ha scritto Francesco Bruni.¹⁹

¹⁷ Indicazioni sulla sintassi bocacciana in rapporto a quella della prosa due-trecentesca si desumono da Salvi–Renzi 2010 e da Dardano 2012.

¹⁸ Vd. almeno *GDLI s. v. gocciola*²: «Per estens. Piccolissima quantità di liquido (per lo più in frasi negative)». Non si dimentichi inoltre che *gocciola* è anche in *Decameron*, VIII 3 («e ivi presso correva un fumicel di vernaccia, della migliore che mai si beve, senza avervi entro gocciola d'acqua»). Per il valore di negazione e rafforzativo di negazione cf. anche *mica* e nei dialetti lombardi *negott* / *nagott* (< NEC GUTTA).

¹⁹ Bruni 1990: 379-80.

3. PROVE DI COMMEDIA: UNA NOVELLA DELLA LINGUA?

Il dialogo tra Cisti e Geri, scandito in due tempi e nella seconda sequenza costruito sulla distanza delle scene, a tratti può sembrare simile a quello di una commedia: il turno dei parlanti prende forma intorno a elementi marcati, che mimeticamente strutturano lo scambio delle battute.

In queste prove di commedia,²⁰ Boccaccio, che imita la natura, pare imitare anche la natura della lingua, valorizzandone in pieno la funzione creatrice.

Come si conviene alla commedia, della lingua la novella sfrutta prima di tutto i modi. Basterà considerare quelli – di assoluto rilievo – affidati al finale: «alle prime mense», come accade alle nozze di Cana (Giovanni, 2.10²¹), si offre il vino migliore, ma solo mezzo bicchiere.

Come si è detto, dal vino di Cisti sono esclusi i famigli, che bevono e non assaggiano, messi ai margini all'inizio della novella e lì tenuti per tutta la narrazione («Il famigliare, forse sdegnato perché niuna volta bere aveva potuto del vino, tolse un gran fiasco»): a loro è negato l'«assaggiare», come nel finale sarà negato il comprendere (con gli «occhi dell'intelletto»).

Il modo «vino da famiglia» sembra appartenere all'«uso vivo»: Pasquali lo rintraccia nelle varietà della campagna toscana; in chiave storica, non manca di dar conto, su suggerimento di Gianfranco Contini, dell'occorrenza dell'espressione negli Statuti bresciani del Trecento.²²

Il finale della «novelletta» potrà far nascere il sospetto (forse una suggestione) che proprio a partire da un modo, forse già in parte cristallizzato, Boccaccio abbia potuto costruire il racconto, se, come ci ha inse-

²⁰ Il rapporto delle novelle del *Decameron* con la commedia è molto discusso Francesco Bruni fa riferimento ai *topoi* delle commedie elegiache che il Boccaccio copia nel manoscritto Laurenziano XXXIII.31 (cf. Bruni 1990: 320-6); cf. inoltre De Ventura 2007. L'attenzione per la commedia classica è variamente provata, ora anche da Finazzi 2013, tramite le postille di Boccaccio a Terenzio.

²¹ Vd. su questo Boccaccio, *Decameron* (Branca): 724, n. 6.

²² Pasquali 1964: 230-7 («*vin da famiglia*»); *TLIO*, s. v., con riferimento ai Documenti senesi 1298; cf. inoltre Manni 2016: 124.

gnato Cesare Segre, non tutte le novelle hanno una fonte o un antecedente letterario;²³ e se i modi possono diventare elementi narrativi, la lingua, nella sua valenza pragmatica e nella sua complessità lessicale, si rivela protagonista anch'essa, di una novella (come di tutto il *Decameron*).

4. NASCONDERE, RIVELARE

C'è da domandarsi se sia esclusivamente un fatto sociale quello che Boccaccio vuole illustrare o se dietro la novella si possa intravedere una visione morale, piú ampia e certo collegata alle potenzialità della parola.

Il “prologo”, luogo della voce del narratore (non è un caso che sia Pampinea),²⁴ definisce l'istanza profonda sottesa al racconto:

Belle donne, io non so da me medesima vedere che piú in questo si pecchi, o la natura apparecchiando a una nobile anima un vil corpo, o la fortuna apparecchiando a un corpo dotato d'anima nobile vil mestiero, sí come in Cisti nostro cittadino e in molti ancora abbiamo potuto vedere avvenire; il qual Cisti, d'altissimo animo fornito, la fortuna fece fornaio.

Il doppio, alternativo e possibile nel “peccato” («io non so da me medesima vedere che piú in questo si pecchi»),²⁵ soggetto (*natura* o *fortuna*, che Boccaccio accomuna nell'iperonimo «de due ministre»)²⁶ si propone, fin da questo inizio effettivo, come il baricentro della novella, antifatto che aiuta a comprendere il senso della storia narrata (che è in origine e *de facto*, non lo si dimentichi, *exemplum*), il movimento in due tempi, la valenza del motto finale. Il tema è piú chiaramente “sciolto” in un paragone che ha evidenza assoluta:

E certo io maladicerei e la natura parimente e la fortuna, se io non conoscessi la natura esser discretissima e la fortuna aver mille occhi, come che gli sciocchi lei cieca figurino. Le quali io avviso che, sí come molto avvedute, fanno quello che i mortali spesse volte fanno, li quali, incerti de' futuri casi, per le loro oportunità le loro piú care cose ne' piú vili luoghi delle lor case, sí come

²³ Sull'assenza di un antecedente letterario vd. anche Boccaccio, *Decameron* (Branca): 721.

²⁴ Su questo vd. Branca 1996: 20.

²⁵ Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 985, n. 3.

²⁶ Su questo vd. Boccaccio, *Decameron* (Branca): 721, n. 2 e il riferimento a Dante, *Inferno*, VII, 78, dove la Fortuna è detta «general ministra e duce».

meno sospetti, sepelliscono, e quindi ne' maggiori bisogni le traggono, avendole il vil luogo piú sicuramente servate che la bella camera non avrebbe. E cosí le due ministre del mondo spesso le lor cose piú care nascondono sotto l'ombra dell'arti repute piú vili, acciò che di quelle alle necessità traendole piú chiaro appaia il loro splendore.

L'episodio di Cisti è richiamato alla memoria della narratrice da un riferimento a madonna Oretta, moglie di messer Geri Spina: se pure è vero che si tratta di «uno dei soliti artifici esterni, qui onomastico o di parentado, per legare una novella all'altra»,²⁷ non si può certo negare che la storia viene raccontata a dimostrazione («mi piace in una novelletta assai piccola dimostrarvi») di un principio portante della visione del mondo espressa nel *Decameron*:

Il che quanto in poca cosa Cisti fornaio il dichiarasse, gli occhi dello 'ntelletto rimettendo a messer Geri Spina, il quale la novella di madonna Oretta cantata, che sua moglie fu, m'ha tornata nella memoria, mi piace in una novelletta assai piccola dimostrarvi.

Fin dal prologo il tema del nascondere e quello del riportare alla luce appaiono *movimenti* che intervengono e sostengono le dinamiche della novella. Cosí il riferimento alla fortuna, definita dai «mille occhi», proprio a partire da questo inizio, apre la narrazione al tema della vista, che per gradi costruisce l'impalcatura dell'intero testo, in collegamento strettissimo con il motivo dell'apparire.

Centrale è nell'articolazione del testo il campo semantico del *vedere*, su cui si regge la trama in due tempi, dalla messa in scena di Cisti alla sostituzione del fiasco. Elemento essenziale già nella messa in scena di Cisti:

Il quale, *veggendo* ogni mattina davanti all'uscio suo passar messer Geri e gli ambasciatori del Papa, e essendo il caldo grande, s'avisò che gran cortesia sarebbe il dar lor bere del suo buon vin bianco; [...].

La qual cosa *avendo* messer Geri una e due mattine *veduta*, disse la terza: «Chente è, Cisti? è buono?»

il verbo *vedere* diventa perno diegetico dello scambio finale, che avviene, tra una scena e l'altra, per interposta persona, attraverso il familiare:

²⁷ Boccaccio, *Decameron* (Branca): 721, n. 6.

Il quale come Cisti *vide*, disse: «Figliuolo, messer Geri non ti manda a me».

«Lasciami *vedere* che fiasco tu vi porti»; e *veduto* disse: «Cisti dice vero»; e dettagli villania gli fece torre un fiasco convenevole.

Il quale Cisti *vedendo* disse: «Ora so io bene che egli ti manda a me», e lietamente glielo impiè.

Nel campo lessicale del vedere e dello sguardo grande rilievo ha il tema lessicale degli occhi, e in particolare il motivo degli occhi dell'intelletto,²⁸ che alle parole di Pampinea aggancia il finale:

Il che rapportando il famigliare a messer Geri, subito gli occhi gli s'apersero dello 'ntelletto [...].

suggerito dall'argomento («Cisti fornaio con una sola parola fa raveder messer Geri Spina d'una sua trascutata domanda») e dalla definizione della Fortuna.

5. GLI OCCHI DEL LETTORE

Il parlato di Cisti è lo strumento di interazione sociale piú efficace del personaggio, l'elemento di cui il fornaio si serve per attuare la sua messa in scena, strutturando, con perizia retorica (coniugata all'efficace ricorso ai gesti), una strategia di avvicinamento e di attrazione.

Il parlato di Cisti “mette a fuoco” alcuni elementi (veri e propri *argomenti*) e, attraverso di essi, il ruolo che il fornaio si riconosce:

«Compagni, tiratevi indietro e lasciate questo servigio fare *a me*, [...]»

«Figliuolo, messer Geri non ti manda *a me*».

In entrambi i passaggi Boccaccio costruisce la frase enfatizzando l'elemento pronominale, in una strategia di «simulazione di parlato» che dà prova della capacità con cui lo scrittore osserva e costruisce il sistema reale del dialogo. È una caratteristica, una vera costante si direbbe, della parola di Cisti, che fa della marcatezza uno strumento per stabilire un

²⁸ Sul legame con il tema degli occhi nel discorso di Pampinea, fin dall'introduzione, vd. quanto indicato da Fenzi 2007: 24; di sicuro interesse il riferimento alla tradizione scolastica nel richiamo all'anima intellettiva che va oltre la percezione dell'anima sensitiva, in Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 986, n. 7.

ponte effettivo di comprensione e di complicità con Geri: insomma la strategia andrà forse annoverata tra le «belle figure», «vaghi modi», (certo però «dal popolo usati»), per parafrasare ed estendere anche al parlato dei personaggi il giudizio del Bembo. È simulazione, come «interessata impressione di autenticità» e «parola viva»,²⁹ ed è al contempo lavoro sulla valenza pragmatica della lingua, sulla sua efficacia nell'orizzonte della narrazione.

Il messaggio, riportato dal «famigliare», si fa così “parola d'altri”, ma conserva un tratto che lo rende riconoscibile e codificabile: Geri sa comprendere il rilievo, espresso dalla marcatezza di un elemento e su quello modula la richiesta di spiegazione (la «trascutata domanda»).

La funzione di Geri, in questa prima fase, è quella di appoggio alla nascita del *motto* («A Arno»); nella seconda parte della scena il personaggio sarà incaricato di decodificare il motto stesso. Se Boccaccio individua e sfrutta, come si è detto, la profondità pragmatica del discorso, su cui costruisce il rapporto di autentica comprensione tra Cisti fornaio e messer Geri Spina e a cui affida la chiave interpretativa del motto e quindi del senso dell'intera novella, il *Decameron* dimostra in questa narrazione (e nella giornata), più che altrove, la scoperta del parlante come interprete, del discorso come testo (non diversamente da quello letterario), dotato di una struttura e di un senso da intendere e da chiarire.

Nasce il sospetto che con le sembianze di Geri sia dipinto un lettore ideale, dotato di un'intelligenza capace di decodificare la parola, di stabilire un legame profondo con l'autore, che ha pensato il motto (il testo) per gli «occhi de l'intelletto» pronti a interpretarlo nella sua valenza profonda.

Da questa funzione viene escluso il famigliare, che certo è il tramite fondamentale della scena: intuisce la marcatezza dell'elemento frasale, ma non è in grado di sciogliere il riferimento che Cisti affida alla sua frase, al testo.³⁰

Il *famigliare* non interpreta (con gli occhi dell'intelletto) e non decodifica «A Arno»; riporta le battute («tornò a messer Geri e sí gliele disse»; «il famigliare tornato disse»; «Il che rapportando il famigliare a messer

²⁹ Testa 2017: 75 e 79-80.

³⁰ Cf. su questo punto Savelli 2000. “Mi manda pure a te”, *pure* con valore rafforzativo e affermativo, per conferire maggiore evidenza a un'espressione, a un concetto ecc. (*GDLI* § 4). Nel senso anche di § 5 (“solamente”), quindi “esclusivamente”. Qui mi rifaccio al commento di Alfano.

Geri») e si definisce come segmento “morto” del dialogo, a cui è attribuito il compito di “consegna” delle parole, con una funzione e con modi simili a quelli del *servus currens* della commedia latina.

Il motto di Cisti ha il compito di ridare gli occhi dell'intelletto, di aiutare a vedere ciò che è nascosto, da un lato il sotterfugio del servo che si presenta con un fiasco, dall'altro, e più in profondità, il tesoro di Cisti (il vino ne è in fondo una trasposizione simbolica), nascosto da *natura* o *fortuna*, ma prezioso e pronto per essere scoperto.

Lo stretto legame tra questa novella e quella di madonna Oretta fa sospettare ci si trovi di fronte a un dittico: Boccaccio (come è stato notato, siamo alla metà esatta dell'opera), dopo aver mostrato come non va raccontata una novella,³¹ vuol forse darci un'indicazione (in positivo) sulla parola efficace e quindi sul modello del racconto, ma anche sulla possibile intesa tra autore e lettore, chiamato a interpretare le allusioni della parola efficace (come Geri sa fare con il motto).

Il racconto nasconde forse un'indicazione sul narrare e sull'ascoltare/leggere, intesi come “atti” che portano alla luce tesori nascosti, in un legame, tutto linguistico, di intesa tra l'autore (Cisti) e il lettore ideale (Geri), con l'esclusione di chi, tra l'altro moralmente scorretto, non si è dimostrato capace di comprendere.

La sinteticità e la proprietà della parola, quella letteraria in primo luogo («con una sola parola»), ricollega questa novella a quella precedente, ribalta quel modello negativo per far intuire al lettore, in positivo, nella brevità e nell'efficacia espressiva la cifra autentica della narrazione, che rivela ciò che è nascosto e costruisce o rinsalda un legame effettivo tra chi racconta e chi ascolta o legge.

Giuseppe Polimeni
(Università degli Studi di Milano)

³¹ Sul valore della novella di Madonna Oretta vd. Bruni 2017b.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Bembo, *Prose* (Dionisotti) = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, in Id., *Prose della volgar lingua, Gli Asolani, Rime*, a c. di Carlo Dionisotti, Milano, Tea, 1989: 71-309.
- Bembo, *Prose* (Vela) = Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a c. di Claudio Vela, Bologna, CLUEB, 2001.
- Boccaccio *Decameron* (Momigliano–Sanguineti) = Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, 49 novelle commentate da Attilio Momigliano, a c. di Edoardo Sanguineti, Torino, Petrini, 1966.
- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, nuova edizione rivista e aggiornata, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992, 2 voll.
- Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- Uguccone da Pisa, *Derivationes* (Cecchini) = Uguccone da Pisa, *Derivationes*, edizione critica princeps a c. di Enzo Cecchini *et alii*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alfano 2013 = Giancarlo Alfano, *Scheda introduttiva (VI 2)*, in Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano): 957-9.
- Banfi 2016 = Emanuele Banfi, *Osservazioni su (alcune) strategie del linguaggio comico, segmento periferico dello spazio linguistico*, in Sandra Covino, Vincenzo Faraoni (a c. di), *Linguaggio e comicità. Lingua, dialetti e mistilinguismo nell'intrattenimento comico italiano tra vecchi e nuovi media*, Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien, Peter Lang, 2016: 17-43.
- Bausi 2017 = Francesco Bausi, *Le forme del comico nel «Decameron»*, in Aa. Vv., *Atti del XXI Convegno ADI, Associazione degli italianisti*, Università degli Studi di Firenze, 6-9 settembre 2017, in c. s.
- Branca 1996 = Vittore Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul «Decameron»* (1956), nuova edizione riveduta e corretta, Firenze, Sansoni, 1996.
- Bruni 1990 = Francesco Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.

- Bruni 2017a = Francesco Bruni, *Intorno alla comunicazione nel «Decameron»*, in Id., *Tra popolo e patrizi. L'italiano nel presente e nella storia*, a c. di Rosa Casapullo *et alii*, Firenze, Cesati, 2017: 115-34.
- Bruni 2017b = Francesco Bruni, *Come non si racconta una novella nel «Decameron»: madonna Oretta*, in Id., *Tra popolo e patrizi. L'italiano nel presente e nella storia*, a c. di Rosa Casapullo *et alii*, Firenze, Cesati, 2017: 135-43.
- Cappelletti 2017 = Cristina Cappelletti, «Sotto ristretta legge ragionato abbiamo». *Éthos e nòmos nel «Decameron»*, in *ISLL Papers. The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature*, vol. 10, 2017: 435-59.
- Cuomo 1981-1982 = Luisa Cuomo, *Sillogizzare e motteggiare sillogizzando dal «Novellino» alla VI giornata del «Decameron»*, «Studi sul Boccaccio» 13 (1981-1982): 217-65.
- D'Achille 1990 = Paolo D'Achille, *Sintassi del parlato e traduzione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990.
- D'Agostino 2014 = Alfonso D'Agostino, *Gli occhi di Lisabetta («Decameron» IV 5)*, in Paolo Canettieri, Arianna Punzi (a c. di), *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma, Viella, 2014: 703-20.
- Dardano 2012 = Maurizio Dardano, *Sintassi dell'italiano antico. La prosa del Duecento e del Trecento*, Roma, Carocci, 2012.
- DEI = Carlo Battisti, Giovanni Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, Barbera, 1950-1957.
- De Ventura 2007 = Paolo De Ventura, *Dramma e dialogo nella «Commedia» di Dante. Il linguaggio della mimesi per un resoconto dell'aldilà*, Napoli, Liguori, 2007.
- Fenzi 2007 = Enrico Fenzi, *Ridere nel «Decameron»*, «Per leggere» 12 (2007): 3-32.
- Finazzi 2013 = Silvia Finazzi, *Le postille di Boccaccio a Terenzio*, «Italia medioevale e umanistica» 54 (2013): 81-133.
- Frosini 2014 = Giovanna Frosini, «Una imaginetta di nostra donna». *Parole e cose nel testamento volgare di Giovanni Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» 42 (2014): 1-23.
- Frosini–Zamponi 2015 = Giovanna Frosini, Stefano Zamponi (a c. di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*. Atti del Seminario internazionale di Studi, Certaldo Alta, 25 giugno 2014, Firenze, Firenze University Press, 2015.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002.
- Lavagetto 1982 = Mario Lavagetto (a c. di), *Il testo moltiplicato. Lettura di una novella del «Decameron»*, Parma, Pratiche · Istituto Gramsci, 1982.
- Manni 2016 = Paola Manni, *La lingua di Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2016.
- Morgana–Piotti–Prada 2000 = Silvia Morgana, Mario Piotti, Massimo Prada (a c. di), «*Prose della volgar lingua*» di Pietro Bembo. Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000, Milano, Cisalpino, 2000.
- Nencioni 1976 = Giovanni Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, «Strumenti critici» 10 (1976): 1-56; poi in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983: 126-79.

- Nencioni 1982 = Giovanni Nencioni, *Lettura linguistica*, in Lavagetto 1982: 87-102.
- Nencioni 1989 = Giovanni Nencioni, *Il contributo dell'esilio alla lingua di Dante*, in *Dante e le città dell'esilio*. Atti del convegno internazionale di studi, Ravenna, 11-13 settembre 1987, Ravenna, Longo, 1989: 177-98; poi in Id., *Saggi e memorie*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000: 3-21.
- Pasquali 1964 = Giorgio Pasquali, *Lingua nuova e antica*, saggi e note a c. di Gianfranco Folena, Firenze, Le Monnier, 1964.
- Salvi-Renzi 2010 = Giampaolo Salvi, Lorenzo Renzi (a c. di), *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, il Mulino, 2010.
- Savelli 2000 = Giulio Savelli, *La misura del privilegio: il vino di Cisti fornaio*, in Bart Van den Bossche, Michel Bastiansen, Corinna Salvadori Loneragan (a c. di), *Soavi sapori della cultura italiana*. Atti del Convegno dell'AIPI, Verona · Soave 27-29 agosto 1998, Firenze, Cesati, 2000: 189-95.
- Segre 1982 = Cesare Segre, *I silenzi di Lisabetta, i silenzi del Boccaccio*, in Lavagetto 1982: 75-85.
- Spitzer 2007 = Leo Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, a c. di Claudia Caffi, Cesare Segre, traduzione di Livia Tonelli, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- Stussi 2005 = Alfredo Stussi, *La lingua del «Decameron»*, in Id., *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, il Mulino, 2005: 81-119.
- Testa 1991 = Enrico Testa, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro e Cinquecento*, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1991.
- Testa 2017 = Enrico Testa, *Simulazione di parlato, simulazione di enunciazione*, in «Di scritto e di parlato». *Antiche e nuove diamesie*, Atti del Convegno, Milano, 6 novembre 2015, «Italiano linguaDue» 9/1 (2017): 74-90.
- TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle origini*, fondato da Pietro Beltrami, diretto da Lino Leonardi, 1997-, consultabile online all'url <http://tlio.ovi.cnr.it>.

LE PAROLE DEL RACCONTO DOPO BOCCACCIO

Manganelli ha scritto che le parole emettono una sorta di nebbia sonora che ci impedisce di giungere in modo definitivo al loro supposto significato. Voleva dire che le parole sono enigmatiche, criptiche e mutevoli poiché acquisiscono una forza nuova a seconda dei contesti in cui sono inserite.¹ Questa percezione della sonorità delle parole non è del tutto estranea alla narrativa antica, sebbene, naturalmente, siano diverse le conseguenze. Se nella narrativa postmoderna le parole svelano ad ogni prova la loro fragilità cognitiva, nella narrativa antica, invece, quella misteriosa sonorità è parte integrante di un solido processo di conoscenza.

Boccaccio scrive chiaramente che le parole hanno un suono: uno degli effetti della poesia – si legge nelle *Genealogie deorum gentilium* – consiste nella realizzazione di una sonorità armoniosa capace di evocare le cose del mondo. La sua convinzione al riguardo si basa sul modo di pronunciare, di leggere e di ascoltare le *fictiones* dei poeti. Quando leggiamo una poesia, scrive, percepiamo una dolce acustica («dulcisono carmine»). Ogni opera di poesia deve essere sonora per le orecchie di chi ascolta («ut sonorum auribus audientium»), perché presenta ritmi regolati, brevi o lunghi. Il poeta deve saper usare al meglio il ritmo delle parole, cercando la giusta armonia per una rappresentazione acustica delle cose del mondo, come il fragore dei venti («ventorum fragores et impetus»), il crepitio delle fiamme («flammarum crepitius»), i sonori mormorii delle onde («sonoros undarum rumores»)².

È Quintiliano il maestro di retorica musicale di Boccaccio: dalla sua *Institutio oratoria*, sulle orme di Cicerone, lo scrittore del *Decameron* preleva l'idea che in ogni discorso ornato si nasconda la melodia di un canto («in oratione cantum obscuriorem», *Inst.* 11, 3, 60). Per Quintiliano, in particolare, era importante che la voce dell'oratore seguisse le inclinazioni delle emozioni che doveva esprimere. Per ottenere questo risultato (cioè la *pronuntiatio ornata*) era fondamentale un apprendistato musicale, che aveva il compito di insegnare all'apprendista oratore la giusta sensibilità nei confronti di un ritmo melodico del discorso. Orfeo e Lino sono, per

¹ Manganelli 1994: 208.

² Boccaccio, *Genealogie* (Zaccaria): XIV, VII, 4-5.

Quintiliano e, quindi, anche per Boccaccio, personaggi-simbolo della mitologia classica, perché rappresentano questa sorta di musicalità narrativa, capace di incantare, e quindi educare, gli animi rozzi e incolti. Il poeta può catturare l'anima dei lettori e degli ascoltatori con l'incantesimo delle parole, che riproducono magicamente la musica del mondo: così, anche Omero, Virgilio e Orazio vengono ricordati per il «dolce suono» delle parole, che si trasformano in musica.³

Come sappiamo, la scrittura letteraria di Boccaccio è in continua tensione con l'oralità, che viene magistralmente rappresentata nella brigata di narratori del *Decameron*. Vengono fissati nuovi vincoli retorici, anche a vantaggio della memorizzazione e della trasmissione dei racconti.⁴ Allo stesso modo tutta la narrazione medievale europea, così vicina alle origini orali, si può interpretare come una inesausta ricerca della percezione acustica del racconto. Limitando al *Decameron* questa breve ricognizione lessicale è possibile individuare alcune parole che definiscono bene il perimetro del racconto novellistico e che, proprio per questo, sono state conservate per secoli nella memoria dei molti novellieri post-boccacciani.

Le parole più significative del lessico decameroniano dimostrano al contempo una fragilità ed una potenzialità letteraria, poiché ricordano un certo significato primigenio e ancestrale ma si espandono inevitabilmente nel tempo e nei secoli con nuove sfumature di senso. La scelta di queste parole, inoltre, dipende dall'eco che hanno avuto nella tradizione novellistica e dal riuso che ne è stato fatto nel lessico critico di ogni buon narratore.⁵

Nel lemmario boccacciano del narrare tre parole riguardano la rappresentazione come genere, finalità, struttura: *novella* (come genere), *brigata* (come finalità e ricezione del testo), *giardino* (come cornice e struttura). E due aggettivi ricordano la moralità o l'immoralità del racconto (*onesto* o *disonesto*) che come è stato notato rappresenta una costante preoccupazione del Boccaccio.⁶ Sono poche parole che dichiarano una appartenenza alla tradizione e che, proprio per questo, restano custodite nelle raccolte novellistiche successive come semi nascosti e preziosi.

³ *Ibi*: XIV, XVI, 1.

⁴ In generale: Ong 1986: 95-103. In particolare per la narrativa medievale e Boccaccio: Picone 1985.

⁵ Guglielminetti 1990.

⁶ Bragantini-Forni 1995 e Cherchi 2004.

Sono “parole sonore”, che risuonano e si amplificano, producendo parole nuove: sono usate dai narratori dopo Boccaccio come note musicali antiche, che hanno il compito di ricordare al lettore e all’ascoltatore del proprio tempo qualcosa che preesiste, come una nota alla quale devono accordare il proprio strumento poetico. In un certo senso sono parole inesauribili alle quali attingere per creare parole nuove.

Spiega bene questo effetto-eco Firenzuola nei suoi *Ragionamenti* (1525): nel bel mezzo di complicati ragionamenti della brigata sulla poetica del narrare Bianca a un certo punto si mette a cantare *Amor poi che beltade è la tua sede*. Il commento è chiaramente citazionale: a tutti pare di aver sentito Orfeo e tutti lodano la dolcezza della voce e l’armonia della viola. Questo intermezzo musicale serve per ricordare la brigata del *Decameron*: come si ricorderà, un duetto inaugura l’inizio del narrare con Dioneo al liuto e Fiammetta alla viola, così come ogni giornata si conclude con le ballate, che vengono commentate come se fossero brevi narrazioni cantate. Boccaccio, infatti, mette in scena sia il novellare sia il cantare, celebrando per primo la percezione acustica delle parole e offrendo una sorta di spartito comune per tutti i narratori dopo di lui, che ripescano dal suo grande codice tutte quelle parole musicali.⁷

Questo intermezzo musicale interrompe una discussione sulle parole più giuste da usare: meglio cercare quelle della modernità o riprendere quelle della tradizione? I nuovi narratori dopo Boccaccio rivendicano la necessità di usare parole “nuove” senza perdere il contatto con la tradizione. Le parole nuove devono comunque conservare una musicalità antica e quel dolce suono di cui aveva scritto Boccaccio. Ogni buon narratore, inoltre, deve essere anche un buon musicista, che sa riusare le note altrui con grazia ed eleganza, ma con il gusto della variazione.

Prendiamo in esame una parola che si espande e che tutto contiene: *novella*. Se i sostantivi attengono alla razionalità (il genere), gli aggettivi individuano le emozioni (modalità, finalità e moralità). Così, fin dalle origini, il genere novellistico si mostra eterogeneo sia nell’alternanza dei sostantivi (*novella, favola, parabola, istoria, caso, avvenimento, ragionamento*) sia nella pluralità della sfera emozionale evocata (le *novelle* possono essere piacevoli, aspre, liete, pietose, tragiche), mostrando al contempo finalità narrative (*utili e dilettevoli*) e morali (*oneste o disoneste*).

⁷ Menetti 2015: 55-95.

Tra Quattrocento e Seicento, come aveva notato in modo esemplare Giancarlo Mazzacurati, riprendono vita quelle forme semplici mediolatine che si erano condensate nel nuovo genere narrativo toscano inaugurato nel *Novellino* e ‘codificato’ nel *Decameron*.⁸ Dopo Boccaccio la *novella* continua a nutrirsi di quelle forme brevi con cui è sempre stata in contatto. E, dunque, quella parola primigenia, che ingloba la *novitas*, riprende vita nel corso tempo come una sorta di riflesso dell’immaginazione che si riverbera in una proliferazione di parole nuove, piú adatte a spiegare il nuovo gesto narrativo del novellare, relazionale e sociale. Anche oltre i confini toscani cosí come nelle avanguardie post-boccacciane si scrivono *avvenimenti*, *casi*, *istorie*, *ragionamenti*, *avvertimenti*, *accidenti*. Queste parole si aggiungono al termine *novella* secondo una nuova combinatoria narrativa orientata alla verosimiglianza.

Si tratta di una combinatoria che supera lo schema boccacciano come alternativa o come alternanza («o favole, o parabole o istorie che dir le vogliamo», *Decameron*, *Proemio*, 13) con una piú complessa griglia terminologica fondata sulle diverse sfumature di credibilit  della finzione. Ovviamente anche queste sono parole di Boccaccio, ma vengono accostate tra loro in modo nuovo come una espansione sonora del termine piú antico, *novella*.

Gli *avvenimenti* e le *istorie* sono *novelle* che hanno una base documentaria. I *casi* e gli *accidenti* sono *novelle* che nascono da un resoconto verbale, quasi un sentito dire. Gli *avvertimenti* sono *novelle* che hanno una dichiarata intenzione moralistica e pedagogica. I *ragionamenti* sono *novelle* che nascono dalla conversazione e da un processo di fusione tra la *fabula* e il *confabulare*.

Nel *Novellino* duecentesco colui che porta la notizia (il novellatore dei fatti)   anche colui che sa «favolare», che sa affabulare attraverso un principio di invenzione (il favolatore di invenzioni), che sa arrecare piacere («sollazzo»). Un principio reso piú complesso da Boccaccio secondo il quale i poeti sono *fabulosi* in quanto lavorano con la *fabula*, che   un prodotto di finzione nato dalla piú spontanea *confabulatio*, cio  dalla conversazione, dalla narrazione orale, dal dialogo e dallo scambio ma sempre in tensione con la *historia*.⁹ Una finzione capace di dimostrare con esempi i casi della vita, ma che, tuttavia, non si realizza unicamente nel suo apparato esemplare.

⁸ Mazzacurati 1996.

⁹ Menetti 2010: 69-87 e Candido 2014: 141-58.

Da una finta storia quotidiana emergono i *Ragionamenti* del Firenzuola (del 1525) ma sono anche i *Ragionamenti* dell'Areteino (edite nel 1534). Dalle storie di vita emergono le *istorie* del mondo, che sono sia prelevate dai testi antichi sia rubate da un contesto di conversazione cortigiana. Matteo Bandello chiama le sue novelle «istorie mirabili», affinché non si dimentichi il quoziente “finzionale” e sorprendente – cioè la sorpresa della storia – che ogni racconto della realtà deve contenere.¹⁰

Di qui al secondo termine che ho scelto il passo è brevissimo: tutto questo avviene in *brigata*. La *brigata* lieta, onesta e compassionevole è la comunità ideale, in cui si crea l'ambiente favorevole per l'ingresso di novità e di storie, antiche e contemporanee, da creare e da re-inventare in uno scambio collettivo e plurale. La sua presenza anima una struttura, cioè la *cornice* che raccoglie in un percorso differente ed autonomo le diverse narrazioni.¹¹

Ritrovare la parola *brigata* nelle antologie novellistiche dopo Boccaccio è quella nota che fa risuonare un senso di appartenenza al genere, una sorta di lessico familiare che ci rimanda sempre al padre di tutti i novellieri. La brigata dei primi dieci narratori e ascoltatori della nostra narrativa si moltiplica nelle brigate cortigiane delle centinaia di narratori ed ascoltatori dei secoli successivi. Essa è l'origine del racconto ma è anche la sua prima destinazione: è pubblico ed è, al contempo, *auctor*.¹²

Il sistema “finzionale” di comunicazione della brigata, come è noto, è la struttura di sostegno delle raccolte novellistiche; tuttavia questa struttura non viene usata sempre nello stesso modo.

Quando la cosiddetta cornice decameroniana appare quasi evaporata, essa reagisce nello scambio di voci tra i narratori. Ciò avviene in special modo nella lettera dedicatoria bandelliana, che rispecchia lo scambio di voci del modello decameroniano: raccontare in brigata è il gioco cortigiano dei suoi tanti narratori che Bandello-autore rappresenta per il suo dedicatario-lettore. Laddove la brigata non viene attivata, essa resta in uno stato larvale ma potenziale al punto che la formula «lieta brigata» è rimasta tuttora nella nostra memoria linguistica contemporanea come simbolo di uno stare insieme. In alcuni novellieri come è noto la brigata scompare (come nel *Trecentonovelle* del Sacchetti) ma in altri riappare sotto

¹⁰ Menetti 2005.

¹¹ Jolles 1921.

¹² Alfano 2006.

forma di lungo ragionamento commentativo.¹³ Ad esempio essa ritorna nei novellieri quattrocenteschi, che usano la brigata come luogo ideale di riflessione umanistica e come una sorta di estensione non solo della brigata decameroniana ma anche di quella delle questioni d'amore del *Filocolo*. Si pensi, come esempio, al *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato (1367-1446) oppure agli apparati paratestuali delle traduzioni latine umanistiche delle novelle decameroniane, che rievocano un gruppo di studiosi in cerca di storie edificanti sulla scorta del contro-modello di Petrarca dalla fortuna europea: il famoso manoscritto *De obedientia et fide uxoria*, prima riscrittura della novella di Griselda.¹⁴

Come è noto, la brigata, fulcro di ogni dialogo, riappare nel genere del trattato rinascimentale, i cui modelli esemplari per gli umanisti italiani ed europei sono sia *Il Cortegiano* di Castiglione sia gli *Asolani* del Bembo. La brigata, comunque, resiste anche nella novellistica, almeno fino agli *Ecatommiti* di Giraldo Cinzio, nelle sue numerose edizioni dal 1565 al 1606, sconfinando nel genere limitrofo della fiaba letteraria secentesca e nella “brigata alla rovescia” del *Cunto* di Giambattista Basile (1634-1636), vestendosi successivamente alla francese con Jacques Yver (1548-1572), autore di una antologia di novelle di successo, *Le Printemps d'Yver* (1572), stampata quattro volte nel 1572 e una trentina di volte fino al 1600.

Significativamente il narratore francese riprende il sistema narrativo a cornice del Boccaccio, inserendo nelle sue cinque giornate cinque lunghe *histoires*, che chiama *nouvelles*. E ci sarebbe anche molto da dire, inoltre, sulla strana brigata di narratori del *Quijote* di Cervantes, che introducono e commentano una novella (ambientata a Firenze, peraltro) trovata dall'oste in una valigia misteriosa: la lunga novella del *Curioso impertinente*, letta ad alta voce dal curato mentre don Chisciotte dorme, spossato, in soffitta: una novella inserita nella cornice di un romanzo.

Nonostante l'irregolarità della presenza della brigata nel tempo e alcune significative assenze, è difficile stabilire come e quando l'idea di una *letteratura orale rappresentata in scena* esaurisca la sua funzione “commentativa”, la sua potenzialità evocativa, il suo cerimoniale di accompagnamento del narrare. Non è una sorpresa, quindi, trovare ancora chi abbia voglia di scrivere un *Decameron* nel 1751 con tanto di brigata universitaria bolognese: mi riferisco al *Decamerone* di Francesco Argelati in due volumi (Bologna 1751). È una brigata di universitari dell'Arcadia bolognese che

¹³ Bragantini 1987 e Bragantini-Forni 1995.

¹⁴ Albanese-Battaglia Ricci-Bessi 2000.

racconta novelle in una villa fuori porta, che richiama la brigata di un piú antico ed importante ‘narratore padano’, Giovanni Sabadino degli Arienti: insomma una nota sonora che diventa un ritornello, che dopo cosí tanti secoli confonde, forse, il ricordo del timbro originario.¹⁵

La brigata decameroniana, come ci ha insegnato Lucia Battaglia Ricci, è il narrare in un giardino.¹⁶ Rinuncio a elencare adesso tutte le implicazioni letterarie dell’ideale *locus amoenus* narrativo e mi limito a segnalare il suo aspetto ambiguo e contraddittorio, che coinvolge la brigata e la finalit  del narrare.

La brigata del *Decameron* è onesta: si ricorder  che sia all’inizio (I, *Introduzione* 53) sia alla fine (X, *Conclusione* 3-5 e *Conclusioni dell’Autore*) si insiste variamente sulla *continua onest * delle parole.¹⁷ Boccaccio   consapevole della contraddizione tra il *piacere* e la *onest * del racconto nella letteratura amorosa e di invenzione.¹⁸ La complicata mediazione sulla narrazione di fatti “disonesti”, sulle parole vernacolari della sessualit  e sui confini del racconto comico-grottesco coinvolge tutti gli scrittori di novelle dopo di lui. La moralit  del narrare nell’estremo comico cos  come, al suo opposto, la partecipazione compassionevole alle imperfezioni tragiche dell’umanit  sono oggetto di un dibattito costante.

Cesare Segre ha dimostrato, parole alla mano, come l’artificio di Boccaccio si eserciti soprattutto sulla dimensione comica: dai commenti nella cornice, scrive Segre, si evince che in tutto sono una cinquantina (la met  del totale) le novelle comiche a intrigo, di motto e di beffa improntate al *riso*, al *ridere*, di cui molte provengono, ovviamente, dalla settima e dalla ottava giornata. Di queste ben 26 (un quarto del totale) sono a sfondo sessuale.¹⁹

Boccaccio nella *Conclusione* (5) del *Decameron* fa un elenco di parole disoneste comunemente usate per le denominazioni sessuali: *foro*, *caviglia*, *mortaio*, *pestello*, *salsiccia* e *mortadello*. Parole che non usa con questo approccio diretto; difatti le parole *mortaio* e *pestello* vengono usate solo due volte, nella II 10, 37, la novella del corsaro Paganino da Monaco e in VIII 2, 45 la novella della contadina Belcolore. Le sue metafore erotiche sono molto

¹⁵ Menetti 2015: 182-7.

¹⁶ Battaglia Ricci 1987.

¹⁷ Cherchi 2004: 77.

¹⁸ Bragantini 2000: 7-32.

¹⁹ Segre 1992: 16 e 22.

più fantasiose e divertenti: come il «diavolo in inferno» [III 10], la metafora dell'«usignuolo» e della «gabbia» [V 4] e quella del lavorare nell'«orto» [III 1]. L'orto e il giardino hanno una doppia connotazione: nella versione onesta è il giardino meraviglioso degli *Asolani*, nella versione disonesta è il sesso femminile. Tutte le allusioni agli organi sessuali e alla sfera della sensualità sono sottoposte a un alleggerimento poetico e a un gioco molto sottile e festoso con le parole, che verrà ripreso da Sermini, Sercambi, Masuccio Salernitano, Bandello, Aretino, il Lasca.²⁰

Boccaccio dà inizio alla metafora ambivalente del giardino: si pensi al doppio effetto ottico ed artistico della Valle delle donne, che dipinge una natura fertile e rigogliosa che è ricca di acqua ed offre i frutti più dolci, come i fichi e le ciliegie. Ma gli esempi che si possono fare sono molti: come Masetto di Lamporecchio («Se voi mi mettete costà entro, io vi lavorerò sì l'orto che mai sí bene non vi fu lavorato» *Decameron* III 1, 18) oppure il povero innamorato Tingoccio, che muore perché «tanto vangò e tanto lavorò, che una infermità ne gli sopravvenne» (*Decameron* VII 10, 15). D'altronde è questa la sfida lanciata dal maestro alle generazioni di narratori dopo di lui: saper raccontare il mondo reale come finzione e rappresentazione non nelle scuole dei filosofi e dei chierici ma nei giardini, così rigogliosamente piacevoli, e tra persone giovani, mature e non suggestionabili (*pieghevoli*) dai racconti.

La sfida di Boccaccio assomiglia ad una rivoluzione culturale, poiché egli individua molto chiaramente un nuovo spazio dell'immaginazione narrativa in cui possono convivere le pulsioni della vita e gli slanci ideali, la rappresentazione della realtà con i piaceri della finzione, la meraviglia con il vero, la storia con la favola.

Narrare il mondo, anzi i mondi possibili, significa inventare anche un nuovo pubblico (soprattutto femminile) del tutto svincolato da quello tradizionale (di filosofi e di chierici). Le donne di Boccaccio, ma solo quelle malinconiche e innamorate, possono essere capaci di distinguere tra l'onesto e il disonesto e di prendere le distanze necessarie dalle novelle più spinose, senza perdere il piacere di ascoltare e di raccontare l'umanità nella sua complessità.

I vincoli della parola onesta al piacere del racconto sono antichi e sono stati fissati nella letteratura esemplare medievale e mediolatina dei Padri della Chiesa, rielaborati da Boccaccio e, nuovamente, rimessi a

²⁰ Surdich 2011: 23-52.

punto dal dibattito umanistico sulla novella, inaugurato da Petrarca e proseguito con Leonardo Bruni, Enea Silvio Piccolomini ed altri importanti narratori latini del Quattrocento. Si tratta di un lungo dibattito sull'onestà del narrare che confluisce nella vasta operazione di moralizzazione ufficiale del dettato boccacciano, a partire dall'*Indice* dei libri proibiti approntato dagli umanisti. Tuttavia, la materia scandalosa circola ugualmente, con tutti i suoi peccaminosi frutti.

Il peccato della lingua, dunque, è il limite estremo da non oltrepassare.²¹ Il multiloquio, il vaniloquio ma soprattutto l'uso ingannevole e menzognero della parola devono rispondere al criterio di verità, di onestà e di decoro non solo nelle narrazioni esemplari dei predicatori francescani e domenicani delle origini.

Il dibattito sull'onestà della parola raccontata, dal *Novellino* alle *Novelle* di Bandello, è alla base della nascita di un nuovo modo di narrare nell'Europa moderna. Cervantes attraverso una complessa rielaborazione della tradizione novellistica italiana da Boccaccio a Bandello sfrutterà in modo originale sia nelle sue *Novelle esemplari* sia nel *Quijote*. Ed anche Shakespeare saprà sfruttare lo scandalo morale che si nasconde in questi nostri narratori e che non attiene solamente al campo della sessualità ma quello più generale della moralità. Come non ricordare, per esempio, l'allucinata ripetizione della parola *onestà* nell'*Othello* di Shakespeare che, come è noto, proviene per vie traduttive, recentemente studiate da Luigi Marfè, anche dalla traduzione di Arthur Brooke (*Tragicall Historye of Romeus and Juliet*, 1562) della novella VII della Deca III degli *Ecatommitti*.²²

Nella versione di Shakespeare questi elementi divisivi e contrastanti esplodono in modo ossessivo e claustrofobico. L'*onestà* e la *castità* del personaggio femminile di Giraldo Cinzio (Disdemona) appare nella tragica versione della Griselda di Boccaccio, ma nel folle rodeo tra Jago e Otello, la nuova Desdemona è l'innocente che viene inghiottita da un abisso infernale, in cui è molto più difficile distinguere tra l'*onesto* Otello e l'*onesto* Jago, perché questa parola politica, inafferrabile ma ripetuta infinite volte acquista una ambiguità irrisolvibile, al punto che, alla fine, l'*onesto* Otello è disonesto quanto l'*onesto* Jago.

²¹ Casagrande–Vecchio 1987.

²² Marfè 2015.

Sia Cervantes sia Shakespeare hanno riutilizzato e riadattato al loro contesto e alle loro finalità, per via di traduzioni francesi, inglesi e spagnole, questo immaginario novellistico italiano con le loro più scandalose contraddizioni.

L'*onestà* dopo Boccaccio acquista un ambivalente peso politico nella prova più estrema della moralità e dell'immoralità, nel momento in cui la compassione, evocata dall'esordio del *Proemio* del *Decameron* («Umana cosa è aver compassione degli afflitti», *Proemio*, 2), è un ideale sempre più indebolito dalla politica reale. Il tradimento diventa protagonista della scena, mentre l'*onesto* e il *disonesto* si affrontano a colpi sempre più spettacolari e tragici: tradimenti familiari, cortigiani e politici, da cui derivano assassinii, stragi, violenze. Non a caso fanno parte del nostro lessico familiare gli aggettivi *machiavellico* e *boccacesco*, proprio perché Machiavelli e Boccaccio sono gli autori 'italiani' che meglio di altri hanno saputo mettere al centro delle loro riflessioni il tema della moralità. Ciappelletto e Griselda sono l'alfa e l'omega di ogni ricerca sull'*onestà* degli uomini e delle donne, che costituiscono due esempi opposti dei comportamenti di tutti noi di fronte alla morte, all'odio, all'invidia, alla gelosia ed alla paura. E non c'è dubbio che tra la prima e la centesima novella del *Decameron* si concentri un potenziale narrativo eccezionale, che sollecita profondamente anche la nostra coscienza con nuove e importanti indagini di natura filologica e interpretativa.²³

Onestà è, dunque, una parola sonora che risuona come una eco in tutti i novellieri successivi. Impossibile e inutile fare adesso l'elenco delle infinite volte in cui essa ricorre con il suo opposto, tuttavia bisogna riconoscere che questa parola segnala un ostacolo e, al contempo, un'opportunità, perché il *disonesto* di certi argomenti come la passione amorosa e la beffa comico-sessuale ineriscono a problemi morali più alti e complessi, non solo esistenziali ma anche politici.

La metafora del narrare nel giardino, che ha origine nella cornice del *Decameron*, è ambigua, ambivalente: è il peccato originale della novella. Un giardino di fiori e di frutti, come solo un Paradiso può concedere ai suoi eletti nello stesso momento. Fiori e frutti che i novellieri toscani, settentrionali e meridionali dopo Boccaccio dimostrano di conoscere molto

²³ D'Agostino 2010 e Nocita 2016: 29-47. Importanti le considerazioni di Lucia Battaglia Ricci (2013b: 79-90) a margine del codice etico dibattuto nella novella.

bene, perché sono i veri peccatori della parola allusiva e disonesta. I giardini novellistici dopo il *Decameron* sono composti di minuta erbetta, di fiori colorati, di rose e di spine, di frutti squisiti ma anche di pericolosi pruni: compaiono nella loro varietà di buone e cattive erbe dove resiste la brigata ma, quando la cornice cede, fanno da sfondo agli incontri amorosi: Romeo e Giulietta, per esempio, nella versione novellistica italiana si amano in un giardino.

Due secoli dopo Bandello è, sicuramente, lo scrittore estremo e più esposto sul fronte della disonestà: scrive a Emilio degli Emili (II, 11), nella dedica alla novella undicesima della seconda parte che le sue novelle sono «disonestissime» e che, tuttavia, insegnano pedagogicamente a vivere onestamente: l'onesto e il disonesto, insieme. Lo spirito novellistico italiano, più beffardo e grottesco, ambivalente e ricco, stravagante e folle è il peccato della lingua che segna il confine tra la novella italiana e quella europea.

La ricchezza del nostro giardino narrativo è la storia di quelle parole che acquistano nel tempo una nuova musicalità e che ricordano la nostra vecchia musica, il nostro vecchio ritornello: una *brigata lieta* ed *onesta* che narra *novelle*, un po' *oneste* e un po' *disoneste* in un *giardino*, che è metafora stessa delle ambivalenze morali di ogni possibile racconto della nostra vita.

Elisabetta Menetti
(Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Genealogie* (Zaccaria) = Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentium*, a c. di Vittorio Zaccaria, in Id., *Tutte le opere*, a c. di Vittore Branca, voll. VII-VIII, tt. 1-2, Milano, Mondadori, 1998.
- Boccaccio, *Decameron, I 1* (D'Agostino) = Giovanni Boccaccio, *La novella di ser Cepparello («Decameron» I 1)*, revisione filologica, introduzione e note di Alfonso D'Agostino, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2010.

LETTERATURA SECONDARIA

- Albanese–Battaglia Ricci–Bessi 2000 = Gabriella Albanese, Lucia Battaglia Ricci, Rossella Bessi (a c. di), *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Roma, Salerno editrice, 2000.
- Alfano 2006 = Giancarlo Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.
- Battaglia Ricci 1987 = Lucia Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma, Salerno editrice, 1987.
- Battaglia Ricci 2013a = Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore e editore*, Ravenna, Longo, 2013.
- Battaglia Ricci 2013b = Lucia Battaglia Ricci, «Decameron» X 10: due «verità» e due modelli etici a confronto, *«Italianistica»* 42/2 (2013): 79-90.
- Bragantini 1987 = Renzo Bragantini, *Il riso sotto il velame. La novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki, 1987.
- Bragantini 2000 = Renzo Bragantini, *Vie del racconto. Dal «Decameron» al «Brancaleone»*, Napoli, Liguori, 2000.
- Bragantini–Forni 1995 = Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- Candido 2014 = Igor Candido, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Ravenna, Longo, 2014.
- Carrascón–Simbolotti 2016 = Guillermo Carrascón, Chiara Simbolotti, *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, Torino, Accademia University Press, 2016.
- Casagrande–Vecchio 1987 = Carla Casagrande, Silvana Vecchio, *I peccati della lingua*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.
- Cherchi 2004 = Paolo Cherchi, *L'onestade e l'onesto raccontare del «Decameron»*, Fiesole, Cadmo, 2004.

- Guglielminetti 1990 = Marziano Guglielminetti, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella, 1990.
- Jolles 1921 = André Jolles, *Il «Decamerone» di Boccaccio*, in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a c. di Silvia Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- Manganelli 1994 = Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994.
- Marfè 2015 = Luigi Marfè, *«In English Clothes». La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Torino, Accademia University Press, 2015.
- Mazzacurati 1996 = Giancarlo Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a c. di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- Menetti 2005 = Elisabetta Menetti, *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, prefazione di Marziano Guglielminetti, Roma, Carocci, 2005.
- Menetti 2010 = Elisabetta Menetti, *Boccaccio e la fictio*, «Studi sul Boccaccio» 38 (2010): 69-87.
- Menetti 2015 = Elisabetta Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- Nocita 2016 = Teresa Nocita, *«Decameron» X 10. Una lettura di Griselda secondo l'autografo hamiltoniano*, «Archivio Novellistico Italiano» 1 (2016): 29-47.
- Ong 1986 = Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Picone 1985 = Michelangelo Picone, *Introduzione*, in Id., *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Segre 1992 = Cesare Segre, *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in Aa.Vv., *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*. Atti del Convegno di Pienza, 10-14 settembre 1991, vol. I, Roma, Salerno editrice, 1992: 13-28.
- Surdich 2011 = Luigi Surdich *Tradizione, riuso e modificazione della metafora erotica nella novellistica postdecameroniana*, «Inverbis» 1/2 (2011): 23-52.

LE DISCENDENTI DI ZINEVRA (DIRAMAZIONI SPAGNOLE DI *DECAMERON* II 9)

L'impronta genetica di Zinevra, la protagonista del *Decameron* II 9, si è tramandata attraverso varie generazioni di eroine spagnole che alimentarono la fantasia di autori e pubblico fino al XVIII secolo e oltre. Già lo studio pionieristico di Bourland (1905: 84-91) aveva rilevato l'influenza della novella di Boccaccio sulla *Patraña* XV di Timoneda. Successivamente, Chevalier (1999: 125-34) ampliò il panorama intertestuale con tre novelle, rispettivamente del *Licenciado Tamariz*, Lope de Vega e María de Zayas. Partendo dall'itinerario in parte già noto, lo integrerò con tappe finora ignorate: una commedia di Zabaleta e Villaviciosa (1658) e due *pliegos de cordel* del Settecento.

1. Nel corso della seconda giornata del *Decameron*, in cui «si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine» (Boccaccio, *Decameron* [Branca]: 129), Filomena narra la nona novella, illustrando il proverbio «lo 'ngannatore rimane a piè dello 'ngannato» (Boccaccio, *Decameron* [Branca]: 284). Com'è noto, la trama poggia su due nuclei fondamentali: a) la scommessa fra Bernabò e Ambruogiuolo, che si contrappongono nei rispettivi ruoli di 'ingannato' e 'beffatore', provocando la disgrazia di Zinevra, vittima di una calunnia; b) la riscossa della donna che, in abiti maschili, si innalza nella scala sociale, fino a smascherare l'impostore e a ripristinare la giustizia.

Sono state avanzate varie ipotesi sui vincoli di filiazione in un *corpus* europeo accomunato dal "motivo della scommessa" (cf. Paris 1903, Almansì 1976 e Bendinelli Predelli 1995). Branca ritiene che la novella del *Decameron* «richeggi soprattutto racconti di mercanti italiani provenienti di Francia» (Boccaccio, *Decameron* [Branca]: 283n), avvalorando la tesi di Paris sull'influenza della tradizione orale. Velli (1995: 233-4), invece, riconosce l'ascendente letterario della tragica vicenda di Lucrezia, narrata

da Livio (*Ab urbe condita*, I.57);¹ e Bragantini, oltre a rilevare come la trasposizione dell'episodio classico in un contesto mercantile concorra al felice esito narrativo di Boccaccio (Bragantini 2015: 57), segnala la fonte biblica degli attributi di Zinevra, mettendoli «in relazione con gli elogi della *mulier fortis* di *Proverbia XXXI 10-31*» (Bragantini 2012: 74).

Plasmata su questo modello primario, la protagonista della novella smentisce i *topoi* misogini che infarciscono la conversazione fra i mercanti e, a sua volta, diverrà uno degli archetipi della *mujer varonil* grata ai destinatari spagnoli. Per reagire alla sventura, deve assumere un'identità maschile, perché il travestimento serve «per protezione e per consentire la mobilità fisica e sociale in un mondo dove questa è prerogativa dell'uomo» (Zatti 2004: 85); ma è grazie al suo talento femminile che diviene «mediatrice di un ritorno all'ordine e all'armonia», perché il *Decameron* II 9 è una delle novelle in cui proprio alla donna è «affidata [...] la "ricostruzione" su base razionale dell'ordine distrutto» (Cazalé Bérard 1995: 127 e 125). Il caos qui non è generato dalla passione erotica (come nella storia di Lucrezia), ma da una sovversione di valori che prende avvio da una disputa triviale (in cui si riflette il conflitto di 'genere' dalla prospettiva egemonica maschile) e viene incentivata dalla vincita pecuniaria della scommessa. Di fronte all'inettitudine di Bernabò e all'astuzia perversa di Ambrogiulo (che ricorre al denaro per corrompere un'alleata e alla calunnia per assicurarsi la vittoria), Zinevra offre una lezione di ingegno virtuoso, mediante una condotta che conduce al trionfo finale.

Nella Spagna post-tridentina risultano congeniali i risvolti esemplari del racconto, basati su una trama avventurosa che tocca il motivo dell'onore coniugale e si conclude con la celebrazione della giustizia.

2. Le potenzialità della novella non sfuggono al *mercader de libros* valenzano Joan Timoneda, autore di *El Patrañuelo* (1567), una collezione di ventidue

¹ Durante un banchetto con i figli del re, i commensali prendono a parlare delle proprie mogli e Tarquinio Collatino esalta l'impareggiabile virtù di Lucrezia. Acceso da un'insana passione, Sesto Tarquinio violenterà la donna, che si suiciderà pur di non sopravvivere al disonore. Velli (1995: 234), in particolare, nota «l'analogia parlante della movenza: "e d'un ragionamento in altro travalicando pervennero a dire delle lor donne, le quali alle lor case avevan lasciate" (II 9 4): "forte potantibus his apud Sex. Tarquinium [...] incidit de uxoribus mentio"».

racconti (o *patrañas*),² concepiti per lo svago di un ampio pubblico. Per quanto nelle pagine preliminari affermi che la raccolta è frutto dal suo «pobre saber y bajo entendimiento»,³ attinge i materiali narrativi da svariate fonti, rielaborando il *Decameron* in tre testi e, in particolare, la novella II 9 nella *Patraña XV*. Senza addentrarmi in un confronto puntuale (che peraltro ha già stimolato numerose analisi),⁴ mi limito ad alcuni prelievi essenziali sulle tecniche della riscrittura e la posteriore influenza in Spagna.

Timoneda – che mantiene i due nuclei della trama, la scommessa e il trionfo della donna calunniata – evidenzia nella *redondilla* iniziale il protagonismo della donna e sintetizza i motivi che più potevano stimolare l'interesse del lettore, ovvero (a) lo stato di indigenza causato da un rovescio di fortuna; (b) il travestimento sotto un'identità maschile e (c) il processo in cui la moglie è giudice del proprio marito:

Finea en haber perdido
casa, estado, y pasatiempo,
Pedro se llamó, y por tiempo
fue juez de su marido.⁵

Per quanto tenda alla condensazione, nell'esordio introduce un nuovo personaggio (il padre della protagonista) e fornisce degli antecedenti inediti a proposito del contratto matrimoniale che vincola il marito al sostentamento del suocero, in cambio del lascito disposto a suo favore. Nel contesto mercantile, i dettagli giuridici garantiscono la verosimiglianza dell'epilogo, dove il conflitto viene risolto in tribunale, in conformità con il diritto canonico della famiglia.⁶

Per non offuscare l'esemplarità morale del racconto, nella *patraña* si sopprime la scena di voyeurismo: l'aiutante dell'impostore, corrotta dal

² Come informa nella «Epístola al amantísimo lector», il titolo «deriva de patraña y patraña no es otra cosa sino una fengida traza, tan lindamente amplificada y compuesta, que parece que trae alguna apariencia de verdad»; cf. Timoneda, *El Patrañuelo* (Romera Castillo): 79.

³ *Ibidem*.

⁴ Oltre che Bourland 1905: 84-91 e Chevalier 1999: 126, cf. Romera Castillo 1983: 27-49, Martín Morán 1986, Guarino 1993: 165-70, McDaniel 2005 e Carrascosa Ortega 2010.

⁵ Timoneda, *El Patrañuelo* (Romera Castillo): 199.

⁶ Come dimostra Rabell 2001 e 2003: 48-109, la conclusione «bajo la ley» è usuale nella narrativa post-tridentina.

denaro, fornisce personalmente l'indizio che accredita la calunnia («cier-tos cabellos» tagliati da un neo sulla schiena, e non sul seno, come nel *Decameron* II 9). Nella versione spagnola, il marito non delega a un servo l'uccisione della presunta adultera, ma l'abbandona al suo destino in un'isola deserta: la vendetta risponde alle norme dell'onore, secondo cui l'oltraggio non va divulgato, ma esige un risarcimento privato che non infami ulteriormente la pubblica reputazione dell'offeso.

L'ingegno e l'operosità della protagonista, insieme alla protezione divina, favoriscono la sua ascesa. Innanzitutto, ricorre al cucito per trasformare il suo abbigliamento e assumere un'identità maschile: nel contesto sociale del XVI secolo, dove predominano i pregiudizi aristocratici contro il lavoro manuale, la solerzia di Finea insegna implicitamente come fronteggiare in modo attivo la sventura. Quando una tempesta la porta a Cipro, riesce a distinguersi in un mondo di mercanti e a conquistare il favore del re grazie al suo bagaglio culturale, «porque sabía muy bien escribir y contar».⁷ E, infine, poiché «a las buenas nunca Dios olvida ni desampara»,⁸ alcune circostanze provvidenziali la riconducono in patria, a Candia, e qui si trova a dirimere in veste di giudice la causa fra il padre e il marito, denunciato per il mancato sostentamento al suocero e la sospetta sparizione della moglie. Dopo aver emesso la sentenza, svela la propria identità e cede la carica al consorte, ma il re impone «que no pudiese oír su marido ni determinar causa ninguna sin que primero no estuviese ella presente».⁹ La subordinazione dell'uomo, con il ribaltamento dei ruoli consueti in quell'epoca, è il corollario alla giustizia poetica, che esige un castigo per chi è venuto meno ai doveri di capofamiglia a causa di una sventata scommessa. In quanto alla punizione dei malfattori, meno cruenta di quella inflitta nel *Decameron*, si limita all'incarceramento della vecchia e all'esilio dell'impostore, tenuto a restituire la somma vinta con i dovuti interessi.

In una postilla finale, Timoneda informa che «deste cuento pasado hay hecha comedia que se llama *Eufemia*», riferendosi all'opera di Lope de Rueda, inclusa nell'edizione che egli stesso aveva curato.¹⁰ Tuttavia, la

⁷ Timoneda, *El Patrañuelo* (Romera Castillo): 203.

⁸ *Ibi*: 202.

⁹ *Ibi*: 206.

¹⁰ *Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta Lope de Rueda*. Dirigidas por Juan de Timoneda al Ilustre Señor don Martín de Bardajín, Valencia, en casa de Ioan Mey, 1567; cf. Rueda, *Las cuatro comedias* (Hermenegildo): 73-127.

commedia risulta poco influente sulla trama della *patraña* e i deboli legami si riducono al motivo della calunnia, suffragata dagli indizi (il neo, qui sulla spalla sinistra, e i peluzzi che una serva consegna ingenuamente a un forestiero, senza prevedere le conseguenze). Per il resto la trama segue un'altra via: Leonardo, che si è separato dalla sorella Eufemia per andare in cerca di fortuna, riesce a conquistarsi il favore di un grande signore, ma suscita l'invidia di un domestico, che sparge l'infamante calunnia; la donna riesce abilmente a smascherare l'impostore, salvando la vita del fratello condannato a morte, e nel felice epilogo diviene sposa del nobile padrone. Al di là di una vaga affinità, Eufemia non può essere considerata propriamente una discendente di Zinevra, perché dimostra la sua innocenza senza ricorrere al travestimento maschile, né ricoprire il ruolo di giudice. Le peculiarità dell'intreccio smentiscono la derivazione dalla novella di Boccaccio¹¹ e alcune costanti archetipiche rinviano piuttosto a un altro ramo del ciclo della scommessa, probabilmente assimilato da Lope de Rueda attraverso racconti di tradizione folclorica e di origine principalmente italiana.¹²

3. La trama si complica notevolmente nella *Novela del ynvicioso* del Licenciado Tamariz, composta verso la fine del XVI secolo e rimasta inedita fino al 1974.¹³ Il racconto, versificato in 232 ottave reali, presenta delle analogie strutturali con la *Patraña* di Timoneda, ma include svariati motivi folclorici ed è difficile determinare l'effettiva influenza del *Decameron*.¹⁴ Nel proemio (str. 1-3), le disquisizioni moraleggianti sul peccato dell'invidia – con un significativo richiamo all'antecedente biblico di Caino e Abele – evidenziano la finalità didascalica della narrazione, le cui peripezie sono originate dal malanimo di uno zio verso il nipote.

Il nucleo della scommessa viene sostituito da una sequenza incentrata sulla scelta matrimoniale del giovane Silvio, che, seguendo un consiglio malintenzionato del suo tutore, sposa una donna bellissima e, con-

¹¹ Già Menéndez Pelayo (1962: 81) aveva notato che «la indicación [de Timoneda] no es enteramente exacta porque la comedia y la novela sólo tienen de común la estratagemata usada por el calumniador para ganar la apuesta».

¹² Cf. Arróniz 1969: 91-4, Cattaneo 1988, Chevalier 1999: 133 e Ruggieri 2013.

¹³ Tamariz, *Novelas en verso* (McGrady): 93-147.

¹⁴ Cf. *ibid.*: 32-7. Sul piano formale poté forse influire la versione poetica del *Decameron* realizzata da Brugiantino, *Le cento novelle*, ma non disponiamo di prove concrete per avvalorare l'ipotesi.

tro ogni previsione, trova in lei un'autentica fortuna. Il talento e l'operosità di *Benedicta* assicurano il benessere economico della coppia, allontanando la minaccia di un usuraio, a cui il marito dovrà una libbra della propria carne, se non riuscirà a saldare nei termini stabiliti il debito contratto per pagare la dote. Lo zio – «de enbidia, enojo y furia combatido» (str. 80) – escogita la calunnia, ricorrendo all'aiuto di una serva corrotta e di «un mal hombre» chiamato *Barbarrasa* (str. 83). Sono sufficienti le vanterie del gradasso per far cadere lo stolto *Silvio* nel tranello e indurlo a cedere alle pressioni del familiare: vende la moglie come schiava e si lascia trascinare verso la rovina, finché, persa ormai ogni dignità sociale, apre gli occhi e si pente. Nel frattempo, *Benedicta* affronta la peregrinazione e le prove, affidandosi alla giustizia divina. Dopo varie avventure, travestita da uomo giunge in Francia, dove, in qualità di medico, riesce a guarire la figlia del re colpita dalla lebbra. Inviata in Spagna per combinare il matrimonio della principessa, ottiene l'incarico di giudice nella nativa *Siviglia* e qui dirime la causa intentata dall'usuraio contro *Silvio*. Durante l'interrogatorio, solleva la questione della moglie scomparsa e, udita la versione dell'imputato, lo accusa per la sua credula stoltezza. Mentre lo zio e i suoi aiutanti vengono prontamente condannati, la sorte del marito viene a lungo dibattuta, fino allo scontato lieto fine. La saggia dama ottiene che la sua carica passi al consorte, ma tutti «saven que todavía la señora / a de ser principal gobernadora» (str. 231).

A questa «novela en verso», di ambientazione andalusa, non fa da sfondo la società mercantile di Boccaccio e *Timoneda*, ma l'importanza dei valori economici è sottolineata dalla frequente ricorrenza del sostantivo «dinero», che è uno dei termini chiave, insieme a «envidia», «justicia» e, verso la fine, «verdad». L'antitesi di genere (“marito”/“moglie”) mette a confronto un *hidalgo* inetto, incapace di far fronte alle necessità materiali e agli ostacoli della vita, con una donna esemplare, che è dotata del patrimonio genetico di *Zinevra* e come lei si riscatta grazie alla virtù, l'ingegno e la laboriosità.

In un mondo sconvolto da un sentimento primordiale come l'invidia, la disputa processuale propone una riflessione sulla colpa e il perdono: mentre l'antagonista e i suoi aiutanti, agenti del male e produttori di disordine, vengono immediatamente riconosciuti degni di castigo, il caso di *Silvio*, invece, origina un'autentica controversia. Egli, infatti, è colpevole «porque la dama libre avía vendido / como si una captiva esclava

fuera» (str. 207), ma poiché «fue engañado, / ninguna pena en esto merecía» (str. 208). L'assoluzione, infine, gli viene concessa non solo perché «en ello está sin culpa, / pues la maldad agena le disculpa» (str. 212), ma anche perché il suo «justo dolor» (str. 208) è segno di pentimento.

Il racconto si qualifica come un *exemplum* vincolato agli obiettivi didascalici espressi nel proemio, che riflettono l'ideologia controriformista e proiettano sulla vicenda una valenza simbolica rapportabile al mito biblico della caduta e della salvezza. Mentre lo zio invidioso è l'incarnazione del maligno, la donna diviene strumento di salvezza per l'uomo, che può essere redento dalle sue colpe se, purificato dalla sofferenza, giungerà a una sincera contrizione.

4. È difficile stabilire il raggio di influenza di un'opera che circolò manoscritta, come quella di Tamariz. *La Novela del ynvidiosio* è tuttavia significativa in quanto indizio di un orizzonte culturale aperto al “trionfo della donna calunniata”, ma senza gli antecedenti della “scommessa”, motivo che venne sistematicamente abolito.

Lope de Vega, nella sua novella *Las fortunas de Diana*,¹⁵ lo sostituisce con una vicenda sentimentale che gira intorno alla relazione segreta di due innamorati, finché la gravidanza impone la fuga per evitare lo scandalo e il disonore. Alterando lo schema attanziale, l'autore elimina la figura dell'antagonista, poiché non è una calunnia a originare lo stato di disgrazia e le conseguenti peregrinazioni, ma l'infrazione al codice dell'onore. Ispirandosi forse al dettaglio di un raccontino popolare, citato da Horozco per illustrare il proverbio «Unos han ventura / y otros han ventrada»,¹⁶ Lope complica la trama con una fatale distrazione di Diana: mentre la giovane è pronta ad abbandonare la sua casa, vede «con la claridad de la luna venir un hombre de buen talle y disposición»;¹⁷ scambiandolo per il suo amante, gli getta dalla finestra uno scrigno pieno di gioielli, ma quando scende in strada si ritrova sola.

¹⁵ Pubblicata per la prima volta in *La Filomena* (Madrid, A. Pérez, 1621, ff. 59-75), è una delle novelle dedicate a Marta de Nevaes, alias Marcia Leonarda, cf. Lope de Vega, *Las fortunas de Diana* (Presotto). Il dialogo del narratore con la destinataria interna si svolge non solo come arma di seduzione, ma anche come strumento di riflessioni metaletterarie, con velate e ironiche allusioni a Miguel de Cervantes. Cf. Rabell 1992: 44-51, Laspéras 2000, Bonilla 2007, Güntert 2010, Fernández-Cifuentes 2013: 35-70.

¹⁶ Horozco, *El libro de los proverbios glosados* (Weiner): 307.

¹⁷ Lope de Vega, *Las fortunas de Diana* (Presotto): 60.

Le sorti degli innamorati si separano e la narrazione si alterna fra i due personaggi. La donna, dopo aver nascosto la sua identità sotto un falso nome, solo dopo il parto indossa abiti maschili, dando inizio all'ascesa sociale che solo il travestimento può favorire. Celio, invece, nel corso dell'infruttuosa ricerca di Diana, affronta i pericoli del mare e, in un crescendo di sventure, finisce in carcere a Cartagena de la Indias, a causa di un omicidio che ha commesso durante una lite. Qui, infine, lo ritrova la donna, divenuta «Gobernador y Capitán General» e così mutata, che neppure il suo innamorato la riconosce.¹⁸ Nello scontato lieto fine, il matrimonio e il ricongiungimento con il figlio suggellano la piena reintegrazione sociale. Lo sfondo sentimentale attutisce il contrasto "uomo" / "donna", perché entrambi i personaggi sono vittime della comune calamità; e, sebbene la conclusione positiva si debba all'intraprendenza femminile, a trionfare è soprattutto l'amore.

Per quanto Diana discenda da Zinevra, Lope trasforma radicalmente la novella di Boccaccio, mantenendo solo parte delle costanti essenziali. Innanzitutto, approfitta dello sdoppiamento narrativo per variegare il racconto con elementi attinti da altri generi; infatti, la prima tappa dell'itinerario di Diana ci conduce nel mondo pastorale, di cui vengono accolte alcune convenzioni letterarie, incluso l'inserimento di poesie amoroze. Ma, fin dal primo incontro dei due protagonisti, il narratore allude alle future peripezie rapportandole ai paradigmi del romanzo bizantino, con un'esplicita menzione a Eliodoro e Achille Stazio, mentre il rapido scambio di battute degli innamorati evoca «aquellas primeras palabras de la tragedia famosa de *Celestina*».¹⁹ Più avanti, la situazione di Celio, in balia delle tempeste marine e passionali, suscita il ricordo di Leandro e l'autore cita Marziale e Garcilaso,²⁰ per quanto non condannerà il suo personaggio all'infausto destino degli amanti a cui fa riferimento nelle digressioni. I frequenti rinvii intertestuali,²¹ impregnati di una vena parodica, concorrono alla riflessione metaletteraria, indirizzata soprattutto verso le convenzioni del genere novellistico. Non a caso Lope sottolinea i dettagli inverosimili della trama e anticipa le obiezioni dei lettori (rappresentati

¹⁸ *Ibi*: 102.

¹⁹ *Ibi*: 51.

²⁰ *Ibi*: 89.

²¹ Lope evita prudentemente ogni allusione al *Decameron*, che nel 1559 era stato incluso nell'Indice dei libri proibiti.

dalla destinataria interna), ricordando che, per mantenere la tensione dell'intreccio, il microcosmo narrativo non obbedisce alle leggi del mondo reale, ma esige un previo patto con il lettore.²²

Attento ai gusti del pubblico dei *corrales*, Lope sfruttò l'effettismo del travestimento e della virtù trionfante per trasportarle sulla scena. Sperimentando varie combinazioni dei motivi basilari, imbastì delle trame non troppo scontate, in modo da mantenere viva l'attenzione degli spettatori. In *Los embustes de Celauro*,²³ l'armonia di una coppia segretamente sposata, viene turbata dagli inganni dell'antagonista che, spinto da una passione insana per la donna, tradisce il vincolo di amicizia con il marito. I legami con il *Decameron* II 9 risultano notevolmente allentati, perché la dama indossa gli abiti maschili solo in alcune scene del primo atto, mentre la peregrinazione finale si limita all'inseguimento di Luperccio, che l'ha ripudiata, nei confini delle montagne del Piemonte, dove è ambientata la commedia. Fulgencia condivide con Zinevra solo le conseguenze di una calunnia infamante e una certa intraprendenza, grazie alla quale contribuisce alla felice soluzione del conflitto.

In *El juez en su causa*,²⁴ invece, Lope elimina il motivo della calunnia e riunisce in un solo personaggio gli attributi attanziali del marito e dell'antagonista. Il re Albano, sconvolto da una repentina passione per la principessa Armina, si trasforma in un insensato tiranno e decide di liberarsi della moglie ordinando di ucciderla. Ma Leonida riesce a salvarsi e fugge travestita da uomo, mentre suo padre, il re della Scozia, dichiara guerra al genero. Alla fine, la protagonista ottiene la carica di giudice e salva la vita al marito, che però si pente solo quando ormai si vede senza scampo. Lo spettatore dell'epoca poté forse apprezzare alcuni colpi di scena spettacolari che rivitalizzano la trama, ma la commedia non brilla per la profondità psicologica dei personaggi, né il convenzionale lieto riabilita ai nostri occhi il re fedifrago. La perseveranza amorosa della moglie-giudice ricompone la solida piramide sociale, ma non sottrae la donna dal tradizionale ruolo subalterno. La conformità con l'ideologia codificata nel genere della *comedia*, in questo caso, rende Lope assai più reazionario di Timoneda e Tamariz.

²² Lope de Vega, *Las fortunas de Diana* (Presotto): 103-4.

²³ Lope de Vega, *Los embustes de Celauro* (Presotto). La commedia è del 1600 (cf. Morley-Bruerton 1968: 50 e 81).

²⁴ Lope de Vega, *El juez en su causa* (Cotarelo y Mori). Scritta probabilmente intorno al 1610, secondo Morley-Bruerton 1968: 346-6.

5. María de Zayas si inserisce nella catena intertestuale con *El juez de su causa*, la nona delle *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), una raccolta con cornice narrativa, indirizzata soprattutto a un pubblico femminile, affinché impari a difendersi dagli inganni amorosi e dalle false apparenze del mondo. Influenzata da *Las fortunas de Diana* di Lope (cf. Senabre 1963), l'autrice complica la trama sentimentale, ampliando la sfera d'azione delle donne, con un gusto barocco per le antitesi e i riflessi speculari. Ne deriva la doppia valenza di alcuni motivi topici, come il travestimento maschile, sfruttato «assertively» o «reactively, as a self-defense strategy» (come dice Rich Greer 2000: 201), ossia come mezzo intenzionale per realizzare abusivamente il proprio desiderio, o come via di riscatto imposta dalle circostanze.

Alla protagonista Estela – emblema di virtù e amore onesto – si contrappone come antagonista Claudia – «una dama de más libres costumbres» –²⁵ che, mossa da una passione insana, tesse una rete di intrighi, divenendo il principale agente della sventura. Per allontanare la rivale dall'innamorato (don Carlos), assume un'identità maschile e, con l'aiuto di un moro, organizza il rapimento, di cui a sua volta diviene vittima. Mentre entrambe le donne si ritrovano prigioniere a Fez, Carlos viene incarcerato con l'accusa di aver fatto sparire Estela. Le sorti della protagonista cominciano a risollevarsi quando, sul punto di essere violentata, la salva il principe Jacimín, che condanna i malvagi Amed e Claudia all'impalamento:²⁶ la cruenta pena, analoga a quella inflitta ad Ambrogiuolo, lascia trasparire una sotterranea influenza del *Decameron*, infiltrata nelle diramazioni del dialogo intertestuale.

Nella novella della Zayas la punizione dei traditori chiude una tappa della vicenda, ma resta da risolvere una parte importante del conflitto, dovuto non solo alla separazione della coppia, ma anche ai reciproci sospetti sulle cause della loro sventura. Nella cornice storica delle azioni militari di Carlo V contro Barbarossa, Estela si traveste da uomo e inizia l'ascesa sociale attraverso l'esercizio delle armi, fino al fortuito incontro con don Carlos, confuso fra i soldati. Quando entrambi i personaggi giungono in tribunale – l'una nelle vesti di giudice e l'altro imputato per il suo rapimento –, l'esito del processo è rallentato da un interrogatorio che mette alla prova i sentimenti dell'uomo. Solo quando è certa della

²⁵ Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares* (Olivares): 488.

²⁶ «Y ese mismo día, sin que bastasen favores ni dineros, [...] fueron los dos empalados, muriendo Claudia tan renegada como vivió» (*ibi*: 501).

costanza dell'innamorato, l'inflexibile protagonista lo assolve e gli rivela la propria identità. Nel commento finale, il narratore esplicita la lezione della vicenda, elogiando la condotta della donna, esemplare per la sua «prudencia y disimulación» (*ibi*: 511).

6. *La dama corregidor*, commedia scritta in collaborazione da Juan de Zabaleta e Sebastián de Villaviciosa (in *Comedias nuevas de los mejores ingenios de España* Madrid, Duodécima parte, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1658: cc. 1r-24v), propone all'ampio pubblico del teatro una transcodificazione drammatica della storia, che attrasse i destinatari ancora nel secolo seguente.²⁷ La trama, ben congegnata, discende in parte dalla *patraña* di Timeda, ma gli ultimi versi dell'opera («y aquí la comedia acaba / *La dama corregidor* / y juez de su misma causa») rivelano che gli autori conoscevano la novella di Zayas (cf. McKendrick 2010²: 234). Inoltre, le radici decameroniane affiorano nell'ambientazione della prima scena in una locanda, luogo d'incontro in cui si scatena il conflitto.

Qui coincidono un *caballero* e un mercante, che mostra un prezioso anello, uguale a quello che ha donato a una dama dopo un'avventura amorosa. Quando il nobiluomo rientra in città e scopre il gioiello al dito della moglie, spinto dalla gelosia e dal codice d'onore, abbandona la donna ai pericoli della «Isla de las fieras». Il primo atto si conclude con un soliloquio della sventurata Casandra, in balia delle bestie feroci e ignara delle motivazioni che hanno portato il marito a infliggerle tale condanna. All'inizio della seconda *jornada*, l'inevitabile morte della dama viene dipinta nei più crudi dettagli dal *gracioso* Tortilla, che incrementa il *pathos* negli spettatori, a cui è nota l'innocenza della donna; infatti, la *criada* Narcisa ha già svelato in un monologo che è stata lei a giacere con il mercante, fingendo di essere la padrona, alla quale ha poi venduto l'anello. Il ruolo della serva truffatrice inverte le coordinate attanziali di un motivo connesso con una forma primitiva del “ciclo della scommessa”,²⁸ dove l'ancella era costretta ad assumere l'identità della signora per salvarne la reputazione.

²⁷ Fu ristampata (col titolo *Comedia famosa de la dama corregidor*) nel 1756 per i tipi di Antonio Sanz, e abbiamo notizia di una rappresentazione avvenuta l'8 dicembre 1775 (cf. Aguilar Piñal 1974: 284).

²⁸ La versione più brutale porta alla mutilazione della domestica e – come osserva Levi (1914: 145) – «più degli altri rispecchia i sentimenti e le idee d'una umanità inferiore e selvaggia». Per lo scambio padrona/serva nel *Decameron*, cf. Almansi 1976: 8-10.

Casandra, scampata ai pericoli, giunge naufraga sulle rive di Seleucia, dove l'accoglie il duca Octavio. Sfigurata dalle intemperie, viene scambiata per un uomo e sfrutta l'equivoco per assumere un'identità maschile. Come in Timoneda, il padre della donna, dopo aver svolto delle indagini sulla scomparsa della figlia, denuncia il genero. Casandra, appena nominata *corregidor*, dirime la causa sorretta da una concezione della giustizia come strumento della volontà divina,²⁹ mentre il codice dell'onore svolge un ruolo centrale nel dibattito processuale, che occupa il terzo atto: il padre denuncia il «loco error de los nobles» che tacciono di fronte alle calunnie diffuse da «alguna lengua maligna» (*ibi*: c. 17d) e rompe il silenzio per rivendicare la *honra* infangata della figlia. La donna-giudice, d'altro lato, è consapevole che l'onore oltraggiato «si no es con muerte no sana» (*ibi*: c. 24c) e assolve il marito, con le ulteriori attenuanti che non è giunto a macchiarsi le mani con il sangue della sposa, dimostra un sincero pentimento e ama ancora colei che crede defunta. Anche il mercante, vittima dell'inganno, viene scarcerato, mentre la serve, artefice della frode, è condannata alla pena capitale. Il duca celebra trionfo della «dama Corregidor» risaltando il suo carattere eccezionale: «No vio mujer más ilustre / la historia griega y romana» (*ibi*).

7. Chevalier (1999: 134) sostiene l'origine folclorica della «historia de una mujer casada, injustamente acusada y condenada, que vino a ser gobernador y juez de su marido» e lo dimostra con i racconti orali che, ancora in tempi recenti, tramandano il motivo nelle aree di lingua spagnola e portoghese (cf. Camarena-Chevalier 2003: 133-50). Tuttavia, non dobbiamo scordare il ruolo svolto dai *pliegos de cordel* nell'immaginario popolare. Ai margini della cultura ufficiale, questi «papeles humildes» – come li definisce Caro Baroja (1990: 14) – rappresentano un genere editoriale aperto a un ampio pubblico di lettori e uditori, costituendo un importante anello di congiunzione fra scrittura e oralità (cf. Cátedra 2002: 59 ss). Nel XVIII secolo, il basso costo della produzione favorì lo sviluppo delle piccole stamperie specializzate e i *pliegos* raggiunsero un «alto nivel de consumo», mentre le loro storie circolavano recitate in strada o in luoghi di aggregazione sociale (cf. Gomis Coloma 2007: 299-300). Rielaborando

²⁹ Zabaleta-Villaviciosa, *La dama corregidor*, c. 16b: «Que la vara, que este día / diesteis, señor, a mi diestra, / si antes de darla fue vuestra, / del Cielo es – que es quien la guía / y el brazo del Juez ampara –, / la justicia ha de ser clara, / libre de humana malicia».

i contenuti di testi narrativi o teatrali, la *literatura de cordel* documenta i gusti dei destinatari e ci offre un indizio della popolarità di cui ancora godevano le discendenti di Zinevra. Infatti, due *romances* risultano chiaramente vincolati con la nostra catena intertestuale.

La trama della commedia *La dama corregidor* di Zabaleta e Villaviciosa ispira le due parti di *La dama presidente*, opera di Gonzalo Pabón, che cita il proprio nome nei versi conclusivi. Riprodotta più volte nel tempo da diversi stampatori, presenta alcune varianti anche nelle illustrazioni xilografiche che precedono il titolo,³⁰ ma rimane costante il previo richiamo sulla straordinarietà della storia: *Don Juan de Salas, y doña Maria Ignacia. Dase cuenta y declara el maravilloso suceso que le sucedió a este cavallero, y a su esposa*. Applicando la retorica del genere, il narratore esordisce con un invito all'ascolto rivolto al lettore («Escucha, lector discreto, / si de escucharme te agradas») e, annunciando il proposito di raccontare uno dei «trágicos sucesos» degni di essere registrati nella memoria, chiede aiuto alla Madonna affinché «mi humilde pluma no caiga/en ningún hierro, y que pueda/escribir con elegancia». Per consolidare la veridicità della relazione, Pabón ispanizza la vicenda, ambientandola in Estremadura, fra la «ciudad de Trujillo» e i monti circostanti, ed espone i fatti seguendo un intreccio lineare: dopo aver presentato la situazione di equilibrio (il matrimonio felice), introduce immediatamente l'azione perturbatrice della serva, con la conseguente vendetta del marito, che abbandona la moglie in un luogo desolato della montagna, legandola a un albero. Per mantenere vivo l'interesse del pubblico, la prima parte si conclude in questo momento di tensione del conflitto.

La segunda parte de los romances de la dama presidente riallaccia il racconto con un breve sunto che suscita l'empatia dei destinatari nei confronti della protagonista. La condensazione della trama elimina alcuni motivi secondari, come l'assalto delle fiere e il naufragio, dando avvio a un ra-

³⁰ Málaga, Imprenta y Librería de D. Félix de Casas y Martínez, 1789 (BNE, coll. VE/1364/4). [Madrid], en casa de Andrés de Sotos, s. a. [1764-1792], presso la Biblioteca Valenciana, coll. XVIII/1106 (103-4) (<http://bivaldi.gva.es/va/consulta>). S.I, s.i., s.a.: Biblioteca A Coruña, coll. BML-CR1-022 (<http://www.bidiso.es>); British Library, T41 in vol. 1074.g.27 (<http://cudll.lib.cam.ac.uk/view/PR-01074-G-00027-00041/1>); Harry Ramsom Center – The University of Texas at Austin, n. 14302 (<http://norman.hrc.utexas.edu/Sueltas/details.cfm?sid=16556>). Gli esemplari senza indicazioni tipografiche, presumibilmente stampati nella prima metà dell'Ottocento, eliminano alcuni versi nella parte finale, forse per esigenze tipografiche.

rido processo di miglioramento, che inizia in abiti da pastore – confezionati dalla donna con le pelli degli animali cacciati – e, dopo una fulminea carriera, in poco più di un mese si conclude in tribunale (dove il padre informa che sono passati «cincuenta días» dal viaggio senza ritorno della figlia). Nonostante le trasformazioni, forse influenzate dalla memoria di altre fonti, l'autore mantiene gli ingredienti basilari del modello, dallo schema attanziale al dialogo che drammatizza il conflitto fra i personaggi, soprattutto nel confronto giudiziario. E nell'epilogo include anche il riferimento all'azione secondaria della commedia, menzionando il matrimonio della cognata della dama giudice con il Duca, con una sorprendente novità: per intercessione della novella sposa, la serva, condannata a morte, ottiene l'indulto e viene scarcerata.

8. Il *romance* in due parti *De don Rodolfo y la hermosa Casandra* è opera di Lucas Bermudo, un autore dell'epoca di Fernando VI (cf. Caro Baroja 1990: 216), che se ne attribuisce la paternità nell'esemplare settecentesco stampato a Madrid.³¹ L'intreccio è ispirato dalla novella di Zayas, ma a differenza dalla nazionalizzazione compiuta da Pabón, la vicenda – che la scrittrice fa iniziare nella «nobilísima ciudad de Valencia» – viene trasportata sulle rive del Danubio, «en Ungría, gran ciudad, / la mejor que baña Febo», nel contesto storico di una guerra contro gli ottomani, forse uno «de los grandes ataques turquescos de fines del XVII», come suggerisce Caro Baroja (1990: 91). Nella prima parte, l'esotismo di Bermudo si manifesta nella cornice dei tornei cavallereschi in cui fiorisce l'amore dei protagonisti, ma poi prosegue la narrazione mantenendosi più fedele alla fonte, sia pur semplificando la trama.

L'antagonista, un'amica fidata di Casandra, non svolge un ruolo attivo nel rapimento che le conduce entrambe a Costantinopoli e solo nella

³¹ *De don Rodolfo y la hermosa Casandra. Nueva relación y curioso romance, en que se da cuenta, y declara los amores y valerosos hechos de una Señora de la Ciudad de Ungría, y cómo fue juez de su propia causa* (dos partes), Madrid, en casa de Andrés de Sotos, s. a. [1764-1792], presso la Biblioteca Valenciana, coll. XVIII/1106(85-86) (http://bivaldi.gva.es/es/consulta/resultados_ocr.cmd). Vengono soppressi i versi che menzionano l'autore in *Rodolfo y Casandra*, BNE, coll. U/9497(197-8); Córdoba, Imprenta de D. Rafael García Rodríguez, s.a [1805-1844], Fundación Joaquín Díaz, coll. PL 667 (<http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=8553>); British Library, T41 in vol. 1074.g.28.v2 (<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-07743-C-00114-00156-00157/1>); Cambridge University Library, in vol. 7743.c.114 (156-7) (<http://cudl.lib.cam.ac.uk/search?keyword=Rodolfo&page=1&x=0&y=0>).

seconda parte rivela la sua indole malvagia, divenendo aiutante del turco Azén, con cui verrà condannata a morte, dopo il provvidenziale intervento del principe (il «Gran Señor» ordina che «des despedacen sus cuerpos»). L'eroina, travestita da uomo, corona la sua carriera militare con il prode contributo a una vittoria sull'esercito prussiano, finché viene nominata viceré dell'Ungheria e, a sua volta, dà l'incarico di segretario al soldato Rodulfo, ignaro dell'identità del suo signore, ma affascinato dalla somiglianza con la perduta innamorata. Nel segmento finale, il processo, motivato dalla denuncia dei genitori della dama contro Rodulfo, si svolge rapidamente in pochi versi, giungendo al lieto fine senza cavilli giudiziari. L'accelerazione è certamente dovuta all'esigenza tipografica di contenere il *romance* nelle quattro pagine del *pliego*, sia pure con uno sbilanciamento narrativo e qualche incongruenza. Per esempio, nell'esordio della seconda parte, l'affermazione che già si è raccontato come «Rodulfo / quedó en un castillo preso» è un dettaglio senza riscontro testuale, forse per una dimenticanza dell'autore, o più probabilmente per un taglio effettuato dallo stampatore. Ma, dato il successo editoriale delle novelle della Zayas, il pubblico doveva già essere familiarizzato con i particolari della trama, chissà divulgata anche oralmente.

9. In questo percorso intertestuale, emerge l'importante ruolo mediatore svolto da Timoneda nella propagazione del *Decameron* II 9 in Spagna. La vitalità dei motivi narrativi è connessa alla permeabilità a nuovi contesti ideologici e culturali; infatti, le avventure della *mulier fortis* continuano a stimolare l'immaginario, perché propongono il tema universale della lotta del bene contro il male e celebrano il trionfo della giustizia in una triplice dimensione: poetica, umana e divina. In un'epoca, poi, in cui la donna era socialmente reclusa nei confini domestici, la vittoria dell'eroina in abiti maschili stimola la fantasia e offre una lezione all'ampio pubblico di entrambi i generi, applicando il principio del *miscere utile dulci*, conforme alle persistenti tendenze didascaliche della letteratura iberica. Invece, il motivo della scommessa ebbe vita breve, perché era divenuto triviale – secondo Chevalier (1999: 127) –, tanto da cancellare definitivamente l'impronta della novella di Boccaccio nei testi spagnoli. Tuttavia, alcuni dettagli – come il supplizio dell'impalamento (Zayas), o la locanda come luogo d'incontro (Zabaleta–Villaviciosa) – lasciano supporre che non si fossero del tutto recisi i vincoli con la fonte primaria, per quanto risultino attenuati nel moltiplicarsi di variabili prodotte dalla contaminazione con

vari ipotesti e dall'esigenza di rinnovare il racconto con spunti originali che suscitassero l'interesse dei destinatari.

Il lettore, o uditore, determina l'orizzonte di attesa. Timoneda trasmette «al amantísimo lector» dei racconti «graciosos y asesados» con il doppio proposito di intrattenerlo e di offrirgli delle storie che possa a sua volta narrare, ossia ipotizza un circuito comunicativo in cui il testo scritto si tramanda oralmente.³² Con una prospettiva analoga Pabón invita all'ascolto il «discreto lector» del suo *romance*. Il narratore di Tamariz esercita la funzione fatica rivolgendosi a chi «de leer aquí se agrada» (120e), un destinatario che, poco dopo, è identificato con un pubblico femminile dal vocativo «Señoras» (vs. 121a), in consonanza con la tradizione inaugurata da Boccaccio.³³ E alle donne, soprattutto, si indirizzano i propositi educativi della Zayas. Nella novella di Lope de Vega, la voce narrante dialoga galantemente con Marcia Leonarda, ma si intromette con commenti metaletterari orientati verso una più ampia ricezione dell'opera. Bermudo esordisce con l'ambizioso progetto di diffondere «al Orbe aqueste sucesso» e più avanti si confronta con gli scogli della scrittura, auspicando di avere «la pluma di Lope».

Proprio Lope, il creatore di un'efficace formula drammatica, continua a essere il modello di strategie rappresentative. A lui si deve la «rigorosa codificazione» che «cerca di proporsi come specchio idealizzato di un costume», come ha ben notato Segre (1979: 108-9), analizzando in otto commedie «i mutamenti nella logica narrativa», «nello sviluppo dell'intreccio» e «di ordine tematico» (*ibi*: 97). Se nel teatro emergono «una reticenza e una rimozione molto forti, specie in campo sessuale» (*ibi*: 109), nella novella *Las fortunas de Diana*, invece, l'impulso allocutivo verso la destinataria interna rimuove la censura imposta dalla risonanza dei *corrales*. L'autore sostituisce l'ormai desueto motivo della scommessa con una storia sentimentale, che ratifica il desiderio erotico e fa scaturire il conflitto dai pregiudizi sociali della famiglia, ostacolo all'unione in matrimonio. La libera scelta degli sposi, di fronte all'imposizione patriarcale, modernizza gli antecedenti delle imprese della *mulier fortis* e influirà su María de Zayas. La scrittrice, però, salvaguarda la castità dell'eroina e aggiunge una perversa antagonista.

³² Timoneda, *El Patrañuelo* (Romera Castillo): 79.

³³ Tamariz, *Novelas en verso* (McGrady): 395.

La società mercantile di Boccaccio e Timoneda si tramuta gradualmente in un mondo urbano dominato da una visione classista. Se Tamariz insinua la critica contro il nobile inetto – bisognoso di denaro, ma senza risorse lavorative –, Zabaleta e Villaviciosa proiettano sulla serva l'avidità materiale, lasciando alla classe superiore il problematico dilemma dell'onore. Nel corso dei tempi, cambiano le motivazioni degli antagonisti, responsabili dello sconvolgimento dell'ordine; mutano i travestimenti della *mujer varonil* (mercante, medico, o soldato); ma resta intatto il patrimonio genetico di Zinevra, che trasmette alle sue discendenti gli attributi per ripristinare l'equilibrio infranto.

Maria Rosso
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Branca) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992.
- Brugiantino, *Le cento novelle* = *Le cento novelle da Messer Vincenzo Brugiantino, dette in ottava rima*, Venezia, per Francesco Marcolini, 1554.
- Horozco, *El libro de los proverbios glosados* (Weiner) = Sebastián de Horozco, *El libro de los proverbios glosados (1570-1580)*, ed. por Jack Weiner, Kassel, Reichenherger, 1994, 2 voll.
- Lope de Vega, *El juez en su causa* (Cotarelo y Mori) = Lope de Vega, *El juez en su causa*, ed. por Emilio Cotarelo y Mori, en Id. (dir.), *Obras de Lope de Vega*, VI, Madrid, Real Academia Española, 1928.
- Lope de Vega, *Las fortunas de Diana* (Presotto) = Lope de Vega, *Las fortunas de Diana*, in Marco Presotto (ed. por), *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, Castalia, 2007: 45-104.
- Lope de Vega, *Los embustes de Celauro* (Presotto) = Lope de Vega, *Los embustes de Celauro*, ed. por Marco Presotto, in Luigi Giuliani, Ramón Valdés (coord.), *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, vol. III, Lérida, Milenio · Universitat Autònoma de Barcelona, 2002: 1237-350.
- Rueda, *Las cuatro comedias* (Hermenegildo) = Lope de Rueda, *Las cuatro comedias (Eufemia, Armelina, Los engañados, Medora)*, ed. por Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2001.
- Tamariz, *Novelas en verso* (McGrady) = Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, ed. por Donald McGrady, Charlottesville (Virginia), Biblioteca Siglo de Oro, 1974.
- Timoneda, *El Patrañuelo* (Romera Castillo) = Joan Timoneda, *El Patrañuelo*, ed. José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1978.
- Zabaleta-Villaviciosa, *La dama corregidor* = Juan de Zabaleta, Sebastián de Villaviciosa, *La dama corregidor*, in *Comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Duodécima parte*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1658: cc. 1r-24v.
- Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares* (Olivares) = María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. por Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000.

LETTERATURA SECONDARIA

- Aguilar Piñal 1974 = Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo · Universidad de Oviedo, 1974.

- Almansi 1976 = Guido Almansi, *Il ciclo della scommessa. Dal «Decameron» al «Cymbeline» di Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Arróniz 1969 = Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.
- Bendinelli Predelli 1995 = Maria Bendinelli Predelli, *Lettura in filigrana della novella di Zinevra (Decameron II 9)*, in Dante Della Terza (a c. di), *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio d'Andrea*, Firenze, Cadmo, 1995: 171-88.
- Bonilla 2007 = Rafael Bonilla, *Máscaras de seducción en las "Novelas a Marcia Leonarda"*, «Edad de Oro» 26 (2007): 91-145.
- Bragantini 2012 = Renzo Bragantini, *Ingressi laterali al Trecento maggiore. Dante, Petrarca, Boccaccio*, Napoli, Liguori, 2012.
- Bragantini 2015 = Renzo Bragantini, *Para um Diverso «Decameron»*, «Revista de Italianística» 29 (2015): 38-70.
- Bragantini–Forni 1995 = Renzo Bragantini, Pier Massimo Forni (a c. di), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- Camarena–Chevalier 2003 = Julio Camarena, Maxime Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español: Cuentos-novela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Caro Baroja 1990 = Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990.
- Carrascosa Ortega 2010 = Marcial Carrascosa Ortega, *De Boccaccio a Timoneda: enfoque comparatista entre la novella de Bernabò y Zinevra («Decameron» II 9) y la patraña quincena («El Patrañuelo»)*, «Cuadernos de Filología Italiana» 17 (2010): 43-65 [volumen extraordinario, *Relecturas de Boccaccio: narrativa de los Siglos de Oro, cine y teatro*].
- Cátedra 2002 = Pedro M. Cátedra, *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2002.
- Cattaneo 1988 = Maria Teresa Cattaneo, *Al margine dell'Eufemia*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale (Sezione Romanza)» 30/1 (1988): 133-6.
- Cazalé Bérard 1995 = Claude Cazalé Bérard, *Filoginia/misoginia*, in Bragantini–Forni 1995: 116-41.
- Chevalier 1999 = Maxime Chevalier, *Un cuento, una comedia, cuatro novelas (Lope de Rueda, Joan Timoneda, Cristóbal de Tamariz, Lope de Vega, María de Zayas)*, in Id., *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1999: 125-34.
- Fernández-Cifuentes 2013 = María Ángeles Fernández-Cifuentes, *Tradición e innovación en las «Novelas a Marcia Leonarda» de Lope de Vega*, New York, Peter Lang, 2013.
- Gomis Coloma 2007 = Juan Gomis Coloma, *«Porque todo cabe en ellas»: imágenes femeninas en los pliegos sueltos del siglo ilustrado*, «Estudis. Revista de Historia Moderna» 33 (2007): 299-312.

- Guarino 1993 = Augusto Guarino, *La narrativa di Joan Timoneda*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993.
- Güntert 2010 = Georges Güntert, *Lope de Vega: «Novelas a Marcia Leonarda»*, in Eugenia Fosalba, Carlos Vaíllo (eds.), *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, Bellaterra · Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010: 227-47.
- Laspéras 2000 = Jean-Michel Laspéras, *Lope de Vega y el novelar: “un género de escritura”*, «Bulletin Hispanique» 102/2 (2000): 411-28.
- Levi 1914 = Ezio Levi, *I cantari leggendari del popolo italiano nei secoli XIV e XV*, supplemento 16 del «Giornale storico della letteratura italiana», Torino, Loescher, 1914.
- Martín Morán 1986 = José Manuel Martín Morán, *Ginevra y Finea: novela y cuento («Decameron», II 9 / «Patraña» XV del «Patrañuelo»)*, Pisa, Giardini, 1986.
- McDaniel 2005 = Sean McDaniel, *Creating the Merchant Subject in a Patraña by Timoneda*, «Hispanic Review» 73/4 (2005): 449-66.
- McKendrick 2010² = Melveena McKendrick, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age. A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge · New York, Cambridge University Press, 2010².
- Menéndez Pelayo 1962 = Marcelino Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela. III. Cuentos y novelas cortas. La Celestina*, ed. por D. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1962.
- Morley–Bruerton (1968) = Sylvanus Griswold Morley, Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Paris 1903 = Gaston Paris, *Le conte de la Gageure dans Boccace*, in Aa. Vv., *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1903: 107-16.
- Rabell 2001 = Carmen R. Rabell, *Bajo la ley: la escritura de la novella española posterior al Concilio de Trento*, «Revista de Estudios Hispánicos» 28/1-2 (2001): 309-25.
- Rabell 2003 = Carmen R. Rabell, *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, Woodbridge, Tamesis, 2003.
- Rich Greer 2000 = Margaret Rich Greer, *Maria de Zayas. Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2000.
- Romera Castillo 1983 = José Romera Castillo, *En torno a «El Patrañuelo»*, Madrid, UNED, 1983.
- Ruggieri 2013 = Lorenza Ruggieri, *De las posibles fuentes de la «Comedia Eufemia» de Lope de Rueda*, «Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos» 25 (2013), consultabile online all'url http://www.um.es/tonosdigital/znum25/secciones/estudios-29-ruggieri_lope_de_rueda.htm.

- Segre 1979 = Cesare Segre, *Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni*, in Id., *Semiotica filologica. Testi e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979: 97-109.
- Senabre 1963 = Ricardo Senabre Sempere, *La fuente de de una novela de doña María de Zayas*, «Revista de Filología Española», 46/1-2 (1963): 163-72.
- Velli 1995 = Giuseppe Velli, *Memoria*, in Bragantini–Forni 1995: 222-48.
- Zatti 2004 = Segio Zatti, *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata*, in Michelangelo Picone, Margherita Mesirca (a c. di), *Introduzione al «Decameron»*, Firenze, Franco Cesati, 2004: 79-97.

BOCCACCIO 2000. IL *DECAMERON* SULLE SCENE E AL CINEMA

Lo preferible es vivir.

(M. Vargas Llosa, *Los cuentos de la peste*, 2015: 74)

1. PREMESSA

Il *Fortleben* del *Decameron* ha conosciuto, oltre a una del tutto eccezionale ricezione nell'alveo naturale della novellistica, in campo italiano ed europeo, anche una presenza capillare in molte espressioni artistiche di natura assai diversa: una delle piú importanti è senza dubbio quella delle arti figurative (basterebbe pensare al *Boccaccio visualizzato* di Vittore Branca 1999), ma occorre non dimenticarsi della letteratura teatrale e, da quanto esiste la decima musa, anche del cinema. Questo intervento vuole analizzare brevemente, mettendone in risalto i punti piú salienti, due opere uscite entrambe, e quasi simultaneamente, in anni recentissimi: da un lato un testo teatrale, *Los cuentos de la peste* del peruviano (naturalizzato spagnolo) Mario Vargas Llosa, opera ultimata nella città di Firenze nel febbraio del 2014, pubblicata a Barcelona nel gennaio del 2015 dal Grupo Editorial Penguin Random House (con l'etichetta della nota casa Alfaguara) e messa in scena per la prima volta il 28 gennaio del 2015 nel Teatro Español di Madrid;¹ e dall'altro il film *Maraviglioso Boccaccio* dei fratelli Paolo e Vittorio Taviani, prodotto dalla Teodora Film con la partecipazione di Rai Cinema e uscito nelle sale il 26 febbraio, appunto,

¹ Il libro è corredato di numerose fotografie di Ros Ribas, in bianco e nero e a colori, scattate in occasione delle prove nel dicembre del 2014. Regia teatrale di Joan Ollé; gli attori: Mario Vargas Llosa (El duque Ugolino), Aitana Sánchez-Gijón (Aminta, condesa de la Santa Croce), Pedro Casablanc (Giovanni Boccaccio), Marta Poveda (Filomena) e Óscar de la Fuente (Pánfilo). La scenografia è di Sebastià Brosa, le musiche di Damien Bazin, i costumi di Miriam Compte, le coreografie di Regina Ferrando.

del 2015.² Come vedremo, c'è qualcosa che unisce a mo' di *fil rouge* le due esperienze artistiche delle quali ci occupiamo.

Naturalmente in questa sede non è neppure il caso di rammentare la progenie teatrale barocca, nella quale forse potremmo dire che risaltano le belle commedie di Félix Lope de Vega (quale che sia il rapporto di filiazione fra Boccaccio e il grande drammaturgo spagnolo), *El balcón de Federico* (da *Decameron* V 9) o *El anzueto de Fenisa* (dalla storia di Jancofiore e Salabaetto, *Decameron* VIII 10, che è anche alla base della commedia *Dundo Maroje*, scritta dal croato Marin Držić ovvero Marino Darsa nel 1550), né la ricca cinematografia debitrice in particolare del film di Pier Paolo Pasolini, *Decameron*, del 1971. Ricca sí, ma sfortunatamente deviata, insieme con le altre due pellicole della cosiddetta «Trilogia della vita» (*I racconti di Canterbury* e *Il fiore della Mille e una notte*), verso quel filone che mirava quasi solamente alla licenziosità di tipo sessuale e che venne definito, appunto, *decamerotico* (forse, almeno nominalisticamente, l'apice fu raggiunto da un film che esponeva il titolo riassuntivo di *Le Mille e una notte di Boccaccio a Canterbury* di Joe D'Amato (pseudonimo di Aristide Massaccesi), noto anche come *Novelle licenziose di vergini vogliose* (1973).

Non mi occuperò neppure di casi come il film *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* di Mario Monicelli (1984), dove è aggiunto il personaggio di frate Cipolla (*Decameron* VI 10), interpretato da Alberto Sordi, né del *Bosco d'amore* di Alberto Bevilacqua (1981), ispirato alla novella di Pietro Boccamazza (V 3) e così via. Ed evidentemente nulla dirò d'un film come *Boccaccio '70* (a episodi, ambientati negli anni Sessanta, diretti da Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti e Vittorio de Sica), che (confesso) ha in parte suggerito il titolo di questo contributo, o d'una sciagurata pellicola giovanilistica prodotta fra Italia, Regno Unito, Francia e Lussemburgo, come *Decameron Pie* di David Leland (2007). Stendo poi un pietoso velo sul cinema decamerotico e avverto che non terrò conto neppure di un'opera teatrale molto recente, intitolata *Decamerone, visi, virtù*,

² Il film è interpretato, far gli altri, da Lello Arena (Tancredi), Kasia Smutniak (Ghi-smonda), Michele Riondino (Guiscardo), Carolina Crescentini (Isabetta), Paola Cortellesi (Usimbalda), Riccardo Scamarcio (Gentile Carisendi), Vittoria Puccini (Monna Catalina), Flavio Parenti (Niccoluccio Caccianemico), Kim Rossi Stuart (Calandrino), Josafat Vagni (Federigo degli Alberighi), Jasmine Trinca (Monna Giovanna). La sceneggiatura è degli stessi fratelli Taviani, la fotografia di Simone Zampagni, il montaggio di Roberto Perpignani, le musiche di Giuliano Taviani e di Carmelo Travia, la scenografia di Emila Frigato e i costumi di Lina Nerli Taviani.

passioni, per la regia di Marco Baliani con Stefano Accorsi o della *Decameron Suite* di Giulio Pizzirani, ambientata nel Novecento e messa in scena nel 2016 al teatro Belli di Roma o altri avvenimenti teatrali ancor minori.

È molto probabile che il centenario boccacciano (2013), quello che ci ha dato numerosissimi risultati critici di notevole rilievo, fra i quali la nuova edizione riccamente commentata della BUR, a c. di Amedeo Quondam, Giancarlo Alfano e Maurizio Fiorilla, abbia a che fare con qualcuna di queste avventure artistiche.

2. MARIO VARGAS LLOSA, *LOS CUENTOS DE LA PESTE*

Cominciamo dall'opera teatrale del pluripremiato scrittore peruviano (Vargas Llosa ha ottenuto il Premio Nobel per la Letteratura nel 2010 e numerosi altri riconoscimenti della massima importanza in ambito ispanico, quali il Premio Cervantes e il Príncipe de Asturias). Narratore, uomo di teatro e saggista, Vargas Llosa è al contempo un grande artista e un intellettuale di rilievo e vede ora il *Decameron* (letto la prima volta quand'era ragazzo) con l'occhio puro di uno scrittore non specialista di letteratura italiana e tanto meno del capolavoro boccacciano, mostrando però un'eccezionale umiltà nel tentativo di "capire" il *Centonovelle* attraverso uno studio letterario che certamente ha compreso l'edizione BUR alla quale ho fatto prima riferimento. Qualcosa che può rammentare, anche se solo a livello critico, i suggestivi saggi danteschi di Jorge Luis Borges. L'"occhio puro" di Vargas Llosa, in fondo, ben si associa, in questa operazione molto ardita, come vedremo appresso, con quello che a me pare l'"occhio puro" dello stesso Boccaccio in quanto creatore del *Decameron* e le contraddizioni dei *Cuentos de la peste* sono primariamente, come quelle del capolavoro trecentesco, le contraddizioni della realtà, filtrate attraverso il cristallino degli autori. Prima di proseguire, vorrei rammentare come Vargas Llosa sia stato, soprattutto agli inizi della sua produzione letteraria, uno scrittore caratterizzato da una straordinaria capacità di rinnovare la scrittura: giusto per fare un esempio, *La ciudad y los perros* (1963) applica a volte una tecnica che va al di là del *flash-back* e risulta piuttosto assimilabile a quella dello *split screen* usato al cinema e in televisione: lo schermo diviso in quadranti che sviluppano simultaneamente parti diverse dell'azione; uno stratagemma probabilmente facile nel cinema, ma certo molto più complesso nell'arte narrativa, dove rappresenta

un'evoluzione del tutto particolare di quella tecnica che viene da lontano e che nel romanzo francese medievale si chiamava *entrelacement*. Nei *Cuentos de la peste*, come vedremo, anche con l'aiuto delle caratteristiche proprie della messa in scena teatrale, l'audacia dell'autore va ancora piú in là.

Ma si diceva dello scrupolo di un autore che non solo "sente", a tanti secoli di distanza, un classico medievale scritto in una lingua diversa dalla sua, ma vuole entrare nell'intimità di Boccaccio e del *Decameron*, cosa che cerca di fare in un'introduzione distesa su una ventina abbondante di pagine. Ogni opera maestra, da Omero a oggi, è moderna e contemporanea a sé stessa e al suo tempo; altra cosa è partire da un classico per farne un'opera realmente moderna. Ovviamente non dobbiamo attenderci giudizi nuovi e folgoranti sull'antico testo italiano (o sul panorama letterario, che comprende anche le due altre "corone", Dante e Petrarca), ma possiamo valutare quello che consapevolmente lega il grande capolavoro del passato con un'opera che pare perlomeno degna di considerazione. E va notato come si possano trovare anche alcune coincidenze con il film dei fratelli Taviani, certamente neppur questo un capolavoro, ma pure, quanto meno, un tentativo di dar vita a un'opera lontana dal modello pasoliniano oltre che, si capisce, dai suoi modesti imitatori.

Vargas Llosa comincia notando che la situazione iniziale, quella della cornice del *Decameron* di Boccaccio, è essenzialmente teatrale o forse piú generalmente letteraria: i giovani che fuggono dalla città in preda alla peste, in realtà fuggono verso l'immaginario, opponendo a una realtà intollerabile un mondo fatto di storie che si raccontano a vicenda, con la speranza che parola e sogno possano immunizzarli dal morbo. Come si noterà, questa è in fondo una delle possibili funzioni che il compianto Michelangelo Picone (1988) riconosceva nelle cornici dei racconti medievali. E, d'altra parte, la letteratura è da sempre uno dei mezzi escogitati dagli uomini per affrontare la realtà e dare sfogo, quanto meno in modo sostitutivo, ai propri desiderî. Nel caso specifico del *Decameron*, la cornice definisce al meglio la natura del teatro: «representar en un escenario algo que, mientras dura, es vida que reemplaza a la vida real, a la vez que la refleja»³ (CP: 13-4) con tutte le sue caratteristiche: mancanze, necessità, pienezza vitale e cosí via. Vargas Llosa considera determinante, per Boccaccio, l'esperienza della peste, un evento capace di imporgli una conversione da una letteratura derivata e libresca verso una forma di "realismo"

³ «Rappresentare in uno scenario qualcosa che, finché dura, è vita che sostituisce la vita reale, al tempo stesso che la riflette».

(*ibi*: 16); un brutale *memento* che la vita dello spirito è solo una delle dimensioni della vita, mentre i racconti che hanno a protagonisti gente di tutti i tipi e di differenti condizioni sociali sono presentati «sin mediaciones teóricas de la literatura» (*ibidem*).⁴ È evidente come questa sia una posizione in parte ingenua (gli studî sulle fonti classiche e medievali di varî racconti del *Decameron* ne mostrano la fallacia, se la frase dovesse essere presa alla lettera), ma in parte anche condivisibile, se è vero che la folla di attori del *Centonovelle* richiedono spesso una decodificazione dei loro atti, cosí come sono descritti dall'autore attraverso la finzione dei novellatori interni, al giudizio d'un lettore non necessariamente *litteratus*. Vargas Llosa nota anche che la peste, dopo le macabre pagine della cornice, non farà piú la sua comparsa nel resto del libro, benché sia proprio quella prossimità a conferire ai novellatori una libertà di parola e d'invenzione che non si sarebbero mai potuti permettere. Anche qui c'è ovviamente qualche forzatura, che non è necessario commentare partitamente. Ma la peste come elemento letterario, e svincolato da ogni possibile influenza biografica (che pure dev'esserci stata), rende effettivamente possibile questa lettura del *Decameron*, come condizione eccezionale che eredita una gran parte delle tradizioni scritte e orali del Medioevo occidentale (con echi molto significativi della novellistica orientale) traducendola in un modo nuovo d'intrattenere novellando. L'idea d'isolarsi nel palagio sito sulla zona collinare prossima a Firenze diventa quindi non solo un tentativo di sottrarsi alla malattia, ma anche, piú genericamente, di burlar la morte mediante la letteratura; Vargas Llosa afferma che «contando cuentos se puede tramar un laberinto donde la peste se extravía y no alcance a los cuentistas» (*ibi*: 20).⁵

Trascuriamo il resto della prima parte dell'introduzione, che contiene giudizi e informazioni correnti sull'opera di Boccaccio. Nella seconda parte, destinata a chiarire alcuni principi ispiratori dei *Cuentos de la peste*, l'autore dichiara che evidentemente non ha voluto scrivere un adattamento teatrale del *Decameron* (*ibi*: 29), ma che, partendo da un fatto essenziale del *Centonovelle*:

⁴ «Senza mediazioni teoriche della letteratura».

⁵ «Raccontando novelle si trama un labirinto nel quale la peste si disorienta e non riesce a carpire i novellatori».

la fuga hacia lo imaginario de un grupo de personas para escapar de la peste que devasta su entorno –, elabora una historia hecha de historias que contrabandean en el mundo real una realidad ficticia que, a la vez que suplanta las vidas reales de sus protagonistas, los redime del infortunio mayor de la condición humana: el perecimiento o extinción (*ibi*: 29-30).⁶

La vita reale (quella dei personaggi diremmo di primo grado che sulla scena vivono la loro vita e raccontano quella dei personaggi di secondo grado, i protagonisti delle novelle) si va diluendo nel corso dell'opera fino a scomparire nel labirinto delle invenzioni che cinque personaggi raccontano e rappresentano. In effetti nei *Cuentos de la peste* sono sulla scena unicamente cinque personaggi, solo due dei quali peraltro prelevati dall'onomastica dei novellatori boccacciani (Filomena e Pánfilo), mentre si aggiunge lo stesso Giovanni Boccaccio e una Aminta, condessa de la Santa Croce (sulla scena è la famosa e intensa attrice Aitana Sánchez-Gijón) e un tal Duque Ugolino, interpretato dallo stesso Mario Varga Llosa (detto fra parentesi nella tradizione spagnola Aminta è di norma nome femminile). Questi cinque non solo raccontano sia la loro storia sia quella dei personaggi delle novelle, ma interpretano questi ultimi in una continua metamorfosi altamente spiazzante per lo spettatore.

L'autore definisce questa tecnica non un'operazione fantastica, ma di "realismo fantástico" (*ibi*: 30) e la paragona al lavoro proprio dell'attore, ma anche alla funzione di ognuno di noi quando immaginiamo di vivere situazioni alternative alla vita reale. Potremmo aggiungere che è un meccanismo simile a quello usato da Ermanno Olmi nel suo film sul papa Giovanni XXIII (*E venne un uomo*, 1965), nel quale l'attore che interpretava il pontefice, Rod Steiger, essendo il narratore della vicenda, non aveva neppure bisogno di indossare i panni del presule, ma recitava normalmente senza alcun trucco e addirittura in maniche di camicia, mentre tutti gli altri esibivano indumenti realisticamente appropriati. Tutto ciò, evidentemente, sa di eccesso metateatrale, che si nota in realtà non tanto nei momenti in cui gli attori rappresentano i personaggi delle novelle, che sono rasciugate spesso a pochi scambi di battute, vengono collocate quasi tutte nella seconda parte e in fondo sono assai poche (Alatiel, Alibec, Caterina e l'usignolo, Masetto, Nastagio degli Onesti e poche altre),

⁶ «La fuga verso l'immaginario di un gruppo di persone per sottrarsi alla peste che devasta tutto intorno a sé, elabora una storia fatta di storie che contrabbandano nel mondo reale una realtà fittizia la quale, mentre soppianta le vite reali dei protagonisti, li redime dalla maggior disgrazia della condizione umana: la morte o l'estinzione».

quanto piuttosto nel gioco realtà-finzione che coinvolge i cinque personaggi di primo grado: il rapporto fra il Duque Ugolino e la Condesa de la Santa Croce, per esempio, è continuamente ribaltato, sia quando i due, che dovrebbero essere marito e moglie, raccontano le vicende passate (con un minimo d'interferenza da *Vita nuova* dantesca, nell'incontro con la giovane di dodici, anziché nove anni, immediatamente negato dalla continuazione del racconto),⁷ sia quando dialogano nel presente fra di loro, dichiarandosi odio e amore, disprezzo e stima, in un composto continuamente instabile di tempi, di luoghi e di caratteri, che peraltro non interessa solo loro. Per esempio a p. 74 il Duque Ugolino propone di lasciare Firenze

EL DUQUE UGOLINO

No estéis tan lúgubres y pesimistas, amigos. No hablemos más de la muerte. En todo caso, siempre podermos intentar la huida. Este noche no hay luna. ¿Os atrevéis?⁸

e poche battute dopo, a p. 75, nello stesso dialogo sono già nella Villa Palmieri (come viene battezzato il palagio dove si rifugiano i novellatori).

FILOMENA

¿No henos venido a Villa Palmieri para eso?⁹

E Panfilo e Filomena sembrano in realtà due comici ambulanti (un po' come quelli del *Settimo sigillo* di Ingmar Bergman), pur se in altro momento appaiono come due fratelli incestuosi.

Quest'offuscamento della referenzialità topica, cronologica e caratteriale facilita in effetti la possibilità d'introyettare i racconti, consentendo ai personaggi di primo grado di farsi personaggi delle novelle e potenziando l'effetto di teatralità. Sarebbe forse utile stabilire da un lato i contorni di una teatralità gestita sul palcoscenico, che deve inglobare la parte più propriamente narrativa delle novelle, che appunto sono scarnificate a scambi di battute; e dall'altro (e al rovescio) la teatralità del testo boccacciano che, essendo opera di narrativa, contiene *in nuce* alcuni elementi teatrali che a volte la critica ha probabilmente sopravvalutato. Ad ogni

⁷ Peraltro lo stesso nome Ugolino è più dantesco che boccacciano; nel *Decameron* compare solo un Ughetto (IV 3).

⁸ «Non siate così lugubri e pessimisti, amici. Non parliamo più della morte. Ad ogni modo, possiamo sempre tentar la fuga. Questa notte non c'è la luna. Ve la sentite?».

⁹ «Non siamo venuti a Villa Palmieri per questo?»

buon conto un caso di perdita di effetto teatrale, nei *Cuentos de la peste*, riguarda la novella di Nastagio degli Onesti, che è organizzata, nel *Decameron*, come un'azione scenica la cui regia è proprio a carico del protagonista, o, per meglio dire, Boccaccio riesce ad abbinare la funzione registica di Nastagio, che prepara il banchetto risolutore nella pineta di Chiassi, con l'uso di un evento (qui addirittura fantastico) indipendente dalla sua volontà. Mi è capitato di notare questa capacità di doppi significati contestuali (dilogie, ambiguità, ma anche, in positivo, potenziamento dell'effetto segnico) anche in altre novelle, come in quella di Lisabetta da Messina. Tutto ciò si perde nel testo spagnolo, dove il banchetto e la comicità del finale si dissolvono nella pura vicenda truculenta e ammonitrice della caccia selvaggia.

Il testo di Vargas Llosa è notevolmente straniante; si veda per esempio il caso della celebrazione della parola, che pare una distorsione di quella boccacciana. A un certo punto il personaggio che si chiama Boccaccio dice (*CP*: 121):

Alejandro, cuando emprendió la conquista del Oriente que lo llevaría a Persia y a las Indias, arrastró consigo un ejército de contadores de cuentos. Los llamaba los *confabuladores nocturni* porque sólo contaban sus historias de noche. Cuando la Fortuna le hacía perder una batalla, los convocaba y ellos, en sus cuentos, enmendaban lo ocurrido, de modo que el gran Alejandro ganaba todas las batallas, incluso las que perdía. ¿Me entendéis?¹⁰

Insomma Alessandro Magno aveva in qualche modo già inventato quel Miniver o Ministero della Verità descritto da Orwell in *1984*.

Un'altra osservazione sembra riguardare uno dei fili rossi che attraversano l'opera, anzi si direbbe il più importante fra tutti: il rapporto fra il Duque Ugolino e la Condesa de la Santa Croce rammenta decisamente un tema pure boccacciano, ma di ampia portata medievale e moderna (e non solo, evidentemente) chiamato in spagnolo *El viejo y la niña* (dal titolo di una celebre commedia di Leandro Fernández de Moratín, 1790). Come

¹⁰ «Alessandro [scil. Alessandro Magno] quando intraprese la conquista dell'Oriente, che l'avrebbe portato in Persia e in India, portò con sé un esercito di novellatori. Li chiamava i *confabuladores nocturni* [concediamo a Vargas Llosa un piccolo solecismo ripetuto: parlando in latino, avrebbe dovuto dire *confabulatores*, ma forse questa è pignoleria da vecchio filologo] perché raccontavano solo di notte. Quando la Fortuna [la Dea Fortuna] gli faceva perdere una battaglia, li chiamava ed essi, con i loro racconti, correggevano gli avvenimenti, in modo tale che il grande Alessandro vinceva tutte le battaglie, persino quelle che perdeva. Mi avete capito?»

se lo scrittore, da poco ottantenne, ma dotato di una straordinaria vitalità, volesse esorcizzare non solo la peste, ma anche, piú in generale, la vecchiaia e persino la morte, attribuendo in fondo questa intenzione anche a Boccaccio, che visse la tragedia della peste nel mezzo del cammino della sua vita, a 35 anni e scrisse il *Decameron* negli anni successivi, ma, aggiungiamo noi, lo tenne caro fino alla sua scomparsa, esemplandolo in una bella copia in un periodo infelice anche dal punto di vista della salute.

Ovviamente un testo come *Los cuentos de la peste* non solo dipende da Boccaccio, ma da molte altre influenze esterne che non è il caso di cercar di studiare in questa sede. Giusto per citarne una: alle pp. 143-51, nella decima sezione dell'opera, intitolata «La pittura è il diavolo», il personaggio Boccaccio si scaglia contro la pittura, strumento diabolico, che fa credere nella possibilità di raggiungere la bellezza o addirittura di poter «producir cosas más bellas que las que Dios creó» (*ibi*: 148)¹¹ e induce a pensare che i quadri sono la vita reale. Al contrario (*ibi*: 150)

la palabra es sagrada. Jesús se valió de ella, no de los pinceles, para difundir su verdad. Contar cuentos es un viaje a un mundo inmaterial, no afecta la vida del espíritu. En la fantasía podemos gozar de una libertad que no tenemos en la vida real. Y sin pecar.¹²

E Vargas Llosa sconfinava nel *Ritratto di Dorian Gray*, quando fa dire al suo Boccaccio: «La belleza es fugitiva, como todo en la vida. Las figuras de las tablas y los lienzos también se afean» (*ibi*: 149).¹³ Alla fine di questa parte, tuttavia, sembra quasi che ritorni la voce del vero Boccaccio: «Pecan los personajes, no los oyentes ni los lectores» (*ibi*: 151).¹⁴ E in quello che chiama «El cuento más depravado y perverso» (*ibi*: 155),¹⁵ Vargas Llosa introduce una narrazione di suo conio dai tratti erotici e teratologici con un mostro sessualmente abnorme che il Duque Ugolino incita contro

¹¹ «Produrre cose piú belle di quelle create da Dio».

¹² «La parola è sacra. Gesù si è servito della parola, non dei pennelli, per diffondere la sua verità. Narrare racconti è un viaggio in un mondo immateriale, non affetta la vita dello spirito. Nella fantasia possiamo godere di una libertà che non abbiamo nella vita reale. E senza peccare».

¹³ «La bellezza è fuggevole, come tutto nella vita. Anche le immagini delle tavole e delle tele diventano brutte».

¹⁴ «A peccare sono i personaggi, non gli ascoltatori o i lettori».

¹⁵ «Il racconto piú depravato e perverso».

la Condesa de la Santa Croce e che ricorda certi personaggi horror o piuttosto certi *Racconti immorali* di Walerian Borowczyk.

Il finale reca un titolo in forma interrogativa: ¿*Despedida?* (ovvero *Congedo?*); ne sono protagonisti il Duque Ugolino e la Condesa de la Santa Croce, che dovrebbero tornare come gli altri a Firenze, ma la donna risulta pure colpita dal morbo pestilenziale e muore, salvo riprendersi immediatamente dopo: al termine si allontana guardando il marito (?) con un sorriso tra il pietoso e il beffardo, mentre il Duque Ugolino, sereno e sorridente mormora (sono le ultime parole del testo): «Recuerda que puedo resucitarte cuantas veces haga falta, Aminta, amor mío» (*ibi*: 249).¹⁶

In conclusione *Los cuentos de la peste* sembrano complessivamente poter rientrare in un orizzonte che continua quello che Severo Sarduy (1974) definiva Neobarocco, nel quale è quasi implicito il concetto di deflagrazione della post-modernità. Anche Omar Calabrese (1987 e 1991) concepisce un neobarocco postmoderno con destrutturazione dei paradigmi, dove prevalgono l'eccesso, il caos, la ripetizione, la instabilità e la metamorfosi, la distorsione e la perversione.

3. PAOLO E VITTORIO TAVIANI, *MARAVIGLIOSO BOCCACCIO*

Il film dei fratelli Taviani condivide con *Los cuentos de la peste* di Vargas Llosa una forte valorizzazione della cornice del *Decameron*, non solo con la lunga sequenza iniziale della peste, ma anche con le scene in villa dei dieci novellatori; gli autori (responsabili anche della sceneggiatura) rispettano il gruppo dei dieci e i loro nomi, limitandosi a chiarire i rapporti sentimentali fra i tre ragazzi e tre delle sette fanciulle ed escludendo i servitori. All'interno di questa cornice, rappresentata in modo non molto efficace,¹⁷ malgrado la buona resa degli attori, il film si limita giocoforza a tradurre un certo numero di novelle, precisamente cinque, ognuna appartenente a una diversa giornata: quella di Gentile de' Carisendi (X 4), di Calandrino e l'elitropia (VIII 3), di Tancredi, Ghismonda e Guiscardo (IV 1), delle brache del prete (IX 2) e di Federigo degli Alberighi (V 9).

¹⁶ «Rammenta che posso risucitarti tutte le volte che sarà necessario, Aminta, amore mio».

¹⁷ Decisamente preferibile la nuova e originale incorniciatura dei racconti nel *Decameron* di Pasolini, benché lontanissima dal testo boccacciano.

La pellicola, in fondo, è di tipo molto tradizionale e non regge il confronto con il *Decameron* di Pasolini (che peraltro, nonostante il suo indubbio valore, non era neppure esso un vero e proprio capolavoro). Malgrado la complessiva modestia, il film può comunque vantare alcuni elementi di grande suggestione: i luoghi (o come si dice oggi le *locations*),¹⁸ i costumi, la fotografia e qualche interpretazione, segnatamente quella di Kim Rossi Stuart nella parte di Calandrino.

La successione delle novelle risponde a una sorta di *retrogradatio* interrotta e ripresa: dalla X giornata (quella degli atti liberali e magnifici) si passa all'VIII (giornata delle beffe) e quindi alla IV (degli amori caratterizzati da una fine infelice), poi si risale alla IX (a tema libero e in questo caso comico) e si termina con la V (nella quale si narra di amori che, dopo varie disgrazie, si concludono felicemente). Si comprende il desiderio di far vedere una certa varietà di toni, escludendo però l'elemento tipicamente decamerotico: l'unica scena di nudo riguarda, si direbbe un po' impropriamente, le terga di Ghismonda (parti basse comprese), non tanto perché dà visibilità a qualcosa che in fondo Boccaccio lascia intendere, ma perché il tono complessivo della novella non pare richiederlo; un po' come nel caso – ancor peggiore – dei *Promessi Sposi* di Salvatore Nocita, in cui si vedeva una Lucia (l'attrice francese Delphine Forest) tanto realisticamente accaldata per il lavoro nella filanda, da mostrare il busto in trasparenza, sotto l'unica copertura d'una camiciola sudata (don Lisander sarebbe inorridito).¹⁹

Comunque non tenterò, del film, un'analisi da critico cinematografico, perché tale non sono, pur ricordando qualche bella invenzione di regia. Per esempio le piume del falcone ucciso da Federigo che svolazzano per la cucina e continuano a farlo sovrapponendosi all'immagine dei due commensali (Federigo e Monna Giovanna) durante il pranzo. Oppure alcuni particolari che riguardano la prima novella, quella di Gentile de' Carisendi. Questo racconto è forse quello che subisce il maggior

¹⁸ Il film è stato girato in Toscana (Pistoia, con la sua Piazza del Duomo; il borgo di Pienza e il Castello di Spedaletto; la Villa La Sfacciata di Firenze e la Piazza Grande a Montepulciano) e in Lazio (la Basilica di Sant'Elia e il castello di Montecalvello, in provincia di Viterbo; l'abbazia di Sant'Andrea in Flumine a Ponzano Romano e la Villa Giustiniani Odescalchi a Bassano Romano).

¹⁹ In verità nell'episodio delle brache del prete, anche quest'ultimo è sorpreso senza panni interiori.

numero di modifiche rispetto al testo di Boccaccio; innanzi tutto la malattia di Catalina è la stessa peste che sta spopolando Firenze, poi la donna non è affatto incinta e suo marito, quando lei è agonizzante, stende il braccio per darle una carezza, ma viene bloccato dalla mano della madre; in questo modo Niccoluccio Caccianemico risulta un personaggio negativo, vittima di una madre volitiva e spietata. La morte apparente e la guarigione, grazie anche alla madre di Gentile, si somigliano abbastanza nei due testi, ma quando, nella scena del banchetto con il quale il Carisendi mostra la rediviva e chiede con chi sia giusto che resti, col marito che l'ha abbandonata o con lui che l'ha salvata, Niccoluccio, dopo aver riconosciuto Catalina, stende una mano per darle una carezza, ma a questo punto è la moglie a fermare il suo braccio e, diversamente dalla novella di Boccaccio, a respingerlo, preferendo rimanere con Gentile. Certo, le innovazioni imposte al racconto lo rendono lontanissimo dal significato del *Decameron*, ma sono introdotte con una certa efficacia narrativa che sfrutta soprattutto il motivo del "doppio": le due madri dal carattere opposto e i due gesti dalle conseguenze molto diverse. Al primo racconto nuoce forse, un'interpretazione non proprio all'altezza, tanto da parte di Riccardo Scamarcio quanto da quella di Vittoria Puccini, che hanno dato migliori prove in altri film.

Una seconda novella che soffre cambiamenti di gran rilievo e intrusioni narrative di vario genere è quella di Tancredi, principe di Salerno, dove è interessante il rapporto fra il nobile e l'umile Guiscardo, spadaio e cesellatore, che instaura un triangolo con qualche sfumatura di diversità fra i tre protagonisti: da una parte un padre con tendenze ancor più spiccatamente incestuose che cerca di soffocare e dall'altra in fondo non uno, bensì due figli dilette: una figlia naturale e un giovane che è quasi un figlio adottivo, tant'è che è Tancredi stesso a metterli in contatto senza prevedere il rischio di una relazione che non è realmente fraterna. Il particolare per cui il primo marito di Ghismonda è anziano, quasi Tancredi volesse favorire un rapido ritorno della figlia a casa; il dettaglio della coppa cesellata da Guiscardo e donata a Ghismonda; quello dello stemma della casata del principe; l'incontro fra i due giovani, nel quale una battuta volgarotta di Guiscardo desta l'interesse della fanciulla (e il linguaggio normalmente "basso" di lui); l'oscura profezia della farfalla che affoga nel vino di quella stessa coppa (e il facile simbolismo vino versato = sangue);²⁰

²⁰ Simbolismo spesso sfruttato nel cinema, come, tanto per citare un esempio, in *Ehira Madigan* di Bo Widerberg, 1967.

l'estemporanea interlocuzione fra Ghismonda e le fanciulle della brigata decameroniana sono tutti elementi nuovi, a volte glossatori, a volte amplificatori, che, insieme con qualche dialogo non indovinato, fanno perdere alquanto l'efficace linearità tragica della novella.

Anche le altre novelle subiscono mutamenti più o meno vistosi (dai ceci su cui s'inginocchia la monaca Isabetta al cane regalato al figlio di Monna Giovanna perché si dimentichi del falcone ad altri ancora), e pure i fratelli Taviani, come Vargas Llosa, cedono almeno una volta alla tentazione di contaminare: è il caso della novella delle brache del prete, alla quale aggiungono un prologo in cui si vedono delle bambine destinate a diventare future monache più o meno come la Monaca di Monza di manzoniana memoria.

4. CONCLUSIONI

Una caratteristica che unisce le due opere di cui ci stiamo occupando è, in fondo, la dialettica fra teatro e racconto. Nel caso dei *Cuentos de la peste* si tratta in effetti di un'opera teatrale che fagocita la narrazione, piegandola nel modo in cui s'è visto, alla ritualità scenica. Nel caso del film, c'è una sorta di dicotomia: le parti relative alla cornice subiscono un trattamento tale che a volte sembrano non momenti costitutivi di un film, ma la ripresa di un'opera di teatro con una o al massimo due o tre camere fisse (un po' *à la manière* di certo Carlos Saura, quello dei film dedicati alla danza: *Bodas de sangre*, *Carmen Story* eccetera). I personaggi talora si muovono come su un palcoscenico, non con la libertà concessa in uno spazio libero seguito da una o più cineprese e dai meccanismi registici e di montaggio ben noti (carrelli, dolly, dissolvenze eccetera). Viceversa, nelle novelle, pur sempre mantenendo talora un che di ieratico, anche eventualmente a fini comici, come nella piacevole resa della novella della badessa Usimbalda, le riprese si fanno più mobili e ariose, più inclini a stabilire un rapporto fra uomo e natura, grazie anche, come si diceva agli stupendi scenari toscani. Anche qui, non senza eccezioni: infatti nella novella di Tancredi, per dar maggior teatralità alla storia, viene ommesso tutto il racconto "avventuroso" di come i due amanti si incontrano attraverso la grotta e la fune a nodi e cappi, e persino la discesa per il balcone del vecchio principe di Salerno.

Tanto *Los cuentos de la peste* come *Maraviglioso Boccaccio* partono dall'idea di una fuga dall'atrocità; in un'intervista contenuta nel DVD del film, Paolo Taviani decodifica la peste del 1348 come la malattia contemporanea costituita dai morti nei tentativi migratori del Mediterraneo. Ed evidentemente anche Vargas Llosa vede, senza rivelarlo, un'ombra contemporanea che ci rende tutti esposti alla peste, oltre che naturalmente destinati alla morte. Ma allora ci si può chiedere: quali sono le risposte dei tre artisti? Quella dello scrittore peruviano è certo complessa, al limite dell'indecifrabile e tutto sommato assai poco consolatoria, pur nel finale descritto; quella dei fratelli Taviani, che iniziano e terminano con due atti di magnanimità, pare in fondo più ottimista. Entrambi colgono, in fondo, sia pure in modo diverso, la profonda contraddizione insita nel *Decameron*.

Alfonso D'Agostino
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Boccaccio, *Decameron* (Quondam–Fiorilla–Alfano) = Giovanni Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, BUR, 2013.
- CP = Mario Vargas Llosa, *Los cuentos de la peste*, Barcelona, Alfaguara, 2015.
- MB = *Maraviglioso Boccaccio*, un film di Paolo e Vittorio Taviani, Roma, Teodora film, 2015 (DVD).

LETTERATURA SECONDARIA

- Branca 1999 = Vittore Branca (a c. di), *Il Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999, 3 voll.
- Calabrese 1987 = Omar Calabrese, *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987.
- Calabrese 1991 = Omar Calabrese, *Caos e bellezza*, Milano, Domus Academy, 1991.
- Picone 1988 = Michelangelo Picone, *Tre tipi di cornice novellistica. Modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, «Filologia e critica» 13 (1988): 3-26.
- Sarduy 1972 = Severo Sarduy, *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana, 1974.

INDICE GENERALE

Anna Maria Cabrini, Alfonso D'Agostino, <i>Presentazione</i>	3
Lucia Battaglia Ricci, <i>L'Omero di Boccaccio</i>	7
Johannes Bartuschat, <i>«I poeti non sono le scimmie dei filosofi»: osservazioni sul rapporto tra poesia e filosofia nelle «Genealogie deorum gentilium»</i>	47
Claude Cazalé Bérard, <i>Boccaccio narratore di vite e opere di poeti. A proposito del «De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia»</i>	67
Giancarlo Alfano, <i>Tra Dante e Petrarca: Boccaccio e l'invenzione della tradizione (ancora sulla politica degli autori)</i>	93
Renzo Bragantini, <i>Ancora su fonti e intertesti del «Decameron»: conferme e nuovi sondaggi</i>	115
Ilaria Tufano, <i>Letteratura sacra e religiosi nel «Decameron»: le prime tre Giornate</i>	139
Cristina Zampese, <i>«Di palo in frasca». Per «Decameron» VI 9</i>	161
Anna Maria Cabrini, <i>Piume d'angelo, penne di pappagallo</i>	179
Beatrice Barbiellini Amidei, <i>A proposito dell'invocazione a Venere, al Sonno e al libro nella «Fiammetta»</i>	197
Francesco Spera, <i>La parola diretta dalla «Commedia» al «Decameron»</i>	213
Giuseppe Polimeni, <i>«Con una sola parola»: il motto di Cisti, l'intesa con il lettore</i>	229
Elisabetta Menetti, <i>Le parole del racconto dopo Boccaccio</i>	247

- Maria Rosso, *Le discendenti di Zinevra (Diramazioni spagnole di «Decameron» II 9)* 261
- Alfonso D'Agostino, *Boccaccio 2000. Il «Decameron» sulle scene e al cinema* 283

BIBLIOTECA DI CARTE ROMANZE

Direzione

Anna Cornagliotti, Università degli studi di Torino, Italia
Alfonso D'Agostino, Università degli studi di Milano, Italia
Matteo Milani, Università degli studi di Torino, Italia

Comitato scientifico

Paola Bianchi De Vecchi, Università per stranieri di Perugia
Pietro Boitani, Università degli studi "La Sapienza" di Roma
Brigitte Horiot, Université de Lyon III, Francia
Pier Vincenzo Mengaldo, Università degli studi di Padova
† Max Pfister, Universität Romanistik Saarbrücken
Sandra Ripeanu Alteni, Universitatea Bucuresti
† Cesare Segre, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma
Francesco Tateo, Università degli studi di Bari
Maurizio Vitale, Università degli studi di Milano

Comitato Editoriale

Hugo Óscar Bizzarri, Université de Fribourg
Maria Colombo Timelli, Università degli studi di Milano
Frédéric Duval, Université de Metz
Maria Grossmann, Università degli studi dell'Aquila
Pilar Lorenzo Gradín, Universitade de Santiago de Compostela
Luca Sacchi, Università degli studi di Milano
Elisabeth Schulze Busacker, Università degli studi di Pavia

VOLUMI PUBBLICATI

1. *La guerra di Troia in ottava rima*. Edizione critica a cura di Dario Mantovani
2. *La virago evirata. La dame escoillee* (NCRF, 83). Edizione critica a cura di Serena Lunardi
3. *Moralitas Sancti Heustacii. Mistero provenzale*. Edizione critica a cura di Luca Bellone
4. Antonio Montinaro, *La tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo*
5. *Il Lucidario bergamasco* (Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. MA 188). Edizione critica a cura di Marco Robecchi
6. Diego Stefanelli, *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*
7. *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino