

misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura
e cultura varia*

Nuova Serie
ANNO XII-XIII

numero
2 (2013)
1 (2014)



La Fenice
CASA EDITRICE

Fondatore
GIOACCHINO PAPARELLI

Comitato scientifico

GIULIANA ANGIOLILLO – ANGELO CARDILLO – CARLO CHIRICO – EMILIO GIORDANO
ALBERTO GRANESE – ANTONIA LEZZA – SEBASTIANO MARTELLI – LUIGI MONTELLA
LUIGI REINA – FRANCESCO SICA – ROSA TROIANO

Redazione

NUNZIA ACANFORA – DOMENICA FALARDO – ROSA GIULIO

Direzione, Redazione, Amministrazione

“La Fenice” Casa Editrice

Via Porta Elina, 23

Tel. 089 226486

84121 Salerno

Responsabile

POMPEO ONESTI

La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi cui i testi vengono sottoposti per un preliminare vaglio scientifico.

Questo fascicolo della rivista è pubblicato con un contributo del Dipartimento di Studi Umanistici – Sezione di Italianistica dell’Università degli Studi di Salerno

Versamenti: C.C. P. 55967046 intestato a “La Fenice” di Onesti Simona Emma & C. s.a.s.; Bonifico bancario IT75P0760115200000055967046 a “La Fenice” di Onesti Simona Emma & C. s.a.s. – 84100 Salerno – Abbonamento Annuo € 51,64 – estero € 80,00 – Prezzo di un fascicolo € 25,82 – Numeri doppi € 51,64

*Autorizzazione del tribunale di Salerno
n. 366 del 28 – 12 – 1971*

Pubblicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

MISURE CRITICHE
Nuova Serie

ANNO XII-XIII
n. 2 (2013) - n. 1 (2014)

Luglio - Dicembre 2013
Gennaio - Giugno 2014

Numero monografico

700 ANNI DOPO.

BOCCACCIO: COSA SI È DETTO, COSA SI PUÒ ANCORA DIRE.

UN BILANCIO, TANTE PROPOSTE

a cura di

Antonio Biagio Fiasco e Emma Grimaldi

SOMMARIO

EMMA GRIMALDI, <i>Ancora per Boccaccio, settecento anni dopo</i>	pag. 7
FELICE MESSINA, <i>Genesi e morfologia di un compendio nella storiografia angioina: il caso del "Villani napoletano"</i>	» 30
TOMMASO SALVATORE, <i>Boccaccio editore di Petrarca (e Dante): il codice Chigi LV 176</i>	» 62
STEFANIA CAMERA, <i>"Seiuncti licet corporibus, unum animo". Dialoghi d'autore tra Giovanni Boccaccio e Francesco Petrarca</i>	» 87
DOMENICO D'ARIENZO, <i>Marte e Venere alla guerra del tempo: il lascito metrico di Giovanni Boccaccio al poema cavalleresco italiano</i>	» 111
ANTONIO BIAGIO FIASCO, <i>Prima degli schemata... Alle origini dell'ars narrandi di Boccaccio: elementi di grammatica diegetica in due episodi dei libri IV e V del Filocolo</i>	» 135
CHIARA ROSATO, <i>"Quanto egli era bello il luogo ov'io era venuto". Rappresentazioni del Giardino e del Paradiso Terrestre in terza rima tra Boccaccio e Dante</i>	» 168
VIRGINIA PALE, <i>Giovanni Boccaccio. Da una vita, un romanzo</i>	» 184
NICOLA ALVINO, <i>L'amore ai tempi della peste: metafore sessuali nel Decameron</i>	» 215
ANTONELLA CAPOZZOLI, <i>Il Decameron, la Fortuna e i mercatanti della Seconda Giornata</i>	» 231
MARILINA DI DOMENICO, <i>La Settima Giornata: mascheramenti, figure femminili e profili di lettura</i>	» 249
ROSSELLA TERRACCIANO, <i>Michele Colombo editore del Decameron</i>	» 287
GABRIELLA AVAGLIANO, <i>Il Decamerone sullo schermo: dall'era del muto al cinema di Pasolini</i>	» 317

ANCORA PER BOCCACCIO,
SETTECENTO ANNI DOPO

Sono trascorsi circa tredici mesi dalle giornate tra il 22 e il 25 ottobre 2013, quando nel giusto ambito di ufficiale solennità, pertinente le molteplici celebrazioni per la ricorrenza del settimo centenario della nascita di Giovanni Boccaccio, si svolse per una felice sinergia fra le tre Università di Napoli e l'Università degli Studi di Salerno, il convegno *Boccaccio Angioino*: un convegno denso e pluriarticolato, comprensivo di due ampie aree tematiche. *Boccaccio a Napoli*, la prima, intesa a focalizzare la produzione giovanile del Certaldese, inscrivibile nell'arco cronologico fra il 1327 e il 1341, tra *Caccia di Diana* e *Teseida*. Tempo di un brillante apprendistato all'arte delle Lettere, e ancor prima, di un felice soggiorno, tale da imprimere stabilmente, nell'orizzonte affettivo del più grande narratore europeo, un'immagine di Partenope, quale "Gerusalemme perduta", poi sempre invano vagheggiata. *Napoli e Boccaccio*, la seconda, a più marcato carattere interdisciplinare, volta a decifrare momenti e figure di particolare significato, in senso artistico/culturale, del quadro socio/politico caratterizzante in quegli anni la Capitale del Regno. Fenomeni artistici, presenze intellettuali, norme e statuti regolanti la vita collettiva, configurazione e innovazioni del tessuto urbano: tutto quanto, in un'ottica storiografica, può collocarsi come imprescindibile polo d'interrelazione per la precoce vocazione letteraria di un giovane oltremodo brillante, gravitante per individuale destino nell'area di quell'alta finanza fiorentina che sulle sorti della monarchia angioina giocava un ruolo non poco decisivo.

Una simile premessa mi è parsa necessaria visto che, a tredici mesi di distanza da quelle giornate – tredici è cifra boccacciana, voglio sperare benaugurale – mi trovo piacevolmente coinvolta nell'impegno di introdurre, questa raccolta di dodici saggi, che proprio per l'ampio ventaglio dei motivi affrontati, delle giornate di convegno e dei relativi Atti di prossima

pubblicazione, può idealmente costituire una coda o appendice. A patto, beninteso, di non caricare simili lemmi del frequente senso deterioro rimarcante un'inutile escrescenza tardiva. Dodici saggi di cui sono autori, afferenti a vario titolo alle suddette università campane, giovani dottori e dottorandi di ricerca in Italianistica, neo-laureati o laureandi di secondo livello (Laurea Magistrale) in Filologia Moderna.

I modi di prammatica dell'introduzione non implicano un semplice impegno redazionale; a farmi sentire più direttamente chiamata *in medias res*, è il dover rendere conto e ragione della *dispositio* interna alla raccolta. Dell'ordine in cui ho pensato di collocare i diversi contributi, secondo un criterio, itinerario, supportato – voglio sperare – da una certa logica e da un sufficiente raziocinio, ma che resta sempre e comunque criterio soggettivo, dunque, opinabile.

Mi è parso doveroso affidare l'onore e l'onere del giusto cominciamento ad un saggio non di stretta pertinenza boccacciana, bensì relativo a problemi di ricezione e definizione della scrittura storiografica in ambito napoletano, da ricondursi all'avvento e alla stabilizzazione nel Regno della dinastia Angioina. Mi riferisco al saggio di Felice Messina, *Genesi e morfologia di un compendio nella storiografia angioina: il caso del "Villani napoletano"*, volto alla descrizione di quella sezione della *Cronaca di Partenope* (IIIa), in cui si rielaborano capitoli di storia napoletana scelti dalla *Nuova Cronica* di Giovanni Villani. Messina fonda il suo discorso sulla recente edizione critica, curata da Samantha Kelly (2011), delle prime due parti della *Cronaca di Partenope*, attribuite dalla studiosa americana a Bartolomeo Caracciolo, richiamando per altro, della *CrP*, prima opera storiografica d'età angioina, la natura composita che le deriva dal fondarsi sull'assemblaggio di testi d'argomento storico, alcuni originali, altri di provenienza eterogenea. Una natura appunto indicativa del momento relativamente tardo, in cui matura in Napoli un precipuo interesse storiografico, successivo al consolidarsi del potere della Casa d'Angiò e alla piena fioritura delle attività economiche e finanziarie della colonia mercantile fiorentina, in un inedito clima culturale che è stato definito "amalgama toscano-napoletano". Non essendo io una filologa, e non avendo più – realisticamente – il tempo per diventarlo, sono lieta di delegare ad altri lettori, più ferrati in materia, la valutazione della sicura perizia e del solido *background* specialistico con cui l'autore si addentra in problematiche di decodifica testuale differenziate, a seconda della diversa cronologia delle parti componenti la *Cronaca*. Rilevanti, a fronte delle mie più che limitate capacità di giudizio, mi sono sembrate le osservazioni che Messina muove, sulla scia di Barbato, sulle diverse figure

agenti nell'ambito della tradizione del testo. Dal "traduttore-rifacitore", colui che sul codice opera innovazioni e un numero più o meno congruo di variazioni del messaggio, al "rielaboratore", colui che innovando, modifica interamente codice e messaggio, sino al "compendiatore", che a partire da quanto ritiene di interesse prevalente, per il suo pubblico e/o per il suo committente, opera con ancor più radicale disinvoltura in senso selettivo e interpretativo. Omettendo magari passi relativi a determinati episodi, o enfatizzandone altri di opposto tenore, finendo quindi con l'offrire, del quadro evenemenziale, una prospettiva distante, non poco falsata rispetto a quella originaria. Sono dunque grata a Felice Messina, soprattutto per avermi riportato alla mente la quantità di passaggi a rischio inerenti la trasmissione/tradizione del testo, quindi, a più largo raggio, le oggettive ambiguità sottese al formarsi della memoria storica collettiva, con cui tutti facciamo i conti nel relazionarci al nostro presente.

In seconda e in terza battuta ho invece voluto posizionare due testi di argomento affine; dedicati entrambi al sodalizio umano e intellettuale intercorso tra Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio. A tale argomento, Tommaso Salvatore si accosta in *Boccaccio editore di Petrarca (e Dante): il codice Chigi LV 176*, trovando brillante pretesto incipitario nell'ottavo capitolo del romanzo *Il copista* di Marco Santagata. Più precisamente, nel passo in cui – sulla base di quanto a suo tempo osservato da Mariarosa Giacomini circa l'intertestualità tra *Rvf* 323 e *Dec.* V, 8 – si immagina un dialogo fra le due 'Corone', ipoteticamente collocato durante l'incontro padovano dell'estate 1368. In esso, di fronte al dichiarato entusiasmo del Boccaccio, per aver riscontrato nella "canzone delle visioni" un'allusione alla novella di Nastagio degli Onesti, Santagata colloca un Petrarca graziosamente magnanimo, tacitamente intento a riflettere sullo straordinario stupore dell'amico, ove mai dovesse immaginare quanto l'averlo tempo addietro messo a parte del proprio progetto, di un libro di novelle raccontate al tempo della peste e racchiuse in una cornice, sia stato fattore determinante per il suo laborioso esercizio di sistemazione delle *rime sparse*, nell'organicità di un macrotesto unitario, che nella più tarda definizione di *Canzoniere* troverà titolo e identità di prototipo. Felicemente coniugando brillante invenzione e plausibile verosimiglianza, il dialogo riproduce il dislivello proporzionale, a base del quadro sintetico consolidatosi nel tempo, implicante la radicale diversità d'atteggiamento tra un Petrarca, *magister* benevolo, oltremodo consapevole della sua grandezza e del suo prestigio, e un Boccaccio che su un ideale gradino più basso, interamente si cala nel ruolo del *discipulus* compunto e

riverente. Ad aggiustare il tiro di una simile «immagine stereotipa di uno scambio unidirezionale» sono stati nel secondo Novecento soprattutto gli studi di Vittore Branca, proponenti in alternativa quella ben più scientificamente proficua di una convergenza di interessi e problematiche, e anche di particolari soluzioni stilistiche. In questo ampio solco Salvatore s'inserisce con le sue puntuali osservazioni sul manoscritto LV 176 del fondo Chigiano della Biblioteca Vaticana, recante la trascrizione da parte del Boccaccio, risalente agli anni 1363/1366 – riconosciuta autografa nel 1886 – delle rime volgari petrarchiane in una redazione databile fra il 1359 e il 1362, nella cui titolazione campeggia la formula *fragmentorum liber*. Formula rinviante alla topica dialettica microtesti / macrotesto, tale da lasciare aperta l'ipotesi attributiva allo stesso Petrarca – solito designare *fragmenta* le sue rime volgari – o all'editore Boccaccio, consapevole di un simile uso da parte dell'autorevole amico. Ancor più significativa, come Salvatore pone nel giusto rilievo, la posizione conclusiva nel manoscritto LV 176 dei *R.v.f.*, preceduti nell'ordine dal boccacciano *Trattatello in laude di Dante* – in una seconda redazione in cui, quasi per certo, a seguito di una petrarchiana valutazione di lettura, si smorzano alcuni precedenti entusiasmi – dalla *Vita nuova* di Dante, dalla canzone di Cavalcanti *Donna me prega* con la glossa di Dino del Garbo, dal carme di Boccaccio *Ytalie iam certus honos*, volto a smussare le aristocratiche perplessità dell'amico e Maestro intorno alla giusta gloria da tributarsi all'autore della *Comedia*, e infine da quindici canzoni di Dante, che alle liriche del Petrarca vengono ad affiancarsi. Nel canone così delineato, Salvatore rileva, anche sulla base dei più che frequenti accenni alla 'fiorentinità' accomunante Dante a Petrarca e Boccaccio, lo stabilizzarsi del topos delle tre corone, in un diplomatico *modus operandi* secondo cui più in veste di editore che di autore, il Certaldese si assume il ruolo ancillare di terzo e ultimo, lasciando sospesa la definizione di un primo e secondo posto fra gli altri due eccellentissimi.

Sullo stesso argomento, ma sintonizzandosi sulla linea metodologica della ricostruzione storico/biografica, si muove Stefania Camera col suo "*Seiuncti licet corporibus, unum animo*". *Dialoghi d'autore tra Giovanni Boccaccio e Francesco Petrarca*, di cui è obbligato momento incipitario, sullo sfondo del soggiorno napoletano del giovane Boccaccio, il richiamo di tre incontri decisivi per la sua formazione umana e intellettuale. Da quello, all'origine di una lunga e vivace amicizia con Niccolò Acciaiuoli, che lo introdurrà negli ambienti aristocratici e cortigiani partenopei, al successivo con Cino da Pistoia, a Napoli in qualità di stimatissimo professore di diritto, ma soprattutto, almeno agli occhi del giovane aspirante letterato, amico di Dante e Petrarca oltre che

poeta in proprio. Se messer Cino è colui che per primo parla a Boccaccio di un poeta operante in quel di Avignone, nativo di Arezzo, ancor più rilevante nell'illustrargli, di Francesco Petrarca, la vasta e moderna cultura, si mostra Dionigi da Borgo Sansepulcro, chiamato da Parigi a Napoli da re Roberto, come maestro di retorica, nonché in virtù delle sue doti diplomatiche. Il monaco agostiniano – donatore al Petrarca delle *Confessiones* – chiede al sovrano d'essere lui ad esaminare il cantore di Laura in vista dell'incoronazione poetica, sapendo quanto un così prestigioso patrocinio sarebbe gradito all'interessato. A questo proposito Petrarca soggiorna a Napoli tra febbraio e marzo del 1341, intrattenendo dotte conversazioni con re Roberto, per altro desideroso di farsi diretto agente, nella stessa Napoli, di una simile cerimonia onorifica che si terrà invece in Roma, secondo tradizione, l'8 aprile 1341. Sull'opposto versante, se in occasione dell'incontro fiorentino del 1350, Petrarca scriverà di essere stato accolto dal Boccaccio con «*miro nondum visi hominis desiderio*», è giusto domandarsi a quando risalgano per lui le prime notizie sul suo tanto fervente ammiratore, e ipotizzare, per un primo contatto a distanza, la mediazione di Sennuccio Del Bene, guelfo bianco esule, oltre che poeta stilnovista, che l'Aretino conosce ad Avignone diventandone amico. È comunque certo che l'ammirazione di Boccaccio per Petrarca nasce molto più per suggestione delle tante lodi udite su di lui, che non per una diretta conoscenza dei suoi scritti, e che primo vero frutto di essa è, del 1339, l'epistola *Mavortis miles extrenue*, seguita, qualche tempo dopo, dalla biografia *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia*, atto di riguardoso omaggio offerto dal Certaldese al cantore di Laura. Facendo tesoro di alcune recenti osservazioni di Giancarlo Alfano, Stefania Camera si sofferma poi sull'importanza che un evento catastrofico di enormi proporzioni, il diffondersi della peste, viene ad assumere nell'esperienza umana e intellettuale dei due autori. L'anno terribile 1348, anno della morte nera, determina di fatto nascita e organizzazione interna dei *Rerum vulgarium fragmenta* come del *Decameron*. La morte di Laura è l'evento che induce Petrarca a progettare una sistemazione delle sue *rime sparse* che tratteggi il percorso esemplare della storia di un'anima; l'imbestiante venir meno di ogni segno del vivere sociale, sotto la sferza del terrore del contagio, quello che spinge Boccaccio a un'organizzazione repertoriale delle sue novelle, contemplante tutte le possibili evenienze del vivibile e del narrabile, prezioso *vademecum* per tornare ad affrontare la vita e rifondare il mondo dopo la catastrofe. A questo punto, non avrebbe più molto senso, da parte mia, continuare a seguire la minuziosa ricostruzione di eventi, incontri, scambi epistolari fra i due *auctores* che Stefania Camera mette a punto, cercando di decifrare «lo spirito di cui

si nutre un rapporto così profondo e duraturo», consegnato per lo più a un dialogo a distanza che solo un mese prima della morte del Petrarca verrà a fatalmente interrompersi. Anche per lei, come per tanti suoi illustri predecessori – per tutti Francisco Rico con i suoi *Ritratti allo specchio* – cercare di decifrare lo spirito... significa scrostare la patina secolare gravante sullo stereotipo iconico del maestro altezzoso e benevolo e dell'allievo rispettoso e entusiasta, per cercare di distinguere, con occhi sgombri, cosa davvero c'è dietro lo stereotipo di superficie, di quali istanze di tipo socio/storico oltre che esistenziali in senso lato, Petrarca e Boccaccio si fanno davvero portavoce.

Prefigurando un'ideale terza sezione della raccolta, ho posto in continuità tre saggi sull'opera del Boccaccio, gravitanti in un'orbita extradecameronianiana, di cui sono rispettivamente autori Domenico D'Arienzo, Antonio Biagio Fiasco e Chiara Rosato. In *Marte e Venere alla guerra del tempo: il lascito metrico di Giovanni Boccaccio al poema cavalleresco italiano*, D'Arienzo prende a incipit del suo discorso il *Teseida*, opera da collocarsi cronologicamente sul crinale fra felice soggiorno napoletano e forzoso ritorno in Toscana, elevata dal suo autore a ambizioso progetto di fondazione di un ancora inesistente – come osservato anche da Dante nel *De vulgari eloquentia* – poema epico italiano, da configurarsi sui modelli di Virgilio e Stazio, decisamente saltando la fascia dei rifacimenti medievali della materia classica, da Benoît de Sainte-Maure a Guido delle Colonne. La vocazione epica del giovane Boccaccio verrà presto a incrinarsi, soppiantata dal prevalente interesse per la tematica amorosa, nel replicarsi della stessa dinamica già pertinente il *Filostrato*, in cui il prevalere dell'abbattimento per amore, dichiarato nel titolo con apposito conio etimologico, finisce per lasciare sullo sfondo l'argomento troiano e l'implicito intento epico. Altro tratto comune fra le due opere – più rilevante per il discorso di D'Arienzo – è l'uso dell'ottava rima, volta nel *Filostrato* ad un effetto lirico consono all'elegia amorosa; piegata invece nel *Teseida* ad un chiaro effetto narrativo, tale da farne, a giudizio di Roberto Mercuri, «l'antecedente dell'ottava romanzesca ed epica del Quattrocento e del Cinquecento». E non tralascia D'Arienzo di ricordare quanto la stampa a Ferrara nel 1475 del commento al *Teseida* di Pier Andrea de' Bassi abbia positivamente incoraggiato il Boiardo nell'inizio di stesura e celerità di composizione del primo libro de *L'inamoramento de Orlando*, che si è soliti ascrivere al triennio 1476/1479. Di qui, il doveroso passo all'indietro: l'ideale domanda sulle ragioni che – stante l'uso della prosa nel *Filocolo* – possano aver indotto Boccaccio a quello dell'ottava rima, ferma restante una certa consonanza nella determinazione d'intenti.

Nell'*incipit* del *Filocolo*, è infatti reso esplicito il desiderio di ovviare alle recriminazioni di Fiammetta per il fatto che una vicenda d'amore esemplare per costanza e fedeltà, come quella di Florio e Biancifiore, non sia «essaltata da' versi d'alcun poeta, ma lasciata solamente ne' fabulosi parlari degli ignoranti». Si enuncia, in effetti il progetto – ascendente – di conferire dignità letteraria a una delle innumerevoli storie, materiale di basso consumo ad uso degli incolti canterini della tradizione orale. Nel *Teseida*, nella lettera dedicatoria a Fiammetta, è manifesta l'idea di poterle rendere gradito omaggio – sapendola «vaga d'udire e tal volta di leggere una e altra istoria, e massimamente l'amorose» – riducendo «in latino volgare e per rima acciò che più diletta», «una antichissima istoria e alle più delle genti non manifesta». Si rende allora ipotizzabile un percorso inverso – discendente – da una remota epica greca, Teseo contro le Amazzoni nel *Teseida*, la guerra di Troia nel *Filostrato*, ad una piacevole storia d'amore che una nobile donna possa leggere «per diletto». L'impronta epica, implicita nello sfondo e/o pretesto della vicenda, come nell'originario progetto virtuoso sollecitato dalla nota dantesca, è ciò che sembra richiedere l'uso del verso. Ma di un verso che si realizza nella misura dell'ottava, forma metrica non ancora accreditata nell'olimpico dell'alta poesia, che il giovane Boccaccio fa propria e piega duttilmente alla sua inesauribile voglia di raccontare. Non continuo, a questo punto, a costeggiare il discorso di D'Arienzo nell'ampio e articolato tratto intermedio in cui, a fermo corollario delle precedenti argomentazioni, prova a definire in termini diacronici la questione dell'opposizione prosa/poesia nella letteratura delle origini. Cerco di imitare la sua duttilità espressiva per allacciarmi alle osservazioni ultime, supportate dall'eco dei maggiori studiosi sull'argomento, da Roncaglia a Dionisotti, da De Robertis a Balduino, da lui riservate a modi, tempi e forme dei cantari, all'incerta labilità che ne demarca il confine rispetto ai poemi in ottava rima, che con essi un tanto consistente debito hanno contratto.

Nel vivo del giovanile romanzo in prosa ci conduce invece, di Antonio Biagio Fiasco, *Prima degli schemata ... Alle origini dell'ars narrandi del Boccaccio: elementi di grammatica diegetica in due episodi dei libri IV e V del Filocolo*. Nel vivo di quella materia romanzesca «magmatica», in cui al prevalere dell'*inventio* sulla *dispositio* si accompagna una «spiccata tendenza all'*amplificatio*», Fiasco mette dapprima a fuoco l'area mediana compresa fra il capitolo 67 del libro III e l'87 del IV. Dalla partenza dell'eroe alla ricerca dell'amata perduta, preceduta dall'*orazion picciola* rivolta ai propri compagni d'avventura, che iscrive l'imminente viaggio per mare – organico, secondo Bachtin al romanzo di avventura e di prove – sotto il segno

dell'Ulisse dantesco, sino al fortunoso arrivo ad Alessandria, dove Biancifiore è stata rinchiusa in una torre inaccessibile. È noto come messo di fronte al campo virtuale di una triplice possibilità strategica mirata all'azione liberatoria: *per prieghi* o *per forza* o *con ingegno*, Florio seguirà la terza ipotesi riuscendo a farsi amico l'arabo Sadoc, guardiano della torre, sfruttando la sua passione per il gioco degli scacchi e ottenendone la complicità per introdursi nottetempo presso Biancifiore. Ancora più noto il prosiegue dell'avventura, dalla scoperta degli amanti, alla condanna al rogo, alla finale salvezza per virtù d'agnizione; non fosse per altro, per quell'*abstract*, o più serrata e coerente *reductio*, che dal magma romanzesco Boccaccio trarrà nella novella V, 6 del *Decameron*, ritagliandola sulle figure di Gian da Procida e Restituta, offrendo per altro valido ipotesto al Tasso per la sua conchiusa storia di Olindo e Sofronia. Di alcuni tratti dell'ampia sezione scelta a proprio campo di lettura, Fiasco non manca di proporre puntuali segmenti di confronto analogico col trecentesco *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, richiamando la *quête* sul problema di una sua datazione anteriore o posteriore al romanzo del Certaldese: – Crescini – Balduino – Quaglio *vs.* Monteverdi – De Robertis – Dionisotti. Non può certo sorvolare sulla macrosequenza che di tale sezione costituisce il centro ideale: l'episodio delle tredici questioni d'amore, esteso fra i capitoli 14 / 72 del IV libro, e non può non farlo senza richiamare su tale episodio – inconsapevole cartone preparatorio del futuro capolavoro – il lungo e ricco dibattito critico su come esso debba essere inteso: alla stregua di parentetico, autonomo intervallo lungo il corso della *quête*, o come imprescindibile momento di crescita intellettuale, alla *quête* consustanziale, in virtù di quel processo osmotico che fa di ogni *quête* un *Bildungsroman*. Ma se già la notorietà dell'argomento rende inutile il parlarne, tanto più mi sembra fuori luogo l'essere io a farlo, avendolo già fatto nelle giornate del convegno. Quello di cui allora non ho parlato – ma ben più vigile della sua smemorata maestra Fiasco offre adesso intelligente riparo – è quella sorta di micro-replica rovesciata evocante tra i capitoli 17 e 28 del libro V gli sfoggi dialettici di una ben più ridotta brigata, costituita di sole quattro donne, narratrici delle loro poco onorevoli esperienze amorose, vere e proprie storie scellerate. In una zona del romanzo pressoché terminale, quando già si è realizzato *l'happy end* amoroso, la progettualità a largo raggio, intesa ad un'ideale chiusura del cerchio, riporta Florio – non più Filocolo dopo aver ricevuto il battesimo – nei dintorni di Napoli; qui Idalogos, trasformato in pino a seguito di una sfortunata storia d'amore, lo prega di portare sue notizie alla donna amata che, per quanto gli è dato sapere, si trova in una delle tante

grotte del «duro monte Ibero», anch'ella trasformata in «bianco marmo» per divino castigo. In compiuta parentesi metadiegetica si apprende che la stessa sorte è toccata ad altre tre sue compagne, dal momento che l'ira degli dei ha colpito con una punitiva metamorfosi quattro bellissime donne partenopee – probabili parenti o affini di quelle nel libro IV discettanti leggiadre questioni di etica amorosa – per i loro «lascivi ragionamenti». O piuttosto, per la *hybris* di cui questi sono intessuti, riducendosi quelle lascivie verbali a variazioni su un unico tema che, a partire dal compiaciuto racconto delle tante sofferenze inflitte ai loro infelici amanti – fra questi lo stesso Apollo, portatore di un discreto curriculum di amori non riusciti – sempre ribadisce l'indiscussa superiorità dello straordinario potere delle donne, sulla potenza degli dei. Alleiram, la donna amata da Idalogos, proclama la sua «forza maggiore di quella di Venere essere stata», è poi Asenga a rivendicare il suo diritto ad «essere chiamata dea», quindi Airam a vantarsi di aver beffato Apollo, ultima Annavoi, a dirsi orgogliosa di aver sfidato Diana. Se l'apoteosi blasfema scatena la vendetta divina nel contrappasso metamorfico che muta Alleiram in duro marmo, Asenga e Annavoi in un «picciolo pruno», Airam in «granato», a contrassegnare come contro natura il *modus loquendi* delle quattro donne è primariamente, di ognuna di esse, la cifra onomastica che in bifronte linguaggio, di Mariella, Agnesa, Maria, Iovanna, costituisce il rispettivo palindromo, topica figura del rovesciamento. Già l'inversione dei nomi vuole dunque segnalare, quale primaria chiave di lettura dell'episodio, il senso della radicale antitesi che a quello delle questioni d'amore del libro precedente lo contrappone, rovesciando in *ars damnandi* quella leggiadra *ars dicendi* che dell'arte del vivere è primaria espressione. Ce n'è abbastanza, mi sembra, per poter attribuire al giovane Boccaccio, al suo primo (?) importante cimento, una forse inconsapevole messa a punto del carattere anfibologico del *Logos*, del potere ad un tempo salvifico e distruttivo della parola, tanto tempo prima di affidare al *Logos*, nel capolavoro, il compito di rifondare il mondo, ma anche di circoscriverlo e delimitarlo in una tutta verbale separatezza.

Ultima anta del trittico, «*Quanto egli era bello il luogo ov'io era venuto*» *Rappresentazioni del Giardino e del Paradiso Terrestre fra Boccaccio e Dante*, di Chiara Rosato, che in lodevole *concinnitas*, senza risparmiarsi sulla pregnanza del contenuto, si sofferma primariamente sull'uso della terza rima in Boccaccio, uso su cui Paolo Orvieto ha definito l'esistenza di un congruo repertorio comprensivo della *Caccia di Diana*, dell'*Amorosa Visione*, del *Serventesse delle belle donne* e in parte della *Comedia delle ninfe fiorentine*. Circa l'origine di un simile uso metrico, oltre alle osservazioni di Dionis-

sotti vengono ricordate quelle di Contini successive al 1984 – edizione del *Fiore* – richiamanti la fedeltà di Boccaccio al modello dantesco nel ricondurre la terza rima alle “terzine imbricate” proprie dei sonetti presenti nel *Fiore*, nonché la proposta di Leonardi, circa la possibile derivazione di tale metro dalla sirma a rime alterne del sonetto, in termini già rinvenibili nella produzione poetica d’argomento amoroso di Guittone d’Arezzo. Prendendo Dante a proprio privilegiato modello, l’autore del *Decameron* ne assume il metro ternario nell’*Amorosa Visione*, testo segnalante la sua felice integrazione nella cultura letteraria toscana, che trova nella *Comedia* il primo termine di riferimento. Ascrivendone sulla scia di Branca agli anni 1342-’43 la prima redazione, viene individuato un momento storico in cui il genere della *visio* già è stato ampiamente legittimato dall’immediata circolazione e dal successo dell’opera dantesca e dalla conseguente assimilazione degli *exempla* antichi, dal commento di Macrobio al ciceroniano *Somnium Scipionis* sino a Boezio, nell’accentuarsi della direzione cristiana, con l’apporto delle fonti biblico/evangeliche, dell’*Apocalisse* in primo luogo. Nume tutelare dell’*Amorosa Visione*, Dante è in effetti citato e indicato per nome, poi definito “il maestro dal qual io / tengo ogni ben” e fatto oggetto di numerosi elogi, ma è soprattutto riguardo alla raffigurazione del Giardino, che l’autrice prova a interrogarsi intorno alle influenze esercitate sull’immaginario di Boccaccio dalla descrizione dantesca dell’Eden. Passa quindi al raffronto dei versi XXXVII, 65-72 nelle due redazioni, per rilevarne variazioni minime, nella scelta e nella collocazione degli aggettivi, variazioni poco rilevanti ai fini della primaria caratterizzazione del giardino: verdeggianti, fioriti, afferenti un’eterna primavera, così da richiamare, di Tibullo, i versi dedicati all’età dell’oro dei *Saturnia Regna* e similmente quelli che nel libro V dei *Fasti* Ovidio dedica a Flora. Nel duplice trionfo di fiori e colori, topos di antica tradizione è la presenza costante della lieve brezza primaverile, ma è poi il confronto con il II capitolo del *Genesi*, dedicato all’Eden o giardino delle delizie a far notare come al di là delle consonanze con altre descrizioni paradisiache, pertinenti ulteriori ambiti culturali, evidenti risultano le corrispondenze testuali tra fonti scritturali e autori classici, per Dante e Boccaccio campi essenziali di riferimento e di condivisione d’immagini. A partire da questa solida impostazione, il discorso di Chiara Rosato ancora si distende nel puntuale raffronto intertestuale fra particolari *loci* dell’*Amorosa Visione* e di *Purgatorio* XXVIII, mentre ricordando che dalla descrizione giovannea della Nuova Gerusalemme è probabilmente tratta l’immagine del giardino circoscritto entro un perimetro quadrato e basso, fa notare come la

stessa icona dell'*hortus conclusus*, “quadro, di bella grandezza”, ritorna a contrassegnare il “Giardino di Pomona” nella quasi coeva *Comedia delle ninfe fiorentine*. Microuniverso «perfettamente conchiuso e non toccato dal tempo», compiuto antesignano del futuro *locus amoenus* «in cui i giovani narratori del *Decameron* si riuniranno per ricreare una città ideale, lontana dalla malattia, dai dolori della peste e dalle sue devastazioni».

Fra i saggi sin qui presentati e quelli prossimi, inerenti al *Decameron*, possibile *liaison*, o momento di opportuno intervallo, mi è parso, di Virginia Pale, *Giovanni Boccaccio. Da una vita, un romanzo*, inaugurato da una sorta di prologo in cui si fa notare la singolare analogia fra la vicenda umana del grande narratore – il suo giovanile approdo a Napoli dalla Toscana – e l’itinerario storico di quella definizione entrata nella memoria collettiva, che fa di Napoli, un paradiso abitato da diavoli, ascritta alle Facezie del Piovano Arlotto da Benedetto Croce, che ne colloca per altro l’origine nel trecentesco *milieu* dei mercatanti fiorentini. Se esegesi di un proverbio e vita di un uomo trovano questo punto di convergenza, la vita dell’uomo Boccaccio è stata, per un certo *côté* della ricerca critica, pretesto di studio delle opere giovanili, assunte a campo di decodifica di riferimenti autobiografici più o meno velatamente disseminati al loro interno. Creandosi una sorta di mito personale e spargendone i tasselli in vari testi, l’autore del *Decameron* si sarebbe dunque proposto come precursore di quella tendenza – che in Foscolo, Alfieri, d’Annunzio avrà illustri rappresentanti – a trasfigurare e/o nobilitare il racconto della propria vita, sino a farne un romanzo, secondo una ben individuabile linea di tendenza, implicita nel solco differenziante fra le opere napoletane e quelle composte dopo il rientro a Firenze. Al segno di un forte coinvolgimento emotivo caratterizzante le prime, darebbe riscontro nelle seconde un diverso, pacato distacco da ogni eventuale spia autobiografica; in ideale rispondenza con quanto il Boccaccio dirà di sé nel proemio del *Decameron*, parlando di una prima fase d’esistenza tormentata da una troppo ardente passione amorosa, risoltasi in salutare metanoia, grazie ad amichevoli e affettuosi conforti, sino a mutare la prima devastante angoscia nella dolcezza del ricordo. Romanzo di una vita è in primo luogo il romanzo parentale; figura di primario rilievo non può dunque non essere quella della madre – sulla quale mancano dati storici attendibili – con buona probabilità un’umile popolana che Boccaccino di Chelino non sposò mai, trasfigurata in compensativa immaginazione in una figlia di re, sedotta dall’intraprendente banchiere durante un suo soggiorno a Parigi nei primi mesi del 1313. Di

qui, la ben presto sfatata leggenda dei natali parigini di Giovanni Boccaccio, che nel voler ingentilire le proprie modeste origini trovava del resto un ottimo maestro di “snobismo genealogico” in Niccolò Acciaiuoli. Amico di grande carisma, capace d'introdurlo entro la corte napoletana, ma anche di plasmare la sua indole negli anni delicati dell'adolescenza, inducendolo ad attribuirsi ascendenze addirittura regali, non diversamente da quanto egli proponeva per sé, vantando origini dalla remota e nobilissima stirpe troiana. In posizione centrale, in ogni ideale autobiografia, non possono poi non stare le vicissitudini d'amore: il 1327, anno del trasferimento a Napoli prelude all'incontro con Fiammetta, presunta figlia naturale di re Roberto, a lungo storicamente riconosciuta come Maria dei conti d'Aquino, pur non godendo una simile identità di accreditamenti documentari. Schematismi e simbologie della coeva cultura letteraria concorrono a nobilitare la vicenda amorosa: tre possibili donne/schermo sono evocate nell'*Amorosa visione*, per celare l'identità dell'amata; inoltre, a sfumare il presumibile riferimento autobiografico, interviene spesso il topos ovidiano, come nel caso dell'avventura notturna della donna risvegliatasi fra le braccia dell'amante, narrata da Caleon nel *Ninfale d'Ameto*, oltre che rievocata dalla stessa protagonista nell'*Elegia di madonna Fiammetta*. Ostinandosi poi una certa critica a vedere nei personaggi delle diverse opere trasfigurazioni letterarie del Boccaccio e della donna amata, a particolare *casus belli* fu assunto il *Filostrato*, o piuttosto la sua eroina Criseida, nella quale Baldelli aveva visto l'incarnazione di Fiammetta venendone, ancora nel 1963, aspramente contestato dal Ricci, oltremodo convinto che la presunta Maria d'Aquino non fosse identificabile nella Filomena dedataria del poemetto, a sua volta possibile *senhal* di un'ancora più sconosciuta Giovanna. Non presentando il *Filocolo*, grazioso *cadeau* del giovane autore a Fiammetta, particolari *crucis* identificative, un interesse critico probabilmente superiore a quello destato dal duo protagonista Florio/Biancifiore, venne piuttosto a concentrarsi intorno alla coppia Fiammetta/Caleon, coppia sovrana nell'episodio delle questioni d'amore. Virginia Pale può così concludere il suo documentato *excursus*, meritevole di averci riportato alla mente una chiave di lettura non poco vivace, depositata nel solco della tradizione critica, ricordando come nel *Teseida* e nella sua addolorata dedica alla stessa Fiammetta fu recepita, supportata dalla morte di Arcita e dal cordoglio che induce Pallemone all'edificazione del tempio in onore dello sfortunato amico, la più alta espressione autobiografica *sentimentale*: la voce di una sincera passione di cui lo stesso Boccaccio sente l'entità, costringendosi a tenerla a freno, mediante «un'ossessiva attenzione all'elemento stilistico».

Oltrepassati i variegati percorsi sulle tracce del boccacciano romanzo autobiografico, *puzzle* da ricomporre cercandone le tessere nell'ampio raggio delle opere precedenti il capolavoro, al *Decameron* guardano ora i tre saggi a seguire. Di Nicola Alvino, *L'amore ai tempi della peste: metafore sessuali nel "Decameron"*, quindi, di Antonella Capozzoli, *Il "Decameron", la fortuna, i mercatanti della Seconda Giornata*, e ancora, di Marilina Di Domenico, *La Settima Giornata: mascheramenti, figure femminili e profili di lettura*.

A più largo spettro, il discorso di Nicola Alvino trova un punto d'esordio nel richiamo delle osservazioni di Branca, su come nel *Decameron* per la prima volta, in un'opera letteraria, la stretta contemporaneità si fa protagonista pressoché assoluta. Se in ogni tempo, quella d'amore è esperienza centrale del vivere, il «processo di contemporaneizzazione sociale» dell'eros passa di necessità attraverso gli usi metaforici che ne designano le pertinenze nella sfera del linguaggio. E se già nella sua radice etimologica *metafora* implica il movimento del portare altrove, lo spostamento da una ad un'altra area semantica, proprio in ragione dello spostamento operato, del suo tenore e della sua ampiezza e/o distanza fra gli opposti, è la metafora a rivelare l'identità sociale di chi ne fa uso, il contesto in cui questi s'inserisce. Partendo da simili presupposti, Alvino riconosce nella pluralità dei lemmi afferenti al metaforismo sessuale presenti nel *Decameron* ciò che «mette in luce il negativo fotografico della società trecentesca»: i diversi modi di dire l'eros come spie indiziali di un composito spaccato sociale. Passa quindi a ricordare di Costantino l'Africano, ascrivibile al decennio 1077-1087, il primo trattato latino dedicato all'unione tra uomo e donna dal punto di vista medico, il *De Coitu*, in cui la definizione del membro maschile, *veretrum*, sull'autorevole dettato di Isidoro di Siviglia viene ricondotta alla doppia radice etimologica *vir - virus*, intendendo con questo l'umore stillato dai genitali maschili, determinante il diffondersi di ogni bene e ogni male. Nel proemio al *Decameron*, Boccaccio si dichiara guarito da una passione devastante, per questo desideroso di ricambiare, raccontando cento novelle di piacevole lettura, il dono di un amichevole conforto tanto importante per la sua guarigione. Sulla diretta confessione d'autore concernente uno stadio, felicemente superato, di angosciante malattia dell'animo, Alvino ipotizza il salto *metaforico* alle decameroniane pagine introduttive, in cui la peste si fa lugubre macro/metafora che dall'astrattezza del sublime sentimentale, la *maladie d'amour*, sposta e trasferisce nel concreto della patologia corporea l'atto dell'ammalarsi, sino alla stretta del contagio esiziale. Un'affermazione ardita quanto d'indubbia suggestione, che prelude al richiamo all'opera di Curtius e ai cinque campi di rinvio

per l'invenzione di metafore; rispettivamente, a ciò che si attiene alla sfera umana, a quella nautica, alle pertinenze alimentare, corporale e teatrale. Coerente con tutto questo, nella *translatio* da un significato erotico a un significante alimentare si rivela nel *Decameron* l'invenzione metaforica di Maestro Alberto da Bologna (I,10), nell'atto di vantare, a dispetto dell'età avanzata, la sua prestantza erotica, richiamando l'attitudine femminile a cibarsi di lupini e porri. Più frequente, meglio convenendo all'allusività erotica l'immediatezza del contrasto, il campo dei riferimenti al mondo del lavoro, in specie quello agricolo, al mondo animale, all'oggettistica d'uso quotidiano. Masetto da Lamporecchio, ortolano muto in convento (III,10), promette in cuor suo alle monache di lavorare il loro orto come nessuno l'ha mai lavorato, e dovendo dire come Peronella si congiunge con l'amante (VII, 2), Filostrato accenna all'accoppiamento equino, non mancando, in esordio della novella successiva, la precisazione secondo cui, fingendo di ridere d'altro, «l'avvedute donne» mostrano, col loro riso coperto, di aver ben capito a quale particolare posizione erotica il narratore abbia inteso riferirsi. Della pertinenza sessuale il lavoro agricolo torna in altre novelle a farsi evidente traslato, poggiando sul postulato antropologico della fertilità femminile – tellurea, sul sotteso scambio consonantico *amat/arat*. Altro vasto campo di prelievo, quello del lavoro manuale, pertinente utensili di cucina d'uso quotidiano quali il mortaio e il pestello, nel vivace contrasto tra monna Belcolore e il prete di Varlungo (VIII,2), come nella particolare configurazione dell'ambito tessile, tanto decisivo nella crescita economica del comune fiorentino. «Di dì e di notte ci si lavora e battecisi la lana», sosterrà la bella Bartolomea, nel proclamare la piena soddisfazione del suo rapporto col valente corsaro Paganino e la determinazione a non voler tornare a praticare, presso il marito giudice (II,10) una continua astinenza, pretestuosamente connessa all'obbligata osservanza di feste e vigilie. E se proprio un'area lessicale fatta di telai, lucignoli, pettini e scardassi punteggia il vivace eloquio femminile, indirettamente ribadito è il principio per cui il modo di dire non dev'essere sottoposto a interpretazioni fantasiose, radicato com'è nell'*humus* storico/culturale che ne determina il contesto. In area zoomorfa, alle cavalle evocate da Filostrato, e alla frequente designazione del fare sesso come atto del cavalcare, si collega l'asino nella novella di Pietro da Vinciolo (IX,10), mediato da Apuleio e frequente simbolo d'inversione, e se l'inversione più esplicitamente diventa sodomia, è il furbesco linguaggio di Dioneo, nella predica di frate Cipolla (VI,10), ad ascrivere tale vizio a un immaginario Monte Caprezio, o a un'altrettanto favolosa terra d'Abruzzi «dove gli

uomini e le femmine vanno in zoccoli su pe' i monti». Non può certo stupire che sia il trasgressivo Dioneo, riassorbito nell'ordine generale in quanto deputato a un conclusivo «rallegrare», alternativo al più praticato «ragionare», a indulgere a usi linguistici alquanto disinvolti, pertinenti non per nulla ben 27 metafore sessuali sulle 75 registrate. Se a Dioneo il Boccaccio affida la propria anima ludico/eversiva, come a Filostrato quella elegiaca e a Panfilo quella razionale/normativa, è infine il Boccaccio stesso a congedarsi dal pubblico con una callida *excusatio* per aver talvolta adoperato «alcuna paroletta più liberale che forse a spigolista donna non si conviene», ritenendo egli la propria penna uno strumento espressivo pari al pennello del pittore che, dovendo dipingere Cristo in croce, «quando con un chiovo e quando con due i pié gli conficca».

Anche ne *Il Decameron, la Fortuna e i mercatanti della seconda giornata*, di Antonella Capozzoli, presupposto fondante è la peculiarità, nell'opera del Boccaccio, di una sostanziale convergenza fra tempo della narrazione e mondo narrato, così che allontanati su uno sfondo remoto gli eroi dell'età cavalleresco/feudale, si propone come maggioritaria la figura dell'uomo contemporaneo, prodotto di una società comunale paleo-borghese. Eroe “a misura” decameroniana diventa il mercatante, investito di un ruolo molto più ampio rispetto ad un'odierna attribuzione di senso – commerciante, ma insieme prestatore, banchiere, industriale, tesoriere, appaltatore di servizi finanziari – convinto assertore di un duplice imperativo categorico: l'accumulo di ricchezze in quanto fine prioritario, e in sua funzione la ragion di mercatura, a cui deve in assoluto subordinarsi e sacrificarsi ogni altro impulso vitale: dall'amore, alla salvezza dell'anima. Avventuriero, spesso chiamato a mettere a rischio il proprio capitale e la stessa vita, servendosi del proprio Ingegno, il mercante deve fronteggiare le due grandi forze dominanti un mondo fattosi al tutto laico e terreno: la Natura e la Fortuna. Di qui, nell'esaustivo repertorio di tutto quanto a un uomo di quel tempo può o potrebbe accadere, il profilarsi di un nuovo galateo, o breviario di disciplina comportamentale, affidato ai racconti di dieci giovani, che proprio perché dieci e non uno solo (P. Cerchiai), possono smussare ogni punta d'eccezionalità e meglio palesarsi in quanto tipologia sociale, integrata negli ideali che l'affabulazione trasmette. La struttura narrativa immaginata dal Boccaccio notoriamente si attiva dalla seconda giornata, quando in luogo della libertà d'argomento della giornata inaugurale, viene posta la norma monotematica e insieme, riservata a Dioneo, la possibilità della deroga o eccezione subito riassorbita nell'ordine/sistema in quanto momento di un conclusivo “rallegrare” a seguito del più praticato “ragionare”. In quanto

prima sperimentazione della clausola monotematica, si legittima la vastità del tema proposto da Filomena: la Fortuna nella multiforme gamma di sfide e avventure che essa può imporre, così da consentire il presentarsi della micro-rassegna repertoriale «come una vasta riscrittura dei temi e dei motivi più emblematici del romanzo greco» (M. Picone). Primo fra tutti il viaggio, con i suoi possibili infortuni, tali da ridurre spesso il personaggio mercante a «versione parodica del protagonista eroico dell'*aventure*» (S. Zatti), obbligandolo al confronto diretto con una Fortuna incostante e imprevedibile, non più ascritta a un sistema teocentrico di cui è legge la volontà divina, eppure ancora diametralmente opposta a ciò che essa diverrà in età rinascimentale, con Pico della Mirandola o Machiavelli. A questo riguardo l'autrice propone alcune riflessioni sulla *Tyche* greca, forza inglobante in sé tutto ciò che “sta per accadere”, sulla tesi di Aristotele in *Physica* II, che fa di essa una “quinta causa” o causa accidentale di quanto, rivolto a un fine, si realizza per scelta; quindi sul ruolo di mediazione svolto da Boezio tra cultura classica e pensiero cristiano; ancora su Dante (*Inferno*, VII) assimilante la Fortuna a ministra di Dio, ultima fra le Intelligenze Angeliche, preposta all'eterno avvicinarsi dei beni terreni, e dunque insindacabile strumento della Provvidenza. Rilevando poi – sulla scia di Sipala – la convergenza tra dettato dantesco e quanto asserito da Pampinea, nell'introdurre la novella II,3, circa l'appartenere alla Fortuna “tutte le cose, le quali noi scioccamente nostre chiamiamo”, Antonella Capozzoli si chiede quanto un simile assunto d'ordine generale trovi riscontro nelle singole novelle, per rispondere idealmente – a mio avviso in modo intelligente – che nel *Decameron* non esistono regole assolute a cui debbano opporsi altrettanto radicali eccezioni, bensì, in termini di realismo critico, regole da cui possono determinarsi tante controregole, valide ognuna entro un proprio schema. Una polifonia, dunque, in cui la Fortuna può agire in modo diverso, ma di cui, nella prima decade modulare, il mercante resta ideale protagonista delle avventure chiuse da un “felice fine” *ultra spem*. In una *dispositio* novellistica di attenta calibratura, non può la novella d'esordio non fondarsi su una sorta di grado zero dell'avventura, di cui una scanzonata volontà di divertimento è unico motore, personaggi tre fiorentini beffatori per professione, inaspettato antagonista, un del tutto fortuito accidente, in forma di casuale incontro, che rischia di mutare in disgrazia, per quello dei tre che più si è esposto, l'improvvisato ludo di piazza, salvo il positivo scioglimento, dopo che il malcapitato Martellino avrà confessato la sua dabbenaggine. Da una simile base, tanto più oculato si rivela il passaggio/maturazione della tensione narrativa, come il graduale

intensificarsi del registro stilistico di un *plot* monocorde – l'avventura pericolosa che diventa sventura e poi declina verso il lieto fine – che vede protagonisti quattro rappresentanti del mondo mercantile. Tra le novelle 2 e 5 s'instaura in effetti nel definirsi del cronotopo, una *dispositio* in forma di chiasmo: l'arco di una sola notte in uno spazio delimitato – la campagna ferrarese per Rinaldo d'Asti (2) / la città di Napoli per Andreuccio da Perugia (5) – il tempo di più generazioni vissuto sull'asse Firenze / Londra per i membri della famiglia Agolanti (3) / le isole e le coste del Mediterraneo solcato da Landolfo Rufolo, fattosi corsaro per sopperire al dissesto finanziario (4). La disavventura del troppo ingenuo Rinaldo d'Asti, il suo incontro in una gelida notte d'inverno con dei banditi che lo spogliano di tutto, vedrà coincidere il lieto fine con l'offrirsi di un più che confortevole ricovero presso una vedova non poco caritatevole, così che troverà lieta ricompensa la sua devozione a san Giuliano, santo ospitaliere, quindi patrono di viaggiatori e mercanti. Sin troppo note le opposte vicissitudini di Andreuccio, in una calda notte estiva, sullo sfondo di una Napoli ritratta con tanta amorevole precisione da farne quasi la vera protagonista; vicissitudini particolarizzate in direzione simbolica, sino a costituire un vero rituale iniziatico, costituendo per il giovane perugino, la circostanza di racconto, quella della sua prima sortita, il suo battesimo all'arte della mercatura. Con ulteriore messa in evidenza di un nesso a contrasto con la novella 4, dichiarandosi appunto l'avventura marinaresca vissuta da Landolfo, per sua espressa volontà, l'ultima della sua spericolata carriera. L'articolato discorso di Antonella Capozzoli non manca di far cenno alle novelle 6, 7, duplice declinazione di opposte possibilità di peripezie femminili originate da una *Tyche* che si appoggia a fatti storici reali, per modulare le elegiache vicissitudini di una madre, come alla compiuta icona del caso, fatta di tempeste e naufragi, per quelle, non si sa quanto liete o dolorose, di una *pulcella* che tale resta di nome, se non più di fatto, una volta deposte le sembianze di idolo muto, portatore di amore e di morte. Ugualmente l'autrice non manca di notare le più forti implicazioni etiche quando disavventura diventa quella dell'innocente a torto calunniato, sia esso il conte d'Anguersa (8) o madonna Zinevra (9), con la quale del resto, prima della conclusiva *performance* di Dioneo, torna a riproporsi il *milieu* dei mercatanti, nella sua più ricca gamma cromatica

Al *Decameron* come a una ricca galleria di ritratti di donne guarda invece, di Marilina Di Domenico, *La Settima Giornata: mascheramenti, figure femminili e profili di lettura*, puntando l'attenzione sulla giornata in cui, sotto il reggimento di Dioneo, si ragiona delle beffe escogitate dalle mogli ai

danni dei mariti, per crearsi una compensativa *liaison* extraconiugale (beffa per amore) oppure, avendolo già fatto, per poter continuare indisturbate a praticarla (beffa per “salvamento”). Non può naturalmente l'autrice non richiamare in esordio il celeberrimo saggio di Cesare Segre, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, e non riconoscerne il carattere di indiscusso paradigma di riferimento per tutti coloro che, dopo di lui, sono ritornati sull'argomento, o per un ulteriore esercizio di lettura esaustivo dell'intera giornata, oppure per l'analisi di singole novelle. Alla scabrosità del tema, almeno per come le sette fanciulle la percepiscono all'atto della prima formulazione da parte di Dioneo, si accompagna comunque, nonostante il regale, energico ‘spudoramento’, il trasferirsi della brigata in un ulteriore *locus amoenus*, la cosiddetta Valle delle Donne, come se appunto richiedesse, una simile circostanza argomentativa, il rafforzarsi in uno spazio più appartato del canonico splendido isolamento. Prima definizione del triangolo, figura/schema dell'intera serie novellistica, è quella fondata nella novella 1, sul marito semplice e bigotto, Gianni Lotteringhi, sulla moglie monna Tessa, gagliarda quanto avveduta, sul giovane e spensierato amante Federigo di Neri Pegolotti. Se da tempo vigente, il rapporto adultero già si è dato un suo calendario, fondato sulle assenze di Gianni e sul sistema segnaletico furbescamente escogitato dalla donna per informarne il giovane, a mettere in crisi tale equilibrio è naturalmente l'inatteso rientro a casa del primo, che costringe monna Tessa a una particolare invenzione per avvertire a tempo l'amante del sopraggiunto impedimento. Dichiarata quale preghiera a sfondo apotropaico, per allontanare la fantasima e annullarne il maleficio, quindi di immediata presa sul marito bigotto che ne è primo destinatario, l'invenzione verbale femminile si fonda sull'uso di un linguaggio criptico che simulando le giaculatorie dello scongiuro religioso, trasmette al ricevente in seconda informazioni sull'impedimento intervenuto e sulla lauta cena che lo attende comunque in giardino. Cena che per entrambi gli amanti avrebbe dovuto costituire il giusto ristoro, mentre solo per uno sarà parziale risarcimento compensativo, opposto al digiuno che toccherà invece a Gianni colpevole di un rientro a sorpresa. Si enuncia così il nesso semantico tra eros e cibo (Battistini), mentre la pronta comprensione del messaggio da parte di Federigo ribadisce l'appartenenza sua e di monna Tessa ad un codice culturale e comunicativo, di molto superiore a quello di Gianni. Ed è quest'ultima la coordinata fondamentale che da una novella all'altra, ascrivendo sempre al marito una particolare *défaillance*/manchevolezza e facendo della donna una malmaritata, finisce con l'assolvere, se non con l'esaltare, il suo furbo comportamento. Così nella novella 2, novella napoletana in cui

Peronella è aggiornamento della *muliercula* di Apuleio, l'insignificanza del marito coincide col suo anonimato – ugualmente avverrà in terza, quinta e sesta posizione – sino a farsi vera e propria trasparenza quando sotto gli occhi di lui, entrato nel doglio per meglio ripulirlo, si realizza in una particolare posizione l'amplesso fra la moglie e l'amante fattosi, all'occorrenza, prossimo compratore del doglio stesso. La centralità del doglio sulla scena della novella 2 dava pretesto a Cesare Segre per l'individuazione di precise situazioni oppositive intrinseche alla dinamica narrativa, come quella dentro/fuori, o alto/basso. Su questa scia di riferimento, l'autrice richiama appunto, entro la novella 4, le osservazioni di Segre circa il doppio turno della dicotomia dentro/fuori della porta di casa: l'esser fuori tocca prima a monna Ghita, poi al marito Tofano, ma implicita in essa è quella alto/basso, essendo solito chi è dentro rivolgersi dall'alto della finestra a chi è fuori, nel basso della strada, così come è il privilegio del dentro/alto a conferire a chi ne gode un'apparente innocenza, ricadendo le sembianze della colpa su chi è relegato nel fuori/basso. Se un plausibile metaforismo erotico si connette alla simbologia dell'uscio aperto/chiuso, sino a legittimare la memoria del *paraklausithyron*, canto dinnanzi a una porta chiusa, su un diverso orizzonte di pensiero tale opposizione permette anche di stigmatizzare la stoltezza di quei mariti convinti che la segregazione domestica basti a salvaguardare la fedeltà delle mogli, e pertanto giustamente puniti per questo e altri difetti non meno spiacevoli come, nelle novelle 4 e 5, la facile ubriachezza e l'attitudine a una gelosia del tutto immotivata. Il piacere del gioco scenico, condotto dall'abile regia dell'arguzia femminile (Masciandaro) si espande nella novella 6, ove il triangolo si muta in quadrilatero, data la presenza di due amanti: il giovane Leonetto, scelto dalla donna, l'iracondo messer Lambertuccio, innamorato non ricambiato. A fronteggiare una simile *duplicatio*, è qui un marito inadeguato perché troppo vecchio, come riaccadrà nella novella 9, eccezionalmente ambientata nell'antica Grecia, in cui toccherà all'anziano Nicostrato essere umiliato sino ad una non troppo simbolica evirazione, oltre che costretto ad assistere all'amplesso fra la moglie e il giovane amante, lasciandosi per altro convincere che si sia trattato di un'allucinazione dovuta ai nefasti effetti di un pero, subito prontamente abbattuto. Viene così ad amplificarsi quanto già nella novella 8 era stata scena di beffarda commedia ai danni di Egano de' Galluzzi, costretto a indossare i panni della moglie madonna Beatrice e poi bastonato dal servo Lodovico/Anichino, istruito per tale occorrenza dalla donna stessa. Sull'inserto scenico fortemente grottesco trova qui conclusione una vicenda che, in tutt'altro clima, si era aperta sul topos cortese dell'innamoramento per fama. In nona posizione,

grazie a Panfilo, con la novella di Nicostrato e del pero tagliato, la serie tematica toccherà il vertice espressivo, non avendo voluto Dioneo, anche nel suo giorno di regno, rinunciare al turno decimo e ultimo, e al privilegio dello scarto tematico che facendo leva su un frequente motivo di polemica municipale – la cosiddetta “bessaggine” dei senesi – si rivela tale soprattutto per la scialba inconsistenza del racconto, rispetto ai nove precedenti *exempla*.

In giusta conclusione di rassegna, mi è parso dover collocare alcune riflessioni su un particolare momento della tradizione del testo del *Decameron* elaborate da Rossella Terracciano in *Michele Colombo editore del “Decameron”*, e sul trattamento cinematografico dell’opera del Boccaccio, che Gabriella Avagliano espone ne *Il “Decameron” sullo schermo: dall’era del muto al cinema di Pasolini*. Rossella Terracciano dedica dunque la sua attenzione a Michele Colombo, abate trevigiano vissuto tra il 1747 e il 1838, autore di numerosi saggi sulla lingua in prosa e sul genere novellistico, oltre che novelliere in proprio. Intorno al 1812 – anno di pubblicazione delle *Lezioni sulle doti di una culta favella* – il Colombo curò un’edizione del *Decameron* corredata da copiose annotazioni linguistiche tali da far emergere una prospettiva non rigidamente purista, bensì affine alle posizioni di Vincenzo Monti, circa l’idea di una lingua non unicamente fondata sui grandi modelli trecenteschi, aperta a eventuali forestierismi, ove la necessità espressiva lo richieda. Pur non venendo proposto come modello per la lingua contemporanea, per la maestria nella scrittura prosastica Boccaccio assume comunque un ruolo principe nell’analisi di Colombo dedicata in primo luogo a questioni biografiche e attributive. Lavorando sul testo del *Decameron*, l’abate di Treviso mostra ampia conoscenza degli studi pregressi e si confronta con le edizioni del secolo XVI costituenti la cosiddetta *vulgata*, fondate sull’ <Ottimo manoscritto> redatto dal Mannelli nel 1384; una tradizione a lungo perdurante, messa in discussione solo nel secondo Novecento, quando verrà dimostrata l’autografia del codice Hamilton 90. Termini di confronto costante sono per lui la Giuntina del 1527, il testo dei Deputati del 1573, le stampe a cura del Salviati del 1582 e del 1587, senza trascurare la tradizione a stampa successiva, sino a quella milanese del Ferrario, del 1803. L’edizione colombiana del *Decameron*, comprensiva anche della *Vita di Giovanni Boccaccio* scritta da Girolamo Tiraboschi esce a Parma nel corso del biennio 1812-1814, accolta da un generale consenso in cui spicca il particolare apprezzamento espresso da Ugo Foscolo. Il vero apporto critico è dato da una serie di note – in parte originali, in parte derivate da pregresse edizioni – mentre enunciando i suoi criteri editoriali

il Colombo sottolinea la sua cura nel dare uniformità alla scrittura, pur usando maggior libertà per ortografia e punteggiatura, adattate all'uso contemporaneo. Se può dirsi questa pubblicazione il vero punto di partenza per ulteriori studi del Colombo su Boccaccio, nell'unanime coro di lodi non mancò una voce di dissenso; nel 1821 fu l'accademico della Crusca Luigi Fiacchi a muovere non solo obiezioni di carattere linguistico, ma a lamentare carenze circa l'aspetto propriamente esegetico oltre che storico/documentario. Fa notare giustamente l'autrice, sulla scia di Branca, come la divergenza d'interessi – linguistico/formali per Colombo, storico/contentutistici per Fiacchi – sia significativo indizio del mutamento storico in atto fra erudizione settecentesca ed esigenza di contestualizzazione storica del testo letterario, propria della nuova sensibilità romantica. Della successiva diatriba Fiacchi/Colombo sono poi addotte testimonianze epistolari circa l'opposta lettura di un passo della novella di messer Torello (X, 9) in cui alla lezione del Colombo "difetto commettere", il Fiacchi oppone quella "diletto omettere"; contrasto che analogamente si propone anche per un passo della novella III,7, sulla controversa lettura *ritenere / ricevere*. Ancora del Boccaccio, dal punto di vista retorico/stilistico il Colombo si occupa nel *Ragionamento intorno all'eloquenza dei prosatori italiani* del 1828, segnalando del Certaldese la capacità di parlare all'intelletto e al cuore, traendone il monito, per i giovani scrittori, di non assumere l'autore del *Decameron* a modello per una passiva imitazione, ma a trarne l'insegnamento nell'elaborazione di una lingua organica alla realtà del proprio tempo.

Ponendo indirettamente l'accento sulla mai abbastanza deprecata confusione fra 'boccacciano' e 'boccacesco', per uno scrupolo d'ordine documentario, Gabriella Avagliano non manca in esordio di ricordare, ascrivendola soprattutto agli anni fra il 1972 e il 1976, quell'ampia produzione cinematografica deteriorata, di bassissimo livello, fondata sul cosiddetto "decamerotico", coinvolgente in triviale distorsione sia il capolavoro del Boccaccio, sia il film di Pasolini del 1971, che di tanta spazzatura, deteriorata filone della cosiddetta 'commedia all'italiana', sarebbe stato strumentalmente assunto a preteso modello. Altre sono invece le trasposizioni cinematografiche del *Decameron* che, secondo l'autrice, meriterebbero maggior attenzione e nuovi studi; a partire da quella del 1910, di Enrico Guazzoni, sulla novella di Andreuccio da Perugia, seguita due anni dopo da *Il Decamerone* di Gennaro Righelli, diviso in tre episodi rispettivamente dedicati ancora ad Andreuccio, quindi al *Conte di Anguerra* e ai non meglio identificati *Il palafreniere e la principessa*, un intertitolo che, in mancanza d'altre precisazioni, farebbe pensare alla medesima novella II,8, magari,

considerandone la lunghezza, bipartita in due tempi/episodi. Non più di un accenno riguarda poi l'interesse per il *Decameron* del regista ungherese Mihaly Kertész, meglio noto come Michael Curtiz. Del 1971 è dunque la trascrizione cinematografica del *Decameron* di Pierpaolo Pasolini, premiato con l'Orso d'argento al festival di Berlino, prima anta della cosiddetta "Trilogia della vita", cui seguiranno nel 1972 *I racconti di Canterbury*, e nel 1974 *Il Fiore delle Mille e una notte*. Considerando l'intero *Decameron* un palcoscenico ove si realizza la compiuta rappresentazione dell'uomo, tra le cento novelle Pasolini ne sceglie undici, unicamente «per motivi di gusto personale»; di queste, sarà tagliata in fase di montaggio quella di Alibech (III,10), mentre la novella delle *brache del prete* (IX, 2) si fonderà col racconto di Ser Ciappelletto (I,1). Il film risulta dunque costituito da nove racconti suddivisi in due tempi, rispettivamente di quattro e cinque novelle a montaggio alternato, intorno ai due episodi guida di ser Ciappelletto (Franco Citti) e dell'allievo di Giotto (Pasolini stesso). Nel primo tempo oltre alla novella inaugurante il *Decameron* figurano quelle di Andreuccio (II,5), di Masetto da Lamporecchio (III,1), di Peronella (VII,2); nel secondo, intorno all'episodio/guida, richiamante la VI,5, sono messe in scena le novelle di Lisabetta da Messina (IV,5), di Ricciardo Manardi (V,4), di comare Gemmata (IX,10), di Tingoccio e Meuccio (VII,10), tutte da Pasolini liberamente rivisitate. Il tessuto culturale toscano, tanto determinante nell'*inventio* e nella scrittura del Boccaccio, viene sostituito dall'ambientazione e dalla lingua napoletane, secondo una scelta capace di arricchire di nuovi significati il racconto filmico, mentre l'uso del dialetto, non in direzione realistico/mimetica, ma in quanto strumento espressivo originario e incontaminato, mira progettualmente al recupero della vivace autenticità, caratteristica del popolo napoletano, minacciata dall'omologazione linguistica e dagli stereotipi comportamentali di massa veicolati dai media. È Pasolini stesso a motivare la scelta di Napoli in quanto «sacca storica», avendo i napoletani «deciso di restare quello che erano», e considerando il dialetto universalmente comprensibile, in provocatoria antitesi ai linguaggi settoriali della «stronza Italia neocapitalistica e televisiva». Al dialetto si accompagna inoltre una vivacità mimico/gestuale capace di arricchire non poco il parlato, caricandolo di significati ulteriori – si veda la camminata innaturale di Andreuccio (Ninetto Davoli) – che permette al regista di sfruttare tutte le potenzialità del linguaggio cinematografico, veicolo di segni e di senso molto più ricco e articolato rispetto alla scrittura. Se, come sostiene Gabriella Avagliano, il film è per Pasolini un complesso segnico, fatto da immagini, da leggersi con un approccio linguistico/semio-

tico, il sistema di immagini – altra cosa rispetto ai singoli fotogrammi – che ne costituisce il significato, decodificato grazie allo studio di gesti e parole, rivela nella poetica pasoliniana un nuovo modo simbolico per storicizzare l'uomo e il *milieu* in cui l'uomo vive: è l'immagine simbolica a farsi segno e storia. Attraverso la cristallizzazione letteraria Boccaccio proponeva dell'amore carnale un'immagine priva di malizia e morbosità; a esplodere in Pasolini è l'erotismo naturale e spontaneo, privo del compiacimento per l'infrazione delle regole: a farsi immagine è una sessualità astorica, pervasa da una gioia popolare e da un fascino primitivo, coerente con l'esaltazione dell'anima bruta e della primigenia verginità. Boccaccio esaltava il bello: nel *Decameron* pasoliniano prende corpo lo sconcio, il grottesco, lo sguaiato, il profano; tutto ciò che può ricondursi alla sfera materiale, a una "fisica gloria" esibita senza falsi pudori, attraversata da una vena mistica che rompe gli schemi repressivi dell'educazione borghese. La cosiddetta novella dell'usignolo (V,4) si fonda sull'innocente piacere fisico sotteso a un amore adolescenziale vissuto senza tabù e inibizioni; nella novella di Tingoccio e Meuccio il dualismo tra peccato e castigo – vizioso e peccatore Tingoccio, timido e casto Meuccio – si esprime attraverso la rielaborazione delle opposte psicologie, enfatizzate nelle componenti gestuali e comportamentali. Se vi è nel film di Pasolini un livellamento verso il basso che rende preponderante il mondo proletario, è Pasolini stesso a riconoscere di essersi ritagliato un proprio Boccaccio molto più popolare del Boccaccio reale. Se il Certaldese cantava la gioia da lui vissuta della "nascita meravigliosa della borghesia", lo scrittore regista ha appunto inteso sostituire simile gioia «con quella innocente gioia popolare, in un mondo che è ai limiti della storia, e in un certo senso, fuori della storia».

Il mio compito di introduzione/presentazione/prefazione... o quant'altro si voglia dire si è finalmente concluso. Se di *catalogo* si è trattato, posso anch'io affermare a cose fatte che «... il catalogo è questo». In estremo margine, una brevissima tessera aggiuntiva.

Chiedo scusa per la mia incorreggibile verbosità. A dire quello che dovevo bastava probabilmente un minor numero di parole. Ringrazio Antonio Biagio Fiasco per la meticolosa e intelligente cura redazionale: solo lui, fra quelli che conosco, avrebbe potuto farsene carico. A tutti, auguro buona lettura.

Salerno, novembre 2014.

* All'allestimento del volume ha collaborato il dr. Antonio Elefante.

GENESI E MORFOLOGIA DI UN COMPENDIO
NELLA STORIOGRAFIA ANGIOINA:
IL CASO DEL “VILLANI NAPOLETANO”

1. *Introduzione*

L'obiettivo del presente contributo è quello di descrivere la sezione meno nota della *Cronaca di Partenope* (*CrP*), convenzionalmente denominata come IIIa, una rielaborazione di capitoli di storia napoletana sele-

* Nel licenziare questo contributo, desidero ringraziare i proff. Giancarlo Alfano e Andrea Mazzucchi che mi hanno incoraggiato a proseguire il lavoro di tesi magistrale, iniziato nel 2011, offrendomi preziose indicazioni che hanno reso meno imperfetto quanto segue. La vasta esperienza e competenza dei proff. Chiara De Caprio e Francesco Montuori nell'ambito della storiografia meridionale sono state decisive nel corso di tutta la mia ricerca: a loro va la mia gratitudine per il tempo e l'attenzione che mi hanno dedicato nel leggere con me queste pagine. Infine il confronto con la dott.ssa Rachele Badile, con la quale ho avuto modo in più di una circostanza di discutere i diversi aspetti della cronaca, è stata un'occasione di stimolo e chiarimento di quanto venivo elaborando.

** Riporto l'elenco dei manoscritti consultati: **M**= Ms. M 973 della Morgan Library di New York; **N**= Ms. XIV D 7 della Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III; **P**= Ms. Ital. 304 della Biblioteca Nazionale di Parigi; **PL**= Ms. I D 14 della Biblioteca Nazionale di Palermo. Inoltre si farà riferimento a **E**= Ms. It. 281 della Biblioteca Estense di Modena, e a **V**= Ms. Vaticano Latino 4601 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

Per i capitoli delle parti I e II della *Cronaca di Partenope* si seguirà la numerazione presente nell'edizione della cronaca a cura di S. KELLY, *The cronaca di Partenope: an introduction to and critical edition of the first vernacular history of Naples (c. 1350)*, Leiden-Boston, 2011 (per la seconda parte si utilizzeranno le lettere “a/b” per distinguere le due versioni); in merito alla IIIa, invece, si farà riferimento alle tavola di corrispondenze in G. M. MONTI, *La ‘Cronaca di Partenope’ (Premessa all’edizione critica), Dai Normanni agli Aragonesi. Terza serie di studi storico-giuridici*, Trani, Vecchi & C., 1936, pp. 44-49 (il num. del capitolo sarà seguito dall'indicazione “IIIa”); infine, riguardo ai capitoli villaniani, l'edizione dalla quale verranno tratte tutte le citazioni è G. VILLANI, *Nuova Cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Guanda, 1990-91, 3 voll. (i riferimenti saranno, quando non specificato altrimenti, sempre preceduti dalla sigla “Vill.”, con il rimando ai libri in numeri romani e ai capitoli in numeri arabi).

zionati dalla *Nuova Cronica* di Giovanni Villani, al fine di affrontare alcuni degli aspetti maggiormente problematici da un punto di vista filologico-interpretativo. Il focus della nostra ricerca sarà incentrato sui caratteri compositivi della suddetta sezione e, di conseguenza, sul *modus operandi* del compilatore, oltre che a illustrare i rapporti che intercorrono con il resto della cronaca.

Punto di partenza imprescindibile sarà la recente edizione critica di Samantha Kelly (2011), nella quale si presenta il testo critico delle sole prime due parti della *CrP*, attribuite entrambe dalla studiosa americana a Bartolomeo Caracciolo, contrariamente a tutta una tradizione di studi che riferisce al nobile napoletano soltanto la *Breve Informazione*¹.

Difatti la prima opera storiografica di età angioina risulta formata da un insieme di scritture storiche, consistente in una serie di riadattamenti di testi di provenienza eterogenea e di scritture originali, distinta da Bartolomeo Capasso e Gennaro Maria Monti in quattro parti, composte, secondo le ipotesi fino ad oggi formulate, tra il 1347 e il 1451².

La natura composita della cronaca va messa in relazione ad un interesse storiografico maturato in epoca tarda nella capitale del Regno angioino che «affiora solo nella seconda metà del Trecento», del quale «è espressione la cosiddetta *Cronaca di Partenope*, ibrida raccolta di provenienza disparata»³, e che «appare legato a complicati processi di agglomerazione e traduzione di scritture preesistenti»⁴.

¹ Cfr S. KELLY, *Preliminary Matter*, in Ead., *The Cronaca di Partenope*, cit., pp. 3-148.

² Per la composizione e la tradizione dell'opera cfr. B. CAPASSO, *Le Fonti della storia delle province napoletane dal 568 al 1500*, Napoli, Riccardo Marghieri, 1902, pp. 131-137; G. M. MONTI, *La 'Cronaca di Partenope' (Premessa all'edizione critica)*, cit., pp. 5-51; A. ALTAMURA, *Introduzione all'edizione critica della Cronaca di Partenope*, in Id., *Cronaca di Partenope*, Napoli, Società editrice napoletana, 1974, pp. 7-53; F. SABATINI, *Napoli Angioina: cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975, pp. 134-139. All'interno di una ricerca di più ampio respiro, incentrata sulla storiografia napoletana degli anni di nostro interesse, si segnalano nella tradizione degli studi sulla *CrP* alcuni contributi che riprendono le complesse vicende filologiche e storico-linguistiche della cronaca, problematicizzando alcune delle tesi formulate dalla Kelly: F. MONTUORI, *La scrittura della storia a Napoli negli anni del Boccaccio angioino*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso e A. Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012, pp. 175-201; C. DE CAPRIO, *Scrivere la storia Napoli tra Medioevo e prima età moderna*, Roma, Salerno Editrice, 2013.

³ L. MINERVINI, *La storiografia*, in *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, Vol. I, pp. 763-787, cit. p. 780.

⁴ G. PORTA, *L'urgenza della memoria storica*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, Roma, Ed. Salerno, 1995-2004, Vol. II, pp. 159-210, cit. p. 190.

D'altra parte, all'indomani dell'avvento degli Angioini a Napoli, le fiorenti attività commerciali e finanziarie della colonia fiorentina insediata nella città avevano dato vita ad un intenso incontro tra le due società, in «quell'amalgama toscano-napoletano» che si era formato attraverso «il vivo contatto di persone di diversa estrazione e formazione», mentre Firenze si apprestava a divenire a livello culturale il polo attrattivo per l'intera penisola⁵.

In un simile quadro storico inizia a formarsi, a partire dalla metà del secolo XIV, come si è ricordato, il *corpus* della *CrP*, alla quale in passato ci si è riferiti come ad un'opera dall'«importanza secondaria, e più critica e filologica che storica»⁶, o, in relazione alla sezione oggetto del nostro studio, come ad un'«arbitraria intrusione dei capitoli del Villani nella *Cronaca di Partenope*» e di un «autonomo compendio di storia napoletana [...] tratto dal Villani ed erroneamente legato con le due parti precedenti»⁷.

Il fine ultimo del presente contributo è quello di «ri-leggere» il compendio alla luce delle acquisizioni degli ultimi decenni, grazie alle quali si è messo ampiamente in risalto lo statuto debole del genere storiografico e del concetto di autorialità connesso a queste opere.

2. Criteri di selezione e morfologia di intervento sul testo della Nuova Cronica

La materia dei 170 capitoli che formano la IIIa è composta da: una selezione di 202 capitoli⁸ di storia del regno di Sicilia e di Napoli (fino al 1326) tratti dalla *Nuova Cronica*; da tre capitoli non villaniani che trovano

⁵ F. SABATINI, *Volgare "civile" e volgare cancelleresco nella Napoli Angioina*, in Id., *Italia linguistica delle origini. Saggi editi dal 1956 al 1996*, a cura di V. Coletti, R. Coluccia, P. D'Achille, N. De Blasi e L. Petrucci, 2 voll., Lecce, Argo, 1996, pp. 467-506, cit. alle pp. 485-486. Riguardo al contesto linguistico, culturale e sociale napoletano, si vedano F. SABATINI, *Napoli angioina*, cit., in partic. i capp. III (*La penetrazione culturale dei Fiorentini e la presenza del Boccaccio*, pp. 93-116) e IV (*Precoce impronta toscana e successivi ampliamenti nella letteratura volgare napoletana*, pp. 117-146); F. SABATINI, *Lingue e letterature volgari in competizione*, in Id., *Italia linguistica delle origini*, cit., pp. 507-568 (in partic. le pp. 532-542). Infine, cfr. gli studi di N. DE BLASI, *Ambiente urbano e linguistico di Napoli angioina (con testimonianze da Boccaccio)*, in «Lingua e stile», XLIV (2009), pp. 173-208; *Cultura cittadina e lessico di origine francese e provenzale a Napoli in epoca angioina (1266-1442)*, in «California Italian Studies», 3 (1), 2012; *Storia linguistica di Napoli*, Roma, Carocci, 2012.

⁶ B. CAPASSO, *Le Fonti della storia delle province napoletane*, cit., p.18.

⁷ A. ALTAMURA, *Introduzione all'edizione critica della Cronaca di Partenope*, cit., p. 42.

⁸ Ai quali, nel presente articolo, faremo riferimento con il termine di «ipotesti».

corrispondenza con altrettanti capitoli della seconda parte della *CrP*⁹; da una serie di brani più o meno estesi in comune sempre con la seconda parte, la quale ci è tramandata in una doppia versione: la prima denominata come IIa, con la quale si indentifica la *Breve Informazione* di Bartolomeo Caracciolo; la seconda (IIb) che tramanda il testo del Caracciolo rielaborato da un anonimo rimaneggiatore, con l'interpolazione di 18 capitoli villaniani presenti anche nella IIIa.

Mentre il rapporto di dipendenza dal testo del Villani è esplicito, maggiormente complessa risulta essere invece la relazione tra le varie sezioni della cronaca, la quale presenta una serie di problematiche filologiche a seconda delle differenti proposte cronologiche delle varie parti che compongono la cronaca¹⁰.

Rinviando la questione al terzo paragrafo del presente contributo, ripiloghiamo, invece, gli avvenimenti di cui si tratta nel compendio villaniano. Così come ben sintetizzato da Altamura, a partire da un capitolo iniziale incentrato sulla vita di Maometto (Vill. III 8), ci si concentra sui seguenti personaggi e vicende:

dai Longobardi a Carlo Magno, da Ugo Capeto ai Normanni, dal Barbarossa a Federico II di Svevia, da Manfredi a Carlo I e Carlo II d'Angiò, da Celestino V a s. Luigi di Francia, dalle lotte di Bonifacio VIII coi Colonesi al giubileo del 1300, dall'oltraggio di Anagni fino alle elezioni di Benedetto XI e di Clemente V, da Roberto d'Angiò ad Arrigo VII, giungendo fino al 1326¹¹.

In merito alle strategie di intervento del compilatore rispetto alla materia villaniana, appare utile riferirci ad un recente contributo di Marcello Barbato, nel quale ci si sofferma sul concetto di variazione di un testo legato al cambio di codice linguistico, sebbene lo stesso studioso ribadisca, rifacendosi ad una distinzione introdotta da Alberto Vàrvaro, come nel passaggio da un ambito linguistico toscano al napoletano (ciò che avvie-

⁹ I capp. 9-11 IIIa sono gli unici tre capitoli della terza parte che non trovano nessuna corrispondenza in Villani, ma nei cap. 61a-63a (63b-65b) della seconda parte della *CrP*, sostituendo il breve cenno della *Nuova Cronica* (V 19) sui Normanni da Roberto Guiscardo a Tancredi.

¹⁰ Vi sono alcuni passi classificati dalla Kelly come prestiti ("borrowings") della IIIa dalla sez. IIa; altri, invece, sono considerati come parti originali del compilatore della IIIa ("the author of the Southernized Villani"), prese in prestito, a propria volta, dalla IIb. Difatti la cronologia ipotizzata dalla studiosa prevede l'antiorità del compendio villaniano alla versione B della seconda parte (cfr. par. 3).

¹¹ A. ALTAMURA, *Introduzione*, cit., p. 41.

ne nella IIIa) non si possa parlare di traduzione, bensì di «commutazione linguistica»¹². Tralasciando in questa sede il primo dei due parametri considerati da Barbato, ossia i mutamenti che interessano il codice linguistico di partenza, ci soffermeremo sul secondo aspetto, la variazione subita dal “messaggio”, all’interno di una casistica che considera, tra le altre, le figure del “traduttore-rifacitore” («oltre a innovare il codice modifica più o meno pesantemente il messaggio») e del “rielaboratore” («innova interamente il codice e il messaggio»)¹³.

Avendo come punto di riferimento il quadro concettuale proposto da Barbato, procediamo nel descrivere le modalità di intervento del compilatore rispetto alla propria fonte, consistenti, nella maggioranza dei casi, in fenomeni di prevalente riduzione dei capitoli villaniani, attraverso l’eliminazione di tutti quei passi e notizie ritenute di poco interesse per un lettore napoletano. Precisamente potremmo collocare il rimaneggiatore villaniano all’interno di una tipologia di compendiatori che agisce per lo più sul contenuto e non sull’espressione testuale¹⁴, al di là di quegli aspetti di “microvarianza”¹⁵ insiti in ogni atto di copia. Detto in altri termini, prendendo in prestito un’espressione di Franca Ragone riferita ad un altro compendio villaniano, «il compendiatore non riscrive il testo – come si dice – con parole sue, lo abbrevia a suon di tagli»¹⁶.

¹² M. BARBATO, *Trasmissione testuale e commutazione del codice linguistico. Esempi italo-romanzi*, in *Transcrire et/ou traduire: Variation et changement linguistique dans la tradition manuscrite des textes médiévaux*, Actes du congrès international, Klagenfurt, 15-16 novembre 2012, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2013, pp. 193-211. La definizione di «commutazione linguistica» è espressa in A. VÄRVARO, *Tendenze comuni alle lingue romanze XII. La formazione delle lingue letterarie*, in *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, 2/1, Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. 528-37, cit. a p. 553.

¹³ M. BARBATO, *Trasmissione testuale e commutazione*, cit., p. 196.

¹⁴ Cfr. R. SIMONE, *Scrivere, leggere capire*, in *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana* (Atti del Seminario tenutosi a Perugia il 29-30 marzo 1977), Perugia, 1978, pp. 99-100.

¹⁵ «La microvarianza pertiene ai meccanismi in parte automatici dell’operazione di copia, si fonda spesso sulle sinonimie o comunque sulle sostituibilità di parole o formule, e non ha sostanziale incidenza sull’andamento della linea narrativa» (A. VÄRVARO, *Il testo letterario*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2. *Il Medioevo volgare*, Vol. I, *La produzione del testo*, to. I, direttori P. Boitani, M. Mancini, A. Värvaro, Roma, Salerno, 1999, p. 419).

¹⁶ F. RAGONE, *Giovanni Villani e i suoi continuatori. La scrittura delle cronache a Firenze nel trecento*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1998, p. 204. Si veda, inoltre, il contributo di J. Hamesse, la quale distingue tra le tecniche di abbreviazione i “compendi” dalle “selezioni di brani”, aggiungendo che «c’erano due modi per realizzare dei riassunti: il primo compare nella definizione dell’*abbreviatio*: si procedeva ad una riduzione del testo

Bisogna sottolineare che tale operazione avviene, nella maggioranza dei casi, attraverso pure “escissioni testuali”¹⁷, senza che vi siano evidenti tentativi di armonizzazione delle parti del compilatore. Quanto detto valga anche per l’unione di due o più capitoli villaniani, talvolta accostati attraverso una semplice giustapposizione¹⁸.

È interessante rilevare, invece, come il compilatore si impegni a ricreare i nessi logici e la coerenza narrativa tra i brani selezionati, attraverso l’eliminazione in diversi casi dell’incipit e dell’explicit dei capitoli, sostituiti spesso da proemi e varianti finali. Ad esempio confrontiamo proprio i periodi iniziale e finale di Vill. III 8 con quelli nel corrispondente capitolo del compendio villaniano (cap. 1 IIIa):

Vill. III 8

1 IIIa (ms. M)

È ne pare convenevole, dapoi che in breve corso di scrittura avemo fatta menzione del venimento in Italia della gente de’ Gotti e della loro fine, di mettere in questo nostro trattato il cominciamento della setta de’ Saracini, la quale fu quasi in questi tempi che’ Gotti vennono in Italia; e bene ch’ella sia fuori della nostra principale materia de’ fatti del nostro paese d’Italia [...] (1-8)

Et ne pare (con)vene|bele, da poy che in | breve cursu de sc(ri)p|tura avimo facto | memoria de lo advenimento de li Sarracine i(n) Italia et i(n) Napoli et da | loro fine, de mectere in q(ui)sto tractato | lo comenzame(n)to de la secta de li Sarracine, la quale fo quasi i(n) q(ui)lli | t(em)pi che li Goti vennero meno in | Ytalia. Et benché ella sia fore de la | n(ost)ra p(ri)ncipale materia de li facti | de la città de Napoli [...] (c. 51r).

condensando al massimo l’originale. Il secondo consisteva nel procedere selezionando vari passi e nel prendere in considerazione solo quelli che sembravano più importanti e più rappresentativi, tralasciando tutto il resto». Nel presente articolo si fa riferimento alla parte IIIa con il termine di compendio, consapevoli dei limiti di tale definizione (cfr. J. HAMESSE, *Parafresi, fluorilegi e compendi*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, 1. *Il Medioevo latino*, Vol. III, *La ricezione del testo*, direttori G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno, 1999, p. 197-220, cit. a p. 212).

¹⁷ «Il procedimento di riduzione più semplice, ma anche il più brutale e quello che più attenta alla struttura e al significato dell’originale, consiste in una soppressione pura e semplice [...] senz’altra forma di intervento» (G. GENETTE, *Palinsesti. La Letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 273). Caso limite è rappresentato dal cap. Vill. VI 19, del quale si riporta solo la notizia dell’elezione di Ottone IV (1209) nel cap. 17 IIIa.

¹⁸ Ad esempio il cap. 3 IIIa (composto da Vill. III 11 e 12); il cap. 113 IIIa nel quale confluiscono i capitoli villaniani IX 49 (solo la prima parte con qualche variazione) e IX 50, ai quali viene giustapposto anche il cap. IX 54.

Lasceremo dello incominciamento della legge de' Saracini, e de' fatti di Maometto loro profeta, ch'assai in breve n'avemo detto, e torneremo a nostra matera de' fatti d'Italia, e diremo d'un'altra perversa e barbera gente che nella detta Italia vennoro e signoreggiaro un tempo, che furono chiamati Lungobardi, e di loro principio, e di loro geste, e fine; però che furono grande cagione di non lasciare redificare la nostra città di Firenze (251-260).

Ora | retornimo ad nostra materia in|perciò che nel riame de Cicilia è fenita la signyoria Tudesca [et] regnò la Fra(n)|cesca, sicché in breve nar(r)emo la loro origine, et p(ri)mo da Pipino patre ch(e) fo de Carlo Magnyo (c. 53v).

Dunque appare evidente fin dal primo capitolo della IIIa la personalizzazione dell'opera messa in atto dal compilatore, con il restringimento della materia di proprio interesse (non più i "fatti d'Italia" ma quelli della "cità de Napoli") e il pubblico a cui si rivolgeva¹⁹, anche se pone degli interrogativi la circostanza che nel proemio iniziale del compendio si faccia riferimento all'arrivo dei saraceni in Italia e a Napoli come ad un avvenimento già trattato in precedenza (forse un possibile riferimento alla prima parte della *CrP*).

Esaminando la tradizione manoscritta della cronaca²⁰, infatti, notiamo che la terza parte (che comprende, oltre alla IIIa, anche la sez. IIIb che rappresenta una seconda rielaborazione di 65 capitoli di storia universale sempre tratti dalla *Nuova Cronica*) è sempre trādita congiuntamente con le parti I e II (versione A) della *CrP*, ad eccezione del ms. **V** (che tramanda soltanto la IIIb) e del ms. **P**, mutilo, che riporta solo 151 capp. della IIIa.

¹⁹ «Il lavoro dei copisti di opere letterarie volgari, nei secc. XII-XIV, si svolgeva quasi sempre su commissione. Già questa circostanza rende non solo possibile ma anche probabile che il risultato fosse più o meno personalizzato, cioè adeguato ai desideri del committente [...] Il caso più evidente è quello di un codice che contiene una selezione testuale che corrisponde agli interessi di un determinato lettore. Se per esempio di un'opera storiografica vengono trascritti e copiati solo i passi che riguardano un tema, una persona, una famiglia, una città, è chiaro che l'operazione è finalizzata al lettore (che è poi il senso vero e proprio della personalizzazione). Questo è, ad esempio, quello che è accaduto nella *Cronaca di Partenope* con l'uso per estratti della cronaca di Giovanni Villani, dalla quale è stato ricavato ciò che era di interesse per un lettore napoletano» (A. VARVARO, *Il testo letterario*, cit., p. 415).

²⁰ Il più aggiornato censimento dei testimoni della *CrP* si trova in S. KELLY, *The cronaca di Partenope*, cit., pp. 103-125. Non viene menzionato, però, un altro testimone tardo della *CrP* (1500 ca.), il ms. 991 della Biblioteca de Catalunya. Da quanto si apprende dalla descrizione che appare sul sito internet della Biblioteca, è un codice miscelaneo che riporta alle cc. 1r-118v una *Cronaca di Partenope* attribuita a Bartolomeo Caracciolo. Non avendo ancora esaminato il codice, non mi è dato sapere quali parti della cronaca sono presenti.

Ad un altro ramo della tradizione appartengono poi i mss. **PL** e **E** che contengono le prime due parti I e II (versione B): a tale tradizione risalgono le successive stampe²¹, le sole che ci tramandano la parte IV della *CrP*.

Appare plausibile, dunque, l'ipotesi che il primo dei due compendi villaniani non sia stato composto per una circolazione autonoma dal resto della cronaca, ma con l'intento iniziale di innestare tale sezione su di un nucleo già formato da scritture storiche (I-IIa). È anche vero, però, che l'assenza di un testimone che ci tramandi il testo della IIIa indipendentemente dalla *CrP*, sia controbilanciata dalla stessa mancanza di un codice che riporti le parti I-IIa-IIIa, secondo la redazione β ²² ipotizzata da Sabatini, dal momento che non ci è possibile conoscere l'originaria consistenza di **P**²³.

Rappresenta un dato sicuro, invece, il tentativo di ricreare attraverso la narrazione delle gesta dei più antichi predecessori della casa d'Angiò, individuati nella dinastia dei Pipinidi («Enarrare la progenie de' ri de lo regno de Cicilia, li quali foro discisi de li riali de Franca»²⁴), così come dei sovrani succedutisi nel regno di Sicilia, un collegamento tra i vari capitoli, altrimenti rispondenti, nella cronaca villaniana, ad una logica dispositiva e progettuale completamente differente²⁵. Si osservino ad esempio questi altri due passi finali dei capp. 6 e 52 IIIa (Vill. V 4 e VIII 10):

²¹ In relazione alla IV parte e alle edizioni a stampa della *CrP*, cfr. C. DE CAPRIO, F. MONTUORI, *Copia, riuso e rimaneggiamento della Quarta parte della Cronaca di Partenope tra Quattro e Cinquecento*, Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas, 6-11 septiembre 2010, Valencia, a cura di Emili Casanova Herro e Cesareo Calvo Rigual, Berlin/Boston, de Gruyter, 2013, vol. VII, pp. 89-102; M. BARBATO, F. MONTUORI, *Dalla stampa al manoscritto. La IV parte della Cronaca di Partenope trascritta dal Ferraiolo (1498)*, in corso di stampa.

²² In seguito all'accostamento delle parti I e II, ad opera di un anonimo, per F. Sabatini si pervenne entro il Trecento a tre redazioni secondarie: «una (α) che interpolava nel testo x [= I-IIa], al livello della parte II, 18 capitoli del Villani [IIb]; un'altra (β) che aggiungeva al testo x la parte III A; e un'altra (γ) che gli aggiungeva invece la parte III B. Sono vicende del pieno Quattrocento la contaminazione tra β e γ (dove il gruppo di codici che comprendono I, II, III A e III B) e l'aggregazione della parte IV, di fattura trecentesca, ad alcuni testi del ramo α (che comprendono perciò I, II, IV)» (cfr. F. SABATINI, *Napoli Angioina*, cit., p. 135).

²³ Notizie su **P** si ricavano in G. MAZZATINTI, *La biblioteca dei re d'Aragona in Napoli*, Rocca S. Casciano, L. Cappelli, 1897, pp. 175-176.

²⁴ Si tratta del proemio aggiunto al cap 6 IIIa.

²⁵ «The “Southernized Villani” [= IIIa], though a self-styled history of the city, devoted much more space than Bartolomeo to the real's royal dynasties. This royal interest is especially evident in its treatment of the early medieval period: where Bartolomeo had confined his gaze to Naples' civic history in this era, the “Southernized villani” instead offered a sort of prehistory of the realm's Angevin rulers, narrating the deeds of the

Villani

Avemo raccontato sì per ordine gli re di Francia e di Puglia discesi de□ legnaggio d'Ugo Ciappetta, perché contando le nostre storie di Firenze, e dell'altre province e terre d'Italia, si possono meglio intendere. Lascereмо de' Franceschi, e torneremo a nostra materia degl'imperadori di Roma e de' fatti di Firenze (V, 4, 93-99).

Lascereмо ora alquanto de' fatti del re Carlo, e diremo d'altre cose che furono in quelli tempi, tornando a nostra materia de' fatti di Firenze, che per la vittoria del re Carlo ebbe grandi mutazioni (VIII, 10, 59-65).

All'origine del compendio napoletano si delineano, dunque, due operazioni fondamentali interconnesse: una selettiva ed un'altra interpretativa²⁶. Infatti, selezionare degli avvenimenti all'interno di un *corpus*, eliminare dei brani o aggiungerne altri, razionalizzare la materia in modo differente attraverso una diversa disposizione dei capitoli e la creazione di nuovi nessi logici tra le parti, mettere in luce un determinato episodio piuttosto che ignorarlo, significa inevitabilmente reinterpretare quegli stessi avvenimenti e offrirli al lettore in una prospettiva alterata rispetto a quella originaria²⁷.

French kings from whom the Angevins descended» (S. KELLY, *Medieval Influence in Early Modern Neapolitan Historiography: The Fortunes of the Cronaca di Partenope*, 1350-1680, in «California Italian Studies», 3, 2012, pp. 1-27, cit. p. 4). Si veda anche S. KELLY, *Intercultural Identity and the Local Vernacular: Neapolitan History as Articulated in the Cronaca di Partenope* (c. 1350), in «Medieval History Journal», 37, 2011, pp. 259-284.

²⁶ H. White sostiene che: «il discorso storico [...] non produce nuove informazioni sul passato, poiché possedere informazioni vecchie e nuove sul passato è un prerequisito della composizione di tale discorso. Né si può dire che fornisca una nuova conoscenza del passato dal momento che la conoscenza è concepita come risultato di un metodo particolare. Ciò che il discorso storico produce sono *interpretazioni* di qualsiasi informazione e conoscenza del passato a disposizione dello storico. Queste interpretazioni possono presentarsi in modi diversi: semplici cronache o liste di fatti fino a filosofie della storia astrattissime» (H. WHITE, *Teoria letteraria e scrittura storica*, in Id., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Roma, Carocci, 2006, pp. 61-68, cit. a p. 62).

²⁷ Si leggano in proposito due contributi di G. PORTA: *Giovanni Villani storico e scrittore*, in *I racconti di Clio. Tecniche narrative della storiografia* (Atti del convegno di studi, Arezzo

IIIa (ms. M)

Avemo | recontato sì p(er) ordene li ri de Francaza | et de Puglya descisi de□ lignyagio de | Ugo Ciappecto, in p(er)-ciò che finita la signyoria de casa de Suavia Todisce | ne lo regno de Cicilia regnao la signyo | ria Francesca descese da lo p(re)dicto Ugo | Ciappecto dal fiordaliso, como inna(n)ti | derrimo p(ar)ticulareme(n)te (c. 59r).

Ora lascar(r)emo questo et | narrar(r)emo la venuta de Corradi(n)o, | figlyolo de lo re Corrado, ne lo regno | de Cicilia contra a lo re Carlo (c. 91r).

Al fine di esemplificare quanto appena detto, esaminiamo il cap. 112 IIIa, formato dall'unione di due capitoli villaniani: la prima parte del citato capitolo (corrispondente a Vill. IX 34) tratta della battaglia di Falconara in Sicilia (1299), nella quale Filippo d'Angiò, figlio di Carlo II e principe di Taranto, fu sconfitto e catturato da Federico III d'Aragona; la seconda parte (Vill. IX 43) riguarda, invece, la richiesta di aiuto di papa Bonifacio VIII a Filippo IV il Bello, re di Francia, affinché inviasse suo fratello Carlo di Valois in Italia e intervenisse nelle lotte tra i Guelfi bianchi e neri in Toscana, e nella guerra tra gli Angioini e gli Aragonesi in Sicilia. Il compilatore della IIIa, nell'unire i due capitoli villaniani, riporta fedelmente gli eventi relativi alla battaglia e alla sconfitta di Filippo d'Angiò a Falconara presenti in Vill IX 34, sopprimendo, invece, tutta la prima parte del Vill. IX 43, in cui si faceva riferimento al precario equilibrio della città di Firenze sconvolta dagli scontri tra le fazioni dei Cerchi e dei Donati, oltre che al fallito tentativo di mediazione del cardinale Matteo D'acquasparta (limitandosi a menzionare l'incarico in Toscana conferito dal pontefice a Carlo di Valois):

Vill. IX 43

Tornato a corte di papa il legato frate Matteo d'Acquasparta, e informato papa Bonifazio del male stato e dubitoso della città di Firenze, e poi per le novità seguite dopo la partita del legato, como detto avemo, e per infestagione e spendio de' capitani di parte guelfa e de' detti confinanti, ch'erano al castello della Pieve presso la corte, e di messer Geri Spini (ch'egli e la sua compagnia erano mercatanti di papa Bonifazio, e del tutto guidatori) [...] sì prese per consiglio il detto papa Bonifazio di mandare per messere Carlo di Valos fratello del re di Francia, per doppio intendimento; principalmente per aiuto del re Carlo per la guerra di Cicilia [...] e oltre a questo gli diè titolo di paciario in Toscana (1-20).

Cap. 112 IIIa (ms. M)

[...] Ph(ilippo), p(ri)ncipe | de Taranto et figlyolo de lo re Carlo s(ecund)o | essendo passato nell'isula de Cicilia con | v^c cavaliere et con xl galey, armate | la maiure p(ar)te de' napolitani et gente | de lo regno per guerrigiar(e) la dicta isula [...]

★²⁸ In quisto medesimo tempo, papa Bo[nifacio], sapendo la presa [et] sconficta de lo | p(ri)ncipe Philippo, sì despusi de mandar(e) | p(er) missere Carlo de Valoys fratello | de lo re de Francza, per adiuto de lo re | Carlo p(er) la guerra de Cicilia [...] et ultra questo li dede titulo de patri|cio in Toscana (c. 127r).

6-8 novembre 1986), Pisa, Nistri-Lischi, 1986, pp. 147-156; *La costruzione della storia in Giovanni Villani*, in *Il senso della storia nella cultura medievale italiana 1100-1350* (Atti del convegno Pistoia, 14-17 maggio 1993), Pistoia, 1995, pp. 125-138.

²⁸ Da questo punto inizia il cap. Vill. IX 43.

Messi i due testi a confronto, doveva risultare inevitabile per un lettore napoletano avere una differente percezione dei medesimi eventi rispetto a un lettore della *Nuova Cronica*, in quanto in quest'ultima opera si trovano inseriti all'interno di un quadro storico maggiormente articolato e non finalizzato a mettere in rilievo soltanto determinati episodi della storia del Regno di Napoli e di Sicilia.

Si crea, quindi, una fitta interrelazione tra la ricezione di un testo, la sua interpretazione in base al differente contesto culturale e politico nel quale è accolto, e, infine, il suo riutilizzo e adattamento a seconda del pubblico a cui era rivolta l'opera²⁹. In relazione a ciò, Chiara De Caprio, applicando la nozione di "gradiente di autorialità" di Alberto Vàrvaro³⁰ ai testi cronachistici del Regno di Napoli, afferma:

Questo concetto "debole" di testo e testualità deriva, in ambito volgare, dalla debolezza del concetto di autore [...] è dunque possibile descrivere gli effetti che la «costanza debole» del testo produce sul modo di costruire la narrazione storica e di riattualizzarla in successivi rifacimenti. In primo luogo, a seconda del minore o maggiore tasso di autonomia del rifacimento, il cronista può lasciare immutati gli elementi che fungono da spie dei punti di vista degli ipotesti e, al contrario, può sottoporli a una maggiore omogeneizzazione e "torsione ideologica", rifunzionizzando il testo di partenza in relazione alle attese di un nuovo pubblico³¹

Il lavoro del compilatore della IIIa non si limita, però, ad un'operazione di *selectio*, *dispositio* e "ricucitura" della materia villaniana attraverso soppressioni e aggiunte negli *incipit* e negli *explicit* dei capitoli. Vi sono

²⁹ Riguardo alla possibile fenomenologia della variazione connessa al processo di trasmissione e di adattamento dei testi, si veda adesso il lavoro di I. Fernández Ordóñez, la quale si concentra su di un campione di opere di area iberoromana: I. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, *Transmisión y metamorfosis. Hacia una tipología de mecanismos evolutivos en los textos medievales*, Lecciones del SEMYR 5, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012.

³⁰ «È evidente che ci sono autori che si considerano tali anche se il loro lavoro non va al di là della combinazione, giustapposizione e adattamento superficiale di materiale letterario già esistente e per lo più di altra mano; da questo punto di vista è significativa la dimensione dei blocchi di materiale di riuso. D'altra parte, va considerata caso per caso la profondità della operazione di riscrittura, che si può misurare come distanza dal testo di partenza [...] Se assumiamo il concetto di gradiente di autorialità, è chiaro che esso aumenta con il ridursi della dimensione dei materiali di riuso e soprattutto con la crescita del tasso di riscrittura. Questo è naturalmente vero in ogni caso di lavoro letterario basato su una fonte chiaramente individuabile» (A. VÀRVARO, *Il testo letterario*, cit., pp. 402).

³¹ C. DE CAPRIO, *Scrivere la storia a Napoli*, cit., pp. 37-38.

una serie di brani, infatti, intercalati nel testo del Villani e che esamineremo nel seguente paragrafo, alcuni dei quali contribuiscono proprio a quel processo di rifunzionalizzazione e personalizzazione della materia appena descritto, come la serie di passi che per la Kelly proverebbero un sentimento di ostilità del compilatore e dell'ambiente nel quale il compendio doveva circolare nei confronti dei sovrani di stirpe germanica³². Non a caso la studiosa americana sostiene che la IIIa meritasse di essere considerata «something more than a “reworking” of Giovanni Villani»³³.

Siamo entrati così nella sfera dell'adattamento ideologico che secondo Inés Fernández Ordóñez «también explica la transmisión desgajata y parcial de textos más extensos, con el fin de alterar la perspectiva originaria»³⁴.

Alla luce di quanto esposto fino ad adesso, risulta appropriato, sotto il profilo metodologico, riprendere a conclusione di questo paragrafo alcune riflessioni di Roberto Antonelli che bene si adattano a tali testi caratterizzati da un tasso di autorialità che potremmo definire “mobile”. Lo studioso ha ribadito di recente la necessità di affiancare alla “filologia d'autore” che «rimane certo imprescindibile per recuperare la lezione dell'originale», una «filologia della ricezione, o del Lettore/Autore [...] distinguendo appunto finalità e tipologia di pubblico, e partendo quindi anche dal punto di vista del Lettore e delle sue esigenze». Si giunge così ad una valutazione che considera «il *testo-nel-tempo*, come lo ebbe genialmente a definire [...] Gianfranco Contini, e il *testo-nello spazio*, compreso quello storico-sociale, potremmo oggi aggiungere»³⁵.

3. La cronologia delle parti: la Iib quale fonte della IIIa

In relazione alla cronologia delle parti Iib e IIIa che nel corso del tempo si sono innestate su di un nucleo già formato della *CrP* (I e IIa), Samantha Kelly prende in considerazione due elementi imprescindibili: i 18 capp. presenti nelle sez. Iib e IIIa ripresi dalla *Nuova Cronica*³⁶ e una serie di “prestiti” (“borrowings”), assenti nel testo del Villani, che legano la seconda parte (A e B) con la terza³⁷.

³² Pei i passi in questione si rinvia al par. 3.

³³ S. KELLY, *The Cronaca di Partenope*, cit., p. 79.

³⁴ I. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, *Transmisión y metamorfosis*, cit., p. 80.

³⁵ R. ANTONELLI, *Il testo fra Autore e Lettore*, in «Critica del testo», XV/3 (2012), pp.7-28, cit. a p. 22.

³⁶ I capp. del Villani in questione sono i seguenti: VI 1-3, VII 87-91 e VIII 1-10, corrispondenti ai capp. 66B-68B e 75B-89B dell'ed. critica della Kelly.

³⁷ «In certain passages—for instance, the description of King Roger II [...] there is close

Quest'ultima serie di corrispondenze mette di fronte alla studiosa americana il più naturale dei quesiti: «Who, then, borrowed from whom?»³⁸.

Tra le diverse ipotesi sulla cronologia delle parti oggetto della nostra attenzione, la Kelly, in base ai suoi riscontri che esamineremo tra un istante, giunge a tale conclusione:

The relationship between these texts can be imagined in various configurations, but the most plausible scenario is as follows. The Group A version of the *Cronaca* was composed first. The “Southernized Villani” was composed next, relying mostly on Giovanni Villani’s *Nuova Cronica* but including some information found in the *Cronaca* Group A [...]. The Group B version of *Cronaca* was composed last, borrowing extensively from the “Southernized Villani” from chapter 62B forward³⁹.

Dunque lo «scenario» prospettato rifletterebbe il seguente ordine cronologico di composizione: *CrP* (I-IIa) > IIIa > IIb. A riprova di quanto detto, la Kelly sottolinea la circolazione congiunta della *CrP* e della IIIa nella maggioranza assoluta dei manoscritti a noi pervenuti, a differenza di quanto avviene nei testimoni della versione B della cronaca (I-IIb)⁴⁰. Inoltre, apprendiamo sempre dalle sue parole che dal capitolo 60a (62b) della seconda parte vi sarebbe un'intensa attività di interpolazione che vedrebbe la IIb attingere dalla IIIa. Decide, quindi, di fornire nella sua edizione critica, proprio a partire dalla seconda metà del cap. 60a, una doppia redazione in base ai due gruppi di testimoni che ci tramandano la IIa e la IIb, motivando tale scelta con la constatazione che da questo punto della cronaca le due versioni divergono in maniera sostanziale.

A mio avviso sono significativi due dati che ricaviamo direttamente, o quale diretta conseguenza, dalle affermazioni appena riportate:

1) i “prestiti” della IIb dalla IIIa non si limitano all'interpolazione dei 18 capitoli villaniani, ma si estenderebbero ad ulteriori capitoli⁴¹;

correspondence not only between the “Southernized Villani” and the *Cronaca* Group B, but between these two and the *Cronaca* Group A. None of these passages is found in Villani’s *Nuova Cronica*» (S. KELLY, *The Cronaca di Partenope*, cit., p.127).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 130.

⁴¹ «Since the main purpose of the “Southernized Villani” was to excerpt Villani [...] it is much easier to imagine that this work was created first and that *Cronaca* Group B

2) le interpolazioni dalla seconda parte presenti nella IIIa proverrebbero dalla IIa, vista la posteriorità della IIb rispetto al compendio villaniano.

Da ciò deriverebbe la descrizione del «“Group B” version» quale:

A quite hybrid text: partly Bartolomeo's narrative, partly that of Giovanni Villani as filtered through the “SV” author, and partly the “SV” author's original contributions about Neapolitan history⁴²

Volendo schematizzare l'ipotesi avanzata dalla Kelly, ci troveremmo di fronte ad una composizione delle parti di questo tipo:

IIIa:

- rielaborazione di 202 capp. tratti dalla *Nuova Cronica* del Villani
- parti originali del compilatore della IIIa
- “prestiti” dalla IIa

IIb:

- *Breve informazione* di Bartolomeo Caracciolo (IIa)
- Interpolazione di 18 capp. della *Nuova Cronica* del Villani per il tramite della IIIa
- “prestiti” di parti originali dalla IIIa

Non appare privo di utilità sottoporre ad un ulteriore vaglio alcuni punti esposti dalla Kelly in merito a quanto riportato sopra.

Iniziamo col prendere in considerazione tre capitoli della IIIa (9-11), già segnalati dal Monti⁴³, non ripresi dalla *Nuova Cronica*, ma che trovano corrispondenza nei capp. 61a-63a (63b-65b). In proposito la Kelly afferma che: «The “SV” author borrowed from it [Bartolomeo's work] for his narration of the Norman kings in chapter 9-11, here too adding his own Neapolitan details (for instance, the Normans building of the castle known as the “Normandia”）」⁴⁴.

Ancora la studiosa americana individua quale fonte dei suddetti capi-

selected from it only a few of these borrowed Villani chapters along with some other material original to the “SV”» (cfr. S. KELLY, *The Cronaca di Partenope*, cit., p. 128).

⁴² Ivi, p. 84.

⁴³ Cfr. G. M. MONTI, *La 'Cronaca di Partenope' (premessa all'edizione critica)*, cit., p. 44 note 9, 10 e 12.

⁴⁴ S. KELLY, *The Cronaca di Partenope*, cit., p. 83.

toli il *Romualdi Salernitani Chronicon*, sottolineando come la IIa si dimostri lievemente più fedele della IIIa rispetto alla fonte.

Esaminando, però, la versione del gruppo B dei medesimi capitoli, appare subito evidente come le parti IIIa e IIb siano maggiormente collegate tra di loro rispetto alla IIa. Ad esempio, nel primo dei tre capitoli, circa la descrizione di Ruggero II (1095-1154):

Cap. 9 IIIa (61a/63b)⁴⁵

IIIa (ms. M)	IIa (ed. Kelly)	IIb (ms. PL)
<p>Lo predicto re Rogiere in m(u)lte cose fo bene (con)dicionato, <u>et fo homo grande de statura et grosso de corpo, et habe lo vulto lionino et la voce rauca; fo homo de soctile ingegnyo, sapio, proveduto. Regevas(e) più p(er) ragione che p(er) volontà; in acq[ui]-stare t(er)re et dinare fo multo soctile, sollicito et desideruso (cc. 61v-62r).</u></p>	<p>Fo lo re Rogiere homo de grande statura, corpolento, la facze habe lionina et la voce subrauca. Et fo savro, provido, et discreto et virtuoso et multo soctile de ingegnyo. Usava continuamente pyu la raysione che la forcza; ad acquistare terre et moneta era multo sollicito [...]</p>	<p>Il predicto Rogieri i(n) multe chuose fo bien condizionato, <u>et fo huomo grande di statura et grosso di corpo, et ebe il vulto lionino et la voce rauca; homo di sobctile ingegnio, savio, proveduto. Regiase più p(er) ragione ch(e) per voluntade; in acquistare terre o dinari multo sobctile, sollicito et desideruso (c. 32r).</u></p>

L'unica spiegazione della maggiore vicinanza tra il testo del cap. 9 IIIa e quello del cap. 63b, postulato per esatto quanto detto dalla Kelly, è ipotizzare che il compilatore della IIb abbia scelto di riprendere non la versione presente nella *Breve Informazione* (IIa), bensì quella più o meno rimaneggiata, con l'aggiunta di dettagli, inserita nel compendio villaniano.

⁴⁵ Nel *Chronicon* si legge: «Fuit autem rex Rogerius statura grandis, corpulentis, facie leonina, voce subrauca, sapiens, providus, discretus, subtilis ingenio, magnus consilio magis utens ratione quam viribus. In acquirenda pecunia multum sollicitus...» (cfr. R. SALERNITANO, *Romualdi Salernitani Chronicon*, a cura di C.A. Garufi, in *Rerum Italicorum Scriptores. Raccolta degli Storici Italiani dal cinquecento al millecinquecento*, ordinata da L.A. Muratori, Nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione di G. Carducci, V. Fiorini e Pietro Fedele, to.VII, parte I, fasc. 3, Bologna, Zanichelli, 1928, pp. 236-237. Per il passo in questione si veda S. KELLY, *Appendix I*, in Ead., *The Cronaca di Partenope*, cit., p. 316).

Lo stesso valga per il cap 10 IIIa, per il quale la Kelly ribadisce la maggiore fedeltà della Iia al *Chronicon* di Romualdo, per esempio nella descrizione fisica di Guglielmo I (1131-1166), anche se sia le parti Iia-IIb che la IIIa presentano la stessa variante rispetto alla fonte circa la morte del figlio del sovrano, Ruggero⁴⁶.

Al di là di ciò, la distanza tra la versione del Gruppo A da quella della IIIa/Gruppo B è sempre più marcata, e la Kelly non tralascia di notare come la IIb riprenda alcune aggiunte originali del compilatore della IIIa, tra le quali l'elenco delle opere normanne a Napoli⁴⁷ (in corsivo i passi presenti solo nelle sez. IIIa e IIb):

Cap. 10 IIIa (62a/64b)

IIIa (ms. M)

Morto lo dicto Rogiere re, como piacque a lo altissimo, si succese a lo d(o)m(i)no Guil(i)l(m)o suo figlolo primogenito, lo quale visse a lo d(o)m(i)no | anni xv. Et avenga ch(e) ip(s)o stato | fosse bello et grande de sua p(er)sona | et victorioso in bactaglya [...] (c. 62r)

Iia (ed. Kelly)

Alo quale re Rogiere soccese in de la signyoria re Guilielmo figlyolo suo lu quale visse in de signyoria anni XV et moriò in Palermo et fone sepellito in de la matre ecclesia in de lo anno de la soa etate XLVI. Fo lo re Guilielmo bello et grande de persone et de facze, et fo grosso et multo virtuoso in bactaglya [...]

IIb (ms. PL)

Morto il dicto re Rogieri, chomo piacque aglu altissimo idio, si socciese al dominio Guiglielmo suo p(ri)mogenito, il quale vixे al dominio a(n)ni xv, o, secundo un'altra opinione, xxv. Et avenga | che esso fosse stato bello e grande di soa p(er)sona et | victorioso i(n) bactaglia [...] (cc. 32r-32v)

⁴⁶ La Kelly sottolinea al riguardo che «whereas Romuald has King William I (1154-1166) show himself in the window of the Pisan Tower and his son Roger killed by an arrow to the eye in an unidentified location, both versions of the *Cronaca* conflate these two concurrent events, describing Roger as killed by an arrow while showing himself at this window» (cfr S. KELLY, *Appendix I*, in Ead., *The Cronaca di Partenope*, cit., p. 316. Per i passi citati del *Chronicon*, si veda R. SALERNITANO, *Romualdi Salernitani Chronicon*, cit., to. VII, parte I, fasc. 3, p. 247). Ugo Falcando, invece, riporta nella sua cronaca la versione dell'uccisione di Ruggero mentre si sporgeva dalla finestra senza, però, il particolare del ferimento all'occhio (cfr. U. FALCANDO, *La Historia o Liber de Regno Sicilie e la Epistola ad Petrum Panormitane Ecclesie Thesaurarium*, a cura di G. B. Siragusa, Roma, Forzani e C. tipografi del Senato, 1897, pp. 61-62).

⁴⁷ S. KELLY, *Appendix I*, cit., p. 317.

Da poy tre dì, essendo in discordia, tra □lloro fo facto l'altra sublevacione p(er) lo populo che volevano liberare re Guil(ie)l(m)o lo quale era in p(re)sone, unde si dederò uno altro assalto a lo p(re)dicto palazzo. Inde lo quale assalto, volendose a lo rimore affaczare ad una fenestra de la torre de la quale era chyamata la Torre Pisana, lo dicto Rogiere figlyolo de lo dicto re Guil(ie)l(m)o, sì fo feruto de una sagecta ne lo occhylo, p(er) la quale miserabile ferita | fo morto. Vedendo ciò, tanto li barun(i) qua(n)to lo populo foro multo dolenti, | et p(er) mitigare uno poco lo dolore pa|terno de re Guil(ie)l(m)o, lo quale veduto | avea lo suo figlyolo crodelemente | morto, sì lo liberao de la carcere et | restituerolo nella sua signyoria [...] Inde lo quale te(m)po o poco in|nanti, fo hedificato lo castello de | Capuana sop(ra) la porta de Capuana | et l'arco grande de lo Castello dell'Ovo. | Et l'uno (et) l'altro foro facti p(er) li signori Normandi, et inp(er) ciò a lo dì de ogi fo chyamati la Normandia, cioè quello arco predicto (cc. 62r-62v).

Et da poy li tre iorni lo populo de Palermo armata manu assaltaro lo palazzo, in de lo quale insulto fo feruto de sagecta in de lo occhylo lo predicto duca che se affaczao in de la fenestra de la torre Pisana per vedere lo populo et rengraziarelo, de la quale ferito moriò incontinente. Et da poy lo re fo liberato et li conti et li baruni se salvarono in de le terre [...]

Dopo tre dì fo facta l'altra mocione pel populo che volevano liberare re Guiglielmo il quali era im pregione, et sì diero un altro assalto al palagio. Indil quale assalto, volendose affaczar(e) ad una fenestra dil palagio, il dicto re Rogieri, figliuolo dil re Guiglielmo, sì fo feruto negli occhi di una sagecta per la qual miserabile ferita | fo morto. Videndo questo, tanto i baroni q(ua)n-to | il populo, per mitigare un puogho il dolore paterno di re Guiglielmo, il qual avia veduto il suo figliuolo | morto chosì miserabileme(n)-te, sì 'l liberaro dal carcere | et restituerolo al suo dominio et libertate [...] Indil qual | tempo o puogo □nansi, fo facto il Castello di Capoana | sovra la Porta Capoana e l'arco grande dil Castello | Nuovo⁴⁸. E l'uno e l'altro fuoron facti prey No(r)mandi, et imp(er)ò al tempo di mo se chiama la No(r)mandia (cc. 32v-33r).

La Kelly chiosa i presenti passi affermando che:

The “SV” author had a hand copy of original, Group A *Cronaca* [...] he borrowed some passages from *Cronaca* A, including those ultimately derived from Romuald’s chronicle (which he translated with a bit more freedom, and embellished in ways taking his account further from Romuald). He also added some original anecdotes of his own. The *Cronaca* and the “SV” came to circulate together [...] The progenitor of the *Cronaca* B version, then, came upon a manuscript containing these two contiguous texts, and noting their considerable overlap, decided to conflate them. Preferring in many (but not all) cases the longer version of royal affairs in the “SV”⁴⁹.

A dispetto di quanto detto finora, lungi dal dimostrare che la IIIa interpoli con dei brani tratti dalla IIa, i passi appena riportati dimostrano, a mio parere, l’effettiva corrispondenza tra le parti IIb e la IIIa, senza, però, chiarire la sequenza dei rapporti tra le sezioni (IIa → IIb → IIIa / IIa → IIIa → IIb).

A tal proposito, può rivelarsi utile esaminare il cap. 60a (62b) della seconda parte, a partire dal quale, come già è stato sottolineato, la Kelly preferisce fornire due versioni distinte.

La studiosa americana asserisce che, dopo un inizio comune a 60a – 62b – 8 IIIa, il compilatore di quest’ultima sezione avrebbe poi inserito all’interno del capitolo un estratto tratto dalla *Nuova Cronica*, concludendo infine con una parte originale⁵⁰, a partire dal soccorso prestato da Guglielmo I a suo padre re Ruggero II, nella quale si fa un importante riferimento all’annessione di Napoli al Regno di Sicilia da parte di re Ruggero II nel 1139. In seguito il compilatore della IIb, rifacendosi anche in questo caso alla versione più estesa fornita dalla IIIa, dopo avere escisso l’estratto villaniano, ne avrebbe ripreso la parte originale («Group B skips over the paragraph drawn from Villani, and proceeds directly with the new paraphrase found in “SV”⁵¹):

⁴⁹ S. KELLY, *The Cronaca di Partenope*, cit., p. 130.

⁵⁰ Definita dalla Kelly «essentially a paraphrase of the rest of *Cronaca* chapter 60A» (*ibidem*).

⁵¹ Ivi, pp. 130-131.

Cap. 8 IIIa (60a/62b)

IIIa (ms. M)

Morto finalmente lo predicto Roberto Viscardo, succese a lo dominio delle soi t(er)re Rogiere figlyolo de lo dicto Roberto Viscardo [⁵²] (c. 60v)

Et desiderando liberare | lo patre da quillo stricto assedio, or|dinò le scheyre et fece una aspris|sima bactaglya co□ lo exercito de lo | p(re)dicto papa. Et finalmente con | gran occisione de gente de lo papa, | Guil(ie)l(m)o fo vincitore et piglyò lo | papa con tucto lo collegio de li cardi|nale et una grande p(ar)te de boni | Romani. Et infra breve tempo co□ lo | dicto Guil(ie)l(m)o fo ordinata la liberacione de lo papa et de tucti li altri; | et infra loro fo tractata (con)cordia, | cioè che lo papa p(er) bona voluntà et p(er) bandera coronasse

IIa (ed. Kelly)

Morto finalmente lo dicto Roberto, si succese alo dominio et ala signyoria de soy terre Rogiere, de poy la morte de Boamundo primo-genito [...]

Et⁵³ desiderando liberare lo patre da quil assedio, et combactiò colo papa et sconfisselo et prese ipso et li cardinali con grande parte de lo exercito suo, et da poy vennero ad concordia colo predicto papa. Et convestiò lo re Rogiere per la bandera de lo regno de Cecilia. Lo quale re Rogiere visse in dominio de lo regno de Cecilia anni XXIII et da poy moriò in Palermo et fo sepellito indela maiure ecclesia in de lo anno de la etate soa LVIII.

IIb (ms. PL)

Morto finalmente il dicto Roberto, si socciese al dominio de le terre soe Rogieri, dopo la morte di Boa-mu(n)do [...] (c. 31r)

Et di | siderando liberare il padre da quel stricto assedio, hor|dinò le scheyre et fe' una aspressima bactaglia cogli e|exercito dil papa. Et finalme(n)te chon gran occision(e) | di la gente dil papa, Guiglielmo fo vinciedore e pigliò | il papa chon tucto 'l collegio di cardinali et una gran | p(ar)te di buon Romani. Et infra brieve tempo chol | dicto Guiglielmo fo hordinata la liberacion dil papa | et di tucti gli altri. Et infra loro fo tractata concordia che 'l papa p(er) soa bolla⁵⁴ et bandiere coronasse il dicto | Rogieri re di Scicilia, et chosì fo factio.

⁵² Insetto, con qualche lieve modifica, tratto da Vill. V, 20, 2-26.

⁵³ Da questo punto del capitolo, per tutta la fine della cronaca, la Kelly fornisce la doppia versione dei Gruppi A e B.

⁵⁴ Non prendiamo in considerazione nell'analisi fin qui condotta, data la mancanza di una collazione di tutta la tradizione manoscritta della sez. IIIa che ne riporta il passo, la variante del ms. **M** nella dittologia "lo papa p(er) soa bona voluntà et bandera", presente anche negli altri due testimoni da me consultati (**P** e **N**), di contro la lezione di **PL** "l papa p(er) soa bolla et bandiere", la quale, apparendo autentica, potrebbe essere utile ad identificare la relazione tra le parti in questione.

lo dicto | Rogiere re de
Cicilia, et cossì fo facto
| inde li a(n)ni de (Cristo) MC XXX. In quisto
| tempo la città de Napoli
se unìo cō lo | Riame, et
questa fo la prima volta
che Napoli fo socto domi-
nio de lo re, inp(er)ciò che
primo era socto a lo d(o)m(i-
ni)o | de lo imp(ar)atore de
Costantinopoli. Lu | quale
re Rogiere una cō lo p(a)-
p(a) ven(n)ero | a la città di
Napoli [...] Et fo morto
i(n) Palermo | nell'an(n)i
de la sua etate LVIII, et fo
| sepellito ne la maiure
eccl(es)ia de Pa | lermo
inde lo anno de (Cristo)
CXLVIII⁵⁵ (c. 61v).

In questo te(m)po | la città
di Napoli se unìo chol Rya-
me, et questa fo la | prima
volta che Napoli fo sobcto il
dominio dil re, | che p(ri)mo
era socto il dominio digli em-
p(er)adore de Gostan- | |
tinopoli. Il quale re Rogieri
una chol papa ven(n)ero a
la | città di Napoli [...] Et
fo | morto im Palermo
nell'an(n)i di la soa età
LVIII, et fo | sepelli-
to nella magiore eccl(e-
s)ia di Palermo all'anni
domini MC XLVIII (cc.
31v-32r).

Tale *modus operandi* del compilatore della I**b** rispetto alla “fonte IIIa” non sarebbe isolato. Analogamente, ad esempio, avverrebbe nel cap. 72b: anche in questo caso, secondo la Kelly, il compilatore della I**b** interpolerebbe dal cap. 34 della IIIa soltanto le parti originali. Difatti quest’ultimo capitolo è largamente ripreso dalla *Nuova Cronica* VII 44, ove si narra la discesa di Corrado IV, nel 1251, alla conquista delle ribelli Napoli e Capua. A tale materia si intercalano, però, notizie non presenti in Villani⁵⁶: la prima circa il punto esatto dove Corrado IV avrebbe posto il suo assedio alla città di Napoli, seguita dalla descrizione, più ricca di particolari rispetto al corrispondente capitolo della *Nuova Cronica*, dell’accordo intercorso con gli abitanti della città; successivamente, riportando come Corrado IV non si fosse attenuto ai patti e avesse ordinato la distruzione delle mura della città, il compilatore della IIIa aggiunge al Villani un commento su tali mura; per ultimo, inserisce a fine capitolo un brano su di una spia del sovrano a Napoli. Riporto di seguito i passi appena citati:

⁵⁵ CXLVIII | MCXXXXVIII P

⁵⁶ Cfr. M. MONTI, *La ‘Cronaca di Partenope’ (premessa all’edizione critica)*, cit., p.23.

Cap. 34 IIIa (72b)

IIIa (ms. M)

[Ma Corrado... l'assedio] da uno de li lati ch'iamato Carbonara dove dimorò longo t(em)po. Et non possendon fare niente, venne ad (con)cordia et pacto co □lloro, che p(er)donasse a li ho(m)i(n)e et manutenereli nella città co □lloro bene, et loro li donavano lo d(o)m(ini)o de la città [...]

Corrado [...] si fece disfare le mura le q(ua)le erano più belle che avesse alcuna città de lo mundo[...]

Quando lo dicto Corrado era a lo assedio □na(n)ti la città de Napoli, uno suo spione stava dentro la terra et trageva virtune p(er) una sagectera inpen(n)nati de carta. Inde li quali scriviva ciò ch(e) se faceva ne la terra. Inta l'altre volte una fiata scripsi quisti versi cossì dicendo: *Mutus regalis latitans in P(ar)thenopee | Vera refer(r)e studet studet auxilia(n)te deo | P(ar)thenope fexa pree(st) qui d(omi)naris | Si ta(m)en clauda(n)t hostia clausa maris | | Nec min(us) i(n)festat fu(n)da ma(r)mora iacit | Nam mora victores (con)tinuata facit. | Lo quale Corrado visse ne la sig|nyoria anny duy (cc. 77v-78r).*

IIb (ms. PL)

Vole(n)do distrugiere la dicta città, si puose campo a Carbonara dove dimorò luongo tempo. Et non possendo fare niente, ven(n)e ad (con)cordia chon loro, che gli dovesse perdonare all'uomini et loro beni et gli davano il dominio di la città [...]

Intrò nella città et fe' abbactere le mura antique di la città, le quali erano più belle c'avesse alcuna città dil mondo [...]

Quando il dicto Corrado stava all'assedio □nansi Napoli, un suo spione stava drento la ter(r)a et tragieva vertoni per una sagiectera inpen(n)ati di carti. Inde le quali carti scriveva multe chuose et specialme(n)te di quello che □sse faceva indi la città. Et inter l'altre volte una fiata scripse questi v(er)si: | *Mutus regalis latitans in Parthonopeo | Vera referre studet auxiliante deo | Parthenope fexa preest qui d(omi)naris | Si bene claudant(antur) hostia clausa maris | Nec minus infestat fundaque ma(r)mora iacit | Nam mora victores (con)tinuata facit [...]*⁵⁷ (cc. 38v-39r).

Sia questo caso che il precedente che abbiamo affrontato (cap. 62b) sollevano dei dubbi circa quanto sostenuto dalla Kelly. La stessa studiosa, infatti, si interroga sul come il compilatore della IIb riesca di volta in volta a riconoscere in modo così preciso i brani originali della IIIa e a scinderli, anche se non se ne comprende bene il motivo, dalla materia tratta

⁵⁷ Il testo continua con la parafrasi dei versi e con la notizia della morte di Corrado (si riporta che il suo regno durò tre anni e non due). Per l'episodio cfr. B. CAPASSO, *Historia diplomatica regni Siciliae ab anno 1250 ad annum 1266*, riedizione a cura di R. Pilone, Battipaglia, Laveglia&Carlone, 2009, p. 47.

dal Villani. Ritornando per un istante al cap. 34 IIIa appena esaminato, sebbene l'inserito sulla "spia" sia facilmente individuabile perché inserito a fine capitolo e recante dei versi in latino, non è lo stesso per le altre due "aggiunte", le quali si integrano bene all'interno dell'ipotesto villaniano.

L'elemento che colpisce, volendo utilizzare le parole della Kelly, è che dal compendio villaniano sono riprese soltanto le presunte aggiunte originali del compilatore della IIIa, estrapolate dai capitoli che per il resto seguono fedelmente il Villani.

La familiarità, invocata dalla Kelly, del compilatore della Iib col testo della *Nuova Cronica*, non può di certo rappresentare una risposta soddisfacente al nostro quesito, e ciò valga parimenti per il cap. 62b. Posta la questione in altri termini, non sarebbe più corretto da un punto di vista filologico ipotizzare una direzione inversa circa i rapporti che intercorrono tra le due parti e che, quindi, sia la IIIa ad utilizzare la Iib come fonte? Partendo da questo presupposto si potrebbe fornire una spiegazione alternativa sulla genesi dei capitoli presi in esame:

Nel caso del cap. 8 IIIa, il compilatore del compendio villaniano utilizzerebbe il cap. 62b come ipotesto su cui innestare il brano tratto dal cap. V 20 della *Nuova Cronica*.

Riguardo al cap. 34 IIIa, invece, l'ipotesto sarebbe proprio il cap. VII 44 della cronaca villaniana interpolato con le notizie tratte dal cap. 72b.

Un altro caso emblematico, segnalato dalla Kelly, è rappresentato dal lungo cap. 90b, il quale si configurerebbe come un testo estremamente ibrido, costituito a partire da una serie di passi tratti da diversi capitoli della «*Cronaca Group A*» e da altri tratti dalla IIIa⁵⁸. La materia verte principalmente su: la vittoria di Carlo I d'Angiò sulle truppe di Corradino di Svevia a Tagliacozzo nel 1268 (battaglia che sancì la definitiva sconfitta della dinastia sveva e il passaggio del Mezzogiorno d'Italia agli Angioini); il tradimento di Giovanni Frangipane, signore di Astura, che consegnò Corradino agli Angioini, il quale fu successivamente decapitato a Napoli a piazza del Mercato; la rivolta dei "Vespri siciliani" e sul ruolo svolto da Giovanni da Procida, il quale, restando sempre fedele agli Svevi, congiurò contro Carlo I.

Dopo un *incipit* che riprende sinteticamente l'inizio del cap. 68a, il cap. 90b presenta un lungo brano che tratta dell'aiuto richiesto da Carlo I ad Alardo di Valéry, determinante nello scontro contro le truppe sveve⁵⁹. Lo

⁵⁸ Cfr S. KELLY, *The Cronaca di Partenope*, cit., p. 129.

⁵⁹ Nel ms. **PL** circa la metà del brano non è presente a causa di una lacuna conse-

stesso brano si ritrova, poco dopo l'*incipit*, nel cap. 56 IIIa che, ad eccezione della suddetta interpolazione, riporta fedelmente il cap. VIII 26 della *Nuova Cronica* (nel testo del Villani l'incontro tra Carlo e Alardo è appena accennato e privo dei dettagli sull'indecisione iniziale del cavaliere francese). Il dato interessante è che il passo di Alardo si inserisce nel citato cap. 90b all'interno di una coerente sequenza logico-cronologica degli eventi: difatti, concluso il passo, nel cap. 90b si prosegue compendiando gli avvenimenti narrati in Vill. VIII 26-27 e 29, da Tagliacozzo fino alla morte di Corradino, successivi all'incontro tra Carlo e Alardo. Nel cap. 56 IIIa, al contrario, lo stesso brano ha un evidente carattere di interpolazione, dal momento che termina con l'accordo tra il sovrano e il cavaliere francese, e subito dopo il compilatore della IIIa prosegue la narrazione dal punto in cui aveva interrotto il capitolo villaniano (VIII 26) e, quindi, cronologicamente prima che Carlo e Alardo si incontrassero (per ovviare a ciò, il compilatore è costretto ad una lieve modifica al testo del Villani).

Ritornando al cap. 90b, dopo essere stata descritta la morte di Corradino, si continua con altri due brani "non villaniani", che riguardano rispettivamente il rifiuto di Alardo ad ogni ricompensa offerta da Carlo I dopo la vittoria su Corradino di Svevia e la costruzione del Castel Nuovo ad opera sempre del sovrano angioino; il compilatore della IIB conclude poi il capitolo trattando della rivolta dei Vespri (riproponendo con qualche modifica parte del cap. 69a), accennando al ruolo svolto da Giovanni da Procida (descritto nel cap. Vill. VIII 57, a sua volta ipotesto del cap. 68 IIIa) e, infine, menzionando la lista dei quattro conti creati da Carlo I d'Angiò (presente anche in 69a e 73b, ma senza il commento sul conte Ruggero Sanseverino «lo quale fo valente homo de soa persona»).

Come per il precedente brano di Alardo di Valéry, anche gli altri due passi "non villaniani" si ritrovano nella IIIa: il primo, sul rifiuto di Alardo alla ricompensa, nel cap. 59 IIIa; mentre l'altro, sull'edificazione del Castel Nuovo, è presente con qualche variazione in 92 IIIa. Infine, la stessa lista dei quattro conti, con il commento su Ruggiero Sanseverino, si ritrova in 60 IIIa.

Al fine di una maggiore chiarezza si propone lo schema compositivo del 90b (in corsivo i passi "originali" presenti solo nelle parti IIB e IIIa):

guente alla caduta di una carta tra le cc. 56v e 57r (secondo la numerazione moderna del manoscritto che non rileva tale perdita). Per tale motivo, per una collazione dei passi tra le parti della cronaca, è necessario il ricorso a E.

CONTENUTO CAP. 90b	CORRISPONDENZE
Incipit	68 IIa
<i>Accordo tra Carlo I d'Angiò e Alardo de Valéry</i>	56 IIIa
Dalla battaglia di Tagliacozzo alla morte di Corradino	Sintesi Vill.VIII 26-27 e 29.
<i>Rifiuto di Alardo di Valéry della ricompensa offerta da Carlo</i>	59 IIIa
<i>Edificazione di Castel Nuovo</i>	92 IIIa
Rivolta dei Vespri	69 IIa
Giovanni da Procida	Vill.VIII 57 (68 IIIa)
Lista dei quattro conti (con il <i>commento su Ruggero</i>)	60 IIIa

Analogamente a quanto detto prima, appare estremamente improbabile quanto supposto dalla Kelly, ossia che il compilatore della IIB riesca a riconoscere, in una serie così ampia di capitoli del compendio villaniano, le aggiunte originali distinguendole dal resto del materiale narrativo del Villani che è, in 90b, o non presente o ampiamente sintetizzato. Pur volendo ipotizzare ciò, dovremmo immaginare il compilatore della IIB intento in un complicato e dispendioso lavoro di collazione tra il testo del Villani e quello della IIIa (anche se la Kelly non menziona un rapporto diretto tra la IIB e la *Nuova Cronica*), riuscendo ad individuare nell'arco di 36 capitoli (dal 56 al 92 IIIa) gli inserti "non villaniani", e riportando almeno due dei tre brani "originali" in modo fedele (il primo inserto su Alardo e il suo successivo rifiuto a qualsiasi ricompensa). Pur volendo credere che fosse in grado di compiere una simile operazione, non si comprende il motivo per il quale riporta con perfetta corrispondenza solo questi passi, per poi sintetizzare ampiamente il resto della materia villaniana, e intervenire in modo non meno considerevole sull'altra sua fonte, ossia la IIa.

Si tratta, forse, di uno "scrupolo" filologico circa le aggiunte originali presenti nella IIIa? Un atteggiamento, però, che sembra appartenere più ad una sensibilità di uno studioso dei gioni nostri che ad un compilatore di metà Trecento.

Sarebbe più logico, invece, supporre che il cap. 90b rappresenti una fonte di brani che il compilatore della IIIa interpola all'interno di diversi capitoli della *Nuova Cronica*⁶⁰, piuttosto che ipotizzare che il capitolo

⁶⁰ L'ipotesi del cap. 59 IIIa è Vill.VIII 29; del cap. 92 IIIa è Vill.VIII 95, interpolato con più di un capitolo della seconda parte B; del cap. 60 IIIa è Vill.VIII 30.

della I**b** in questione sia una sorta di collettore di parti originali della terza parte. Si consideri, infatti, che il compendiatore del Villani stava lavorando proprio sulla serie della *Nuova Cronica* VIII 26-30 (rispettivamente ipotesti dei capp. 56-60 IIIa) e che, quindi, non gli sarebbe stato affatto difficile distinguere i passi citati dal resto della materia villaniana compendiata in 90b.

Tale tesi implica necessariamente una cronologia diversa da quella sulla quale ci siamo basati fino a questo momento e che prevede l'anteriorità della parte I**b** sulla IIIa (I-IIa > I**b** > IIIa). Di conseguenza, i prestiti dalla seconda parte del compendio villaniano proverrebbero non dal testo originale del Caracciolo, ma dalla *Breve Informazione* "versione B", mentre le aggiunte originali del compilatore della IIIa segnalate dalla Kelly e interpolate nella I**b**, sarebbero, al contrario, passi originali della I**b** interpolati nella IIIa.

Ritengo, quindi, che il compilatore della IIIa dovesse avere a propria disposizione un testimone della *Breve Informazione* che ne tramandasse già la versione rimaneggiata, alla quale, al pari della *Nuova Cronica*, ha attinto come fonte. La circolazione congiunta nella tradizione manoscritta di I-IIa e terza parte sarebbe rapportabile con la volontà di congiungere il compendio villaniano al testo originale del Caracciolo, evitando così la ripetizione non solo dei 18 capitoli ma di tutte le interpolazioni di passi della seconda parte "B". La I**b** si configurerebbe, infine, come la sezione che per prima si serve di un nucleo iniziale di capitoli del Villani, alla quale seguirebbe la più ampia e sistemica opera di rielaborazione della *Nuova Cronica* presente nella IIIa⁶¹.

In merito a ciò, prendiamo in considerazione uno dei 18 capitoli del Villani interpolati nella *Breve Informazione*, il cap. VIII 3. Ad un rapido confronto si nota che le sezioni I**b** e IIIa presentano di questo stesso capitolo due versioni: una meno estesa (il cap. 82b) e un'altra ampliata (il cap. 45 IIIa). Il motivo è dipeso dal fatto che il cap. 82b non presenta l'episodio di Carlo d'Angiò a Porto Pisano, il cui brano, grazie agli studi di Arrigo

⁶¹ Si legga in proposito G. M. MONTI, *La 'Cronaca di Partenope' (Premessa all'edizione critica)*, cit., pp. 17-18: «Questo gruppo – da cui derivano le edizioni – [il riferimento è ai ms. **PL** e **E**], in cui mancano le parti IIIa e II**B** [...] cioè i nuclei attinti dal Villani, rappresenterebbe un secondo studio della formazione della *Cronaca di Partenope*, una prima aggiunta di 18 capitoli del Villani, mentre, poi, lasciando intatta la *Informazione* del Caracciolo, vi si aggiunsero nella maggior parte dei codici, ben 267 capitoli del Villani medesimo, compresi gli stessi 18».

Castellani e di Giuseppe Porta⁶², sappiamo essere stato inserito in una redazione successiva dal Villani.

Da questo dato si evince che il compilatore della IIb si sia servito di una copia della *Nuova Cronica* risalente ad una redazione precedente rispetto a quella utilizzata successivamente dal compilatore della IIIa⁶³.

⁶² Attraverso un riscontro con i dati forniti dal Castellani, ho supposto che il compilatore della IIIa dovesse avere a propria disposizione un testimone risalente ad una redazione che lo studioso contraddistingue come α^1 (che potremmo considerare uno stadio intermedio tra prima e seconda redazione). Un elemento contrastante con quanto ho ipotizzato è la circostanza che vi è un unico testimone tra quelli di α^1 che tramanda il capitolo iniziale della IIIa su Maometto (Vill. III 8), il quale però si colloca in una fase redazionale più avanzata da quella da me proposta. Una soluzione sembra pervenire dallo stesso Castellani che avverte in nota come il ms. **H** (= Holkham Hall, The Library of the Earl of Leicester, 552), appartenente a α^1 , presenta alcuni capitoli, tra i quali quello su Maometto, che erano stati probabilmente inclusi nel suo antigrafo attraverso un confronto con un testimone di α^2 (= seconda redazione della *Nuova Cronica*). Se i dati sono corretti, la copia posseduta dal nostro compendiatore di Villani potrebbe essere un affine di **H**. Cfr. A. CASTELLANI, *Sulla tradizione manoscritta della "Nuova cronica" di Giovanni Villani*, «Medioevo e Rinascimento» 2 (1988), pp. 53-118. Circa le diverse fasi redazionali della *Nuova Cronica*, vi fu un acceso dibattito tra Arrigo Castellani e Giuseppe Porta. In proposito si vedano anche A. CASTELLANI, *Pera Balducci e la tradizione della "Nuova Cronica" di Giovanni Villani*, in «Studi di filologia italiana», XLVIII (1990), pp. 5-13; i contributi di G. PORTA, in partic.: *I passi francesi della "Nuova Cronica di Giovanni Villani (con altri saggi di varianti radazionali)*, in *Miscellanea di studi*, I, *Quaderni dell'istituto di letteratura e filologia moderna*, 2, Todi, 1981, pp. 9-31; *L'ultima parte della "Nuova Cronica" di Giovanni Villani*, in «Studi di filologia italiana», XLI (1983), pp. 17-36.

⁶³ Nel brevissimo cap. 71b incentrato sulla morte di Papa Innocenzo IV la Kelly scorge una prova di quanto sostiene: a ragione individua un legame con il cap. 35 IIIa circa i dettagli della sepoltura del pontefice e del suo epitaffio (a parte questa breve aggiunta, il capitolo 35 riprende fedelmente il cap.VII, 45 della *Nuova Cronica*), sostenendo, però, che questa volta il compilatore della IIb non si sia limitato a riprendere l'aggiunta originale della terza parte, ma anche il breve passo villaniano sulla venuta del papa a Napoli e la sua subitanea morte. La tesi della studiosa americana fa perno sul fatto che, a differenza di quanto avviene in Villani e nella IIIa, nella IIb si colloca la venuta del pontefice (nel 1253) durante il regno di Federico II, all'epoca già defunto. Dunque la Kelly ne deduce che se il compilatore della IIb avesse avuto tra le proprie mani una copia della *Nuova Cronica* e non si fosse rifatto al cap. 35 IIIa, non avrebbe potuto commettere questo errore. Diversamente si potrebbe avanzare un'altra spiegazione, in quanto l'errore potrebbe essere dipeso dal fatto che in una redazione antecedente alla definitiva (cfr. l'ed. Porta cit., p. 337, nota 4) il capitolo villaniano riportava la dicitura "papa Innocenzo III" (morto nel 1216, nel pieno del regno di Federico II), non "papa Innocenzo quarto" come si sarebbe riportato in seguito. Ciò potrebbe aver confuso il compilatore della IIb, il quale, ad inizio capitolo, si riferisce genericamente al pontefice come «Innocencio p(a)p(a)» (cfr. S. KELLY, *The Cronaca di Partenope*, cit., p. 131).

Tale acquisizione è ancora una volta in contrasto con quanto asserito dalla Kelly, la cui proposta, come si è più volte ricordato, non prevedeva un rapporto diretto tra la I Ib e il Villani, ma uno indiretto attraverso l'interposita IIIa. A meno che non si voglia credere che chi abbia rielaborato la *Breve Informazione* fosse in grado, non solo di riconoscere le brevissime aggiunte al testo del Villani nella IIIa, ma che avesse anche una tale familiarità con la *Nuova Cronica* da permettergli di individuarne i vari stadi redazionali⁶⁴.

Dunque, le argomentazioni addotte dalla studiosa americana circa i 18 capitoli della *Nuova Cronica* presenti sia nella seconda che nella terza parte, in base alle quali la maggiore fedeltà alla fonte del compendio villaniano costituirebbe una prova inconfutabile dell'antiorità della IIIa rispetto alla I Ib⁶⁵, risultano essere prive di validità se inserite nel quadro che qui si sta delineando.

Gli elementi appena riscontrati, infatti, ci permettono di supporre che i compilatori delle parti I Ib e IIIa abbiano lavorato indipendentemente su due redazioni diverse della *Nuova Cronica*, e con atteggiamenti differenti: il primo, il compilatore della I Ib, dimostra di essere tendenzialmente meno conservativo rispetto alla fonte di quanto non lo sia il secondo compilatore⁶⁶.

Inoltre, sempre in relazione ai 18 capp. villaniani interpolati nella seconda parte della *CrP*, vi sono dei passi in cui la I Ib presenta dei dati ricavati dalla cronaca del Villani e non presenti nella IIIa: a fine cap. 79b e nella rubrica del cap. 80b (corrispondenti all'ultimo capitolo del VII libro e al primo del libro VIII della *Nuova Cronica*) si fa riferimento alla successione dei libri secondo l'ordine villaniano, un tipo di informazione che non ho mai riscontrato in nessun capitolo nella mia trascrizione integrale della sez. IIIa tramandata dal ms. N:

⁶⁴ Quest'ultima considerazione dimostra, a mio avviso, soltanto come l'interpolazione dei 18 capitoli villaniani sia avvenuta nella I Ib indipendentemente dalla IIIa, senza, però, aggiungere altro in merito alla cronologia delle parti. Infatti, posto, come afferma la Kelly, che la versione B della *Breve Informazione* sia posteriore alla IIIa, nulla vieta di supporre che il compilatore della I Ib abbia preferito, pur avendo ampiamente interpolato passi dalla terza parte, riprendere autonomamente i 18 capitoli, servendosi di un antigrafo della *Nuova Cronica* risalente a una redazione non ancora ampliata dal Villani. Restano inalterate, tuttavia, le altre riserve in merito alla proposta cronologica della Kelly.

⁶⁵ Cfr. S. KELLY, *The Cronaca di Partenope*, cit., p. 128.

⁶⁶ Vi è anche il caso inverso in cui la I Ib si rivela maggiormente fedele al Villani rispetto alla IIIa, come per il cap. 76b, corrispondente al 39 IIIa (ivi, p. 129).

Ms. M

42 IIIa Lassar(r)emo | alqua(n)to de lo papa, et derremo dell'altre | novi de Ytalia, inperciò che tucti | sequero a la venuta de lo d(i)cto Carlo, | et p(ro)-ceder(r)imo de la signyoria de Ca(r)lo | et suoy dissin-denti (c. 82v).

43 IIIa Qui comencza la venuta de Carlo | conte de Angioyo et de Provenza | ne lo regno de Cicilia (contra) Manfrede de | Suavia, figlyolo bastardo de lo inp(ar)atore | Federico secundo (c. 83r).

Ms. PL⁶⁷

79b Lasciarem dil p(a)p(a) et dill'altre | novità di Ytalia imp(er)ò che tucte segueron agli ave | nimento dil decto Carlo, et comensaremo l'octavo | libro di questa chronica, ove si narra di la signio | ria et stato dil dicto Carlo et di suo soccies-sori, | et le novità chende fuoron quasi per tucto 'l mo(n)do (c. 45r).

80b Chomensa l'octavo libro ove tracta | di la venuta dil re Carlo di Puglia, | et di suo facti et di molti mutac(i)oni | che furon i(n)Ytalia al suo tempo (c. 45r).

Sarebbe opportuno un confronto tra i capitoli villaniani presenti nella seconda e terza parte al fine di verificare la differente morfologia di intervento sul testo del Villani da parte dei due compilatori. Non potendomi soffermare su tale punto in questa sede, mi limiterò, a conclusione del paragrafo, a riportare uno schema dei passi/capitoli fin qui individuati che, in base alla cronologia da me proposta, il compilatore della IIIa ha ripreso dalla sez. IIb:

Capitolo su Ruggero II e Guglielmo I di Sicilia	62b	8 IIIa⁶⁸
Capitolo su Ruggero II di Sicilia	63b	9 IIIa
Capitolo su Guglielmo I di Sicilia e Ruggero suo figlio	64b	10 IIIa

⁶⁷ Riporto i corrispondenti passi della *Nuova Cronica*: «Lasceremo alquanto del papa e dell'altre novità d'Italia, imperciò che tutte seguirono all'avenuto del detto Carlo e de' suoi successori, e le novità che furono quasi per tutto il mondo» (VII, 91, 41-44); «Qui comincia il VIII libro, il quale tratta dell'avenimento del re Carlo, e di molte mutazioni e novitadi che ne seguirono appresso» (VIII, 1, rubr.). Si noti che l'ed. Porta presenta una suddivisione dell'opera in 13 libri (secondo l'ultima volontà dell'autore) e non in 12 come nella vulgata. Dall'indicazione dell'ottavo libro che compare nella IIb, si evince proprio una suddivisione della materia in 13 libri che, in base agli studi del Porta, era tramandata da quei testimoni recanti una "seconda redazione non ancora ampliata" della cronaca del Villani (Cfr. G. PORTA, *L'ultima parte della "Nuova Cronica"*, cit., p. 24).

⁶⁸ Il capitolo è interpolato con Vill.V 20.

Capitolo su Guglielmo II di Sicilia	65b	11 IIIa⁶⁹
Passi vs i sovrani di origine Tedesca	69b-70b	16, 17 e 19 IIIa⁷⁰
Dettagli sulla sepoltura di Innocenzo IV	71b	35 IIIa⁷¹
Spia di Corrado IV a Napoli (dettagli sull'assedio e sulle mura)	72b	34 IIIa⁷²
Accordo tra Carlo I d'Angiò e Alardo de Valéry	90b	56 IIIa⁷³

⁶⁹ Aggiunge a fine capitolo, rispetto a 63b: «La quale progenie de Roberto Viscardo et luy si trova avere havuto lo dominio de lo regno de Puglya et dell'isula de Cicilia anni cxx p(er)fine a lo regimento de la regina Costanza, la quale fo ultima de sua stirpa. Ora narraremo como lo dom(ini)o de lo regno de Cicilia p(er)ven(n)e a la signyoria Tudesca a la casa de Suavia de poy li Guiscardini» (**M** c. 63r).

⁷⁰ I passi in questione, sono quelli che per la Kelly «suggest the author's hostility to [...] German rules (S. KELLY, *The Cronaca di Partenope*, cit., p. 82): «È da sapere, p(ri)ma che andamo più □nanti, ch(e) lo dicto Tancrede bastardo de li Viscardi con coscienza de li berarune de lo regno signyorioa lo riame contra lo debito an(n)i v, inp(er)ciò ch(e) li signyure et citadine aveano multo in odio la signyoria Todesca, unde lo imp(er)atore Herrico in vita de Tancrede non poctè optener(e) may lo riame», **M** c. 66v (trova corrispondenza, con lievissime modifiche, in 69b); «Et multi [Enrico VI] ne mandò presune co□lloro muglyer(e) et figlyoli ne la Magnya. Et cominciò ad vivere ter(r)anicamente», **M** c. 67r (trova corrispondenza in 69b); «Et poy morto il patre, remanendo [Federico II] piccolo fanczullo, da la eccl(es)ia sì como matre fo guardato et (con)s(er)vato et ecia(n)dio defiso lo riame, che non stecte may meglyore lo riame che questa volta che habe in gove(r)nacion(e) la eccl(es)ia», **M** c. 67v (è l'unico dei tre passi che presenta varianti di rilievo rispetto alla IIb: «Questo Federico secondo socciese al padre et a la madre i(n) tucto lor dominio, et per fi' ch(e) esso fo socto la governacione di totori, ministrao et governao biene il ryame», **PL** c. 38r).

⁷¹ Cfr. nota 59.

⁷² Cfr. *supra*.

⁷³ «[Lo re Carlo, sente(n)do como Corradino era partito da Roma con sua gente p(er) intrare ne lo regno...] caminando in grande pensiere et disposto de darelì incontra fuor de lo regno, sì li fo dicto p(er) uno cavaliere francisco che missere Alardo Vallari lo vecchio era p(er)venuto a lo ponte de Napoli su in una nave de Genuysi p(er) andare in Ultramarè a la Casa S(an)cta. P(er) la quale cosa lo re Ca(r)lo mandò pyù cavaliere suoy intimi p(er) luy, et venuto a la sua prese(n)cia lo receppe con grande honore et caricze. Et inter l'altre cose d(i)cte p(er) luy, sì lo pregao p(er) suo amore che illo devesse consigliare et adiutare contra a lo suo inimico Corradino, lo quale venuto era ad i(n)baudire lo suo regno (con)cesoli p(er) la Eccl(es)ia. Brevemente p(er) lo dicto missere Alardo risposto li fo che no(n) era disposto ad farelo, inp(er)ciò che illo era p(er) andare a la Terra S(an)cta in Ultramarè et volea (com)plire suo viaggio. Et lo re Carlo, v[e]dendo ciò ch(e) da □lluy non potea lo suo intendime(n)to aver(e), sì 'l comandò et recercò da p(ar)te de lo re de Franca suo fratello [et] p(er) lo honor(e) de li Francischi ch(e) lo devesse adiutare et (con)sigliare (contra) a lo suo inimico, et che luy no(n) volea uscire de lo suo

Rifiuto di Alardo di Valéry della ricompensa offerta da Carlo I	90b	59 IIIa ⁷⁴
I nomi dei quattro conti creati da Carlo I d'Angiò	90b	60 IIIa ⁷⁵
Edificazione di Castel Nuovo	90b	92 IIIa ⁷⁶
Descrizione di Carlo II d'Angiò	91b	92 IIIa ⁷⁷
Informazioni sulla famiglia di Carlo II d'Angiò	92b	92 IIIa ⁷⁸
Elogi a Carlo II	93b	123 IIIa ⁷⁹

consiglio. Et lo dicto missere Alardo li respose: “De poy ch(e) comandato me avete da parte de lo mio signyore re de Francza et anche per honore de’ Francischi, son disposto hobedire co’ inpromissione che no(n) debiate uscire de lo ordine lo quale yo derraggio a la bactaglya contra v(ost)ro inimico”. Et cossì promisso li fo p(er) lo re Carlo» (M c. 93r).

⁷⁴ «Et facto ciò, se fece chyamare missere Alardo et rengraciollo multo dicendo che pyù et soy v(ir)tù potea dire essere signyore de lo riam(e). Et donolli lo ducato d’Amalfi et la cità de Sorrento con suo districto, p(re)gandolo che no lo inspregiasse. Lo d(i)cto missere Alardo li fece q(ue)sta resposta: “*ge no(n) vo de voutre robe* che quello che *ge a fact o fact per amour de monsignyore roy de Francza* et p(er) honore de’ Francisch(i)”, et no(n) volce piglyare cosa niuna. Et p(re)se lice(n)cia [et] possi in mar(e) et fece suo viaggio» (M c. 97r). Questo passo fu segnalato anche dal Monti, il quale, ignorandone la presenza nella IIb, lo giudicò come aggiunta originale della IIIa. Cfr. M. MONTI, *La ‘Cronaca di Partenope’ (premessa all’edizione critica)*, cit., pp. 23–24.

⁷⁵ «Intra li quali fece quactro conti, cioè: missere Gualtiere de Bren(n)o conte de Lecza; missere Rogiere de Sansibrino conte de Marsico, lo quale fo valente homo de sua p(er)sona; missere Pietro Ruffo conte de Catanzano; missere Berteraymo de lo Balso conte de Avellino» (M c. 97v).

⁷⁶ Il brano presenta qualche variazione rispetto al cap. 90b, risultando maggiormente problematico da un punto di vista testuale e semantico: «Fece ecia(n)dio lo p(re)dicto re Carlo hedificare nella cità de Napoli lo magnifico et forte Castello Novo in meczo de mare et meczo in t(er)ra, ove p(ri)ma ne lo predicto loco era la eccl(esi)a de S(an)c-ta Maria la Nova; et p(er) quillo loco che guastò p(er) hedificare lo dicto castello, p(er) scambio de quella si fece lo monasterio de Sancta Maria de la Nova de l’ordine de li frati minur(i) nella predicta cità»; prosegue, poi, con un breve passo non presente in 90b: «Ancora lo p(re)dicto re fece fare lo mercato grande intro la cità de Napoli, morato a lo torno, dove è quasi una piccola fiera duy volte la septimana» (M c. 116r).

⁷⁷ «Quisto Carlo s(ecund)o fo uno poco storto de lo co(r)po ma dericto de mente [...] et plino de infiniti vertute. Inde lo t(em)po de lo quale no se ’nde trovò niuno pyù largo in doni né pyù mag(n)ifico de □lluy» (M c. 116r).

⁷⁸ In particolare circa le figlie: «Le figlyole femene foro v: la p(ri)ma fo madam(m)a Clementa la quale fo muglyer(e) de missere Carlo de Valoys, figlyolo p(ri)mogenito de lo re Filippo de Fra(n)cza, como adietro avimo narrato, chyamato Filippo lo Bello; la s(ecund)a fo madam(m)a Bianca moglyere che fo de lo re Giamo de Rahona; la tercza fo madam(m)a Helyonora moglyere ch(e) f[o] de lo sig(no)re de Trinacli chyamato

Si ripropone, infine, un differente schema compositivo delle parti basato sulle nuove acquisizioni esposte nel presente saggio:

IIb:

- *Breve Informazione* di Bartolomeo Caracciolo (IIa)
- *Nuova Cronica* del Villani (non solo limitatamente ai 18 capp. interpolati)
- Parti originali

IIIa:

- 202 capp. tratti dalla *Nuova Cronica* del Villani (con i capp. 63b-65b)
- Interpolazioni da IIb
- Inserti originali⁸⁰

4. Conclusioni

In relazione a quanto espresso in queste pagine, ritengo che si possano ricavare due considerazioni da sottoporre all'attenzione del lettore a conclusione del presente contributo.

La prima converge con quanto affermato dalla Kelly, così come si è

don Federico de Rahona, fratello de lo sopradicto re Giamo de Rahona; la qua(r)ta fo madam(m)a Maria moglyere ch(e) fo de lo re de Mayolica; la quinta fo madam(m)a Beatrice moglyere ch(e) fo de lo marchese de Monferrato, et poi la s(ecund)a volta fo moglyere de messere Berteraymo de lo Balczo conte de Montescagiuso, la tercza volta fo data p(e)r muglyere ad missere Ube(r)to dalfine de Vie(n)na» (M c. 116v).

⁷⁹ Il capitolo riporta l'*incipit* di Vill. IX 108, per poi interpolare gli elogi a Carlo II da 93b («Fo glorioso, benignyo et amato signyore, et non sencza accason(e) inp(er)ciò che alcuni de' suoy s(er)vitori fece p(er)venire a la altecza de lo ca(r)dinalato, et alcuni altri ad titolo de contato, et alcune a baronie, et alcun(i) ad altri grande officii et honuri» M c. 136r); tali elogi, come aveva già notato il MONTI, contrastano con quanto segue nel capitolo villaniano. Il capitolo 123 IIIa prosegue, infine, compendiando sostanzialmente il resto del cap. 93b. Cfr. G. M. MONTI, *La 'Cronaca di Partenope' (premessa all'edizione critica)*, cit., p. 24.

⁸⁰ A mio avviso, allo stato attuale della ricerca, sono da considerarsi come sicuramente "originali" del compilatore della IIIa i proemi e le varianti finali dei capitoli, che, come abbiamo illustrato nel primo paragrafo, svolgono per lo più una funzione di "ricucitura" del materiale villaniano. Tra queste vi è, però, un'interessante variante circa il suicidio di Pier della Vigna, presente a fine cap. 28 IIIa, che si discosta dall'ipotesto villaniano VII 22. Non avendo ancora concluso un riscontro completo, mi limito a rinviare a G. M. MONTI, *La 'Cronaca di Partenope' (premessa all'edizione critica)*, cit., pp. 44-49 (su Pier della Vigna, cfr. p. 45 n. 22).

avuto modo di sottolineare nel secondo paragrafo, allorché la studiosa americana sostiene la necessità di una rivalutazione del compendio villaniano, di contro a tutta una tradizione di studi che in passato ha dimostrato uno scarso interesse per la sezione in questione.

La ricerca che negli ultimi decenni si è occupata di simili opere ha, infatti, messo in risalto l'importanza di un'indagine approfondita, ponendo l'accento sulle modalità di rifacimento e sui processi di riutilizzo dei testi storiografici caratterizzati da un concetto di testualità e di autorialità debole.

Infine, in attesa che le tesi della studiosa americana sulla paternità delle parti I e IIa da attribuire a Bartolomeo Caracciolo trovino ulteriori riscontri, le complesse relazioni rilevate tra le sezioni mi inducono a sostenere che, nel lasso dei molti anni nei quali la cronaca ha assunto le variegata forme compositive che conosciamo, non vi sia stato un "deterioramento" di un presunto nucleo originale piuttosto che originario (I-IIa), ma, come nel caso della IIb, ciò che è giunto fino a noi sia il risultato di una costante attività di variazione e non necessariamente di "decadenza" dell'opera.

BOCCACCIO EDITORE DI PETRARCA (E DANTE):
IL CODICE CHIGI LV 176

Nel capitolo ottavo del romanzo *Il copista*, Marco Santagata immagina che, durante l'incontro padovano dell'estate 1368, Boccaccio, rovistando cupidamente fra le carte di Petrarca, si imbatta nell'abbozzo di *Rvf* 323, la "canzone delle visioni". Letta la prima stanza, con l'apparizione allegorica di una fiera con volto umano azzannata da due veltri, il certaldese vi avrebbe scorto un'allusione alla sua novella di Nastagio degli Onesti, alla caccia infernale in cui una giovane donna è condannata, per la sua ritrosia, a essere inseguita e sbranata da due mastini (*Dec.V* 8)¹. Sarebbe dunque balzato dal tavolo di lavoro e, al colmo della riconoscenza, avrebbe ringraziato euforicamente l'autore del Canzoniere per avergli tributato un così affettuoso omaggio. Sennonché Petrarca, pur mancandogli l'animo di disilludere l'amico esultante, avrebbe notato in cuor suo come il riscontro individuato fosse del tutto involontario. E così, mentre il certaldese ingenuamente gongola per la minuta, presunta allusione, non sa che in verità gli spetterebbe un ben più congruo riconoscimento:

¹ Questi i due passi: «una fera m'apparve da man destra / con fronte humana, da far arder Giove, / cacciata da duo veltri, un nero, un bianco; / che l'un et l'altro fianco / de la fera gentil mordean sì forte, / che 'n poco tempo la menaro al passo / ove, chiusa in un sasso, / vinse molta bellezza acerba morte» (*Rvf* 323, vv. 4-11); «E oltre a ciò, davanti guardandosi, vide venire per un boschetto assai folto d'arbuscelli e di pruni, correndo verso il luogo dove egli era, una bellissima giovane ignuda, scapigliata e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni, piangendo e gridando forte mercé; e oltre a questo le vide a' fianchi due grandi e fieri mastini, li quali duramente appresso correndole spesse volte crudelmente dove la giugnevano la mordevano; e dietro a lei vide venire sopra un corsier nero un cavalier bruno, forte nel viso crucciato, con uno stocco in mano, lei di morte con parole spaventevoli e villane minacciando» (*Dec.V* 8, 15-16). Si cita rispettivamente da F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004² e *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1967-1998, Vol. IV.

A quel punto la faccenda lo divertiva per davvero. Giovanni non aveva mai sospettato di poter essere proprio lui l'ispiratore di quel libro di cui magnificava l'originalità. Era stato lui, agli inizi della loro conoscenza, a raccontargli di stare scrivendo un libro strano, ambientato durante la grande peste e composto di novelle legate insieme da una cornice. "Però, bella idea" aveva pensato allora. "E se facessi altrettanto con le rime?"²

Per inciso, si tratta di un vero e proprio espediente da narrativa post-moderna, giacché l'intertestualità fra *Rvf* 323 e *Dec.V* 8 non è invenzione della fantasia di Santagata, ma è alla base di un celebre contributo di Mariarosa Giacon³. A parte ciò, è certo che l'episodio raccontato da Santagata sia fittizio, ma nondimeno esso è interessante per come tratteggia il rapporto fra i due poeti: un Petrarca spocchioso ma benevolo e sinceramente legato e un Boccaccio devoto e pieno di gratitudine, *discipulus* bonariamente entusiasta; ma i debiti del primo nei riguardi del secondo sono maggiori di quanto uno non accetti di riconoscere e l'altro, forse, non si spinga a immaginare. Nella seconda metà del Novecento, pertanto, per merito soprattutto degli studi di Vittore Branca, l'immagine stereotipa di uno scambio unidirezionale, quasi che «ogni minima deviazione in direzione opposta – da Boccaccio a Petrarca – significasse diminuzione o lesa maestà per il sovrano della lirica moderna, per il rinnovatore della cultura in senso umanistico», è stata soppiantata da «quella, più veritiera e redditizia, di convergenza in problemi, in interessi, in soluzioni analoghe anche stilistiche»⁴. È stato in tal modo possibile ricostruire con maggiore consapevolezza gli snodi di un'amicizia più che ventennale (ma per Boccaccio almeno il doppio, *quadraginta annis vel amplius* nell'*Ep. XXIV* a Francesco) in cui la circolazione delle idee e dei progetti rende complesso e sfaccettato il bilancio di crediti e debiti reciproci.

² M. SANTAGATA, *Il copista*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 52-55, la citazione a pp. 54-55.

³ V. BRANCA, M. GIACON, *Temi e stilemi fra Petrarca e Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio» VIII, 1974, pp. 215-249: la parte II, *La novella di Nastagio e la canzone delle visioni*, a pp. 226-249.

⁴ V. BRANCA, *Intertestualità tra Petrarca e Boccaccio*, «Lectura Petrarce» XIV, 1994, pp. 359-380, a p. 360. Sempre di Branca si vedano pure *Temi e stilemi*, cit., la parte I, *Circolazione narrativa immaginifica stilistica*, a pp. 215-226; *Implicazioni strutturali ed espressive fra Petrarca e Boccaccio e l'idea dei Trionfi*, in *Convegno internazionale Francesco Petrarca: Roma – Arezzo – Padova – Arquà Petrarca, 24-27 aprile 1974*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1976, pp. 141-161. Sulla stessa lunghezza d'onda L. BATTAGLIA RICCI, *Il culto per Dante, l'amicizia con Petrarca: Giovanni Boccaccio*, in *Dante e Boccaccio. Lectura Dantis Scaligera, 2004-2005*, a cura di Ennio Sandal, Roma – Padova, Antenore, 2006, pp. 21-54.

Un'illustrazione esauriente dei rapporti fra i due sarebbe impossibile in queste poche pagine e contemplerebbe aspetti innumerevoli: una panoramica essenzialissima è offerta ora da Carla Maria Monti, ma imprescindibile è e rimane il lavoro di Billanovich⁵. In questa sede, perciò, ci si limiterà all'approfondimento di un singolo tassello, vale a dire poche osservazioni desultorie su di un codice in cui Boccaccio trascrisse, fra il 1363 e il 1366, le rime volgari di Petrarca.

Il codice in questione è il ms. LV 176 del fondo Chigiano della Biblioteca Vaticana, contenente opere di Dante, Cavalcanti, Petrarca e Boccaccio⁶. L'autografia boccacciana del manoscritto fu intuita per la prima volta nel 1886 – lo stesso anno avventurato della scoperta dell'originale del Canzoniere – da Arthur Pakscher, che ne dava notizia nel «Giornale storico della letteratura italiana»⁷. La felice individuazione tuttavia non suscitava entusiasmi. La stessa direzione del «Giornale», con precauzione in verità alquanto eterodossa, declinava in una nota a piè di pagina la responsabilità di quanto sostenuto. Negavano l'autografia Macri-Leone e Rostagno, e Cesareo con sgradevole degnazione contestava le ipotesi di «un tedesco che si diletta di filologia italiana, [...] andato persino a Firenze per ritrovarvi in altri codici petrarcheschi la riprova delle sue argomentazioni»⁸. Ma gli

⁵ C. M. MONTI, *Boccaccio e Petrarca*, in *Boccaccio autore e copista*, a cura di T. De Robertis, C. M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 33-40. G. BILLANOVICH, *Il più grande discepolo*, in Id., *Petrarca letterato. I. Lo scrittorio del Petrarca*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1947, pp. 59-294. Sullo scambio epistolare è invece prezioso G. ALBANESE, *La corrispondenza fra Petrarca e Boccaccio*, in *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca: Gargnano del Garda, 2-5 ottobre 2002*, a cura di C. Berra, Milano, Cisalpino, 2003, pp. 39-98. Un'originale visione in negativo, che respinge l'idea del rapporto idillico, è ora offerta da F. RICO, *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma – Padova, Antenore, 2012, soprattutto ma non solo il prologo *Come tu mi vuoi* e il capitolo *La conversione di Boccaccio*.

⁶ *Il codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, edizione fototipica, introduzione di Domenico De Robertis, Roma – Firenze, Archivi Edizioni – Fratelli Alinari, 1974. Per la descrizione e la tavola si veda l'introduzione D. DE ROBERTIS, *Il 'Dante e Petrarca' di Giovanni Boccaccio*, pp. 7-72.

⁷ A. PAKSCHER, *Di un probabile autografo boccacesco*, «Giornale storico della letteratura italiana», VIII, 1886, pp. 364-373.

⁸ Il MACRI-LEONE, nella sua edizione de *La vita di Dante scritta da Giovanni Boccaccio*, Firenze, Sansoni, 1888, pp. CXLVIII-CL, rifiutava l'autografia ritenendo spuria la seconda redazione del *Trattatello in laude in Dante*, che il codice contiene. Il Rostagno, invece, che pure ormai riconosceva l'autenticità del "compendio", come allora si diceva, giudicava il testo trådito dal Chigiano troppo scorretto per poter essere autografo (E. ROSTAGNO, *La vita di Dante: testo del così detto "Compendio" attribuito a Giovanni Boccaccio*, Bologna,

scetticismi ebbero tutto sommato vita breve: affermava l'autenticità del Chigiano risolutamente, e a più riprese, Michele Barbi, ben più pratico dei predecessori di grafia boccacciana, potendo nel frattempo giovare del confronto con gli originali delle *Genealogie* e del *Bucolicum carmen*, anche tramite le agevoli riproduzioni offerte da Hecker nel suo *Boccaccio-Funde*⁹. L'autografia è da allora a buon diritto passata in giudicato e la stesura del codice è datata con esattezza, stante la scrittura, agli anni 1363-1366¹⁰.

Riusciamo a ricostruire in ottima parte la storia del manoscritto grazie a una circostanziata nota a lapis vergata sul foglio di guardia¹¹: il codice è appartenuto a Iacopo Corbinelli, delle cui postille trilingui (italiano, latino, greco) si infiora, che lo portò con sé nelle sue peregrinazioni in Francia. Qui fu acquistato da Federico Ubaldini, che lo lasciò, come tanta parte della sua biblioteca, a Fabio Chigi, futuro Alessandro VII¹². Alla biblioteca della famiglia Chigi il codice è rimasto fino al 1918, quando l'intera collezione fu acquistata dallo Stato italiano, e da esso ceduta nel '22 alla Biblioteca Vaticana. I passaggi fra i possessori sono dunque limpidissimi,

Zanichelli, 1899, pp. XXX-XXXVI). Per il Cesareo, che parimenti notava la corruzione della trascrizione del Canzoniere, *Di un codice petrarchesco della Biblioteca Chigiana*, in G. A. CESAREO, *Su le poesie volgari del Petrarca: nuove ricerche*, Rocca San Casciano, Cappelli, pp. 289-298, la citazione a p. 290.

⁹ Con spedita fermezza Barbi procede a invalidare gli argomenti contrari all'autografia nella prima edizione della *Vita nuova* (D. ALIGHIERI, *La vita nuova*, a cura di Michele Barbi, Milano, Hoepli, 1907, pp. CLXXIV-CLXXVIII), di modo che Vandelli può dare l'autografia come fatto acquisito in G. VANDELLI, rec. a *Le vite di Dante scritte da Giovanni e Filippo Villani, da Giovanni Boccaccio, Leonardo Aretino e Giannozzo Manetti*, introduzione e note di G. L. Passerini, «Buletino della Società Dantesca Italiana» XXIV, 1917, pp. 125-142, a p. 126, e Barbi ribadirla con sicurezza nella seconda edizione, *La vita nuova*, edizione critica a cura di Michele Barbi, Firenze, Bemporad, 1932, pp. XXIV-XXV e CXCIV, per rilegarla tranquillamente in nota in *Qual è la seconda redazione della «Vita di Dante» del Boccaccio?*, in *Problemi di critica dantesca*, 1, Firenze, Sansoni, 1934, pp. 395-427, a pp. 422-423n.

¹⁰ P. G. RICCI, *Svolgimento della grafia del Boccaccio*, in V. BRANCA e P. G. RICCI, *Un autografo del Decamerone. Codice hamiltoniano 90*, Padova, Cedam, 1962, pp. 49-67, a p. 59.

¹¹ Al foglio di guardia e r.: «Lassato p(er) Legato a Papa Alessandro VII dal Conte Federigo Ubaldino, ch(e) l'acquistò da Parigi, ove l'haveva portato seco Jacobo Corbinelli Fiorentino, autore delle Postille moderne, e come fuoruscito era andato in Francia a ricoverarsi dalla Regina Caterina de' Medici». È di mano dello stesso Alessandro VII, D. DE ROBERTIS, *Il 'Dante e Petrarca'*, cit., p. 30.

¹² Per una contestualizzazione del codice nell'ambito degli interessi danteschi di Federico Ubaldini e Fabio Chigi, qualche notizia in G. M. DI PAOLA DOLLORENZO, *La presenza di Dante nel fondo Chigi della Biblioteca Apostolica Vaticana*, «Rivista di letteratura italiana», XXXI, 2013, pp. 57-71.

fatta eccezione, come si vede, per il secolo e mezzo di lacuna che corre fra Boccaccio e l'acquisizione corbinelliana. Sennonché la c. 1r, secondo un vezzo gentilizio tipicamente rinascimentale, presenta miniate le armi del possessore: uno scudo fasciato d'oro e di rosso, con leone rosso sorgente in campo d'oro. Il riconoscimento, che colmerebbe il vuoto, è finora mancato: «qualcosa di più forse potrebbe dirci, ove fosse possibile individuarne il titolare, lo stemma», concludeva De Robertis, ma ancora Bertelli nel recentissimo catalogo boccacciano dà le armi per non identificate¹³. Non sarà del tutto inutile, pertanto, segnalare che lo stemma in questione appartiene ai Del Pugliese di Firenze, famiglia ben nota agli storici dell'arte per essere stata generosa committente di Piero di Cosimo, Filippino Lippi, Botticelli e altri. Il palazzo antico del casato ancora fa bella mostra di sé in via de' Serragli, da dove, sulla facciata, si scorge proprio l'insegna col leone nascente adornante il nostro codice, pure visibile se si guarda agli angoli della predella della *Pala Del Pugliese* di Piero di Cosimo (fig. 1) conservata oggi al Saint Louis Art Museum (Missouri)¹⁴. Interessante e utile a questo punto potrà essere ripercorrere la catena di passaggi di proprietà, individuando gli addentellati con l'ambiente culturale fiorentino in cui, secondo l'affascinante ricostruzione di De Robertis, il codice ha circolato¹⁵: aspetti sui quali mi ripropongo di tornare quanto prima.

Quanto al contenuto, il manoscritto comprende, nell'ordine, il *Trattatello in laude di Dante* nella seconda redazione (testo A), la *Vita nova*, la canzo-

¹³ D. DE ROBERTIS, *Il 'Dante e Petrarca'*, cit., p. 66, ma vedi anche p. 19n; S. BERTELLI, *La seconda silloge dantesca: gli autografi Chigiani*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 270-272. Si aggiunga E. PELLEGRIN, *Manuscripts de Pétrarque à la Bibliothèque Vaticane. Supplément au catalogue de Vattasso*, Padova, Antenore, 1976, che descrive il codice a pp. 87-88 e a proposito dello stemma: «les armes peintes au bas du f. 1: d'or à trois fascies de gueules, accompagnées en chef d'un lion issant du même ne son pas identifiées». Il codice non è censito da A. MARUCCHI, *Stemmi di possessori di manoscritti conservati nella Biblioteca Vaticana*, in *Mélange Eugène Tisserant*, vol. VII, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1964, pp. 29-95.

¹⁴ Sulla famiglia si trovano molte notizie nell'eccellente J. BURKE, *Changing patrons: Social identity and the visual arts in Renaissance Florence*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2004, oltre che qualche riga in D. GERONIMUS, *Piero di Cosimo: vision beautiful and strange*, New Haven – London, Yale University Press, 2006, pp. 124-125, e naturalmente in G. B. CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa, presso la direzione del Giornale araldico, 1886-1890, Vol. II, pp. 384-385. In particolare, la definizione delle armi secondo quest'ultimo: «d'oro, a tre fascie di rosso, accompagnate in capo da un leone nascente dello stesso, movente dalla prima fascia».

¹⁵ D. DE ROBERTIS, *Il 'Dante e Petrarca'*, cit., pp. 65-72.

ne di Cavalcanti *Donna mi prega* con la glossa di Dino del Garbo, il carme di Boccaccio *Ytalie iam certus honos*, le quindici canzoni distese di Dante e infine il *Canzoniere* di Petrarca in una redazione pre-definitiva generalmente datata al 1359-1362 che, proprio da questo codice, prende il nome di forma Chigi¹⁶. Tramite l'esame della fascicolatura è stato tuttavia accertato da De Robertis che il testimone, al posto del quaderno mutilo con la canzone cavalcantiana, raccoglieva originariamente l'attuale ms. Chigi LVI 213, altro sicuro autografo boccacciano contenente la *Commedia* di Dante¹⁷. La sostituzione, che con buona probabilità deve attribuirsi a Boccaccio stesso, avrebbe provocato lo smembramento dell'originario codice in due.

Come testimone dantesco, dunque, il Chigiano si inserisce nella piuttosto ricca e ben documentata attività editoriale boccacciana, di cui altri celebri esempi sono la *Commedia* del Vaticano latino 3199 – secondo la visione tradizionale che la vorrebbe donata nel 1351 da Boccaccio a Petrarca¹⁸ – e le sillogi autografe Toledano Zelada 104.6 e Riccardiano 1035¹⁹. Quanto alla sezione petrarchesca, invece, a prima vista il codice si direbbe esempio unico, o quasi, aggiungendosi a esso la sola sparuta porzione di *Metrice* (*Epyyst.* I 4, I 12, I 13, I 14) ed egloghe (*BC* II, preceduto

¹⁶ E. H. WILKINS, *The making of the "Canzoniere" and other petrarchan studies*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1951, pp. 160-163. Comprende *Rvf* 1-120, *Donna mi vene*, 122-156, 159-165, 169-173, 184-185, 178, 176-177, 189; 264-304.

¹⁷ D. DE ROBERTIS, *Il 'Dante e Petrarca'*, cit., pp. 17-20, ma anche in questo caso erano stati profeti GIUSEPPE VANDELLI, *Giovanni Boccaccio editore di Dante*, Firenze, Ariani, 1923, a p. 20, e M. BARBI, *Qual è la seconda redazione*, cit., pp. 424-425n. La stratigrafia delle diverse sezioni è la seguente: la più antica è la componente dantesca, più tarda quella petrarchesca, ultima quella cavalcantiana (P. G. RICCI, *Svolgimento della grafia*, cit., a pp. 60-61).

¹⁸ Non sembrano aver più che incrinato tale convinzione le considerazioni paleografiche di M. BOSCHI ROTIROTI, *Sul carme "Ytalie iam certus honos" del Boccaccio nel Vaticano latino 3199 (nota paleografica)*, «Studi danteschi», LXVIII, 2003, pp. 131-137), che data la trascrizione del carme latino sul foglio di guardia alla fine del Trecento o inizio del secolo successivo.

¹⁹ Cito per tutti le rispettive schede nel catalogo della mostra fiorentina: S. BERTELLI, *La prima silloge dantesca: l'autografo Toledano*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 266-268; Id., *L'autografo Riccardiano della Commedia e delle 15 canzoni di Dante*, ivi, pp. 268-270; G. BRESCHI, *La Commedia inviata a Petrarca con varianti annotate da Boccaccio*, ivi, pp. 379-380. Non si dimenticano naturalmente le egloghe e le epistole dello Zibaldone Laurenziano, la tripla *Vita di Dante*, le letture di Santo Stefano in Badia... Su Boccaccio dantista, in attesa della pubblicazione degli Atti del convegno *Boccaccio editore e interprete di Dante* (Roma, 28-30 ottobre 2013), si possono vedere il datato ma splendido G. VANDELLI, *Giovanni Boccaccio editore*, cit., e J. M. HOUSTON, *Building a Monument to Dante. Boccaccio as Dantista*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 2010.

dalla *Disp.* 7 accompagnatoria) che il certaldese collezionò nello Zibaldone Laurenziano XXIX 8²⁰. In realtà, anche per Petrarca il Chigiano si inquadra in un molto più operoso esercizio di copista e compilatore. Tralasciando pure l'attività bio-bibliografica del *Notamentum* e poi del *De vita Petracchi*, viziata da inaffidabilità e povertà di informazione, sappiamo, per prima cosa, che Boccaccio raccoglieva amorosamente le epistole inviategli dal *praeceptor* in un volume unico:

Ed io, è già quasi un anno da che, sembrandomi molte le tue lettere a me dirette, presi a disporle in un volume con quell'ordine che erano state mandate o scritte, ma fui costretto ad arrestarmi mancandone alcune che mai non ebbi, sebbene da te mandate, come ad esempio la "Beasti me munere" etc., e quella che intorno a Dante mi scrivesti, ed altre più forse, e al presente quella che contro gli astrologi tu dici avermi scritto ed io non ho mai ricevuta, e quella dove sono le lodi del tuo giovanetto, e quella dove parli della tua età, le quali tutte sommamente desidero di aggiungere alle altre. E ciò affinché, se non posso avere tutti i volumi delle tue lettere, queste almeno non manchino. Ti prego dunque per il tuo capo a me venerandissimo, che almeno quelle che dissi faccia riscrivere da qualcuno dei tuoi giovani e me le mandi, affinché possa continuare il volume incominciato²¹.

Di questo codice, secondo l'individuazione del Billanovich, potrebbero forse rimanerci *vestigia* nell'apografo quattrocentesco 146 B del Balliol College di Oxford, contenente fra le altre cose lettere di Petrar-

²⁰ Su di esso *Lo zibaldone boccaccesco medico laurenziano*, *Plut.* 29.8 riprodotto in facsimile a cura della R. Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, Olschki, 1915, e la *Prefazione* corredata di tavola, pp. 1-9, di Guido Biagi, ma anche il recente M. PETOLETTI, *Gli Zibaldoni di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 291-299.

²¹ *Ep.* XV 19-20: «Et ego, iam fere annus est, eo quod michi ipsi plurime videantur epistole tue ad me, in volumen unum eo ordine quo misse seu scripte sunt redigere cepi: sed iam gradum figere coactus sum, cum deficiant alique quas nunquam habui, etiam si a te misse sint, ut puta «Beasti me munere» etc., et eam quam de Dante scripseras ad me et alias forsitan plures; et ad presens eam quam adversus astrologos te scripsisse dicis nunquam recepi, nec illam in qua pueri tui laudes, nec de etate tua, quas summe cupio ut ceteris addam. Et hoc ideo, ut, si nequeam epistolarum tuarum omnia habere volumina, hoc saltem non desit; precor igitur per venerandissimum michi caput tuum quatenus saltem quas dixi alicui ex pueris tuis rescribi facias et ad me mittas, ut possim quod ceptum est continuare volumen.» (cito testo e traduzione dall'ed. Auzzas in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., Vol.V tomo I).

ca a Boccaccio in redazione γ ²². Inoltre, il catalogo della *parva libraria* di Santo Spirito, in cui com'è noto confluirono, per il tramite di Martino da Signa, i codici latini appartenuti a Boccaccio, conta numerose opere di Petrarca, fra cui un *De remediis*, un *De vita solitaria* e *Invective contra medicum*, un *Bucolicum carmen*²³. In terzo luogo, l'inventario del patrimonio medico compilato alla morte del Magnifico, se si vuole dar fede alla perizia paleografica dell'estensore, annoverava «uno libro di sonetti et chanzone del Petrarca, di carta di chaveretto, schritto di mano del Boccaccio» (chissà in quale redazione...)²⁴. Infine, sappiamo che Boccaccio era solito trarre copia delle opere dell'amico durante i soggiorni presso di lui. In un passo spesso citato dell'*Ep. X*, il certaldese ricorda così la permanenza padovana del '51:

credo che tu ti ricordi, ottimo maestro mio, come ancora non sia passato il terzo anno da che venni a te in Padova ambasciatore del nostro senato, ed esposta la commissione, mi trattenni da te alquanti giorni, da noi quasi tutti passati ad uno stesso modo: tu ti dedicavi ai sacri studi, io, cupido dei tuoi componimenti, me ne facevo copie²⁵.

Proprio quest'ultima testimonianza ha innescato una convinzione, in parte ancora perdurante²⁶, per la quale la copia dei *Fragmenta* sarebbe sta-

²² G. BILLANOVICH, *Il più grande discepolo*, cit., pp. 189-190 e 190n; Id., *Pietro Piccolo da Monteforte fra il Petrarca e il Boccaccio*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi in onore di Bruno Nardi*, Firenze, Sansoni, 1955, vol. I, pp. 3-76, a pp. 11-14; M. Veglia, *Vite parallele. Boccaccio "raccoltore" di Petrarca*, in *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi: Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2006*, a cura di C. Berra e P. Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 613-640, in particolare pp. 634-637.

²³ T. DE ROBERTIS, *L'inventario della parva libraria di Santo Spirito*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 403-409, i codici citati sono del banco V. Un codice con le *Invective* fu anche inviato da Petrarca stesso, come apprendiamo dalla *Disp. 40 1-4 (Lettere disperse: varie e miscellanee* a cura di A. Pancheri, Milano, Fondazione Pietro Bembo; Parma, Guanda, 1994), e difficilmente può coincidere con questo, che raccoglie insieme il *De vita solitaria*.

²⁴ E. PICCOLOMINI, *Ricerche intorno alle condizioni e alle vicende della libreria medica privata dal 1494 al 1508*, «Archivio storico italiano», XXI, 1875, pp. 102-112 e 282-296, il codice è a p. 292.

²⁵ «Credo memineris, preceptor optime, quod nondum tertius annus elapsus sit posquam senatus nostri nuntius Patavum ad te veni, et commissis expositis dies plusculos tecum egerim, quos fere omnes uno eodemque duximus modo. Tu sacris vacabas studiis, ego compositionum tuarum avidus ex illis scribens summebam copiam», *Ep. X 4-5*, testo e trad. Auzzas.

²⁶ Per esempio L. BATTAGLIA RICCI, *Il culto per Dante*, cit., a p. 25, o più recente ancora

ta tratta durante un incontro con Petrarca, vale a dire, stante la datazione di questa forma Chigi, necessariamente quello veneziano del 1363. L'idea era indubbiamente suggestiva, perché consentiva di immaginare un Canzoniere affettuosamente "rubato" in redazione temporanea grazie alle ineludibili richieste del caro amico (come questi si studiava di fare dell'agognatissima *Africa* e come faticosamente poté fare del *Bucolicum carmen*, si veda l'*Ep.* XII a Barbato²⁷). Né ostava l'ipotesi della derivazione diretta dallo scrittoio di Petrarca il fatto che la copia chigiana non brilli in verità per correttezza testuale, essendo nota una certa sbadataggine del Boccaccio copista, che trapunta di *lapsus* persino gli originali delle sue stesse opere. Nonostante ciò, l'apografia diretta è attualmente da ritenersi smentita, a norma di stemma, da un confronto con altri testimoni del Canzoniere in redazione chigiana. La collazione, effettuata da Linda Seren e verificata recentemente da Anna Bettarini Bruni, ha infatti consentito di stabilire l'esistenza di anelli intermedi fra l'originale petrarchesco e l'esemplare di Boccaccio, che dimostrerebbero questo derivante da una qualsiasi copia scribale²⁸.

A. BARTOLI LANGELI, *Scrivere, riscrivere, trascrivere: la genesi del Canzoniere*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, Vol. I, *Dalle Origini al Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 241-251, a p. 244.

²⁷ Per l'*Africa*, *Ep.* XII 6: «Pluribus quippe ante annis, dum apud Mediolanum et Patavum cum divino homine isto consisterem, vires omnes exposui, et hiis fere omnibus rationibus quibus et tui proceres in sua epistola et tu in tua uteris, et aliis insuper usus sum, ut sacrum pectus mollire flectere et in nostrum desiderium possem deducere, ut scilicet ex conclavi Scipio miris ornatus splendoribus (vidi quidem) emicteretur in publicum; sed frustra, multis ab eo factis in contrarium argumentis»; «Parecchi anni fa, quando mi ritrovai a Milano e a Padova con quell'uomo divino, misi tutto il mio impegno per vedere se riuscivo ad ammorbidirne le intenzioni, ed a poco a poco indurre quel gran cuore a soddisfare i nostri desideri: che cioè il poema su Scipione dal chiuso uscisse tra le genti tutto adorno di quelle meravigliose bellezze che io ho veduto; e usai pressappoco tutti i medesimi argomenti che sono stati usati nella lettera dei tuoi signori e nella tua, ed altri ancora. Ma invano: egli mi replicò con un'infinità di ragioni». Per il *Bucolicum carmen*, non molto più avanti, *Ep.* XII 16, «et te medio itinere revisere atque portare tibi *Bucolicum carmen* quod, non diu est, fere vi ab illo Mediolani excerptsi»; «ed a mezza strada rivedere anche te, e portarti le *Egloghe* che, or non è molto, quasi a viva forza gli strappai a Milano» (testo e trad. Auzzas). E davvero Boccaccio dovette averglicie strappate a forza, ancora nel pieno del lavoro correttorio, se poco dopo lo raggiunse apprensiva la segnalazione di nuove varianti (*Fam.* XXII 2). Ben più drammatico esito, com'è noto, ebbe invece la circolazione pre-definitiva di *Afr.* VI 885-918, lamento di Magone morente, anche lì sottratto all'autore per le insistenze di un amico, che era Barbato (*Sen.* II 1).

²⁸ L. SEREN, *Francesco Petrarca: l'altro "Canzoniere"*, «Atti e memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze», LXII, 2000, pp. 133-165; A. BETTARINI BRUNI, *Il Petrarca*

Più del valore testuale, senz'altro consistente ma evidentemente ridimensionato da queste ultime osservazioni, attenzione particolare merita probabilmente il progetto culturale rappresentato dal manoscritto. Si tratta forse della prima attestazione di un canone della lingua volgare che contempla Dante Petrarca Boccaccio, i primi due legati dal doppio nodo stretto dal terzo, quello del lavoro compilativo, naturalmente, ma anche quello direttamente autoriale, grazie all'inserimento della *Vita di Dante* e dell'epistola metrica *Ytalie* che invita Petrarca a riconoscere la grandezza del poeta della *Commedia*²⁹. Prima attestazione, si diceva, ma s'intende prima a noi pervenuta: dacché la *Sen. V 2, de appetitu anxio primi loci*, del 1364³⁰, sembrerebbe testimoniare che l'atto di fondazione del mito delle Tre Corone era già stato stilato, e che al massimo restasse da farlo sottoscrivere ai diretti interessati, con la delicata approvazione del posto in graduatoria che fosse loro toccato in sorte:

Anche concesso infatti che io ti stia davanti – e magari ti fossi pari! –, e che ti preceda quel duce del nostro eloquio volgare, davvero ti dispiace di essere preceduto da uno o due, tanto più tuoi concittadini, o certo da pochissimi? [...] Sento che quel vecchio ravennate [Menghino Mezzani, a quel che sembra], non cattivo giudice di queste cose, ogni volta che se ne parla è solito assegnarti sempre il terzo posto. Se il terzo non ti piace e se ti sembra che l'ostacolo al primo sia io, che non lo sono, ecco, mi ritiro spontaneamente, ti è lasciato il secondo posto.³¹

chigiano, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 261–265. Agli stessi risultati arrivavano già i primi sondaggi di A. FORESTI, *Per il testo della prima edizione del Canzoniere del Petrarca*, «La Bibliofilia», XXIX, 1927, pp. 157–178; Id., *Per il testo della prima edizione del Canzoniere del Petrarca. Nota seconda*, «La Bibliofilia», XXXII, 1930, pp. 257–285. Ma qualche sospetto circa l'effettiva validità del metodo stemmatico in una tradizione estremamente contaminata si insinua, tanto più che i testimoni della forma Chigi ad eccezione della copia di Boccaccio, presentando *tutti e sempre* anche le giunte post-chigiane, esibiscono manifestamente le stimate della contaminazione.

²⁹ Ma il ruolo autoriale di Boccaccio, sia pure sempre subalterno, è in verità più intrusivo di quanto non sembri a prima vista: oltre al *Trattatello* e al carne latino, escono dalla sua penna anche le *Rubriche* premesse ai canti della *Commedia*, i *Raccoglimenti* in terza rima, la famosa nota *Maraviglierannosi* che scompagina l'assetto della *Vita nova*, e i quattro esametri *Finis adest longi* che chiudono la trascrizione del poema dantesco.

³⁰ Per la discussione sulla datazione dell'epistola si veda F. PETRARCA, *Senile V 2*, a cura di M. Bertè, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 2–5.

³¹ *Sen. V 2 30–33*: «Ut ego etenim te antistem – cui utinam par essem! –, ut te precedat ille nostri eloquii dux vulgaris, id ne adeo moleste fers, ab uno vel altero, concive presertim tuo, seu omnino a paucissimis te preiri? [...] Audio senem illum ravennatem,

Giustamente, dunque, questa lettera è stata di recente messa in stretto rapporto con la realizzazione del codice Chigiano, che alla datazione di essa si avvicina singolarmente e che sembra riprodurre, con Dante al primo posto, Petrarca al secondo e Boccaccio in funzione ancillare, le «classifiche dei poeti» che l'epistola riportava³². Allargando il campo alla considerazione di alcuni altri aspetti, come la *Fam.* XXI 15, la situazione viene precisandosi ulteriormente.

Secondo quanto ipotizzato da Paolazzi, la stesura boccacciana del *Trattatello in laude di Dante* dovette fare i conti con il giudizio molto meno entusiastico che dell'Alighieri aveva il *magister* Petrarca, e in particolare con il documento che tale giudizio ci testimonia, la *Fam.* XXI 15. Dando per buona la ricostruzione dello studioso, Boccaccio avrebbe inizialmente realizzato il libello biografico nella prima redazione, più enfatica e appassionata, nonché più lunga, tramandataci autografa dal Toledano. Sottoposta l'opera al *praeceptor*, questi avrebbe fatto presente la propria generale disapprovazione tramite l'importante epistola, tuttavia senza fare a meno di riconoscere a Dante vari e notevoli meriti. Appresa l'opinione di Petrarca, Boccaccio avrebbe provveduto a recepirlo e farla propria nella seconda redazione dell'opera, quella più breve del codice Chigiano: in essa il fervore dei toni si smorza e viene sistematicamente eliminata l'esaltazione della gloria popolare e plebea della *Commedia* – senza dubbio la caratteristica del *Trattatello* che più di tutte dovette raggelare l'elitario Petrarca – mentre vengono approfonditi e ampliati, evidentemente non a caso, proprio quegli aspetti per i quali l'autore sentiva di aver ricevuto l'avallo implicito o esplicito del suo maestro³³. Un simile compromesso si può immaginare anche alla radice della compilazione del Chigiano: non necessariamente, o almeno non del tutto, forzatura ideologica, che riunisce coartatamente i due poeti volgari in un dittico che il primo, Dante, non poteva concepire e il secondo, Petrarca, voleva sdegnosamente negare, ma

rerum talium non ineptum iudicem, quotiens de his sermo est semper tibi locum tertium assignare solitum. Si is sordet sique a primo obstare tibi videor, qui non obsto, ecce volens cedo, locus tibi linquitur secundus» (testo e traduzione da F. PETRARCA, *Res seniles*, a cura di S. Rizzo con la collaborazione di M. Bertè, Firenze, Le Lettere, 2006-in corso).

³² P. VECCHI GALLI, *Padri. Petrarca e Boccaccio nella poesia del Trecento*, Roma – Padova, Antenore, 2012, p. 62: «Non mi sentirei nemmeno di escludere che la *Senile* e i due Chigiani siano legati da vincoli più stretti, e che l'una sia la risposta alla sfida degli altri (o viceversa...)».

³³ Compendio qui le tesi espresse da C. PAOLAZZI, *Petrarca, Boccaccio e il «Trattatello in laude di Dante»*, in Id., *Dante e la «Comedia» nel Trecento*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, pp. 131-221.

delicata operazione di mediazione svolta con accorta diplomazia, sentito e accolto il parere di uno degli interessati (il solo disponibile), modificate e ridimensionate secondo il suo gusto le lodi di Dante e introdotto il carne che con umile deferenza invoca il riconoscimento del valore del poema sacro. Non appare del tutto convincente, pertanto, l'idea che la separazione della *Commedia* dal resto del codice si sia verificata in concomitanza e contestualmente con l'aggregazione della sezione petrarchesca, così da trasformare un'originaria idea di "tutto Dante", sulla falsariga del Toledano, in un nuovo e più originale canone della lirica due-trecentesca³⁴. Gli altri "tutto (o quasi) Dante" del Boccaccio, infatti, mancano di *Ytalie iam certus honos*, che pure era già stato composto; poesia strettamente e direttamente legata a Petrarca, che in effetti compare laddove un ruolo petrarchiano, sia pure quello tacito di destinatario, si profila, vale a dire nel Vat. lat. 3199. Insomma, è evidente che l'inserimento del carne è correlato alla presenza di Petrarca, e che quindi quest'ultima non può costituire nel codice Chigiano un fatto contingente, un proposito affacciatosi alla mente del copista in un secondo momento, risultante in un'aggiunta semi-poticcia. Se pure non si vuole concordare con la soluzione estrema di De Robertis, che nega risolutamente l'ipotesi del canone lirico, affermando che «l'extrapolazione della *Commedia* e la sostituzione ad essa della canzone cavalcantiana, se fu opera del Boccaccio, fu probabilmente un gesto frettoloso e non calcolato»³⁵, resta come punto fermo che l'immissione del *Fragmentorum liber* dovette essere un fatto premeditato. L'ensemble Dante-Petrarca era infatti lo scopo, quantomeno lo scopo iniziale, di quel progetto editoriale, materializzazione delle riflessioni in merito al canone volgare su cui, come dimostra la corrispondenza, si stava attentamente meditando. Si trattava di un canone che, è stato osservato³⁶, veniva sancito all'insegna della fiorentinità, tutto scandito dalla martellante ripetizione dei toponimi per «dante alighieri difirençe», «Johannes boccaccius decertaldo floren-

³⁴ L'ipotesi è avanzata per ragioni retoriche piuttosto che per convinzione da D. DE ROBERTIS, *Il 'Dante e Petrarca'*, cit., p. 21, e infatti poi subito negata con argomenti contrari. Ma è una possibilità che non viene esclusa da S. BERTELLI, *La seconda silloge dantesca*, cit., p. 271: «È probabile che si debba imputare allo stesso B. l'aver separato la *Commedia* dalle altre parti liriche: un intervento che potrebbe essere avvenuto, per mere ragioni materiali, proprio nel momento in cui decise di inserire il canzoniere petrarchesco; senza escludere che al modello del cosiddetto "tutto Dante" abbia a un certo punto deciso di sostituire un libro diverso, più agile, che contenesse altri capisaldi della lirica».

³⁵ D. DE ROBERTIS, *Il 'Dante e Petrarca'*, cit., p. 21.

³⁶ P. VECCHI GALLI, *Padri*, cit., pp. 60-61; M. SANTAGATA, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto del Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2004², pp. 244-245.

tinus» e «Franciscus petrarca deflorentia», a tacere del ruolo non minore che nel *Trattatello* assume Firenze «intra l'altre città italiane più nobile»; di essa, non a caso proprio con questa seconda redazione chigiana, vengono minimizzate le colpe tramite l'attenuazione dei toni di sdegno e l'eliminazione della veemente apostrofe che comincia «Oh ingrata patria»³⁷. E le etichette di fiorentinità veramente significavano da parte di Boccaccio una risoluta intromissione, persino per se stesso, che altrimenti è sempre *Iohannes de Certaldo*, ma ancor più per l'Alighieri, *florentinus natione non moribus*, e per Petrarca, che nell'unica rubrica certamente autoriale del libro di poesie, quella dell'originale Vaticano 3195, non ammette delimitazioni topografiche, universale e antonomastico «Franciscus Petrarca laureatus poeta»³⁸. Ma anche questo aspetto, a ben guardare, riceveva implicito avallo nel “negoziato” dello scambio epistolare: nella *Fam.* XXI 15, infatti, Dante, mai chiamato per nome, era da subito «conterraneus noster», con una definizione che in due sole parole anticipava la situazione configurata dal Chigiano, dei tre poeti riuniti dal legame della comune patria³⁹. L'edizione chigiana usciva così “su licenza degli autori” e naufragava, per ragioni da chiarire, con la amputazione del Dante comico.

Dal momento che si è toccato incidentalmente il titolo del *Canzoniere*, soffermiamoci un attimo su di esso. La rubrica completa della sezione petrarchesca (c. 43v) è *Uiri illustris atq(ue) poete celeberrimi Francisci petrarce deflorentia rome nuper laureati fragmentor(um) liber incipit feliciter*. È piuttosto discusso quanta parte di esso debba attribuirsi a Petrarca e quanta a Boccaccio, o, per così dire, quanta all'autore e quanta all'editore. Possiamo scomporre l'intitolazione nei suoi elementi costitutivi e fare il tentativo di ripartirne le porzioni. Innanzitutto, la rubrica si legge pressoché identica solo in un altro testimone, il ms. It. 1 della Rylands Library di Manchester, di forma cosiddetta Malatesta; il titolo *Liber fragmentorum* è anche nel

³⁷ *Trattatello* I red., 92-110, di cui rimangono solo due esili paragrafi con funzione di raccordo: *Trattatello* II red., 66-67 (paragrafatura dall'ed. Ricci in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., Vol. III).

³⁸ P.VECCHI GALLI, *Padri*, cit., pp. 34-35.

³⁹ *Fam.* XXI 15 1: «In primo luogo, tu mi chiedi scusa, e non senza perché, di aver fatto grandi lodi di un nostro concittadino, popolare per quel che riguarda lo stile, ma indubbiamente nobile per il contenuto»; «Primum ergo te michi excusas, idque non otiose, quod in conterranei nostri – popularis quidem quod ad stilum attinet, quod ad rem haud dubie nobilis poete – laudibus multus fuisse videre», testo e traduzione da F. PETRARCA, *Familiarium rerum libri*, in Id., *Opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1975. Più avanti, com'è noto, si ritorna sul tema della comune origine e dell'esilio subito insieme dal padre Petrarco e da Dante, § 7-9.

codice α u.7.24 dell'Estense di Modena e nel ms. 4 della Biblioteca del Seminario di Padova (ma di un *libellus fragmentorum* sembra aver sentito dire anche Coluccio Salutati) mentre la formula *Rome nuper laureati* è stata recentemente segnalata da Bettarini Bruni anche per due codici del *Bu-colicum carmen* nei Laurenziani XXXIX 26 e LXXVIII 1⁴⁰. Nessuna traccia di titoli analoghi, dunque, in altri testimoni della forma Chigi, che ci consenta di risalire stemmaticamente a piani superiori. Non si è mancato in passato di ritenere che il titolo fosse puntualmente autoriale⁴¹, e anzi si è anche pensato che quel *nuper laureatus*, detto di un poeta laureato ormai due decenni prima, fosse sopravvissuto diciamo per inerzia da una raccolta antecedente⁴². In realtà, anzitutto Francisco Rico ha chiarito l'esatto significato dell'avverbio, che significherebbe non "appena", "da poco", bensì «en la edad moderna», «en nuestro tiempo»⁴³. Inoltre, sono noti i precisi riscontri con quanto detto da Boccaccio in *Gen. XV 6 11* («Franciscum Petrarcam florentinum [...] nuper Rome [...] laurea insignitum») e nell'epistola a Francescuolo da Brossano (*Ep. XXIV 11*: «Petrarcam [...] iam dudum [...] in alma Urbe triumphali insignitum laurea»)⁴⁴. Infine, se

⁴⁰ La segnalazione del titolo del codice di Manchester è in N. CANNATA SALAMONE, *Dal ritmo al canzoniere: note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)*, «Critica del testo», IV/2, 2001, pp. 397-429, a pp. 417-418 e 418n. Per il codice estense, G. FRASSO, *Una scheda per la storia dell'originale dei RVF*, «Lectura Petrarce» XX, 2000, pp. 191-216; mentre per quello del Seminario di Padova, la cui rubrica *Explicit liber fragm(en)tor(um) fra(ncisci) petra(r)ice* si legge a c. 56r, si veda il catalogo della mostra *Petrarca e il suo tempo*, Milano, Skira, 2006, la scheda III.5 a pp. 395-397. La formula dei Laurenziani è notata da A. BETTARINI BRUNI, *Il Petrarca chigiano*, cit., p. 262. Per Coluccio, che però non sembra aver bene idea di cosa il *libellus* sia, collocandolo fra le opere in prosa, la menzione è nell'epistola III 15, destinatario Roberto Guidi, in C. SALUTATI, *Epistolario*, a cura di F. Novati, Roma, Tipografia del Senato, 1891-1911, Vol. I, a p. 180.

⁴¹ Ad esempio E. H. WILKINS, *The making of the Canzoniere*, cit., p. 149: «Francisci... liber: this is the title borne by the *Canzoniere* in the Chigi (the fourth) form». Ma più preciso a p. 160: «In this MS [il Chigiano, chiaramente], as has already been noted, the collection bears the title *Francisci... liber*», dove il titolo è dato come relativo al manoscritto, non alla redazione del *Canzoniere*.

⁴² A. FORESTI, *Il primo nucleo del Canzoniere*, «Convivium», IV, 1932, pp. 321-343, a p. 331; l'idea convince Wilkins, *The making of the Canzoniere*, cit., p. 149, che la ribadisce.

⁴³ F. RICO, «Rime sparse», «*Rerum vulgarium fragmenta*»: para el titulo y el primer soneto del «*Canzoniere*», «Medioevo romanzo» III, 1976, pp. 101-138, a pp. 117-118.

⁴⁴ Cito entrambe da *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., rispettivamente vol. VII-VIII tomo II (le *Genealogie* sono a cura di V. Zaccaria) e il già citato Vol. V tomo I, con *Epistole* ed. Auzzas.

investighiamo brevemente sul già citato Laurenziano XXXIX 26, notiamo che in verità la concordanza della *titulatio* non sta solo nella formula *Rome nuper laureati*, come cursoriamente osservato dalla Bettarini Bruni, ma le similitudini si estendono ben oltre: *uiri preclarissimi ac poete insignis Francisci petrarce de Florentia rome nuper laureati buccolicu(m) carmen explicit feliciter*. La rubrica, è evidente, è identica a quella chigiana, mutando dall'una all'altra solamente (o quasi) il titolo dell'opera, mentre la rubrica del BC nell'originale petrarchesco Vat. lat. 3358 si limita a un compassato *Bucolicum* (*Bucolicum* con due *c* prima della rasura) *carmen meum incipit*⁴⁵. Ebbene, se consideriamo che il codice Laurenziano si ritiene essere apografo di un manoscritto boccacciano perduto, vale a dire la raccolta di egloghe di autori vari che costituiva il ms. banco V nr. 6 della biblioteca di Santo Spirito⁴⁶, non restano più molti dubbi: l'intitolazione del Chigiano deve restituirsi all'inventiva del certaldese, e con essa presumibilmente le specificazioni geografiche dell'origine fiorentina e dell'incoronazione romana, che mancano al titolo certamente autoriale. Rimane incerto solo – ma è la parte più importante – il titolo vero e proprio, *fragmentorum liber*, e qui la questione si fa indecidibile. Il gusto “formalista” di noi moderni resiste con fatica alla tentazione di rivendicare a Petrarca l'ideazione della dicitura, che molto più del titolo definitivo cristallizza la tensione dialettica fra microtesti (*fragmenta*) e macrotesto (*liber*), in cui si è vista la cifra peculiare della raccolta di rime. E in effetti è impossibile dubitare che qualcosa di petrarchesco vi sia, data la definizione di *fragmenta* assegnata alle liriche volgari. Ma un simile titolo, in verità, non necessariamente deve ritenersi suggerito da Petrarca, sia pure provvisoriamente e in maniera estemporanea, come suppone lo stesso Rico⁴⁷. Al contrario, secondo Picone, data l'intrinseca inconciliabilità della nozione di *fragmentum* voluta da Petrarca con quella concorrente di *liber*, potrebbe più facilmente doversi anch'essa all'eccezionale copista⁴⁸. Boccaccio, dunque, recepitava l'abitudine di Petrarca

⁴⁵ D. DE VENUTO, *Il Bucolicum Carmen di Francesco Petrarca*, edizione diplomatica dell'autografo Vat. lat. 3358, Pisa, ETS, 1990, p. 73.

⁴⁶ T. DE ROBERTIS, *Il Parnaso bucolico disegnato da Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 211-213.

⁴⁷ F. RICO, «*Rime sparse*», cit., p. 121: «y el *Fragmentorum liber* del Chigiano tal vez representa solo la conversión en título, por Boccaccio, de una designación que Petrarca usaría familiar, provisionalmente, con cambios ocasionales, pero sin contemplarla como definitiva, como 'oficial'».

⁴⁸ Così suppone, ma in verità senza molti elementi, M. PICONE, *Petrarca e il libro non finito*, in *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale. Lectura Petrarcae Turicensis*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 9-23, a p. 18.

di riferirsi alle proprie rime volgari col termine *fragmenta*, avrebbe fissato un titolo convenzionale per designare il volume che tali testi raccoglieva: libro dei *fragmenta*, appunto *liber fragmentorum*. La segnalazione da parte di Lino Leonardi di un *liber fragmentorum* nell'inventario della biblioteca monastica di SanVittore (1374), libro che «tra quasi cinquecento decretali, bibbie, padri della chiesa e trattati» difficilmente poté essere un codice del Canzoniere, costituisce forse un piccolo elemento ulteriore⁴⁹: il singolare reperimento, infatti, rivelando come l'intitolazione fosse in qualche modo stereotipa per denominare codici miscellanei indefinibili in modo unitario, sembrerebbe indirizzarci, seppure in maniera tutt'altro che decisiva, verso la soluzione della coniazione boccacciana.

Un altro aspetto in cui l'intervento boccacciano si fa notevolmente intrusivo riguarda fatti di *mise en page*. Nella lirica italiana delle origini coesistono infatti due ben distinte modalità di trascrizione dei testi: quella diciamo a mo' di prosa, ossia con la scrittura che arriva fino alla fine della riga indipendentemente dalla lunghezza dei versi, adoperata per i generi a struttura variabile, *in primis* le canzoni, e quella a versi abbinati, cioè a due per riga da leggere orizzontalmente, che fa coincidere l'a capo con la fine dei versi pari, utilizzata per il nuovo metro dalla struttura fissa, il sonetto. Scegliendo di caratterizzare la propria raccolta con l'innovativa alternanza di generi metrici, Petrarca poteva optare per una loro distinzione grafica, conservando i due sistemi, o stabilire di adottare una tipologia unica. La strada praticata fu la seconda, con l'estensione del tipo di *mise en page* del sonetto anche agli altri generi metrici (fatta eccezione per lo statuto peculiare riservato alla sestina). Ora, nell'esemplare, la sua copia del libro di rime, Boccaccio abbraccia una scelta esattamente opposta a quella dell'autore, avvalendosi sì di una forma di trascrizione unitaria, ma scegliendo non quella del sonetto bensì quella della canzone: l'intera raccolta viene dunque presentata a mo' di prosa, «che è quanto di più lontano ci possa essere dalla concezione petrarchesca»⁵⁰. La scelta boccacciana conferisce in effetti alla pagina una preziosa eleganza, eliminando qualsiasi soluzione di

⁴⁹ L. LEONARDI, *La struttura dei «fragmenta», ovvero storia di una contraddizione*, in *La filologia petrarchesca nell'800 e '900*. Roma, 11-12 maggio 2004, Roma, Bardi, 2006, pp. 109-132, a p. 125.

⁵⁰ Riprendo qui la sintesi di F. BRUGNOLO, *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei Rerum vulgarium fragmenta*, in *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat. lat. 3195: commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di G. Belloni, F. Brugnolo, H. Wayne Storey, S. Zamponi, Roma, Antenore, 2004, pp. 105-130, in particolare pp. 111-113, da cui anche la citazione.

continuità visiva fra testi in prosa (il *Trattatello*, la *Vita nova*) e testi in versi (rime della *Vita nova*, canzoni di Dante, *Fragmenta*), presentati tutti secondo un'uniforme disposizione prosastica, al centro della quale risaltavano, per contrasto, i versi incolonnati delle terzine della *Commedia*. Sostituendo la *Commedia* col quaderno cavalcantiano, il forte rilievo grafico-visivo rimaneva, dacché anche *Donna mi prega* ha un'impaginazione sua peculiare, con la glossa garbiana fittamente vergata in due colonne e i versi incastonati in mezzo a essa, a centro pagina. Ma è chiaro che si tratta di un'opzione meno felice, se non disturbante, essendo mirata non a far pregnantemente spiccare i ventidue e più fascicoli del poema del *nostri eloquii dux vulgaris*, bensì preterintenzionalmente tesa alle poche carte di una sezione qualsiasi; così come l'epistola metrica che magnificava la *Commedia*, trovandosi ora per accidente fra canzone cavalcantiana e Dante lirico, finisce per perdere di densità semantica.

La questione dell'impaginazione merita di essere approfondita, per ciò che concerne la sezione petrarchesca. Secondo quanto ampiamente argomentato da Wayne Storey, e in un certo senso *a dispetto* dell'adozione di un'unica modalità di trascrizione, «il fulcro della poetica visiva di Petrarca risiede nella diversificazione di trattamento e di resa riservata ai vari generi lirici»⁵¹, ognuno dei quali è caratterizzato da riconoscibili specificità nella *mise en page*. Nonostante Boccaccio, come abbiamo appena visto, si discosti nella scelta della tipologia, non per questo contravviene alla norma della distinzione per generi metrici. Come subito vedremo, è innegabile una sua severa riflessione su tale diversificazione e sulla valorizzazione visiva della polimetria della raccolta petrarchesca, attuata per mezzo di una meticolosa attenzione a indicatori metrici e paragrafali e alla decorazione. Di seguito si riprende e sviluppa quanto emerso in un importante studio di Francesca Malagnini sull'impaginazione degli autografi boccacciani, approfondendolo e integrandolo (e correggendo un po' il tiro) per ciò che concerne la sezione petrarchesca del codice Chigi⁵².

⁵¹ H. WAYNE STOREY, *All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, in *Rerum vulgarium fragmenta: commentario*, cit., pp. 131-174., a p. 150. Ma sulla *mise en page* dei *Rvf*, naturalmente, anche Id., *Transcription and visual poetics in the early italian lyric*, New York, Garland, 1993, in particolare la seconda parte.

⁵² F. MALAGNINI, *Il libro d'autore dal progetto alla realizzazione: il Teseida delle nozze d'Emilia*, «Studi sul Boccaccio», XXXIV, 2006, pp. 3-102; sulle sillogi dantesche in particolare pp. 57-88. Alla studiosa spetta il merito di aver rivendicato l'autonomia originalità delle modalità di *mise en page* di Boccaccio, di contro alla concezione degli studi specificamente petrarcheschi che, oltre ad aver fatto passare inosservati aspetti importanti,

Sarà utile procedere schematicamente. Innanzitutto, il capolettera dei componimenti è, in tutti i generi, rubricato e filigranato in rosso o blu, e con rientro a sinistra (“sporgente”). Nei sonetti, per le strofe successive alla prima non si va a capo, ma si continua lungo la riga. Nessuna particolare indicazione si ha per l’iniziale della seconda quartina, mentre le due terzine sono entrambe precedute da piè di mosca rubricato. Nelle canzoni, per le strofe successive alla prima si va a capo; l’iniziale di strofa presenta una piccola iniziale rubricata, ma non filigranata e non rientrata. Nelle sestine (e in *Rvf* 29, che come le sestine è una canzone indivisibile), per le strofe successive alla prima si va a capo; l’iniziale di strofa non è decorata, ma è preceduta da piè di mosca rubricato. Il tentativo iniziale di Boccaccio, come dimostra la prima sestina della raccolta, *Rvf* 22, era di adoperare per questo genere metrico la trascrizione a due versi abbinati⁵³. Ma dalla successiva sestina il tentativo è già abbandonato: probabile che Boccaccio – in un codice in cui, come si è detto prima, i margini sono perennemente costanti, in prosa come in verso – fosse insoddisfatto dell’irregolarità del margine destro che una tale tipologia di trascrizione comportava⁵⁴.

Nelle ballate, per le strofe si va a capo; l’iniziale di strofa presenta una piccola iniziale rubricata, ma non filigranata e non rientrata. In più, se la

tendevano a interpretare le scelte boccacciane nell’ottica di fraintendimento o mancato avvertimento delle innovazioni del *praeceptor*. Per esempio M. PACIONI, *Visual poetics e mise en page nei Rerum vulgarium fragmenta*, «Letteratura italiana antica», V, 2004, pp. 368–383, soprattutto pp. 377–382, che si limita a notare che Boccaccio non si preoccupa di far coincidere fine del componimento con fine della carta e che per indicare inizio di versi e inizio di strofe ricorre a segni paragrafali. Qualche ulteriore considerazione, ma limitatamente alle sezioni dantesche, in M. CURSI, *Percezione dell’autografia e tradizione dell’autore*, in *Di mano propria: gli autografi dei letterati italiani*. Atti del convegno internazionale di Forlì, 24–27 settembre 2008, a cura di G. Baldassarri, M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Roma, Salerno, 2010, pp. 159–184, in particolare pp. 171–184 (ora ripreso in Id., *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Roma, Viella, 2013, a pp. 97–106), e in M. MAZZETTI, *Dare forma alla poesia: semantica del libro tra Dante e Boccaccio (passando per Guittone)*, «Italianistica», XLII, 2013, pp. 145–167.

⁵³ In un segnale del genere, ad esempio, si coglie perfettamente come Boccaccio compisse scelte del tutto autonome (vedi nota precedente): tenta di usare per le sestine la trascrizione a versi abbinati, mentre Petrarca adoperava tale tipologia per tutti i generi metrici *tranne che* per le sestine. È evidente che quello di Boccaccio non possa essere un fraintendimento. Segnalo anche che una manciata di sonetti sono trascritti qua e là a versi abbinati, ma sembrerebbe in maniera casuale, forse per accidentale coincidenza della fine della riga con la fine dei versi pari.

⁵⁴ Si offre uno *specimen* dell’impaginazione di sonetti, canzoni e sestine in fig. 2, con la riproduzione delle cc. 45v–46r (*Rvf* 19, v. 3 – *Rvf* 23, v. 59).

ballata è monostrofica, la volta della strofa è preceduta da piè di mosca rubricato.

Nei madrigali la descrizione è meno agevole, anche solo per il ristretto campione a disposizione (solo tre unità, in questa raccolta, poiché al posto del madrigale 121 è ancora la ballata *Donna mi vène*). In tutti e tre i casi, per le strofe successive alla prima non si va a capo, ma si continua lungo la riga. Nessun particolare segno paragrafale si ha per le terzine successive alla prima, mentre i distici sono in due casi preceduti da piè di mosca rubricato (*Rvf* 52 e 106), in un caso privi di indicazione (*Rvf* 54)⁵⁵.

Senza dubbio questa straordinaria attenzione da parte di Boccaccio alla diversificazione grafico-visiva dei generi metrici meritava che ci soffermassimo un poco, rivelando in lui, pur fedele a una tradizione decorativa tipicamente gotica, una notevole autonomia di scelte e una fine sensibilità alla presentazione dei testi. Ma la ragione per cui la si è voluta ripercorrere è veramente un'altra, ed è che proprio da minuti aspetti relativi all'impaginazione ci risultano alcuni piccoli segnali significativi. Abbiamo detto infatti che l'inizio dei componimenti è segnalato da un capolettera rubricato e filigranato, con rientro a sinistra, mentre l'inizio di una nuova strofe di canzone è segnalato da un'iniziale rubricata più piccola non filigranata, priva di rientro. Ebbene, a c. 51r, il capolettera del sonetto 42 e quello del sonetto 43, seppure preceduti da riga bianca separatoria, sono non filigranati e non rientrati, venendo così a risultare non componimenti autonomi, ma quasi seconda e terza "strofa" del precedente sonetto 41 (fig. 3)⁵⁶. Si penserebbe senz'altro a una disattenzione, a una minima svista nell'operazione di copia, se solo non fosse che le rime 41-43, *Quando*

⁵⁵ Ma non è detto che *Rvf* 54 sia da considerare un'irregolarità o un'eccezione, poiché i tre madrigali non presentano fra loro uguale struttura metrica: le rime 52 e 106 hanno infatti entrambe un solo distico, a rima baciata, mentre il madrigale 54 ha due distici, a rima alterna.

⁵⁶ Lo nota rapidamente D. DE ROBERTIS, *Il 'Dante e Petrarca'*, cit., p. 19n, in mezzo a una sequela di altre anomalie della rubricatura, ma senza trarne implicazioni. Le edizioni critiche del Canzoniere, che pure collazionano il Chigiano, mancano di segnalare la cosa: *Le Rime di Francesco Petrarca restituite nell'ordine e nella lezione del testo originario*, edizione critica di Giovanni Mestica, Firenze, Barbèra, 1896, vol. I, pp. 66-68; F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 2008, pp. 73-76. *A fortiori* nessun cenno nelle edizioni commentate. Giusto per fugare banali equivoci osservo che non può trattarsi di un intervento esclusivo del rubricatore, in cui Boccaccio non avesse parte, perché la collocazione e le dimensioni della lettera rubricata dipendevano da dove il copista vergasse la successiva lettera in maiuscolo (rimando di nuovo a fig. 3).

dal proprio sito si remove, *Ma poi che 'l dolce riso humile et piano, Il figliuol di Latona avea già nove* costituiscono il celebre trittico di sonetti cosiddetti atmosferici per la partenza e il ritorno di Laura, con il sistema delle rime invertito dal primo testo al secondo e dal secondo al terzo. Le possibilità che si profilano per spiegare l'anomalia di impaginazione, a questo punto, sono due. La prima è che sia stato Boccaccio, avvertita l'omogeneità di argomento e la relazione metrica fra i tre sonetti, a voler evidenziare la loro unità per mezzo di questo segnale grafico; soluzione senz'altro più prudente e onestamente più probabile, ma non per questo non interessante, ulteriore prova di un intuito perspicace nei confronti dell'organizzazione del libro di rime e dei suoi aspetti macrotestuali, nonché di una originalità di scelte – veramente – editoriali. La seconda, più arrischiata ma più affascinante, è che all'altezza cronologica della forma Chigi i tre testi costituissero per Petrarca in qualche modo un componimento unico: mini-sequenza diegetica – consona al gusto erudito anzi sofisticato delle rime degli stessi anni – che in tre episodi racconta come l'allontanamento di Laura-Dafne, amata dal Sole-Apollo, provochi effetti negativi sul tempo atmosferico (*Rvf* 41), come il suo ritorno comporti immediati benefici su di esso (*Rvf* 42) e infine (meno perspicuo e in contraddizione col precedente) una non ben chiara circostanza nella quale la distrazione di Apollo, che non si è accorto del ritorno di Laura, impedisce il miglioramento del tempo (*Rvf* 43)⁵⁷. Pensiamo allora se possediamo prove che i tre *fragmenta* siano stati trattati dall'autore come un testo singolo. Innanzitutto, il sonetto 42 segnala l'unità del gruppo con un espediente senza pari nella raccolta: per rendere la continuità tematica e persino sintattica del trittico, il componimento si apre con *Ma poi* (*Da poi*, erroneamente, nel codice Chigi). Non solo: questi tre testi furono copiati in pulito tutti insieme a c. 8r del codice degli abbozzi (fig. 4), parte della prima raccolta di servizio del 1336-37, e da qui prelevati, sempre tutti insieme, per la raccolta "apollinea" del '42. La loro trascrizione in altro codice era notificata con *un'unica* postilla *t'* riferita a tutti e tre i testi, che venivano de-

⁵⁷ Così intende convintamente Santagata: «I sonn. 41 e 42 enunciano una sorta di legge generale: quando Laura-Dafne, amata dal Sole, si allontana da Avignone, il mal tempo imperversa, fosse anche piena estate (41), per placarsi solo al suo ritorno (42); 43 illustra invece l'eccezione da cui trae spunto la composizione del trittico: quella volta, la troppa afflizione del Sole e il fatto che il volto di Laura fosse profondamente segnato dal dolore hanno fatto sì che Apollo non si accorgesse del suo ritorno, impedendo il rinnovarsi del bel tempo» (F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, cit., p. 225), ma i commentatori non sono concordi.

pennati con *un unico* segno a linee decussate (X) a tutta pagina; il segno cioè che Petrarca adopera per i componimenti lunghi, come le canzoni (ad esempio *Rvf* 23, 270, 268, rispettivamente a c. 11rv, 12r, 12v), mentre per i sonetti si serve normalmente della cancellatura a linee convergenti (\ /) o parallele (/ /)⁵⁸. Gli indizi non sono dirimenti, certo, ma bastano ad avanzare quantomeno l'ipotesi che le rime 41-43 costituissero inizialmente un solo testo, ossia una corona di sonetti; caso forse unico nel Canzoniere, se non è una distinzione troppo sottile quella fra questa serie e i tanti altri dittici o tritici della raccolta che si fanno gruppo, ma senza mai giungere a fondersi in un componimento unitario (né si direbbe del tutto assimilabile il caso della sestina doppia *Rvf* 332).

Alcuni aspetti della decorazione del codice potrebbero forse rivelare qualche altra curiosità. Sorvoliamo sul fatto ormai ben noto che, contrariamente all'originale Vaticano, nel codice Chigiano la seconda parte si apre con un'iniziale della canzone 264 non più grande degli altri capilettera (c. 73r), dettaglio da cui è scaturita l'importante ipotesi santagatiana di una pre-Chigi ancora indivisa⁵⁹. Notiamo invece, ma senza più di una menzione, che le iniziali degli ultimi due *Fragmenta*, i sonetti 303 e 304, pure colorate e rientrate come di consueto, sono le uniche non filigranate, cosa questa che potrebbe suggerire una loro aggiunta successiva al primo intervento del rubricatore (fig. 5). Ma non ci si spinge né ad asserirla né ad argomentarla: è bene arrestare l'auscultazione di questi fatti minuti di decorazione e *mise en page* prima che perdano di vista l'obiettivo e sfocino in cavillosità. A proposito di ultime aggiunte al massimo ci si limita a far notare, questo sì, che Boccaccio doveva perfettamente aver presente che la raccolta fosse suscettibile di ampliamenti ulteriori,

⁵⁸ E. WILKINS, *The making of the Canzoniere*, cit., pp. 146-150; l'edizione fototipica *Il codice Vaticano lat. 3196 autografo del Petrarca*, a cura di M. Porena, Roma, Bardi, 1941, c. 8r; F. PETRARCA, *Il codice degli abbozzi. Edizione e storia del manoscritto Vaticano latino 3196*, a cura di L. Paolino, Milano - Napoli, Ricciardi, 2000, pp. 100-102 e 225-227. Si segnala che, secondo P. RAFTI, *All'origine dei Rerum vulgarium fragmenta*, «Scrittura e civiltà» XIX, 1995, p. 218n, i diversi segni di cancellatura a linee convergenti o a linee decussate sarebbero da ricondurre a periodi cronologici differenti: agli anni Quaranta il primo, agli anni '50-'56 il secondo. Una corrispondenza fra utilizzo del segno e cronologia di copia in effetti c'è, ma per la mera coincidenza che la trascrizione in ordine dei sonetti depennati dagli abbozzi risale perlopiù agli anni Quaranta mentre quella delle canzoni agli anni Cinquanta: per il resto, è piuttosto evidente che la selezione di un segno o dell'altro è banalmente dovuta alla lunghezza del componimento interessato.

⁵⁹ D. DE ROBERTIS, *Il 'Dante e Petrarca'*, cit., pp. 48-49; M. SANTAGATA, *I frammenti*, cit., pp. 144-153.

dacché tutte le opere che il manoscritto raccoglie si aprono con un *incipit* e si chiudono con un *explicit*, fatta eccezione per il *liber fragmentorum*, che – mai come in questo caso fedele all’attitudine creativa petrarchiana – *incipit feliciter* ma non *explicit*.

Poscritto bibliografico

Dopo che questo breve lavoro era stato consegnato, hanno visto la luce, in concomitanza con le tante iniziative organizzate per le celebrazioni del Centenario boccacciano, diversi importanti contributi di cui nelle precedenti pagine non si è potuto tener conto.

Si rileva per prima cosa che gli atti del convegno romano menzionati a nota 19 sono nel frattempo approdati alle stampe, in tempi meritoriamente brevi, e in essi si parla del codice Chigiano in particolare in S. BERTELLI, M. CURSI, *Boccaccio copista di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, Roma, Salerno, 2014, pp. 73-111; D. PIROVANO, *Boccaccio editore della Vita nuova*, ivi, pp. 113-135; M. GRIMALDI, *Boccaccio editore delle canzoni di Dante*, ivi, pp. 137-157, e non solo. A essi si aggiunga quanto meno un numero monografico di *Critica del testo* dedicato a *Boccaccio autore e lettore*, da cui segnaliamo, per l’argomento che ci interessa, M. CURSI, *Boccaccio architetto e artefice di libri: i manoscritti danteschi e petrarcheschi*, «Critica del testo», XVI/3, 2013, pp. 35-62. Affronta invece il problema del progetto storico-letterario sotteso all’allestimento del manoscritto M. EISNER, *Boccaccio e l’invenzione della letteratura italiana tra Dante e Petrarca*, «Le Tre Corone» I, 2014, pp. 11-26, mentre raccoglie in volume i propri lavori pregressi sui rapporti fra le tre corone M. VEGLIA, *La strada più impervia. Boccaccio fra Dante e Petrarca*, Roma – Padova, Antenore, 2014. Si cita da ultimo per eccellenza M. CURSI, *Per la prima circolazione dei Rerum vulgariū fragmenta: i manoscritti antiquiores*, in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di D. Bianconi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei – Scienze e Lettere, 2014, pp. 225-261 (sul Chigiano pp. 246-248), che per la prima volta pone la questione della presa in considerazione globale della tradizione *antiquior* del *Canzoniere*.



Fig. 1

Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi LV 176, c. 1r (veduta d'insieme e particolare dello stemma) a confronto con PIERO DI COSIMO, *Madonna con Bambino e Santi* ("Pala del Pugliese"), City Art Museum, Saint Louis, Missouri (USA) (veduta d'insieme e particolare dello stemma)

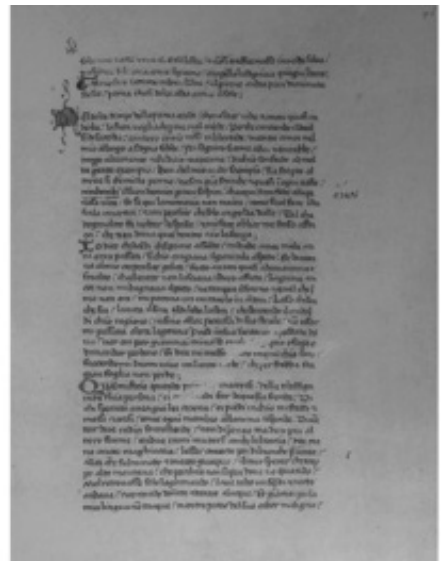
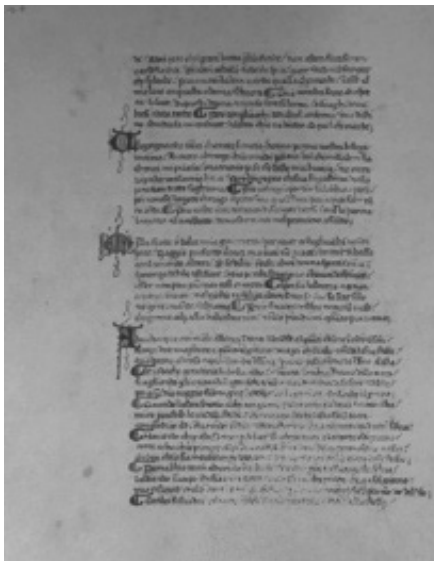


Fig. 2, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi LV 176, cc. 45v-46r

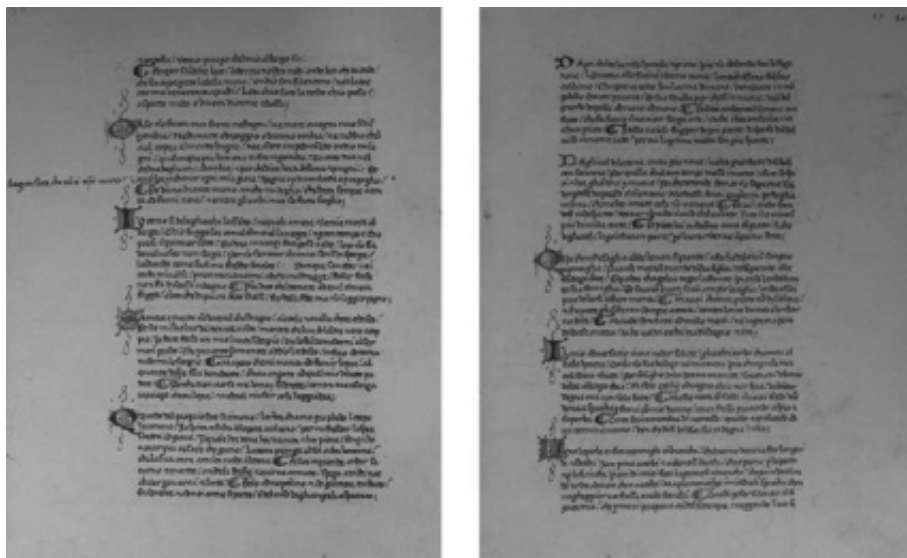


Fig. 3, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi LV 176, cc. 50v-51r

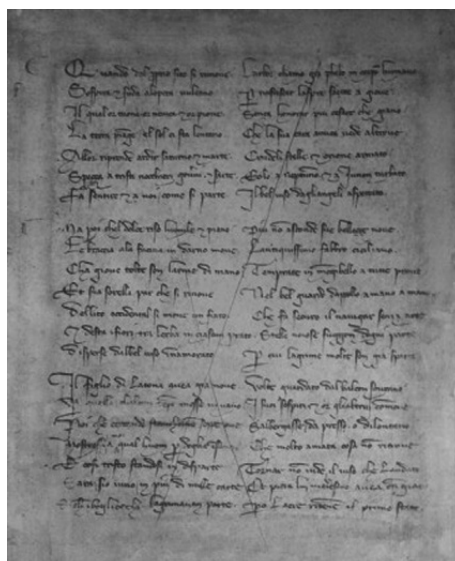


Fig. 4, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vaticano latino 3196, c. 8r

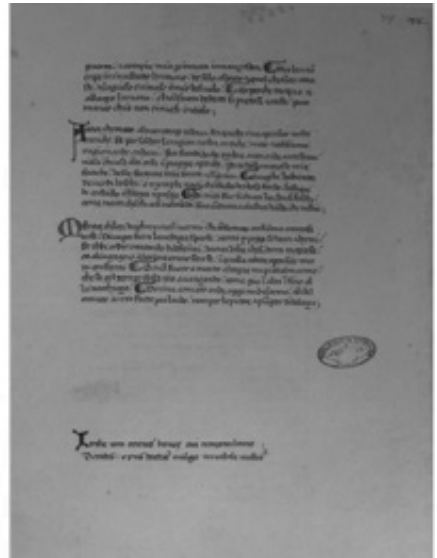
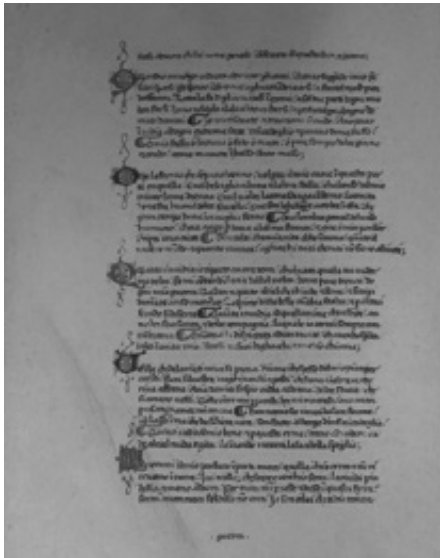


Fig. 5, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi LV 176, cc. 78v-79r

“SEIUNCTI LICET CORPORIBUS, UNUM ANIMO”.
 DIALOGHI D’AUTORE TRA GIOVANNI BOCCACCIO
 E FRANCESCO PETRARCA

Galeotta fu Napoli.

Quella Napoli dove Boccaccio approda nell’autunno del 1327 – e dove rimarrà fino all’inverno a cavallo fra il 1340 e il 1341¹ – seguendo il padre Boccaccino, chiamato presso la capitale angioina di re Roberto, in qualità di socio e funzionario della compagnia bancaria dei Bardi, finanziatori, a quel tempo, della corte. Mentre il fanciullo dimostra una vivissima inclinazione per la poesia e progredisce nello studio del latino sotto la guida di Giovanni da Strada, il padre ne vuole invece fare un mercante. Con ciò, facilmente si spiega l’insistenza di Boccaccino nel volersi trarre dietro, sulle proprie orme, l’intelligente e promettente figliuolo, senza troppo badare alla particolare vocazione del giovinetto. I due giungono a Napoli seguendo uno dei soliti itinerari del tempo e risiedono, almeno in un primo periodo, nel fondaco dei Fiorentini. Tuttavia, la vita del giovane Boccaccio – sebbene non vi siano tracce e testimonianze certe in documenti sicuri – si svolge altrove, nel quartiere di Portanova, dove si affollano le sedi dei mercanti. Per essere precisi, è nella *Ruga Cambiorum*, dov’è la sede napoletana dei Bardi, che l’adolescente Boccaccio, tra i quattordici e i diciotto anni di età, fa pratica mercantile e bancaria come commesso al banco, alla stregua di tutti gli altri “discepoli”. Svo-

¹ Cfr. V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977, pp. 52-54. Branca ricostruisce con attenzione minuziosa il periodo trascorso da Boccaccio a Napoli, fondamentale per l’apprendistato mercantile e la maturazione nello scrittore di esperienze sentimentali e culturali. In merito al rientro a Firenze, Branca afferma che non è possibile stabilire con esattezza quando il certaldese lasci la città partenopea. Ciò che è certo è che non è a Firenze durante la pestilenza del 1340, come lo scrittore stesso dichiara, ma è già partito da Napoli nella primavera del 1341, poiché non è presente né al *conventus* petrarchesco né al ritorno in città dell’Acciaiuoli a giugno.

gliatamente, acquisendo sempre maggiore consapevolezza del fatto che ciò che il padre gli augura di diventare non è affatto ciò cui egli aspira, il futuro inventore della narrativa moderna sta al banco, riceve e indirizza i clienti, cambia monete, si occupa della corrispondenza e sbriga commissioni nella zona commerciale e portuale. È questa per lui un'esperienza fondamentale. La pratica mercantile, per quanto invisibile e ritenuta del tutto inutile, gli garantisce il contatto con gente di ogni dove, gli permette di conoscere piccoli e grandi uomini d'affari, di ascoltare e di raccogliere preziose testimonianze sul mondo mercantile e non solo, che entrano nel ricco patrimonio delle sue conoscenze per poi rivivere pienamente nel suo capolavoro. Infatti, è proprio dalle esperienze maturate nel quartiere animatamente frequentato di Portanova che egli sviluppa «un penetrante e umano spirito di osservazione, da grande narratore»² e una certa *forma mentis* attenta alla concretezza e alla puntualità che lasceranno più di qualche lieve traccia nella scrittura realistica del *Decameron*.

Ma tutto questo il Boccaccio non lo sa. Nell'ultimo libro delle *Genealogie deorum gentilium*, il XV, opera della maturità, ricca enciclopedia volta alla illustrazione e alla interpretazione dei miti della tradizione letteraria classica, l'autore ritaglia per sé uno spazio di confessione personale: ripercorre le fasi della propria giovinezza e della propria formazione e non manca di sottolineare come la scelta del padre lo abbia ostacolato e costretto a faticare per intraprendere la strada della propria vocazione letteraria e narrativa:

A qualsiasi azione la natura abbia generato altri, io sono stato da essa disposto (e ne è testimone l'esperienza) fin dal grembo della madre alle meditazioni poetiche e, a mio giudizio, sono nato a questo. Ben ricordo infatti che *mio padre fece ogni tentativo, fin dalla mia fanciullezza, perché diventassi mercante*; e quando ancora non ero per entrare nell'adolescenza, dopo avermi istruito all'aritmetica, mi affidò come discepolo a un grande mercante, presso il quale *per sei anni null'altro feci che consumare invano tempo non recuperabile*. [Corsivo mio]

Boccaccio non è però un apprendista qualunque. Frequenta la migliore società mercantile e cortigiana, manifesta una certa consuetudine con la vita della nobiltà e della borghesia napoletana, la cui immensa fascinazione è ben viva e tangibile nelle sue opere giovanili, quali il *Filocolo*, la *Caccia di Diana* o l'*Elegia di Madonna Fiammetta*. Insomma, Boccaccio vive a Napoli il periodo più lieto della sua vita, dai quattordici ai ventisette anni d'e-

² Ivi, pp. 18-19.

tà. Lì si forma, dal punto di vista esistenziale e letterario, frequentando la gioventù dorata della città e dedicandosi a una brillante vita di relazione, senza troppo curarsi delle differenze sociali esistenti tra il figlio illegittimo di un mercante, sia pure facoltoso, e i suoi aristocratici amici. Egli stesso, nel pieno della sua maturità, ricorda in un'epistola, con non poco orgoglio, quei suoi anni giovanili trascorsi «intra nobili giovani», senza che questi si risentissero o si vergognassero della sua “ignobile” condizione:

Io sono vivuto, dalla mia puerizia infino in intera età nutricato, a Napoli ed intra nobili giovani meco in età convenienti, i quali, quantunque nobili, d'entrare in casa mia né di me visitare si vergognavano (Epistola XII).

È in questi anni e in questo ambiente che Boccaccio si avvicina a Niccolò Acciaiuoli, probabilmente già incontrato a Firenze presso la scuola di Giovanni da Strada, e al quale resta legato da un rapporto contraddittorio e aspro, contrassegnato nel tempo da alti e bassi. Niccolò giunge a Napoli nel 1331, in virtù dei forti legami della compagnia commerciale di famiglia con la corte angioina, ed è probabile che il giovane Boccaccio abbia fatto pratica, secondo la consuetudine del tempo, non solo presso il banco dei Frescobaldi, vicini di sede, ma anche presso quello degli Acciaiuoli. Come il giovane Boccaccio, anche Niccolò Acciaiuoli mostra da subito altre aspirazioni e differenti ambizioni. Egli, insignito prima del titolo di cavaliere da re Roberto e poi ottenuto, nel 1348, il prestigioso titolo di Gran siniscalco del Regno di Napoli, intesse strettissimi rapporti con la corte. Probabilmente proprio con l'Acciaiuoli – al quale senz'altro il Certaldese deve molto per tutte le sue esperienze aristocratiche e cortigiane – per merito delle ottime relazioni del padre e dei Bardi, il futuro autore del *Decameron* intrattiene rapporti diretti con la Corte angioina e l'aristocrazia napoletana e verosimilmente frequenta la stessa reggia di Roberto, ricordato ripetutamente in molte sue opere, sulla base di impressioni dirette. Tutto ciò gli dà modo di scoprire, nel pieno del suo tirocinio mercantile, la sua reale natura e vocazione: la poesia. Egli diviene un assiduo frequentatore della Biblioteca reale, vero centro della cultura napoletana, arricchita e accresciuta grazie alle velleità letterarie di re Roberto. Fa conoscenza dei romanzi cortesi e cavallereschi; legge avidamente i romanzi greci e studia i classici latini; non mancano poi le frequentazioni con uomini e libri di scienze. Sono tanti gli intellettuali di spicco che lo accompagnano in questo cammino: Paolo da Perugia, biblio-

tecaro del re, appassionato di letteratura e di astronomia ma soprattutto di mitologia; Paolo dell'Abaco, matematico e astronomo, nonché poeta; Andalò del Negro, geografo e astronomo genovese; Graziolo de' Bambioli, bolognese, tra i primi commentatori di Dante, solo per citarne i più importanti. Proprio in questo ambiente, nella Biblioteca e nella Corte angioina, dove egli ha modo di sviluppare il suo ambizioso e, se vogliamo, disordinato enciclopedismo,

il ventenne Boccaccio, ancora culturalmente sprovvisto trova la fonte cui abbeverare la sua disordinata e insaziabile sete di cognizioni³.

Ciò che ora preme sottolineare è, appunto, quanto Boccaccio ha modo di vivere e di scoprire presso lo Studio napoletano. È lì che i noiosi studi giuridici sono riscattati dall'incontro con il Professore di diritto, presso tale studio, tra il 1331 e il 1332: Cino da Pistoia, celebre ed illustre giurista ma, agli occhi del discepolo, emblema e promotore della nuova poesia, amico di Dante e Petrarca, e, quindi, esempio sommo e guida altissima. È proprio nello Studio napoletano, dunque, che incontra

una testimonianza vivente di quel culto della poesia che sempre più grandeggiava nella sua anima⁴.

Cino conferma Boccaccio nel già avviato culto di Dante, probabilmente lo avvicina alla poesia di Cavalcanti, ma, ciò che in questa sede maggiormente interessa, gli parla – forse è il primo a farlo – del giovane poeta aretino, Francesco Petrarca.

Chi con certezza riferisce a Boccaccio di un letterato di vastissima e moderna cultura – Petrarca, per l'appunto – è Dionigi da Borgo Sansepolcro, proveniente da Parigi, dove insegnava filosofia e teologia, ma toscano di origine anche lui. Monaco agostiniano, donatore delle *Confessiones* di Sant'Agostino al Petrarca⁵, è chiamato a corte da re Roberto per la sua straordinaria cultura, ma anche in virtù delle sue qualità politiche. Eccellente maestro di retorica e di poetica, fa conoscere al Boccaccio la figura e l'opera di colui che ormai si appresta ad affermarsi quale emblema di una nuova poesia e di

³ Ivi, p. 35.

⁴ Ivi, p. 31.

⁵ Dalla donazione delle *Confessiones* agostiniane, Petrarca trae una lezione decisiva. Cfr. *Fam.*, IV 1, sull'esperienza dell'ascensione al Monte Ventoso, dedicata proprio al monaco Dionigi.

una nuova cultura. È lecito supporre che Dionigi non sia stato il primo né certamente l'unico a far da tramite. Sicuramente i già citati Cino da Pistoia, Pietro Canigiani – imparentato con la mamma del Petrarca – e gli amici Giovanni Barrili e Barbato da Sulmona devono aver parlato al Boccaccio del cantore di Laura, anche se non direttamente ed esplicitamente, senza la precisione e la dovizia usate dal monaco agostiniano. Così, dall'incontro con Dionigi e dal suo insegnamento hanno origine quella devozione e quella ammirazione, destinata a non tramontare mai, nei riguardi di colui che vedrà, d'ora in avanti, come “pater et dominus”, al quale egli deve tutto ciò che è.

Frattanto, Dionigi si adopera a Napoli a che Petrarca sia esaminato presso Roberto d'Angiò ai fini dell'incoronazione poetica in Campidoglio – certamente l'episodio più spettacolare della vita del poeta – avvenuta, secondo la tradizione, l'8 aprile del 1341⁶. È lo stesso Petrarca a chiedere apertamente sostegno al monaco – una volta saputo della sua chiamata a Napoli – e a comunicargli che avrebbe gradito che un sovrano di prestigio, quale Roberto d'Angiò, assumesse il patrocinio della sua incoronazione; ciò lo avrebbe senza dubbio preservato da critiche sterili. D'altronde, il giudizio che il poeta aretino ha del sovrano è più che positivo e tale resterà nel tempo. Infatti, nella *Posteritati*, Roberto è definito «grandissimo re e filosofo», «famoso nelle lettere non meno che per la politica del suo regno», a quei tempi «unico sovrano ad essere egualmente amico del sapere e della virtù»⁷. È in questa occasione che Petrarca si reca a Napoli e vi soggiorna per poco più di un mese, tra il febbraio e il marzo del 1341. Il poeta e il buon re non si sono mai incontrati prima e nei giorni che precedono l'esame passeggiano a cavallo per Napoli e dintorni e conversano amabilmente, come lo stesso Petrarca ricorda. Roberto chiede certamente al poeta di comporre qualche carme in suo onore, gli domanda che gli sia dedicata l'*Africa*, dopo averne letto le parti composte, lo esorta a ritrovare la seconda decade di Livio e, ovviamente, discute col Petrarca del valore e del significato della poesia. L'interrogazione per l'esame, contrariamente al previsto, va avanti per due giorni ed ha, ovviamente, esito positivo. Petrarca è degno di ricevere la

⁶ In realtà Petrarca fa in modo che un invito all'incoronazione gli giunga anche da Parigi. Secondo il racconto diffuso dallo stesso protagonista, nello stesso giorno gli sarebbero giunti sia la lettera del senato di Roma sia l'invito da Parigi. Perplesso e dubbioso, sebbene già favorevole a scegliere Roma quale sede dell'incoronazione, il poeta scrive al cardinale Colonna per avere da lui consiglio e questi risponde esortando Petrarca ad accettare la proposta romana.

⁷ *Posteritati*, in G. BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, a cura di G. Villani, Roma, Salerno Editrice, 2004, p. 121.

corona d'alloro e Roberto si propone di procedere egli stesso all'incoronazione, a Napoli, ma Petrarca, ormai, non può più respingere la richiesta del Senato Romano. Così il poeta ricorda l'accaduto nella *Posteritati*:

Dopo aver frugato per ben tre giorni nella mia ignoranza, al terzo mi ritenne degno della corona d'alloro. Avrebbe voluto offrirmela a Napoli, e mi pregò ripetutamente di accettare; ma l'amore per Roma vinse la veneranda insistenza di tanto re. Egli allora, prendendo atto dell'inflessibilità del mio proposito, mi consegnò una lettera e inviò dei messaggeri al senato romano, in tal modo attestando il suo parere estremamente favorevole al mio riguardo⁸.

All'esame pubblico sono senz'altro presenti Dionigi, Barbato, e Giovanni Barrili, colui che – occorre ricordarlo – sarà delegato del re alla cerimonia romana, ma non Boccaccio, come molti studiosi hanno voluto credere sulla scorta di un passo delle *Genealogie deorum gentilium*, in cui l'autore stesso sembra ricordare l'incontro, evidenziando la commozione e lo stupore di re Roberto:

Qui clarus olim phylosophus et medicine preceptor egregius, atque inter ceteros eius temporis insignis theologus, cum in sexagesimum sextum usque etatis sue annum parvi pendisset Virgilium... quam cito Franciscum Petrarcam arcanos poematum referentem sensus audivit, obstupefactus se ipsum redarguit, et, ut ego, *eo dicente*, meis auribus audivi, asseruit, se numquam ante arbitratum adeo egregios atque sublimes sensus sub tam ridiculo cortice, uti poetarum sunt fictiones, latere potuisse (XIV 22).

Dal momento che Petrarca e re Roberto non si incontrano se non in occasione dell'esame e poiché è certo che Boccaccio non ritorna a Napoli prima della morte del Re, avvenuta nel gennaio del 1343, si è creduto che il passo potesse far riferimento senza dubbio a quella occasione, per cui Boccaccio sarebbe stato presente all'esame e avrebbe ascoltato le parole pronunciate dal re⁹. In realtà, per diversi studiosi¹⁰, è improbabile che l'inciso "eo

⁸ Ivi, p. 123.

⁹ Uno su tutti, Billanovich ha asserito con convinzione la presenza del Boccaccio al *conventus*. Cfr. G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1995 (1947), p. 70: «[...] anche il Boccaccio, assieme agli altri scolari dello Studio, assistette all'esame pubblico» e G. BILLANOVICH, *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1947, p. 62.

¹⁰ Per citarne alcuni, l'Hauvette, lo Hecker e il Wilkins.

dicente” vada riferito a Re Roberto; va piuttosto riferito al Petrarca, che dal '50 in poi ebbe modo di riferire al suo nuovo amico l'episodio in uno dei vari incontri. Se l'“eo dicente” si riferisse al soggetto della principale, quindi a Roberto, oltretutto, si andrebbe contro la norma classica; molto più probabile, invece, secondo la norma del latino tardo-medievale, che sia da legare a “Franciscum Petrarcam”, applicando il criterio della prossimità. D'altronde, se davvero Boccaccio avesse avuto la possibilità di incrociare Petrarca a Napoli perché non ricordarlo – con l'orgoglio che non gli sarebbe affatto mancato – in nessuna delle occasioni in cui racconta degli incontri col poeta, dell'esame napoletano e dell'incoronazione? Inoltre, Petrarca, in occasione dell'incontro a Firenze del 1350, scriverà che Boccaccio lo accoglie con “miro nondum visi hominis desiderio” (Fam., XXI 15) e, per di più, sempre in quella occasione, certamente il Certaldese non si sarebbe lasciato sfuggire la possibilità di confessare al poeta di averlo già conosciuto, o almeno visto, a Napoli. Insomma, più e più validi motivi spingono a differire il momento del loro primo incontro, di cui si dirà dopo¹¹.

È nella tanto amata Napoli, dunque, che rapporti indiretti gettano le basi per il futuro legame d'amicizia, destinato ad accompagnare i due per il resto delle rispettive vite.

E Petrarca? Prima che gli sia recapitata la prima missiva del suo ammiratore ha notizie di Boccaccio? Figura chiave, in tal senso, sembra poter essere quella di Sennuccio Del Bene, esule guelfo bianco e poeta stilnovista, che l'Aretino conosce ad Avignone stringendo poi con lui una profonda amicizia. Ma se i legami del Del Bene col Petrarca sono accertabili sulla scorta di una consistente documentazione, parzialmente e solo per via congetturale è possibile far luce anche sui rapporti che Sennuccio dovette tenere con l'altra corona trecentesca, Giovanni Boccaccio. Intanto è certo che il Del Bene incontrò il Boccaccio nel novembre del 1341, nel periodo del breve soggiorno fiorentino di Niccolò Acciaiuoli e Giovanni Barrili, inviati in missione nella città toscana da Roberto d'Angiò per ottenere il possesso di Lucca. Se la consuetudine che il Del Bene tenne in quei giorni col Barrili è accertata alla luce dell'epistolario petrarchiano, da quegli incontri non può essere stato escluso il Boccaccio, legato al Barrili da saldissima amicizia e a lui vicinissimo durante quel soggiorno¹².

¹¹ Cfr. F. RICO, *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma-Padova, Editrice Antenor, 2012, pp. 14-17.

¹² G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato*, cit., pp. 79-81.

È lecito supporre che anche il Del Bene abbia agito da tramite tra i due, favorendo la circolazione e il passaggio di testi e notizie?

Certo è che Boccaccio si inizia al culto di Petrarca avendo letto solo pochi versi e forse un po' della sua prosa, solo sulla base di quanto ha sentito dire da qualche amico in comune. Prima ancora di conoscerlo, per quel che Dionigi e altri intellettuali napoletani gli raccontano – i già citati Giovanni Barrili, Barbato da Sulmona, Pietro Canigiani – Boccaccio immagina Petrarca

come il prototipo del proprio stesso disordinato ideale di un sapere senza limiti¹³.

Frutto tangibile della stima di Boccaccio è l'epistola, del 1339, *Mavortis miles extrenue*, ma, soprattutto, il *De vita et moribus domini Francisci Petracchi de Florentia*, la prima biografia petrarchiana, il cui primo destinatario è Petrarca stesso; pertanto, una biografia *inter vivos*. L'operetta – interessante per molteplici aspetti, ma su cui ora non è possibile soffermarsi – è modellata sull'episodio dell'incoronazione, e nasce

dall'intuizione di un rapporto umano e culturale possibile, desideratissimo¹⁴.

Prima, però, che si parli della conoscenza diretta tra i due e si ripercorra la storia del loro legame, è utile e oltremodo interessante rilevare come vi sia un evento di straordinaria importanza a segnare le vite personali e “professionali” di entrambi, accumulando i due letterati e condizionandone le future scelte artistiche: la peste. Giunta dall'Oriente nel 1347, fenomeno inspiegabile e inarrestabile, causa di morte e distruzione, segno di una fine e, al contempo, di un nuovo inizio, l'epidemia attraversa e sconvolge le vite dei due autori. Intellettuali e no sono chiamati a riflettere sulle origini e sulle cause del flagello e tra questi vi sono anche

¹³ F. RICO, *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, cit., pp. 33-34.

¹⁴ G. BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, cit., p. 15. Villani ripercorre attentamente la storia del *De Vita* e si interroga sui tempi di composizione dell'opera, riportando le diverse tesi sostenute dagli studiosi in merito alle ipotesi di datazione. Importante è anche il rapporto che traccia tra il *De Vita* e la *Posteritati* di Francesco Petrarca, ritenuta scritta, visti i frequenti contatti tra la biografia e l'epistola, a partire dal ritratto che dell'Aretino realizza il suo discepolo più importante, al fine di rettificare ed emendare le affermazioni del Boccaccio, presentando di sé un'immagine senza dubbio migliore.

Petrarca e Boccaccio, destinatari di un sonetto di Checco di Meletto de Rossi – letterato oggi poco noto, se non del tutto dimenticato –, segretario al tempo del signore Francesco Ordelauffi, nel quale si dibatte circa l'influsso degli astri come possibile interpretazione della peste¹⁵. Ma il problema dell'individuazione delle cause passa ben presto in secondo piano: il Certaldese e l'Aretino colgono l'occasione

per una riflessione incentrata sul libero arbitrio e sulla responsabilità dell'essere umano rispetto alle proprie azioni

ed il nodo essenziale della questione diviene il senso profondo che ognuno deve acquisire da quella esperienza:

un ripensamento complessivo della vita, individuale e collettiva¹⁶.

Non a caso, l'anno 1348, anno della Morte nera, determina la nascita e l'organizzazione dei due capolavori trecenteschi: i *Rerum vulgarium fragmenta* e il *Decameron*. L'autore del primo decide di raccogliere le proprie liriche in volgare a partire dalla morte di Laura, avvenuta proprio a causa della peste nello stesso anno, raccontando un'esperienza biografica e poetica esemplare; il secondo fa della peste, vero sconvolgimento profondo di ogni regola del vivere sociale, l'evento che giustifica e legittima il *Decameron* e, al tempo stesso, è quest'ultimo l'unico *vademecum* possibile per affrontare nuovamente la vita dopo l'evento apocalittico della pestilenza. Per Boccaccio, in sostanza, l'epidemia del 1348 è una catastrofe “sociale”, al contrario del Petrarca, il quale attribuisce ad essa una valenza di tipo soggettivo. Certamente nel *Canzoniere* il lettore non può leggere alcuna descrizione della peste né trovarvi alcun esplicito riferimento – è lo stesso genere letterario a non permetterlo –, mentre, come già detto, il *Decameron* fa della peste il suo motivo centrale. Non si dimentichi, però, che come la peste è in apertura del Centonovelle, protagonista di quelle pagine che costituiscono l'“orrido cominciamento”, così la si ritrova in apertura dell'epistolario petrarchiano, nella *Familiare* I, 1, indirizzata all'amico Ludwig van Kempen, con lo pseudonimo di Socrate, in cui leggiamo:

¹⁵ G. ALFANO, *Introduzione alla lettura del Decameron di Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 2014, pp. 3-7.

¹⁶ Ivi, pp. 5-6.

Il tempo, come suol dirsi, ci è scivolato tra le dita; le nostre antiche speranze sono state sepolte insieme con gli amici. È il 1348 che ci ha resi soli e poveri, e ci ha tolto cose che non si possono recuperare né dal mare Indico né dal Caspio né dal Carpatico; le ultime perdite sono irreparabili; ciò che la morte infligge è una ferita insanabile.

Sia Petrarca sia Boccaccio, dunque, pongono la rievocazione della peste in un luogo ben preciso delle loro opere, l'*incipit*, e non può essere casuale. In entrambi deve esserci, inevitabilmente, la volontà di mettere in evidenza l'importanza e il significato che tale evento ha avuto per le loro vite, ma anche la volontà e la necessità di avviare una "letteratura dopo la peste".

Ma veniamo al primo incontro.

Nell'estate del 1350 Boccaccio invia un carme a Petrarca lamentandosi di non essere riuscito a leggere certe sue opere, sebbene queste circolino tra persone comuni e tutt'altro che colte. Il testo dei versi di Boccaccio non ci è pervenuto, ma ne conosciamo il contenuto grazie al riferimento che ad essi si fa in più epistole petrarchiane¹⁷.

Nella seconda metà dell'anno, Petrarca decide di recarsi a Roma per il giubileo. Boccaccio viene informato di ciò. Egli non è più, ormai, solo un semplice ammiratore, è qualcosa di più; si appresta a diventare il caposcuola del gruppo di intellettuali fiorentini verso cui, a breve, si orienteranno gli interessi e le curiosità del maestro. Nel 1349, infatti, è morto Sennuccio, amorosamente pianto dal Petrarca, e molti altri amici sono venuti meno, ma, fortunatamente, è ormai già stabilito il "*coetus*" dei nuovi amici di Firenze, ansiosi e curiosi di incontrare il poeta.

Saputo dunque dell'arrivo, Boccaccio muove verso Petrarca, quando questi sta per giungere a Firenze. L'incontro avviene in un freddo pomeriggio autunnale. Petrarca accetta di trascorrere qualche giorno presso chi gli si è mostrato così ospitale e accogliente. In quei giorni, attorno a lui, Boccaccio raduna il fior fiore della cultura fiorentina: Zanobi da Strada, Lapo da Castiglionchio, giovane ancora combattuto tra le aspirazioni a una cattedra di diritto e le ambizioni letterarie, e Francesco Nelli, futuro destinatario delle *Seniles*. Comincia così un'amicizia che, sempre più intima, sarebbe durata per tutta la vita. Con queste parole il poeta ricorda l'incontro nella *Familiare XXI*, 15 – indirizzata allo stesso Boccaccio – alla quale solitamente si presta attenzione in virtù di altre questioni e di cui dopo si dirà:

¹⁷ Cfr. *Fam.* XXI, 15, 17, *Epyst.* III, 17 e *Fam.* XI, 2, 1.

[...] non potrò mai dimenticarmi di quando, viaggiando io in fretta attraverso l'Italia nel cuor dell'inverno, non coi soli affetti (che sono come i passi dell'anima) ma con la persona celermente mi venisti incontro per il desiderio grande di conoscere un uomo non mai visto prima d'allora, facendoti precedere da versi veramente pregevoli; e così, proponendoti d'amarmi, mi mostrasti prima l'aspetto del tuo animo che non quello del tuo viso. Era vicina la sera e la luce già incerta, quando entrando dopo lunga assenza tra le mura della patria fui accolto dal tuo saluto affettuoso, e più reverente che io non meritassi.

Da questo momento in poi, lo scambio epistolare e gli incontri si infittiscono, condizionando la esistenze di entrambi, come opportunamente e puntualmente segnala Vittore Branca, ma non solo¹⁸. È proprio Branca ad esprimersi in merito con questa parole:

è un incontro che non solo segnerà una delle direttrici fondamentali nella vita del Boccaccio, ma che, avventurato e fecondo come nessun altro nella storia delle lettere, avvierà la splendida fioritura spirituale, culturale, letteraria dell'Europa nel secondo Trecento e nel Quattrocento¹⁹.

Da Roma Petrarca deve ora inviare notizie e saluti ai nuovi amici e decide di scrivere al Boccaccio, il quale, con orgoglio, mostra la *Familiare* XI, 1 a tutti. Nel rientro da Roma, Petrarca sceglie di fermarsi nuovamente a Firenze, presso le nuove care presenze, ma si tratta di una sosta davvero breve. Ritornato a Parma, scrive ai nuovi amici e all'epistola per il Certaldese allega un carme in risposta a quello che l'amico gli aveva spedito prima del loro incontro fiorentino.

Bisogna attendere poco perché i due si incontrino di nuovo. Boccaccio è a Padova, nella canonica dove abita il Petrarca, tra la fine di marzo e l'inizio di aprile del 1351. Si tratta, in primo luogo, di una missione diplomatica. Infatti, Boccaccio è lì per proporgli una cattedra presso lo studio fiorentino, per promettergli l'annullamento di tutte le condanne pronunciate contro

¹⁸ Fondamentali per ricostruire la rete di rapporti e corrispondenze sono il già citato lavoro di V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico* e il saggio critico di G. BILLANOVICH, *Il più grande discepolo*, in *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1995 (1947), pp. 57-294. Importanti, in tal senso, sono anche il contributo di U. DOTTI, *Vita di Petrarca*, Roma, Laterza, 2004 e quello di E. H. WILKINS, *Vita del Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 2012 (1964).

¹⁹ V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., p. 90.

il padre e la restituzione di tutti i beni confiscatigli, ma Petrarca non accetta l'incarico dell'insegnamento perché, probabilmente, giunto dopo la richiesta del Pontefice che lo chiama nuovamente ad Avignone, ma anche perché, senza dubbio, ciò avrebbe voluto dire legarsi ad una specifica realtà politica e avrebbe compromesso e ostacolato molti suoi propositi di vita e di studio. In ogni caso, siamo dinanzi al primo vero incontro isolato tra i due letterati. Boccaccio può ammirare la libreria e lo scrittoio del poeta e ottiene di poter trascrivere le pagine desiderate. La fortuna del prosatore è quella di giungere nella casa dell'amico proprio nel momento in cui Petrarca è preso dall'"entusiasmo bruciante" di formare il suo epistolario, motivo per il quale gli è concesso di copiare non solo le epistole ai classici, prontamente divulgate tra gli amici fiorentini, ma anche quelle più recenti²⁰. Successivamente, in una epistola, Boccaccio stesso descrive come erano solite trascorrere le giornate in occasione di quel loro incontro:

Tu ti dedicavi agli studi sacri, mentre io, bramoso dei tuoi scritti, ne ricavavo copie. Quando poi il giorno andava verso il tramonto, ci alzavamo insieme dalle nostre occupazioni e andavamo nel tuo giardino, già adorno di fronde e di fiori della nuova primavera [...] e sedendo insieme e conversando, passavamo in sereno e lodevole ozio quel che restava del giorno fino al calare della notte (Epistola IX).

Certamente Boccaccio non riveste più solo il ruolo dell'ammiratore, non è più solo un discepolo. È più che lecito pensare che egli "padroneggi" alcune delle conversazioni serali e naturalmente non può che parlare della nuova poesia in volgare e ricordare Dante e le sue opere, meravigliandosi che un instancabile raccoglitore di libri come il Petrarca non possieda una copia della *Commedia*; motivo per cui, rientrato a Firenze in prossimità della Quaresima, Boccaccio decide di donare al suo amico un esemplare del capolavoro dantesco. Con sé, al ritorno, porta le lettere di risposta da parte di Petrarca a Zanobi da Strada, a Francesco Nelli, che gli ha donato un breviario, e a Lapo da Castiglionchio, donatore delle *Istituzioni Orazioni* e di quattro orazioni di Cicerone che gli aveva promesso in prestito.

A gettare scompiglio all'interno della scuola fiorentina è la decisione di Petrarca di stabilirsi a Milano, presso i Visconti, nel 1353, ma se ne discorrerà più avanti. Per il momento, è sufficiente rilevare che la clientela petrarchiana riesce a superare questo "duro colpo" e, anzi, con il progressivo consolidarsi dei vincoli affettivi che legano il poeta al circolo fiorentino,

²⁰ G. BILLANOVICH, *Petrarca letterato*, cit., pp. 104-119.

mutano il corso della cultura e della letteratura nell'età seguente: rallentando le comunicazioni dell'erudito artista coi circoli francesi e fiamminghi e alimentando direttamente, e quindi robustamente, la imminente, straordinaria fioritura italiana e specialmente fiorentina²¹.

Un nuovo incontro si registra nel 1359, a Milano, dove Boccaccio si trattiene all'incirca un mese. Ancora una volta, gli è dato modo di consultare la biblioteca dell'amico. Spulcia curiosamente tra le sue opere e copia il *Bucolicum Carmen* e l'*Itinerarium*. Il poeta sta ancora infaticabilmente lavorando alle *Familiari*, ma stavolta Boccaccio non ne continua la trascrizione – intrapresa a Padova –, consapevole della mole di lavoro eccessiva e fiducioso nella donazione di un esemplare compiuto dei *Rerum familiarum* da parte dell'autore. Si riaccendono, come era avvenuto qualche anno prima a Padova, le discussioni e le conversazioni serali. Petrarca, ad esempio, convince l'amico che la migliore residenza in Italia, fatta eccezione per Padova, è Milano e si oppone alle insistenti richieste di pubblicazione dell'*Africa*. Nuovamente si ritorna a parlare della poesia in volgare e di Dante e, nuovamente, Boccaccio sostiene la grandezza di questo poeta e difende la sua poesia sublime. Ritornato a Firenze, il tema è subito ripreso con una lettera, a noi non pervenuta, il cui contenuto è però ricostruibile dalla risposta del Petrarca, la famosa *Fam. XXI, 15*. Alla lettera Boccaccio allega una nuova redazione dell'epistola metrica che aveva accompagnato, anni prima, la donazione della copia della *Commedia*. Riflettendo su quanto si sono detti nell'incontro, il Certaldese teme che la grande ammirazione da lui sempre nutrita nei confronti di Dante possa risultare fastidiosa al Petrarca e, dunque, la sua lettera si presenta come un'*excusatoria*: chiede che gli sia perdonata la sua viva devozione. Ma soffermiamoci sulla risposta petrarchiana, *Ad Iohannem de Certaldo, purgatio ad invidis obiecte calumnie*, che costituisce un elemento preziosissimo per chiarire le diverse posizioni dei due amici nei confronti del padre della nostra lingua.

Scopo della familiare è la pubblica autodifesa dalle accuse di invidia e gelosia per Dante, sebbene il nome dell'autore della *Commedia* non venga mai fatto; infatti, Petrarca si riferisce al grande fiorentino con gli appellativi di “nostro concittadino”, “tuo vate”, “quel poeta”, ma mai lo chiama per nome. Il cantore di Laura nega con forza di essere geloso di Dante: «Credimi, nulla è da me più alieno, nulla più ignoto dell'invidia»;

²¹ Ivi, p. 187.

si tratta di un'opinione divulgata a torto, «insidiosamente e malignamente». Anzi, Petrarca ha solo motivi per ammirare quell'uomo – visto una sola volta nel corso della sua infanzia –, dal momento che con costanza e totale dedizione si è dedicato alla poesia nonostante le sofferenze e le difficoltà dell'esilio. Riguardo l'assenza nella sua biblioteca del capolavoro dantesco, spiega di non aver mai ricercato la sua opera, ma non per le ragioni sostenute dal volgo, bensì per il timore di risultarne eccessivamente influenzato e di cadere nell'imitazione. Ora, poiché ha abbandonato la poesia volgare – questo è ciò che dice – può accogliere con gioia Dante tra i “suoi” poeti. In realtà, come è ben noto, ciò che interessa al Petrarca è stabilire la superiorità della poesia e della prosa in latino su quelle in volgare, ragione per la quale Dante è considerato, secondo un'espressione destinata a diventare celebre ed emblematicamente riassuntiva del pensiero di Petrarca, «nobile per il contenuto», ma «popolare per quel che riguarda lo stile» – e la lingua, ovviamente. D'altronde, Petrarca è ben consapevole della distanza che intercorre tra la sua opera e quella dantesca e da tale consapevolezza nasce la seguente riflessione:

Ma, dimmi, come è mai possibile ch'io invidi uno che dedicò tutta la vita a quegli studi cui io sacrificai appena il primo fiore della giovinezza, sì che quella che per lui fu, non so se unica, ma certo suprema arte, è da me considerata uno scherzo, un sollazzo, un'esercitazione dell'ingegno?

Siamo dunque, è evidente, ben oltre delle considerazioni meramente estetiche e di gusto. Siamo alle origini di quel dibattito che caratterizzerà e attraverserà animatamente il Quattrocento, quando tutti gli intellettuali saranno impegnati nella difesa e nel sostegno della superiorità di una lingua sull'altra.

Nel frattempo l'antico circolo fiorentino viene a dissolversi. Lapo, pur mantenendo immutato l'affetto per il Petrarca, abbandona la poesia per il diritto canonico; Zanobi, trasferitosi prima a Napoli e poi ad Avignone, muore di peste nel 1361; analoga sorte spetta al Nelli, confidente più ricercato e desiderato, il quale, condotto a Napoli dall'Acciaiuoli, muore nel 1363. Della vecchia scuola resta solo Boccaccio, il quale gioca ormai un ruolo sempre più decisivo. Anello di congiunzione tra Petrarca e gli amici meridionali, Boccaccio si occupa dello smistamento della corrispondenza e fa da tramite tra l'Aretino e Barbato, venendo così ribaltati i ruoli. Infatti, se inizialmente sono stati Barbato da Sulmona e Giovanni Barrili a permettere che il Boccaccio raccogliesse testi del Petrarca, ora è

la scuola napoletana a “dipendere” da quella fiorentina, segno tangibile del progressivo declinare del regno angioino e dell’affermarsi di nuovi centri di potere intellettuale e politico²².

Dopo l’incontro mancato a Padova, nel 1363 Boccaccio è a Venezia, per il soggiorno più lungo presso il caro amico; si trattiene, infatti, per circa tre mesi. I due discutono del *Canzoniere* e delle traduzioni omeriche di Leonzio Pilato.

Nella primavera del 1367 Petrarca attende Boccaccio a Venezia, ma, per motivi indipendenti dalle loro volontà, i due non riescono ad incontrarsi. Tuttavia, a Venezia, Boccaccio accoglie e conosce Francesca, figlia del Petrarca, e il genero di quest’ultimo, Francesco da Brossano.

Nel mentre Boccaccio decide di riunire in un volume, purtroppo andato perduto, le lettere che Petrarca gli ha inviato, certo ormai del fatto che, almeno per il momento, non avrebbe ricevuto alcuna raccolta dell’epistolario dall’amico. È questa un’operazione rilevante: Boccaccio, che di lettere ne ha scritte non poche, decide di puntare sulla conservazione delle epistole petrarchiane, piuttosto che delle proprie, e per di più dà vita ad un elenco preciso delle lettere a lui inviate da Petrarca e mai ricevute.

Ed eccoci giunti all’ultimo incontro, registratosi a Padova nel 1368. In questa occasione spunta fuori il nome di Coluccio Salutati, giovane timoroso e desideroso di avvicinarsi al Petrarca. Boccaccio funge da intermediario, trasmettendo al Salutati notizie e trascrizioni delle opere del Petrarca, preparando così a Firenze il miglior successore del poeta²³.

Non a caso il Salutati, nella generazione immediatamente successiva a quella di Petrarca e Boccaccio, è uno dei primi intellettuali a raccogliere il testimone e a sentirsi investito del compito della fondazione del canone della nascente letteratura italiana. E proprio dalla penna del Salutati nascono le prime riflessioni sul binomio Petrarca-Boccaccio, all’indomani della morte di quest’ultimo, quando questi scrive a Francescuolo da Brossano, genero del poeta aretino, considerando i due quali primi esponenti di spicco dell’umanesimo non solo fiorentino, ma italiano.

Insomma, tra i due letterati, ininterrotto è il dialogo a distanza, lo scambio di codici e di testi. Proprio dalle epistole è possibile ricavare, oltre a numerose e fondamentali notizie e informazioni funzionali alla costruzione della biografia dell’uno quanto dell’altro, lo spirito di cui si nutre un rapporto così profondo e duraturo.

²² Ivi, p. 251.

²³ Ivi, pp. 279-280.

La corrispondenza attiva tra Petrarca e Boccaccio va dal novembre del 1350, dopo il primo incontro fiorentino dello stesso anno – *Fam.* XI – all'8 giugno 1374, data della *Sen.* XVII 4, che chiude proprio nel nome del Certaldese l'attività epistolare del Petrarca un mese prima della sua scomparsa.

In realtà è giusto estendere i termini – in accordo con Gabriella Albanese²⁴ – e considerare anche la lettera che Boccaccio scrive a Francesco da Brossano, in morte del grande amico, nel novembre 1374. L'epistola è di straordinaria importanza perché conferma e attesta l'altissimo valore del legame intellettuale e affettivo tra i due – è in questo scritto che Boccaccio afferma «quadriginta annis vel amplius suus fui» –, ma, soprattutto, perché si configura quale formale e consapevole accettazione della *hereditas* petrarchiana. Innanzitutto, Boccaccio chiede al Brossano copia delle epistole di Petrarca di cui egli conosce il contenuto grazie ad informazioni indirette, ma che non ha avuto modo di leggere direttamente. Si riferisce, nello specifico, alle *Seniles* XVII 2 e 3, scritte tra la primavera del 1373 e il giugno del 1374, vale a dire la splendida epistola *De non interrumpendo per etatem studio* e quella contenente la traduzione latina della Griselda. Il Boccaccio mostra, inoltre, grande preoccupazione per la sorte delle opere incompiute e avverte la grande responsabilità presso i posteri del lascito petrarchiano, unico a poterne capire la reale importanza per la nascente letteratura italiana. Ed è proprio per la ricostruzione della prima fase fondante della letteratura italiana, secondo il punto di vista dei più rappresentativi studiosi della cultura trecentesca, che la corrispondenza Petrarca-Boccaccio costituisce un «modulo di osservazione autonomo»²⁵ all'intero dell'intero epistolario petrarchiano.

Purtroppo, ad oggi, nonostante sia stato ampiamente e diffusamente studiato il loro rapporto dai più autorevoli studiosi e critici, manca una edizione organica commentata della corrispondenza Petrarca-Boccaccio, probabilmente a causa della situazione editoriale lacunosa e carente dei testi epistolari dei due autori²⁶.

²⁴ G. ALBANESE, *La corrispondenza fra Petrarca e Boccaccio*, in C. BERRA (a cura di), *Motivi e forme delle Familiari di Francesco Petrarca*, Atti del Convegno di Gargano del Garda, 2-5 ottobre 2002, Milano, Cisalpino (Quaderni di Acme, 57), 2003, p. 41.

²⁵ Ivi, pp. 42-46.

²⁶ Per quanto si attiene alla storia editoriale delle raccolte epistolari sia di Petrarca sia di Boccaccio, ivi, pp. 47-50.

Le *Familiari* hanno avuto ampia circolazione grazie alla storica edizione critica Rossi-Bosco: F. PETRARCA, *Le Familiari*. Edizione critica per cura di V. Rossi, 4 voll. (il

Ovviamente, in un primo momento sono state oggetto di attenzione e studio solo le lettere petrarchiane, considerata la quasi totale dispersione dell'epistolario boccacciano. Francesco Corazzini, nel 1877²⁷, raccoglie per la prima volta 28 lettere scritte da Petrarca a Boccaccio. Alcuni anni dopo, nel 1891, lo studioso francese Victor Develay, compie una prima significativa operazione editoriale: raccoglie e traduce in francese 28 lettere, sempre scritte per mano di Petrarca, censite però indipendentemente dall'opera di

IV per cura di Umberto Bosco), Firenze, Sansoni, 1933-42. Tale edizione è stata punto di riferimento imprescindibile per tutti gli studiosi successivi, che hanno tentato di completare il lavoro ecdotico. Agli anni Settanta risalgono i lavori di Ugo Dotti, il quale si è dedicato alla traduzione ed al commento di singole parti dell'epistolario petrarchiano: F. PETRARCA, *Le Familiari* (libri I-XI), traduzione e commento a cura di U. Dotti, 2 voll., Urbino, Argalia, 1974 (testo: ROSSI); *Epistole di Francesco Petrarca*, a cura di U. Dotti, Torino, Utet, 1978, una scelta di lettere edite integralmente (testo: ROSSI per le *Familiari*; ed a cura di U. Dotti per le *Senili*); Id., *Le Familiari*, libri I-III. Introduzione, traduzione e note di U. Dotti, Roma, Archivio Guido Rizzi, 1991, 1992 e 1994 (testo: ROSSI), con ampio commento. Sempre degli anni Settanta è il lavoro di Mario Martelli ed Enrico Bianchi, i quali hanno fornito la traduzione integrale dell'intera raccolta delle *Familiari*: F. PETRARCA, *Opere. Canzoniere – Trionfi – Familiars rerum liber*, a cura di M. Martelli, con trad. it. di E. Bianchi, Firenze, Sansoni, 1975, pp. 241-1285 (testo: ROSSI). Purtroppo l'edizione è rimasta ferma a questo primo volume. Nel frattempo è stata aggiornata e sostituita la prima ottocentesca traduzione italiana commentata dell'intera raccolta delle *Familiari*, pubblicata da Fracassetti: F. PETRARCA, *Lettere delle cose familiari libri ventiquattro. Lettere varie libro unico*, ora la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti, Firenze, Le Monnier, 1861-67 (rist. 1892), che forniva in 5 volumi traduzione italiana e commento dell'intera raccolta delle *Familiari* insieme alle *Varie*.

Diversa la (s)fortuna editoriale delle *Senili*, ferme, dopo quasi cinquecento anni, alla storica edizione degli *Opera Omnia* petrarchiani di Basilea del 1554, di difficile lettura e inaffidabile per quel che riguarda il testo. La mancanza di un testo moderno e facilmente usufruibile ha impedito la lettura e la circolazione della raccolta, ma anche il lavoro esegetico. Anche per le epistole in versi manca un'edizione moderna integrale e bisogna ancora rifarsi all'edizione ottocentesca di Domenico Rossetti: FRANCISCI PETRARCHAE, *Poëmata minora quae extant omnia*, a cura di D. Rossetti, II-III, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1831-34.

Per quel che concerne il Boccaccio, la storia della fortuna editoriale dell'esiguo numero di lettere a noi pervenute è altrettanto recente. Dopo l'edizione ottocentesca tradotta e commentata di Corazzini e dopo quella di Massèra, solo nel 1992 ha visto la luce l'edizione critica con traduzione italiana moderna e commento a cura di Ginetta Auzzas, nella collana mondadoriana di *Tutte le opere* di Boccaccio, curata da Vittore Branca: G. BOCCACCIO, *Epistole e lettere*, a cura di G. Auzzas, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, Vol. I, Milano, Mondadori, 1992.

²⁷ F. CORAZZINI (a cura di), *Le lettere edite e inedite di messer Giovanni Boccaccio tradotte e commentate con nuovi documenti*, Firenze, Sansoni, 1877.

Corazzini²⁸. Nel 1928, con Massèra, si ha la prima edizione integrale delle epistole: lo studioso arriva a contarne 30. Significativo è anche il tentativo di ricostruire le lettere perdute della corrispondenza Petrarca-Boccaccio, sulla base delle indicazioni presenti nelle epistole tanto dell'uno quanto dell'altro²⁹. L'unica *recensio* completa è quella tentata da Wilkins nel 1963, la cui più grande pecca è quella di non essere stata né aggiornata né corretta dall'autore in occasione delle successive pubblicazioni. Wilkins conta 35 lettere scritte da Petrarca e 21 lettere scritte da Boccaccio, per un totale di 56 epistole, di cui 38 giunte fino a noi. Secondo l'Albanese, invece, il numero complessivo va accresciuto di 3 unità, modificando, in tal modo, anche i numeri complessivi delle lettere inviate da ciascun corrispondente. Alla luce della nuova tavola sinottica, realizzata sulla base di quella del Wilkins, ma opportunamente riveduta e corretta, la corrispondenza annovera 59 epistole, di cui 39 giunte fino a noi³⁰.

Dalla ricostruzione effettuata è evidente la grande sproporzione interna al carteggio: 37 lettere di Petrarca contro le 22 di Boccaccio, ma c'è di più. A causa della dispersione volontaria del proprio carteggio, di Boccaccio possediamo solo 6 testi, mentre di Petrarca ben 33. Senza dubbio, dopo Francesco Nelli, al quale Petrarca scrive 56 lettere delle quali ne conserva 30 allestendo una raccolta, Boccaccio è l'interlocutore più importante per il poeta. In seguito alla morte del Nelli e degli altri amici della scuola fiorentina, come già si è avuto modo di affermare, i rapporti tra il Petrarca e il Boccaccio si infittiscono e ciò, inevitabilmente, trova riscontro nello scambio epistolare: nelle *Familiari* solo 10 lettere su 350 sono destinate all'amico, nelle *Senili* ben 10 su 128, percentuale decisamente maggiore.

Come si accennava, la decisione del Petrarca di far ritorno in Italia e di stabilirsi nella ghibellina Milano, ospite di Giovanni Visconti, nel 1353, causa tutta l'*indignatio* dell'amico e non solo. Infatti, lo stabilirsi presso quei tiranni tanto pericolosi e tanto odiati da gran parte dell'Italia getta nello sconforto tutti i più intimi sodali del poeta. Al Boccaccio la notizia giunge da un amico mentre è in viaggio attraverso la Romagna, ma egli si rifiuta di crederci. Quando, però, a comunicargli la novità è il Nelli, mostrandogli una lettera del Petrarca, al Boccaccio non può rimanere al-

²⁸ *Lettres de François Pétrarque à Jean Boccace*, traduites pour le première fois par V. Develay, Paris, Flammarion, 1981.

²⁹ G. BOCCACCIO, *Opere latine minori. Bucolicum carmen, carminum et epistolarum quae supersunt, scripta breviora*, a cura di A. F. Massèra, Bari, Laterza, 1928.

³⁰ G. ALBANESE, *La corrispondenza fra Petrarca e Boccaccio*, cit., pp. 50-58. La Tavola sinottica è riprodotta in appendice, pp. 75-88.

cun dubbio. Si tratta di una delusione assai pungente, sia sul piano umano sia sul piano politico. Immediatamente esprime tutto il suo rammarico in una epistola scritta da Ravenna il 18 luglio del 1353 ed indirizzata direttamente al Petrarca. Boccaccio muove dal ricordo dell'incontro della primavera padovana e, in particolare, delle conversazioni tenute riguardo alla situazione politica italiana. A detta dell'amico, infatti, in quell'occasione, Petrarca avrebbe condannato la condizione della penisola. Ma non è superfluo sottolineare come tale episodio sia rievocato ora dal Boccaccio e non sia stato invece menzionato, come sarebbe stato logico, nell'*Epistola IX*, scritta poco dopo tale incontro, in cui si parla invece dei modi tenuti da entrambi nel trascorrere insieme le giornate. Adesso, sia vero o no che Petrarca e Boccaccio abbiano discusso di politica e concordemente condannato i Visconti, poco importa. La decisione di stabilirsi a Milano proprio nel momento in cui questa città è più che mai in conflitto con Firenze delude e offende le aspettative dei più cari amici fiorentini, la cui più grande speranza era sempre stata quella di far ritornare stabilmente il poeta in patria. Per quel che ne sappiamo, Petrarca non risponde alla lettera dell'amico, ma fornisce chiarimenti indiretti in alcune epistole, quali, ad esempio, quelle scritte al Nelli il 23 e il 27 agosto, le *Familiari XVI*, 11 e 12. Come spiega al suo corrispondente, giunto a Milano, egli è stato trattato in maniera mirabile da Giovanni Visconti, per cui sarebbe stato certamente scortese e scorretto rifiutare l'invito. Inoltre, il Visconti gli ha promesso di non voler nulla in cambio da lui, ma di desiderare la sua presenza solo per onorare se stesso e lo stato. Sono affermazioni di straordinaria importanza per due ragioni fondamentali: sembrano frasi volte a «giustificare la scelta compiuta e a difendere l'indipendenza dell'intellettuale» e in esse vi è

la consapevolezza di quanto lo scrittore potrà forse fare, nella posizione in cui si trova, per il bene comune della società,

la volontà di difendere la propria dignità e assoluta indipendenza³¹. Nuovi riferimenti all'episodio compaiono nella *Familiare XVII* 10, indirizzata a Giovanni Aghinolfi, in cui Petrarca dibatte, verso la fine, del problema – tutt'altro che nuovo – del desiderio di solitudine e serenità sempre ostacolato dalla fama e dalla “mondanità” che questa comporta, e della difficile e faticosa vita in città, in età matura, con chiaro e certo riferimento a

³¹ U. DOTTI, *Vita di Petrarca*, cit., pp. 281-285.

Milano. In merito al rapporto coi potenti, il tema è affrontato dal Petrarca per ben due volte; decisa è la volontà di chiarire la sua posizione e la sua scelta: non è lui a restare presso i potenti, semmai sono i potenti a cercarlo e desiderarlo e a restare presso di lui. È quanto afferma nella *Posteritati*:

I re più grandi del mio tempo mi hanno amato e onorato, perché poi, non so: essi lo sapranno. Con taluni potevo anzi comportarmi in modo tale, che pareva quasi che fossero essi a star presso di me; e dal loro rango eminente non me ne venne alcun tedio, ma molti vantaggi³².

Tale precisazione ritorna poi nella *Senile* XVII 2, diretta al Boccaccio:

Di nome io vissi coi principi, ma in realtà furono i principi a vivere con me. Non mai ai loro consigli, rarissimamente intervenni ai conviti loro. Mai non mi sarei potuto acconciare a un sistema di vita che sebbene per poco mi togliesse alla mia libertà o mi distraesse dagli studi miei³³.

Quel che Petrarca ci illustra è un tipo di rapporto nuovo per il suo tempo – quello tra principi e lettere – ma che sarà emblematico del secolo successivo, della civiltà delle Signorie, di cui il poeta è tra i primi fondatori. Per quanto inevitabilmente legato alla sua patria, Petrarca è l'uomo apolide, libero cittadino di un mondo nuovo, senza confini. Dunque, alla luce di ciò, la crisi nel rapporto tra Petrarca e Boccaccio, nata in seguito alla decisione del poeta di trasferirsi presso i Visconti, ha un significato più sottile e profondo e viene a porsi quale evento emblematico di due distinte concezioni politiche, una ancora municipale, l'altra cosmopolita, ma su questo punto si ritornerà dopo.

Il legame d'amicizia, comunque, si mantiene nel tempo pressoché stabile e costante.

Ma è davvero giusto parlare di amicizia? O meglio, il loro è davvero un rapporto paritario? Molte sono le ombre che ancora gravano sui rapporti tra queste due grandi figure. Senza dubbio, il vincolo affettivo tra i due è davvero forte. Boccaccio mantiene viva la sua totale dedizione e devozione al maestro per tutta la vita; Petrarca guarda al suo ammiratore con affetto autentico, ma con lo sguardo sprezzante e altezzoso, a volte persino sdegnoso, mai da pari a pari. È innegabile che il loro sodalizio si

³² *Posteritati*, in G. BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, cit., p. 111.

³³ F. PETRARCA, *Le Senili*, a cura di G. Martellotti, traduzione italiana di G. Fracassetti, Torino, Einaudi, 1976, pp. 121-122.

protragga per anni, incessante e infaticabile, ma non mancano motivi e occasioni di scontri e divergenze, sebbene meno palesi ed evidenti dell'è-
sempio addotto.

A tal proposito, è illuminante il recentissimo lavoro di Rico, uno dei più brillanti specialisti di Petrarca, *Ritratti allo specchio* (Boccaccio, Petrarca). Egli, mettendo in discussione molti particolari della “leggenda” e, soprattutto, offrendo notevoli spunti di riflessione per futuri lavori, afferma che, secondo il quadro delineato fin qui dalla critica,

i personaggi rappresentano troppo alla lettera i ruoli che sono stati loro assegnati, vanno troppo d'accordo, tutto scorre con troppa armonia, senza dissonanze

e questo perché

tutti i campi della ricerca e della critica sono stati interessati dalla tendenza a favorire sistematicamente la versione dei dati che rafforza il vincolo affettivo e intellettuale, la mutua conoscenza, il gran volume di debiti contratti da Boccaccio nei confronti delle opere di Petrarca o la generosità di questi con queglii³⁴.

Manca, probabilmente, un compiuto e completo resoconto del loro rapporto che tenga conto anche delle discrepanze, più o meno evidenti, tra i due. Petrarca e Boccaccio, per secoli, sono sempre stati considerati – e da una parte della critica moderna lo sono ancora – quali maestro e allievo; si tratta di un vero e proprio stereotipo della storia letteraria trecentesca. Da un punto di vista strettamente poetico, Boccaccio è davvero il “più grande discepolo” di Petrarca, secondo la fortunata etichetta coniata dal Billanovich; ma se si esula dal piano della poesia e della morale, le vie percorse dall'Aretino e dal Certaldese sono abbastanza distanti. Infatti, per quel che concerne la poesia latina, Boccaccio è realmente allievo di Petrarca, poiché si registra una totale convergenza per quel che riguarda l'interpretazione della poesia. Se, però, si escludono morale e poesia i due compiono percorsi decisamente differenti. Si consideri, a titolo esemplificativo, il diverso atteggiamento nei confronti della storia. Prima del poeta aretino fare storia significava semplicemente enunciare i fatti, secondo una prospettiva assolutamente sincronica. Petrarca recupera il senso diacronico della storia, opera una lettura sinottica delle fonti che

³⁴ F. RICO, *Ritratti allo specchio* (Boccaccio, Petrarca), cit., pp. 12 e ss.

lo induce ad una valutazione specifica dei singoli fatti e, soprattutto, alla rivendicazione del giudizio dello storico. Boccaccio, senza alcun dubbio, conosce il *modus operandi* di Petrarca, ma non lo fa proprio, se ne discosta. Il novelliere non adopera gli strumenti della filologia, non fa suo l'accertamento minuzioso degli eventi, non distingue e valuta la portata di ogni autore e fonte così come invece fa il suo caro amico. Al contrario, Boccaccio inserisce nei propri testi anche lezioni incomprensibili, in quanto interessato solo alla funzionalità del passo; opposto è il caso di Petrarca, il quale recepisce e accoglie solo le lezioni di cui si sente sicuro. L'assoluta novità di entrambi è la consapevolezza degli errori disseminati nei testi, ma diversa, profondamente diversa, è la prospettiva verso l'antico. Quello di Petrarca è un punto di vista radicale; egli con coscienza imposta nuove regole del gioco. Boccaccio, dal canto suo, è meno incline a discostarsi dal tradito, non cerca di separare l'errore dalla verità, ma solamente di ampliare i confini del proprio sapere.

Finora ha prevalso la tendenza ad un accostamento molto stretto tra Petrarca e Boccaccio; invece, sarebbe opportuno rilevare sistematicamente come dalle opere e dall'attività di entrambi emergono due linee diverse e non convergenti³⁵. E questo perché i due, ormai, finiscono per rappresentare due modelli e due mondi distinti, seppur non cronologicamente, e distanti.

Nel corso del Trecento, in rapporto alla crisi che investe le istituzioni politiche, economiche e sociali, cambiano le condizioni dell'operare intellettuale. Due nuove forze si affacciano nello spirito del tempo, vale a dire il "comunalismo" e il "cosmopolitismo"³⁶. Da un lato, il forte attaccamento alle radici e alle identità, dall'altro la tendenza a staccarsi da esse per guardare oltre. Se Boccaccio, pur contraddistinto da innegabili elementi di novità, è ancora fortemente legato alla dimensione municipale, Petrarca è invece totalmente svincolato da tutti i condizionamenti della generazione precedente. È un uomo senza patria, testimone di una crisi reale, che ha portato via con sé non poche certezze, un intellettuale nuovo, "moderno", consapevole del proprio ruolo e della propria missione, alla continua ricerca della propria indipendenza, portatore di un messaggio già pienamente umanistico, fondato sulla coscienza dell'autonomia del proprio mestiere di scrittore e letterato. La consapevolezza del ruolo

³⁵ Cfr. V. FERA, *Storia e filologia tra Petrarca e Boccaccio*, in «Quaderni petrarcheschi», XV-XVI, 2005-2006, pp. 369-389.

³⁶ Cfr. A. ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana. I. Le origini e il Rinascimento*, Torino, Einaudi editore, 2009, pp. 234-243.

svolto e della novità di cui è portatore è ben leggibile nella *Senile* XVII 2, del 28 aprile 1373, lunga lettera scritta all'amico Boccaccio, da molti considerata il suo testamento spirituale. L'epistola, dal titolo emblematico *De non interrompendo per etatem studio*, risponde al messaggio allarmato e allarmante inviatogli poco prima dal Certaldese che, preoccupato per la non buona salute di Francesco, lo invita ad abbandonare gli studi e le fatiche letterarie, potendo contentarsi della fama ormai raggiunta in tutto il mondo. Boccaccio scrive con tutto l'affetto di cui è capace, ma Petrarca non gradisce i suoi suggerimenti. Quando, finalmente, decide di rispondere non nasconde il suo rammarico ed il suo risentimento e rimprovera l'amico per avergli osato dare un consiglio così sciocco:

Ed eccomi venuto a quel tuo consiglio di cui dissi e ripeto che sento grandissima meraviglia. E chi non si stupirebbe nell'udire un uomo di svegliatissimo ingegno consigliare al sonno e all'inerzia? Rileggi, te ne prego, quel che m'hai scritto, e fanne tu stesso le dovute ragioni: sii giudice di te medesimo, e vedi se puoi mandarti assolto del consiglio di confortare i mali della vecchiezza con un rimedio che di quelli è dieci volte peggiore, cioè con la ignavia. E per meglio persuadermene ti sforzi di farmi credere ch'io sia qualche cosa di grande, e che come negli anni così nello studio e nella dottrina mi sia tanto avanzato da potermi a bell'agio fermar nel cammino³⁷.

Le lodi del Boccaccio sono prontamente e puntualmente smentite dall'Aretino, fatta eccezione per una:

Una lode tua non ricuso: che per impulso da me ricevuto molti oggi sono in Italia, e molti per avventura anche fuori, che presero a coltivare questi studi negletti per tanti secoli; e infatti sono io forse il più vecchio di quanti in essi s'affaticano ora³⁸.

Si tratta di un punto nodale dell'epistola, e non solo. La solita modestia (?) cede il posto ad un fiero orgoglio, quello di essere stato il primo in Italia, e non solo, a promuovere gli *studia humanitatis*, che segnano una svolta nella cultura contemporanea. L'importanza degli studi – quelli umanistici, ovviamente –, unico vero sostentamento dell'animo, rifugio a tutti i mali, fondamento della civiltà, che non possono e non devono aver termine se

³⁷ F. PETRARCA, *Le Senili*, cit., pp. 115-117.

³⁸ Ivi, p. 119.

non con la fine dell'umanità stessa, è tenacemente sostenuta in conclusione, attraverso nobili e toccanti parole:

La fatica continua e l'applicazione sono l'alimento dell'animo mio. Quando comincerò a rallentare e a cercare riposo, tieni per certo che cesserò di vivere. Conosco ben io le mie forze, e sento che a certe altre fatiche esse non mi basterebbero. Ma questo mio leggere e scrivere, da cui vorresti che io mi ristessi, sono per me fatica assai lieve, anzi sono dolce ristoro che conforta dalle fatiche più gravi e ne produce l'oblio. Non v'ha cosa che pesi men della penna, né più di quella diletta: gli altri piaceri svaniscono e dilettaando fan male; la penna stretta fra le dita dà piacere, posata dà compiacimento, e torna utile non a colui soltanto che di essa si valse ma ad altri ancora e spesso a molti che sono lontani, e talvolta anche a quelli che nasceranno dopo mille anni. Non temo di affermare che di tutti i piaceri sortiti all'uomo sulla terra lo studio delle lettere è non solo il più nobile, ma anche il più durevole, il più soave, il più costante³⁹.

È secondo questa ottica che andrebbe riletto l'intero carteggio, vedendo in Petrarca e Boccaccio non solo il poeta e il discepolo, il rigido maestro e l'irruente ammiratore, ma gli esponenti di due diversi panorami culturali, per quanto contigui tra loro. È come se gradualmente avvenisse tra loro un passaggio di consegne, di testimone.

Tenendo conto di ciò, tracciare una storia completa del loro rapporto, procedere ad un'attenta ricognizione dei centri di potere – intellettuale e politico – del loro tempo e degli intellettuali che fungono da tramite o che si stringono intorno ai due può restituire, è auspicabile, un'immagine più veritiera del binomio/stereotipo “discepolo” – “poeta laureato”.

MARTE E VENERE ALLA GUERRA DEL TEMPO:
 IL LASCITO METRICO DI GIOVANNI BOCCACCIO
 AL POEMA CAVALLERESCO ITALIANO

Il *Teseida delle nozze d'Emilia* fu scritto con ogni probabilità tra il 1339 e il 1341, ponendosi quindi in delicata posizione liminare: ultima opera del periodo napoletano di Giovanni Boccaccio e prima, oggetto di accurato *labor limae*, dal suo rientro in Firenze.¹ Di sicuro, una delle sue più ambiziose, perché nelle intenzioni del Certaldese il poemetto in ottave avrebbe dovuto essere il primo poema epico "italiano", tenendo fermi come sicuri modelli l'*Eneide* di Virgilio e la *Tebaide* di Stazio, superando d'un balzo i rifacimenti medievali dei poemi dell'antichità classica, come il *Roman de Troie* o il *Roman d'Eneas*.

L'esperienza amorosa, il nucleo sentimentale, però, presto prevale sul desiderio di rinnovare la materia epica antica, che ha sullo sfondo le guerre di Teseo, re di Atene, contro le Amazzoni e contro Tebe, mentre la vicenda in primo piano ha come protagonisti due prigionieri tebani, grandi amici, Arcita e Palemone, innamorati della cognata di Teseo, Emilia, che sposerà infine proprio Palemone.

Nel quasi contemporaneo *Filostrato*, in cui il "Vinto d'amore" rende chiari i suoi intenti già dal titolo grecizzante basato sulla incerta etimologia boccacciana, il futuro autore del *Decameron* basa la sua narrazione

¹ Quale sia l'esatta scansione temporale delle opere napoletane è argomento ancora molto dibattuto, perché sembra sempre più evidente che la composizione di almeno due di esse si sia intrecciata. A lungo si è pensato che il *Filostrato* risalisse al 1335, e che fosse dunque anteriore alla stesura del *Teseida* e soprattutto del *Filocolo*, il cui periodo di composizione veniva ipotizzato attorno agli anni 1336-1338; in realtà, più probabilmente, il *Filostrato* appartiene ad un'epoca posteriore al *Filocolo* e anche all'inizio del *Teseida*, che Boccaccio avrebbe avviato e poi messo da parte per comporre, intorno al 1339, appunto il «Vinto d'amore». Solo in seguito, infine, egli avrebbe concluso il *Teseida*. Cfr. L. SURDICH, *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987, in particolare le pp. 77-117.

proprio sulle vicende del ciclo di Troia, filone floridissimo nella letteratura romanza, che aveva visto impegnati tanti nomi, da Benoît de Sainte-Maure a Guido delle Colonne, passando attraverso numerosissimi volgarizzamenti. Ma quelle narrazioni presentavano una componente guerresca fortemente accentuata, che Boccaccio, in modo molto originale, rende del tutto minoritaria rispetto al versante amoroso, a lui ben più congeniale.

È però nel *Teseida*, che le sperimentazioni del periodo d'apprendistato toccano il punto più alto. Non tanto dal punto di vista contenutistico, perché ad esempio le descrizioni delle battaglie sono quanto di meno interessante il Boccaccio abbia saputo produrre, e così si può dire dell'intreccio amoroso, mai particolarmente avvincente; allo stesso modo, interessante, ma non proprio originale, se si riesce a considerarla qualcosa di più di un gioco letterario, è anche l'idea di corredare il testo con chiose in funzione di commento, come aveva fatto Lattanzio Placido con la *Tebaide* di Stazio, in un libro di cui Boccaccio era orgoglioso possessore.

Rimarchevole, *en passant*, il fatto che nel trittico napoletano l'uso della terza persona consenta al narratore onnisciente di abbandonare e riprendere a suo piacimento i personaggi e di scorrere da un filo all'altro della trama, a differenza di quanto accade al narratore in prima persona già presente nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, che impone un taglio significativamente diverso, in cui la prospettiva dello scrittore spesso coincide con quella del personaggio, generando gli "a parte" digressivi che caratterizzano questo tipo di narrazione.²

Allora cosa rimane, al di là di alcuni indiscutibili momenti di squisita fattura poetica, che possa farci parlare di un punto fermo della storia nel percorso secolare della nostrana letteratura? Rimane il fatto incontrovertibile che, se nel *Filostrato* l'ottava utilizzata aveva carattere eminentemente lirico, ben consona alla materia trattata, ma non adeguata ad un tipo di narrazione ad ampio respiro come un poema epico, quella del *Teseida* è a

²Va aggiunto che il *Teseida* paga comunque un pesante dazio all'opera staziana, pur essendone un'appendice autonoma, così come il *Filostrato* in fondo dilata un episodio della materia troiana; allora, forse, la più riuscita ottava rima di Boccaccio è il *Ninfale Fiesolano*, seppur su tutt'altro versante narrativo: le rime risultano più originali e diversificate, rispetto alle altre due opere, e così pure il porre la vicenda narrata in un tempo antichissimo, *éscamotage* che evita approssimative attualizzazioni della mentalità e del linguaggio di personaggi "storici", affiancandosi all'altra sapiente scelta di limitare i possibili parallelismi con le vicende amorose dell'autore, che comunque nelle opere del periodo napoletano sa già porsi in un esemplare ed elegante giusto mezzo tra esigenze narrative e proiezioni o identificazioni autobiografiche. Cfr. F. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990, in particolare le pp. 227-235.

tutti gli effetti e già con molti “effetti” che verranno in seguito codificati, un’ottava di carattere narrativo,

che in questa forma costituisce l’antecedente dell’ottava romanzesca ed epica del Quattrocento e del Cinquecento.³

Poco più di cent’anni dopo, in un luogo, la corte di Ferrara, e in un momento storico particolarmente fecondi per i “romanzi” in versi, in cui Marte e Venere gareggiano per il primato delle ottave, quei dodici, seminali canti rappresenteranno una fonte privilegiata per le narrazioni di materia cavalleresca di Matteo Maria Boiardo prima, di Ludovico Ariosto, poi.⁴

Un momento storico certo, per l’ispirazione del poema del conte di Scandiano, infatti, rimane senz’altro la pubblicazione in Ferrara del commento al *Teseida* di Pier Andrea de’ Bassi, nel 1475, da cui Boiardo si sentì confermato nell’uso dell’ottava⁵, aggiungendo di suo, inoltre, la *mise en abîme* di alcune modalità dei cantari e la tecnica dell’*entrelacement* d’antica memoria arturiana che caratterizzano il suo *Innamoramento d’Orlando*.⁶

È dunque assai probabile che la “novità letteraria” abbia avuto un peso sulle intenzioni di Boiardo, data la stretta vicinanza temporale tra la stampa del commento al poema boccacciano e l’inizio della stesura e il celere incedere del primo libro dell’*Innamoramento*, posti tradizionalmente nei tre anni che vanno dal 1476 al 1479.⁷

³ Cfr. R. MERCURI, *L’esperienza napoletana di Boccaccio*, in *Letteratura Italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Vol. I, *Le origini, il Duecento, il Trecento (La storia e gli autori)*, Tradizione letteraria in Dante, Petrarca e Boccaccio, Torino, Einaudi, 2007, p. 486.

⁴ Per la notevole fortuna editoriale del *Teseida*, tra Quattro e Cinquecento, vedi C. BOLOGNA, *La macchina del “Furioso”. Lettura dell’“Orlando” e delle “Satire”*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 127, 128 e ss.

⁵ Metro che peraltro non amava particolarmente, né sotto tanti aspetti si confaceva a lui, squisito compositore di sonetti e canzoni. Cfr. M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, 2 voll., Tomo I, Milano, Garzanti, 1978 (V edizione, 2003); *L’Innamoramento de Orlando*, in *Opere*, ediz. crit. a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, introduzione e commento di Antonia Tissoni Benvenuti, in *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Vol. XVIII, Tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.

⁶ Vedi, in merito, gli studi di C. MONTAGNANI, *Il commento al Teseida di Pier Andrea De’ Bassi*, in *Studi di Letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983; e *Il commento al Teseida di Pier Andrea De’ Bassi e la tradizione di Ovidio nel primo Quattrocento*, in «Interpres», V, 1983-1984.

⁷ «[Scil. Nel 1475] Era stata pubblicata in Ferrara la *Teseida* di Boccaccio, un poemetto in ottave di impianto virgiliano in cui il nucleo sentimentale finisce per prevalere sul desiderio di rinnovare l’epica antica. È assai probabile che ciò non sia

Basterà un solo esempio, a dimostrare l'importanza che assunse il *Teseida* nel tessuto narrativo dell'impresa boiardesca, un'importanza che travalicava la semplice citazione, ma toccava il patrimonio culturale condiviso da autore e destinatario. Dopo un riferimento al viaggio in terra di «Franza» di Niccolò III, padre di Ercole, viaggio che nel 1431 aveva garantito i prestigiosi gigli d'oro allo stemma di famiglia, il conte di Scandiano prende a parlare proprio di lui, del “suo” duca descrivendolo come:

di pel rossetto et aquilino in faza.
Ma lui sol a Vertute diè di piglio
e quella ne portò fuor de sua casa:
ogni altra cosa in preda era rimasa.⁸

Lo scorciato ritratto, probabilmente corrispondente al vero, è appunto un calco dal *Teseida*, di cui vale la pena riportare l'intera ottava, che è un'agilissima e “contrappuntistica” descrizione di Palemone:

Era Palemon grande e ben membruto
brunetto alquanto e nello aspetto lieto,
con dolce sguardo e nel parlare arguto;
ma ne' sembianti umile e mansüeto,
poi che fu innamorato, divenuto;
d'alto intelletto e d'operar secreto,
di pel rossetto e assai grazioso,
di moto grave e d'ardir copioso.⁹

Ma perché Giovanni Boccaccio scelse proprio l'ottava, per questo poema e per il precedente *Filostrato*, subito dopo essersi servito della prosa per il *Filocolo*?¹⁰

stato senza influsso sulle intenzioni di Boiardo, data la stretta vicinanza temporale dei due fatti e numerosi riferimenti esteriori da più d'un critico sottolineati.» M. M. BOIARDO, *Orlando Innamorato*, a cura di G. Anceschi, cit.; Tomo I, Introduzione, a cura di G. Anceschi, p. VIII.

⁸ Ivi, II, xxv, 54, vv. 5-8, Tomo II, p. 991.

⁹ G. BOCCACCIO, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di A. Roncaglia, Bari, Laterza, 1941, III, XLIX, p. 90.

¹⁰ Il *Filocolo* è la prima prova del Boccaccio narratore e fu composto tra il 1336 ed il 1339, anni di intense letture staziane. La materia era di origine bizantina, e l'autore, nell'*explicit*, fa un importante omaggio all'autorità della cultura greco-cristiana, richiamando la figura di Ilario e operando una già matura sintesi fra letteratura alessandrina e letteratura romanza, come forse in precedenza riuscito al solo Chrétien de Troyes, capace di rielaborare una

Proprio nel *Filocolo*, nell'*incipit* che è un omaggio amoroso a Fiammetta, la leggiadra giovane enuncia quello che è il progetto letterario del suo cantore:

Certo grande ingiuria riceve la memoria degli amorosi giovani, pensando alla grande costanza de' loro animi, i quali in uno volere per l'amorosa forza sempre furono fermi servandosi debita fede, *a non essere con debita ricordanza lo loro fama essaltata da' versi d'alcun poeta, ma lasciata solamente ne' fabulosi parlari degli ignoranti.*¹¹ (corsivo mio)

A quest'altezza temporale, dunque, Boccaccio intende sottrarre la materia di Florio e Biancifiore ai rozzi canterini della tradizione orale, conferendo dignità letteraria a questa e ad altre storie di consumo. Il passaggio è di notevole importanza al fine di meglio definire i contorni della "ricerca" del Certaldese; non certo animato, anche nel prosieguo della sua vita, dallo strenuo sperimentalismo dantesco, ad esempio, ma di sicuro grande esploratore di generi, spesso lontanissimi tra loro.

Boccaccio, forse memore di un noto passo del *De vulgari eloquentia*, in cui Dante affermava che nessun poeta italiano s'era ancora dedicato a poetare sulle armi¹², sottolinea la novità della sua impresa, compiuta attraverso

materia greco-orientale nella parte finale del *Cligès*. Si tratta di un punto di svolta nella vicenda culturale di Boccaccio, perché il progetto alla base di quest'opera non si comprende se non in rapporto ai progressi negli studi umanistici, cui Giovanni era stato avviato da Dionigi da Borgo San Sepolcro, *maître à penser* della corte di Roberto d'Angiò. Cfr. R. MERCURI, *L'esperienza napoletana di Boccaccio*, cit., pp. 479-480; S. IMPELLIZZERI, *La letteratura bizantina (Da Costantino a Fozio)*, Firenze-Milano, Sansoni e Edizioni Accademia, 1975; G. CAROTENUTO, *Letteratura greca. Storia Testi Traduzioni*, 3 voll., Vol. III, *L'Ellenismo e il periodo greco-romano*, Treviso, Canova, 1995; CHRÉTIEN de TROYES, *Romanzi*, a cura di G. Agrati e M. L. Magini, 5 voll., Milano, Mondadori, 1983, undicesima ristampa, 1997.

¹¹ G. BOCCACCIO, *Tutte le opere, Caccia di Diana – Filocolo*, a cura di V. Branca e A. E. Quaglio, Milano, Mondadori, 1967 (corsivo mio); consultazione da www.bibliotecaitaliana.it.

¹² Dante, in realtà, articolava il suo discorso tra letteratura francese e italiana, provando a compiere una breve panoramica sui generi fino ad allora trattati: «Quare hec tria, salus videlicet, venus et virtus, apparent esse illa magnalia que sint maxime pertractanda, hoc est ea que maxime sunt ad ista, ut armorum probitas, amoris accensio et directio voluntatis. Circa que sola, si bene recolimus, illustres viros invenimus vulgariter poetasse, scilicet Bertrarum de Bornio arma, Arnaldum Danielem amorem, Gerardum de Bornello rectitudinem; Cynum Pistoriensem amorem, amicus eius rectitudinem.» («I temi grandissimi da trattare in modo grandissimo appaiono pertanto tre: sopravvivenza, piacere amoroso, virtù; o, per meglio dire, valore nelle armi, ardore amoroso, volontà ben diretta: argomenti che più di tutti gli altri sono in relazione ai primi. Se ben ricordiamo, sono questi i soli temi che furono cantata nelle loro poesie volgari da personaggi illustri: Bertrand

una scrittura dal tono illustre e letterariamente sostenuto, degna di Virgilio e di Dante; tanto che, nelle finali «Parole dell'autore al libro suo», si assegna orgogliosamente il gran merito d'aver preso una storia antichissima e d'averla trasposta nella contemporaneità per mezzo del «latino volgare»:

Poi che le Muse nude cominciare
 nel cospetto degli uomini ad andare,
 già fur di quelli i quali l'esercitaro
 con bello stilo in onesto parlare,
 e altri in amoroso l'operaro;
 ma tu, o libro, primo a lor cantare
 di Marte fai gli affanni sostenuti,
 nel volgar lazio più mai non veduti.¹³

Prima ancora, nella lettera dedicatoria a Fiammetta, nel punto in cui si fa un'allusione alla storia d'amore privata tra Giovanni e la donna, c'è uno spunto che sembra quasi l'anello di congiunzione tra l'espressione dantesca e il costruito di questa ottava:

[...] Acciò che l'opera sia verissimo testimonio alle parole, ricordandomi che già ne' dì più felici che lunghi io vi sentii vaga d'udire e tal volta di leggere una e altra istoria, e massimamente l'amorose [...] come volonteroso servidore, [...] trovata una antichissima istoria e alle più delle genti non manofesta, bella sì per la materia della quale parla, che è d'amore, e sì per coloro de' quali dice, che nobili giovani furono e di real sangue discesi, in latino volgare e per rima, acciò che più dilettaesse, [...] ho ridotta.¹⁴

de Born trattò infatti le armi, Arnaut Daniel l'amore, Giraut de Bornelh la rettitudine; Cino da Pistoia l'amore, il suo amico la rettitudine.» D. ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, cura e note di S. Cecchin, in *Opere minori di Dante Alighieri*, Vol. II, Torino, UTET, 1986; consultazione da www.classiciitaliani.it.

¹³ «Volgar lazio» traduce letteralmente il dantesco «vulgare latium» (*DVE* I, XI, I; I, XVI, 6), a testimonianza delle ferme intenzioni autoriali di Boccaccio, anzitutto, e dell'ottima sua conoscenza in questo periodo del trattato del fiorentino, come peraltro sembra confermato dalla decisione stessa di comporre il *Teseida*, che abbiamo supposto basata anche sullo spunto citato nella nota precedente. Cfr. G. BOCCACCIO, *Teseida*, in *Opere in versi – Corbaccio – Trattatello in laude di Dante – Prose latine – Epistole*, a cura di P. G. Ricci, Milano – Napoli, Ricciardi, 1965, XII, 84, p. 421; e vedi anche G. BOCCACCIO, *Teseida*, a cura di A. Limentani, Milano, Mondadori, 1992 (ed. orig. 1964).

¹⁴ G. BOCCACCIO, *Teseida*, in *Opere in versi*, cit., pp. 261-262.

Da un lato, dunque, l'esigenza di essere il primo, laddove neanche il suo maestro ideale era arrivato; dall'altro, la necessità di servirsi di materia letteraria da tempo saldamente in mano alla tradizione canterina: in mezzo sta l'ottava, strofa di otto versi endecasillabi che non appartiene ad alcuno, nel mondo dorato della "nobiltà" letteraria, e che dunque il giovane Boccaccio può far sua; non certo inventandola, quanto piuttosto elevandola alla giovane tradizione delle lettere italiane cui sa già d'appartenere. E lo fa attraverso un tentativo di innovazione delle basi concettuali dell'epica, così come dei ritmi narrativi messi al suo servizio. Si pensi solo ad un *topos* come l'invocazione alla divinità sotto la cui ala protettrice s'intende porre la propria opera. Quell'ispirazione latamente "filogina" che sempre pervaderà la sua letteratura amorosa, fa sì che Boccaccio invochi a più riprese Amore, come ad esempio in apertura del *Ninfaie Fiesolano*, Venere, addirittura una sorta di eterno femminino in più luoghi del *Filostrato*, tra cui si distingue la prima ottava, dove significativamente l'io narrante afferma essere stato ancora una volta Amore a fargli mutare il suo «costume antico» di rivolgersi alle Muse. Proprio le Muse «di Parnaso», allora, sulla scorta della lezione dantesca destinatarie privilegiate di canti più alti, propriamente epici o morali, verranno evocate nel *Teseida* come «sorelle Castalie», in torreggiante e stagliata posizione proemiale:

O sorelle Castalie, che nel monte
Elicona contente dimorate,
[...]
le sante orecchi a' miei prieghi porgete
e quelli udite come voi dovete.¹⁵

Eppure, proprio la peculiare natura di questo poema, fa sì che subito dopo seguano un'invocazione a Marte e poi una all'immancabile dea, stavolta quale madre di Amore:

Siate presenti, o Marte rubicondo,
nelle tue armi rigido e feroce,
e tu, madre d'Amor, col tuo giocondo
e lieto aspetto, e 'l tuo figliuol veloce
co' dardi suoi possenti in ogni mondo [...]¹⁶

¹⁵ Ivi, I, I, vv. 1-2; 7-8, p. 265.

¹⁶ Ivi, I, III, vv. 1-5.

Sono, però, le ottave pari, la seconda e la quarta, a condurci d'un balzo cent'anni in avanti, al guardingo e un po' perplessa *understatement* del conte Boiardo, al distacco ironico delle "finestre d'autore" di Ludovico Ariosto, persino alla graffiante risata di Luigi Pulci e del suo *Morgante*, che cronologicamente precede l'*Innamoramento d'Orlando*:

È m'è venuto in voglia con pietosa
rima di scrivere una istoria antica
tanto negli anni riposta e nascosa
che latino autor non par ne dica,
per quel ch'io senta, in libro alcuna cosa;
dunque sì fate che la mia fatica
sia graziosa a chi ne fia lettore
o in altra maniera ascoltatore.¹⁷

I riferimenti ad una storia antica, prima tramandata e poi perduta; il fatto che alcun autore "latino" sembri averne contezza; l'accento all'atto stesso del comporre versi; i rimandi ad una fruizione "tradizionale" attraverso la lettura, ma anche ad una ricezione eminentemente uditiva.

E voi, nel cui cospetto il dir presente
forse verrà com'io spero ancora,
quant'io posso priego umilmente,
per quel signor che' gentili inamora,
che attendiate con intera mente;
voi udirete come elli scolora
ne' casi avversi ciascun suo seguace
e come dopo affanno e' doni pace.¹⁸

L'elegante citazione di un classico, e non scontato, qual era il Dante di *A ciascun alma presa e gentil core*; l'ottava immediatamente precedente alla presentazione dei personaggi principali, dedicata alla donna amata, e infine il riferimento agli affani d'amore che trovano gioioso compimento: la struttura, i temi, ma soprattutto la mentalità e la *Stimmung* dei futuri poemi cavallereschi sono già tutti presenti in questi pochi versi.

Ma è proprio nel momento di massima spinta, che occorre volgersi indietro e ritrovare un altro intento che si propone questo lavoro: provare

¹⁷ Ivi, I, II.¹⁸ Ivi, I, IV.

a tracciare un breve percorso che conduca dai porti nebbiosi della letteratura volgare delle origini alle conquiste metriche di Giovanni Boccaccio; per far questo, servirà preliminarmente meglio definire la questione dell'opposizione prosa/poesia nella letteratura delle origini.

Non di confini netti si poté parlare all'inizio, bensì di rapporto dell'una e dell'altra tradizione con quella prosastica mediolatina, che tra l'XI e il XIII secolo si irradia su agiografia, teologia, trattatistica e filosofia. Due tecniche prosastiche, in particolare, si imposero tra le altre, quasi "stili" di cui già discettava la trattatistica del tempo: l'"isidoriano", che su un tappeto prosastico ricercava insistentemente parallelismi ritmici fra i vari periodi in ragione dell'omofonia, e quello della "Curia romana", che sulla scorta di una prassi plurisecolare, utilizzava sistematicamente, alla fine di determinati membri di periodo, i *cola*, un piccolo numero di figure sillabico-accentative, in ragione della supposta o effettiva eleganza; per dirla parafrasando l'impegnata prosa classica, da cui questa tecnica discende, in ragione del *cursus*, la cui cadenza, così strutturata, mutava in chiusura di frase in un vero e proprio andamento cantilenante.

Si è già ad un di presso dal passaggio dalla prosa a misure para-metriche.¹⁹

In testi che pure continuavano ad essere percepiti dal lettore medievale come in prosa, anche perché non va dimenticato che i manoscritti li registravano effettivamente a guisa prosastica, quando discorso isidoriano e cadenza curiale si combinavano grazie alla omofonia o episodiche ma evidenti parità sillabiche, allora i tratti testuali sfumavano in direzione di una vera e propria versificazione, sempre più cosciente.

Non si intende certo rifare la storia della teorizzazione del ritmo e delle regole da seguire per ottenerlo, avvenuta peraltro piuttosto tardi e in modi spesso contraddittori. Si pensi che ancora agli albori del Quattrocento, violenta divampava la polemica tra gli uomini di cultura più in

¹⁹ Come poi avverrà nella *bagarre* tra fautori della tradizione canterina e della "nobile" per il diritto alla primogenitura dell'ottava rima, molti studiosi moderni credettero di poter rintracciare al fondo storico di questi artifici letterari, la eco di antichissime tradizioni ritmiche ormai perdute nei meandri del tempo. Una tesi indimostrabile, che non trovò conforto nemmeno dall'analisi delle più antiche cronache spagnole, che divenivano veri e propri prosimetri quando inserivano al proprio interno, più o meno in rilievo, brani di preesistenti *cantares de gesta*: una strategia, però, attuata secondo un intento letterario "nobilitante" ben conscio. Cfr. A. MENICETTI, *Problemi della metrica*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Vol. III, *Le forme del testo, I. Teoria e poesia; I. Le strutture della poesia*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 357-358; e vedi anche F. RICO, *Biblioteca spagnola. Dal Cantare del Cid al Beffatore di Siviglia*, tit. orig., *Breve biblioteca de autores españoles*, ©, Francisco Rico, 1990; trad. it. di S. Piloto di Castri, Torino, Einaudi, 1994.

vista, come ad esempio Coluccio Salutati, che assieme ad altri, a mo' di memorabilia classici, non disdegnava di servirsi di clausole metriche nei suoi scritti, e i predicatori che ancora utilizzavano un'oratoria cantilenante *iuxta principia* isidoriani.²⁰

Occorre poi sottolineare, al contempo, un dato fondamentale: il "latino volgare", da cui trassero origine le lingue romanze, fu determinato da un autentico sconvolgimento fonetico nel latino dei primi secoli dell'era volgare: la trasformazione dell'accento da musicale a espiratorio, che apriva la strada ad un nuovo idioma caratterizzato da accento d'intensità. Da subito evidente fu il riverbero sulla "nuova" metrica, che da quantitativa com'era, nella classicità, si trasformò in ritmico-sillabica; il Medioevo, fu epoca in cui si fece di tutto per mantener vive le tradizioni, anche a prezzo di affiancarle a quelle nascenti e ben più robuste, ma così facendo, vide svanire, per fare un esempio *ad hoc*, il testardo mantenimento della versificazione regolata classicamente, che assegnava alle sillabe una durata ormai assolutamente incompatibile con la lingua d'uso.

Dunque siamo ad un nuovo punto fermo: la poesia ritmica latina medievale, sviluppatasi dalla poesia quantitativa classica, è la fonte diretta, la "responsabile" della versificazione romanza.²¹

Tante comunque restano le questioni irrisolte: al bando, ormai da tempo, l'ipotesi di un sostrato creativo spontaneo ad opera di anonime e indistinte collettività, è invalsa invece l'idea di continui e proficui scambi tra i primi poeti volgari e i più aperti tra gli esperti "clerici", versificatori in latino.

Intorno al 1130, cioè appena agli albori del secolo XII, la lirica latina si contraddistingue per una "improvvisa", ma si è visto quanto questo aggettivo vada preso con le pinze, fioritura di versi e strofe; per un autentico sperimentalismo metrico che tocca *in primis* l'innografia: in controluce, è piuttosto agevole vedere l'apporto della nascente cultura volgare che, con una dinamica consolidata nel tempo, ambiziosamente intende superare quella degli antichi maestri.²²

Il salto in avanti compiuto dalla prima poesia occitanica resta straordinario;

²⁰ Boncompagno da Signa, in precedenza, si era scagliato contro i "sermocinatores" che imitavano i dettami dei dictatores provenienti dalla Gallia, «speciem rithmicam imitantur». Cfr. V. BERTOLUCCI, *Morfologie del testo medievale*, Bologna, il Mulino, 1989.

²¹ Cfr. *La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna, il Mulino, 1994.

²² Cfr. E. R. CURTIUS, *Letteratura Europea e Medio Evo Latino*, tit. orig., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, Verlag. A. Francke, 1948; trad. it. di A. Luzzatto e M. Candela, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

ma non a caso, l'analisi comparativa compiuta su alcuni codici²³ ha dimostrato che la grande capacità combinatoria nella creazione di rime e misure metriche poggiava su una notevole conoscenza dei modi tecnici tradizionali, come dimostrano, per fare l'esempio forse più eclatante, le strutture strofiche del primo trovatore di cui si abbia contezza, Guglielmo d'Aquitania.²⁴

La tecnica della *canço* trobadorica – divisione delle strofe in piedi e sirma, *concatenatio*, cioè ripetizione nel primo verso della sirma dell'ultima rima dei piedi, ecc. –, risulta analoga a quella utilizzata dall'ambito culturale mediolatino; a questo punto, in assenza di ulteriori appigli testimoniali, non si possono più separare nettamente, o addirittura opporre, i creatori di inni e tropi da coloro che innalzavano “versi d'amore”. Certo, la somiglianza schematica non significa sicura affinità: come già affermava sapidamente Francesco D'Ovidio, i versi “si rigirano” sempre in un limitato numero di sillabe, così come di accenti, ed è gioco facile, per chi volesse farlo, trovare parentele e derivazioni: occorrono invece congruenze costanti e degli stretti rapporti storici, non bastando pur evidenti attinenze schematiche.

Alle caratteristiche elencate, va aggiunta un'ulteriore considerazione, forse ancor più stringente, che già Dante aveva evidenziato: qualsiasi ricerca si intenda fare, deve avere sempre un contenuto letterario, da circoscrivere entro il genere cui sicuramente appartengono i componimenti scritti in uno stesso verso, perché durante il Medioevo, a vario grado, i versi non sono liberi e disponibili a piacimento, bensì legati ai vari generi prodotti dalla cultura del tempo.

Da questo punto di vista, facile perché suffragata dal poema per eccellenza della letteratura mondiale, è l'attribuzione a Dante dell'invenzione della terza rima. Motivata da un lato dalla fondamentale importanza e unicità della *Commedia*; da un altro dalla sostanziale assenza di precedenti, tantomeno così “monumentali”; da un altro ancora, dallo sperimentalismo del grande fiorentino e dalla sua inesausta ricerca di novità, in ambito metrico e poetico.

Il fatto più eclatante che incatena la terza rima al nome di Dante, però, è la tradizione posteriore, che mai seppe o volle fare a meno della sua esperienza primigenia.

²³ Vedi, in particolare, lo studio sistematico compiuto da Giorgio De Alessi sulla sezione antica (1096-1099) di un codice conservato alla Nazionale di Parigi (Lat. 1139) e proveniente da San Marziale di Limoges, abbazia benedettina sede di una celeberrima scuola musicale e centro di produzione di testi paraliturgici. Cfr. G. DE ALESSI, *Repertorio metrico del ms. Paris, B., N., Lat. 1139 (sezione antica)*, Torino, Giappichelli, 1971.

²⁴ Cfr. *Il Romanzo*, a cura di M. L. Meneghetti, Bologna, il Mulino, 1988.

Siamo pur sempre in ambito eminentemente italiano, perché come ampiamente dimostrato, anche la terza rima ebbe origine da antiche composizioni francesi e persino italiane, per mezzo di una fondamentale mediazione occitanica.²⁵

Sull'uso dell'ottava, in ambito metrico, il discorso, a ben riflettere, può basarsi sulle stesse premesse, ma con netti distinguo.

Il padre nobile, in questo caso Giovanni Boccaccio, è indiscutibile; però, allo stesso tempo, ben poco opinabile l'esistenza di un versante popolare e popolaresco preesistente, quello canterino, che nella pratica ben sapeva sfruttare la struttura metrica dell'ottava.

Quella che Dionisotti, al solito magistralmente, e in questo caso “dantesca”, definì la “malfatata” questione della primogenitura nell'uso dell'ottava rima toscana, alla metà storica della diatriba critica generata da Pio Rajna, che nel 1876 già metteva nelle “anticaglie” le convinzioni degli eruditi arroccate attorno all'idea di un'invenzione tutta boccacciana, nel corso dei decenni s'è andata arricchendo di numerosi contributi che hanno saputo viepiù diradare le nebbie interpretative dei secoli passati.

Questione, quella dell'invenzione dell'ottava, malfatata sì, ma soprattutto mal posta, dalla scuola storica, che intesse l'intera sua strategia filologica basandola su un assunto arbitrario che spostava all'indietro le origini della tradizione canterina in ottava, sulla scorta delle indicazioni fornite dai manoscritti, ma soprattutto delle corrispondenze interne degli stessi testi in oggetto, secondo principi intertestuali troppo labili per essere ancora accettati, al cessare del “furore” storico.

Gli studi di Dionisotti, corroborati dalla metodologia di Domenico De Robertis, mentre smontavano le teorie che, partendo dall'ottava di Boccaccio, a ritroso scorrevano a quella narrativa dei cantari, che a sua volta originava dal monostrofico, ma con clausola monorima, rispetto toscano (ABABABCC), a sua volta derivante dall'originario strambotto lirico e popolare siciliano (una strofa a rime alterne ABABABAB), spostavano decisamente nella seconda metà del Trecento le prime testimonianze di cantari in ottava: quelli più lunghi e articolati, addirittura già nel Quattrocento.²⁶

²⁵ «La filologia recente [si è] decisa ormai a riconoscere nel serventese caudato il precedente principale, non per nulla “comico”, del mirabile meccanismo, insieme concluso e continuamente rilanciato, della terza rima di Dante». A. MENICETTI, *Problemi della metrica*, cit., p. 383. Lo schema del serventese caudato è, nella sua forma più semplice, AAAb, BBBc, CCCd, ecc., con incatenamento tramite ripresa della rima del verso minore.

²⁶ C. DIONISOTTI, *Appunti su antichi testi*, in «Italia Medioevale e Umanistica», VII, 1964, pp. 97-131.

Se ne sussumeva l'evidente importanza del Certaldese, come creatore dell'ottava toscana matura e formata, quella del *Filostrato*: che sia opera del 1335, come da ipotesi di Ricci e Branca, del 1339, come suggerito da Balduino, sulla scorta di alcuni efficaci "ritrovamenti" di tracce petrarchesche all'interno del testo, o addirittura del 1340, secondo l'ipotesi di Muscetta, ma pur sempre parte fondamentale del periodo napoletano. Boccaccio ritrovava centralità, inserito com'era in un flusso poetico che condurrà agli esiti metrici del Pulci, di Boiardo, di Ariosto, per non parlar del Tasso.

Ma occorre tornare su quelle teorie, originate dal Nigra e dal D'Ancona, che dal nulla crearono una vera e propria genealogia capace di condurre fino a Boccaccio. Già il passaggio dallo strambotto al rispetto non può essere ammissibile, perché degli uni e degli altri, per tutto il Duecento, non v'è alcuna traccia documentaria; il primo, e per tutto il medio Trecento l'unico, proprio di mano del Certaldese, è l'epitaffio di Giulia Topazia, madre di Biancofiore, che compare nel *Filocolo*. Anche su questi otto versi furono dette notevoli inesattezze, che si basavano su una presunta volontà di Boccaccio di evocare un componimento popolare preesistente, quando invece molto più probabilmente lo schema rimico alternato intendeva "simulare" il ritmo alterno degli esametri e dei pentametri dell'epigramma, come coerentemente con le sue argomentazioni, affermò Dionisotti.²⁷

In merito ai cantari, poi, nulla di preciso si può dire riguardo alla datazione; ancora lontano era il criterio ectodico di De Robertis, secondo cui

dal punto di vista testuale un cantare ha l'età del più antico codice che lo riporta, quanto dire della più antica sua redazione attestata,

e dunque i medievalisti tardo ottocenteschi ebbero vita facile a retrodatare arbitrariamente i vari componimenti che via via si classificavano, anche per scoperta suggestione dovuta all'antichità della materia.²⁸

Ma all'avvento del criterio derobertisiano, improvvisamente il rapporto cantari/Boccaccio si ribaltò, in forza della logica stringente dell'assunto cronologico: *Filostrato*, *Teseida*, *Ninfale* divenivano i modelli di riferimento della brulicante produzione canterina in ottave; quello che per decen-

²⁷ Cfr. E. H. WILKINS, *Boccaccio's first octave*, in «Italice», Vol. 33, 1, Mar. 1956. L'italianista americano è considerato unanimemente lo "scopritore" dell'epitaffio e delle sue caratteristiche metriche.

²⁸ D. DE ROBERTIS, *Studi e problemi di critica testuale*, «Problemi di metodo nell'edizione dei cantari», Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 119-138.

ni aveva rappresentato un fantasmatico modello per le sperimentazioni boccacciane, il *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, pur sempre il solo cantare ascrivibile alla prima metà del Trecento, diveniva una costola, in 138 ottave, del *Filocolo*.

La netta risposta di Roncaglia a Dionisotti, che tale la definì, oltre che inappellabile, risposta che comunque non rettificava quanto detto dallo studioso torinese, integrava queste considerazioni, vertendo su una linea “colta” e nobile, che dalla genesi francese, scorreva poi in Boccaccio, fautore dell’ottava rima toscana (ABABABCC, con rima baciata in clausola), ma anche della prima attestazione in un contesto prestigioso dell’ottava di tipo siciliano (ABABABAB), testimoniata nel *Filocolo*, come detto, in una posizione a dir poco sbalzata rispetto al contesto, e conosciuta ed esperita durante gli anni napoletani;²⁹ ricostruzione, quella di Roncaglia, che per forza di cose sviliva irrimediabilmente l’apporto del *côté* popolare.³⁰

Il problema, allora come adesso, nonostante i meritori, recenti tentativi, deriva dalla sostanziale impossibilità di mappare la “preistoria” dei cantari, materia letteraria volatile quant’altra mai; allora, provare a rimeditare l’apporto di Boccaccio, provare cioè a comprendere quanto abbia contribuito allo sviluppo della tradizione dell’ottava, e quanto invece della sua sperimentazione abbia scavato un solco, se l’ha fatto, tra tradizione popolare e colta, non sarà esercizio disutile, bensì tentativo di ricontestualizzazione dei suoi poemi all’interno delle già solide coordinate di genere: Boccaccio dunque come motore aggiunto di una tradizione che gli preesisteva?

Una nuova forma metrica non è di norma, creazione *ex nihilo*, che come tale [...] nasca improvvisa e spontanea dalla fantasia di un singolo artista; è piuttosto un organismo che, venendo ad inserirsi in un “sistema”, muove da una o più forme preesistenti e si presenta, rispetto ad esse, come innovazione parziale.³¹

²⁹ In questo senso, secondo la stessa dinamica che aveva visto i primi esiti, tutti siciliani, della poesia “italiana”, trascorrere poi in Toscana, si è fatta ben presto largo l’ipotesi che, su un sostrato popolare, l’ottava abbia visto la sua primitiva elaborazione in Sicilia, secondo lo schema cui si è fatto riferimento, e palesando contenuto prettamente lirico e scarsamente narrativo, che invece fu privilegiato una volta giunta nella Penisola. La facile teoria fu drasticamente messa al bando da Dionisotti che affermò, in forza dell’impossibilità di attingere a fonti documentarie probanti, non essere l’ottava di tipo narrativo a discendere da quella lirica, bensì il contrario.

³⁰ A. RONCAGLIA, *Per la storia dell’ottava rima*, in «Cultura Neolatina», Bollettino dell’Istituto di Filologia Romanza dell’Università di Roma, XXV, fasc. 1-2, 1965, pp. 5-14.

³¹ A. BALDUINO, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, p. 98.

Così, decisamente, Armando Balduino, rimetteva al centro della valutazione critica l'evoluzione di una forma metrica, sulla scorta dell'interpretazione che se ne può dare analizzando quello che i documenti ci offrono, al netto di supposizioni non basate sui fatti. Un classico esempio di malintesa filiazione, per un solo esempio, rimane l'analisi del *Cantare di Florio e Biancifiore*, che per troppo tempo è stato ritenuto fortemente ed esclusivamente dipendente dalle sperimentazioni del Boccaccio; è invece più plausibile, e anzi oggi considerato pressoché certo, che il cantare in questione sia un'opera di matrice veneta che solo in un secondo tempo si è diffusa nel resto d'Italia.

Il filologo e il critico, insomma, dovranno sforzarsi primariamente di individuare il momento in cui un testo appartenente ad un genere di difficile collocazione storica comincia ad esistere, per una comunità di lettori, come organismo a sé stante, compiuto, tanto che la sua stessa fisionomia metrica diventa chiave di volta interpretativa.

Non di sole coordinate cronologiche vive il dibattito sull'origine dell'ottava rima, ma anche di analisi geografiche, da inserire in un più ampio discorso socio-culturale sull'evoluzione della poesia trecentesca.

Proprio un rimando ad un territorio specifico, quello di Toscana, alla chiusa del *Cantare di Florio e Biancifiore*, può infatti “costringere” a retrodatare quest'opera scritta in Veneto e forse introdotta sul versante tirrenico della Penisola prima di quanto si pensasse in passato, ma su basi più solide di quelle basate su congetture ed ipotesi, e che pure propongono problematiche metodologiche di difficile soluzione.

Qual è la dinamica che ha condotto a simili considerazioni?

Si parta, appunto, dal codice Magliabechiano VIII. 1416, quello che ha condotto il cantare fino a noi e che pure, sia detto sommessamente, è una copia che farebbe presupporre almeno un altro stadio del testo. La data più bassa che si trova nel codice è il 23 ottobre 1349 e dunque abbiamo a che fare con due fatti incontrovertibili: il *Cantare di Florio e Biancifiore* è stato composto prima di quella data e quasi certamente dopo il 15 agosto 1343³²; il cantare, come si diceva, ad un attento esame linguistico, si rivela essere incontrovertibilmente di origine veneta, per la precisione veronese.³³

Il codice, sul finire, al termine della enumerazione delle vicissitudini del giovane protagonista, propone la seguente variante:

³² Cfr. D. DE ROBERTIS, *Cantari antichi*, in «Studi di filologia italiana», XXVIII, 1970, pp. 67-175 (vedi alle pp. 71-72).

³³ In esso compaiono tracce dialettali ben precise come *basava*, *damiselle*, *agiurro* per “azzurro”, *bategiati*, *cozza* per “coscia”, ma anche rime quali *sollaccio: palaccio: braccio*.

E Fiorio ritornò di qua da mare,
 ed arivò nella dolcie Toscana,
 e andò in Ispangnia e fecie bategiare
 lo re Felicie e la madre pagana,
 e tutta la lor gente fe' tornare
 a la fede catolica e cristiana;
 poi di Roma fu eletto inperadore
 più di ciento anni isté con Biancifiore.

Tutti gli altri codici, ad eccezione del quattrocentesco Parigino Nat. It. 1069, di pretta marca toscana, non fanno alcun riferimento alla Toscana, bensì accennano al più classico dei ritorni «alla sua casa». Cosa pensare di questa puntuale precisazione? Forse che il rimando, secondo la prassi comune all'epoca, indica che il tema del cantare sia in qualche modo stato adattato al nuovo pubblico toscano? Allora, però, dobbiamo ancor più andare indietro nel tempo per rintracciare, approssimativamente, la prima composizione toscana della storia dei due giovani amanti, perché nella storia della trasmissione dei testi nulla può inventarsi e deve essere occorso qualche anno in più per la diffusione, rispetto al supposto 1349, *terminus ante quem* il cui valore a questo punto si attenua sensibilmente, per quanto concerne una ricostruzione dell'intera vicenda.³⁴

Eppure, a dimostrazione delle sempre latenti difficoltà esegetiche, c'è un particolare che non può sfuggire ai più attenti: l'ottava rima, infatti, ha attestazione toscana e non veneta, allo stato attuale delle conoscenze. Questo, cioè, potrebbe significare la perdita, o quantomeno la modifica, di una "Ur" forma metrica originaria, proveniente da chissà dove?

La questione, insomma, va affrontata da un'altra angolazione, più ristretta, ma al contempo più certa. Assodato che la tradizione canterina è in una zona liminare, oscillante tra oralità e scrittura; stabilito che i dati paleografici sono gli unici ad offrire assicurazioni significative, perché basati sul principio che la riscrittura di un testo ne investe ogni aspetto, struttura metrica compresa, si può adesso inferire che, ad esempio, un testo in ottave della metà del Trecento d'area toscana, possiede ed elargisce informazioni sullo "stato dell'arte" canterina in quella zona e *in illo tempore*: nulla più gli deve esser chiesto; tantomeno, se si basa la ricerca su simili presupposti, la fantomatica e indimostrabile presenza di un antigrafò che palesi i suoi stessi tratti, anche metrici.

³⁴ Ben descritta in L. BARTOLI, *Considerazioni attorno ad una questione metricologica. Il Boccaccio e le origini dell'ottava rima*, in "Quaderns d'Italia", 4-5, 1999-2000, pp. 97-98.

Proprio la vicenda del *Cantare di Florio e Biancifiore*, dei suoi rapporti con il *Filocolo*, della sua dimostrata provenienza extratoscana e della sua tradizione, introduce allo spinoso problema delle testimonianze indirette, scandagliato attentamente ancora da Armando Balduino. Da specialista della letteratura canterina, già nel 1970, lo studioso asseriva che ben prima della congerie dei cantari toscani, altri testi, molto vicini ad essi per metro e struttura, circolavano in Italia. Basti pensare alle incontrovertibili citazioni che proprio Boccaccio fa della *Dama del Vergiù*³⁵ come di opera già molto nota, in cui sono presenti personaggi secondari cari alla sola tradizione italiana, perché addirittura assenti negli antecedenti francesi; oppure quando lo stesso Certaldese, nell'opera dell'amara maturità, il *Corbaccio*, fa leggere alla vedova del lamentosissimo spirito narratore,

i romanzi franceschi e le canzoni latine [...] di Lancelotto e di Ginevra e di Tristano e d'Isotta e le loro prodeze e i loro amori,

per trovarne esempi da imitare con i suoi numerosi amanti.³⁶

Testi che, in assenza di prove contrarie, Balduino considera con sicurezza in ottave, dal momento che se è vero che la stessa storia ed evoluzione del genere mostra un certo grado di rielaborazione dei testi, in nessun caso redazioni diverse, più o meno lontane, palesano mutazioni metriche significative.³⁷

Retrodatare i cantari in ottave, rispetto ai poemi del Boccaccio, è argomento delicato e foriero di nuovi sviluppi. Un dato, però, rimane incontrovertibile: l'ottava rima si affermò, nella scrittura, sulla pagina, solo con Boccaccio; che non la inventò, ma seppe rappresentarne il grande

³⁵ Come in questo famoso passo del *Decameron*: «Dioneo e la Fiammetta cominciarono a cantare di messer Guglielmo e della Dama del Vergiù». Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 1990-1992, Giornata terza, Novella decima.

³⁶ I "romanzi franceschi" sono, naturalmente, i romanzi dei cicli cavallereschi scritti in lingua d'oil fra la fine del XII e poi per tutto il XIII secolo, mentre le "canzoni latine" sono i cantari italiani, scritti in ottava rima: subito dopo, infatti, Boccaccio ne cita due: la "canzone dello indovinello" e quella di "Florio e di Biancifiore". Cfr. G. BOCCACCIO, *Elegia di Madonna Fiammetta/Corbaccio*, a cura di F. Erban, Milano, Garzanti, 1988, p. 278; ma vedi anche G. BRUNETTI, *Franceschi e Provenzali per le mani di Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», Vol. 39, 2011, pp. 23-59.

³⁷ Cfr. *Cantari del Trecento*, a cura di A. Balduino, Milano, Marzorati, 1970. Peraltro, sia detto sommessamente, ma sulla scorta di un'intuizione già di Aldo Menichetti: ma chi può affermare con certezza che tutti i cantari fossero in ottava?

tramite, dalla «matrice oitanica, attraverso i canali della diffusione colta e di quella canterino-giullaresca», alla storia plurisecolare delle nostrane lettere.

Si può quantificare, allora, l'apporto del Certaldese? Si possono, con tutta la prudenza del caso, immaginare le sue motivazioni, quando decise di servirsi di questo metro? Certo si può pensare che l'autore del *Teseida*, imbevuto di cultura francese presso la corte angioina di Napoli, abbia desiderato creare non solo e non tanto il calco del *roman* oitanico, bensì il suo prestigioso equivalente in lingua del sì, colmando un'evidente lacuna che la nostra giovane, ma già robusta letteratura, palesava nell'ambito romanzesco.³⁸ Opere coerenti, fortemente strutturate, in cui ad un certo tipo di contenuto non può che corrispondere un solo tipo di forma metrica: questi saranno i suoi poemi napoletani, nati sì da uno spunto fornito dal *roman courtois*, ma saldamente arroccati attorno ad un'intenzionalità autoriale che vuole trascendere e superare il modello di riferimento.

Un modello che, sebbene dal punto di vista del contenuto rappresentasse un'autentica miniera di gemme, punteggiato com'era da preziosi rimandi alla migliore tradizione latina, proprio dal punto di vista ritmico e rimico mostrava a quest'altezza temporale un'interna fragilità e monotonia che non poteva sfuggire alla vivace coscienza critica del giovane Certaldese.

L'infinita e inerte serie di distici di *octosyllabes* a rima baciata si mostrava in tutta la sua inadeguatezza, per lo scopo che il figlio di Boccaccino si era prefisso, quello cioè di creare una tradizione tutta italiana in un metro che palesasse potenzialità ben più ampie, rispetto all'altro, caratterizzato, per forza di prassi giullaresca, da una troppo accentuata facilità compositiva; da un andamento sintattico utile anzitutto alla memorizzazione di ampi brani e, per questo, virtualmente dilatabile all'infinito, pur sempre con lo stesso, martellante ritmo.

Dal punto di vista metrico-strutturale, però, la nostrana tradizione aveva già fornito straordinarie prove, basti pensare alla già evocata terza rima, essa sì costantemente autorinnovantesi, proprio quando si era coscientemente chiusa nella "prigione dorata" di un perimetro formale nettamente definito, tutt'altro che semplice o semplicistico. È da tenere sempre a mente,

³⁸ Per un quadro della cultura francese e delle sue influenze sul giovane ospite dei domini angioini, vedi M. BARBATO, G. PALUMBO, *Fonti francesi di Boccaccio napoletano?*, e F. ZINELLI, «*je qui li livre escrive de letre en vulgal*»: scrivere in francese a Napoli in età angioina, entrambi contenuti in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso e A. Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012, rispettivamente alle pp. 127-146, il primo, e 149-174, il secondo.

poi, in merito all'*octosyllabe*, la recisa condanna dantesca, che di esso s'era servito, basata su precise osservazioni metriche, per sferzare, a quel punto anche e soprattutto moralmente, l'intera esperienza letteraria del romanzo cortese. Peraltro, e ancora Dante *docet*, le stesse forme metriche italiane, sin dalle origini, avevano piuttosto saputo trarre sapido esempio dal *décasyllabe*, che tante affinità, pur tra notevoli mediazioni, presentava con il verso per eccellenza della nostra letteratura, l'endecasillabo.³⁹

La base era dunque ben solida: il verso non poteva che esser quello. Occorreva ora una potente impalcatura strutturale che supportasse il disegno generale dell'operazione boccacciana.

A questo punto della vicenda, ritorniamo ad Aurelio Roncaglia, che descrisse in un intervento di rara concisione e pregnanza, ciò che poteva essere avvenuto. Secondo lo studioso modenese, durante il suo periodo napoletano, Boccaccio ebbe modo di conoscere il *huitan décasyllabe*, una delle strofe predilette dalla grande tradizione cortese: si trattava di schemi basati su due o tre rime, a volte quattro, non solo formati da *décasyllables*, ma anche da versi di lunghezza inferiore che ad esso si alternavano, utilizzati peraltro anche a livelli stilistici "bassi". Nel *De Vulgari Eloquentia*, opera che sempre più dimostra la sua influenza su Boccaccio, Dante citava due canzoni d'ambito d'*ôil*, attribuendole erroneamente entrambe a Thibaut de Champagne: queste ed altre, *cantiones illustres* composte da pochi rimatori capaci di raggiungere un *gradum constructionis excellentissimum*.

Questi componimenti appartengono proprio al gruppo di *huitans*: il primo a schema AB, AB: BA, AB, il secondo AB, AB: CC, DD. Dante continuava la sua disamina degli *exempla* metrici della poesia provenzale, esaltando la perfezione formale della stanza di otto versi endecasillabi delle canzoni di Folchetto e Bertran de Born.

È un'altra canzone, però, appartenente al *corpus* di Gace Brulé, che potrebbe aver attirato l'attenzione di Boccaccio, aprendo per gli studiosi la strada a numerosi e affascinanti interrogativi.

La canzone è *Au renouvel de la douçour d'esté*; la quarta strofa, in particolare, presenta una struttura metrica rigida, ma molto familiare:

³⁹ Dante, come noto, nelle sue continue sperimentazioni aveva utilizzato la rima baciata nei settenari del *Detto d'Amore*, così come già fatto dal suo antico maestro Brunetto Latini nel *Tesoretto* e nel *Favolello*; eppure anche in quel poemetto di nemmeno cinquecento versi, il fiorentino aveva saputo trovare rime estremamente ricercate servendosi di una lingua molto elaborata.

Tant ai d'amours, mon fin cuer esprouvé	A
Que ja sans li n'avrai joie certainne;	B
Tant par sui mis tout a sa volenté	A
Que nus travauz mon desir ne refrainne;	B
Quant pluz me truis pensif et esgaré,	A
Pluz me confort as biens don tele est plainne;	B
Et vous, seigneur, qui proiez et amez,	C
Faites ausi, se joïr en volez!	C

I versi sono separati l'uno dall'altro, privi del tutto di *enjambement*; rime, e verbali e nominali e aggettivali, facili eppure pregne di rilevanza tematica. L'aspetto più eclatante, però, è senza dubbio l'ultimo distico: vera e propria clausola, si stacca nettamente dal nucleo dei primi sei versi, che è di stampo simbolicamente descrittivo, scorrendo dal *je* al *vous*; e non un referente qualsiasi, bensì il *seigneur*, di cui si evoca la partecipazione psicologica, nella condivisione del medesimo sentimento provato da chi ama.

Come è evidente, questa è una stanza che permette ampia possibilità argomentativa e una clausola finale secca, simile ad uno schiocco nella resa poetica: elegante e, al contempo, simile al distico a rima baciata del popolare romanzo cortese. Il discorso poetico, con simili premesse, si può svolgere secondo un procedimento logico molto preciso, che va dalle premesse alle conclusioni, permettendo un'articolazione estremamente varia, ma dai contorni netti e del tutto sufficienti.

Questi otto versi rappresentano il modello da cui sembra aver attinto Boccaccio e di conseguenza la tradizione cavalleresca italiana; ma, in fondo, le somiglianze tra il *huitan* e la ottava si arrestano alla struttura, allo stesso modo di come il poema ariostesco è paragonabile a quello tassiano.

Perché già il Certaldese ci aggiunse una volontà argomentativa affatto nuova, atta ad informare poemi la cui codificazione era del tutto diversa da quella lirica di Gace. Le materie del *Filostrato* e del *Teseida* richiedevano un atteggiamento volto ad affrontare esigenze persino realistiche o almeno oggettive: il modello del "grande canto cortese" doveva essere modificato, adattato, sotto molti aspetti negato. E Boccaccio lo farà, in forza di una poesia che, senza smarrire il senso lirico, tende sempre più ad esiti prosastici: ampio spazio all'*enjambement*; uso della rima in funzione grammaticale, il che ancora una volta non significa svalutazione ma affievolimento di rilievo ritmico e semantico perché le ultime parole del verso, così come quelle che evidenziano le cesure interne, non vengono caricate di tutte le tensioni poetiche. La cosa più importante, però, è che

la fusione di due o più unità strofiche, tecnica che Ariosto porterà a vette altissime, condurrà ad un delicato equilibrio di partizione, basato sempre meno sul significante e sempre più sul significato, sul senso.

Nella letteratura delle origini che s'avviava ad entrare nel rigoglioso dominio romanzo, a dir poco labile fu il confine tra prosa e poesia. D'altronde, la stessa distinzione tra cantare e poema, presenta spesso linee di confine malcerte, facendo spesso di queste due tipologie di testi cavallereschi in ottava rima, dei veri e propri "rivali".

Le più marcate differenze strutturali possono riscontrarsi nella lunghezza, ma senza trascurare l'argomento: i cantari, presenti in manoscritti di materia arturiana del tardo Trecento e del primo Quattrocento, sono sempre di dimensioni modeste, raramente oltrepassando le duecento o, in alcuni casi, le trecento ottave.

La materia carolingia informa, invece, la gran parte dei poemi in ottave, che sembrano, all'occhio del filologo, creature eminentemente appartenenti al secolo XV, e per questo destinati anche alla lettura, oltreché alla recitazione in piazza; di lunghezza ben diversa dai cantari, perché suddivisi sin dal primo apparire in decine di canti (altresì cantari) e composti da migliaia di versi, incasellati in strutture sempre più certe e sicure, con lo scorrere del tempo.

Ad unire, però, gli uni e gli altri è il sostanziale anonimato che ne permea la tradizione manoscritta. Tradizione che presenta, per ognuna di queste opere, una o due copie al massimo, a volte mutile, spesso imperfette. Come detto in precedenza, stiamo pur sempre parlando di un repertorio "volatile", steso ad uso e consumo di artisti dell'improvvisazione, che recitavano i loro versi in un luogo, ed erano pronti a ripartire l'indomani per altri lidi, abbisognando perciò di testi di servizio che fossero leggeri e pratici da maneggiare.

Veri e propri professionisti dello stupore e della meraviglia, in alcuni casi maestri, di cui quasi mai s'è conservata la memoria. Mattatori e improvvisatori che hanno assolto una funzione senza mezzi termini fondamentale, prima della rivoluzione della stampa, che prediligerà peraltro il patrimonio carolingio, rispetto a quello arturiano, pur ben presente: *in primis*, per la trasmissione dei testi, *in secundis*, per lo stesso sviluppo del genere, perché a fronte di un Boccaccio che determina gli sviluppi della tradizione colta, ci sono decine di scrittori colti che, in un arco temporale piuttosto lungo, non hanno saputo, voluto, potuto alimentare la ormai consolidata tradizione delle rime in ottave, spesso pregiudizialmente.

Ancora una volta viene messa in risalto una caratteristica ben precisa della storia della letteratura in ottava rima: l'operosità di figure che, senza mezzi termini, sono sempre state definite secondarie e marginali; la loro capacità di riadattare tutto il materiale a disposizione in base alle esigenze del contingente, investendosi, a seconda del momento storico, del ruolo di autori, copisti e, naturalmente, di interpreti (in questo coadiuvati alacramente da nuove figure professionali, quali erano i primi pioneristici editori): tutto questo porta ad uno sviluppo delle nostre lettere certo tumultuoso, in qualche misura confuso e a tratti confusionario, latamente "anarchico", come lo definisce argutamente Marco Villoresi,⁴⁰ eppure privo di preconcetti e preclusioni; che tutto sapeva e voleva accogliere, in forza della sola capacità attrattiva esercitata su un pubblico sempre affamato di nuove storie o di rimescolamenti delle già usate. Un'arte, perché tale è giusto definirla, sicuramente povera, ma che seppe, col trascorrere del tempo, mentre si sottoponeva al vaglio del pubblico delle piazze, rafforzare stilemi e selezionare il materiale più adatto, che arriverà integro fino ai grandi poeti della stagione aurea del Rinascimento, che se ne appropriarono come si fa con un bene prezioso ereditato da antichi e cari parenti.

Bibliografia

- ALIGHIERI D., *De Vulgari Eloquentia*, cura e note di S. Cecchin, in *Opere minori di Dante Alighieri*, Vol. II, Torino, UTET, 1986.
- BALDUINO A., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984.
- BARBATO M., PALUMBO G., *Fonti francesi di Boccaccio napoletano?*, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso e A. Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012.
- BARTOLI L., *Considerazioni attorno ad una questione metricologica. Il Boccaccio e le origini dell'ottava rima*, in «Quaderns d'Italià», 4-5, 1999-2000.
- BERTOLUCCI V., *Morfologie del testo medievale*, Bologna, il Mulino, 1989.
- BOCCACCIO G., *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di A. Roncaglia, Bari, Laterza, 1941.
- Id., *Teseida*, a cura di A. Limentani, Milano, Mondadori, 1992 (ed. orig. 1964).
- Id., *Teseida*, in *Opere in versi – Corbaccio – Trattatello in laude di Dante – Prose latine – Epistole*, a cura di P. G. Ricci, Milano – Napoli, Ricciardi, 1965.
- Id., *Tutte le opere, Caccia di Diana – Filocolo*, a cura di V. Branca e A. E. Quaglio, Milano, Mondadori, 1967.

⁴⁰ Cfr. M. VILLORESI, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 11-17.

- Id., *Elegia di Madonna Fiammetta/Corbaccio*, a cura di F. Erbani, Milano, Garzanti, 1988.
- Id., *Decameron*, a cura di V. Branca, 2 voll., Torino, Einaudi, 1990-1992.
- BOIARDO M. M., *Orlando Innamorato*, a cura di Giuseppe Anceschi, 2 voll., Tomo I, Milano, Garzanti, 1978 (V edizione, 2003).
- Id., *L'Inamoramento de Orlando*, in *Opere*, ediz. crit. a cura di A. Tissoni Benvenuti e C. Montagnani, introduzione e commento di A. Tissoni Benvenuti, in *La Letteratura Italiana. Storia e Testi*, Vol. XVIII, Tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1999.
- BOLOGNA C., *La macchina del "Furioso". Lettura dell' "Orlando" e delle "Satire"*, Torino, Einaudi, 1998.
- BRUNETTI G., *'Franceschi e Provenzali' per le mani di Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», Vol. 39, 2011.
- BRUNI F., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, il Mulino, 1990.
- CAROTENUTO G., *Letteratura greca. Storia Testi Traduzioni*, 3 voll., Vol. III, *L'Ellenismo e il periodo greco-romano*, Treviso, Canova, 1995.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Romanzi*, a cura di G. Agrati e M. L. Magini, 5 voll., Milano, Mondadori, 1983, undicesima ristampa, 1997.
- CURTIUS E. R., *Letteratura Europea e Medio Evo Latino*, tit. orig., *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern, Verlag. A. Francke, 1948; trad. it. di A. Luzzatto e M. Candela, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- DE ROBERTIS D., *Studi e problemi di critica testuale*, «Problemi di metodo nell'edizione dei cantari», Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961.
- Id., *Cantari antichi*, in «Studi di filologia italiana», XXVIII, 1970.
- DIONISOTTI C., *Appunti su antichi testi*, in «Italia Medioevale e Umanistica», VII, 1964.
- Il romanzo*, a cura di M. L. Meneghetti, Bologna, il Mulino, 1988.
- IMPELLIZZERI S., *La letteratura bizantina (Da Costantino a Fozio)*, Firenze-Milano, Sansoni e Edizioni Accademia, 1975.
- La letteratura romanza medievale. Una storia per generi*, a cura di C. Di Girolamo, Bologna, il Mulino, 1994.
- Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Vol. I, *Le origini, il Duecento, il Trecento (La storia e gli autori)*, *Tradizione letteraria in Dante, Petrarca e Boccaccio*: R. Mercuri, *L'esperienza napoletana di Boccaccio*, Torino, Einaudi, 2007.
- Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Vol. III, *Le forme del testo, I. Teoria e poesia; I. Le strutture della poesia*: A. Menichetti, *Problemi della metrica*; *II. Le forme della poesia*: G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, Torino, Einaudi, 2007.
- MONTAGNANI C., *Il commento al Teseida di Pier Andrea De' Bassi*, in *Studi di Letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983.
- Id., *Il commento al Teseida di Pier Andrea De' Bassi e la tradizione di Ovidio nel primo Quattrocento*, in «Interpres», V, 1983-1984.
- RICO F., *Biblioteca spagnola. Dal Cantare del Cid al Beffatore di Siviglia*, tit. orig.,

Breve biblioteca de autores españoles, ©, Francisco Rico, 1990; trad. it. di S. Piloto di Castri, Torino, Einaudi, 1994.

RONCAGLIA A., *Per la storia dell'ottava rima*, in «Cultura Neolatina», Bollettino dell'Istituto di Filologia Romanza dell'Università di Roma, XXV, fasc. 1-2, 1965.

SURDICH L., *La cornice d'amore. Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987.

VILLORESI M., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005.

WILKINS E. H., *Boccaccio's first octave*, in «Italica», Vol. 33, 1, Mar. 1956.

ZINELLI F., «*je qui li livre escrive de letre en vulgal*»: scrivere in francese a Napoli in età angioina, in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso e A. Perriccioli Saggese, Bruxelles, Peter Lang, 2012.

PRIMA DEGLI SCHEMATA...
ALLE ORIGINI DELL'ARS NARRANDI DI BOCCACCIO:
ELEMENTI DI GRAMMATICA DIEGETICA IN DUE EPISODI
DEI LIBRI IV E V DEL *FILOCOLO*

Poco senn'ha chi crede la Fortuna
o con prieghi o con lacrime piegare,
e molto men chi crede lei fermare
con senno, con ingegno, o arte alcuna.
[Boccaccio, *Rime*, LXXXIX, vv. 1-4]

Esplorare – all'interno del produzione in prosa del Boccaccio – l'universo dei possibili legami intertestuali tra il *Filocolo* e il *Decameron* è, sul piano palinsestico, un percorso esegetico volto ad analizzare possibili tracce *in nuce* fra *ipotesto et ipertesto*: tra un'opera – da un lato – che rappresenta sia l'esordio narrativo di Boccaccio, con un omaggio *en abîme* all'amata Napoli, sia l'originaria *palestra* della prosa e dell'arte narrativa; e – dall'altro versante – il capolavoro che, qualche tempo dopo, segnerà sia la nascita della narrativa moderna, sia l'estrema e ben più grande prova fabulativa del Certaldese.

L'intreccio del romanzo napoletano si connota per una diegesi *magmatica*¹,

¹ «In quest'opera così ricca di futuro, ma così macchinosa, la composizione in un tutto organico venne a mancare, nonostante le ingegnose intenzioni di unità» C. MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio*, Bari, Laterza, 1989, p. 59. Questa *amplificatio* è il sostrato fondamentale che differenzia il *Filocolo* dai precedenti cantari da cui trae la trama del racconto.

«La leggenda – composta di elementi bizantini e rispondente agli ideali letterari dell'Occidente, che prediligeva l'avventura, il mistero e il meraviglioso dell'Oriente, e amava suggellare l'amore con la religione – trovò la prima forma poetica in Francia durante i secoli XII-XIII, in più di un poemetto (ed. di I. Bekker, Berlino, 1844, e di E. du Méril, Parigi, 1856), mentre già nel 1220, attingendo ad una redazione francese, anteriore a quelle note, K. Fleck la traduceva in tedesco (ed. di E. Sommer, Lipsia, 1846). Così, durante i secoli XIII-XIV, variamente si atteggiava nelle diverse vesti linguistiche, in Inghilterra, in Olanda, in Scandinavia, ecc. (cfr. Berlino, E. Hausknecht, 1885), mentre in

che sfocia facilmente nello «strabocchevole della trama»²: non solo l'*inventio* sembra prevalere sulla *dispositio*, ma spesso permane una «spiccata tendenza all'*amplificatio*»³. La *quête* di Florio/Filocolo si dipana lungo i primi tre libri secondo una trama che – in termini musicali – potrebbe definirsi *variazione sul tema*: uno stesso episodio può vivere una diegesi plurima, attraverso la tecnica della ripetizione. Il cambio di voce non sarà mai casuale, perché l'autore tende ad arricchire⁴ il *tema* diegetico secondo una pluralità di *canoni*⁵: sembra di assistere, per dirla altrimenti, ad un *Liederreise*⁶, in cui ogni nuovo *Lied* può aggiungere anche solo un particolare, ma tale aggiunta impreziosisce e completa i *Lieder* precedenti. L'opera procede, quindi, per dinamiche tutt'altro che agili nella prima parte, ma assume un carattere ben più *torrentizio* nel quinto ed ultimo libro, laddove ormai l'agnizione di Florio e il salvamento miracoloso di sé e dell'amata Biancifiore possono rapidamente evolvere verso un *nostos* che li vedrà non solo eroi convertiti alla fede cristiana, ma felici eredi del regno di re Felice, a sua volta toccato dalla conversione proprio per opera del figlio Florio. L'*happy end* sembra muoversi lungo la linea del ritorno dell'eroe in patria, secondo gli stilemi del più classico *ulissismo*⁷, modernamente riveduto e corretto in chiave di *Bildungsroman*.

Un fatale destino odepórico, quello del protagonista, che già sembra inscritto nei tre Arcani che costituiranno la tela, la struttura portante del più maturo capolavoro di Giovanni Boccaccio, ma che già ora – nella parte mediana e risolutiva del *Filocolo* – sembrano affiorare come prefigurazio-

Italia, forse attraverso un testo franco-veneto, dava origine al *Cantare di Fiorio e Biancifiore* (ediz. di V. Crescini, Bologna, 1889), di cui sono redazioni parallele quella in greco del secolo XIV (Φλωρίος και Πλατζιαφλώρε) e l'altra in castigliano, fino al *Filocolo* del Boccaccio, che negli anni 1336-38 rielaborava con più matura tecnica artistica l'antica leggenda, traducendo in essa i passionali erramenti della sua fantasia.» (in *Enciclopedia Italiana Treccani*, 1932).

² C. MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio*, cit. p. 58.

³ *Ibidem*.

⁴ La critica ha messo in evidenza come tale strategia narrativa non raggiunga esiti sempre felici perché, come già detto, resta alto, nel *Filocolo*, il rischio di cadere in una *amplificatio* che – pericolosamente – a fronte di una precaria unità rende il tutto *macchinoso* (per usare la già citata definizione di C. Muscetta).

⁵ In senso strettamente musicale.

⁶ In campo musicale, una serie di canzoni (generalmente tre o più) legate da un singolo tema narrativo.

⁷ «La separazione dei due amanti determina il particolare ulissismo di Florio, la cui *quête* non resta un puro e semplice errare cavalleresco, ma sin dall'inizio si configura come "esercizio", "educazione alla vita": C. MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio*, cit., p. 56.

ne «[degli] archetipi costitutivi e [degli] idola morali della sua visione del mondo»⁸ nel maturo *master pièce*.

Il segmento diegetico che costituisce la zona centripeta, e centrifuga, dell'opera corre fra III e IV libro. In particolare, si segnalano due capitoli che si richiamano in chiave speculare e rappresentano i confini di questa zona mediana: il capitolo 67 del III libro ed il capitolo 87 del IV. Una zona particolarmente significativa: al suo interno – nei capitoli 14–72 del IV libro – si distribuisce la sezione, proletticamente famosa, delle tredici questioni d'Amore: una sezione che si fa fatica, ormai, a considerare una divagante sospensione, quasi una pura *ars (bene) loquendi*, relegata in un *cantuccio* diegetico rispetto alla tensione dell'*ars vivendi* del percorso di formazione del protagonista. Si tratterebbe di un cantuccio collocato troppo al centro della scena: posto nel *turning point* dell'intreccio, esso catalizza su di sé dinamiche diegetiche che sembrano costituire la dimensione teoretica dell'*ars amandi*, alla vigilia dell'ultima e più terribile catabasi del protagonista che è preludio alla sua conseguente e definitiva anabasi.

La *diegesi fluttuante del Filocolo*⁹ giunge al capitolo 67 con la *Partenza* dell'Eroe: tradito dai genitori – calunniatori, menzogneri e vendicativi – Florio lascia la sua terra all'insegna di un *ulissismo* non tanto di matrice omerica quanto di chiara ascendenza dantesca.

Nella “gran sala”, Florio convoca i fidati compagni «Ascalion e Parmenione e Menedon e Messaallino» ai quali tiene la sua particolare “oracion picciola”. Essa si apre sulla constatazione delle incoercibili forze d'Amore di cui non è necessario fornire dimostrazioni, «se mai di Elena, o della dolente Dido, o dello sventurato Leandro e d'altri molti avete udito parlare». E nel dipanare questa lunga teoria di antichi e nobili esempi, Florio colloca anche se stesso:

che l'amore di Biancifiore abbia sopra me grandissima forza e muovami a grandi cose, potrete appresso per le mie parole comprendere.

Segue una ennesima ripetizione della sua triste vicenda, un suo alto e nobile *Lied*, per concludere categoricamente che

⁸ E. SANGUINETI, *Gli “schemata” del “Decameron”*, in *Il chierico organico*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 47.

⁹ G. CHIECCHI, *Le “anticaglie” del Filocolo: fondazioni e metamorfosi*, in *Dante, Boccaccio, l'origine – Sei studi e una introduzione*, Firenze, Olschki, 2013, p. 90.

Ora è mio intendimento di già mai non riposare, infino a tanto che
colei cui io più che altra cosa amo, ritrovata avrò.

Per questo motivo, egli spiega, li ha convocati, «sì come a me più cari»,
«per caramente pregarvi che della vostra compagnia mi sovvegnate»¹⁰.
Questa riedizione moderna della dantesca «*compagna/ picciola*»¹¹, ha anche
un suo leader carismatico

E massimamente te, Ascalion, le cui tempie già per molti anni bian-
chissime, più riposo che affanno domandano, acciò che sì come padre
e duca e maestro ci sii

Sembra di essere in presenza di un vero palinsesto del binomio Dante-
Virgilio, perché – si dice – «il cercare i non conosciuti luoghi senza guida
ci saria duro». Il finale di questo fondamentale discorso ha una conclu-
sione esortativa ben nota:

con ciò sia cosa che noi non ci nascessimo per viver come bruti, ma
per seguire virtù la quale può rendere le memorie degli uomini “et-
terne [...] così come le nostre anime sono.

In questo ipertesto scopertamente dantesco si pone in primo piano la
tensione insopprimibile verso l’oggetto del desiderio: Biancifiore rappre-
senta per il giovane innamorato il senso della sua ricerca e della sua vita,
insomma il punto di arrivo del suo *nostos*

Quivi, o per amore o per ingegno o per forza intendo di rivolerla.

Perfettamente orientato all’interno del *romanzo di avventura e di prove*¹²,
il viaggio per mare di Florio è ostacolato dalla “misera fortuna”: una ter-
ribile tempesta sta per sommergere la “sconsolata nave”. L’imprevisto caso
li balestrerà, dopo un terribile naufragio, sulle coste di Napoli. Qui l’attesa
del tempo favorevole per riprendere caparbiamente il largo è snervante:

Videro Filocolo e’ suoi compagni Febeia cinque volte tonda e altre-
tante cornuta, avanti che Noto le sue impetuose forze abandonasse:
né quasi mai in questo tempo videro rallegrare il tempo

¹⁰ Cfr. Purg., I, 54.

¹¹ Inf. XXVI, 101-102.

¹² Il riferimento è all’opera di M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

«Cinque volte racceso e tante casso / lo lume era di sotto da la luna, / poi che 'ntrati eravam ne l'alto passo» è la famosa indicazione temporale dell'impresa di Ulisse in *Inferno* XXVI: una dialettica *stasi vs movimento* connota un'impresa blasfema, caratterizzata dal cattivo uso dell'ingegno, rispetto ad un'impresa impedita, quella del giovane eroe dell'Amore che proprio nell'ingegno fonderà le sue speranze di successo, contro ogni sfavorevole previsione.

Ma, nel frattempo, c'è Napoli e l'intermezzo delle questioni d'Amore. Un *ragionare* d'amore unito, in chiave indissolubilmente dittologica, con l'*agire* per amore: l'impresa che Florio si accingerà ad affrontare avrà tutti i connotati di una *Prova* impossibile. Biancifiore viene sì ritrovata, ma è chiusa in una torre inaccessibile e inviolabile. Nessuna speranza sembra esserci per il novello Ulisse: Alessandria non si configura come Itaca e l'uso della forza non può avere alcuna speranza di sovvertire lo *status quo*.

Sarà Dario, «amico intimissimo» di Bellisano, verso il quale lo aveva condotto il suo Virgilio/Ascalion a riassumere – in IV, 87 – la situazione affatto semplice nella quale Florio e la sua «compagna picciola» si trovano e a prefigurare le possibili strategie:

Signori io non discerno quivi se non tre vie, delle quali l'una ci conviene pigliare, e mancandoci queste, niuna altra ce ne so pensare. Le quali tre, queste sono esse: *o per prieghi* riaverla dall'amiraglio, *o per forza* rapirla dalla torre, *o con ingegno* acquistare l'amicizia del castellano, la quale avendo, non dubito che a fine si verria del vostro intendimento. (IV, 87 corsivo nostro)

Considerato che è del tutto vano esperire la variante «per prieghi», rimane inalterata l'opzione «per forza / per ingegno», già contemplata nell'*orazion picciola* di Florio in III,67. Ma se anche un'azione violenta non è plausibile, vista la sensibile disparità delle forze in campo, sarà allora possibile percorrere un'unica strada: «di queste altre mi pare il migliore con ingegno l'amicizia del castellano pigliare» (IV, 87). Il compito di irretire Sadoc, guardiano della torre, sarà preso da Florio, non prima di un fondamentale soliloquio sulle donne e sull'amore che innerva, in una studiata pausa evenemenziale, il capitolo 89: un vero *teatro dell'anima*, in cui l'io scisso argomenta i pro e i contro di un'impresa altamente pericolosa, illustrando innanzitutto a sé stesso la dialettica fra due opposte visioni: la vanità del muoversi per «niuna cosa, se non una femina» si oppone alla *condicio sine qua non* dell'«io non potrei senza amore vivere». È una pagi-

na esemplare di quella *novitas* che emerge con grande rilievo sulla enfasi della ripetizione magmatica della diegesi

Fra le pieghe di tanta eloquenza possiamo sorprendere i chiaroscuri delicati di un'indagine psicologica affatto nuova, sorretta da una approfondita dinamica delle passioni.¹³

La determinazione di Florio non indietreggia nemmeno nell'andare con il pensiero a «quanti perirono già per non volere le loro *folli* imprese lasciare»; e in questa *storia allo specchio* al suo *piccolo sé* che, pensando a come l'*alter ego* sia andato a cercare i pericoli, lo apostrofa

Folle se' stato cercandoli, e sarai se a questo ti metti,

il *gran sé* ha agio di ribattere

Folle no: ma innamorato sì: così agli innamorati conviene vivere (corsivi nostri).

Non sarà il *folle volo* dantesco a connotare l'animo intrepido dell'innamorato, pronto ad affrontare, in disarmante chiave titanica, una *folle* impresa, se ormai si sente felicemente irretito nelle (ovidiane) “reti d'amore” (IV, 89, 11) e determinato a liberare l'amata dalla inaccessibile torre dell'ammiraglio:

Ella sarà per me con ogni ingegno, con ogni forza ricercata: aiutinmi gli iddii nelle cui mani mi rimetto (IV, 89, 11).

Per la terza volta, Florio sintetizza nel binomio “ingegno/forza” la chiave di volta della sua impresa, non senza la debita invocazione di aiuto rivolta agli dei.

L'impresa può avere inizio e si distenderà nei capitoli 91-151 del IV libro, prima della fondamentale agnizione, connotante il capitolo 152, che può veramente definirsi l'inizio dell'*happy end*.

In questo ampio e avventuroso segmento diegetico, la dialettica fondamentale è proprio fra due degli Arcani che avranno più distesa e calibrata articolazione nel *Decameron*: dopo l'iniziale e magistrale esemplificazione dell'*Ingegno*, sembrerà la *Fortuna* a prevalere e ad avere la meglio sui due

¹³ C. MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio*, cit., p. 59.

amanti colti in flagrante. Una duplice eco tra passato e futuro – fra *Inferno*, V e *Decameron* IV, 1 – sembra connotare questo episodio.

Nella prima parte della macrosequenza ha la meglio l'*Ingegno* di Filocolo: irretisce il guardiano Sadoc fino a farselo amico, attraverso quel surrogato della guerra che è il gioco degli scacchi¹⁴: lo fa vincere e ne conquista prima la fiducia e poi l'amicizia. Il guardiano loda la liberalità e la cortesia dell'avversario e lo invita a rivelargli in quale modo potrà essergli utile. Solo a questo punto Filocolo gli apre il suo «dubitoso cuore»: prima gli racconta la sua storia (è l'ennesima iterazione diegetica) secondo la duplice coordinata dell'incoercibilità delle forze di Amore e della misteriosità della Fortuna («hammi qui la fortuna balestrato»), poi azzarda la richiesta per la quale ha agilmente lavorato di ingegno nei suoi confronti:

o che io dalle vostre mani sia ucciso o che voi a Biancifiore parlare mi facciate (IV, 102).

Il pieno successo di Filocolo è nelle parole del suo antagonista

Ben m'ha costui con sottile ingegno recato a quello che non credetti mai che alcuno mi recasse (IV, 103).

Ma è solo la prima parte della lunga partita. Sadoc non può tirarsi indietro: fa nascondere l'amico in una delle ceste di fiori che l'ammiraglio regalerà alle giovani e belle donne rinchiuse nella torre e, in questa sorta di rivisitazione galante del mito del cavallo di Troia e del rovesciamento straniante della spelonca di Polifemo, Filocolo sarà solo sfiorato dalle mani dell'ammiraglio, il quale, mentre accarezza i fiori della cesta più bella, è già rapito dall'immaginare – in chiave trasfigurata – l'uguale bellezza di colei che è la destinataria del dono floreale. E tutto questo avviene in momenti di topica *suspense* nei quali il feroce ammiraglio non si accorge dell'atroce inganno¹⁵. Con l'aiuto della figura intermediatrice della serva,

¹⁴ Il simbolismo del gioco si ricollega alla strategia di guerra: il *combattimento* fra i pezzi bianchi e neri sul campo di guerra rappresentato dalla scacchiera mette in gioco l'intelligenza e il rigore dei giocatori. Interessante notare che in tutte le lingue celtiche il gioco degli scacchi è definito, letteralmente, *intelligenza del legno*: irlandese *idchell*; gallese *gwyddwyll*; bretone: *gwezboell*. (cfr. J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR, 2002, Vol. II, p. 327.

¹⁵ «Mise allora l'amiraglio le mani in quella, e pensando a Biancifiore, a cui mandare la dovea, tanto affettuosamente di quelle prese, che de' biondi capelli seco tirò, ma nol vide. Quale allora la paura di Filocolo fosse io nol crederei sapere né potere dire, però

Glorizia, Filocolo sarà condotto nella camera dell'amata dove promette di rimanere nascosto fino alla notte veniente. Nel frattempo, istigata dalla serva, Biancifiore ha modo di manifestare il suo alto, puro, nobile e cristallino sentimento d'amore nei confronti del perduto Florio, il quale dal suo nascondiglio la ascolta, e con grande fatica si trattiene dall'uscire allo scoperto. Cosa che farà puntualmente appena la donna amata si addormenta sognandolo. Sogno e realtà si mescolano fino al risveglio che – tra timore e incredulità – riporta Biancifiore alla più impensata delle possibilità. Il «cominciaronsi i due amanti a far festa l'uno all'altro» rappresenta il primo movimento di un crescendo che trova la sua icastica apoteosi nella scena del matrimonio davanti alla statua di Cupido: è il coronamento del loro amore, secondo il più classico degli orizzonti d'attesa, dopo di che

Dilettaronsi i due amanti convenevole spazio negli amorosi congiungimenti (IV, 122).

Ma è tempo che la Fortuna si riprenda quanto ha elargito: dopo il Trionfo dell'Amore il sonno rapisce i due amanti e dà modo alla Tyche di riprendersi il campo

La fortuna, ancora alle prosperità loro non ferma, con inoppinato accidente s'ingegno d'offenderli (IV, 125, 2).

Il terzo Arcano si prende la scena in una emblematica personificazione declinata secondo la coordinata dell'Ingegno. L'Ammiraglio, infatti, cerca lenimento alla sua improvvisa malinconia attraverso la visione di Biancifiore e, all'insaputa di tutti, si reca nella torre dove «vide lei con Filocolo dormire abbracciati insieme»: la reazione violenta viene miracolosamente fermata da Venus che, «messasi in mezzo», frena «l'acerbo colpo [...] per che niente furono offesi». La seconda reazione dell'Ammiraglio è molto più vicina a quella che nel *Decameron* vedrà protagonista Tancredi, sua figlia Ghismonda e il giovane Guiscardo nella novella che fa da *ouverture* alla IV giornata dedicata agli amori infelici:

senza destarli se ne partì della camera, infiammato contra loro, e in tutto deliberando nell'acceso animo di tal fallo farli punire.

La successiva cattura dei due amanti è solo il primo atto del progetto vendicativo dell'ammiraglio: «con deliberato animo elesse che la loro vita per fuoco finisse». Un rovesciamento repentino della situazione euforica, raggiunta dall'ingegnosità del protagonista, vede ora Filocolo pronto a sostenere «il disonesto assalto della fortuna»; ma egli, pur pronto a pagare il prezzo della sua colpa, chiede – nel contempo – che sia risparmiata la vita alla sua amata

Io non curo della mia morte, però che io l'ho con ingegno cercata: sia solamente costei, che per me senza colpa muore, aiutata da voi (IV, 128).

La sua donna dimostra pari virtù e non è da meno rispetto al suo valoroso amante: Biancifiore, dopo aver accusato la «nimica fortuna»¹⁶ del cui occulto progetto ella ignora le trame, accusa se stessa e discolpa completamente l'amato compagno di sventura davanti all'ammiraglio e alla folla degli astanti, secondo una linea difensiva che pone al centro la nobiltà e l'incoercibilità delle forze d'Amore:

Egli ha amato, e amando ha fatto quello che voi già faceste. Costretto è ciascuno a seguir le leggi del suo signore. Egli fece quello che Amore gli comandò (IV, 130).¹⁷

Discolpando completamente il giovane, ella accusa se stessa quale unica responsabile del misfatto, partendo dal frequentato stereotipo della *malvagia natura delle donne*:

ma io, malvagia femina, non servai il dovere all'amiraglio sotto la cui signoria mi stringevano i fati. Io sola peccai, dunque io sola merito di morire; muoia dunque io, e Florio, che niente ha meritato, viva. (IV, 130).

Alla vista di «due fuochi per la morte», Filocolo chiede la grazia che «una medesima fiamma ci consumi» visto che «agli iddii e alla nimica fortuna e a voi piace che noi moriamo» (IV, 131). L'ammiraglio è pronto ad accontentarli visto che

¹⁶ «O nimica fortuna, qual peccato a sì vile fine mi conduce, avendomi in vita tenuta con più miserie che altra femina, io nol conosco».

¹⁷ Sembra echeggiare la famosa definizione dantesca relativa al dolce stil novo, in *Purgatorio*, XXIV, 52-54.

con quella forza ardon le fiamme i due, che l'uno: siagli conceduto di morire con lei, con cui la colpa commise (IV, 131).

Ma, nel punto supremo del sacrificio, Filocolo offre un'ulteriore esemplare testimonianza del suo amore per Biancifiore: le porge un anello miracoloso che avrà il potere di tenere lontano da lei l'ardore delle fiamme. Ma anche in questa circostanza la reazione di Biancifiore è degna dell'offerta del suo amato: rifiuta il dono e, anzi, dà un esempio di speculare nobiltà d'animo: sapere che Florio possa aver salva la vita è la sua più grande consolazione e, pertanto, desidera proprio che sia il suo amante a tenere con sé il miracoloso amuleto. Mentre attendono la morte, «rifiutando ciascuno all'altro l'anello», non resta che l'inatteso intervento divino a salvare i due condannati: Venere prende a cuore il destino dei due giovani amanti e «commosse il cielo» tutto e, in modo particolare, Giove. La dea, allora, appare ai due sfortunati amanti: la “nimica fortuna” è stata sconfitta dalla nobiltà del loro amore: «le vostre voci hanno commossi i cieli e impetrato aiuto»

Io sono la vostra Citera, madre del vostro signore. Questa sarà l'ultima ingiuria a voi e fine delle vostre avversità, dopo la quale voi pacificamente, avendo vinto la contraria fortuna, viverete. (IV, 134)

Non sarà l'intervento, ancorché tardivo, di Ascalion e dei suoi compagni in difesa del loro amato Florio a portare salvezza, ma è il miracoloso evento che impedisce all'ammiraglio in persona di recar danno ai due condannati e lo induce ad una diversa rilettura degli eventi e ad una ripescente analisi del suo agire: «io operai male dannando i due giovani a morte villana senza notizia di loro avere», oltre che al riconoscere l'intervento sovranaturale. Florio narra all'ammiraglio la sua storia, e l'agnizione si iscrive, ancora una volta, sul modello dantesco:

Quando l'amiraglio udì ricordare il re Felice e dire: “la mia madre venne a mio padre di questi paesi”, rimirò Filocolo nel viso e disse: – Ahi, giovane non mi ingannare, scuopramisi la verità intera.

Ricevuta la conferma che il giovane non sta affatto mentendo, l'ammiraglio può aprire finalmente il suo cuore al ritrovato nipote, scampato da una inopinata morte per sua mano

L'amiraglio non aspettando più parole, lieto senza comparazione così a cavallo com'era, abbarcciò Filocolo, e baciollo centomila volte: – O caro nipote! O gloria de' parenti miei! O spettabile giovane, tu sii il ben venuto. Io, fratello alla tua madre, non conoscendoti, oggi t'ho tanto offeso. (IV, 152).

Nel giorno delle nozze, prontamente allestite per volontà dell'ammiraglio, questi tiene un discorso che è – l'ennesima – ricapitolazione dell'intera vicenda che vede protagonista il ritrovato nipote e la sua, ormai moglie, Biancifiore. In questo Lied, ancora una volta, l'intera vicenda si orienta intorno alla stella polare della Fortuna: il racconto inizia, quale ennesima iterazione, dalla causa originaria sottesa agli eventi: la volontà della «non stabile fortuna» da un lato, contrapposta alla forza incoercibile dell'Amore, dall'altro, che ha spinto Florio a cercare la donna amata fino a ritrovarla, prigioniera, nella inaccessibile torre custodita da Sadoc

E qui da lui, molti pericoli medianti, seguita, *con sottile ingegno* s'argomentò di congiungere quello che 'l padre con tanti avvisi avea voluto dividere (IV 159, corsivo nostro).

“La festa grande” può, dunque, aver inizio all'insegna della “mutata fortuna”. È questo un *leit motiv* che accompagnerà i capitoli finali del IV libro per concludersi nell'*explicit* pacificante del capitolo 165:

Contenti adunque Filocolo e Biancifiore della *mutata fortuna*, nella gran festa più giorni si dimorarono, [...] desiderando di tornar omai lieti al vecchio padre. (IV, 165, corsivo nostro).

Da questo punto in avanti, il IV e il V libro potranno davvero disegnare un pacificato *nostos*, ormai scevro dai colpi della fortuna. I *loci* nei quali, infatti, si tornerà a parlare di lei saranno numericamente inferiori alla copiosità delle occorrenze presenti nel IV libro e – cosa più interessante – connotati dalla dimensione del ricordo oppure delle riflessioni sul suo potere. Ma prima di operare questa ricognizione, si intende – rapidamente – dare qualche cenno della medesima storia in altre due fonti.

L'importanza della triade archetipica esaminata si mostra ancor più nella sua evidenza stilematica dal confronto con due significativi modelli: *Le conte de Floire et Blancheflor* della metà del XII secolo¹⁸, concordemente

¹⁸ «Les critères strictement linguistiques témoignent d'une relative ancienneté du

ritenuto un archetipo fondamentale non solo per l'elaborazione del *Filocolo*; il trecentesco *Cantare di Florio e Bianciflore* che ha diviso la critica sullo spinoso problema della datazione e – di conseguenza – sul rapporto di filiazione con l'analoga opera di Boccaccio¹⁹. Le due edizioni del cantare, quella francese e quella anonima italiana, convergono sulle dinamiche atanziali che spingono il protagonista ad irretire Sadoc attraverso la strada della corruzione: entro questo scenario predominante, manca un aspetto determinante – l'arte della finzione – espressione di raffinato *ingenium*, messa in campo dal giovane innamorato. Si sottolinea invece l'avidità del guardiano, sulla quale Florio fa leva per rendere “collaborativo” l'irriducibile custode. Nel *Filocolo*, invece, la tattica adottata contempla – certamente – la donazione di oro e denaro, come avviene anche nel cantare, ma tale elargizione è parte coadiuvante di un più complesso duello psicologico, nel quale Filocolo, stratega finissimo, si conquista progressivamente la fiducia e la stima del suo antagonista, proprio sul piano della magnificenza e della liberalità. Sadoc sarà costretto a riconoscere il sottile *ingenium* dell'antagonista, ma solo a giochi fatti e, ormai, non potrà che mostrarsi altrettanto riconoscente, mettendo a repentaglio la sua stessa vita, per

poème. Se fondant sur la comparaison entre *Floire et Blancheflor* et les principales ouvres romanesques de la seconde moitié du XII siècle, Maurice Delbouille a proposé une datation plus précise, 1160-1161. [...] Si l'on retient d'autre part pour l'*Ensenhamen* de Guiraud de Cabrera, qui cite un poème de *Floris*, la date approximative de 1150 proposée par Irér Née Cluzel et Martin de Riquer, on obtient un faisceau d'indices qui permettent de placer le *Conte de Floire et Blancheflor* aux environ de 1150.» (in *Le conte de Floire et Blancheflor* édité par Jean-Luc Leclanche, Paris, Librairie Honoré Champion, 1983, p.11) testo fondamentale per operare un confronto sia con il Cantare trecentesco, sia con il *Filocolo*. Per quanto concerne l'analisi relativa all'impresa di Floire/Florio contro Sadoc guardiano della *Torre delle fanciulle* si vedano, dalla citata edizione francese, i vv. 2133 – 2209, che rappresentano una scena abbastanza simile quella del cantare anonimo italiano trecentesco e ben diversa dalla *amplificatio* del Boccaccio.

¹⁹ La prima edizione critica di questo cantare, opera di Vincenzo Crescini, Bologna, 1899, è preceduta da quasi seicento pagine di introduzione sul problema dei suoi possibili rapporti con il romanzo di Boccaccio: un meticoloso confronto con altre versioni “meridionali” e con il *Filocolo* in particolare, «ed arrivò alla conclusione che il testo in ottave doveva ritenersi cronologicamente anteriore al romanzo» (A. BALDUINO, *Cantari del Trecento*, Milano, Marzorati, 1970, pp. 33-34). Tesi accettata anche da Antonio Enzo Quaglio e da Armando Balduino nella citata edizione Marzorati dei *Cantari del Trecento*, in essa si riporta anche la opposta tesi di Angelo Monteverdi il quale «ha creduto di poter dimostrare con certezza la priorità del romanzo e la diretta discendenza, da quest'ultimo, del testo in ottave.» (A. BALDUINO, *Cantari del Trecento*, cit., p. 34). L'ipotesi di A. Monteverdi ha trovato pareri favorevoli anche in D. De Robertis e C. Dionisotti.

soddisfare l'occulto desiderio del giovane innamorato. Se – per rendere più chiaro il confronto – si esamina l'analogo passo del cantare, si potrà meglio comprendere l'analisi contrastiva appena disegnata. Le ottave da esaminare per un raffronto esaustivo sarebbero almeno quindici (dalla 100 alla 114), ma sarà opportuno riportare almeno la scena dell'incontro con il castellano e del conseguente invito a giocare a scacchi:

105

E l castelan lo prese a dimandare
s'eli era cavaliere over dongello;
e Fiorio dise: – I' son d'oltre mare,
che veni per vedere questo castello,
che in verità un altro ne vo' far fare
a questa simiglianza e così bello;
e uno isparvieri su mi ci è fugito:
se vo' giucare a scachi, io te ne 'nvito. –

106

E 'l castelano l'ebe asomigliato
a la gentil dongela Biancifiore,
e dise: – Ben t'are' in tutto tagliato,
ma riguardato t'agio per su' amore.
Da che del giuoco m'avete invitato,
vo' saper se ne se' buon giucatore. –
Chiama li fanti, e fecesi venire
Lo giuoco delli scachi e 'l tavolieri.

107

E Fiorio lo vinse immantenete,
al primo trato, ben mille bigianti,
e 'l castelan del giuoco era perdente;
per niquità s'ì gitò via li guanti,
e Fiorio, com'uom ch'era conoscente,
rendègli i suoi e diegline altrettanti.²⁰

Di Fiorio si dice «com'uom ch'era conoscente», in chiara allusione a poche ottave precedenti ove il giovane era stato informato, dall'oste Dario, su questo particolare *tallone d'Achille* dell'altrimenti invincibile guardiano:

²⁰ *Cantari del Trecento*, a cura di A. Balduino, cit., p. 63.

102

E 'l dì sì la guarda uno castellano,
 che tanto è fortissimo e posente,
 e tanto è reisimo e vilano,
 e tanto è malvagio e scognosente,
 che qual la tore tocasse con mano,
 la testa sì li taglia immantamente;
 ma de l' avere è molto copioso:
 se puoi giucar con lui, serai gioioso. – ²¹

Il capitolo 86 del IV libro del *Filocolo* mostrerà un Sadoc connotato con caratteri significativamente differenti: valoroso difensore della torre, ma certamente non “vilano”, né “malvagio” o “scognosente”; piuttosto Boccaccio sottolinea come la sua valentia sia anche coadiuvata da una nutrita e valorosa schiera di soldati, che rendono impossibile l'impresa di espugnare la torre. Tale caratterizzazione “neutra” del guardiano si presta meglio alla diversa strategia diegetica nella quale si delinea lo scontro tra i due antagonisti.

Nel *Cantare*, la bella coppa tutta «piena d'oro e di bisanti» rende molto collaborativo il custode della torre, il quale s'inquieta soltanto di fronte alla richiesta del giovane compagno di gioco. Ma è tardi: l'aver promesso, infatti, gli impedisce di tirarsi indietro, tuttavia ha modo di riflettere sull'inganno e sull'astuzia di Florio

113

E 'l castellan fu tutto ispaventato,
 vedendosi tal gioia adimandare;
 e disse: – Figliuol, tu m'hai inganato,
 e sotilmente m'ha' fato giucare;
 ma da che io t'aggio asicurato,
 a Biancifior bem ti farò parlare;
 s'io ne dovesi perdere la testa,
 eli è mestier che tu l'abi in podesta.²²

Nel passo analogo del *Filocolo*, invece, si metteva in evidenza (come si è visto) il *sottile ingegno* di Filocolo e la disponibilità di Sadoc a mettere fine ai tormenti di Florio: «porrò fine, come potrò, ai suoi dolori»²³, in

²¹ Ivi, p. 62. Alla nota 7, per *copioso* Balduino spiega: avido.

²² Ivi, p. 65.

²³ «Ben m'ha costui con sottile ingegno recato a quello che io non credetti mai che

un atteggiamento tutt'altro che *scognosente* rispetto all'analogia figura tratteggiata nel *Cantare*.

Come accennavamo prima di questo brevissimo confronto²⁴ tra il *Cantare* e il *Filocolo*, l'importanza della triade archetipica nel romanzo del Boccaccio può emergere anche da una semplice ricognizione della frequenza stilematica dei tre *topoi*. In una semplice disamina delle occorrenze del topos *Fortuna*, infatti, si potrà notare una distribuzione fortemente centripeta verso la zona centrale dell'opera, che trova, nel segmento diegetico esaminato, una topica *Spannung*: ben ottanta *loci* attraversano la diade dei libri III e IV del *Filocolo*, a fronte delle trentasei occorrenze nei primi due libri e delle ventidue dell'ultimo segmento narrativo.²⁵ Passando da una mera ricognizione numerica ad un'analisi meno asettica nella zona liminare del I libro, è significativo il capitolo secondo: Boccaccio si rivolge ai suoi destinatari²⁶, i giovani seguaci di Amore, ai quali – con la sua opera – vuole dare un esempio mirabile della potenza del loro Signore²⁷

Però che voi in essa troverete quanto la mobile fortuna abbia negli antichi amori date varie permutazioni e tempestose, alle quali poi con tranquillo mare s'è lieta rivolta a' sostenitori (*Fil.*, I, 2, 1).

In questa zona emblematicamente liminare dell'opera, Boccaccio individua un forte legame diadico tra *Fortuna* e *Amore*²⁸ che ritorna in

alcuno mi recasse, ma avvegna che vuole, io terminerò i suoi affanni a mio potere» *Fil.* IV, 103, 1.

²⁴ Che non ha alcuna velleità di essere esaustivo.

²⁵ Una tabella esemplificativa potrà dare un quadro meno generico:

LIBRO	LOCI relativi al topos FORTUNA
I	19
II	17
III	33
IV	47
V	22
Totale <i>loci</i>	138

²⁶ «Adunque, o giovani, i quali avete la vela della barca della vaga mente dirizzata a' venti che muovono dalle dorate penne ventilanti del giovane figliuolo di Citerea, negli amorosi pelaghi dimoranti disiosi di pervenire a porto di salute con istudioso passo» (*Fil.*, I, 2, 1).

²⁷ «io per la sua inestimabile potenza vi priego che divotamente prestate alquanto alla presente opera lo intelletto» (*Fil.*, I, 2, 1).

²⁸ Una diade che offrirà magistrali esemplificazioni diegetiche negli *schemata* del capolavoro della maturità artistica di Boccaccio.

eco specular proprio nella zona incipitaria dell'ultimo libro: Filocolo e Biancifiore possono, ormai, senza più pericolo iniziare l'ultima parte del comune *nostos* sotto l'egida di più favorevoli prospettive:

La fortuna pacificata a' due amanti, e i fati recanti già a' suoi effetti i piaceri degl'iddii, concedevano graziosi venti alle volanti navi. (*Fil.*, V, 4, 1).

Lungo la strada del ritorno dei due fortunati amanti, focalizzandosi proprio sulla diade Amore-Fortuna, Boccaccio costruisce sapientemente un'episodio-agnizione che vede come personaggio emblematico Idalogos, sfortunato amante, trasformato in tronco di pino; la sua disforica storia d'amore si mostra – per alcuni aspetti – un simmetrico rovesciamento speculare di quella di Florio e della sua amata. Il dialogo è costruito – in rovesciata eco dantesca – tra lo sfortunato amante e Biancifiore, la quale rivela la sua identità inscrivendola immediatamente nel topos della *pacificata fortuna*:

E sappi ch'io sono quella Biancifiore la quale la fortuna con tribolazioni infinite ha dal suo nascimento seguita, ma ora meco pacificata, quelle a sé ritrae, e, concedutomi il mio disio, in pace vivo.

Questa illuminante rivelazione dà modo a Idalogos di tessere l'elogio della donna che ha di fronte e che ammira, la cui fama ha già attraversato *tutto il mondo* ed è già diventata archetipo leggendario:

Or se' tu – disse Idalogo – quella Biancifiore per la quale il mondo conosce quanto si possa amare o essere con leale fede amato? Se' tu colei la quale, secondo che tutto il mondo parla è tanto stata amata da Florio figliuolo dell'alto re di Spagna, e che, per intera fede servargli, se' nimica della fortuna stata, dove amica l'avresti potuta avere rompendo la pura fede? [...] Io sono quella – rispose Biancifiore.

Se il topos dell'Amore pervade l'intera opera, per cui una mera indagine numerica delle occorrenze risulterebbe poco significativa e ancor meno proficua in termini esegetici²⁹, maggiori indicazioni offre l'archetipo Ingegno³⁰; anch'esso risulta maggiormente polarizzato intorno ai libri

²⁹ Per pura curiosità: nel solo IV libro sono 155 i *loci* su 431 del totale dell'opera.

³⁰ Anche per questo *topos* si offre una tabella esemplificativa:

III e IV, mentre nel V e ultimo libro ricorre solo in un paio di circostanze. Non a caso, l'ultima di queste due è inscritta in chiave autobiografica nella sfortunata storia che Idalogos racconta: dalla sua nascita fino alla sua metamorfosi in pino a causa del suo sfortunato Amore:

Ma il discreto arciere Amore, che per sottili sentieri sottentrava nel guardingo animo, [...] prese tanto l'animo a più utili cose disposto, che dimenticando quelle, a seguire questa tutto si dispose, non risparmiando né arte né saetta né ingegno per lei avere, sentendo il puro cuore già tutto degli amorosi veleni lungamente fuggiti contaminato. (*Fil.* V,8,33).

Il sottile richiamo a *Fil.* IV, 87, collima, in modo particolare, proprio sul topos *Ingegno*: come è stato già ricordato, l'impresa disperata di liberare Biancifiore dall'inespugnabile torre è strutturata intorno a tre possibili strade:

Signori io non discerno quivi se non tre vie, delle quali l'una ci conviene pigliare, e mancandoci queste, niuna altra ce ne so pensare. Le quali tre, queste sono esse: *o per prieghi* riaverla dall'amiraglio, *o per forza* rapirla dalla torre, *o con ingegno* acquistare l'amicizia del castellano, la quale avendo, non dubito che a fine si verria del vostro intendimento. (IV, 87, corsivo nostro).

Ma l'esito della storia d'amore, questa volta, non avrà un analogo *happy end*. Sarà proprio la storia di Florio e Biancifiore un lenitivo al dolore presente di Idalogos e una speranza³¹ intorno al possibile mutare della sorte nei suoi confronti. Un'ulteriore missione Idalogos affida a Florio: trovare la sua amata che – da voci a lui riferite – si trova in una delle grotte del «duro monte Ibero» trasformata dagli dei in «bianco marmo» e portare

LIBRI	LOCI relativi al topos INGEGNO
I	1
II	5
III	6
IV	14
V	2
Totale <i>loci</i>	28

³¹ «Ma se la fortuna lungamente pacificata teco viva, dimmi chi è quel Florio, che tu tanto ami e che te più che sé ama, siccome la fama rapportatrice ne conta? -. Rispose Biancifiore: – Il mio Florio ha infino a ora teco parlato, e è qui con meco: e come mi potrei senza lui dire felice e con la fortuna pacificata? – . – O felicissima la vita tua! – disse il tronco, molto m'è a grado, e assai me ne contento, che voi, che già tanto foste infortunati, ora contenti stiate, pensando ch'io possa prendere speranza di pervenire a simile partito de' miei affanni –. » (*Fil.*, V,8,7-8).

sue notizie a lei. Egli si affida alla maestria dell'arte dialettica dei due giovani e fortunati amanti, sperando – vanamente – su più favorevoli effetti sulla donna da lui sterilmente amata, e legati al potere insito nell'*arte della parola*, che è tanto più efficace se viene da *chi per prova intenda amore*³² e ne ha magistralmente incarnato il potere:

e quelle parole di me porgete alla bianca pietra che pietà vi consente
(V, 11, 5).

Ma le durissime parole di Filocolo, dettate dalle terribili storie di cui viene a conoscenza e di cui anche la donna amata da Idalogos è stata malfetica protagonista, sono piuttosto incentrate sulla maledizione della superbia che ha caratterizzato il comportamento di Alleiram e delle altre tre donne. Tuttavia anche queste parole sembrano avere sul duro marmo un qualche effetto che, però, la volontà autorale di dare rapida evoluzione a questa sezione diegetica, con il rapido allontanarsi del protagonista, lascia scolorire sullo sfondo dell'intreccio:

Alle cui parole, se possibile fosse stato le 'nteriora del marmo vedere,
vedute si sarien tremare, ma la morbida durezza del bianco aspetto,
tenendo forse la sua faccia, quello non lasciò palesare. E questo detto,
Filocolo con le giovani uscì di quella al chiaro giorno. (V, 28, 7)

Tra i capitoli 11 e 28 del V libro, il *Filocolo* sembra modularsi su un piano più alto rispetto ai tre Arcani (Fortuna, Amore e Ingegno) che innervano la struttura diegetica nelle direttrici fondamentali dell'azione: l'autore opera un passaggio dal dinamismo narrativo principalmente incentrato sul *fare* a quello legato, in chiave metadiegetica, al *dire*. In una sorta di riflessione metanarrativa, Boccaccio, infatti, si sofferma – nel segmento di racconto costituito dai capitoli 11–28 – sul duplice *potere della parola*. L'incontro di Idalogos e Florio è principalmente racconto: una dinamica attanziale affidata esclusivamente alla parola e che in essa pone un alto valore etico e, quasi, taumaturgico.

Il carattere anfibologico del *Logos*, il potere salvifico ma anche diabolico dell'arte dialettica, sembra essere ora, in una zona del romanzo che – sul piano della diegesi – ha ormai svelato l'*happy end* ed ha allentato la tensione evenemenziale, la riflessione metadiegetica che Boccaccio vuole affidare ad un episodio fabulativo³³ che, distendendosi fra i capitoli 17 e 28 del V libro,

³² Per dirla con Petrarca, *R. VF. I, 1, 7*.

³³ Si tratta di un segmento del V libro abbastanza "in ombra" sul piano esegetico.

rievoca le gesta dialettiche, ancorché esiziali, di una piccola brigata. L'episodio è stato collegato, forse per un fenomeno di interessante *riflesso condizionato* in campo esegetico, all'episodio delle questioni d'amore dei capitoli 14-72 del IV libro. Ma poco più del semplice uso dell'arte della parola lega tra loro il *festevole ragionare* di una lieta brigata che, nello scenario di un locus *amoenus* nei pressi di Mergellina, mette in scena un «*modus loquendi* ordinato a priori in una scansione modulare codificata»³⁴, e i «lascivi ragionamenti» di quattro bellissime donne di Partenope, le quali nei pressi di una grotta «del duro monte Ibero» subiscono l'ira degli dèi per le loro parole blasfeme. Una vendetta che si traduce in quattro metamorfosi, di diversa natura, ma accomunate dalla identica afasia: la perdita della parola, proprio il mezzo con il quale avevano scatenato quella che Filocolo definirà la “giusta vendetta” degli dèi, è il principale se pur non unico contrappasso che le accomunerà.

L'analisi dell'episodio potrà marcare meglio la differenza sull'asse infero-superno che intercorre con il citato episodio delle questioni d'Amore.

Le quattro donne sono Alleiram, la donna amata dallo sfortunato Idalagos, che siede di fronte ad Airam; alla sua sinistra Asenga e, di fronte, Annavoi. Boccaccio ha cura di precisare la loro disposizione in forma di croce³⁵ prima di sottolineare il comune destino disforico:

E qui riposando i corpi, a' lascivi ragionamenti non dierono riposo, ma cominciando i sommi iddii a dispregiare, sé e le loro lascivie lodando, l'una dicendo e l'altre ascoltando, così cominciarono a ragionare (V, 18, 5).

Un *ragionare* apparentemente ordinato, anche questo, ma senza alcuna finalità didascalica, anzi. Più che trovarsi di fronte a quella sorta di *ars amandi* che i componenti della lieta brigata mettono in piedi nell'elaborazione e discussione delle tredici questioni d'amore del IV libro, sembra quasi palesarsi un'opposta quanto diabolica *ars damnandi* delle quattro superbe donne partenopee, moderne figure di titani che sfidano gli dèi senza agire: sarà la loro blasfemia l'essenza e la causa della loro colpa. Non è tanto l'agire delle quattro donne che genera, quindi, l'ira degli dei, quanto la compiaciuta e ancor più esiziale *ars loquendi*, sottilmente tesa a colpire

³⁴ E. GRIMALDI, “Per via di festa, lievi risposte” – L'episodio delle questioni d'amore nel IV libro del Filocolo. Dattiloscritto fornitomi, gentilmente, dalla studiosa prima della (ci si augura imminente) pubblicazione.

³⁵ «Nel quale entrate, l'una chiamata Alleiram dove cotesto marmo dimora, non essendovi esso si pose a sedere; la seconda, Airam chiamata, qui a fronte, dove le vecchie radici del bel granato vedete, s'assise; la terza, il cui nome era Asenga, dal sinistro, e annavoi, la quarta, dal destro ad Alleiram si posero, le contrarie mani d'Airam tenendo ciascuna» (*Fil.*, V, 18, 4).

quattro qualità della natura divina, la quale risulta ancor più diabolica di qualsiasi *ars agendi*.

Il ragionare delle quattro donne, infatti, verte intorno a quattro qualità delle divinità: quattro prerogative che vengono poste al centro di un blasfemico confronto tra loro stesse e gli dei: Potere, Senno, Bellezza e Misericordia. Questi quattro archetipi superni sembrano rappresentare dei proto-*schemata* rispetto agli Arcani del *Decameron*: Fortuna e Amore, Ingegno e Liberalità³⁶. Il *Potere* degli dèi, è infatti declinato come corrispettivo della mondana *Fortuna*; la *Bellezza* è modulata sul potere dell'*Amore*; la facoltà di essere “veridici proveditori” è superna sublimazione del più mondano e umano *Ingenium*; ed infine, la *Misericordia* divina ha i tratti dell'umana *Liberalità*.

Se osserviamo la sequenzialità dei quattro racconti seguendo l'ordine fabulatorio delle quattro donne partenopee, sarà una fortunata coincidenza³⁷ osservare che la sequenza – Potere, Bellezza, Senno e Misericordia – riproduce quella che nel *Decameron* sarà la sequenza preordinata da Boccaccio degli «archetipi costitutivi e [degli] “idola” morali della sua visione del mondo»³⁸.

Osservando più da vicino questa sorta di tetralogia della (*loquendi*) *descensio ad inferos* del V libro del *Filocolo*, si potrà notare come i proto-archetipi del *Filocolo* sono declinati poggiando su un paradigma comune, che della natura femminile mette in evidenza una delle espressioni topiche: il potere seduttivo della bellezza sugli uomini.

Prima narratrice è proprio Alleiram, la donna amata dallo sfortunato Idalogos, la quale intende mettere in discussione, sfidando proprio Venere sul terreno della seduzione, il presunto potere degli dei:³⁹

io vi mostrerò la mia forza maggiore di quella di Venere essere stata,
e udite come: [...] (V,19,5).

Le connotazioni che caratterizzano il ritratto della superba donna ruotano intorno a due superlativi assoluti: *nobilissima* e *bellissima*. Il suo fascino ha il potere di irretire, proprio in senso ovidiano e senza alcuna possibilità di scampo, ogni uomo ma – da parte sua –

³⁶ Si veda E. SANGUINETI, *Gli “schemata” del “Decameron”*, cit., p. 47.

³⁷ In verità, la nostra opinione è esattamente contraria a leggerci una semplice casualità.

³⁸ E. SANGUINETI, *Gli “schemata” del “Decameron”*, cit., p. 47.

³⁹ Un *potere* che, declinato nell'universo del *Decameron*, somiglia all'archetipo della *fortuna*.

ben che io a tutti piaccia, però tutti a me non piacciono⁴⁰.

La strategia della sua diabolica *ars amatoria* è freddamente e studiatamente architettata: catturare gli uomini nelle «reti del mio piacere» e con meduseo e «giuochevole sguardo a tutti ugualmente dono vana speranza»⁴¹. A questo punto, l'audacia delle sue imprese si declina – in crescendo – con la narrazione dei casi relativi alle sue innumerevoli vittime, nei confronti delle quali la reazione della donna è spietata: «io di tutti ho riso». All'interno di questa schiera di amanti, ella narra – alla fine e in studiata *climax* – anche la storia di Idalogos: un giovane che, dalla sua ottica, si è distinto da tutti gli altri per le sue straordinarie qualità e per l'eccezionalità del suo amore.⁴² Di questo singolare quanto sfortunato amante, definito «occulto pellegrino d'amore», si mette in luce l'*ingenium*, messo in campo dall'uomo per vanamente raggiungere l'oggetto del suo desiderio. Il riferimento alla nota vicenda di Filocolo è abbastanza marcato almeno sul piano della strategia operativa:

è ultimamente divenuto di ardire più copioso ch'alcuno altro che mai mi amasse, s'*ingegnò* di prendere, e prese, quello che io con sembianti gli volea negare.⁴³

La vicenda – questa volta – sembra avere, almeno all'inizio, un esito euforico: l'amore sembra espugnare l'inaccessibile cuore della donna («non però mancò l'amore suo verso di me, ma sempre crebbe»). Ma è solo finzione: Alleiram, infatti, dal canto suo rivela la sua unica intenzione di mostrare il suo potere di irretire perduto l'amante, attraverso l'illusione dell'amore; e, nello stesso tempo, sottolinea la sua titanica forza nel contrastare e resistere al potere di Venere, spregiativamente indicata come Cupidine

Le quali cose tutte io, fermissima resistente a Cupidine, non guardai, ma sì come d'altri alcuni avea fatto, così di lui feci gittandolo del mio seno.⁴⁴

Il mutare del suo atteggiamento è diegeticamente connotato secondo i *topoi* dell'improvviso rovescio della *nimica Fortuna*⁴⁵

⁴⁰ *Fil.* V, 19, 3.

⁴¹ *Fil.* V, 19, 3.

⁴² «Tra la quale turba grandissima de' miei amanti, un giovane, di vita e di costumi e d'apparenza laudevole sopra tutti gli altri, mi amò» *Fil.* V, 19, 5.

⁴³ *Fil.* V, 19, 6 (corsivo nostro).

⁴⁴ *Fil.* V, 19, 7.

⁴⁵ Si veda fra i numerosi esempi, questa selezione di occorrenze tratte, non a caso,

Questa cosa fatta, la costui letizia si rivolse in pianto.⁴⁶

L'intervento di Venere non smuove i ferrei proponimenti di Alleiram⁴⁷, la quale, con sottile ironia, mette in discussione la potenza dell'antagonista divina, e conclude la sua *performance* fabulativa con una celebrazione della potenza del *fascinum* femminile: una caustica allusione al vero potere che è appannaggio del genere femminile e non certo delle dee, così che solo alle donne vanno unicamente gli onori

Noi che possiamo, noi dobbiamo essere onorate.

La seconda tessera diegetica vede protagonista Asenga che – secondo uno stilema che si ritroverà in alcune turnazioni fabulative del *Decameron* – instaura un'*aemulatio* dialettica con la *performance* precedente

Veramente ingiuria sostegnamo; e ben che ogni potere agl'iddii, sì come voi dite, falsamente s'attribuisca, ancora con questo è alle dee e a loro attribuita ogni bellezza.⁴⁸

La vicenda di Alleiram, incentrata sul *potere divino* quale proiezione della mondana *Fortuna*, aveva tratto origine dal *topos* della Bellezza – *quid*

dal IV libro che vede la vicenda di Florio e Biancifiore nella sua *Spannung*: «Biancifiore novelle sapere secondo il responso degl'iddii, la fortuna che già con lieto viso gli si cominciava a rivolgere» *Fil.* IV, 79.

«La nimica fortuna ci ha assi tolto di tempo [...]» *Fil.* IV, 81.

«Hammi qui la fortuna balestrato [...]» *Fil.* IV, 102.

«Concede la fortuna con varii mutamenti i suoi beni [...]» *Fil.* IV, 66.

«- O inopinato caso! O nimica fortuna! Ora l'ultimo fine delle tue ire sopra me» *Fil.* IV, 128.

«O nimica fortuna, qual peccato a sì vile fine mi conduce [...]» *Fil.* IV, 130

«Poi che agl'iddii e alla nimica fortuna e a voi piace che noi moriamo, siane concessa in questa ultima ora una sola grazia» *Fil.* IV, 131.

«non vedi tu come la nimica fortuna, voltatasi sopra me e sopra la innocente Biancifiore [...]» 136.

«- Signori, la non stabile fortuna diede co' suoi inoppinati movimenti che Bincifiore, nobilissima giovine, [...]» *Fil.* IV, 159.

«Contenti adunque Filocolo e Biancifiore della mutata fortuna, nella gran festa più giorni lieti dimorarono, [...]» *Fil.* IV, 165.

⁴⁶ *Fil.* V, 19, 7.

⁴⁷ «Venere più volte si faticò pregandomi e talora spaventandomi e in sonni e in vigilie. Ma ciò non mi potè mai muovere» *Fil.* V, 20, 8.

⁴⁸ *Fil.* V, 21.

essenziale del *fascinum* che genera Amore – sulla quale, ora, la nuova novellatrice intende *ragionare* secondo un procedimento simile a quello del precedente racconto: una *pars destruens* tesa a dimostrare la falsa attribuzione agli dèi della qualità in esame; e una *pars construens* volta a celebrare in se stessa, in chiave specularmente contraria, la massima esemplificazione della venustà femminile. Nella prima parte, l'illusorietà e la labilità della bellezza delle dee è esemplificata in una breve ma emblematica teoria del divino; mentre di segno diametralmente opposto sono i caratteri che, in una sorta di superbo autoritratto, ella fa di sé:

Io, bellissima, continuo bella nella mia forma mi mostro, né cambio viso né figura perch'io cambi stagione; né patisco eclissi come la luna fa [...].

È un crescendo che si conclude in tono gnomico e inappellabile:

dunque, più tosto io che alcuna delle sopradette sono da essere chiamata dea.⁴⁹

La terza fabulatrice dei *lascivi ragionamenti* è Airam, la quale sposta ancora più in alto l'asticella della *performance* fabulativa della *maledetta brigata*, in una ulteriore e più marcata *aemulatio* con le precedenti dissertazioni

Voi la impotenza degl'iddii e 'l difetto delle loro bellezze biasimate, cosa da non sostenere in sì alto nome senza effetto: ma più di loro mancanza vi narrerò.⁵⁰

La vicenda raccontata dalla terza bellissima donna partenopea riprende la situazione iniziale della vicenda di Alleiram: le vittime sono molti pretendenti, regolarmente ingannati, ma tra questi uno – questa volta niente meno che il dio Apollo – sarà la vittima prescelta dalla diabolica donna decisa a dare scacco matto niente meno che al «proveditore de' futuri accidenti». Ingannare il dio della divinazione costituisce – sicuramente – una prova ancor più difficile dell'analogica vicenda narrata da Alleiram e, inoltre, rappresenta la massima esplicazione dell'*ingenium* diabolico della donna proprio nei confronti del dio che dovrebbe vedere in quel futuro in cui sarà ingannato, messo in atto attraverso un'insidiosa strategia, propria della migliore e diabolica *ars amandi*

⁴⁹ *Fil.* V, 21, 5-6.

⁵⁰ *Fil.* V, 22, 1.

Ma io, più provida delle cose che deono avvenire di lui, essendo egli ancora del tutto del mio cuore lontano, ben che altro desiderio che di lui avere non mostrassi, con belle ragioni e impromesse prolungando le dimandate grazie, il tirai lungo tempo, quelle altrui concedendo perché più m'era a grado.⁵¹

Apollo, che la tradizione vuole abbia avuto una incredibile quantità di rapporti amorosi infelici⁵², inanella un ulteriore e cocente smacco da parte di una donna mortale che lo sfida e lo vince sul suo stesso campo, deridendolo:

Ora poi che così colui che ha voce di tutte le cose vedere fu da me gabato per senno, che si faria degli altri iddii che tanto non veggono?⁵³

La reazione della *malvagia brigata* alle ultime parole di Airam, mentre sembra prefigurare analoghi ma positivi *feedbacks* rinvenibili nel gioco fabulativo della *lieta brigata* del *Decameron*⁵⁴, introduce anche l'ultima ragionatrice del gruppo delle quattro bellissime «donne di Partenope»: Annavoi. Ancora una volta, la narratrice instaura l'ennesimo e ultimo legame emulativo con tutte e tre le precedenti compagne, spostando ancora più arditamente in avanti il *limen* del loro disputare:

Perché in tante parole ci distendiamo? Veramente nell'iddii né potenza, né senno, né bellezza dimora: e ancora più, essi, detti misericordiosi da tutti i viventi, di quella niente hanno.⁵⁵

Annavoi intende dimostrare che non pertiene agli dei neppure quella qualità che – nella migliore tradizione epica – viene diffusamente celebrata: essi non hanno misericordia né si piegano alle preghiere degli uomini, ma il loro agire è mosso – spesso – dalla bramosia di vendetta⁵⁶, e mostrano di non avere pietà alcuna. Pertanto, intende dimostrarlo narrando come ella non abbia avuto timore alcuno nello sfidare Diana, sottraendole «cinque fedelissimi ser-

⁵¹ *Fil.* V, 22,8.

⁵² Cassandra gli si negò. La sibilla cumana respinse il dio innamorato, benché le avesse donato una vita millenaria. La fanciulla Marpeša preferì il mortale Ida ad Apollo. Anche la ninfa Dafne sfuggì alle mire del dio, preferendo la sua metamorfosi in alloro. Infelice anche la storia d'amore con Coronide.

⁵³ *Fil.* V, 22,10.

⁵⁴ «Risero delle parole di costei le stolte compagne» *Fil.* V, 23,1.

⁵⁵ *Fil.* V,23,1.

⁵⁶ «Pietà niuna in loro non si trova: tiranni e usurpatori son delle altrui cose» *Fil.* V,23,1.

vidori»: questa scellerata empietà non ha determinato alcuna vendetta da parte della dea. E tutto questo non certo per un atto di misericordia o di pietà ma

Perché la potenza della parte offesa non era tale, e le vendette seguono i meno possenti⁵⁷

L'apoteosi blasfema si conclude con una autocelebrazione⁵⁸ che segna la reazione feroce di tutte le divinità al «maladetto parlare» delle quattro donne e scatena la vendetta divina, seguendo lo schema del contrappasso di ascendenza dantesca: Alleiram viene trasformata in durissimo marmo⁵⁹ dalla dea Venere; Airam tenta di fuggire ma, colpita da Febo, è trasformata in «granato»⁶⁰; Asenga subisce l'ira della Luna e viene mutata in un «picciolo pruno» dai fiori bianchi⁶¹; e, infine, tocca ad Annavoi subire la stessa metamorfosi di Asenga per opera dell'irata Diana⁶².

Il racconto di Alcimena relativo al destino delle quattro donne maledette si conclude a questo punto. La reazione di Filocolo è una lunga invettiva contro la superbia umana, che è causa della giusta vendetta degli dei⁶³. Lasciato il luogo delle quattro metamorfosi, il giovane reduce può riprendere il suo *nostos*.

⁵⁷ *Fil.* V,23, 4. Si veda anche Dante, *Paradiso* XVII, 52.

⁵⁸ «Noi belle, noi savie, noi possenti siamo e saremo quanto il secolo si lontanerà, e degne di quell'onore che Giove e gli altri ingiustamente s'hanno usurpato.» *Fil.* V,23,5

⁵⁹ «Tu rea di gravissimo peccato, ora riceverai guiderdone. Tu rifiutatrice de' nostri dardi, diverrai fredda e impossibile a quelli ricevere [...] Tu, dura e immobile a' miei voleri, in durissima marmore mutera'ti» *Fil.* V,24,6.

⁶⁰ «però che tu avesti ardire di dire di voler essere nostra pari, tu i tuoi pedali avrai torti, né fia licito il potersi troppo in alto distendere, ma più tosto fieno sì bassi, che con poco affanno di terra ciascuno piccolo uomo coglierà i tuoi pomi. [...] E farò che, come tu del tuo cuore fosti a ciascuno occultatrice, che i frutti tuoi, come il dolce tempo della loro maturazione sentiranno, così incontante, aprendosi in più parti, a me e a chi vedere le vorrà mostreranno le loro interiora.» *Fil.* V,25, 2-3.

⁶¹ «Tu noi in mille forme mutare in un mese confessi, tra le quali una volta belle e non più paiano, e te continua bellezza essere affermi; ma tu in picciolo pruno voltata, partorirai fiori alla tua bellezza simili, i quali di mostrare quella una volta l'anno saranno contenti» *Fil.* V,26, 2.

⁶² «Tu, perfida ucciditrice de' miei soggetti, sempre il commesso male mostrerai. Tu in essiguo corpo e debile a ciascuno offensore, ti muterai, e nella sommità di quello partorirai un fiore, il quale chiuso, in cinque frondette verdi mostrerà le tre età varie de' miei sudditi, e, aperto, paleserà i mal tolti tesori, dintorno a' quali i cinque cuori de' miei suggesttisi vedranno» *Fil.* V,27, 1-2.

⁶³ «- O giusta vendetta, quanto dei tu esser temuta da ciascuno che queste cose ascolta! [...]» *Fil.* V,28,1. Vedi Dante, *Inferno*, XIV, 16-18: «O vendetta di Dio, quanto tu dei / esser temuta da ciascun che legge / ciò che fu manifesto a li occhi miei!».

Riesaminando l'episodio della malvagia brigata, si noterà come la punizione che accomuna le quattro donne è l'impotenza dialettica: nel processo metamorfico esse, infatti, sono primariamente e *naturalmente* private dell'uso della parola, con la quale si sono condannate, hanno rievocato le loro vicende e, nel contempo, hanno sfidato ed offeso gli dei. La rifondazione diabolica del loro personale universo, operata attraverso un uso blasfemo del *Logos*, è stata condotta – nei loro *lascivi ragionamenti* – seguendo una struttura archetipica strutturata intorno a *idola* comuni a quella che – in maniera decisamente molto più articolata, compiuta e soprattutto in chiave *euforica* – Boccaccio adopererà quando porrà mano all'*ars narrandi* rappresentata dal *Decameron*.⁶⁴

L'incontro con le quattro donne si connota, quindi, come una catartica *descensio ad inferos*: Florio, che ha già sperimentato l'uso salvifico del *Logos*, sembra quasi dover sperimentare anche gli effetti esiziali della parola, prima di poter rientrare nel mondo dando compiuta realizzazione al suo *nostos*. D'altronde, se *nomina sunt consequentia rerum*, e se le quattro malvage donne rappresentano un *modus loquendi* "contro-natura", anche la primaria referenza onomastica si connoterà come *figura di rovesciamento*⁶⁵: saranno allora dei palindromi a immediatamente connotare il loro *status* e la loro malvagia condotta di vita. Si nasconde qui il senso riposto dell'onomaturgia di Airam, Asenga, Annavoì e Alleiram che saranno, come i loro *maldetti ragionamenti*, figure di *logos bifronte* al posto di Maria, Agnesa, Iovanna e Mariella. E dunque, l'autore tende a marcare ancor di più, con questa cifra onomastica invertita, l'antitesi con la perfezione dell'*ars vivendi* che ha già rappresentato nella magistrale *ars loquendi* connotante il *festevole ragionare* delle questioni d'Amore da parte della leggiadra brigata del IV libro.

Un sottile gioco palinsestico, ancora giocato sul piano della *mise en abyme* fabulativa e sul potere della parola, lega il *Filocolo* anche alla più tarda *Comedia delle ninfe fiorentine*: l'incontro di Ameto con le ninfe è ancora elaborato intorno ad una architettura narrativa che è parte del *Bildungsroman* – «*da animale bruto, uomo divenuto*»⁶⁶ – del rozzo pastore, per opera

⁶⁴ «In seno al romanzo faticoso e composito si svolge e cresce l'embrione della novella» N. SAPEGNO in *La letteratura Italiana – Storia e Testi*, volume 8: Giovanni Boccaccio, *Decameron – Filocolo – Ameto – Fiammetta*, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, 1952, p. XIV.

⁶⁵ Per quanto concerne questa definizione, ringrazio – con grande affetto – Emma Grimaldi. Anche il prossimo, e breve, riferimento alla *Comedia delle ninfe fiorentine nasce* da fruttuosi dialoghi che ho la fortuna di poter avere con lei.

⁶⁶ G. BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine*, capitolo XLVI, a cura di A. E. Quaglio, in *Tutte le opere*, a cura di Vittore Branca, Vol. II, Milano, Mondadori, 1964, p. 156.

di Venere. È in questo processo metamorfico, grande rilievo hanno, oltre che l'amore del giovane protagonista per la ninfa Lia, i racconti delle sette ninfe. Matrice comune delle sette *performance* fabulative è l'Amore: sotto la sua egida si dipanano sette storie in cui – in ogni coppia di amanti – la figura femminile incarna una virtù, mentre la figura maschile rappresenta il vizio opposto. L'esito euforico delle esperienze d'amore richiama – in chiave di rovesciamento fabulativo – l'esito disforico delle vicende erotiche delle donne della malvagia brigata del V libro del *Filocolo*. Alla loro azione sacrilega, si oppone l'astuzia delle ninfe

la cui vittoria sui riottosi giovani si opera attraverso le astuzie femminili e il fascino che sprigiona dal loro corpo, generalmente descritto con intensa voluttà⁶⁷.

Se le armi di seduzione ricordano le strategie delle quattro superbe donne partenopee del V libro del *Filocolo*, un diverso paradigma si genera dall'*ars amandi* che è in filigrana alle sette tessere fabulative della *Comedia delle ninfe fiorentine*: all'*ars damnandi* dei *lascivi ragionamenti* della malvagia brigata femminile del V libro del *Filocolo* si oppone una ben diversa *ars redimendi* delle sette ninfe di cui *Ameto* farà tesoro nel ruolo di privilegiato destinatario.

Dopo questa catabasi negli inferi della parola, la ripresa del viaggio di Filocolo è modulata su tre incontri emblematici, indicativi di una sorta di anabasi al mondo poetico dopo il *viaggio agli inferi* della Parola. A Napoli, Florio incontra Caleon al quale offre conforto e lo spinge a sperare in un mutamento della fortuna. Le sue parole hanno la forza di poggiare sull'*auctoritas* della sua esperienza⁶⁸, e ora egli si offre di fargli da guida e nocchiero nel mare periglioso della *Fortuna* che, contro la sua volontà, ha dovuto imparare a conoscere e a navigare

Sono adunque i mutamenti della fortuna varii e le sue vie non conosciute. Già fu che io con più tempesta ne' mari dove il tuo legno dimora mi trovai che tu non truovi [...] Io, il quale ho corsi i dolenti mari tutti, e a cui né scoglio né secca né porto s'oculta, in quelli voglio della tua

Consultabile su www.letteraturaitaliana.net/pdf

⁶⁷ F. TATEO, *Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p.58.

⁶⁸ «Giovane, a quel maestro che ha più volte operando la sua arte esperta si puote e deesi credere con più giusta ragione che a quello che la sperimenta o sperimentare la dee; ne questo si può negare» *Fil.* V,31,1.

navicella esser nocchiero, e spero con quella arte che io a salutevole porto pervenni, te dalle pestilenziose onde trarrò quando ti piaccia”.⁶⁹

La metafora marina, stilema del Boccaccio anche nell’opera maggiore, esemplifica nell’immagine del mare le alterne vicende della vita stessa, soggetta ai capricci della Τύχη: lo stato transitorio tra le possibilità ancora da realizzare e le realtà già realizzate; ma rappresenta anche la dimensione di ambivalenza che è propria della condizione di dubbio, di incertezza, di indecisione e che può evolvere verso il Bene o il Male. Su questa sperimentata precarietà, Filocolo fonda l’offerta del suo aiuto che non nasce da un atto di superbia – del quale ha già avuto esauriente esemplificazione nelle vicende delle quattro donne della *malvagia brigata* – ma poggia sulla forza di un’esperienza che, sulla propria vita, ha sperimentato ogni dimensione del vivibile: in ogni angolo di mare, in ogni scoglio, secca o porto, il suo destino lo ha balestrato. Non, quindi, l’alterigia lo induce a offrirsi come maestro di vita, ma la sommessa speranza che la sua *ars vivendi*, pericolosamente messa alla prova e forgiata dal triste destino, possa essere d’aiuto e magari trarre in porto l’amico dalle «pestilenziose onde» del Caso. E Caleon comprende bene quanto Filocolo possa rappresentare una valida guida e affida a lui, come suo *Virgilio*, la sua vita:

Adunque – disse Caleon, – o signor mio, nelle tue mani sia la vita mia. –⁷⁰

A questo incontro, segnato da una momentanea separazione⁷¹, segue quello con Fileno. I due, nella prima parte del romanzo, sono stati antagonisti: la gelosia ha spinto Florio a perseguire l’odiato rivale, e quest’ultimo è stato costretto a fuggire; durante la fuga è stato mutato in fonte dagli dei. E ora durante la strada del ritorno, il giovane protagonista lo incontra nei pressi di Orvieto⁷², ove si ricorda di averlo lasciato vittima della puniti-

⁶⁹ *Fil.* V, 31, 1-3.

⁷⁰ *Fil.* V, 31, 3.

⁷¹ Oseremmo dire: ariostesca *ante litteram*.

⁷² La *Urbs veterum*: la parafrasi con la quale Boccaccio la identifica (“alle graziose montagne pervennero, che nel futuro da’ vecchi doveano pigliare eterno nome” *Fil.* V, 32, 3) ricorda un passo di G. Villani (*Cronica*, I, 52). La metamorfosi di Fileno in fonte sembra richiamare l’esito della “amorosa storia molto antica” (ottava 2, 8) di Africo e Mensola nel *Ninfale fiesolano*. Il poemetto mitologico ed eziologico, dedicato alle origini di Firenze rielabora, su base ovidiana, la storia d’amore tra il pastore Africo e una delle ninfe del seguito di Diana, Mensola. La passione d’amore travolgente si arenerà nell’esiziale

va metamorfosi e nutre il desiderio di rivederlo.⁷³ L'incontro avviene nei pressi di una fonte la quale, colpita dalla pietà con cui Menedon rievoca i casi dello sfortunato amante, si palesa ai pietosi astanti e inizia a narrare la sua storia: parte dalla fedeltà e dall'amore verso il suo signore, dal quale spererebbe il perdono⁷⁴; celebra, poi, la straordinaria storia d'Amore del suo signore della quale solo ora ha un visione completa, ed entro la quale egli si è, accidentalmente e sfortunatamente, trovato in rotta di collisione; ma alla quale si è anche nobilmente sottratto

Certo io non sacrilegio, non tradimento, non omicidio, non ribellione commisi, perché giustamente movessi il mio signore ad ira, ma come giovane amai: e cui? Non sua nemica, ma quella giovane sopra tutte le cose del mondo amava: io dico di Biancifiore, la cui bellezza quanti la vedeano tanti ne innamorava.⁷⁵

La difesa di Fileno, che richiama analoghe parole di Filocolo, muove dalla dimostrazione dell'incoercibilità delle forze d'Amore che lo hanno indotto ad amare una donna dalla bellezza straordinaria, non sapendo

rimorso della figura femminile che, sentendo l'immane gravità del suo fallo di "mondana peccatrice", lascia il giovane amante; questi, dopo un breve periodo di solitudine, si toglie la vita mischiando il suo sangue e il suo destino con le acque del ruscello che prenderà il suo nome e ne eternerà la memoria: "O padre, o madre, fatevi con Dio! / i' me ne vo nello 'nferno angoscioso: / e tu, fiume, riterrai il nome mio, / e manifesterai il doloroso / caso, ch'è occorso sì crudele e rio; a chiunque ti vedrà sanguinoso / correr, o lasso, del mio sangue tinto, / paleserai ove Amor m'ha sospinto." (*Ninfale Fiesolano*, XXIX, 360). Destino simile a quello della ninfa che, dopo aver partorito la creatura del suo "peccato", verrà punita da Diana e trasformata nelle acque del ruscello che da lei prenderà il nome: "la sventurata era già a mezzo l'acque, / quand'ella il pie' venir meno si sentia / e quivi, sì come a Diana piacque, / Mensola in acqua allor si convertia; / e sempre poi in quel fiume si giacque / il nome suo, ed ancor tuttavia, / per lei quel fiume Mensola è chiamato. / Or v'ho del suo principio raccontato." (XXXIV, 413).

Il "doloroso caso" di Africo, solo in parte affine a quello di Fileno, non conoscerà una ulteriore metamorfosi, come accade nel *Filocolo*, ove il salvifico perdono di Florio determinerà nell'amico ed ex rivale nell'amore per Biancifiore il recupero delle fattezze umane.

⁷³ «Quivi venuti, Filocolo si ricordò di Fileno, il quale in fonte si ricordò di averlo lasciato sopra il cerruto poggetto, e desideroso di rivederlo, là egli e' suoi compagni n'andarono» *Fil.*, V, 32, 4.

⁷⁴ «Una cosa sola mi manca, la quale avendo viverei contento, e quella è la grazia del signor mio Florio, figliuolo dell'alto re Felice, a cui già ti conobbi compagno: gl'iddii me ne siano testimoni che fedelmente l'amai e l'amo» *Fil.* V 36, 4.

⁷⁵ *Fil.* V, 36, 5.

che ella fosse già la donna amata dal suo Signore⁷⁶: della quale «se saputo l'avessi, ben che il cuore dell'amore di lei portassi feruto, con forza mi sarei infinto di non amarla»⁷⁷. La grande *liberalità* e *magnificenza* di Fileno si esplica non solo nell'agire ma anche nel pensare:

Veramente ti giuro che mai il mio pensiero non si distese tanto avanti ch'io sconcia cosa di Biancifiore disiassi, né desidererei già mai, sentendo com'io sento ch'ella sia da lui sopra tutte le cose amata.⁷⁸

Altrettanta magnificenza mostra Filocolo che ascolta la richiesta di perdono del suo suddito – «Bella vittoria e grande è il perdonare»⁷⁹ – e, palesandosi, gli concede la desiderata grazia:

A' quali Filocolo liberamente la concedette, giurando per se medesimo che di perfetto amore l'amerà per inanzi, e le preterite cose sì come fanciullesche metterà in oblio.⁸⁰

Sotto il *placet* divino, un'immediata metamorfosi restituisce forma umana a Fileno. Il trionfo dell'amicizia, dell'amore e della liberalità sigla non solo questo incontro, ma segna una sorta di chiusura del cerchio con il I libro: viene infatti a riequilibrarsi un tassello fondamentale di quella euritmia diegetica, rotta nella prima parte del romanzo, dalla quale era nata l'intera *quête*.

Il terzo incontro ha un carattere mitopoietico, fondativo o, per dirla con Kàroly Kerényi, di *Begrunden*⁸¹: collocare l'uomo mitico entro il cosmo che gli è proprio e a partire dal quale prende senso la sua esistenza. Filocolo incontra il «rozzo popolo» dei Caloni che combatte contro i Cireti. Il suo *ingenium* è messo in piena luce: non solo è capace di riportare la pace tra i contendenti, ma edifica un nuovo regno, a governo del quale porrà proprio Caleon.⁸² Il giovane amico, balestrato dall'avversa fortuna,

⁷⁶ Quasi pleonastico ricordare, nel proemio della IV giornata del *Decameron*, la novellina di Filippo Balducci sulla incoercibile potenza dell'amore.

⁷⁷ *Fil.* V, 36, 6.

⁷⁸ *Fil.* V, 36, 8.

⁷⁹ *Fil.* V, 36, 12. Si veda anche Dante, *Inferno*, XIII, 73-75.

⁸⁰ *Fil.* V, 37, 1.

⁸¹ Fondamentale il capitolo *Origine e fondazione nella mitologia* di Kàroly Kerényi, in C. G. JUNG e K. KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Paolo Boringhieri, 1972.

⁸² «Promovendolo a fondatore di Certaldo, accanto agli altri mitici fondatori delle

si ritrova – per opera della sua straordinaria guida – a capo di un regno: Filocolo è per lui l'incarnazione di una *Fortuna* dal volto ormai benigno.

La triade degli episodi analizzati sembra funzionare come essenziale e propedeutico atto finale del *Bildungsroman* di Filocolo, prima del suo ingresso nella città di Roma, simbolico scenario in cui avverrà la sua iniziazione al cristianesimo, attraverso una serie di emblematiche tappe che dall'ascolto del reverendo Ilario lo condurranno fino all'atto finale della conversione sua e della giovane e bellissima moglie (capitoli 56 e 57).

L'incontro di Florio, ormai non più Filocolo dopo il battesimo, con i suoi genitori darà occasione, al neofita, di fare opera di proselitismo: *in primis* la conversione di re Felice, con il quale potrà finalmente riappacificarsi. Ma prima che il romanzo si avvii alla conclusione, con la degna sepoltura data ai resti mortali dei genitori di Biancifiore e, sul piano politico, con l'incoronazione di Florio al trono lasciatogli dal padre defunto (cap.94)⁸³, l'autore colloca – a soli dieci brevi capitoli dalla conclusione – un'unità di racconto molto interessante per l'analisi fin qui condotta.

Si tratta del capitolo 86 che rappresenta l'ennesimo *Lied* ricapitolazione dell'intera vicenda. Ma questa narrazione ha il pregio e l'importanza di essere l'ultimo atto di una lunga teoria di racconti che, come abbiamo avuto modo di sottolineare, – distendendosi attraverso l'intero arco della narrazione – hanno rappresentato, a volte, focalizzazioni plurime di uno stesso episodio, pur se tappe ugualmente fondamentali della evenemenzialità diegetica.

In questa ultima occasione il narratore è Florio il quale, lungo «il lagrimoso verno», narrerà – novello Ulisse – l'intera sua vicenda a due soli ascoltatori: il padre e la madre. Il narratore, ovviamente, focalizza l'attenzione su alcuni momenti topici dell'avventura. Sarà questa conclusiva sinossi una utile chiave di lettura dell'intera vicenda, una mappa esegetica, e un percorso di senso tracciato dalla privilegiata prospettiva del protagonista.

La parte maggiore del racconto, riportato in discorso indiretto, è occupata proprio dalle vicende vissute ad Alessandria ed oggetto della nostra indagine. Prima di focalizzarsi su questo momento topico dell'avventu-

città italiane, il liberale Filocolo affida a Calèon il governo di quei luoghi» C. MUSCETTA, *Boccaccio*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 53.

⁸³ «Alla quale coronazione Florio fece chiamare Biancifiore, a cui la morte del re era per amore di Florio assai doluta. [...] E Caleon, a cui era in cura allora di fare fontane alla nuova terra, udendo della coronazione di Florio la novella, lasciato stare ogni cosa, vi venne. E fileno, e 'l padre e la madre e' parenti lasciati, ancora vi venne, e 'l duca Ferramonte similmente, e Sara, e Parmenione, e Messaallino e Menedon e qualunque altro grande del paese, ove elli furono tutti da Florio lietamente e con onore ricevuti» *Fil.* V, 94 2-3.

ra, Florio sintetizza rapidamente le sue avversità in mare fino all'arrivo a Napoli, iscrivendole sotto la signoria della Fortuna⁸⁴. Il soggiorno in Partenope è brevemente descritto come sosta obbligata per le avverse condizioni alla navigazione, ma non è fatto alcun cenno agli altri avvenimenti del pur lungo soggiorno del protagonista⁸⁵. La narrazione, invece, riprende con l'arrivo di Filocolo ad Alessandria. Da questo momento, le vicende sono descritte con maggiore dovizia di particolari: l'alta e inaccessibile torre custodita da Sadoc, l'ammiraglio; l'espedito del nascondiglio nella cesta di rose, la scoperta dell'inganno e la cattura dei due amanti; la condanna a morte; la loro salvezza; l'agnizione da parte dell'ammiraglio. A questa particolareggiata sequenza diegetica, fa seguito un più stringato resoconto – simile nella sua brevità alla prima parte della storia – relativo alle vicende che narrano il *nostos* del protagonista.⁸⁶ E in questa sequenza diegetica, egli narra proprio di Fileno e della fondazione di Certaldo, poi affidata al governo di Caleon, prima del suo ingresso a Roma.

Ma il narratore non si limita a riportare solamente la *res* diegetica, ma anche il raffinato *modus loquendi* del protagonista che incanta il suo ristretto ma autorevole pubblico. L'arte del narrare di Florio possiede una tale abilità ecfrastica che il ristretto uditorio ha l'impressione di sentirsi quasi trasportato sulla scena dalle parole del figlio:

Le quali cose il padre e la madre udendo, subitamente paurosi divennero, e quasi a' partiti che disegnava, il pare loro di vedere.⁸⁷

Alla fine dell'opera, Florio mostra, quindi, non solo di aver interamente

⁸⁴ «Egli prima dice l'avversità avuta della sua nave negli ondosi mari e mostra loro come quella, da più contrarii venti combattuta, ad alcun porto drizzare non potea la sua prora; poi come dalle rotte onde del mare, ora da una parte ora dall'altra percossa, e talora coperta, più volte perduta, e loro con lei si riputarono, e come essendo loro dal vento la vela e l'albero tolto, e dal mare i timoni, e il cielo minacciando crudelissime tempeste, spesso aprendosi con grandissimi tuoni, quella per perduta già vinti abbandonarono: e giacendo senza potersi atare si concessero alla fortuna, la quale poi in Partenope, con la già rotta nave li trasportò» *Fil.* V, 86, 1-2.

⁸⁵ «Quivi – disse Florio – ci ritenne contrario vento, tanto che cinque volte tondo e altrettanto cornuta si mostrò per tutto il mondo Febeia –.» *Fil.* V, 3. Si veda anche Dante, *Inf.* XXVI, 130-131.

⁸⁶ «Dice ancora della sua tornata, e del ritrovato Fileno, e della posta terra; e similmente come in Roma entrasse, e dove prima arrivasse, e come poi uscitone, e ritornandovi, onorato» *Fil.* V, 86, 6.

⁸⁷ *Fil.* V, 86, 6.

compiuto il suo *Bildungsroman* attraverso le innumerevoli vicende variamente legate agli Arcani del mondo, ma di aver anche acquisito quell'abilità fabulativa che è esemplificazione ulteriore di quel *Logos*, altra espressione del suo ingegno, che lo ha sorretto, e salvato, in varie circostanze nel mare periglioso della sua multiforme avventura.

Una capacità dialettica che, naturalmente, avrà modo di esplicitarsi più compiutamente nella felice architettura fabulativa sorretta dalla magistrale *ars loquendi* che innerva l'intero *Decameron*, ma che già qui sembra aver trovato un esemplare modello nel personaggio di Florio, nella veste – anche – di icastico e virtuoso narratore.

“QUANTO EGLI ERA BELLO IL LUOGO OV’IO ERA VENUTO”.
 RAPPRESENTAZIONI DEL GIARDINO E DEL PARADISO TERRESTRE
 IN TERZA RIMA TRA BOCCACCIO E DANTE

Sulla genesi e sulla scelta della terza rima da parte di Boccaccio molti studiosi si sono confrontati, proponendo di volta in volta ipotesi interpretative diversificate: sia dal punto di vista metrico-formale che dal punto di vista stilistico-interpretativo.

L’obiettivo di questo breve saggio consiste nella ricerca di alcuni luoghi boccacciani in cui è utilizzato il metro ternario, nella finalità particolare di definire – attraverso un’indagine su alcune fonti classiche, bibliche e dantesche – le occorrenze testuali e le modalità espressive che Boccaccio utilizza nelle descrizioni del “giardino” e del paradiso terrestre nell’*Amorosa visione* e, marginalmente, nella *Caccia di Diana*.

Provando preliminarmente a tracciare una cronistoria essenziale della bibliografia esistente, sull’origine della terza rima prima di concentrare la nostra indagine sulle opere di Boccaccio, osserviamo che Dionisotti aveva già accennato alla questione nel 1967¹ e, intorno agli stessi anni, ma protraendo la discussione fino all’edizione del *Fiore* del 1984, tracciando il profilo letterario delle principali esperienze di Boccaccio, Contini aveva messo in luce la

convivenza di due movimenti contraddittori, il tono e la tecnica (e magari la degradazione) popolareggianti e divulgativi nel verso, e il monumentale preziosismo latineggiante, così lessicale come sintattico, nella prosa²

sottolineando come, con fedeltà al modello dantesco, l’autore certaldese riportasse la terza rima alle “terzine imbricate” tipiche dei sonetti raccolti nel *Fiore*.

¹ C. DIONISOTTI, *Per una storia della lingua italiana*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 115.

² G. CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 700.

Ancora, studiando le caratteristiche formali della terza rima, Gorni ne ha dato una descrizione accurata, in connessione all'ottava e ad altri metri di carattere narrativo.

Nello stesso periodo Leonardi ha proposto, sulla scia delle teorie di Rajna e Contini, una possibile interpretazione della nascita di questo metro dalla sirma a rime alterna (CDC DCD) del sonetto³, segnalando in modo particolare "l'aspetto metrico di un fatto culturale", decisivo tanto per la *Commedia* che per il *Fiore* danteschi, e cioè quanto traspare "nella produzione amorosa in sonetti di Guittone d'Arezzo"⁴: ciò che Leonardi evidenzia è il fatto che «per la strutturazione seriale Dante utilizzi gli stessi accorgimenti formali sperimentati da Guittone»⁵, cioè tutte quelle connessioni e riprese⁶ che legano formalmente tra loro gli 86 sonetti della prima sezione del Laurenziano Rediano 9, facendone un *continuum* narrativo dotato di coesione.

Boccaccio, sperimentatore di generi d'importanza cruciale per la storia letteraria del Quattrocento italiano (e non solo), utilizzò il metro di Dante, considerato il proprio principale modello culturale, in più opere: dalla *Caccia di Diana*, all'*Amorosa visione*, al *Serventese*, fino ad arrivare all'uso del prosimetro nella *Comedia delle ninfe fiorentine* (ispirato al libello giovanile dantesco della *Vita Nova*).

³ L. LEONARDI, *Sonetto e terza rima (da Guittone a Dante)*, in *Omaggio a G. Folena*, Padova, Editoriale programma, 1993, pp. 337-351. Tra i primissimi avvertimenti in apertura del saggio, Leonardi propone una ricostruzione delle proposte critiche attribuite quasi "inavvertitamente" da Contini a Rajna, il quale, in realtà, parla "solo dell'uso dei sonetti nel *Fiore* come stanze di canzone" nell'articolo del «Marzocco», del 16/1/1921. Un accenno alla questione si rintraccia, afferma Leonardi, in uno studio del 1919, inedito, di Rajna dal titolo *Per la storia del serventese* (tra le carte alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, XII, N. 122), in cui il filologo scriveva: "io non dubito da gran tempo, che la terza rima sia una invenzione suggerita dall'Alighieri per una parte dal serventese caudato di quattro versi e per un'altra dalle terzine del sonetto".

⁴ Ivi, p. 338. Tra le numerose argomentazioni d'interesse, è importante sottolineare quanto Leonardi chiarisce a proposito della difficoltà ancora oggi diffusa tra gli italianisti di definire la terza rima come "rime incatenate": in realtà, *rims encadenatz* sono nella terminologia provenzale le rime alterne ABAB. Infatti, Leonardi propone, riprendendo Contini, la dicitura di "rime ingranate".

⁵ Ivi, p. 350.

⁶ Non potendo soffermarsi, in questa sede, sulle singole particolarità e sui singoli esempi, varrà la pena segnalare almeno, per la frequenza del fenomeno, la preferenza di Guittone verso lo schema di sonetto ABABABAB, CDCDCD, nonché la ripetizione delle stesse rime sia all'interno del singolo sonetto che tra un sonetto e l'altro (che hanno la loro chiara origine nelle *coblas unissonans* provenzali, e, in Italia, nello scambio di sonetti "per le rime").

Tra le teorie più interessanti per un'analisi della terza rima dedicate specificamente a Boccaccio è da segnalare lo studio, raccolto in un lungo e denso saggio pubblicato nel 1979, di Paolo Orvieto⁷ che teorizza l'esistenza di un vero e proprio macro-genere che racchiude in sé la *Caccia di Diana*, l'*Amorosa visione*, il *Serventesse delle belle donne* (e, in parte, la *Commedia delle ninfe fiorentine*): come immediatamente si nota, tutte queste opere sono accomunate dal *fil rouge* dell'utilizzo del metro ternario.

Per l'uso del metro ternario, com'è noto, numerosi punti di contatto legano l'*Amorosa visione* (l'opera più matura di Boccaccio, inclusa tra i lavori del periodo fiorentino) al grande modello della *Commedia* di Dante, e in generale alla civiltà letteraria toscana, e anzi, in questo senso l'opera di Boccaccio ne rappresenta “la prima incondizionata ed entusiastica adesione”⁸: la terzina non era ancora metro deputato a questo genere di opera, e sarà merito di Boccaccio riprenderne l'uso, legandolo tanto alle caratteristiche di Amore nobilitante, che Branca indicava come una delle tematiche identitarie della tradizione poetica toscana, quanto ad una generale aspirazione al mito del Trionfo della Virtù, anche se mai raggiunto pienamente.

Tralasciando, in questa sede, le questioni relative alla complessa vicenda redazionale del poemetto di Boccaccio, di cui si conosce una doppia redazione, e fissando, sulla base dell'utile sintesi approntata da Branca⁹, la data di composizione, nella prima redazione, dell'opera al 1342 – primissimi mesi del 1343, il genere della “visione” aveva ormai da circa un trentennio ricevuto la definitiva consacrazione a partire dalla precoce circolazione e dall'immediato successo dell'opera di Dante che aveva assorbito, di fatto, all'interno della *Commedia* i numerosi modelli dell'antichità, dal racconto di Er (che riporta quanto aveva visto nell'aldilà) nella *Repubblica* di Platone, al commento di Macrobio al *Somnium Scipionis* di Cicerone, fino a Boezio¹⁰ nel passaggio essenziale del rinnovamento altomedievale in direzione spirituale-religiosa, vale a dire nella fusione con le fonti dell'Antico e del Nuovo Testamento (e, naturalmente, in maniera privilegiata dell'*Apocalisse*), senza tralasciare la grande influenza esercitata dai *Dialoghi* di Gregorio Magno.

Nell'*Amorosa visione*, infatti, a prova di quanto fosse avvertita con for-

⁷ P. ORVIETO, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, in «Interpres», II 1979, pp. 7-104.

⁸ V. BRANCA, *Introduzione*, in *Amorosa visione*, Bari, Laterza, 1939, p. 3.

⁹ Ivi, p. 5.

¹⁰ Ivi, p. 7.

za la vera rivoluzione operata nel genere, Dante è esplicitamente citato e chiamato per nome:

Dentro dal coro delle donne adorno.
in mezzo di quel loco ove facieno
li savi antichi contento soggiorno.
riguardando, vid'io di gioia pieno
onorar festeggiando un gran poeta,
tanto che 'l dire alla vista vien meno.
Aveali la gran donna mansueta
d'alloro una corona in su la testa
posta, e di ciò ciascun'altra era lieta.
E vedend'io cos mirabil festa,
per lui raffigurar mi fé vicino,
fra me dicendo: «Gran cosa fia questa».
Trattomi così innanzi un pocolino,
non conoscendo, la donna mi disse:
— 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. — (*Am. Vis.*, V, vv. 70-88)

All'inizio del canto seguente, poi, Dante è definito “il maestro dal qual io/ tengo ogni ben” (*Am. Vis.*, VI, vv. 2-3), e diviene quasi impossibile per Boccaccio-narratore riuscire a distogliere lo sguardo dal proprio padre poetico, al quale sono dedicati versi di elogio:

Viva la fama tua, e ben saputa,
gloria de' Fiorentin, da' quali ingrati
fu la tua vita assai mal conosciuta!
Molto si posson riputar beati
color che già ti seppero e colei
che 'n te si 'ncise onde siamo avvisati. (*Am. Vis.*, VI, vv. 13-18)

Nella nota introduzione all'edizione dell'*Amorosa visione* del 1974, Biondi (a proposito del genere dei Trionfi) attribuisce a Boccaccio, anche per la scarsità dei documenti che dovrebbero rappresentarne la controprova, la paternità del genere, inserendoli, tuttavia, nella lunga serie di antecedenti simili per struttura, motivi, finalità:

forse qualche esempio del genere non mancava nella cultura classica, come sembrano attestare un famoso passo di Lattanzio (*Divinarum Institutionum*, I, 11), già indicato dal Castelvetro a proposito dei *Trionfi*, e alcuni versi degli *Amores* ovidiani (I, 2, 23 ss.), e qualche tenue richiamo si può rintracciare anche nella letteratura più immediatamente precedente: nella raffigurazione così diffusa dei 'giardini d'amore' (d'origine tibulliana), delle 'corti', e in quella —usata anche in arte— dei castelli difesi da personaggi allegorici; oppure in particolari fantasie poetiche, come la canzone di Francesco da Barberino *Io no descritto* che illustra il trionfo d'Amore miniato ad apertura dei *Documenti*¹¹.

L'aspetto su cui si concentrerà la nostra attenzione in questa sede riguarda, in particolare, la rappresentazione del Giardino: quali sono le sue origini e quanta influenza ha esercitato la descrizione dantesca dell'Eden nell'immaginario dell'autore certaldese?

Nell'opera in esame, a conclusione della prima parte dell'itinerario svolto tra le due sale del "nobile castello"¹² in cui dopo aver preferito alla porta più stretta quella più grande che conduce alla gloria mondana, accompagnato dalla guida-donna gentile, Boccaccio-personaggio ha assistito alla visione di cinque trionfi — Sapienza, Gloria, Ricchezza, Amore (nella prima sala) e Fortuna (nella seconda) —, tra la fine del canto XXXVII e del canto XXXVIII il protagonista si trova nei pressi di un meraviglioso giardino, "fiorito e bello com di primavera" (*Am. Vis.*, XXXVII, v. 66).

Varrà la pena evidenziare le varianti che intercorrono tra la prima e la seconda redazione, in cui si trovano piccole modifiche lessicali, per lo più nella scelta e nella collocazione degli aggettivi¹³.

Nel cap. XXXVII leggeremo, ai versi 65-72, una breve introduzione alla descrizione del giardino che sarà poi presentato al capitolo seguente, quando l'attenzione di Boccaccio sarà rapita dalla visione della fonte:

¹¹ V. BRANCA, *Introduzione*, cit., p. 8.

¹² Il castello di cui si parla è stato probabilmente ricalcato sul modello di Castelnuovo, a Napoli, dimora angioina di Re Roberto: in particolare, i dipinti che Boccaccio ammira nel corso del viaggio sembrano essere ispirati, per precise analogie, direttamente agli affreschi trecenteschi di Giotto da poco eseguiti presso la Cappella Palatina, tra il 1329-33, dedicati ad un ciclo di "uomini illustri".

¹³ Ripoteremo in grassetto le varianti diverse rintracciate ed in corsivo le parti rimaste immutate nel passaggio tra le due redazioni, facendo riferimento in particolare alla scelta del corredo aggettivale.

Redazione A

[...] un *bel giardino*,
fiorito e **bello** com di primavera.
Entriàm, -diss'io- in questo *orto*
vicino,
donne, se piace a voi, ché poi
alquanto
ricreati terrem nostro cammino-.
Là entro udiva io *festa* e
gran canto,
onde mi **crebbe** d'esservi il
disio,
sì ch'alteri mai non **disio**
cotanto.

Redazione B

[...] un *bel giardino*,
fiorito e **verde** qual di primavera,
Entriàm, -diss'io-, là in quell'*orto*
vicino,
se piace a voi, ché *ricreati*
alquanto
ripigliaremo poi nostro camino.-
Là dentro udiva *festa* con
bel canto,
ond'esser lì **bramava** tanto
anch'io,
che mai alcuno altri non **bramò**
cotanto.

Gli elementi principali della descrizione o, meglio, dell'introduzione alla descrizione del Giardino d'Amore sono, quindi, essenzialmente rintracciabili in pochi motivi: il giardino è fiorito, verdeggiante, collocato in un'eterna stagione primaverile. Da quest'orto, rimando ad un'immagine chiusa del luogo, come quella classica dell'*hortus conclusus*, provengono suoni di festa e canti.

L'immagine riporta alla mente alcuni versi di Tibullo (*Elegie*, I, 3): nella famosa elegia in cui si descrive l'età dell'oro dei *Saturnia Regna*, il poeta, che in apertura del testo dichiarava di non poter seguire Messalla Corvino nella campagna militare in Oriente perché trattenuto nella Feacia da una dura malattia, nostalgicamente fa riferimento ai campi dell'Eliso in cui Venere avrebbe potuto condurre il poeta dopo la morte¹⁴:

Hic choreae cantusque vigent, passimque vagantes
dulce sonant tenui gutture carmen aves,
fert casiam non culta seges, totosque per agros
florete adoratis terra benigna rosis;
ac iuventum series teneris inmixta puellis
ludit, et adsidue proelia miscet Amor¹⁵. (*El.* I, 3, vv. 59-64)

¹⁴ Il riferimento ai campi dell'Eliso è contenuto, com'è noto, a seguito dell'epigrafe immaginata dal poeta. Tibullo immagina di essere condotto da Venere nel giardino d'amore perché non ha mai commesso spergiuro, né ha offeso gli dei.

¹⁵ «Qui regnano canti e danze, e qua e là volando/ uccelli modulano con agile gola soavi gorgheggi,/ il suolo pur non coltivato produce cinnamomo, e per tutti i campi/ la benigna terra fiorisce di rose profumate;/ uno stuolo di giovani misti a tenere fanciulle/ giuoca, e Amore continuamente intreccia battaglie.» (Trad. di Luca Canali).

Canti, danze, uccelli dal meraviglioso canto, i campi offrono spontaneamente cinnamomo, l'erba è ricoperta di rose profumate.

Tra le fonti classiche, simile a questa scena è quanto descrive Flora, la voce narrante del famoso brano del quinto libro dei *Fasti* di Ovidio, l'opera più vicina dell'autore di Sulmona alle direttive culturali augustee, interrotto al sesto libro, in corrispondenza del mese di giugno.

Secondo il calendario romano, che nel progetto ovidiano assorbiva al suo interno un'antica e vasta dottrina culturale, religiosa, giuridica desunta da numerose fonti (Verrio Flacco, Varrone, Livio), nel mese di maggio si svolgevano le festività in onore di Flora, l'antica Clori della mitologia greca.

In questo passo Ovidio dà la parola alla divinità stessa, che canta la propria storia, descrivendo la dote ricevuta al momento delle nozze con Zefiro: il possesso del mondo vegetale.

est mihi fecundus dotalibus hortus in agris;
 aura fovet, liquidae fonte rigatur aquae:
 hunc meus implevit generoso flore maritus
 atque ait "arbitrium tu, dea, floris habe."
 saepe ego digestos volui numerare colores,
 nec potui: numero copia maior erat.
 Roscida cum primum foliis excussa pruina est
 conveniunt pictis incinctae vestibus Horae,
 et variae radiis intepuere comae,
 inque leves calathos munera nostra legunt;
 protinus accedunt Charites, nectuntque coronas
 sartaque caelestes implicitura comas.
 Prima per immensas sparsi nova semina gentes:
 unius tellus ante coloris erat¹⁶. (*Fasti*, V, vv. 209-222)

Ne risulta una sorta di trionfo floreale e di colori, che probabilmente ha offerto suggestioni accolte in alcune delle più note opere del rinasci-

¹⁶ «Ho un rigoglioso giardino nei campi che erano la mia dote, / ventilati dalla brezza, e inaffiati dalla pioggia primaverile. / Mio marito lo riempì di fiori, riccamente, / E disse: "Dea, sarai la signora dei fiori. / Ho desiderato spesso contare i colori che lì si trovavano, / ma non potevo, ce n'erano troppi da contare. / Non appena la fredda rugiada è scossa via dalle foglie, / e il variegato fogliame si riscalda ai raggi del sole, / le Ore si raccolgono vestite di abiti variopinti, / e prendono i miei doni in piccoli cesti. / Le Grazie, subito, vengono vicine e gemelle / corone e ghirlande intrecciano nei loro celestali capelli. / Fui la prima a spargere i semi freschi tra gli innumerevoli popoli, / fino ad allora la terra era stata di un unico colore.» (mia la traduzione).

mento italiano, ma quel che interessa particolarmente ai fini della nostra indagine sono alcuni elementi ricorrenti, alcuni *tòpoi* che hanno radici culturali antichissime.

Un primo elemento da tenere a mente è la presenza della lieve brezza, tipica della stagione primaverile; poi la presenza di campi rigogliosi e variopinti (che in Ovidio, naturalmente, si lega al motivo floreale), che donarono attraverso le arti magiche di Flora colori alla terra che fino ad allora era stata di un'unica tinta.

Al di là delle consonanze con le numerose descrizioni dell'Eden riscontrabili in diversi ambiti culturali (basti pensare all'immaginario islamico o alla descrizione esiodea dell'età dell'oro ne *Le Opere e i Giorni*) è importante considerare che, per Dante come per Boccaccio, il richiamo alle fonti bibliche rimaneva il riferimento essenziale, il repertorio di immagini e suggestioni a cui attingere, e dunque anche il fondamentale veicolo di comunicazione e condivisione di immagini.

Nel secondo capitolo del *Genesi*, all'altezza dei capitoli 4-14, è descritto il "giardino delle delizie", cioè l'Eden, il paradiso in terra in cui Dio collocò Adamo:

4. Queste sono le origini del cielo e della terra, allorché furono creati quando il Signore Dio fece il cielo e la terra, 5. e ogni albero del campo prima che nascesse sulla terra, e ogni erba della campagna prima che spuntasse. Il Signore Dio non aveva donato la pioggia alla terra e non c'era uomo che coltivasse la terra. 6. Ma una fonte scaturiva dalla terra e ne innaffiava tutta la superficie. 7. E il Signore Dio diede forma all'uomo dal fango della terra e gli soffiò nelle narici lo spirito della vita e l'uomo divenne persona vivente. 8. Ora il Signore Dio aveva piantato fin da principio un paradiso di delizie e vi collocò l'uomo che aveva plasmato. 9. Il Signore Dio fece germogliare dal suolo ogni sorta di alberi graditi alla vista e buoni da mangiare, tra cui l'albero della vita in mezzo al giardino e l'albero della conoscenza del bene e del male. 10. Un fiume usciva da questo luogo di delizie per irrigare il giardino, poi di lì si divideva in quattro fiumi diversi. 11. Il nome del primo è Fison, ed è quello che circonda tutto il paese d'Evilat, dove è l'oro. 12. e l'oro di questo paese è il migliore, e vi si trova il berillio e l'onice. 13. Il nome del secondo fiume è Geon, quello che circonda tutto il paese d'Etiopia. 14. Il nome del terzo è Tigri, che scorre per l'Assiria. E il quarto è l'Eufrate.

Dio aveva donato all'uomo, facendoli germogliare direttamente dal suolo, alberi con frutti buoni da mangiare, ma soprattutto, i due alberi

della vita e della conoscenza del bene e del male. Inoltre, la presenza del fiume garantiva l'irrigazione, articolandosi in quattro ulteriori ruscelli che avrebbero bagnato la terra.

Sono evidenti, dunque, come si vede, le corrispondenze testuali e tematiche della descrizione del Paradiso Terrestre nel testo biblico – e dunque nelle allegorie giudaiche e cristiane – con quelle dei giardini classici, in modo particolare con quelle citate di Ovidio e Tibullo, e non mancano analogie con la descrizione dell'eterna primavera in Claudiano descritta nell'*Epithalamium de nuptiis Honorii*.

Nella *Monarchia*, Dante, a proposito della felicità 'su questa terra' affermava che questa fosse simboleggiata dal paradiso terrestre:

Duos igitur fines providentia illa inenarrabilis homini proposuit intendendos: beatitudinem scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradisum figuratur; et beatitudinem vite eterne, que consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta, que per paradisum celestem intelligi datur¹⁷. (*Mon.*, III, 15)

Nella vita mortale, dunque, è il paradiso terrestre il luogo deputato all'esplicazione della virtù attiva. Nel suo saggio, con grande precisione, Orvieto indicava una fonte ed una lettura possibile di questa teoria in Filone d'Alessandria (20 a.C.-40 d.C.)¹⁸, autore che nelle sue opere, ed in particolare in *Allegoria delle leggi*, presentava, appunto, una lettura allegorica delle fonti bibliche: così, gli alberi piantati nel giardino sarebbero le virtù teoretiche e pratiche; l'albero della vita la virtù generale o la bontà; l'albero della conoscenza del bene e del male il vizio; il fiume principale dell'Eden la virtù generale; i quattro ulteriori fiumi la Saggezza, la Temperanza, la Fortezza e la Giustizia.

Però, quando Boccaccio nella sua *Amorosa visione*, contravvenendo ai suggerimenti della donna-guida, decide di addentrarsi nel *giardin verdeggiante e fiorito* (*Am. Vis.*, XXXVIII, v. 15), il lettore non si trova più in un mondo fatto di simboli e letture allegoriche precise: il discorso sulle virtù

¹⁷ «Dunque l'ineffabile provvidenza due finalità da perseguire ha proposto all'uomo: la felicità in questa vita, che consiste nella esplicazione della propria virtù attiva ed è raffigurata nel paradiso terrestre; e la felicità nella vita eterna, riposta nel godimento della visione di Dio a cui la virtù intrinseca non può giungere se non è guidata dalla luce divina; e questa felicità è dato di riconoscere nel paradiso celeste».

¹⁸ P. ORVIETO, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, cit., p. 55.

si altera, alcune immagini vengono svuotate dell'originaria dottrina e riutilizzate per proporre una diversa interpretazione del *tòpos* del giardino.

Come Branca stesso sottolineava, da un punto di vista metrico-formale, pur riprendendo l'organismo metrico-strofico della *Commedia* dantesca, Boccaccio

non riesce ad aderire a quella precisa armonia, a quella nitidissima struttura del verso e della terzina, come organismi sempre conclusi in una «circolata melodia», [...] Anche qui — come già nella *Caccia di Diana* — tende a una terzina liberamente snodata, dai continui e faticosi *enjambements*, orientata verso una narrazione o un andamento recitativo che sa ancora di ottava¹⁹.

Inoltre, l'influenza di Dante e del suo andamento ritmico tornerà spesso nei suoi versi, soprattutto in clausola di terzina.

Vi sono, però, delle differenze tra i due: il giardino che Boccaccio osserva è quello di un paesaggio primaverile, per Dante era, invece, *divina foresta spessa e viva* (*Purg.*, XXVIII, v. 2), cioè un luogo apparentemente così fitto da non far filtrare i raggi solari.

Boccaccio insiste per poter entrare nel giardino da cui è attratto, promettendo di seguire, dopo quest'unica sosta, la volontà della propria guida: [...] *A te che face/ l'entrar là entro ed un poco vedere?/ Io verrò poi là ovunque ti piace* (*Am. Vis.*, XXXVIII, vv. 1-3).

Tale è la gioia che avverte *che ciò ch'io/ dinanzi vidi ivi m'uscì di mente* (*Am. Vis.*, XXXVIII, vv. 17-18): infatti, pochi versi dopo, descrivendo quanto riusciva ad osservare attorno a sé, preso da un ardente desiderio, Boccaccio dirà:

Rimirando m'andava intorno attento
per lo gioioso loco, scalpitando
l'erbette e' fior col passo *lento lento*. (*Am. Vis.*, XXXVIII, vv. 22-24)

Versi che sembrano ricalcare nella chiusa, come accennavamo poco fa, in alcuni richiami lessicali²⁰ il canto XXVIII del *Purgatorio*, quello in cui Dante, oltre a narrare l'incontro con la misteriosa figura di Matelda, descrive preliminarmente le caratteristiche del Paradiso Terrestre e la sensazione provata nel momento in cui vi si avvicinava:

¹⁹ V. BRANCA, *Introduzione*, cit., p. 11.

²⁰ In corsivo è indicata la *geminatio* dell'aggettivo "lento", così come si ritrova nel confronto tra i due testi.

senza più aspettar, lasciai la riva,
 prendendo la campagna *lento lento*
 su per lo suol che d'ogne parte auliva. (vv. 4-6)

Anche in Dante ritorna, poi, come nel breve passo ovidiano dei *Fasti* che abbiamo citato, l'elemento del vento lieve e sempre uguale (*sanza mutamento*, ma costante), oltre alla presenza degli uccelli che volano accompagnati dal fruscio prodotto dalle foglie, così come accadeva nella pineta di Classe, l'antico porto di Ravenna, quando soffiava il vento di scirocco:

Un'aura dolce, senza mutamento
 avere in sé, mi feria per la fronte
 non di più colpo che soave vento;
 per cui le fronde, tremolando, pronte
 tutte quante piegavano a la parte
 u' la prim'ombra gitta il santo monte.
 non però dal loro esser dritto sparte
 tanto, che li augelletti per le cime
 lasciasser d'operare ogne lor arte;
 ma con piena letizia l'ore prime,
 cantando, ricevieno intra le foglie,
 che tenevan bordone a le sue rime,
 tal qual di ramo in ramo si raccoglie
 per la pineta in su 'l lito di Chiassi,
 quand'Eolo scilocco fuor discioglie. (vv. 7-21)

Ancora, nei versi seguenti, troveremo la descrizione del fiume Lete, le cui acque si orientano verso occidente e la cui principale caratteristica è nella straordinaria limpidezza e trasparenza:

ed ecco più andar mi tolse un rio,
 che 'nver' sinistra con sue picciole onde
 piegava l'erba che 'n sua ripa uscìo.
 Tutte l'acque che son di qua più monde,
 parrieno avere in sé mistura alcuna,
 verso di quella, che nulla nasconde, (vv. 25-30)

In Dante come in Boccaccio c'è un elemento che accomuna i testi, ed è il tema del "disio", della difficoltà di attendere prima di poter raggiungere il paradiso terrestre, dell'impazienza di accedervi.

Qualche esempio: nel canto XXXVII, Boccaccio dirà *onde mi crebbe*

d'esservi il disio, / sì ch'entri mai non disìò cotanto (vv. 71-72), ed ancora *i due primier* gli chiedevano, pochi versi dopo, *che, non passi / dentro poichè ardi di volere?* (vv. 74-75) e la guida, esortandolo a non trattenersi presso il giardino, dirà *troppo ti volge ogni cosa il disire* (v. 81).

In modo simile nell'*Amorosa visione*, come abbiamo precedentemente visto, nel canto XXXVIII, l'io narrante non ascolta le parole della guida perché la sua mente è già tutta rivolta al giardino, e quanto aveva visto precedentemente quasi viene dimenticato, fino a pronunciare chiaramente in una terzina tutta la gioia e il desiderio provati: *Ahi quanto egli era bello il luogo ov'io / era venuto, e quanto era contento / dentro da me l'ardente mio disio* (vv. 19-21).

Esattamente all'inizio del canto XXVIII del *Purgatorio*, poi, Dante, accompagnato da Virgilio e Stazio, scrive: *Vago già di cercar dentro e dintorno / la divina foresta spessa e viva* (vv. 1-2), e *senza più aspettar, lasciai la riva* (v. 4). Anche qui un desiderio impossibile da trattenere che spinge addirittura a lasciare la riva per raggiungere il luogo desiderato.

Un sentimento simile al desiderio è anche quello provato da Dante verso Matelda²¹, che separata dal poeta solo da pochi passi, appare *cantando e scegliendo fior da fiore / ond'era pinta tutta la sua via* (vv. 41-42): Dante la paragona a Proserpina, per le fattezze e per il luogo in cui si trova.

Infatti, il poeta afferma che Matelda gli ricorda la dea al tempo in cui Cerere, la madre, la smarrì, e dunque perse la primavera: forse la suggestione della giovane divinità circondata da fiori tornava alla memoria dantesca, soprattutto per quanto riguarda i legami con la descrizione dell'Eden, anche grazie ai versi ovidiani del quinto libro dei *Fasti* (e non solo nel mito descritto nel primo libro delle *Metamorfosi*), in cui a prendere la parola era una divinità simile a Proserpina, legata alla primavera, alla giovinezza, al motivo del trionfo vegetale e soprattutto floreale.

Dopo aver spiegato al poeta le ragioni del suo *riso*²², avanzando tra fiori gialli e rossi, Matelda descrive a Dante l'origine dei fiumi del paradiso terrestre precisando che esso fu posto da Dio (insieme al monte del Purgatorio) al di sopra delle perturbazioni atmosferiche, per non arrecare danno all'uomo in questo luogo di beatitudine – appunto – *arr(a)* (caparra) della pace eterna.

²¹ Dante desidera avvicinarsi a Matelda, dalla quale dista solo tre passi, provando lo stesso sentimento di Leandro, che odiava l'Ellesponto che lo separava dall'amata Ero.

²² Dante, Virgilio e Stazio, per la prima volta nel paradiso terrestre, non conoscono le ragioni del riso della donna: Matelda dirà loro che la spiegazione è contenuta nel salmo *Delectasti* e che, dunque, la sua gioia dipende dalla contemplazione dell'opera di Dio.

Dante, che aveva precedentemente ascoltato la spiegazione di Stazio sul paradiso terrestre come luogo immune da eventi atmosferici, non comprende perché nel paradiso terrestre ci sia il vento: Matelda, allora, fuga i suoi dubbi spiegando che questo è prodotto dal movimento delle sfere celesti che fa ruotare l'atmosfera, e che dunque le piante, mosse dal vento, infondono all'aria la propria virtù generativa attraverso le sementi che ricadono sulla terra, generando, a seconda del clima e della qualità dell'aria, la vegetazione terrestre.

Elemento ancora più importante, però, per l'intera cantica del *Purgatorio* è la spiegazione dell'origine divina da cui nascono i fiumi Lete ed Eunoè: il primo che possiede la virtù di cancellare la memoria dei peccati commessi, il secondo di rafforzare la memoria del bene compiuto.

Infine, Matelda spiega a Dante che i poeti classici che descrissero nelle loro opere la mitica età dell'oro avevano istintivamente in mente, sotto forma di sogno, ciò che è l'Eden:

Quelli ch'anticamente poetaro
l'età de l'oro e suo stato felice,
forse in Parnaso esto loco sognaro.

Qui fu innocente l'umana radice;
qui primavera sempre e ogne frutto;
nettare è questo di che ciascun dice. (vv. 139-144)

L'umanità in questo luogo era immaginata, nel mondo classico come in quello cristiano, felice, innocente; la terra offriva, come si poteva leggere in numerosi testi classici dedicati all'*aetas aurea*, i suoi frutti in un'eterna stagione primaverile.

Questa descrizione del paradiso terrestre rimanda il nostro discorso ad un altro luogo delle Scritture, precisamente l'*Apocalisse*, nei suoi due capitoli conclusivi, nel momento in cui viene descritta la Nuova Gerusalemme, nata direttamente da Dio.

Nell'*Apocalisse*, al cap. 21 leggiamo:

1. E vidi un cielo nuovo e una terra nuova: il cielo e la terra di prima infatti erano scomparsi e il mare non c'era più. 2. E vidi anche la città santa, la Gerusalemme nuova, scendere dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna per il suo sposo.[...] 9. Poi venne uno dei sette angeli, che hanno le sette coppe piene degli ultimi sette flagelli, e mi parlò: «Vieni, ti mostrerò la promessa sposa, la sposa dell'Agnello». 10. L'an-

gelo mi trasportò in spirito su di un monte grande e alto, e mi mostrò la città santa, Gerusalemme, che scende dal cielo, da Dio, risplendente della gloria di Dio. 11. Il suo splendore è simile a quello di una gemma preziosissima, come pietra di diaspro cristallino. [...] 18. Le mura sono costruite con diaspro e la città è di oro puro, simile a terso cristallo. 19. I basamenti delle mura della città sono adorni di ogni specie di pietre preziose. Il primo basamento è di diaspro, il secondo di zaffiro, il terzo di calcedonio, il quarto di smeraldo, 20. il quinto di sardonice, il sesto di cornalina, il settimo di crisòlito, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopazio, l'undicesimo di giacinto, il dodicesimo di ametista²³.

Probabilmente descrivendo la fonte del giardino nell'*Amorosa visione* (cap. XXXVIII) Boccaccio è stato ispirato da alcune immagini della nuova Gerusalemme:

vidi in un verde e picciotto prato
una fontana bella e grande; e quando
io m'appressai a quella, d'intagliato
e bianco marmo vidi assai figure,
ognuna in diverso atto ed istato.
Mirando quelle, vidi le sculture
di diverso color, com'io compresi,
qua' belle e qua' lucenti e quali oscure.
Vidi lì un bel marmo; e quel sedesi
sopra la verde erbetta, di colore
sanguigno tutto, e 'n su quella stendesi
in piano, e s'io già non presi errore
nell'avisare, una canna per verso.
quadro e basso e lucido di fore. (vv. 26-39)

²³ Si riporta il testo in latino: 1. Et vidi caelum novum et terram novam; primum enim caelum et prima terra abierunt, et mare iam non est. 2. Et civitatem sanctam Ierusalem novam vidi descendentem de caelo a Deo, paratam sicut sponsam ornatam viro suo. [...] 9. Et venit unus de septem habentibus septem phialas plenas septem plagis novissimis et locutus est mecum dicens: "Veni, ostendam tibi sponsam uxorem Agni". 10. Et sustulit me in spiritu super montem magnum et altum et ostendit mihi civitatem sanctam Ierusalem descendentem de caelo a Deo. 11. Habentem claritatem Dei; lumen eius simile lapidi pretiosissimo, tamquam lapidi iaspidi, in modum crystalli. [...] 18. Et erat structura muri eius ex iaspide, ipsa vero civitas aurum mundum simile vitro mundo. 19. Fundamente muri civitatis omni lapide pretioso ornata: fundamentum primum iaspis, secundus sapphirus, tertius chalcedonius, quartus smaragdus; 20. quintus sardonyx, sextus sardinus, septus chrysolitus, octavus beryllus, nonus topazius, decimus chrysopasus, undecimus hyacinthus, duodecimus amethystus.

La scena descritta da Boccaccio in cui si trova la fonte di purissimo marmo bianco intarsiato, su cui si stagliano figure di diversi colori, dalle tinte più chiare e brillanti a quelle più scure, riprende la descrizione appena citata. Nel testo biblico, infatti, le mura delle città sono d'oro terso come il cristallo e i basamenti di diverse pietre preziose, ognuna di colore diverso: dal rosso brillante all'azzurro, dal verde al rosso scurissimo, fino al viola.

Inoltre, il perimetro descritto da Boccaccio è perfettamente quadrato e basso (vv. 38-39), proprio come si legge nella descrizione della Nuova Gerusalemme, un vero *hortus conclusus* in cui si accede da una porta, le cui proporzioni sono perfettamente simmetriche e misurate con una «canna d'oro»:

15. Colui che mi parlava aveva come misura una canna d'oro per misurare la città, le sue porte e le sue mura. 16. La città è a forma di quadrato: la sua lunghezza è uguale alla larghezza. L'angelo misurò la città con la canna: sono dodicimila stadi; la lunghezza, la larghezza e l'altezza sono uguali²⁴.

Nella *Comedia delle ninfe fiorentine* (opera del 1341-42 che probabilmente precedeva di poco l'ideazione dell'*Amorosa visione*) in un noto passo del ventiseiesimo capitolo, quello dedicato al “Giardino di Pomona” ritroveremo in un nucleo iniziale quanto abbiamo letto nel canto XXXVIII della *visio* di Boccaccio:

Egli [il giardino], secondo l'avviso dell'occhio, corrente per tutte le parti presto, era quadro, di bella grandezza; e ciascuna faccia di quello, da alte mura difesa, con dritto guardo rendeva a una plaga delle mondane, né d'esso vacante particella alcuna, né occupata male, vi si pota conoscere. Egli ave a dintorno di sé per tutto pianissima via, non d'altra larghezza che quella che noi, qui dimoranti, diritta mena al tempio dove oggi fummo. La quale per tutto si puote non altrimenti veder coperta delle fila e dello stami delle figliole del re Mineo, legate e stese con mani maestre sopra le incrocicchiate piante di Siringa, che siedo i lugli atrii de' gran palavi con tonda testuggine di pietra coperti; e co' oro fiori, odori graziosi redenti ne' tempi dovuti,

²⁴ Si riporta il testo in latino: 15. Et qui loquebatur mecum habebat mensuram harundinem auream ut metiretur civitatem et portas eius et murum. 16. et civitas in quadro posita est et longitudo eius tanta est quanta est latitudo et mensus est est civitatem de harundine per stadia duodecim mila longitudo et latitudo et altitudo aequalia sunt.

si possono vedere cariche d'uve dorate e purpuree di diverse forme, i pedali delle quali, congiuntissime col muro, niuno impedimento porgono a chi vi passa²⁵.

E poche pagine più in là, dopo aver enumerato in un preziosissimo elenco enciclopedico i nomi e le caratteristiche di piante, frutti e fiori, ritroviamo, descritta con attenzione, la fonte ed il paesaggio paradisiaco di cui abbiamo parlato:

Io vidi nel mezzo di quello una fontana di bianchissimi marmi, per intagli e per divisi e per abbondanza d'acque molto da comendare, le quali così copiose e scarse moveano da quella, come Pomena volea. Esse, alcune uscenti per sottile canna, si levavano verso il cielo e, ricadenti nell'alta fonte, facevano dolce gridare; e altra volta all'erbe del prato, aperti piccioli fiori, molto a sé gettavano lontano; e quindi per occulte vie il bello giardino rigavano tutto, come Pomena mi disse e fé palese²⁶.

Diona, che stando alla sua narrazione attraversa il giardino di Pomona in una lenta passeggiata, conserva il ricordo di un mondo perfettamente conchiuso e non toccato dal tempo: quanto in effetti avverrà, pochi anni più tardi, nel giardino fuori città in cui i giovani narratori del *Decameron* si riuniranno per ricreare una città ideale, lontana dalla malattia, dai dolori della peste e dalle sue devastazioni. E dunque:

la narrazione delle novelle, pur provocata, come occasione e come circostanza, dallo sconvolgimento catastrofico della peste, non può realizzarsi nel mezzo di tale sconvolgimento ma ha bisogno di *tranquillità*, *serenità* e *separatezza* per potersi svolgere; il *locus amoenus* è la manifestazione simbolica di questo 'luogo dello spirito', dove il piacevole interscambio delle intelligenze e delle piacevolezze può manifestarsi più compiutamente²⁷.

²⁵ G. BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di E. Quaglio, Torino, Einaudi, 1964, pp. 69-70.

²⁶ Ivi, pp. 71-72.

²⁷ A. ASOR ROSA, *Decameron di Giovanni Boccaccio*, in *Letteratura Italiana*, Vol. II, Torino, Einaudi, 2007, p. 651.

GIOVANNI BOCCACCIO. DA UNA VITA, UN ROMANZO

1 *Locus amoenus, locus terribilis*

*Ebrius ac petulans, qui nullum forte cecidit,
dat poenas, noctem patitur lugentis amicum
Pelidae, cubat in faciem, mox deinde supinus*

[...]

Miserae cognosce proemia rixae

[...]

Stat contra starique iubet. Parere necesse est;

[...]

*Nec tamen haec tantum metuas; nam qui spoliet te
Non derit clausis domibus postquam omnes ubique
Fixa catenatae siluit compagno tabernae¹.*

Il lettore, metaforico viandante, che scortato dalla voce di un immaginario Cicerone si addentrasse tra i sentieri dei versi sopracitati, potrebbe avere l'impressione di essersi immerso nella turpitudine di quella che, sin dai tempi più remoti, è stata dipinta come una meravigliosa terra, popolata – quasi in una sorta di contrappasso – dalle più crudeli creature. Con gran sorpresa, proseguendo nel suo *iter*, scoprirebbe di essersi invece addentrato non tra le temibili viuzze napoletane, bensì tra le terribili vie della Roma di età imperiale che il poeta latino Giovenale, nel III secolo d.C., dovette percorrere, e descrivere, con vibrante indignazione. In questo modo, i versi sopracitati – dalla giovenaliana *Satira III* – interverrebbero quasi a sfatare un “falso mito,” o quantomeno, a strappare un poco lusinghevole primato alla città di Partenope. E la voce di quel “Cicerone” non tarderebbe ora a

¹ GIOVENALE, *Satire*, III, 278-280; 288; 290; 302-304.

manifestarsi chiaramente, nella sua identità: di altro non si tratterebbe se non di quell'antico proverbio che recita pressappoco così: «Napoli è un paradiso abitato da diavoli».

Francesco Petrarca aveva goduto delle bellezze della corte, oltre che della città, angioina. Se ne allontanerà nel 1341. Al suo rientro, due anni più tardi, non potrà che constatare con sommo sconcerto che l'età aurea dell'"illuminata Partenope" è ormai nient'altro che un soave ricordo: il paradiso pare essere decaduto irrimediabilmente ad inferno, *locus terribilis*. Napoli è logorata da un

oscuro e vergognoso e inveterato malanno, che il girar di notte vi è non meno pauroso e pericoloso che tra folti boschi, essendo le vie percorse da nobili giovani armati, la cui sfrenatezza né la paterna educazione, né l'autorità dei magistrati né la maestà e gli ordini del re seppero mai contenere

è quanto asserirà Petrarca in una della sue *Familiare*s².

² «Napoli non era terra da andarvi per entro di notte, e massimamente per un forestiere» (*Decameron*, II, 5); nella centuria decameroniana, la novella che vede protagonista Andreuccio da Perugia – sprovveduto cozzone di cavalli – pare mettere in scena quanto già “predetto” da Petrarca nelle *Familiare*s. La citazione è tratta da *Familiarum rerum libri*, V, 6 in F. PETRARCA, *Opere*, traduzione di Enrico Bianchi, Firenze, Sansoni Editore, 1993. Andreuccio, giunto da Perugia a Napoli per acquistare cavalli, è emblema dell'antierico mercante, figura che dà vita all'intera giornata II; proprio perché tale, sarà protagonista di un percorso di formazione che troverà compimento nell'arco di un'unica notte proprio nella città partenopea. Benedetto Croce ha avanzando l'ipotesi che il Boccaccio, nel descrivere le varie “tappe” delle disavventure occorse ad Andreuccio, ne abbia descritto il percorso ripercorrendo fedelmente le vie della città. Dopo essere riemerso dal vicolo emblematicamente denominato – *nomina sunt consequentia rerum* – “Malpertugio”, Andreuccio si dirigerà – *senza sapere dove si andasse* – verso la parte alta della città, animato dalla necessità di raggiungere il mare per potersi nettare dalla bruttura di cui si è imbrattato dopo la caduta nel chiassetto, vittima dell'astuta madama Fiordaliso. Andreuccio non conosce la città, dunque, ma Boccaccio sì e, in virtù di tale profonda conoscenza, guida il suo personaggio. Lo stesso Croce ha rintracciato testimonianze circa l'antica toponomastica della città partenopea che pare trovare puntuale corrispondenza con quella di cui Boccaccio si serve nella sua novella. L'esistenza del vicolo “Malpertugio” – sostiene Croce – sarebbe testimoniata da numerosi documenti d'età angioina che fanno sovente menzione di tal *Pertusum*, o *Pertusum de mare*; nonché da numerosi documenti del tredicesimo e del quattordicesimo secolo dove ritornano i riferimenti al *Malum Pertusum*. Inoltre, il Malpertugio scelto dal Boccaccio per la sua *pièce* narrativo/teatrale, è menzionato in diversi documenti del Trecento come una *regio*; una regione o “contrada”, come la definisce Boccaccio,

Sul trono, ora, siede una figura che pare essere tratteggiata con tutti i caratteri propri di un demone.³ Squallore e deformità del corpo costituiscono i termini di un'incisiva metafora per tratteggiare un altrettanto degenerato regno, incurante di qualsiasi legge. Questo terribile signore, corrotto ed amorale al punto da restare schiacciato anche nel fisico dalla sua stessa ipocrisia – «curvo non per vecchiaia, ma per ipocrisia» – è simbolo degradato degli stessi simboli del potere; i «simboli di cui si ammantava, non sono che la parodia oscena della regalità». Un male endemico, dunque, che altro scampo non lascia se non la salvezza personale; ed al poeta non resta altro che far sua, accogliendola, l'esortazione che già Virgilio aveva affidato al verso dell'*Eneide III, 44*:

“attigua o compresa alla regione di Porto” (B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, Milano, Adelphi, 1991, p.67). Pare, dunque, che l'antica funzione della porta del Malpertugio fosse quella di favorire l'accesso alla zona portuale della città. Se si volesse ricostruire il percorso, non molto lungo a dire il vero, che Andreuccio avrebbe compiuto al seguito della “fanticella” di madonna Fiordaliso, bisognerebbe intraprendere l'attuale via De Pretis e, di qui, orientarsi verso «le case che intercedono tra le vie di Flavio Gioia e di San Nicola alla Dogana» (B. CROCE, cit., p. 70). Proprio queste viuzze, sedi di botteghe prima, di uffici più tardi, sorgeva il Malpertugio. Per una completa analisi della ricostruzione topografica della Napoli angioina nella novella II, 5, si rimanda a B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, cit., pp. 53-88.

³ «Un orrendo animale a tre piedi, scalzo, col capo scoperto, superbo della sua povertà, flaccido per lussuria; un omuncolo calvo e rubicondo, con le gambe goffe, appena coperto da un povero mantello che a bella posta lasciava nuda buona parte del corpo.» (Petrarca, *Familiare*, V, 3). Quando nel 1343 sul trono di Napoli sale Giovanna I nipote, appena sedicenne, del defunto sovrano Roberto d'Angiò si apre una controversa crisi dinastica alimentata dalle rivalità sorte tra i tre rami in cui si era scissa la casata angioina (Durazzo, Taranto e Ungheria). Re Roberto aveva però giocato d'anticipo: già nel 1333 per far sì che la nipote fosse al riparo da eventuali pretese al trono di Caroberto d'Ungheria, appartenente al ramo primogenito della famiglia, ne aveva organizzato le nozze con il figlio dello stesso, Andrea. Al momento delle nozze tanto Giovanna quanto Andrea non erano che dei bambini: sei anni lei, appena sette lui. La presenza del giovane Andrea presso la corte napoletana è fondamentale per comprendere a chi Petrarca, nei versi sopracitati, si riferisca: stando alla testimonianza offerta da Giuseppe Fracassetti, nell'edizione delle *Familiare* da lui stesso curata, Caroberto volle che «presso il figlio, di stanza a Napoli, rimanessero alquanto gentiluomini ungheresi» tra questi «in qualità di maestro e di direttore un religioso de' minori di S. Francesco per nome Roberto.» Il Fracassetti continua spiegando che il precettore di Andrea acquisì una tale influenza sul giovane al punto da «far prevalere la volontà propria a quella di lui e di ogni altro nelle faccende del regno. Perché stomacato di tale audacia il Petrarca fa di lui il brutto e schifoso ritratto che in questa lettera (V, III 9) si legge, e altrove pur si ripete» (G. FRACASSETTI, *Familiare*, cit., pp. 15-16).

Heu fuge crudeles terras,
fuge litus avarum.

Le scene della città non sono state calcate soltanto da pericolosi e loschi individui; tantomeno, come si è visto, l'esclusiva può essere riservata a Napoli. Il grande libro da essa offerto è stato letto, e reinterpretato, a seconda dei tempi, e della vicenda individuale di quanti in quelle pagine si sono imbattuti. Non v'è dubbio che lo scenario paradisiaco abbia offerto, nel corso dei secoli, riparo dalle brutture della storia e della società.⁴ Si tratta, a ben vedere, di luoghi periferici esterni alle viscere della città; al di fuori delle mura anche gli abitanti paiono essere connotati da tratti angelici, più che demoniaci. Pare valida la tesi ventilata da Matteo Palumbo che vuole il carattere degli abitanti plasmato dalla realtà che li circonda:

come se, per tutti e per sempre, Napoli dovesse comporsi di questa doppia identità: natura e storia; paesaggi magici e uomini disperati.⁵

Solo un intellettuale attento e poliedrico – quale è stato Benedetto Croce – avrebbe potuto concepire l'ardimentosa impresa di riesumere un antico proverbio, di radice probabilmente medioevale, che fa di Napoli un *locus amoenus*, per ciò che concerne il paradisiaco patrimonio naturale, seppur contaminato da abitanti ai quali per abitudini, indole e costumi ben si addice l'epiteto "diavoli." E Croce, nel suo testo che prende il titolo dallo stesso proverbio, *Un paradiso abitato da diavoli*, sempre animato da una connaturata passione per la sua città, ricostruisce la storia del detto. Se già Luca di Linda, fa notare Croce, nella *Descriptio orbis* ne offre testimonianza, tanto che vi si legge:

fra tanti beni [...] ha però luogo il detto universale: Napoli è un paradiso abitato da demoni,⁶

il proverbio pare avere origini alquanto remote: Croce riferisce che, con ogni probabilità, la paternità potrebbe essere attribuita a quelle che, egli

⁴ Che i luoghi periferici di Napoli, lontani dalle viscere della città, abbiano offerto nel corso dei secoli riparo dalle brutture della storia e della società è testimoniato, tra l'altro, anche dai versi 1-5 della *Satira III*, del poeta latino Giovenale: *Quamvis digressu veteris confusus amici/laudo tamen, vacuis quid sedem figere Cumis/destinet atque unum civem donare Sibyllae, /Ianua Baiarum est et gratum litum amoeni secensus.*

⁵ M. PALUMBO, *Cattive maniere (e buona condotta) nella Napoli di Petrarca e Boccaccio, «Italiae»*, Vol 11,1, 2007, p. 5.

⁶ Luca di Linda in B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, cit., p.11.

stesso, definisce le «facezie del piovano Arlotto». Il dato ne confermerebbe l'origine trecentesca, e recita:

L'aria di Napoli opera bene in tutte le cose e male negli uomini, i quali nascono di poco ingegno, maligni, e pieni di tradimenti e, se non fosse così, Napoli sarebbe un paradiso.⁷

La testimonianza di Croce si carica di una inestricabile suggestione, se si pensa che l'origine del proverbio pare collegarsi, seppur in una dimensione romanzata, più che reale, alla biografia di Giovanni Boccaccio. Tanto le origini del padre della narrativa europea, quanto quelle del proverbio sono avvolte dalla indeterminatezza: per entrambi, difatti, si tratta di ipotesi, più o meno accreditabili, ma non si è mai potuti giungere ad una effettiva certezza. Il tutto resta avvolto nel fitto velo della suggestione; velo che si ispessisce quando balza alla mente che, in entrambi i casi, sono state ventilate probabili origini francesi, fino poi a far cadere quella che era sembrata essere una “nobilitante” invenzione, e riportare le origini in Italia, in Toscana. I destini tornano ad intrecciarsi: sarà Napoli che Boccaccio vagheggerà, dopo l'incontro adolescenziale, per il resto della sua vicenda biografica; e così come il Certaldese era giunto nella città di re Roberto per apprendere l'arte della mercatura, allo stesso modo – sostiene Croce – il proverbio sarebbe giunto nella stessa città trasportato dalle navi di quei numerosi mercanti che, nel corso del Trecento, seppero restituire nuovo vigore al regno del sovrano angioino.⁸ Napoli: il cardine attorno al quale dovettero gravitare – seppur mai disgiunte dalla dimensione del romanzato – l'esegesi di un proverbio e la vita di un uomo che di quel *locus terribilis* ebbe modo di apprezzare, probabilmente in qualità di osservatore privilegiato, esclusivamente gli aspetti “ameni”.

2 *Una vie romance*

Il nome di Giovanni Boccaccio, nell'immaginario collettivo, è legato prevalentemente al *Decameron*⁹. Opera straordinaria, frutto del Boccaccio più maturo, il cento novelle è però preceduto da una serie di opere gio-

⁷ B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, cit., p.13.

⁸ «Per mia parte, sono persuaso che il proverbio risalga almeno al Trecento, e sia di origine fiorentina, fiorito sulle labbra di quei mercanti e altri uomini di negozi e di politica, che da Firenze in tanto numero venivano nel Regno al tempo degli Angioini», *Ibidem*.

⁹ Come già accennato sopra, l'esperienza napoletana segnò indelebilmente l'animo del giovane Boccaccio al punto che il ricordo nostalgico di quegli anni lo accompagnò

vanili, oggettivamente minori, senza che la definizione generica infici la valenza intrinseca di ognuna di esse. Queste ultime hanno rivestito un ruolo fondamentale nel lavoro di molti studiosi, a partire dal Crescini, che hanno voluto vederne le pagine intrise di riferimenti autobiografici disseminati, in maniera più o meno velata, al loro interno. Lo scrittore avrebbe così intessuto una sorta di autobiografia poggiando, però, su una solida architettura di tradizioni e schemi, come si vedrà, ben consolidati ed autorevoli. Al Boccaccio spetterebbe il primato di essere non solo il padre della narrativa europea, ma anche il precursore di una tendenza che in epoche successive – dal Folengo all’Alfieri e dal Foscolo al d’Annunzio – porterà a delineare autobiografie “deformate” al fine di rispondere ai dettami della passione. Attorno alla vicenda biografica dello scrittore è così nata una lunga, quanto controversa, acribia ricostruttrice, nonché un’annosa *querelle*. Le opere giovanili del Boccaccio sembrano aver offerto materiale per gli studiosi che, nel corso del tempo, hanno tentato di ritessere in maniera organica quell’eventuale ordito autobiografico le cui fila il Boccaccio avrebbe disseminato in tali testi. Tra queste, alcune son figlie di quello che è stato battezzato il “Boccaccio napoletano”, mentre altre appartengono al così detto “periodo fiorentino”.

Prima di procedere oltre pare necessario, dunque, porre l’accento su un discriminante fondamentale che intercorre tra i due gruppi di opere: là dove gli scritti composti nel periodo napoletano, seppur secondo differenti sfumature, lasciano trapelare – quasi dichiarando – un maggior coinvolgimento emotivo dello scrittore, le opere fiorentine si connotano sì anch’esse per riferimenti, o presunti tali, di natura autobiografica, ma lasciano emergere un maggior distacco dello stesso Boccaccio rispetto alla narrazione; a testimonianza – se si volesse accettare la via della confessione autobiografica – di quel mutamento fondamentale, al suo primo manifestarsi, di cui sarà lo stesso Boccaccio a dare viva testimonianza nel *Proemio* del *Decameron*.¹⁰

per il resto della sua esistenza. Memorie napoletane sono rintracciabili anche nell’opera della maturità; nell’ambito della centuria decameroniana, difatti, sono presenti ben nove novelle di ambientazione campano-napoletana: II, 4; II, 5; III, 6; IV, 1; IV, 10; V, 6; VII, 2; VIII, 10; X, 6.

¹⁰ Pare interessante riportare le parole dello stesso Boccaccio nel passo sopracitato: «per ciò che, dalla mia prima giovaneza infino a questo tempo oltre modo essendo acceso stato d’altissimo e nobile amore, forse più assai che alla mia bassa condizione non parrebbe, narrandolo, si richiedesse, quantunque appo coloro che discreti erano e alla cui notizia pervenne io ne fossi lodato e da molto più reputato, nondimeno mi fu egli di grandissima fatica a sofferire, certo non per crudeltà della donna amata, ma per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito: il quale, per ciò che

Le opere composte nel periodo trascorso a Firenze¹¹ lasciano trapelare una sempre maggiore maturazione del Boccaccio; tale maturazione dovette essere anche alla base di quel percorso che portò lo scrittore a mettere da parte quell'architettura nobilitante che aveva precedentemente costruito, per affidarsi ad una sì modesta, ma solida realtà quotidiana offertagli dall'ambiente borghese di una Firenze dalla quale gli era stato naturale voler fuggire, nel rimpianto di una più avventurosa, ed intrigante, vita napoletana. Giunto a tal punto di crescita intellettuale, al Boccaccio non resta che tradurre quanto di più favoloso aveva costruito, per dar lustro alle sue umili origini, in toni maggiormente aderenti al vero o, quantomeno, al verosimile. A smentire questa narrazione di una vita, che sempre di più appare fittizia, intervengono alcune contraddizioni tra i – pochi – dati certi della biografia del Boccaccio, e quella presunta autobiografia costruita come un mosaico attraverso tasselli disseminati nelle opere giovanili. Stando, ad esempio, a quanto ci è dato apprendere dal *Filocolo*, il nome Giovanni deriverebbe allo scrittore da quello della madre Gannai, ossia Giovanna. Il nome, invece, pare fosse ben radicato nella famiglia dello scrittore che così dovette chiamarsi in onore allo zio: Giovanni, per l'appunto. Così la realtà dei fatti pare intervenire a decostruire quel procedimento, a quanto pare esclusivamente letterario, che farebbe discendere il nome del Boccaccio da quello della nobilissima madre, o presunta tale. Dalle testimonianze concordi dei biografi contemporanei, e dagli scarni documenti al riguardo, sembra possibile datare la nascita del Boccaccio attorno alla fine del 1313. Frutto di un amore illegittimo del mercante e cambiatore Boccaccio di Chellino con tal "Giovanna," donna sconosciuta – «*Sarebbe stato generato da una figlia di re, sedotta da Boccaccio, nella lontana e favolosa Parigi*»¹² – molto più probabilmente una popolana anziché "figlia di re". In ogni caso, e per lungo tempo, l'attenzione di numerosi studiosi si è incentrata sulle ricostruzioni dei presunti natali parigini del Boccaccio. A ben vedere, tale ipotesi appare niente di più, e niente di diverso, da un equivoco¹³.

a niuno convenevole termine mi lasciava contento stare, più di noia che bisogno non m'era spesse volte sentir mi facea.» (*Decameron, Proemio*, 3-4).

¹¹ Boccaccio – con ogni probabilità, ma senza alcuna certezza – era giunto a Napoli, al seguito del padre, nel 1327; con gran rammarico, dovette far ritorno a Firenze, e quindi in Toscana, attorno al 1340-41.

¹² V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni Editore, 1977, p. 7.

¹³ La presunta autobiografia boccacciana è tratteggiata con tinte e toni contraddittori; non si sottrae a tale indeterminatezza la figura materna. In particolare, gli studiosi paiono concordare nell'individuare nel *Filocolo* e nel *Ninfale d'Ameto* le tavolozze privilegiate

Favole letterarie, in un caso come nell'altro. Sarà lo stesso Boccaccio, nell'intera sua produzione, a non accennare mai alla figura materna; assenza rumorosa, la cui reale motivazione resta pure essa avvolta nella coltre dell'indistinto e dell'incertezza. Anche in un simile contesto, si è proceduto per ipotesi: ogni riferimento alla madre potrebbe trovare giustificazione in un'ipotizzabile prematura scomparsa della donna, oppure, in linea con quello "snobismo genealogico" di cui si è parlato poco sopra, in un desiderio di mettere a tacere origini non propriamente principesche. Ad alimentare la favola parigina potrebbe, di contro, essere intervenuta un'effettiva presenza di Boccaccio a Parigi, proprio nei primi mesi dell'anno in cui Giovanni veniva al mondo, ma prontamente, ogni barlume, che potrebbe fare di Boccaccio il figlio di una nobile genitrice, ben presto si affievolisce per altrettanti elementi che immediatamente intervengono a spegnerlo. Più incalzante, a ben guardare, si fa l'ipotesi che identificherebbe la madre del Boccaccio in un'umile donna del popolo; in ogni caso dovette trattarsi di una donna non sposata così come testimonierebbe una dispensa pontificia del periodo che definisce il Boccaccio come "*de soluto genitus et soluta*."¹⁴ Certo un cenno in tal senso appare, quasi *ex abrupto*, nella seconda *vita* di Filippo Villani, là dove lo stesso Villani, nella precedente redazione del 1380, individuava Certaldo come città natale del Boccaccio. Giuseppe Billanovich nel ricostruire le tappe della vita del Boccaccio, o almeno nel ripercorrere quelli che paiono esserne i momenti salienti, sembra dirimere ogni dubbio circa le origini, tutte italiane, di colui che si sarebbe poi reso autore di uno dei capolavori della nostra letteratura. Ed in tal direzione, il Billanovich adduce numerose, quanto convincenti, testimonianze; a cominciare da Ginnozzo Manetti che, agli albori del Quattrocento, nel comporre la sua *Vita* del Boccaccio non si era imbattuto in alcuna testimonianza, tantomeno in alcuna prova, che potesse lasciar udire almeno un'eco circa una nascita in terra lontana. La ricostruzione del Manetti circoscrive il campo di scelta alla sola Certaldo.¹⁵ Osserva ancora il Billanovich, che nulla pare aggiungere la testimonianza,

a cui attingere per delineare la "fiabesca" figura materna. Quella delineata nel *Filocolo* è una figura gentile; «una reginotta, fanciulla candida e innamorata genitrice di una fiabesca coppia di gemelli». Il *Ninfale d'Ameto* offre una figura a tinte fosche della donna presentata, quasi paradossalmente in un'opera che si presenta come allegoria del genere umano ingentilito dal sentimento dell'Amore, come una «vedova aperta ai desideri e ai rimpianti nel letto solitario, genitrice di un unico figlio.»

¹⁴ La testimonianza è riportata, e tratta, da V. BRANCA, *Profilo biografico*, cit., p. 8.

¹⁵ «Johannes [...] cognominatus Boccaccius a Boccaccio patre e Certaldo quodam

per quanto autorevole, più tarda, di Bernardo Bembo in quello che oggi è custodito sotto la sigla di *Vaticano Latino 3362*.¹⁶

Se la presenza dello stesso Boccaccino nella capitale francese, tra il 1300 e i primi mesi del 1313, potrebbe rendere meno aleatoria l'ipotesi parigina, a smentirla interverranno tutti gli altri più antichi biografi che tenderanno a collocare in "terra toscana," a Firenze o a Certaldo, la nascita del Boccaccio. In ogni caso, dichiarare i propri natali in terra francese parrebbe rispondere maggiormente ad una necessità dello stesso Boccaccio di ingentilire quelle sue, a quanto pare, non lusinghiere origini. In effetti

la meravigliosa nascita del Boccaccio da una figlia del Re di Francia, dà un suono falso per il suo tono di fiaba e per il calco chiarissimo di tutte le più popolari narrazioni romanzesche, da quelle sulla nascita del paladino Orlando a quelle di Florio e Biancifiore.¹⁷

Storie accomunate da una stessa matrice che vede alla base l'incontro avventuroso di un rampollo, di reali origini, con un personaggio altrettanto nobile in quanto a sentimenti e abito morale, ma di origini modeste. Certaldo, dunque, pare terra d'origine della famiglia Boccaccio, e riferimenti a Certaldo sono presenti sin nel *Filocolo*, sulla scia di quella che Vittore Branca ebbe a definire «una sorridente *pietas*.»¹⁸

propinquo Florentinorum oppido oriundo [...] nascitur» Giannozzo Manetti in G. BILLANOVICH, *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947, p.17.

¹⁶ «Joannes Boccaccius [...] nascitur a Certaldo oppido Florentino Anno domini MCCCXII.»: Bernardo Bembo in G. BILLANOVICH, op. cit., p.18. La testimonianza del Bembo si descrive il Boccaccio come giovane dotato di "*ingenio prestantissimus*", e sovente dedito alla scrittura – *fuit enim in scriptione multus et frequens* – ma che, per ciò che concerne il dato meramente biografico, si presenta pressoché identica a quella che il Manetti, all'incirca mezzo secolo prima, aveva offerto nella *Vita* del Boccaccio, da lui stesso redatta. Se le testimonianze che ritraggono Boccaccio figlio di quel paesino chiamato Certaldo proliferano, in svariati ed autorevoli testi, Billanovich pare stroncare in maniera decisa ogni velleità che vorrebbe il figlio di Boccaccino generato da una principesca madre, e per di più parigina. In tal senso, probante appare la testimonianza fornita dal *Comentum* nelle parti – per la maggior parte segnalate e discusse dal Guerri – che fanno riferimento a Boccaccio. Tra l'ampio ventaglio che si è dispiegato agli studiosi, offerto dalle varie redazioni del sopracitato *Comentum*, un considerevole rilievo assume l'edizione curata da Leonardo Bruni che, nota Billanovich, traccia del Boccaccio un profilo tra i maggiormente acuti e veritieri; in quanto tale, colpisce l'assenza di quella "notizia sensazionale" che collocherebbe la nascita di Giovanni così lontano dai confini del comune fiorentino.

¹⁷ V. BRANCA, *Boccaccio Medievale*, Firenze, Sansoni Editrice, 1986⁶, p. 199.

¹⁸ Il paesino viene così descritto: «Un bellissimo piano, per lo quale non molto

In qualunque discorso sul Boccaccio non si può prescindere da un testo che, in tal senso, rappresenta una pietra miliare: *Boccaccio Medievale*, appunto di Vittore Branca. Sono difatti qui presenti interessanti note d'approfondimento e una tra queste, in particolar modo, torna utile nel nostro caso. Il maggior studioso del Boccaccio riporta, nella sopracitata opera, due "foglietti sciolti" tratti dal codice *Barberiniano latino 4106* della Biblioteca Vaticana. Il codice, oltre che il *Decameron*, presenta numerosi ed interessanti appunti sia sul padre, sia sulla famiglia del Boccaccio.¹⁹

Gli anni napoletani segneranno profondamente la parabola biografica dello scrittore, tanto per la spensieratezza che al loro ricordo resterà sempre inscindibilmente legata, quanto per le viscerali amicizie; tra tutte,

lontano al fiume un piccolo monticello nel quale uno altissimo e vecchio cerreto era. Perché Filocolo sopra questo poggio, dove questo cerreto dimora, non edifica la nuova terra? Niuno luogo ho veduto ancora in queste parti tanto atto a tal mestiero: questo tutta la contrada signoreggia, questo forte luogo e bello, questo d'acque abondevole» (*Filocolo*, III 33, 12; V 422).

¹⁹ «Boccaccio, così è scritto, e Vanni di Chelino Bonaiuti del popolo di San Pietro maggiore furono fatti cittadini di Fior.za. Nel 1320 sotto il Gonfalonato di Francesco di Ser Caccia Bonciani, come per copia autentica del libro delle Riformagioni di Fior.za appo me, qui in questo libro, essendo venuti da torno a 5 anni prima ad habitar a Fior.za da Certaldo con le loro famiglie, e vi facevano arte.» Ulteriore testimonianza è offerta dal codice *Barberiniano 4000* che può essere considerato uno "Zibaldone seicentesco dell'Ubal dini." (V. BRANCA, cit., p. 426). Il codice contiene sia il testamento del Boccaccio che la genealogia della famiglia dello stesso; è lo stesso Branca a far notare, al proposito, che la genealogia in questione non pare essere stata scritta direttamente dal Boccaccio, anche se la scrittura è sicuramente coeva. Nel codice è dato leggere: «Cum Johanne nato quodam Boccacij Florentino dispensam ut nonostante defectu Natalium quem beneficium ecclesiasticum etiamsi dignitas vel personatus existit possit recipere et libere retinere [...]». Sia la testimonianza del *Barberinus 4061* che del *Barberinus 4000* coinciderebbero con due passi, ritenuti autobiografici del Boccaccio, dove lo stesso pone accanto a Certaldo, paese della famiglia, Firenze, quale città che ne avrebbe visto i natali. Nel *De Fluminibus* tale ipotesi pare ulteriormente avallata: «Elsa fluvius est Tuscie [...] et cum oppido plura hinc inde labens videat a dextro modico elatum tumulo Certaldum vetus castellum linqvit, cuius ego libens memoriam celebro, sedes quippe et natale solum maiorum meorum fuit, antequam illos susciperet Florentia cives (*De Fluminibus*, Elsa).» Riferendosi, invece, all'Arno il Boccaccio scrive: «Longo agmini dux dabitur Arnus, Florentie civitatis fluvius, non quidem tamquam ob litterarum ordinem meritis; sed quia patriae flumen sit et mihi ante alios omens ab ipsa infantia cognitus.» Opposizione sembra, dunque, sussistere tra la città d'origine della famiglia del Boccaccio, e quella dello scrittore. Opposizione che il certaldese riprende nell'*Epistola XXIV* del 1374 a Francesco Brossano, l'ultima a noi nota: «vix usque in avitum Certaldi agrum amicorum quorundam suffragio deductus et patria sum» (in V. BRANCA, op. cit., p. 427). Infine, da una *senile* del Petrarca pare possibile stabilire, pur sempre con estrema approssimazione, il mese di nascita del Boccaccio: «ego te in nascendi ordine novem anno rum antecessi» (F. PETRARCA, *Epistole*, VIII 1).

segnò indelebilmente il giovane scrittore, quella con Niccolò Acciaiuoli. Filippo Villani, nelle *Vite degli uomini illustri fiorentini*, descrive l'Acciaiuoli, maggiore del Boccaccio di tre soli anni, di bell'aspetto e dotato dalla natura di eccezionale facondia, anche se privo di istruzione. Doti naturali che ne fecero, in breve tempo, uno dei più abili mercanti, nonché un uomo potente e stimato. Con la sua esperienza d'abile uomo d'affari, incise un solco profondo nell'animo del giovane Boccaccio che, negli anni che lo videro ospite della corte di re Roberto, andava plasmando la sua individualità. E se lo stesso Acciaiuoli si rivelò tramite fondamentale nel veicolare Boccaccio verso esperienze non solo cortigiane, ma anche aristocratiche, a tal punto dovette esercitare la sua influenza su un adolescente in formazione, da sollecitarlo ad ingentilire, con un'aurea luce, quelli che ne erano invece i misteriosi natali. A tal proposito, degna di credibilità appare l'ipotesi avanzata da Vittore Branca che vorrebbe, per l'appunto, aver plasmato Boccaccio la sua esperienza biografica sulla falsariga di quella che dovette essere la vita dell'influente Acciaiuoli; e in questo non si sarebbe limitato alla sola nascita, ma avrebbe esteso il modello per ingentilire anche gli anni della giovinezza, e le narrazioni dell'esperienza amorosa.

Con quello che ancora Branca ha definito uno "snobismo genealogico", Niccolò Acciaiuoli favoleggiava di un'ascendenza, della sua genìa, dalla nobile stirpe troiana; adducendovi ad argomentazione il frequente uso del nome Dardano, che pare fosse ricorrente nella sua famiglia. Anche l'Acciaiuoli dovette fare i conti con un'origine oscura, avvolta dal mistero: come testimoniato da Filippo Villani, pare che il padre dello stesso Acciaiuoli fosse un "bastardo."²⁰ E quello stesso "snobismo genealogico" dovette contagiare anche Boccaccio; l'Acciaiuoli aveva reagito ai suoi poco lusinghieri natali con l'aspirazione a «trarre la generazione sua dagli iddii di Frigia»²¹; allo stesso modo, Boccaccio intesse la seducente fiaba della sua nobile nascita: anche egli, per via di quella madre principesca, quanto fiabesca, prova a stringere in uno stretto vincolo la sua genìa a quella di Ettore e Dardano.²²

²⁰ Nell'opera del Villani è dato leggere: [...] *nato naturalmente, e un poco meno che legittimo* (F.VILLANI, *Vite degli uomini illustri fiorentini*, in *Croniche* di G., M., F.Villani, II, Trieste, 1858, p.452).

²¹ V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., p. 27.

²² Niccolò, inoltre, era stato sollevato dalla condizione mercantile dall'amore che per lui nutrì la nobile figlia del re; sulla scorta di una vicenda reale, Boccaccio intesse la sua verosimile fiaba: anche egli si descriverà, difatti, oggetto delle attenzioni amorose della figlia dello stesso re Roberto. Per tal via, un umile "bastardo" sarebbe stato reintegrato

3. Una biografia amorosa

Boccaccino, tra il 1327 ed il 1331, conduce e stipula accordi sia di natura economica che finanziaria per conto della corona angioina.²³ Imprese che dovettero essere ben apprezzate sì dai suoi “colleghi”, ma anche dal re Roberto, al punto che questi lo nominò «*familiaris et fidelis noster*», nonché suo consigliere e ciambellano. In qualità di “apprendista” al seguito del padre, come accennato, Giovanni potrebbe essersi trasferito a Napoli proprio in quel difficile 1327. Il passaggio nella città partenopea pare aver segnato una svolta fondamentale nella vita di colui che sarà, anni più tardi, l'autore del *Decameron*: è proprio nella città di re Roberto che avviene l'incontro con Fiammetta²⁴.

nel suo nobile rango dall'amore di una figura principesca; a ripetere quel circolo naturale che aveva visto il padre Boccaccino sì di umile estrazione sociale, ma nobilitato non solo da un connaturato ingegno, quanto dall'unione con una nobile figlia di re, nella nobile terra di Francia. Parimenti, quel figlio che poteva vantare una madre regale, ma la cui regalità era macchiata da un'origine non propriamente principesca, poteva vedersi finalmente reintegrato nel suo legittimo grado nobiliare. E la favola di Florio e Biancifiore, nella sua trama, pare rispecchiare una siffatta vicenda; ed è la stessa vicenda che la nobile innamorata avrebbe chiesto di ascoltare dal suo devoto amato.

²³ Tra l'estate e l'autunno del 1327 Boccaccino, in qualità di agente della potente compagnia bancaria dei Bardi, nonché rappresentante ben visto presso la Corte Angioina, abile negli affari anche su piano internazionale, era stato chiamato a Napoli dagli stessi Angiò in un momento alquanto critico per il Regno che si vedeva minacciato su due fronti: a nord dalla discesa di Lodovico il Bavaro che, su sollecitazione dei ghibellini, si apprestava a muovere da Pisa verso Napoli proprio in quello stesso 1327, e a sud da Federico d'Aragona da sempre ostile alla Corte angioina. Poiché «il *trust* bancario fiorentino doveva sostenere lo sforzo difensivo ed offensivo del re» (V. BRANCA, cit., p. 14), si rivelò necessario avvalersi di abili rappresentanti, e Boccaccino fu tra questi.

²⁴ Individuabile storicamente, o almeno così per lungo tempo si è creduto, nella figura di Maria dei Conti d'Aquino, figlia naturale di Roberto d'Angiò e sposa di un nobile di corte, Boccaccio ne sublima e celebra la figura nei suoi versi sotto il *senhal* di Fiammetta. La donna, secondo uno “schema” delineato dallo stesso scrittore, pare prima averne ricambiato le attenzioni per poi respingerlo e tradirlo. Inoltre, quello che potrebbe apparire come un dato certo viene presto smentito, o comunque messo in discussione, dai documenti del tempo: in nessuno di questi compare una Maria d'Aquino. Nonostante l'apparente dovizia di determinazione dei suoi natali, così come della famiglia, le ricerche più approfondite nelle genealogie, e negli stessi archivi dei d'Aquino, hanno condotto ad esito del tutto negativi. Basti notare ancora, a tal proposito, come il nome di Fiammetta non compaia nel minuzioso albero genealogico dei discendenti di Carlo I d'Angiò elaborato dallo stesso Boccaccio. E come, inoltre, l'esplicita allusione ai d'Aquino appaia soltanto nell'*Amorosa Visione*, opera ormai ben lontana dagli anni napoletani.

Alle pagine del *Filocolo* e del *Teseida* il poeta aveva affidato le esperienze migliori del suo cuore,²⁵

pagine trascurate nell'affannosa, e in certo modo asettica, ricostruzione di una vicenda di vita fatta di dati e date. Così come trascurate appaiono le pagine della *Fiammetta*,

l'opera forse più ricca di riferimenti psicologici tessuti su un ordito eccezionalmente appassionante ed elegante.²⁶

Boccaccio pare spinto da un forte desiderio di nobilitare la propria vicenda amorosa, e per farlo non trascende da quelli che sono i modelli letterari e culturali della sua epoca. Fa così ricorso ad una serie di schematismi e simbologie²⁷ che proprio per l'amore, più che per qualsiasi altra

²⁵ V. BRANCA, *Boccaccio Medievale*, cit., p. 207.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ad esempio la "prima visione" dell'amata che – stilnovisticamente – si paleserebbe agli occhi, poi al cuore, in una sorta di visione profetica ad un Boccaccio che, ancora fanciullo, sta per fare il proprio ingresso a Napoli. Così come riferito da Branca, stando ai calcoli del Della Torre, al momento di questa prima apparizione, Giovanni avrebbe avuto all'incirca nove o dieci anni: la stessa età in cui il Vate ebbe il primo incontro con Beatrice. Da rilevare anche come Florio e Biancifiore, nel *Filocolo*, esattamente a questa stessa età hanno la prima cognizione del loro, reciproco, affetto. Alessia Ronchetti, nel suo articolo *Da Beatrice a Fiammetta. Prime risposte boccacciane al modello autobiografico dantesco*, «Critica del Testo», 1, 2011, ha posto in evidenza alcune affinità che intercorrono tra la vicenda amorosa dantesca e quella boccacciana. Partendo dal giudizio negativo che parte della critica, sulla scia inaugurata da Benedetto Croce, ha dato del Boccaccio esegeta di Dante – E.G. Parodi, ad esempio, ha sostenuto che «di Dante egli (Boccaccio) non capì l'amore per Beatrice» (in A. RONCHETTI, op. cit., p.555) – la Ronchetti non trascurò altra parte della critica che si è mostrata, al riguardo, meno severa. L'affinità che emerge dalla narrazione boccacciana della propria vicenda amorosa, con quella dantesca, è stata interpretata come espressione di una stretta affinità ideologica tra l'allievo ed il maestro; stando a questa seconda interpretazione, il Boccaccio reale va tenuto ben distinto dalle varie figure autoriali che nelle opere del "povero bastardo" tradiscono cliché tipici del Dante della *Vita Nuova*. Tra l'altro, le affinità del "primo incontro" con la donna amata non si limitano ai soli Dante e Boccaccio. Francesco Petrarca si trasferirà, al seguito della famiglia, dalla Toscana ad Avignone nel 1327. Sarà proprio in tale circostanza che – in un venerdì santo – anche l'autore del *Canzoniere* si imbatte per la prima volta in Laura, nella chiesa di Santa Chiara. Nello stesso anno, un più giovane Boccaccio, al seguito del padre muoverà dalla Toscana verso Napoli. Anche per il futuro padre del *Decameron* il trasferimento si rivelerà prologo di un amore vissuto, da parte del poeta, con grande intensità. Per ciò che concerne la simbologia amorosa medievale cfr. nota 30. Circa le

“tematica”, offrivano un ventaglio alquanto ampio e variegato. Secondo la simbologia medievale, ad esempio, il verde è metafora dell’amore nuovo. Non appare casuale che di tal colore siano anche le vesti che adornano la donna proprio nel momento del primo incontro.²⁸

Nell’*Amorosa Visione* il poeta dichiara di aver ceduto alla contemplazione della bellezza di altre donne, tre nella fattispecie. Il che potrebbe indurre a pensare, sulla scia dantesca, a tre “donne dello schermo”, stratagemma per celare, almeno nei primi tempi, l’identità della vera amata. In ogni caso, la confessione di questi primi, giovanili, amori è affidata alla voce di due di quegli *alter ego* boccacciani cui si è già fatto cenno: rispettivamente, nel *Filocolo* e nel *Ninfale d’Ameto*, Idalgos e Caleone. Il primo dichiara di aver amato prima di Mariella, donna dello schermo per Fiammetta, tre donne delle quali non viene fatto il nome, ma allegoricamente indicate tramite le immagini di una colomba, una merla e di un pappagallo; il secondo confessa a Fiammetta di essersi invaghito prima di lei di due sole donne, Pampinea e Abrotonia. A differenza degli sfortunati amori di Idalgos, quelli di Caleone sono amori a lieto fine. Ad ogni modo, e differentemente da queste sue presunte autoraffigurazioni, Boccaccio si dichiarerà sempre devoto ad un unico amore: quello per Fiammetta.²⁹

figure di Beatrice e Laura, a lungo, la critica ha ritenuto di poter individuare la prima nella figura storica di Bice Portinari, figlia di Folco Portinari. Laura, invece, potrebbe corrispondere alla figura di Laura de Sade, sposa del marchese Ugo de Sade. Per ciò che concerne la figura di Fiammetta cfr. nota 25. In tutti e tre i casi, tuttavia, la critica non ha raggiunto un giudizio unanime, al punto che per alcuni tra questi, la Laura ispiratrice dei versi petrarcheschi non sarebbe mai esistita.

²⁸ Il verde è il colore prediletto da Fiammetta; ella stessa afferma che: «*di vestirsi di verde sempre si è diletata*» (*Il Ninfale d’Ameto*, XXXV 118). Ancora vestita di verde appare, per la prima volta, Emilia nel *Teseida*: «*quando costei apparve primamente/ornata, come noi creder dovemo/che ella fosse allora, riccamente, /d’un drappo verde di valor supremo/vestita, ciaschedun generalmente/ch’allor la vide, dal primo al postremo, /Venere la credette, né saziare/ si potea nulla di lei rimirare.*» E le “dodici donzelle” che Amore mostra al poeta nelle *Rime* appaiono adornate da elementi dello stesso colore: «*tutte eran fresche, delicate e belle, /d’erbe e di frondi verdi coronate, /negli occhi lor lucenti più che stelle.*»

²⁹ «*Com’ancor in scoglio immobil, fissa ognor tenace*» (*Amorosa Visione*, L). Potrebbe apparire autobiografico anche il dato attinente al primo incontro, quindi la data dell’innamoramento: nel *Filocolo*, così come nella *Fiammetta*, nell’*Amorosa Visione* e nel *Ninfale d’Ameto*, l’innamoramento avviene in chiesa, in un sabato santo, tra le ore dieci e le ore dodici. Il dato più che autobiografico, appare topico: sin dalla letteratura più antica, delle quattro stagioni, la primavera era quella deputata all’amore e ai nuovi innamoramenti. Una simile tradizione viene consacrata dalla letteratura medievale ed in particolar modo da Dante prima, dal Petrarca poi, oltre che dallo stesso Boccaccio. È facile notare che

Nutritosi, sin dai primissimi anni, dei versi dei più illustri autori latini, Boccaccio pare porre alla base di queste ricche pagine autobiografiche temi consacrati in età classica da Ovidio.³⁰ E proprio al maestro dell'arte d'amare si può guardare per un particolare aspetto della vicenda amorosa del Boccaccio sul quale si è imposta l'attenzione, in quanto si è scorto in questo stesso una più solida traccia autobiografica: già nel *Filostrato* sarebbe contenuto, in embrione, l'episodio dell'avventura amorosa di Fiammetta che si risveglia improvvisamente tra le braccia dell'amante, insinuatosi nel suo letto. L'episodio viene ripreso più volte dal Boccaccio. Ricorre, quindi, nel *Ninfale* dove viene narrato dalla voce di Caleone, mentre nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* è l'omonima protagonista ad enucleare, seppur in maniera più ristretta, la vicenda.³¹

il sabato santo cada sempre nella stagione primaverile; la stagione degli innamoramenti che la tradizione voleva veder nascere sotto il segno dell'Ariete. Inoltre, la chiesa, se si considera la condizione della donna in epoca medievale, era il luogo in cui questi incontri potevano aver luogo più facilmente. Ora, Fiammetta si paleserebbe agli occhi del giovane Boccaccio alle dieci di un sabato santo, e nella chiesa di San Lorenzo, in Napoli. Inoltre ventiquattro giorni separerebbero la prima visione dell'amata e l'inizio del servizio amoroso, e centotrentacinque giorni intercorrerebbero tra questo, ed il momento in cui la donna si concederà ai desideri dell'amante. A differenza della simbologia individuabile negli elementi appena esaminati Branca nota come, invece, tali computi siano tutt'altro che veritieri, frutto molto più probabilmente, di un «giuoco fantastico del poeta» (V. BRANCA, op. cit., 206). Ancora alla tradizione, più che alla reale vicenda biografica, pare rispondere la collocazione del tradimento di Fiammetta nella stagione invernale che, con il suo ritorno, portava con sé nuove disgrazie.

³⁰ Ovidio, nel libro IX delle *Metamorfosi*, offre un valido esempio; nei versi citati, difatti, è possibile leggere: «*Placida resoluta quiete saepe videat qui amat/Visa est quoque iungere fratri corpus et erubit;/quamvis sopita iacebat*». La scena, inoltre, è ricorrente – in particolar modo nel Meridione d'Italia – tra Due e Trecento; va notato che questa stessa fa sentire il proprio influsso in tutte le regioni della Penisola; se ne evince un esempio da uno strambotto siciliano raffigurante la visita di una donna all'uomo: «*Sta notte mi levai, venni'allato/credeomi con teo sollazzare: /Tu eri tanto forte adormentato/che già mai non te pote' isvegliare.*» Boccaccio, in *Filostrato* III 24s, così pare plasmare l'episodio che vede protagonista Fiammetta: «*Poi che ciascun se ne fu ito a dormire/e la casa rimase tuta queta/tosto parve a Criseida di gire/dov'era Troiolo [...]/il qual, com'egli la sentì venire,/drizzato in pie' e con la faccia lieta,/le si fè 'ncontro tacito aspettando/per essere presto ad ogni suo comando.*»

³¹ Se per un verso la ripetizione quasi ossessiva di tale circostanza porterebbe a scorgervi un elemento autobiografico, dall'altro non pare completamente da escludere l'ipotesi che vorrebbe l'episodio stesso costruito su un modello letterario: quello ovidiano. L'apparizione del giovane all'amata dormiente dovette, dunque, attrarre particolarmente il Boccaccio il quale per questo, e non per confessione autobiografica, fa ritrovare personaggi differenti nella stessa circostanza. Basti pensare allo schema in cui si articolano i tre momenti costituenti ogni relazione amorosa: *comizio* – innamoramento –; *mezzo*

4. Le opere del periodo napoletano³²*La Caccia di Diana*

Databile probabilmente al 1334, la *Caccia di Diana* presenta i tratti caratteristici della nuova poesia alla quale il giovane Boccaccio si era avvicinato frequentando l'ambiente culturale napoletano.³³

La *Caccia di Diana* è un poemetto di diciotto brevi canti in terza rima: narra una fantastica "caccia" guidata da Diana stessa, con la partecipazione delle più note donne partenopee.³⁴

Traspare chiaramente il riferimento «all'epistola sotto forma di sirventese» contenente «li nomi di sessanta le più belle donne de la cittade.»³⁵

o fiore – gli sforzi del poeta sono timidamente ricompensati dall'amata –; *compimento* – culmine della vicenda amorosa–. Già Guittone d'Arezzo aveva scritto: «*Nostro amor, ch'ebbe buon cominciamento/mezzo e fine miglior, donna, ne chere.*» Bonagiunta Urbiciani e Chiaro Davanzati offrono ulteriori testimonianze, rispettivamente, nei versi *Finamor mi conforta* – *Chi 'ncomenza mez'ha e compimento* – e in *Assai m'era posato: Lo primo e 'l mezzo fue neiente a dire/apo la fine, tant'è lo gradire.*

³² Il faticoso tirocinio letterario boccacciano giunse a maturazione nell'arco di un decennio, dal 1330 al 1340, e sin dai primi lavori emergerà sempre, con una certa forza, uno spiccato bilinguismo che si concretizzerà in un costante alternarsi di latino e volgare che, interagendo, si completeranno ed arricchiranno a vicenda. Gli scritti napoletani hanno offerto non pochi crucci ai filologi: stabilirne la datazione precisa non è stato possibile, a causa delle numerose e successive redazioni che ognuno di questi ha conosciuto. Ad ogni modo, pare interessante sottolineare come nel microcosmo delle opere composte, è possibile stabilire una differenziazione tematica che porta ad una, seppur non certa, datazione. Il *Filostrato* e *La Caccia di Diana* si differenziano dagli altri scritti napoletani dal momento che sono gli unici testi contraddistinti da due, tra loro strettamente correlate, vistose assenze: il mito ed il *senhal* di Fiammetta. Elementi che, al contrario, torneranno con ossessiva insistenza in tutte le altre opere, fino a raggiungere l'apice nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*.

³³ Poesia dantesca e stilnovistica, là dove Dante aveva sostituito al settenario, utilizzato sino a quel momento da Brunetto Latini, l'endecasillabo a favore di un ritmo compositivo che suonasse meno monotono, tutto volto a rendere una variegata gamma di intonazioni, sia sentimentali che fantastiche. Nonostante l'adozione dell'endecasillabo, come metro principe della narrativa in verso, fosse stata osteggiata dai più in ambito culturale, Boccaccio ne colse immediatamente la pregnanza e con essa, allo stesso modo, fu pronto a recepire la grandezza dell'esempio dantesco. I suoi primi lavori appaiono indirizzati proprio in tal senso, ma con un sapiente accostamento tra terzina ed ottava, con una decisa prevalenza del secondo metro.

³⁴ V. BRANCA, op. cit., p. 41.

³⁵ D. ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, VI 2. Il tutto rimanda, in Boccaccio, alla tradizione del

A dispetto del titolo, che lascerebbe pensare ad un testo d'argomento mitologico – tanto da aprirsi con il *topos* del *locus amoenus* – il narratore pare collocarsi in una dimensione indefinita, oscillante tra mito e realtà.³⁶ I versi che colgono il protagonista nel tentativo di sottrarsi alle possibili ferite d'amore, sono immediatamente seguiti da un elenco di dame, donne appartenenti all'orbita della corte angioina, indicate con i loro nomi e cognomi.

Al vero ascoltatore del poeta, che assiste non veduto a questa convocazione, si offre tutta una storica, pittoresca nomenclatura: da Zizzola Barrile (vezzezzativo di Lucrezia) sino ad una donna innominata e chiamata dal messo di Diana, che si volge a lei come “a guardiana dell'eletta schiera”.³⁷

Nell'economia del poemetto, particolare importanza rivestono i sonetti XII, XIII e XIV in quanto costituiscono un unico *corpus*: verranno difatti ripresi nel *Filostrato* e, per ciascuno di essi, «la fatale luce degli amanti»³⁸ costituirà il nucleo tematico fondamentale. Il sonetto XII si carica di un'aura tutta stilnovistica se si pensa che parola chiave, nei versi che lo compongono, è il verbo “riguardare” che farà da motivo ispiratore dell'estasi contemplativa animante anche il sonetto successivo.³⁹ Che i so-

serventese: a versi di tale componimento veniva demandata la presentazione “di schiere di dame” e, nei decenni in questione, riuscirono ad attecchire in particolar modo presso la borghesia fondiaria e mercantile. Il Boccaccio, imbevuto di tal cultura, contribuisce all'affermarsi del racconto in ottave arricchendolo della sua esperienza amorosa, della sua vita sentimentale e psicologica là dove i suoi predecessori si erano rifugiati, in particolar modo, nell'avventuroso e nel fiabesco tenendo ben lontano l'elemento più strettamente umano.

³⁶ Il protagonista è difatti presentato come un innamorato che tenta di fuggire possibili ferite d'amore quando: «*Gli parve udir venir chiamando/uno spirito gentil volando forte:/Donne leggiadre*», in voce gridando, /venite omai, venite alla gran corte/dell'alta idea Diana, che elette/v'ha in Partenope per sue consorte.» (*La Caccia di Diana*, I, 7-12).

³⁷ C. MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio*, Roma, Editori Laterza, 1986, p. 18. È dato leggere, nei versi di cui sopra: «*Né nomò lei, /perché a suo nome laude più sovrana/si converria, che dir qui non potrei.*» (*La Caccia di Diana*, I, 53-55).

³⁸ C. MUSCETTA, op. cit., p. 12.

³⁹ «*Il folgor de' begli occhi, el qual m'avvampa/Il cor qualor io gli riguardo fiso/, è tanto nella mente, ov'io l'ho miso/spesso, segnato con eterna stampa, /ch'invan, caro signore, ogn'altra vampa/ver me saetti del tuo paradiso [...]*» (*La Caccia di Diana*, XIII, 1-6). I versi citati paiono essere un calco tanto delle espressioni, quanto del proposito celebrativo, con cui Dante aveva concluso *La Vita Nuova*. Proprio l'allusione all'opera dantesca pare richiamare alla “pistola

netti sopracitati siano poi ripresi nel *Filostrato*, per connotare il linguaggio lirico di Troilo, protagonista-poeta, così come definito da Carlo Muscetta, appare come una scelta operata dal Boccaccio per poter raffigurare se stesso e la sua vicenda amorosa. Troilo, dunque, *alter ego* del suo creatore.

*Il Filostrato*⁴⁰

Se i personaggi che popolano le opere boccacciane celano, così come ha ritenuto buona parte della critica, trasfigurazioni letterarie dello stesso autore e della donna oggetto del suo amore, il *Filostrato* non poteva sottrarsi a tale meccanismo: Criseida, la protagonista, rappresenterebbe l'incarnazione letteraria della stessa Fiammetta, oltre che il primo – ben riuscito – di quei ritratti femminili

pungenti, tutti fatti di mobilità donnesca ed appassionata civetteria⁴¹

di cui saranno costellate le opere successive. Vivaci discussioni non sono mancate in merito all'individuazione della figura storica sulla quale sarebbe stata plasmata la figura della stessa Criseida. Interessante risulta, al riguardo, un articolo di Pier Giorgio Ricci che esclude categoricamente che sotto la figura di Criseida si celi, in realtà, quella di Fiammetta. Il ri-

sotto forma di sirventese” in cui, per l'appunto, Dante raccolse i nomi delle sessanta donne più belle di Firenze. Ancora sull'esempio di Dante, già il Pucci aveva scritto “per ricordo de le belle donne ch'erano in Firenze nel 1335”. Non solo l'esempio di Dante dunque. Alla base della classifica stilata dal Boccaccio, è possibile ravvisare l'esempio del Pucci al quale il certaldese guarderà, più avanti, quando scriverà il ternario *Contento quasi ne' pensier d'amore*, in *Rime* LXIX. Qui vengono celebrate non solo le “belle fiorentine”, accanto a queste stesse, trova spazio anche l'elogio della «bellissima tra tutte», Fiammetta, e la bella lombarda «che è monna Vanna chiamata.» Circa l'identità di quest'ultima, sono state addotte svariate ipotesi. Si è difatti pensato che potesse essere la stessa “monna Vanna” cantata nella *Caccia di Diana*, mentre al Torraca parve di poterla identificare con l'Acrimonia del *Ninfale Fiesolano*. Il Crescini pensò invece di poter identificare la donna con l'Annai – palindromo di Iovanna – del *Filocolo* e che, secondo il Branca, trova corrispondenza nella “bella innominata” del poemetto boccacciano.

⁴⁰ Nonostante le opere del periodo napoletano non posso essere datate con certezza, alcuni elementi potrebbero orientarci nella datazione del *Filostrato*. Dal momento che l'amore per Fiammetta, a quanto pare, fu l'ultimo del soggiorno giovanile a Napoli, il *Filostrato* dedicato a Giovanna/Filomena avrà visto la luce proprio in terra partenopea e sarebbe, di conseguenza, precedente alle opere dominate dall'amore per Maria/Fiammetta. L'“Abbattuto da Amore” sarà, perciò, con molta probabilità da considerarsi antecedente al *Filocolo*.

⁴¹ V. BRANCA, op. cit., p.42.

corso a quello che verrebbe a configurarsi come una sorta di “*meta-senhal*” appare allo studioso improbabile, una mera “invenzione” del Baldelli.⁴²

Il Ricci, quasi sdegnato per il seguito che l’ipotesi del Baldelli avrebbe poi conosciuto, tiene a precisare come nella tradizione manoscritta, quanto nelle stampe, sia del tutto assente un probabile riferimento a Fiammetta.⁴³ Il testo incriminato, dunque, appare agli inizi dell’Ottocento, e l’“invenzione” del Baldelli dovette essere a tal punto suggestiva, da essere accolta immediatamente dai più illustri letterati del periodo. Questo, probabilmente, anche in virtù della fama di cui godeva “il Conte”, ritenuto il padre degli studi moderni sul Boccaccio. In particolare, ad avvalorarne l’ipotesi, concorse Francesco Corazzini nel 1877. Fu proprio sulla scia del Corazzini che la critica accolse l’ipotesi del Baldelli facendone uno dei punti cardine della giovinezza del Boccaccio.⁴⁴

⁴² Interessante quanto scrive Pier Giorgio Ricci che, nel 1963, ad oltre un secolo di distanza rispetto agli studi condotti dal “conte” Baldelli nel 1806, riporta l’attenzione sulla figura della destinataria dell’opera del Boccaccio: «Io non so come poté nascere nella testa del Conte Baldelli la favola che il *Filostrato* fosse una delle opere scritte per Fiammetta; ma l’invenzione è senza dubbio tutta di lui.» (P. G. RICCI, *Per la dedica e la datazione del Filostrato*, in «Studi sul Boccaccio», 1963, p. 331).

⁴³ Scrive, in merito, il Ricci: nulla nei codici; nulla nelle stampe da quella veneziana del 1840 a quella parigina del 1789; nulla nei biografici del Boccaccio: dal Villani al Manetti, dallo Squarciafico al Betussi, dal Sansovino al Manni. Insomma, fino ai primi dell’Ottocento nessun cenno al *Filostrato* come opera scritta per Fiammetta ed a lei dedicata; ma nella *Vita* di Giovanni Boccaccio di Giovan Battista Baldelli è per la prima volta esplicitamente detto che il *Filostrato* era stato scritto per Maria d’Aquino.

⁴⁴ La notizia desta tanto più scalpore se si pensa che, con ogni probabilità, il Baldelli «neppure aveva letto la dedica del *Filostrato* o, al massimo, l’aveva scorsa distrattamente, se poté tranquillo asserire che il Boccaccio vi si lamenta per essere la sua donna andata in un luogo non nominato, mentre v’è chiaramente scritto che era partita per il Sannio.» Ad onor del vero, bisogna notare come il Baldelli suppose che la donna si fosse recata a Baia; così riferisce: «non dice nell’epistola, che è aggiunta al *Filostrato*, ove si recasse Maria; ma siccome nella Fiammetta narra che andava a Baia nella bella stagione, e nel sonetto XV esprime lo stesso pensiero, che raccoglieva l’aura spirante da Baia come suo fiato, si dee credere, che in quell’assenza ivi si fosse recata.» Il Crescini interviene a sottolineare come si sia incappati in un altro errore su suggestione del mito di Fiammetta. Si volle, difatti, precisare che la donna avesse probabilmente raggiunto Aquino, identificata come *Sannii oppidum*. Come stregati da tal suggestione, non si pensò che “Sannio” venne utilizzato, in epoche diverse, per designare regioni differenti. Sannio, difatti, fece riferimento sia all’amministrazione romana di Cesare, sia all’amministrazione di epoca augustea. Di Sannio si parlò anche in relazione all’amministrazione di epoca longobarda. Ed infine Sannio designò, in epoca angioina, quella provincia del Regno detta principato Ultra, differente dalla Terra di Lavoro cui apparteneva Aquino. Quella che, dunque, il Ricci

I versi del *Filostrato*, dunque, cantano una Giovanna sotto il *senhal* di Filomena. Siamo dinanzi ad una figura completamente estranea alla Maria cantata sotto il nome di Fiammetta. Lo stesso Ricci tiene a precisare come sia il Volpi che il Crescini si fossero mossi verso tale spiegazione. Il Crescini si mostra convinto della tesi proposta dal Baldelli, al punto che arriva ad affermare

non v'è dubbio che la Fiammetta cui è dedicato il *Filostrato*, sia sempre la nota Maria d'Aquino. Del resto, quando il Boccaccio vuole indicare il nome di Maria ricorre ad elaborazioni perifrastiche quali: "il nome di colei che in sé contiene la redenzione del misero perdimento che avvenne per l'ardito gusto della prima madre".

Sulla scia di altri studiosi, il Massera ritenne che la donna del *Filostrato* si chiamasse Giovanna, ma con occhi velati dall'autorità dell'ipotesi del Baldelli, pur di non discostarsi da questa stessa, giunse ad una soluzione alquanto particolare: ipotizzò, difatti, che Fiammetta si chiamasse oltre che Maria, anche Giovanna.⁴⁵

Sui biografati del Boccaccio si abatterono, dunque, non poche difficoltà. In primo luogo bisogna notare come la composizione dell'"Abbuttuto da Amore" viene inserita nell'ambito del corteggiamento di Fiammetta: mentre la donna del *Filostrato* mostra una certa ritrosia per l'amore offertole dal Boccaccio, Fiammetta corrisponde immediatamente all'amore di Panfilo. Differenze intercorrono anche tra le descrizioni del "convegno

definisce l'"invenzione del Baldelli" appare ulteriormente sconcertante se si pensa che, in realtà, della donna amata dal Boccaccio, ai tempi del *Filostrato*, si hanno numerose notizie; «noti ne sono il nome, il *senhal*, lo stato civile, la condizione sociale, persino qualche tratto caratteristico della sua personalità»: P. G. RICCI, op. cit., p.335. La dedica riportata nei codici potrebbe dirimere qualsiasi dubbio e correggere l'errore in cui, a partire dal Crescini, incapparono numerosi biografati del certaldese. La dedica recita difatti «Filostrato alla sua più ch'altra piacevole Filomena salute» e continua «il vostro nome di grazia pieno.» Quest'ultimo elemento è il bandolo della matassa: il nome della donna dovette essere, con ogni probabilità, Giovanna. Era difatti noto come, per insegnamento generale dei lessicografi medievali, "Giovanna" stesse proprio per *domini gratia*. A confortarci in una simile interpretazione concorrono i versi 80-81, canto XII, del *Paradiso* dantesco: *Oh madre sua veramente Giovanna/se, interpretato, val come si dice!*

⁴⁵ Fede accecante, assoluta, dunque fu conferita all'"invenzione" del "Conte". E che di una pura fantasia personale si sia trattato è ampiamente dimostrato dagli elementi autobiografici che il Boccaccio stesso dissemina nel *Filostrato*, incompatibili con quella sorta di "perversa" struttura da essi costruita. Per una trattazione più ampia circa l'argomento si rimanda a P. G. RICCI, op. cit., pp. 331 e seguenti.

amoroso” notturno, che vede protagonisti Troilo e Criseida, da quelli descritti invece nel *Filocolo*, nell’*Ameto*, nell’*Amorosa Visione* e nella *Fiammetta*. Si tratta certo di espressioni di diversi momenti tanto nel gusto, quanto nella cultura del certaldese. Tanto Fiammetta, quanto la misteriosa donna del *Filostrato*, appaiono dunque accomunate da pochi, a ben vedere, labili elementi.⁴⁶

Ad ogni modo è fondamentale notare come il Boccaccio, in svariate occasioni e in maniera del tutto esplicita, affermi di non essere ricambiato nei suoi sentimenti dalla sconosciuta Giovanna. È lo stesso Boccaccio, inoltre, a porre in evidenza come alla “tristizia” di Troilo corrisponde il suo, personale, dolore.⁴⁷

⁴⁶ Entrambe, difatti, apparirebbero belle, nobili e ricche ed il Boccaccio, sia parlando di Criseida che di Fiammetta, afferma di aver avvertito i primi fuochi d’amore in occasione delle feste di Pasqua. Ed afferma, ancora una volta sdegnato, il Ricci: «vede ognuno su quali inezie pretendeva reggersi il colossale edificio di certi biografi!». (P. G. RICCI, op. cit., p. 338). A ben guardare, tra la donna del *Filostrato* e Fiammetta intercorrono diverse, palesi, differenze: in primo luogo a particolarizzare le due donne interviene una differente struttura fisica: là dove la prima ci viene descritta come una donna di alta statura – *Ell’era grande, ed alla sua grandezza/rispondeano li membri tutti quanti* – per Fiammetta pare, invece, che Boccaccio non abbia mai fatto cenno alla sua statura, di conseguenza, non disponiamo di elementi per poterla immaginare alta, così come per ritenere che fosse di bassa statura. Possiamo ritenere, più verosimilmente, che la donna non fosse caratterizzata da una statura tale da essere degna di particolare menzione. A distinguere Criseida da Fiammetta, inoltre, concorre anche lo stato civile: la prima, per sua stessa ammissione, è vedova: «*Io sono giovane, bella, vaga e lieta, /vedova, ricca, nobile ed amata, / senza figliuoli ed in vita quieta*» (*Filostrato*, II, 69, 1-3). Nel momento in cui Fiammetta soddisfa l’amante “dei cercati doni” non è nello stesso stato di vedovanza di Criseida. Il marito della donna si trova a Capua. Il Della Torre fornisce, in linea con quella fama che la dipingeva come un’adultera dai dissoluti costumi, un ritratto morale di Fiammetta tutt’altro che lusinghiero. Pare che la donna fosse nient’altro che «una crudele voluttuosa, che si serviva dei suoi amanti, e dopo aver soddisfatto con essi la propria lussuria, li buttava in un canto come cocci rotti ed ormai inservibili». Un così cruento ritratto della donna non trova, tuttavia, comune consenso. Non manca difatti chi riferisce di una Fiammetta sì sempre fedele al marito, ma che mai aveva conosciuto il vero amore sino all’incontro con Giovanni.

⁴⁷ Al contempo, ha premura di avvertirci che «è vero che dinanzi alle sue amare doglie in simile stilo parte della sua felice vita si trova, la quale puosi non per ch’io desideri che alcuno creda io di simili felicità gloriare mi possa, peroché non mi fu mai tanto favorevole la fortuna, né sforzandomi di sperarlo nol può in alcun modo concedere la credenza che ciò avvenga» (*Filostrato*, 8). Troilo ebbe il privilegio di godere dell’amore di Criseida, mentre pare che il Boccaccio non sia andato oltre gli sguardi e i sospiri che tormentavano quel suo amore «più focoso che fortunato» (*Filostrato*, 3). Anzi, quest’amore precedente a Fiammetta, dovette essere a tal punto disperato per Giovanni che pare addirittura non nutrisse la benché minima speranza di poter essere, un giorno, ricambiato.

D'altro canto, la presenza di numerose donne di nome Giovanna non ci è d'aiuto per poter ricostruire la vicenda amorosa che, suo malgrado, la vide coinvolta. Se si pensa al solo *Filocolo*, ad esempio, sono ben tre le donne il cui nome è Giovanna.⁴⁸

Infine, pare interessante notare che tra le *Rime*, il sonetto *Dietro al pastor d'Ameto*, è dettato dall'amore per una vedova. Anche in questo caso, per l'identificazione della donna si sono proposte varie ipotesi: si è, difatti, pensato tanto alla vedova del *Corbaccio*, quanto ad un ignoto amore del Boccaccio precedente a quello per Fiammetta. Il Torraca si mostrò convinto assertore della prima ipotesi, scriveva difatti «non mette conto discutere se la vedova sia quella del *Corbaccio* o un'altra». Ad onor del vero, non bisogna dimenticare la vedova del *Filostrato* alla quale, riportando un'osservazione del Ricci, si addicono, meglio che a quella del *Corbaccio*, numerosi tratti caratterizzanti la donna del sonetto sopracitato.⁴⁹

*Il Filocolo*⁵⁰

Secondo la lettura data da Michelangelo Picone, il libro costituirebbe un «altro rispetto alla realtà», e le sue pagine offrirebbero così all'autore uno spazio entro cui concretizzare il proprio desiderio, altrimenti destinato irrimediabilmente a restare frustrato nella dimensione della realtà. Boccaccio avrebbe, dunque, trasfigurato la sua storia d'amore, e di sofferenza, nella vicenda di Florio e Biancifiore. Indicativo in tal senso, ed in

⁴⁸ La prima è colei che pone la terza questione d'amore, la seconda è colei che pone l'undicesima, mentre la terza è identificabile con l'Annai di cui parla Idalgos. Inoltre, tra la prima Giovanna del *Filocolo* e la Giovanna del *Filostrato* è possibile rintracciare alcune affinità anche se, a ben vedere, si tratta di minuterie. Entrambe, dunque, appaiono contraddistinte da bellezza, nobiltà e castità. Ad ogni modo, per quanto la triade pocanzi citata sia degna della più grande ammirazione, nessuno dei tre tratti appare determinante per poter identificare la donna senza alcuna esitazione. Altrettanto può dirsi della seconda, della quale sappiamo appena che si tratta di una «donna onesta nell'aspetto molto» (*Filostrato*, 473), è napoletana e dotata di straordinaria bellezza. La soavità del suo parlare, inoltre, le valse a guadagnare il soprannome di Serena. Un'ombra, in ogni caso, interviene ad offuscare tal angelico ritratto: pare che la donna fosse stata cagione della rovina di ben cinque amanti: «prima de' i loro tesori con soave mano li privai, e quelli sotto la mia balia ascosi, cavando loro poi dal sinistro lato sanguinosi cuori, li lasciai senza vita» (*Filocolo*, 480).

⁴⁹ In tal direzione il Ricci pare confortato dall'età della vedova descritta nel *Corbaccio*: la donna avrebbe all'incirca cinquant'anni. Ora ad una donna, non certo più giovanissima, poco si addice quel «vezzoso riguardare» che, ai versi 9-10, pare abbia acceso l'amore nel Boccaccio.

⁵⁰ Si è pensato che il *Filocolo* – lungo romanzo, il primo della narrativa italiana, in cinque libri – databile all'incirca tra il 1336 ed il 1338, nasconda nella sua prosa una

linea con quella presunzione di confessione autobiografica che anima il sostrato del romanzo, si rivela il primo incontro, ed innamoramento, dei protagonisti: due bambini di appena nove anni. Nel romanzo della giovinezza dunque l'io autoriale, che nella realtà non ha possibilità alcuna di avvicinarsi a Fiammetta, oggetto del proprio amore, proietta sì la storia del suo amore, ma coronata dal lieto fine. Come ha osservato Alessia Ronchetti, il mondo reale e quello della realtà trasfigurata della pagina scritta sembrano trovare un tessuto connettivo nella figura stessa di Maria-Fiammetta. E se il *Filocolo* segna l'esordio della figura anche nel campo letterario, balza immediatamente all'attenzione, e ritorna a farsi robusta, l'ipotesi di una autobiografia modellata su canoni propri dell'epoca in cui Boccaccio ha vissuto. La somiglianza con l'"epifania" di Beatrice appare

sorta di *Decameron* in embrione. Nella fattispecie, le affinità tra le due opere sono state individuate nel libro IV del primo romanzo boccacciano. "La fatica d'amore" – secondo il greco molto approssimativo del Boccaccio – è stata individuata, difatti, da Edoardo Sanguineti come progenitore della cento novelle che «nascerrebbe, dunque, come una sorta di ampliamento di un automodello, in origine, di proporzioni ridotte» (E. SANGUINETI, *Lettura del Decameron*, Torino, Nino Aragno Editore, 2011, p.53). La struttura di questi «esempi che son vere novelle», rimanda alla forma di racconto che sarà propria del *Decameron*, la novella per l'appunto. Doveroso sottolineare come vero nucleo tematico sia l'amore; forza predominante, tale da imporsi come voce più originale e al contempo felice, nonostante l'esperienza diretta dello scrittore emerga con una certa veemenza. Forza, inoltre, che cresce con il progredire della storia, nei turbamenti degli innamorati (Florio e Bianci fiore), nei sospetti che animeranno ciascuno dei due, così come nell'ansia reciproca nel cercarsi, sino a culminare nella gioia del ritrovamento finale. L'intero libro IV è occupato dalla disquisizione circa la tredici questione d'amore; il procedimento che è alla base della trattazione (condotta secondo lo schema del *Videtur quod* – la regina "sentenziatrice" risponde a colui che ha posto la *questio* – *Sed contra est* – tale risposta è oggetto di confutazione – *Respondeo dicendum* – confutando a sua volta gli argomenti dell'interlocutore, la regina dimostra la validità della sua prima sentenza), e che verrà poi ripreso nel *Decameron*, prende l'avvio dopo che i dieci giovani, componenti la "brigata" del *Filocolo*, hanno eletto Fiammetta a loro regina. Inoltre, due delle tredici questioni poste nel *Filocolo* – la IV, posta da Menedon, e la XIII posta da Messalino – verranno riprese, rispettivamente, in altrettante novelle decameroniane: la X, 5 narrata da Emilia e la X, 4 narrata da Lauretta. Le questioni riprese nelle novelle decameroniane sopracitate, si presentano divise in due sezioni tra le quali viene a crearsi un profondo *gap* in virtù di un diverso giudizio sull'amore che emergerà dall'una e dall'altra. Là dove nella prima sezione l'amore era stato, difatti, giudicato negativamente dalla regina della brigata, nella seconda sezione sarà la stessa Fiammetta ad ammettere di essere innamorata, osservando come sia impossibile sfuggire all'amore. Da notare anche l'alta attenzione che la critica ha riservato ai dati e ai personaggi storici cui il romanzo rimanda. Il *Filocolo*, difatti, si mostra ben radicato nella storia sin dalla *laudatio* iniziale, rivolta alla casata degli Angiò.

evidente.⁵¹ Tuttavia, sulla scorta di quanto notato da Aldo Rossi, si manifesta chiaramente la “rielaborazione” boccacciana rispetto al modello dantesco; afferma difatti il Rossi:

nel primo scorcio di Fiammetta si comincia ad intravedere un distacco che ambisce ad un piano di originalità svincolata dal modello, anzi che vuole coartare il modello.⁵²

Come evidenziato ancora dalla Ronchetti, nel tessuto narrativo del *Filocolo* è possibile individuare sì la – presunta – confessione autobiografica dell'autore, ma al contempo è ravvisabile anche una vera e propria “contronarrativa” che si gioca tutta nelle vicende che vedono protagonisti Maria-Fiammetta e Caleon.⁵³ Il racconto della relazione tra Fiammetta-Maria e l'*alter ego* boccacciano, Ascalion, si suddivide in due fasi. La prima di queste è rintracciabile, al suo culmine, nell'episodio delle questioni d'amore – siamo dunque all'altezza del libro quarto del romanzo – nella cui economia, il lettore è messo a conoscenza della relazione che intercorre tra

⁵¹ «Questa angiola giovanissima; onde io ne la mia prima puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: "ella non pareo figliuola d'uomo mortale, ma di Deo"» (D. ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, II, 7-8). Là dove il capitolo proemiale del romanzo boccacciano così presenta Fiammetta al lettore: «Questa giovane, come in tempo crescendo procedea, così mirabilmente di virtù e bellezza s'adornava [...] e per le sue notabili bellezze e opere virtuose più volte facea pensare a molti che non d'uomo ma di Dio figliuola stata fosse» (*Filocolo*, I 1, 16).

⁵² A. Rossi, *Dante nella prospettiva del Boccaccio*, «Studi Danteschi», 37, 1960, pp. 117-118. La citazione di Rossi è riportata anche da Alessia Ronchetti, nell'opera già citata, dove la studiosa conduce un'attenta analisi circa il rapporto di referenza-autonomia del Boccaccio rispetto al modello offerto da Dante. Al riguardo, pare interessante quanto evidenziato da Alessia Ronchetti circa ciò che ella stessa definisce «l'intento di emulare, ma anche di destabilizzare il modello»; intento che – continua la Ronchetti – si fa alquanto evidente nella scena che ritrae l'incontro, ed il conseguente innamoramento, nell'ambito circoscritto del tempio che vede protagonista Florio: «Mi ritrovai in un grazioso e bel tempio di Partenope [...]. Ove io dimorando, e già essendo, secondo che 'l mio intelletto estimava, la quarta del giorno sopra l'orientale orizzonte passata, apparve agli occhi miei la mirabile bellezza della prescritta giovane [...] la quale com'io ebbi veduta, il cuore cominciò sì forte a tremare, che quasi quel tremore mi rispondea per li menomi dei polsi del corpo smisuratamente [...] e forte dubitava non altro noioso accidente fosse. Ma dopo alquanto spazio rassicurato, un poco presi ardire, e intensivamente cominciai a rimirare ne' begli occhi dell'adorna giovane; ne' quali io vidi, dopo lungo guardare, Amore in abito tanto pietoso, che me, cui lungamente a mia stanza avea risparmiato, fece desideroso d'esser gli così bella donna soggetto» (*Filocolo*, I 1, 17-20).

⁵³ D'ora in avanti si seguirà l'analisi condotta da Alessia Ronchetti nell'opera precedentemente citata.

i due personaggi. Re designato, in quanto il più anziano tra i componenti della “brigata”, che preferisce però passare lo scettro alla stessa Fiammetta, Caleon pone alla regina un delicato quesito.⁵⁴ La risposta della regina⁵⁵ è sintomatica del tentativo del Boccaccio di servirsi di Fiammetta-Maria quale portavoce del suo intento di voler saldare il rapporto tra autore e donna amata entro

una topologia concettuale pur sempre di matrice dantesca, e tuttavia decisamente alternativa rispetto a quella delineata nella *Commedia*.⁵⁶

⁵⁴ Si vuole stabilire se «*a ciascun uomo, a bene essere di se medesimo, si dee innamorare o no*» (*Filocolo*, IV 43, 16).

⁵⁵ Fiammetta ricorda ai suoi ascoltatori che solo l'amore onesto – ossia la forza cosmica che vincola Dio alle sue creature – consente agli esseri umani di ascendere al regno dei cieli. La stessa Fiammetta, successivamente, dichiara di essere assoggettata dal secondo tipo d'amore: l'amore “per diletto;” sino a giungere ad una sorta di denigrazione del terzo, ed ultimo, tipo d'amore – l'amore per utilità – che vibrante d'indignazione, la regina sigla come non degno d'essere menzionato. Il quesito posto da Caleon, osserva Fiammetta, è pertinente all'eros; all'amore “per diletto.” Chi desiderasse condurre un'esistenza virtuosa, afferma sicura la regina, non dovrebbe mai cadere preda di siffatto amore dal momento che ha la forza di rendere privi gli esseri umani della loro libertà.

⁵⁶ A. RONCHETTI, op. cit., p. 575. Dopo l'ampia parentesi tratteggiata dalle questioni d'amore – nell'arco dell'intero libro IV – il libro V offre uno scenario completamente diverso della storia che era rimasta come sospesa alla fine del libro III. All'esordio del libro V Filocolo-Florio reincontra Caleon e, dopo aver attraversato svariate vicissitudini, ritroverà anche l'amata Biancifiore, sino a giungere al coronamento della storia con il lieto fine nuziale. Le nozze, dunque, nella realtà “altra” della pagina scritta concretizzano quell'epilogo felice che, nella realtà, mai fu possibile per il Boccaccio. È sintomatico appare il ritrovarsi di Florio e Caleon nella città di Partenope: sarà qui che Florio chiederà di Fiammetta. La risposta vaga dell'*alter ego* boccacciano – Caleon – desta, a detta della Ronchetti, non poco stupore: «*Non vive Fiammetta? – Allora Caleon, dopo un sospiro disse: – Vive, ma la fortuna volubile m'ha mutata legge, e tale me la conviene usare, che assai più cara cosa mi saria la morte*» (*Filocolo*, V 30). Quasi ad anticipare uno dei paradigmi portanti di quella che sarà la centuria decameroniana – insieme ad Amore e Ingegno – Caleon confessa di essere rimasto vittima impotente dinanzi ad una Fortuna che ha mutato atteggiamento nei suoi confronti, facendo sì che si rendesse inevitabile l'allontanamento dalla tanto amata Fiammetta. Colpisce, in ogni caso, l'unico dato certo che possediamo: i due amanti sono stati sì separati da una Fortuna mutatasi in nemica, ma l'allontanamento di Fiammetta non corrisponde ad un suo allontanarsi dalla vita terrena; a differenza di Beatrice e Laura, Fiammetta non è chiamata al regno dei cieli. Ritorna, dunque, il riferimento ai modelli autorevoli, e consolidati, per dar vita ad una presunta, verrebbe ormai da dire, autobiografia, ma pur restando sempre nell'ambito della libera rielaborazione. Emblematiche le parole di Roberto Antonelli che sottolineano «la connessione esistente tra la risemantizzazione dantesca dell'evento della morte dell'amata, e la nascita di una

*Il Teseida delle nozze d'Emilia*⁵⁷

Poemetto in ottave, il *Teseida* dà voce al tentativo del Boccaccio di dar vita ad una storia epica. L'intento che animò il certaldese, nella composizione dei versi, può essere rintracciato nella volontà di restituire dignità d'arte ad argomenti sì noti alla letteratura volgare italiana, ma da questa stessa trattati, sovente, in «maniera troppo facile e plebea».⁵⁸

Le premesse saranno presto smentite dalla realizzazione del poemetto: il *Teseida*, difatti, si rivelerà tutt'altro che animato da materia epica. Maggiormente che per il *Filocolo*, vero filo conduttore degli eventi sarà, ancora una volta, la materia amorosa. Se, difatti, la narrazione delle guerre di Teseo contro le amazzoni e contro Tebe, senza dubbio alcuno, sembrerebbe fornire al poemetto tutte le tematiche idonee perché possa essere ascritto

nuova concezione della lirica come poesia della separazione e dell'assenza [...] quindi come poesia della memoria che avrà peraltro – basti pensare a Petrarca – un enorme impatto canonizzante» (R. ANTONELLI, A. RONCHETTI, op. cit., p. 579). Infine, si riportano le parole di Alessia Ronchetti circa il valore che assume la scomparsa di Fiammetta in quanto donna che si viene meno al vincolo amoroso tra amanti, ma che al contempo pare quasi dissolversi in uno spazio che pare destinato a restare indefinito: «Il fatto che una delle figure femminili fin qui più autorevoli nel campo della letteratura amorosa debba finire appunto così, inaugurando una lunga serie di donne boccacciane “punite” dalle parole maschili per aver rotto o rifiutato il patto di fedeltà tra amanti (si pensi all'Alleiram del *Filocolo*, alla Criseida del *Filostrato*, alla famigerata vedova della novella decameroniana dello scolare e a quella del *Corbaccio*), segnala l'esistenza di un problema riguardante l'armonizzazione tra polarità autoriali maschile e femminile, problema che il giovane Boccaccio a questo punto non sembra in grado (o non sembra voler) risolvere una volta per tutte. Questo vuol dire che anche la questione dell'auto-biografia autoriale è, a quest'altezza cronologica, una questione ancora aperta, persistendo i dilemmi di natura formale che a questa si accompagnano» (A. RONCHETTI, op. cit., p. 580).

⁵⁷ A lungo il *Teseida*, fra le opere giovanili del Boccaccio, non deve aver goduto del favore della critica, parte della quale pare abbia relegato l'opera a poco più che “un esperimento di epica in volgare finito male” (G. VANDELLI, *Un autografo della Teseida*, in «Studi di Filologia italiana», 2, 1929, p.2). Un siffatto giudizio, tuttavia, non dovette permeare di sé l'intera cultura del tempo, così come testimonierebbe la fitta tradizione del poemetto giunta sino ai giorni nostri. Tra i testimoni dell'opera, grande rilievo assume l'autografo della stessa, conservato oggi presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze sotto la segnatura Acquisti e Doni 325. La peculiarità del manoscritto risiede nella presenza di un considerevole numero di spazi bianchi, collocati in cima alla carta, con ogni probabilità destinati ad accogliere delle illustrazioni mai, però, realizzate. Martina Mazzetti, nel suo *Boccaccio e l'invenzione del libro illustrabile*, nota come di tal progetto grafico sia possibile vedere solo la prima scena.

⁵⁸ N. SAPEGNO, *Compendio di Storia della Letteratura Italiana*, Vol. I, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p.169.

al “genere epico,” a ben vedere, motore di tutte le vicende sarà proprio la forza d’amore.⁵⁹

Rispetto ai modelli offerti dalla tradizione,⁶⁰ sul piano tematico, assistiamo ad una sorta di rovesciamento: mentre nei classici la materia amorosa rappresentava al più un elemento accessorio ed episodico, nel poemetto boccacciano acquisisce importanza fondamentale. Come ha osservato Natalino Sapegno, nel *Teseida*, paradossalmente, è la stessa materia epica ad essere relegata in secondo piano; «si rifugia in episodi secondari e nella varia scenografia decorativa che accompagna l’azione.»⁶¹ Ai fini del nostro discorso, interessante notare come, per di più, il tema amoroso tragga spunto dalla vicenda personale dell’autore connotandosi, così, come fortemente autobiografica. In ogni caso, l’impeto amoroso che pare dettare i versi del poemetto, è tenuto a freno da un attento controllo retorico, che si concretizza spesso in una, se vogliamo eccessiva, minuzia descrittiva.

Se il *Filocolo* si apriva con la dedica alla corte angioina, ed in particolare a re Roberto, anche l’incipit del *Teseida* non prescinde dalle regole della retorica: destinatario della dedica è, questa volta, Fiammetta.⁶²

Una delle maggiori difficoltà nel trattare il testo boccacciano è rintracciabile in una forte compenetrazione tra testo e forma. Tra gli studiosi, non è mancato chi abbia voluto leggere la forma, data dal Boccaccio al *Teseida*, come veicolante un preciso significato. Si è perciò ritenuto che tutti gli elementi formali concorrano a formare un vero e proprio “sistema *Teseida*”⁶³ nell’ambito del quale, ognuno di essi assumerebbe una ben

⁵⁹ La narrazione, dal nucleo iniziale, si concentra intorno agli amori di due prigionieri di origine tebana, Arcita e Palemone, per conquistare la giovinetta Emilia.

⁶⁰ Anche per il *Teseida*, composto probabilmente tra il 1339 ed il 1341, così come già per il *Filocolo*, è ipotizzabile una fonte bizantina alla quale lo stesso Boccaccio pare far riferimento nel momento in cui afferma che «la storia antica non è stata di greco traslata in latino» (V. BRANCA, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, cit., p. 49). Così come non è da escludersi totalmente un certo gusto ellenizzante «che favorirà la traduzione e il successo che il poema ebbe nella Grecia del secolo XV» (V. BRANCA, cit., p. 49). Va inoltre sottolineato come già le visualizzazioni della *Caccia di Diana*, sembrano essere il modello base per plasmare la figura «acerba e dal profilo pisanellesco», così come è stata definita da Branca, di Emilia. Mentre Arcita sembra fungere da modello per plasmare i lamentosi sfoghi di Troilo, seppur secondo un registro più grave e composto.

⁶¹ N. SAPEGNO, op. cit., p.169.

⁶² «Come che a memoria tornandomi le felicità trapassate, nella miseria vedendomi dov’io sono, mi sieno di grave dolore manifesta cagione, non m’è per tanto discaro il ridurre spesso nella fatica mente, o crudel donna, la piacevole imagine della vostra intera bellezza. La quale, più possente che il mio proponimento, di sé e d’amore, giovane d’anni e di senno, mi fece soggetto» (*Teseida*, dedica).

⁶³ Il Vandelli attribuisce al Boccaccio l’intuizione di far precedere ogni libro della sua

determinata funzione. Martina Mazzetti ritiene che il poemetto del Boccaccio si fondi essenzialmente su una certa “figuralità” e, la stessa Mazzetti, citando la Malagnini, osserva che

seguendo il fluire dell’opera, il lettore viene messo a contatto più volte e in vario modo con il flusso narrativo degli eventi: nello spazio pre-testuale e commemorativo della dedica; nello spazio testuale dei sonetti, nelle rubriche che precedono i segmenti del testo; nelle glosse che incorniciano il testo poetico, nel racconto delle ottave XI, 71-88 che descrivono le immagini commissionate da Palemone nel tempio dedicato ad Arcita.⁶⁴

Quasi a discapito del sentimento amoroso, dunque, interviene un’ossessiva attenzione all’elemento stilistico. Tale ossessione narrativo-descrittiva trova piena espressione nelle numerose *ekfrasis* di cui il poemetto boccacciano è costellato.⁶⁵ È solo nel terzo episodio ecfrastico che entra in gioco

opera da una sorta di sonetto proemiale. In tal senso, lo studioso fa notare come non sia impresa ardua riconoscere alla base della struttura, nonché delle tematiche del poemetto, i poemi classici latini. La *Tebaide* è l’opera di riferimento. Se Boccaccio mutua temi e strutture da Stazio, non è da attribuirsi al poeta, l’intuizione dell’utilità di far precedere ogni libro, costituente il poemetto, da un componimento proemiale. Secondo l’ipotesi del Vadelli dunque, i sonetti proemiali che precedono ogni singolo canto della *Tebaide* non sarebbero opera di Stazio, ma di qualcuno di età più tarda, né ci sono dati da tutti i codici della *Tebaide* stessa. Tantomeno i codici che li hanno, li hanno sempre tutti. Sicuramente il Boccaccio li lesse e conobbe, e da essi ebbe l’idea di quei sonetti che possono essere individuati come una caratteristica della struttura del suo lavoro. A lungo si è ritenuto che anche quest’ultimo aspetto fosse stato mutuato dai testi d’età medievale che, all’epoca, circolavano per la maggior parte corredati da chiose. Quantomeno a rendere degna di dubbio una tale ipotesi interviene, però, la struttura stessa del poemetto Boccacciano di cui si è detto poco sopra.

⁶⁴ «*El si vedeva li, nel primo canto, /Teseo di Scizia tornar vincitore, e delle donne achive il tristo pianto/ e le lor voci e le lor greve dolore/quasi sentiva chi le rimirava alquanto, /sì fu sovrano e buon l’operatore; e ciascheduna v’era conosciuta/da chi l’avesse altra volta veduta*» (*Teseida*, 36-37).

⁶⁵ Il ricorso ad ampie sequenze descrittive fa sì che venga a crearsi un armonioso tramato di allusioni e continui echi figurativi. Nel vivo dell’opera, all’altezza del libro VII, il Boccaccio colloca la prima di queste grandiose descrizioni attinente il tempio dedicato al dio Marte ed il regno di Venere: «*Era il tempio istoriato/da sottil mano e di sopra e dintorno;/e ciò che pria vi vide disegnato/eran le prede, di notte e di giorno/tolte alle terre; e qualunque sforzato/fu, era quivi in abito musorno;/vedeanvisi le genti incatenate, /videvi ancor le navi bellatrici, /i voti carri e li volti guastati, /e i miseri pianti e infelici, e ogni forza con gli aspetti elati [...]*» (*Teseida*, 36-37). L’*ekfrasis* boccacciana appare chiaramente modellata sui versi 40-63, libro VII, della *Tebaide* di Stazio. Ancora sul modello di Stazio, una nuova *ekfrasis*

l'elemento figurativo vero e proprio. In XI, 69 trova spazio la descrizione di come, per volere di Palemone, venne eretto un tempio in onore di Arcita la cui vicenda esemplare è istoriata sulle pareti dell'edificio sacro.⁶⁶ Quest'ultima *ekfrasis*, tra tutte, è certamente la più complessa, elaborata ed efficace. A dispetto di quanto dichiarato dallo stesso Boccaccio nella rubrica dell'ottava IX, essa non rappresenta soltanto la vicenda di Palemone, ma si configura come una vera e propria *mise en abyme* dell'intero poemetto.⁶⁷

è rintracciabile all'altezza dei versi 60–67, libro XI, dove trova spazio la descrizione di episodi riguardanti tornei sportivi, che richiamano alla mente le giostre della corte angioina, organizzati da Arcita.

⁶⁶ «Poi fè subitamente Palemone, / là dove il rogo d'Arcita era stato, / edificar con mirabile operazione / un tempio grande, bello e elevato, / il qual sacò alla santa Giunone; / e in quel volle che 'l cener guardato / fosse d'Arcita, in eterna memoria / del suo valore e della sua vittoria» (*Teseida*, XI, 69).

⁶⁷ Istoriata sulle pareti del tempio, difatti, vi sono le immagini rappresentanti tutti gli avvenimenti narrati nel corso del poemetto, dalla battaglia di Teseo contro Creonte, a partire dal Libro I. Come ha notato Bartuschat: «In un certo qual senso è come se l'intero poema venisse trascritto su pietra, declinato e tradotto nella sua versione figurativa.» In una siffatta costruzione di rimandi, particolare interesse assume la funzione che potrebbe ricoprire l'apparato illustrativo in una determinata sezione della descrizione del tempio di Arcita. La vicenda di quest'ultimo, difatti, trova la sua chiusa in XI, 86–88: «E la gran festa ancor vi si pareo, / e sacrifici e 'l chiamato Imeneo / ch'allor si fè, quando Arcita predea / pria per isposa davanti a Teseo / Emilia bella; / e poi vi si veda / il duol dolente ch'ogni Greco feo / nella partita della trista vita, / che fè il valoroso e buono Arcita» (*Teseida*, 86 e s.). Nella versione dei pannelli istoriati, è interessante notare come si passi dalle liete scene per le nozze con l'amata Emilia, al cordoglio del popolo greco per l'inesorabile morte del giovane eroe. Il lettore, quasi spettatore, viene a trovarsi dinanzi alla lugubre, quanto straziante, immagine del feretro. Vede sgretolarsi il corpo di Arcita sul rogo sul quale era stato posto. L'autore, onnisciente, soltanto in conclusione del poema commenta l'assenza, dalla raffigurazione, della caduta da cavallo di Arcita, motivo reale della sua morte e la cui narrazione aveva trovato spazio nel libro IX alle ottave 7–8. Il motivo di una così ingombrante assenza è chiarito in XI, 88: «Sola la sua caduta da cavallo / gli uscì di mente né vi fu segnata.» Con ogni probabilità, il "gli" deve far riferimento a Palemone che ordinò non solo di far erigere il tempio, ma anche di istoriarlo. Così come a "dimenticanza" di Palemone potrebbe essere, verosimilmente, attribuita al volere degli dei che non vollero fosse ricordata una così grande tragedia. Se il drammatico episodio è assente dalla rappresentazione, pare che Boccaccio avesse pensato di inserire un'illustrazione proprio all'interno del racconto. A confortare tale ipotesi interviene uno spazio bianco, tra i numerosi del codice *Laurenziano*, collocato al foglio 100 (cfr. anche nota 53). Troviamo tale spazio bianco, dunque, tra IX, 7 e l'ottava che ha immediatamente inizio nel foglio precedente. Tale collocazione pare lasciare pochi spazi a dubbi. L'illustrazione, difatti, sarebbe stata inserita tra la fine di un'ottava e l'inizio di un'altra pertinenti ad una stessa tematica: l'intervento della furia Erinis che, paratasi dinanzi al cavallo montato da Arcita, ne provoca lo spavento, l'imbezzarrimento e la conseguente, rovinosa, caduta dell'eroe. Circa il contenuto dell'il-

Bibliografia

- G. ALFANO, A. D'URSO, A. PERICCIOLI SAGGESE, *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, «Lettere Italiane», 2, 2012.
- R. ANTOGNINI, *Il progetto autobiografico delle Familiars di Petrarca*, Milano, Edizione Universale di Lettere Economia Diritto, 2008.
- R. ANTONELLI, *Rerum vulgarium Fragmenta di Francesco Petrarca*, Torino, Einaudi, 1992.
- L. BANELLA, *Su alcuni manoscritti illustrati del Filocolo di Giovanni Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», Vol. 39, 2011.
- S. BARSELLA, *Boccaccio e Cino da Pistoia: critica alla parodia dell'amore nella parodia di "Filostrato" V e "Decameron" III, 5; X, 7*, «Italianistica», Vol. 1, 2000.
- J. BARTUSHAT, *Appunti sull'eccfrasi in Boccaccio*, «Italianistica», Vol. 2, 2009.
- M. BERTÈ, S. RIZZO (a cura di), *Petrarca. Res Senilies*, Firenze, Le Lettere, 2009.
- G. BILLANOVICH, *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.
- Id., *La leggenda dantesca del Boccaccio*, «Studi danteschi», vol. 28, 1949.
- C. BLANCO VALDÉS, *La città partenopea nel Filocolo di Giovanni Boccaccio*, Madrid, Gredes, 2004.
- V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1991.
- Id., *Boccaccio visualizzato*, Firenze, Einaudi, 1999.
- Id., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Milano, Edizioni Bur, 2010.
- F. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- C. CORFIATI, *Lettori "napoletani" del Boccaccio (Dec. II, 5)*, «La Parola del Testo», Vol. 2, 2008.
- B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, Milano, Biblioteca Adelphi, 1991.
- Id., *Un paradiso abitato da diavoli*, Milano, Adelphi, 2013.
- N. DE BLASI, *Ambiente urbano e linguistico di Napoli angioina (con testimonianze da Boccaccio)*, «Lingua e Stile», Vol. 2, 2009.
- A. DELLA TORRE, *La giovinezza di Giovanni Boccaccio (1313-1341). Proposta di una nuova cronologia*, Città di Castello, S. Lapi, 1905.
- D. DE ROBERTIS (a cura di), *Vita Nuova*, Milano, Ricciardi, 1980.

Illustrazione si potrebbe pensare che questa rappresentasse o la sola orribile immagine della Furia, oppure una scena che sintetizzasse la caduta di Arcita, quasi ad anticipare l'ottava nona del foglio successivo. Martina Mazzetti ha osservato, al riguardo, che il foglio 132 del Laurenziano si apra, e si concluda, con uno spazio per illustrazione; a seguire son posti gli ultimi due versi dell'ottava XI, 88 a cui si è fatto cenno poco sopra. Suggestiva, infine, l'ipotesi del Malagnini secondo la quale, l'illustrazione in esame, conterrebbe una seconda caduta da cavallo di Arcita, in una sorta di quella che lo stesso Malagnini definisce con un «risarcimento degli *omissis* del narrato.» Si potrebbe, dunque, immaginare la rappresentazione di due storie differenti, che coesistono nel racconto, e che il Boccaccio stesso volle perseguire fino in fondo.

- G. GIACALONE (a cura di), *Paradiso*, Bologna, Angelo Signorelli Editore, 2000.
- M. GOZZI, "Filostrato" e "Roman de Troyle", «Studi sul Boccaccio», Vol. 29, 2001.
- E. GUAGNINI, *Italiani in Italia dopo Goethe*, «Incontri», Vol. 3, 2001.
- F. MALAGNINI, *Il libro d'autore dal progetto alla realizzazione: il "Teseida delle nozze d'Emilia"*, «Studi sul Boccaccio», Vol. 34, 2006.
- M. MAZZETTI, *Boccaccio e l'invenzione del libro illustrabile. Dal Teseida al Decameron*, «Studi sul Boccaccio», Vol. 21, 2011.
- R. MOROSINI, *Per difetto reintegrare: una lettura del "Filocolo" di Giovanni Boccaccio*, «Forum Italicum», Vol. 1, 2006.
- Id., *La "morte verbale" nel Filocolo*, «Studi sul Boccaccio», Vol. 27, 2009.
- C. MUSCETTA, *Giovanni Boccaccio*, Roma, Editori Laterza, 1986.
- V. PACCA, *Il numero di Fiammetta*, «Italianistica», Vol. 1, 2001.
- M. PALUMBO, *Cattive maniere (e buona condotta) nella Napoli di Petrarca e Boccaccio*, «Italies», Vol. 11/1, 2007.
- M. PAZZAGLIA, *Letteratura italiana. Dal Medioevo all'Umanesimo*, Vol. I, Bologna, Zanichelli, 2005.
- F. PETRARCA, *Opere (di Francesco Petrarca). Canzoniere, Trionfi, Familiarum Rerum Libri, Trionfi*, traduzione di E. Bianchi, Firenze, Sansoni Editore, 1993.
- M. PICONE, *Tipologie culturali: da Dante a Boccaccio*, «Strumenti critici», Vol. 10, 1976.
- B. PORCELLI, *Strutture e forme narrative nel Filocolo*, «Studi sul Boccaccio», Vol. 21, 1993.
- P. G. RICCI, *Le tre redazioni del Trattatello*, «Studi sul Boccaccio», Vol. 8, 1974.
- A. RONCHETTI, *Da Beatrice a Fiammetta. Prime risposte boccacciane al modello autobiografico dantesco*, «Critica del Testo», Vol. 1, 2011.
- A. ROSSI, *Dante nella prospettiva del Boccaccio*, «Studi danteschi», vol. 37, 1960.
- B. SANTORELLI (a cura di), GIOVENALE, *Satire*, Milano, Oscar Mondadori, 2011.
- N. SAPEGNO, *Compendio di Storia della Letteratura Italiana*, Vol. 1, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- S. STROPPA (a cura di), *Petrarca. Canzoniere*, Milano, Einaudi, 2011.
- F. TORRACA, *Per la biografia di Giovanni Boccaccio. Giovanni Boccaccio a Napoli*, Milano, Albrighi, 1912.
- G. VANDELLI, *Un autografo della Teseide*, «Studi di Filologia italiana», Vol. 2, 1929.
- G. VITOLO, *Storia*, Vol. II, Milano, Bompiani, 1998.

L'AMORE AI TEMPI DELLA PESTE:
 METAFORE SESSUALI NEL *DECAMERON*

Introduzione

Giovanni Boccaccio ripose le marionette dell'epos, che per secoli avevano animato figure mitiche e leggendarie, sugli scaffali tra cui operava infaticabilmente una *debabelizzazione* volta a comprendere la lingua naturale in cui si esprimeva Omero¹. Lo fece recidendo i fili di quei fantocci, ma donandone le vesti all'uomo del suo tempo, la cui risonanza mitica risiedeva invece nell'esperienza quotidiana, talvolta perfino domestica, capace di farsi universale proprio attraverso la mancata rottura con gli elementi della realtà che la componevano. E lo raccontava, egli stesso, da uomo del suo tempo, formulando un'enciclopedia della casistica umana e un prontuario per fronteggiarla. Nel *Decameron*, riversò «*tutte le perturbazioni che agli uomini possono accadere*»²; «*tutte le azioni della vita sono compiute dai personaggi del Decameron*»³. Egli affrescò profeticamente ciò che l'umanità avrebbe continuato a fare fino a sette secoli più tardi. E anche quel che avrebbe potuto finalmente dire. Nel ragionar d'amore, Giovanni Boccaccio attuò una commistione di toni e di temi,

come uomo che ha ben saldi i piedi sulla terra e ignora le rinunzie e giudica folle e mostruosa la guerra di sterminio dello spirito contro la carne⁴,

¹ Cfr. V. BRANCA, *Una chiave di lettura per il Decameron*, in G. BOCCACCIO, *Decameron*, Torino, Einaudi, 1992.

² Così Lorenzo de' Medici nel *Comento de' miei sonetti* in P. M. FORNI, *Parole come fatti (La metafora realizzata e altre glosse del Decameron)*, Napoli, Liguori, 2008.

³ F. DE SANCTIS, *Opere*, Torino, Einaudi, 1971, p. 371.

⁴ B. CROCE, *La letteratura italiana a cura di M. Sansone. Dal 200 al 500. Giovanni Boccaccio*, Bari, Laterza, 1965, pp. 102-113.

contemplandone anche di audaci, terragni, sconosciuti alle quote celesti che avevano raggiunto le due corone precedenti⁵ e che lo stesso Certaldese toccherà in altri luoghi dell'opera. Il *Decameron* segna così una duplice distanza, in termini di longitudine e di latitudine, sancendo l'ingresso dell'*hic et nunc* nella letteratura italiana, mediante quello che Branca ebbe felicemente a definire un *processo di contemporaneizzazione sociale*⁶, sotteso all'intera opera.

Il metro retorico con cui segna e misura tale distanza nel *topos* d'amore è la metafora. Già la radice etimologica *meta-pherō* reca in sé,

in modo pregnante, l'accezione di movimento che si connota come portare altrove, trasportare pesi e carichi, e come cambiare, mutare, sia nel senso di far cambiare opinione, sia nel senso di far mutare il tempo⁷.

E proprio lì, sulle cime del Parnaso, fiorisce la poesia autentica.

Non ricordo più chi, uno diceva, e diceva bene, che la poesia moderna si propone di mettere in contatto ciò che è più distante. Maggiore è la distanza, superiore è la poesia⁸.

Così Ungaretti insiste sulla distanza poetica misurata in termini di grandezza e non di «oscurismo», relegando, per logica conseguenza, l'opera nel filone moderno. Tuttavia, la metafora resta un campo spesso percorso solo sul ritto sentiero linguistico o tutt'al più icastico. Essa restituisce invece una mappatura della *forma mentis* dell'individuo che l'adopera e del contesto sociale in cui egli muove, attraverso un *regressus ad uterum*. Vico nella *Scienza Nuova* spiega come

tutta l'umanità nella sua epoca poetica, parlava metaforicamente, e solo più tardi, col sorgere di termini astratti, con il logos, con la logica, che rappresenta, che pone di contro, come opposto, il soggetto e la cosa, che pone come indipendenti il nome la cosa cui esso è attribuito, solo in quest'epoca la metafora diviene un traslato⁹.

⁵ Per una disamina dei tre poeti e delle relative variazioni sul tema si veda E. RAIMONDI, *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970 e J. BARTUSCHAT, *Le "vies" de Dante, Pétrarque et Boccacce en Italie: 14-15 siècles (Contribution à l'histoire du genre biographique)*, Ravenna, Longo Editore, 2007.

⁶ V. BRANCA, *Una chiave di lettura per il Decameron*, in G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit. p. 13.

⁷ A. CAZZULLO, *Metafora: Aristotele e l'ermeneutica contemporanea*, Milano, Unicopli, 1983, cit. p. 9.

⁸ Giuseppe Ungaretti in L. ANCESCHI, *Lirici nuovi*, Milano, Hoepli, 1942, cit., p. 108.

⁹ In A. CAZZULLO, *Metafora: Aristotele e l'ermeneutica contemporanea*, cit., p. 17. Si

Se l'adozione della metafora in ambito letterario costituisce dunque un ritorno alla pratica delle origini, ma artefatto, essa disoccolta significati e significanti di una società in cui tutto si fa simbolo, a partire dal vestiario nel quotidiano: nel Trecento lo scarlatta, ad esempio, indicava i dottori, così come il verde distingueva i cavalieri¹⁰. Un'opera pensata per una dedicataria, nell'epoca in cui

la donna esce dall'atmosfera di colpevolezza medievale per essere sublimata¹¹,

e che assoldi quali protagonisti degli attori di strada, mette in luce il negativo fotografico della società trecentesca, attraverso la scelta dei referenti cui fa capo la metafora sessuale. Sulla scorta delle segnalazioni di Olga Montagner¹², è dunque possibile rinvenire all'interno del capolavoro del certaldese 75 metafore sessuali, delle quali ne verranno considerate, per economia, solo alcune. Il giudizio finale se non appare così definitivo, non è viziato dall'uggia degli enciclopedismi accademici, data una consapevole *condicio sine qua non* di partenza:

parecchi di quei modi di dire che usiamo ogni giorno cristallizzano invece in sé una densità storica inaspettata: intenso, pertanto, il rammarico che sui modi di dire manchino delle analisi sistematiche¹³.

Le metafore sessuali, dunque, analizzate non solo strutturalmente, come mere spezie di un succulento racconto, ma quali spettrogrammi di una società: anelli di congiunzione di una programmatica microcornice tematica.

L'amore ai tempi della peste

Nel secolo XI l'amore prese ad essere esaminato da una prospettiva non più eterea, gonfia di congetture e di suggestioni, ma saldamente scientifica. Tra il 1077 e il 1087 Costantino l'Africano dona all'Occidente, con il *De*

rimanda a G. B. VICO, *La Scienza Nuova*, a cura di P. Rossi, Milano, Rizzoli, Biblioteca Universale, 2008.

¹⁰ C. MERKEL, *Come vestivano gli uomini del Decameron (Saggio di storia del costume)*, Harvard University, 1898.

¹¹ *Il seno in-cantato, Antologia di poesie sul seno*, Vol. 7, Milano, Crocetti Editore, 2005, p. 7.

¹² Olga Montagner ha curato l'*Indice delle voci annotate* per la terza edizione Einaudi (1992) del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, a cura di V. Branca, pp. 1265-1343.

¹³ O. LURATI nella premessa di *Per modo di dire... Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane e europee*, Bologna, CLUEB, 2002.

Coitu, il primo trattato in latino sull'unione tra uomo e donna considerato dal punto di vista medico¹⁴. La fonte veniva offerta da Isidoro di Siviglia, che tra il VI e il VII secolo, nel libro IX delle *Etimologie*¹⁵, riconduceva il termine adottato per l'indicazione del membro virile, *veretrum*, a due radici etimologiche: *vir* oppure *virus*, intendendo con quest'ultimo l'umore stillato dai genitali maschili, causa della proliferazione del bene e del male. Vengono formulati i primi consigli sull'igiene sessuale, che dovettero tornare tanto più utili nel 1348, quando l'amore diveniva una delle vie maestre per la diffusione della peste. Così viene fatalmente fissato il binomio *Eros-Thanatos*, la cui causa prima non è più da rinvenire in avversità celesti, ma nell'uomo stesso. Giovanni Boccaccio, poeticamente, era stato già colpito da un contagio umano. In apertura esorcizza la sua esperienza:

Per ciò che, dalla mia prima giovinezza infino a questo tempo oltre modo essendo acceso stato d'altissimo e nobile amore, forse più assai che alla mia bassa condizione non parrebbe, narrandolo, si richiedesse, quantunque appo coloro che discreti erano e alla cui notizia pervenne io ne fossi lodato e da molto più reputato, nondimeno mi fu egli di grandissima fatica a sofferire, certo che non per crudeltà della donna amata, ma per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito¹⁶.

Un sincero *mea culpa*, la preghiera riconoscente per una peste dell'animo già debellata, preceduta e seguita da altri illustri esempi: «*di me medesimo meco mi vergogno*»¹⁷, l'ammenda petrarchesca divenuta proverbiale, cui farà eco, due secoli più tardi, l'*outing* di un altro noto afflitto, Ludovico Ariosto, posto all'esordio del suo capolavoro: «*se da colei che tal quasi m'ha fatto / che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima*»¹⁸ (I, 2, 5-6). Il marchio a fuoco di un male insondabile e contaminante, a discapito delle raccomandazioni offerte da Costantino l'Africano. La peste finisce così con l'incarnare una macro metafora beffarda, riportando dall'astratto al concreto l'atto dell'ammalarsi per contagio, quel connubio tra amore e morte che molti sventurati nel XIV secolo finiranno col conoscere in un abbraccio fatale.

Ernst Robert Curtius nella poderosa opera *Letteratura europea e Me-*

¹⁴ Cfr. D. JACQUART, *Sexualité e maladie durant le haut Moyen Age*, in *Comportamenti e immaginario della sessualità nell'alto Medioevo*, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2006, p. 324.

¹⁵ Ivi, p. 324.

¹⁶ Il proemio dell'opera. Nell'edizione utilizzata del *Decameron*, pp. 5-6.

¹⁷ F. PETRARCA, *Canzoniere*, Milano, Hoepli, 1970, sonetto I, v. 11.

¹⁸ Cfr. L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1992², pp. 3-4.

dio *Evo latino*¹⁹ individua cinque ambiti di rimando per la creazione delle metafore, destinati a costituire una sorta di paradigma da cui attingere per tutti i traslati derivati: metafore relative a persone, metafore nautiche, alimentari, corporali e teatrali. La metafora sessuale, perché sia godibile, necessita però di un ambito di riferimento più quotidiano, tanto più se adottata in un'opera che mette in scena la

rappresentazione della vita nel suo immediato, sciolta da ogni involucro non solo teologico e scolastico, ma anche mitologico e cavalleresco²⁰.

All'interno del Decameron, l'unica metafora di genere alimentare a sfondo erotico che ossequi i dettami di Curtius è costituita dai *lupini e i porri* adoperati da Maestro Alberto da Bologna in I,10, atto a comprovare agli occhi della bella Malgherida dei Ghisolieri una destrezza sorda ai 70 anni: «mangiando lupini e porri», metafora alimentare del membro virile tra porro, di forma verticale, e lupini, di forma rotonda²¹. Ma resta un'eccezione, appunto. L'allusività con l'eros richiede situazioni più contrastive e immediate. All'interno dell'opera, se occorre tracciare una costante nell'utilizzo dei traslati, è possibile individuarla nelle quattro categorie di pertinenza di maggiore impiego. Si segnalano metafore sessuali tratte dal settore del lavoro, specie quello dei campi; metafore sessuali relative al mondo animale; metafore ottenute con rimandi a recipienti; metafore fraseologiche. Emblematica della prima categoria è quella proferita dal novello ortolano Masetto da Lamporecchio in III, 1, 18: «Io vi lavorerò sì l'orto, che mai non vi fu così lavorato»²². Il lavoro dei campi come «terreno» fertile per rimandi allusivi, ha un impiego chiaro in VII, 2, 34:

E in quella guisa che negli ampi campi gli sfrenati cavalli e d'amor caldi le cavalle di Partia assaliscono²³.

¹⁹ E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo Latino*, a cura di R. Antonelli, Perugia, La Nuova Italia, 1993.

²⁰ F. DE SANCTIS, *Opere*, Torino, Einaudi, 1971, p. 340.

²¹ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di A. Quondam, M. Fiorilla, G. Alfano, Milano, Rizzoli, 2013, nota *ad locum*.

²² Tutte le citazioni dell'opera sono tratte da G. BOCCACCIO, *Decameron*, cura di V. Branca, Torino, Einaudi, Terza Edizione, 1992.

²³ In nota Branca rimanda a Ovidio (*Ars Amatoria*, I 209 sg., III, 785 sg.), a Virgilio, *Georgiche* (III, 266 sg.) e ad Apuleio quali fonti della metafora considerata. Per un'analisi esaustiva del rapporto tra Boccaccio e Apuleio, quale fonte del repertorio narrativo, si veda in particolare Laura Sanguineti White, California, Los Angeles, 1974 e *Apuleian*

La chiosa *sui generis* che l'autore pone all'inizio della novella successiva rivela le ragioni di quel *parlare obscuro*, adottato nel caso specifico per finalità comiche:

Non seppe sì Filostrato parlare obscuro delle cavalle partice, che l'avedute donne non ne ridessono, sembiante facendo di rider d'altro²⁴.

Il conciliabolo, dipinto con le mani poste sui volti arrossati, celebra l'ossequio del tabù che la falsa coscienza occidentale stava plasmando. E così il lavoro dei campi come *topos* erotico viene consolidato in più luoghi dell'opera: «*Voi non avreste mai ricolto granel di grano*» (II, 10, 32); «*Il tuo campo, non l'altrui, hai lavorato, come tu ti credevi*» (III, 6, 36); «*Della comare il terren dolce, tanto vangò e tanto lavorò.*» (VII, 10, 15). Viene espletata in tal modo una funzione chiave ricorrente:

nella novella di Boccaccio il sesso ha un importante corrispettivo simbolico: il lavoro della terra²⁵.

Si ricama facilmente la tela di rimandi speculari: il sudore sparso a buon fine, la fertilità della terra rappresentata dalla donna, la dedizione del contadino, etc. Un'allusività giocata tutta sul *refrain arat-amat*²⁶ che non subordina però la donna a figura passiva:

si ammette volentieri che l'agricoltura fu una scoperta femminile. L'uomo occupato a cacciar la selvaggina o a pascere le mandrie era quasi sempre lontano da casa. La donna invece, col suo spirito di osservazione ristretto ma acuto, aveva occasione di osservare i fenomeni naturali della semina e della germinazione e poteva tentare di riprodurli artificialmente²⁷.

Un ruolo di preminenza storica che l'opera le accorda, data la frequenza d'impiego del binomio donna-fecondità.

L'autore attinge con eguale frequenza dal repertorio più generico

example and misogynist allegory in the tale of Peronella in *Boccaccio and feminist criticism* di T. C. STILLINGER, F. R. PSAKI, «Annali d'Italianistica», North Carolina, Capel Hill, 2006.

²⁴ Così l'autore esordisce nella novella settima della III giornata.

²⁵ S.VALLONI, *Il Decameron allo specchio: il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli Editore, 2011, p. 33.

²⁶ M. ELIADE, *Trattato di Storia delle Religioni*, Torino, Boringhieri, 1970, p. 265.

²⁷ Ivi, p. 266.

del lavoro manuale, con un numero significativo di occorrenze. In particolare, si annota una predilezione per quello della lana, spiegabile con l'ascesa della figura del mercante²⁸: «Di dì e di notte ci si lavora e battecisi la lana» (II, 10, 33); «pensando che per punti di luna e per isquadri di geometria si convieneno tra voi e me congiungere i pianeti, dove qui Paganino tutta la notte mi tiene in braccio e stringemi e mordemi» (II, 10, 38); «biasimando i lucignoli e' pettini e gli scardassi» (III, 3, 54); «Or che menar di calcole e di tirar le casse a sé, per fare il panno serrato, faccian le tessitrici.» (VIII, 9, 26). L'allusività è ottenuta come al solito mediante la particolare funzione o conformazione dell'oggetto. Ma oltre lo spicciolo riferimento all'atto materiale, pare vi fosse una corrispondenza quasi istituzionale tra il piacere dei sensi e la fatica corporale:

ragazze vagabonde [...] andavano di villaggio in villaggio, accrescendo qua e là il piccolo gruppo delle "ragazze di tutti". Esse regolavano il loro itinerario sul calendario delle fiere e dei mercati, dei pellegrinaggi e dei grandi lavori agricoli²⁹.

Vi era una precisa stagione dell'amore. Dunque, occorre ribadire la necessità di una prospettiva storica nell'analisi della metaforica sessuale. Il passaggio continuo tra l'immaterialità dell'immagine e la materialità dell'ambito di pertinenza, implica

la necessità di non abbandonare i modi di dire alle solite interpretazioni in chiave di fantasia e di metafora quando in effetti scaturiscono dai dati della storia della cultura e del diritto³⁰,

ricordando come

l'aspetto verbalistico della metafora è il culmine di un procedimento presumibilmente non verbale³¹.

Di più facile creazione è la metafora sessuale previa adozione di figure animali e relativi comportamenti peculiari. L'asino, nella novella di Pietro Vinciolo, si fa simbolo dell'inversione: «Acciò che quale asino dà in parete,

²⁸ Si veda P. SPUFFORD, *Il mercante nel Medioevo: potere e profitto*, Roma, Ist. Poligrafico dello Stato, 2004.

²⁹ O. LURATI, *Per modo di dire... Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane e europee*, Bologna, CLUEB, 2002, p. 23.

³⁰ Ivi, p. 13.

³¹ B. LAURETANO, *Ambiguità e metafora*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964, p. 14.

tale riceva» (V, 10, 64). Boccaccio conosceva una pratica giuridica già diffusa nel XI secolo:

l'asino nella sua «fama» negativa così come anche nella sua mitica funzione di rappresentante dell'inversione dell'ordine e della legge. [...] Il colpevole di certi reati veniva obbligato a cavalcare a ritroso un asino, tenendone in mano la coda³².

Si trattava in realtà di una tradizione icastica consolidata. In un gioco di prestiti,

l'asino fraseologico si collega all'asino di origine apuleiana: la storia segue da vicino *Metamorphoses* IX, 14-28.³³

L'attenzione ai modelli latini in materia sessuale, spesso a quello ovidiano, che ricorre con particolare frequenza, è confermata anche dall'utilizzo che ne fa un estimatore d'eccezione di Boccaccio, Chaucer³⁴. Ne *Il libro della duchessa* (1368), il narratore si addormenta in un giardino durante la lettura di un episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio³⁵ (non a caso, si è detto del Decameron come di «*un Ars Amatoria dei tempi moderni*»³⁶). Nella celebre novella di Frate Cipolla ricorre un'altra metafora relativa all'inversione. Essa risulta utile come cartina di tornasole per comprendere quali genti venissero demonizzate dalla diceria popolare, perché considerate foriere di sconce pratiche: «*Passai in terra d'Abruzzi, dove gli uomini e le femine vanno in zoccoli su pe' i monti*» (VI, 10, 40)³⁷. Ma è la tipica demonizzazione dell'alterità, dove gli Abruzzi riprendono per antonomasia una lontananza favolosa, tesa a scongiurare l'accettazione di tali pratiche presso la comunità di appartenenza. Più tardi in VI, 10, 46 l'autore ricorre all'*inventio* del Monte Caprezio, ancora un luogo di in-

³² Ivi, p. 66.

³³ P. M. FORNI, *Parole come fatti (La metafora realizzata e altre glosse del Decameron)*, cit., p. 69.

³⁴ Per il rapporto tra Chaucer e Boccaccio si veda E. ROBERT, *Chaucer and Boccaccio: antiquity and modernity*, a cura di G. Padoan e A. M. Costantini, in *Ultimi studi di filologia dantesca e boccacciana*, Ravenna, Longo, 2002.

³⁵ P. BERTINETTI, *Breve storia della letteratura inglese*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2004.

³⁶ P. M. FORNI, *Parole come fatti (La metafora realizzata e altre glosse del Decameron)*, cit., p. 7.

³⁷ Branca rimanda in nota a G. A. LEVI, *Sconcezze quattrocentesche nel Trecento*, Perugia, La Nuova Italia, IV, 1933.

contro immaginario degli invertiti³⁸. Altre metafore sfruttano in maniera più semplicistica la morfologia dell'animale o la sua attitudine: «(...)lo troppo cavalcar della notte» (III, 1, 34); «E poi con lei lungamente in pace e in consolazione uccellò agli usignuoli e di dì e di notte quanto gli piacque.» (V, 4, 49); «Andava a correr le giumente» (IV, 2, 30); «La donna (...) forse cavalcando allora la bestia di San Benedetto o vero di San Giovanni Gualberto» (III, 4, 25); «Cavalcato già delle miglia più di tre.» (VIII, 4, 32). In realtà, quello che potrebbe sembrare un facile accostamento di parole o di forme, rivela una nutrita e consolidata tradizione:

il ricorrere sistematico in varie lingue di un determinato simbolismo legato a certi animali non può derivare unicamente dalla fortuna di creazioni metaforiche particolarmente vivaci. Le regolarità che si scoprono all'interno del segmento di usi fraseologici qui analizzati vanno invece viste alla luce di un diffuso e condiviso carattere simbolico che veniva proiettato sull'animale in diverse culture europee, valore che era radicato in una gamma di usanze, credenze e tipologie mentali³⁹.

Così l'eros nell'atto del cavalcare è accolto con regolarità in ambito letterario: «Qual ragion fia che 'l buon Ruggier raffrene, / sì che non voglia ora pigliar diletto/ d'Angelica gentil che nuda tiene/ nel solitario e commodo boschetto?»⁴⁰. L'impeto del desiderio si sovrappone alla cavalcata con cui Ruggiero brama di possedere la bella Angelica appena sarà giunto nel bosco, in una bestializzazione che abdicando all'istinto, lo sottrae temporaneamente all'alto pensiero, Bradamante.

Un numero considerevole di rimandi fa capo a recipienti con relativi arnesi. La funzione in tal caso è esplicativa:

si tratta di colpe della sfera sessuale. Le società medievali ricorrono – in un periodo in cui il messaggio scritto è accessibile a una ridotta parte della popolazione – al segno: la colpa e il motivo della condanna devono essere resi in modo leggibile a tutti. Quello del recipiente fu segno spesso usato per richiamare l'organo genitale e la colpa sessuale⁴¹.

³⁸ Cfr. Branca con nutrito corredo bibliografico sul tema, pp. 769-771.

³⁹ O. LURATI, *Per modo di dire... Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane e europee*, Bologna, CLUEB, 2002, p. 57.

⁴⁰ L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, XI, 2, 1-4, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1992², p. 260.

⁴¹ O. LURATI, *Per modo di dire... Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane e europee*, cit., p. 34.

Dallo scritto si passa a una esemplificazione materiale e dal concreto si torna all'astrazione finalizzata al libero parlare osceno. Si susseguono allora mortai, scodelle, mestoli e tutto quanto faccia riferimento in maniera inequivocabile all'atto sessuale: «*Io non intendo perciò di mai tornare a voi, di cui, tutto premendovi, non si farebbe uno scodellino di salsa*» (II, 10, 40)⁴²; «*Io starò quando che sia in imbeccato pestello*» (II, 10, 37); «*Portano il pan nelle mazze e 'l vin nelle sacca.*» (VI, 10, 41); «*La Belcolor dice che fa prego a Dio che voi non pesterete mai più salsa in suo mortaio.*» (VIII, 2, 44); «*Atta a meglio saper macinar che alcuna altra.*» (VIII, 2, 9); «*Perché noi maciniamo a raccolta.*» (VIII, 2, 23); «*Dira' le, quando tu la vedrai, che s'ella non ci presterà il mortaio, io non presterò a lei il pestello.*» (VIII, 2, 45). L'analogia è chiara: il mestolo

per la sua forma, si prestava ad allusioni falliche, anch'esso qua e là in zona italiana così come altrove era usato a scherno di rifiutati, zitelle, persone che riuscivano ultime in una gara e così via⁴³.

Come gli animali, gli arnesi domestici costituivano un elemento centrale del vissuto quotidiano. L'adozione di tali materiali, utilizzati per rendere universalmente leggibile uno scritto, segna ancora una volta il passaggio dal concreto all'astratto metaforico come ritorno alle origini, ricalcando il sentiero additato da Vico⁴⁴.

Le metafore sessuali fraseologiche permettono più delle altre di affacciarsi dietro le quinte della società trecentesca, oltre la tela del pudore d'apparenza calata dalla Chiesa⁴⁵. Il *non dire* o meglio il *dire altrimenti* costituiva un modo per esorcizzare il male:

la sorte di chi si conserva casto, meglio se vergine, è simile a quella di Maria, risparmiata dalla putrefazione del corpo⁴⁶.

⁴² Per la valenza sessuale di recipienti e contenitori si veda nello specifico *Da un recipiente all'altro, compreso il mestolo e Anche durante il carnevale si ricorreva all'allusività dei contenitori* in O. LURATI, *Per modo di dire...*, cit.

⁴³ Ivi, p. 39.

⁴⁴ Cfr. sul tema L. MENEGHELLO, *Un risalire dalle parole ai fatti*, in *Libera nos a malo*, Milano, Rizzoli, 1975.

⁴⁵ Si veda E. PAOLI, *La sessualità nella letteratura agiografica*, in *Comportamento e immaginario della sessualità nell'alto Medioevo*, cit., 2006.

⁴⁶ Ivi, p. 709.

Particolarmente chiaro si fa l'utilizzo della forma popolare adotta in III, 10, 18, «*Hai il ninferno*»⁴⁷, quando la sprovveduta Alibech viene avviata ai piaceri della carne dal monaco Rustico, il quale rovescia la morale cristiana celebrando l'atto sessuale gratuito come la vittoria sul demonio. Ricorrente è anche l'espressione «*scuotere il pilliccione*», laddove il riferimento è assai più ardito e la metafora, lungi dall'aggirare un tabù, finisce con l'enfatizzarlo: «*Dove tu credesti questa notte un giovane avere che molto bene il pelliccion ti scotesse*» (IV, 10, 46); «*Scuotano i pilliccioni.*» (VIII, 7, 103); «*Scuotere il pilliccione.*» (X, 10, 69)⁴⁸. Si apprende allo stesso modo, come nel XIV secolo il giuoco degli scacchi fosse particolarmente diffuso per la sicurezza con cui si rimanda alla scampata notte in bianco di Riccardo di Chinzica «*[...] e di poco fallò che egli quella una non fece tavola*» (II, 10, 7). Fare tavola è per l'appunto metafora del giuoco degli scacchi, dove chi fa tavola non finisce il giuoco ed è come non fatto⁴⁹. Nella maggioranza dei casi la metafora sessuale viene impiegata come mezzo di comunicazione subliminale, finalizzata a suscitare il riso facile del lettore. Gli esempi seguenti contraddicono però la regola generale. Il volo dell'Agnolo Gabriello in IV, 2 si fa parodizzazione affettuosa di stilemi e dettami del Dolce stil novo,

di una lingua poetica con la quale Boccaccio aveva acquisito familiarità⁵⁰.

L'esito comico è ad ogni modo efficace: «*molte volte la notte volò senza ali*»; è il momento in cui il frate angelo si spoglia delle piume e mostra carne e ossa. O come nella novella di Ghismonda (IV, I), che poco spazio concede al sorriso, dove

la tragedia diventa glossa ad almeno due secoli di letteratura erotica [...] porta al punto di rottura la tensione tra lettera e metafora⁵¹,

⁴⁷ V. BRANCA, in G. BOCCACCIO, *Decameron*, ed. cit., nota p. 355.

⁴⁸ Cfr. anche sul tema F. BRUNI, *La materia scatologica e sessuale del Decameron*, Bologna, Mulino, 1960.

⁴⁹ Fanfani nell'edizione già citata del *Decameron* curata da Branca, p.305.

⁵⁰ P. M. FORNI, *Parole come fatti*, cit., p. 71. Sull'ironia seminata nel *Decameron* a discapito di stili e scuole poetiche si veda C. DEL CORNO, *Predicazione volgare e volgarizzamenti*, Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen-Age, Temps modernes, 1977.

⁵¹ P. M. FORNI, *Parole come fatti*, cit., p. 70.

grazie al cuore come reliquia secolarizzata. La metafora come arma di emancipazione letteraria. Anche nella novella di Riccardo di Chinzica traspare un uso particolare della metaforica sessuale. Qui non è impiegata per suscitare il riso complice del lettore, ma quasi per muovere a compassione. Viene utilizzata dalla moglie fedifraga, come misura di premura verso il povero marito che sopporta *dolore incompontabile* e piovono allusioni già esaminate in una sorta di educazione al contrario, volta al conseguimento della malizia («*voi non avreste mai raccolto granel di grano; di dì e di notte ci si lavora e batteci la lana; per punti di luna e per isquadri di geometria si convenieno tra voi e me congiungere i pianeti*»). Protagonista attiva e passiva è dunque la donna. Boccaccio immagina come lettore ideale la donna innamorata, traviata dai suoi stessi desideri, rinchiusa nelle stanze in cui affoga sospiri, senza distrazione alcuna⁵².

L'opera viene dedicata alle donne proprio pensando alla condizione femminile del tempo, al loro dover star chiuse nelle loro stanze, seguendo la volontà di padri, madri, fratelli, mariti, cognati; alla mancanza, cioè, di autonomia cui la costringe la società, soprattutto quella borghese più elevata⁵³.

Un destinatario tanto nobile non smorza gli strali osceni. Tutt'al più, autorizza l'autore a delegare un mezzano, un *alter ego* letterario.

Un dato emerso prepotentemente dall'analisi delle metafore sessuali riguarda la figura di Dioneo, «*l'anima eversivo-problematica del Boccaccio*»⁵⁴. Egli è il narratore delle novelle più audaci, gli spetta il primato di 27 metafore sessuali sulle 75 complessive, equamente ripartite fra gli altri giovani⁵⁵. Egli porta a termine una naturale missione, secondo i propri natali, rivelata qualche anno innanzi:

nell'Ameto si dichiara figlio di Bacco e Cerere, legato quindi ad una genealogia caratterizzata così da autorizzare una significativa ripartibilità fra il mero «elemento bacchico», orgiastico-licenzioso, e la

⁵² Cfr. T. STILLINGER, R. PSAKI, *Boccaccio and feminist criticism*, cit., p. 145.

⁵³ M. PAZZAGLIA, *Letteratura Italiana*, III Ed., Bologna, Zanichelli, 1996, p. 488.

⁵⁴ E. GRIMALDI, *Il privilegio di Dioneo: l'eccezione e la regola nel sistema Decameron*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, p. 15.

⁵⁵ Cfr. anche G. BARBERI SQUAROTTI, *Gli ammaestramenti di Dioneo in il potere della parola*, 1983; C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, 1971 e M. PASTORE STOCCHI, *Dioneo e l'orazione di Frate Cipolla*, in «Studi sul Boccaccio», X, Firenze, Sansoni, 1977- 1978.

possibile inquadratura di un tale elemento entro un più vasto ordine armonico, in qualità di fase ciclica ricorrente⁵⁶.

Non solo, l'autore gli affida l'esecuzione di canzoni a carattere licenzioso che concludono la V giornata:

Monna Aldruda, levate la coda, ché buone novelle vi reco; Alzatevi i panni, monna Lapa o Sotto l'ulivello è l'erba; Monna Simona, imbotta imbotta; Questo mio nicchio, s'io nol picchio⁵⁷.

Tale momento segna una cesura fondamentale nelle geometrie del racconto: Dioneo sta chiudendo la prima metà dell'opera, adottando motivi e toni audaci.

Si può allora comprendere come, nell'assetto strutturale della giornata decameroniana, se è il re a chiudere la serie tematica imposta, apportandovi un esempio di più ampia e significativa espressione, e riservandovi un turno numerico implicante tutta la sacralità del «nove», è però Dioneo che narrando per decimo e ultimo chiude il cerchio e permette il raggiungimento della totalità, affiancandosi così spazialmente allo stesso re, di cui viene a costituire una sorta di «doppio» parodico o di speculare rovesciamento⁵⁸.

Alle conclusioni del giovane narratore, fanno da contraltare così quelle dello stesso autore, sul calare della X giornata. Il cerchio è chiuso. Boccaccio ha avvertito quasi la necessità, nonostante la materia tanto vasta, di giustificare in dirittura d'arrivo un linguaggio così audace, ricorrendo un'ultima volta alla metafora sessuale e chiudendo una microcornice tematica all'interno dell'opera. Conclude infatti con le ultime due metafore sessuali: *macinano a raccolta*, divenuta ricorrente, e quella del *caprino*⁵⁹, tornando sul tema della sodomia.

La metafora sessuale dunque come geografia del pensiero sociale, affresco di un Trecento domestico, ritratto con la meticolosità di un miniaturista, che scivoli finanche nelle pieghe di un lenzuolo; la metafora come architettura barocca della narrazione, una microcornice nella cornice. La metafora come arma di emancipazione sociale e letteraria, uno degli espe-

⁵⁶ Ivi, p. 23.

⁵⁷ V. BRANCA, in G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., pp.707-708.

⁵⁸ E. GRIMALDI, *Il privilegio di Dioneo*, cit., p. 23.

⁵⁹ Per l'impiego, V. Branca, in G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. 1260, nota *ad locum*.

dienti mediante il quale l'autore ha reso universale la lettura dell'opera, tanto moderna agli occhi dei contemporanei quanto, caparbiamente, a quelli dei posteri. Perché

la metafora è figlia del tempo e vive nell'istante, è *hic et nunc*. La pura simultaneità, la presenzialità assoluta. Ogni contesto metaforico è quindi irripetibile e in traducibile⁶⁰.

L'allusività sessuale, mai volgare, si fa così prezioso documento subliminale, uno spettrogramma sociologico, poiché il largo impiego di un frasario ardito, e in particolare delle simmetrie antropotelluriche, diviene possibile

soltanto in una civiltà che conosceva tanto l'agricoltura quanto le vere cause del concepimento⁶¹.

Così, alzata la maschera, Boccaccio si congeda dal pubblico come in una commedia d'altri tempi, insistendo sulla necessità del *parlare obscuro* e certificandone di conseguenza l'importanza funzionale:

Se alcuna cosa in alcuna n'è, la qualità delle novelle l'hanno richiesta, le quali se con ragionevole occhio da intendente persona fian riguardate, assai aperto sarà conosciuto se io quello della loro forma trar non avessi voluto, altramenti raccontar non poterlo. E se forse pure alcuna particella è in quella, alcuna paroletta più liberale che forse a spigolista donna non si conviene, le quali più le parole pesan che' fatti e più d'apparer s'ingegnan che d'esser buone, dico che più non si dee a me esser disdetto d'averle scritte che generalmente si disdica agli uomini e agli uomini di dir tutto di «for» e «caviglia» e «mortaio» e «pestello» e «salsiccia» e «mortadello», e tutto pien di somiglianti cose. Senza che alla mia penna non dee esser 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 conficca⁶².

⁶⁰ B. LAURETANO, *Ambiguità e metafora*, cit., p. 18.

⁶¹ M. ELIADE, *Trattato di Storia delle Religioni*, cit., p. 268.

⁶² G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit. X, Conclusioni dell'autore.

Bibliografia

- L. ANCESCHI, *Lirici nuovi*, Milano, Hoepli, 1942.
- ANTOLOGIA DI POESIE SUL SENSO, *Il seno in-cantato*, Vol. 7, Milano, Crocetti Editore, 2005.
- J. BARTUSCHAT, *Le "vies" de Dante, Pétrarque et Boccacce en Italie: 14-15 siècles. Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo Editore, 2006.
- P. BERTINETTI, *Breve storia della Letteratura inglese*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2004.
- G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Terza edizione, Einaudi, 1992.
- F. BRUNI, *La materia scatologica e sessuale del Decameron*, Bolgona, Mulino, 1960.
- L. CARETTI, *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, Torino, II Ed. Einaudi, 1992.
- A. CAZZULLO, *Metafora: Aristotele e l'ermeneutica contemporanea*, Milano, Unicopli, 1983.
- B. CROCE, *La letteratura italiana*, a cura di M. Sansone, *Dal 200 al 500*, Bari, Laterza, 1965.
- Id., *Il sogno dell'amore sopravvive alla passione*, in *Dalle origini al '400*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 303-307.
- E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Perugia, La Nuova Italia, 1993.
- F. DE SANCTIS, *Opere*, Torino, Einaudi, 1971.
- C. DELCORNO, *Predicazione volgare e volgarizzamenti*, Mélanges de l'Ecole française de Rome, 1977.
- R. EDWARDS, *Chaucer and Boccaccio: antiquity and modernity*, a cura di G. Padoan e A. M. Costantini, Ravenna, Longo Editore, 2002.
- M. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Boringhieri, 1970.
- P. M. FORNI, *Parole come fatti (La metafora realizzata e altre glosse del Decameron)*, Napoli, Liguori, 2008.
- E. GRIMALDI, *Il privilegio di Dioneo: l'eccezione e la regola nel sistema del Decameron*, Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, Sezione di studi Filologici, Letterari e Artistici, 11, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.
- D. JACQUART, *Comportamenti e immaginario della sessualità nell'alto Medioevo*, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 2002.
- B. LAURETANO, *Ambiguità e metafora*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1964.
- G. A. LEVI, *Sconcezze quattrocentesche nel Trecento*, Perugia, La Nuova Italia, IV, 1933.
- O. LURATI, *Per modo di dire... Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane ed europee*, Bologna, CLUEB, 2002.
- S. MAZZONI PERUZZI, *Boccaccio e le letterature romanze tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze, Alinea, 2006.
- L. MENEGHELLO, *Libera nos a malo*, Milano, Rizzoli, 1975.
- C. MERKEL, *Come vestivano gli uomini del Decameron (Saggio di storia sul costume)*, Roma, 1898.

- G. PADOAN, A. M. COSTANTINI, *Ultimi studi di filologia dantesca e boccacciana*, Ravenna, Longo Editore, 2007.
- M. PAZZAGLIA, *Letteratura italiana*, Bologna, III Ed. Zanichelli, 1996.
- F. PETRARCA, *Canzoniere*, Milano, Hoepli, 1970.
- A. QUONDAM, M. FIORILLA, G. ALFANO (a cura di), G. BOCCACCIO, *Decameron*, Bologna, Rizzoli, 2013.
- E. RAIMONDI, *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970.
- E. SANGUINETI, *Gli "Schemata" del Decameron*, in «Studi di Filologia e Letteratura», 1975, pp. 141-153.
- P. SPUFFORD, *Il mercante nel Medioevo: potere e profitto*, Roma, Ist. Poligrafico dello Stato, 2004.
- T. STILLINGER, R. PSAKI, *Boccaccio and feminist criticism*, «Annali d'Italianistica», Studi e testi, Vol. 8. Chapel Hill, NC, 2006.
- G.B. VICO, *La Scienza Nuova*, a cura di P. Rossi, Bologna, Biblioteca Universale Rizzoli, 2008.
- S. VILLANI, *Il Decameron allo specchio: il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli Editore, 2004.

IL *DECAMERON*, LA FORTUNA
E I MERCATANTI DELLA SECONDA GIORNATA

«[...] quanto più si parla de' fatti della fortuna,
tanto più, a chi vuole le sue cose ben riguardare,
ne resta a poter dire» (*Dec.*, II, 3, 4)

A settecento anni dalla nascita, Giovanni Boccaccio conserva e proclama l'autorevolezza e il lustro che lo hanno accompagnato per secoli e che hanno reso la sua più grande sfida narrativa, il *Decameron*, un'opera di eccezionale interesse per studiosi e filologi, ieri come oggi. La straordinaria modernità dell'opera è garantita da numerosi fattori, primo fra tutti la volontà di individuare un *hic et nunc* che coincida con la realtà contemporanea, con il mondo mediterraneo ed europeo, nel quale si inquadrano figure storicamente accertabili (uomini e protagonisti ancora in vita o scomparsi da poco) calati in un ambiente borghese e cittadino, sullo sfondo della Napoli e della Firenze del trecento. I protagonisti sono impegnati in avventure «di uomini del tempo suo e dei problemi più suoi»¹ che poco conservano della leggendaria tradizione cavalleresca, ma che sanno modularsi perfettamente alle capacità esclusive di cui è depositario il mercante, prodotto della società borghese, e uomo “a misura” del *Decameron*; va chiarito che, al di là della semantica moderna, la figura del “mercante”, del «*mercator*» cui si fa riferimento, è notevolmente più complessa e poliedrica di quel che si ritiene oggi:

In quell'economia non ancora ben differenziata il mercante svolgeva, com'è noto, quasi sempre un'attività plurima: di prestatore e di banchiere, di commerciante e di industriale, di appaltatore di servizi finanziari e di tesoriere: e così via.²

¹ V. BRANCA, *Boccaccio Medievale*, Firenze, Sansoni Editrice, 1997, p. 410.

² Ivi, p. 174.

Erano gli avventurieri per antonomasia, capaci di mettere a rischio la vita in virtù di due capisaldi per i quali, quella vita, acquisiva un senso: la *ragion di mercatura*, “l’imperativo categorico” volto alla cura dei propri affari e all’accumulo di ricchezze ad ogni costo, e il denaro, ricercato con affanno, ma sempre insufficiente. Attraverso le peripezie dei protagonisti, il *Decameron* propone fedelmente l’idea che Boccaccio ha del mondo, dominato da due forze imponenti, Natura e Fortuna, contro le quali l’uomo può tentare di opporre il proprio Ingegno: in uno spazio tutto umano che non si muove più sulle orme della trascendenza, l’uomo è libero dalle catene della religione ed è ora giudicato dall’uomo, in una dimensione che non è più proiettata verso il cielo, ma totalmente individuabile nei contorni della realtà. A reggere le fila di questa scenografia sono dieci novellatori, sette fanciulle e tre giovani; il Cerchiai chiarisce il senso di una scelta così oculata per sottolineare quella che è l’idea “sociale” che si legge nel *Decameron* e che va concretizzandosi a partire dalla giornata dedicata alla Fortuna:

[...] Boccaccio inventa non solo un narratore, ma addirittura un’intera brigata di narratori onesti per far capire, tra le altre cose da esaminare, che il narratore che egli inventa non è una persona eccezionale, dotato di doni speciali, ma piuttosto un *tipo* sociale, educato a convivere in una società che coltiva la bellezza e l’eleganza; e anche questo è un modo per smussare ogni punta di eccezionalità sublime e per dare al racconto una dimensione sociale la più ampia possibile [...] con la possibilità di [...] consentire ad ogni utente di racconti di esserne anche produttore.³

I novellatori e i loro racconti veicolano quello che è il nuovo ideale di disciplina morale, di squisito galateo strutturato attraverso le norme che vanno rispettate in maniera esemplare e che intendono dimostrare l’assoluta credibilità di una classe sociale che irrompe nella «commedia umana»⁴ del *Decameron* e sulla scena cittadina europea. Il “mondo alla rovescia”⁵ immaginato da Boccaccio tratteggia le linee di un percorso

³ P. CERCHIAI, *L’onestade e l’onesto raccontare del Decameron*, Firenze, Cadmo, 2014, p. 89.

⁴ Il Branca sviluppa ampiamente la questione sociale nel capitolo L’epopea mercantile; qui troviamo chiarita anche l’espressione riportata nel testo: «[...] il grandioso tema di questa “commedia umana del Medioevo” cioè la rappresentazione della misura che l’uomo dà delle sue doti e delle sue capacità al confronto delle grandi forze che sembrano dominare l’umanità[...]»: V. BRANCA, *Boccaccio Medievale*, cit., p. 135.

⁵ Indicazioni del *Decameron* attraverso l’appellativo di “mondo alla rovescia” sono

letterario ascensionale, ma strettamente legato al terreno e all'umano, e dunque compendio eccezionale di tutto quello che a un uomo può o potrebbe accadere, nell'esaltazione di una totalità⁶ che implica la volontà di narrare attraverso l'uso di tutti i linguaggi di cui si dispone, realizzando un grandioso intreccio fra estetica ed etica del racconto. Va osservato come le figure umane abdichino al ruolo di protagonisti, surclassati dal fatto, o meglio, dai fatti e dal loro susseguirsi secondo la costante della casualità, dell'inatteso. L'autore individua nella novella, nel racconto breve, lo strumento espressivo prediletto e un solido appiglio al mondo reale:

Il racconto breve assicurava una *variatio* tematica impareggiabile [...], un genere così poco compromesso da tradizioni e da codificazioni garantiva ad ogni racconto un'autonomia come se fosse, e di fatto era, un pezzo a sé stante. La riprova era la grande libertà di *dispositio* cui si prestava, e la possibile estrapolazione di ogni racconto da un contesto senza creare lacune nella struttura che l'ospitava.⁷

L'architettura narrativa immaginata da Boccaccio si concretizza a partire dalla Seconda Giornata, per la quale ricerca una specificità tematica, sintetizzando la libertà di racconto originaria in un più circoscritto ambito affabulativo; si definisce, da questo momento, un tema al giorno cui attenersi, imponendo questa scelta come regola da rispettare durante l'intero soggiorno, e allo stesso tempo se ne prevede l'infrazione⁸, nell'ac-

presenti nel lessico di moltissimi autori (Branca, Mazzacurati, Sanguineti) secondo la formula che dà titolo alla raccolta di saggi d'argomento folklorico-antropologico di G. Cocchiara, in riferimento alla costruzione di un mondo che, a differenza di quello tradizionale, anima sulla scena personaggi e situazioni dissacranti perché fuori luogo rispetto ai modelli canonici riconosciuti, tanto che l'opera stessa è stata spesso identificata come "anti-letteraria".

⁶ Per quel che riguarda la totalità, è stato proposto un assetto "matematico e numerologico" della struttura delle novelle: le 100 novelle, incastonate in 10 giornate da 10 racconti ciascuna, fanno riferimento alla totalità (basti pensare alla numerologia della *Divina Commedia*); c'è una particolarità: la totalità nello spazio delle giornate, il 10 della "micro-totalità" delle novelle, è ottenuto attraverso una somma, un procedimento a due tempi dato da un 9+1, con 9 racconti "a tema" ed uno, invece, al di fuori della norma secondo la licenza accordata a Dioneo.

⁷ P. CERCHIALI, cit., p. 95.

⁸ L'idea sviluppata da Boccaccio per la struttura ideologica del *Decameron* è di una modernità straordinaria: la costruzione per contraddizione, di regola e contro regola, di norma e infrazione della stessa, segue una linea provocatoria ed accattivante ed ha un ruolo sostanziale nella riuscita dell'opera, nell'esaltazione, geniale, della natura umana,

comodante concessione riservata a Dioneo⁹, alla sua indole spregiudicata. Non temendo di raccontare il vero, questi chiede, ottenendo, un “privilegio” che lo innalza a strategica figura conclusiva di una Giornata che, in un crescendo narrativo, raggiunge il culmine con la straordinarietà della novella in decima posizione da lui firmata. In definitiva, ciò che innalza questo novellatore all’eccellenza, è il fine ultimo di cui investe i suoi racconti: esulando dalla costante tematico/“moraleggiante”¹⁰ cui sono legati i suoi compagni, al peso del «ragionare» sostituisce un più provocatorio «rallegrare»¹¹, valido per stemperare le tensioni più pungenti e per aprire uno spiraglio ludico/trasgressivo funzionale allo snodo “in crescendo” delle novelle e allo scioglimento degli animi degli ascoltatori¹². Questa struttura “evolutiva” della Giornata si specifica, prende forma e acquista spessore all’interno delle singole novelle, nell’intreccio di trame che si intersecano originando avventure motivo di «maraviglia»¹³ per i protagonisti che,

tutt’altro che ordinaria e lineare, volta a rendere ancora più credibile l’intreccio narrativo e chi lo vive da protagonista. T. TODOROV, nel suo “*Grammaire du Decameron*” si è occupato con precisione di questo aspetto distintivo dell’autore e del testo ed è nell’opera di E. SANGUINETI, *Letture del Decameron* (a cura di E. Grimaldi, Torino, Nino Aragno Editore, 2011) che questo concetto viene esplicitato con chiarezza; Todorov, infatti, elabora una «teoria dello scambio» nell’opera di Boccaccio per la quale “A dà a B, B dà ad A”, ma l’intuizione del T. non si arresta qui, poiché individua nell’autore un «teorizzatore della trasgressione alla norma di equo scambio» la novella altro non può fare se non adeguarsi a questa nuova regola, ovvero l’impossibilità di stabilire una norma definitiva ed inoppugnabile. È necessario tener conto di quanto l’innovazione di una simile teoria sia relativa al momento storico nel quale è stata concepita, tardi anni Sessanta del Novecento: oggi, evidentemente, le riflessioni in merito sono ancora più incisive, ma questa teoria rappresenta ancora un tassello importante nella lettura dell’opera boccacciana.

⁹ «Madonna [...] di spezial grazia vi cheggio dono, il quale voglio che mi sia confermato per infino a tanto che la nostra compagnia durerà, il quale è questo: che io a questa legge non sia costretto di dover dire novella secondo la proposta data, se io non vorrò, ma qual più dire mi piacerà» I, *concl.*, 12-13.

¹⁰ Evidentemente, il concetto di morale, nell’opera boccacciana, resta sempre radicato alla sfera umana: è una critica, una riflessione, sull’“anthropos”, sulle azioni degne di onore o riprovevoli, dettate da una natura terrena e mortale.

¹¹ Per una lettura completa, cfr. E. SANGUINETI, *Letture del Decameron*, a cura di E. Grimaldi, Torino, Nino Aragno Editore, 2011, lez. XXII.; E. GRIMALDI, *Il privilegio di Dioneo: L’eccezione e la regola nel sistema Decameron*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1987, p. 9.

¹² Cfr. G. MAZZACURATI, *All’ombra di Dioneo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

¹³ M. MARCHESINI, *Le ragioni di Alatiel*, in «Studi sul Boccaccio», a cura di V. Branca, XXII, 1994. È il termine più adatto per descrivere emotivamente e semanticamente la Giornata. L’ignoto, l’avventura, l’inconsapevolezza della meta e l’inaspettato intervento della Fortuna destano “maraviglia” nei protagonisti e in chi, insieme a loro, partecipa alla

in una sorta di scenario meta-letterario, vivono ed affrontano le mitiche sfide appannaggio dei grandi eroi greci:

[...] è la Seconda Giornata a presentarsi, già fin dalla rubrica che la designa, come una vasta riscrittura dei temi e dei motivi più emblematici del romanzo greco. [...] le novelle di questa giornata si articolano dunque in tre momenti: ad un *inizio* positivo succede un *mezzo* negativo, per arrivare ad una *fine* di nuovo positiva. L'accento narrativo della novella cade naturalmente sulla parte centrale, così come avveniva nel romanzo greco: sono le traversie provocate da una fortuna capricciosa e crudele ad attirare l'attenzione del narratore.¹⁴

Boccaccio riprende da un ampio e variegato bagaglio culturale, letterario, popolare – di matrice tradizionale¹⁵ –, quanto gli è necessario, e lo modella, lo plasma, adattandolo alla costruzione novellistica del *Decameron*¹⁶; nella Seconda Giornata, in particolare, individuiamo i grandi motivi della tradizione greca: uno, fra tutti, rappresenta il motore pulsante dello svolgersi delle

novella, direttamente o indirettamente. «La meraviglia riflette un colmo emozionale, un traboccamento verso la dismisura, verso la soglia del non umano o d'una follia arcaica, con il senso dell'uomo travolto dalla violenza inconsulta del fato.» G. CELATI, *Lo spirito della novella*, Griseldaonline, VI, 2006–7.

¹⁴ M. PICONE, *Il romanzo di Alatiel*, in «Studi sul Boccaccio», a cura di V. Branca, XXIII, 1995, p. 201.

¹⁵ A sostegno di ciò, si pensi alle novelle stesse: personaggi, luoghi, intrecci sono, molto spesso, ripresi da fonti antecedenti antichissime, scritte o, più spesso, tramandate oralmente come dicerie popolari: si guardi, ad esempio, a quanto è riportato dal Branca – per ogni singolo racconto – a commento del testo del *Decameron* da lui curato: «[...] Ma il vero terreno su cui nasce la novella [II, 2] è l'enorme popolarità, nel Medioevo, di San Giuliano, della sua leggenda (raccontata anche nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, 30r), del suo “pater noster” [...]»; oppure la II, 3 per la quale il Branca scrive che «La romanzesca vicenda narrata in questa novella [...] è una fiaba amata e ripetuta dal B. [...] e appartenente a moduli antichissimi.» La Predelli aggiunge che evidenti sono i raffronti fra questa novella del Boccaccio e gli antichi cantari, in particolar modo individua numerose concordanze con il “Bel Gherardino”, collocabile intorno alla metà del '300. Esemplare ed emblematica è poi la novella II, 5, nella quale, in aggiunta ai riferimenti letterari (*Fabliau Bouvin de Provins*, per la prima parte; *Antheia e Habrocome*, per il secondo momento narrativo); «B. ha invece un preciso sfondo ambientale e storico che è in un certo senso l'antecedente più diretto e interessante. È facile quindi pensare che sia stata intrecciata su aneddoti reali, popolari [...]» G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, pp. 140, 152, 176. M. PREDELLI, “*Del Boccaccio e del Bel Gherardino*”, in «Studi sul Boccaccio», XIII, 1982.

¹⁶ Cfr. E. CURTI, *Giovanni Boccaccio*, Milano, Le Monnier, 2013.

narrazioni avventurose: il viaggio. Il motivo del viaggio, in ogni novella, ha una propria personale contingenza, eppure, lungo ogni traversata, il mercante

è la versione parodica del protagonista eroico dell'*aventure*, il nuovo cavaliere errante è molto spesso ridotto a eroe comico.[...] Boccaccio ne mette in scena i clamorosi infortuni, quasi che potesse esaltare questa figura per negazione o per paradosso.¹⁷

L'intero *corpus* di personaggi (avventurieri, mercanti, pirati "improvvisati") è costantemente sottoposto al confronto con la Fortuna, Dea capricciosa ed incostante, instabile tanto quanto la società mercantile con la quale si scontra. In verità, Boccaccio fa riferimento ad un'idea esclusiva di Fortuna che non è più "medievale" in senso stretto, legata, cioè, ad un universo teocentrico e regolata da una *voluntas* divina che giustifichi l'"essere" delle cose e l'"accadere" degli eventi; l'autore si dimostra, in questo senso e con quest'opera, precursore di un momento storico decisivo ed edificante, l'Umanesimo, e, soprattutto, veicolo fondamentale di un nuovo messaggio civile e antropologico per il quale l'uomo non è più succube delle ineffabili manifestazioni della volontà "Alta", ma, libero e forte, è schierato ad affrontare una lotta tutta terrena. L'analisi del "fenomeno" Fortuna nel mondo del *Decameron* risulta complessa e articolata: per averne un quadro completo, è necessario far riferimento all'"*ante operam*" del concetto stesso, al bagaglio tradizionalistico e "folkloristico" che tale concetto porta con sé, alla connotazione mistica, religiosa, cui originariamente è legato e che, poi, nel corso dei secoli, e particolarmente con quest'opera, tende ad abbandonare; in ultima analisi, va osservata con attenzione la posizione assunta dall'autore, la misura in cui questo bagaglio conoscitivo influenza il pensiero e la coscienza critica boccacciana. Risulta interessante sottolineare, innanzitutto, la natura essenzialmente religiosa che anima la vita e la "longevità" del culto della Fortuna, in ambito greco e nel corrispettivo romano: in Grecia si parla di *Tyche* come personificazione della Fortuna:

Several studies have amply demonstrated that *Tyche* was the fickle Greek goddess of Chance and Fate who became popular throughout the Mediterranean in the Hellenistic and imperial Roman periods. The word *Tyche* originated from the verb $\tau\upsilon\chi\omicron\mu\alpha\iota$, "to happen."¹⁸

¹⁷ S. ZATTI, *Il mercante sulla ruota: la seconda giornata*, in *Introduzione al Decameron*, a cura di M. Picone-M. Mesirca, Firenze, Cesati, 2004, p. 91.

¹⁸ D. A. AYRA, *The Goddess Fortuna in Imperial Rome: cult, art, text*, The University of

Tyche incarna in sé tutto ciò che «sta per accadere» e rivela di essere, inoltre, un “*unicum* divino”, una sorta di *vox media* cui far riferimento quando ci si rivolge al “destino”, al “fato”, o, più propriamente, alla Fortuna, positiva o negativa non in senso assoluto, ma sempre in relazione al contesto in cui agisce. Le dissertazioni nate in ambito religioso si scontrano, inevitabilmente, con le speculazioni filosofiche, aristoteliche innanzitutto; Aristotele, in *Physica* II, non si limita a sostenere l’esistenza del Caso e della Fortuna, ma ne chiarisce le specificità, garantendo credibilità e valore alla Sorte quale emblema culturale e popolare per antonomasia, e considerandola, inoltre, una “quinta causa”¹⁹, ovvero causa accidentale di quelle cose che avvengono per scelta in vista di un fine.²⁰ Nella sua personalissima visione, Boccaccio osserva la tradizione mitico/ letteraria legata al culto della Fortuna, fondata su presupposti tanto complessi, incerti ed antichi, quanto profondamente radicati nella cultura “civile”, più che religiosa, del popolo italico; appellarsi al *casum* o al fato diventa un’invocazione “di costume”, sincero emblema di appartenenza alla razza umana, resa tale dalla sua fragilità, dalla paura della morte, dall’incontrollabile necessità di

Texas, Austin, 2002, p. 37. «Diversi studi hanno ampiamente dimostrato che Tyche era la volubile divinità greca del Caso e del Destino che divenne popolare in tutto il Mediterraneo nei periodi ellenistico e romano imperiale. La parola Tyche si origina dal verbo $\tau\upsilon\chi\omicron\upsilon$, “per accadere”».

¹⁹ Aristotele individua, nella sua analisi, quattro cause, a spiegazione del “perché” le cose che sono in natura nascono, crescono e muoiono: causa formale, ovvero le qualità specifiche del soggetto stesso; causa materiale, il sostrato, preesistente; causa efficiente, ovvero l’agente che opera attivamente il cambiamento; infine, la causa finale, la più importante e significativa perché restituisce una finalità, appunto, un’intenzionalità nella natura. Il fine per cui una cosa esiste è quello di realizzare se stessa, per cui la filosofia aristotelica è definita teleologica.

²⁰ Aristotele, infatti, chiarisce: «Delle cose che accadono, talune si producono in vista di qualcosa, altre no. Delle prime, talune sono prodotte per scelta, altre no; ma sia le une che le altre, si producono in vista di qualcosa.[...] quando cose di questo tipo si producono per accidente, noi diciamo che dipendono dalla Fortuna.[...] Ed è giusto dire che la fortuna è qualcosa che va contro ogni ragionamento. Infatti, il ragionamento è sempre in riferimento alle cose che sono sempre o che avvengono per lo più, mentre la fortuna è in rapporto alle cose che avvengono al di fuori di questi casi.» (*Fisica* II, 4). «Entrambi, fortuna e caso, sono dunque cause, come abbiamo avuto modo di dire, ma per accidente, delle cose che accadono non in modo necessario né per lo più, e sono in rapporto con tutte quelle cose che potrebbero prodursi in vista di un fine.» (*Fisica* II, 5). In virtù di queste parole, potremmo riscrivere il famoso esempio aristotelico: l’uomo che vuol fare affari si reca accidentalmente al mercato, così come è accidentale che il debitore si muova verso il medesimo posto: le due accidentalità hanno permesso che si verificasse l’evento fortuito.

guardare verso quel “mondo altro” che è soggetto prediletto delle riflessioni dei grandi maestri del Medioevo. La letteratura medievale, infatti, ha saputo opportunamente riservare, nell’ambito delle proprie riflessioni teleologico/ filosofiche, una parentesi significativa in merito alla questione relativa alla Fortuna, interrogandosi su ipotesi già convalidate con l’intento di re-interpretarle. Boezio, innegabile *auctoritas* tanto umana quanto letteraria, ha saputo conquistare il ruolo di “mediatore” fra due culture, l’una classica e l’altra cristiana, considerando la Fortuna come un’entità traditrice ed incostante, inaffidabile per l’uomo che ne sappia riconoscere le fattezze. Testualmente e teoricamente, Dante Alighieri, figura cardine del mondo letterario del Medioevo, fa riferimento a Boezio e, in particolar modo, alla sua *Consolatio*, allontanandosi, tuttavia, dall’immagine – nata e cresciuta in seno pagano – di una Fortuna “ministra” della ruota, elevandola, piuttosto, al fianco delle Intelligenze Angeliche in qualità di ministra di Dio. Con il Dante “poeta” della *Commedia*, la Fortuna acquisisce, perciò, un ruolo fondamentale e ben caratterizzato nell’assetto dell’universo umano e divino, lasciando definitivamente da parte i connotati tipici della divinità pagana, sadica e viziata, e diventando pieno strumento della Provvidenza, il cui operato è indiscutibile ed inoppugnabile perché, in qualità di creatura “beata”, non si preoccupa degli affanni dei mortali.

Or puoi, figliuol, vedere la corta buffa
 d’i ben che son commessi a la fortuna,
 per che l’umana gente si rabbuffa;
 ché tutto l’oro ch’è sotto la luna
 e che già fu, di quest’anime stanche
 non potrebbe farne posare una. (*Inf.*, VII, vv. 61–66)²¹

²¹ Il testo di riferimento è: G. PETROCCHI, *“La Commedia secondo l’antica vulgata”*, Firenze, C.E. Le Lettere, 1994. L’autore affronta e chiarisce le problematiche in merito a questo “doppio volto” della Fortuna – primordiale e irrazionale, medievale e divino – in maniera esaustiva, nel Canto VII dell’Inferno: nel Quarto cerchio vengono punite le anime di due categorie opposte di peccatori, avari e prodighi; la condizione sofferta dai peccatori permette a Virgilio di riflettere sulla vacuità e caducità dei beni materiali, affidati alla Fortuna, rispetto alla quale Dante chiede delucidazioni. «“Maestro mio”, diss’io “or mi di anche: / questa fortuna di che tu mi tocche, che è, che i ben del mondo ha sì tra le branche? / E quelli a me: «Oh creature sciocche, / quanta ignoranza è quella che v’offende! / Or vo’ che tu mia sentenza ne ’mbocche! / Colui lo cui saver tutto trascende / fece li cieli e diè lor chi conduce / sì ch’ogne parte ad ogni parte splende / distribuendo ugualmente la luce. / Similmente a li splendor mondani / ordinò general ministra e duce / che permutasse a tempo li ben vani / di gente in gente e d’uno in altro sangue /

L'evoluzione etimologica del concetto di Fortuna nel corso dei secoli ha plasmato, in maniera decisiva, la "forma mentis" boccacciana, votata alla costruzione di un profilo ontologico della "divinità" che, traendo origine dall'idea primordiale della Tyche greca, sfiora il concetto medievale di Fortuna/ Provvidenza, maturando una visione personalissima, coerente e funzionale rispetto al progetto narrativo edificato con il *Decameron*. Nel testo di Sipala²², vengono posti in parallelo alcuni versi del VII canto dell'*Inferno* con il prelude alla novella III della Seconda giornata dell'opera boccacciana: Pampinea, in questa breve introduzione, spiega alle «valorose donne che l'ascoltano» che

quanto più si parla de' fatti della Fortuna, tanto più, a chi vuole le sue cose ben riguardare, ne resta a poter dire; e di ciò niuno dee aver maraviglia, se discretamente pensa che tutte le cose, le quali noi sciocamente nostre chiamiamo, sieno nelle sue mani, e per conseguente da lei secondo il suo occulto giudizio, senza alcuna posa d'uno in altro e d'altro in uno successivamente, senza alcuno conosciuto ordine da noi, esser da lei permutate.

La corrispondenza fra i due testi è evidentissima (tanto da lasciar credere ad una possibile parafrasi dei versi danteschi da parte di Boccaccio); Vittore Branca, a sostegno di questa vicinanza ideologica, in *Boccaccio Medievale*, afferma che l'idea di Fortuna di cui è permeata, ad onor del vero, l'intera opera – e non soltanto la Giornata a lei dedicata – sia assolutamente «medievale» e, quindi, «opposta a quella umanistico/rinascimentale, che si svilupperà da Pico della Mirandola al Machiavelli». In virtù di tali osservazioni, Sipala considera, perciò, la questione potenzialmente risolta, perché inscritta a pieno titolo fra le pagine letterarie del Medioevo; eppure, proprio quando sembra di aver trovato la giusta risposta, è necessario porsi delle domande che ne verifichino l'attendibilità, la completezza:

oltre la difension d'i senni umani;/ per ch'una gente impera e l'altra langue/ seguendo lo giudizio di costei/ che è occulto come in erba langue./ Vostro saver non ha contasto a lei/ questa provvede, giudica e persegue/ il suo regno come il loro li altri dèi/ Le sue permutazion non hanno triegue/ necessità la fa esser veloce/ sì spesso vien chi vicenda consegue/ Quest'è colei ch'è tanto posta in croce/ pur da color che le dovrai dar lode/ dandole biasmo a torto e mala voce/ ma ella s'è beata e ciò non ode/ con l'altre prime creature lieta/ volve sua spera e beata si gode.» *Inferno*, VII, 67-96).

²² P. M. SIPALA, *I meccanismi della Fortuna in D.*, in *Poeti e politici da Dante a Quasimodo*, Palermo, Palumbo, 1994, p. 94 e sgg.

Sino a che punto la tesi dantesca- boccacciana vale per l'analisi delle singole novelle? Le cause degli avvenimenti e delle avventure sono sempre indecifrabili, occulte, imperscrutabili? [...] La perdita della Fortuna è subìta con rassegnazione e diventa motivo di tranquillità d'ani mo? [...].²³

Questi interrogativi aiutano a comprendere quanto sia limitativo stigmatizzare il progetto boccacciano, per il quale ad ogni regola non segue un'eccezione, ma una contro regola che ne determini la validità, seppur limitata entro certi schemi; l'antropocentrismo che anima l'opera e la visione boccacciana consentono di studiare il fenomeno del "fortunoso" svolgersi degli eventi tenendo ben salda una figura sostanziale, quella del mercante, protagonista assoluto del primo cerchio di avventure che terminano a lieto fine *ultra spem*. Ciò che, in definitiva, va tenuto ben presente, nell'analisi dell'anima della Fortuna così come Boccaccio la intende, è l'assoluta necessità di guardare, al di là dell'interezza della costruzione decameroniana, alle singole novelle mercantili nel loro snodarsi, perché in ciascuna di esse la "Fortuna di Boccaccio" agisce in maniera diversa:

mutevole come il vento [La Fortuna]; ora [rassomiglia ad] un intervento divino che agevola le soluzioni alte, riabilitando i giusti nella loro dignità, ora è una forza laica, indulgente anche verso i ribaldi della conquista dei beni terreni, della ricchezza e della consolazione del sesso.²⁴

La *dispositio* novellistica della giornata mette in luce un progetto narrativo perfettamente studiato, caratterizzato da una struttura circolare che evidenzia, innanzitutto, le differenze e le peculiarità delle novelle di apertura (II,1) e di chiusura (II,10): la prima, animata da una volontà di scanzonato divertimento, dal gusto di organizzare una beffa, l'altra, successiva alla novella della regina, di eccezionale valore letterario e parodico: Dioneo, infatti, che pure non si esime dal lodare «massimamente» l'avventura di Zinevra, esprimendo molte «commendazioni» in merito, si mostra scettico nei riguardi del presupposto semantico intorno al quale ruota l'intera vicenda, ovvero una castità femminile inoppugnabile che resta tale a dispetto delle apparenze, e, dichiarando di voler accantonare il progetto di racconto precedentemente immaginato, si impegna in

²³ Ivi, pp. 45-46.

²⁴ Ivi, p. 54.

una contestazione tutta rivolta idealmente alla novella precedente e che si configura come momento dialettico di parodica negazione²⁵. Fra i due momenti estremi, si snoda l'intero *corpus* di racconti; le prime cinque novelle (esclusa, evidentemente, quella di apertura) sono avventure mercantili, caratterizzate, inoltre, da una logica serialità, da un'interna gradualità spazio/temporale per cui all'avventura di una notte, a Ferrara, succede quella pluriennale ed europea di Alessandro, per giungere, infine, alle coste dell'Egeo con la «ragion di mercatura» di Landolfo Rufolo. A chiudere questa sezione, la quinta novella, “mercantile per eccellenza”, restituisce una dimensione spazio/temporale ristrettissima, dal tramonto all'alba e in una sola città: Napoli. Il secondo ciclo di novelle è considerato dall'Almansi meno canzonatorio e decisamente più impegnato moralmente: Boccaccio propone una visione alternativa, allettante che dia rilievo e spessore al mondo inaccessibile dell'animo femminile, protagonista indiscusso di racconti in cui

i soggetti, i personaggi, i paesaggi, i movimenti dei personaggi diventano più ampi, la problematica morale molto più impegnata e attiva [soprattutto] nella novella di Alatiel.²⁶

Le novelle 6 e 7 sono successive ed opposte; il viaggio in mare, il naufragio, rappresentano un momento sostanziale nella vicenda delle protagoniste: per madama Beritola, l'allontanamento coercitivo si identifica con la perdita della felicità e della famiglia, per Alatiel, invece, il viaggio rappresenta l'inizio delle sue avventure amorose, il momento sostanziale che innesca, inoltre, la provocatoria distorsione del tradizionale ed archetipico ritratto femminile. La medesima opposizione caratterizza le novelle 8 e 9, emblema dell'inganno e dell'ingiusta calunnia rispettivamente contro un uomo e una donna. Particolare attenzione merita la novella II, 9 – raccontata dalla regina – dal momento che, inaspettatamente, la si può inscrivere a pieno diritto fra le novelle mercantili della giornata, vantando, inoltre, una protagonista femminile, Zinevra, che riesce a conquistare la fiducia del «soldano» più di quanto avrebbe fatto un uomo e, proprio nelle vesti del marinaio Sicurano, manifesta pienamente l'eccezionale capacità e il senso pratico che la caratterizzano e che determineranno la lieta conclusione dell'avventura. È chiaro, a questo punto, quanto la Giornata, oltre che una

²⁵ E. GRIMALDI, *Il privilegio di Dioneo*, cit., p. 40.

²⁶ G. ALMANZI, *Lettura della novella di Bernabò e Zinevra (II, 9)*, in «Studi sul Boccaccio», a cura di V. Branca, V, 1973, p. 126.

sezione di novelle mercantili, presenti una struttura narrativa particolare, una *construnctio* e *dispositio* delle parti volta alla realizzazione di un disegno narrativo che, in continuo “crescendo”, restituisca a chi legge l’immagine esaustiva di tutto ciò che, ad un uomo in cerca di ricchezze, possa accadere. La novella narrata da Neifile è identificabile come una sorta di «grado zero dell’enunciato tematico» dal momento che il protagonista, Martellino²⁷, è spinto ad agire unicamente da «un’incosciente dabbenaggine, da una volontà di scanzonato divertimento»²⁸: fingendosi «attratto», raggira l’intera comunità di trevigiani diventando causa esclusiva e scatenante del suo stesso male. Nel prologo è chiarito come

chi altrui sé di beffare ingegnò, e massimamente quelle cose che sono da riverire, s’è con le beffe e talvolta col danno ritrovato (II, 1, 2)

e i tre fiorentini – Martellino, Stecchi e Marchese – sono beffatori di mestiere, in piena comunione con

lo spirito [stesso] della novella [che] è lo spirito della beffa, e la beffa, la burla, l’inganno sono innanzi tutto racconti per corbellare qualcuno.²⁹

In un intreccio narrativo che si snoda fra volontà di divertimento e spiccata capacità di «contraffarsi», si inserisce la Fortuna: «per avventura» un fiorentino, che ben conosceva Martellino, giunge a Treviso e smaschera la beffa; e ancora «per avventura» il giudice preposto a valutare il caso, ha in odio i fiorentini, «Forse perché i fiorentini amavano farsi beffe dei giudici»³⁰. Il caso ha fatto sì che i fiorentini giungessero a Treviso, senza una particolare ragione, e la Fortuna ha tramato affinché costoro venissero scoperti; evidentemente la novella si concluderà positivamente, ma non tutto è lasciato al Caso: per uscire dall’impasse nel quale si è imprigionato, Martellino farà ricorso alle sue capacità oratorie, ammettendo l’errore,

²⁷ Per il gusto tutto fiorentino della beffa, Martellino, fintosi «attratto», riesce a vedere e toccare il corpo del santo, e, superando ogni aspettativa, simula addirittura una miracolosa guarigione. Smascherato da un fiorentino che si trovava lì «per avventura» (II, 1, 14), busca le botte e rischia la forca; ma, evidentemente, il rovesciamento che garantisce il lieto fine è proprio dietro l’angolo: con «grandissime risa» ottiene dal Signore della città il permesso di andar via, «per ciò che infino che in Firenze non fosse sempre gli parrebbe il capestro avere per la gola» (II, 1, 33).

²⁸ E. GRIMALDI, *Il privilegio di Dioneo. L’eccezione e la regola nel sistema Decameron*, cit., p. 27.

²⁹ G. CELATI, *Lo spirito della novella*, Griseldaonline, VI, 2006-7, 17.

³⁰ G. BOCCACCIO, cit., p.139.

giustificandolo in virtù di una dabbenaggine assolutamente genuina, e, infine, additandolo come «disavventura» determinata dalla cattiva fortuna. La personalità del giovane Martellino rende la novella un vero e proprio *unicum* narrativo valido ad inaugurare non soltanto la giornata, ma anche, e soprattutto, il ciclo stesso delle “novelle dei mercanti”³¹; all’esemplarità del primo racconto, succede, infatti, uno scenario più mite, facilmente riconducibile ad «un’epopea dei mercatanti» perfettamente costruita. Seguendo la *dispositio* strutturata da Boccaccio, le novelle due, tre e quattro possono essere collocate in un ideale e circostanziato schema narrativo “a tre” caratterizzato da un’interna gradualità secondo la quale, ad un medesimo *plot* narrativo – un’avventura pericolosa e sventurata che giunge, inaspettatamente, al lieto fine – si contrappone l’assoluta originalità della situazione contingente. Nell’analisi delle novelle prese in esame, risulta evidente come, con il maturare della tensione narrativa, dell’intreccio novellistico, si intensifichi, progressivamente, il registro stilistico³²; secondo questo stesso principio, dalla novella di Filostrato a quella di Pampinea, si evidenzia un deciso spiegamento delle coordinate spazio/temporali, per cui alla limitatezza del racconto di Rinaldo D’Asti³³, nel quale tutto accade in una singola notte, appena fuori dalle mura di Ferrara, si contrappone una dilatazione narrativa pluriennale, in uno spazio europeo ed extra europeo che abbraccerà, con le avventure di Landolfo Rufolo, le isole e le coste dell’Egeo, in un crescendo narrativo e stilistico coerente con la gradualità tipica della giornata stessa. Una maggiore complessità

³¹ R. FERRERI, *Ciacco, Biondello e Martellino*, in «Studi sul Boccaccio», XXIV, 1996. Nel testo l’autore propone un’analisi della personalità di Martellino in relazione ai personaggi di Ciacco e Biondello (IX, 8), e, inoltre, individua numerose rispondenze fra le sequenze della novella II, 1 e quelle della vicenda di Ciampolo: «i due testi, ciascuno imperniato su un’azione teatrale, sono contrassegnati da un rapido succedersi di brevi, movimentate sequenze giustapposte [...]: il miracolo inscenato in piazza da Martellino, un vero e proprio ludo, e i conseguenti “accidenti” del giullare trovano un certo riscontro nella serie di aggressioni subite da Ciampolo, poi risolte nel “nuovo ludo”, la rappresentazione giullaresca di cui Ciampolo e i diavoli sono protagonisti».

³² Per un quadro più completo, cfr. L. SURDICH, *Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2008; *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P.M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

³³ Come era accaduto per Martellino, anche nella novella II, 2 è Rinaldo D’Asti, con il suo agire, ad innescare l’intreccio della novella: l’intervento della Fortuna – individuabile nel testo attraverso la formula topica «per avventura» – scandisce il tempo di una narrazione tanto ristretta nello spazio e nel tempo, quanto intensa nel suo ruolo di secondo, fondamentale tassello nel grande mosaico della Giornata.

narrativa identifica la novella II,3, raccontata da Pampinea: a suggellare l'intima successione, la consequenzialità logico seriale propria della "triade" novellistica, Boccaccio immagina un'estensione spaziale e temporale molto dilatata rispetto al racconto precedente, includendo l'Europa, non soltanto l'Italia, nello scenario geografico/mercantile della novella dei tre fratelli fiorentini, personaggi sempre in viaggio tra Firenze e l'Inghilterra in un gioco regolato dai capricci di una Fortuna che si manifesta attraverso una rapidissima ed incontrollabile alternanza di disperati fallimenti e vittorie inattese³⁴. In questa novella in particolare, il tema portante della giornata assume modi propri al ceto rappresentato: il ritmo dei casi della Fortuna corrisponde direttamente agli improvvisi rovesciamenti economici, alla perdita dei beni e ai rapidi guadagni che i mercanti delle città comunali sperimentavano quotidianamente, in maniera diretta o indiretta. *L'incipit* della novella ha rappresentato motivo di grande interesse, originando dibattiti ed interrogativi in merito alla caratterizzazione di una Fortuna³⁵ che, almeno in apparenza, sembra riallacciarsi a quella tratteggiata da Dante nell'*Inferno*. Quel che, tuttavia, va tenuto presente, è il disegno unitario alla base del racconto e il preciso rapporto che l'autore stabilisce fra il proemio e il corpo della novella: in apertura, si enuncia il concetto di Fortuna nei termini in cui lo percepisce la classe sociale protagonista, ovvero una forza occulta, responsabile esclusiva della perdita o dell'acquisizione delle ricchezze; in maniera significativa – nella novella del conte di Anguersa (II, 8) – l'agire della Fortuna va, invece, ad identificarsi con l'intervento della Provvidenza, in accordo con il contesto storico/culturale feudale. L'enunciazione incipitaria della vicenda degli Agolanti è, dunque, riconducibile più alla dimensione sociale della novella che a Dante, per il quale la Fortuna, nell'*Inferno*, chiama in causa tutti gli «splendori mondani», così come nell'esordio alla novella II, 3 il riferimento è circoscritto al dominio del denaro e della ricchezza, pilastri fondanti dei racconti mercantili. Nel rispetto di questo principio, risulta, perciò, valida e coerente alla struttura del primo ciclo di novelle, l'idea secondo la quale

³⁴ V. BRANCA, cit., pp.189 sgg.

³⁵ «Quanto più si parla de' fatti della Fortuna, tanto più, a chi vuole le sue cose ben riguardare, ne resta a poter dire; e di ciò niuno dee aver maraviglia, se discretamente pensa che tutte le cose, le quali noi sciocamente nostre chiamiamo, sieno nelle sue mani, e per conseguente da lei secondo il suo occulto giudizio, senza alcuna posa d'uno in altro e d'altro in uno successivamente, senza alcuno conosciuto ordine da noi, esser da lei permutate.» (II, 3, 4).

[...] niuno atto della fortuna[...] si può veder maggiore che vedere uno d'infima miseria a stato reale elevare, come la novella di Pampinea n'ha mostrato essere al suo Alessandro adivenuto (II, 4, 3).

La riflessione di Lauretta ad apertura della novella II, 4 esalta lo spirito assolutamente propositivo che anima e guida gli avventurieri della seconda giornata e dà rilievo, in particolare, all'imperativo che ha determinato la partenza di Landolfo Rufolo: «meglio andare e pentersi che starsi e pentersi»³⁶. Questo “andare” merita un'attenzione particolare perché il racconto, chiudendo il trittico novellistico (novelle 2-3-4), si caratterizza nella massima estensione dei confini spaziali e geografici e richiama un *topos* ormai consolidato, quello delle traversie avventurose volute da un caso che, per la prima volta, si identifica col mare, luogo in cui agiscono, imprevedibili, le forze naturali. È necessario porre nuovamente l'accento sulla scelta della *dispositio* dei racconti: le novelle II, 4-5 risultano essere volutamente collocate l'una successivamente all'altra, inserite in una scala graduata evidentemente pensata e non casuale perché, “morfologicamente”, sono una il contrario dell'altra. L'ambientazione campana della novella di Landolfo Rufolo è assolutamente pretestuosa: la narrazione si origina a Ravello, paese natale del protagonista, e la circolarità nella strutturazione determinerà, dopo una lunga e controversa panoramica nell'Egeo, un ritorno al luogo d'origine. Andreuccio da Perugia, invece, protagonista del racconto “principe” di questa *tranche* novellistica, giunge a Napoli per «comperar cavalli» (II, 1, 5): estraneo al mestiere e alla città, si muove ed agisce con imprudenza, venendo, così, giocato e truffato, fagocitato e rigettato. Protagonista reale della novella, Napoli è raccontata in una concentrazione temporale che, aperta al tramonto e conclusa all'alba, innescherà un'avventura di iniziazione determinante una trasformazione psicologico/comportamentale del protagonista che, da ingenuo credulone, si trasformerà in un più esperto ed accorto mercatante. Fiammetta, cui spetta il compito di raccontare la novella, prende spunto dalle «pietre da Landolfo trovate» (per giungere, poi, alla pietra che restituirà ad Andreuccio i cinquecento fiorini con cui era partito), e racconta un'avventura che ha dello straordinario: lo snodo della vicenda si concentra «nello spazio di una sola notte» (II, 5, 2), nell'atmosfera losca di una Napoli sconosciuta e picaresca, che avvolge e scandisce l'in-

³⁶ A. ASOR ROSA, *Decameron di Giovanni Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Le Opere*. Vol. I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. 168.

calzante e sorprendente ritmo delle incredibili avventure di Andreuccio, dal Malpertugio alla Rua Catalana. Lo scenario ricorda quello in cui il Boccaccio aveva consumato la sua adolescenza di apprendista mercante: la scaltra cortigiana siciliana sembra proprio avere il profilo della «Flora Sicula», «pensionaria» al Malpertugio nel 1340-1; la figura paurosa, camorristica, di scarabone Buttafuoco, è appuntata nei registri angioini nel maggio 1336; quel cadavere imbalsamato, che, ad un tratto, si trasforma in *deus ex machina* dell'intera novella, mostra ancora oggi, nel Duomo di Napoli, il dito spogliato del preziosissimo anello³⁷:

Il gioco di fantasia si è fatto più serrato: il linguaggio allusivo sospende tutte le rappresentazioni in un'atmosfera di allucinante lucidezza e le fa rimbalzare continuamente tra realtà e immaginazione, in un avventuroso rinfrangersi di luci e sfaccettature sempre più sfuggenti. Il rappresentare più immaginoso diviene, nel gioco avventuroso e avventurato, più reale del reale.³⁸

Il dinamismo della Fortuna, con l'avventura di Andreuccio, si dilata al massimo: la complessità del racconto è agilmente sorretta dagli interventi del caso perché esso si identifica nelle tre cadute³⁹, fisiche e morali, che dettano il ritmo della novella e degli accidenti. Il giovane Andreuccio, ingannato dalla scaltra «ciciliana», scivola giù nel chiassetto⁴⁰, nella materia bruta: simbolicamente, la caduta successiva avviene nel pozzo⁴¹, nel quale Andreuccio riesce a ripulirsi, a riprende il proprio percorso, per giunge-

³⁷ V. BRANCA, cit., pp. 228-229.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Il Branca spiega perfettamente questo «trittico fortunoso», queste cadute « che dal paradiso d'amore precipitano Andreuccio in un abisso maleodorante per trarlo su alla voce di un terribile Mangiafuoco e riprecipitarlo in un pozzo e farlo affiorare come un'apparizione demoniaca, e poi sprofondarlo ancora dentro una tomba in un macabro abbraccio per farlo ancora una volta scattare su improvviso come uno spettro beffardo». V. BRANCA, cit., pp. 235-236.

⁴⁰ «Egli era in in chiassetto stretto, come spesso tra due case veggiamo: sopra due travicelli, tra l'una casa e l'altra posti, alcune tavole eran confitte e il luogo da seder posto, delle quali tavole quella che con lui cadde era l'una.» (II, 5, 39).

⁴¹ «Giunti presso questo pozzo, trovarono che la funa v'era, ma il secchione n'era stato levato: per che insieme diliberarono di legarlo alla fune, e di collarlo nel pozzo, ed egli laggiù si levasse.[...] Avvenne che avendol costoro nel pozzo collato, alcuni della famiglia della signoria [...] avendo sete, a quel pozzo venieno a bere; li quali, come quelli due videro, incontante cominciarono a fuggire.[...]» (II, 5, 67).

re infine, nel sepolcro⁴²: quest'ultimo momento, in particolare, acquisisce una valenza fortemente emblematica perché rappresentativa di un "tra-passo" sostanziale, quello al regno dei morti, dal quale Andreccio risorgerà avendo in sé una nuova consapevolezza, maturata da quelle sventure che lo hanno reso un mercante accorto e un uomo capace di contrastare i colpi della Fortuna.

Bibliografia

- AA.VV., *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P.M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- ALMANSI G., *Lettura della novella di Bernabò e Zinevra*, in «Studi sul Boccaccio», a cura di V. Branca, V, 1973.
- ARISTOTELE, *Fisica, Libro II*, a cura di L. Ruggio, Milano, Rusconi, 1995.
- A. ASOR ROSA, *Decameron di Giovanni Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, Vol I., *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992.
- D.A. AYRA, *The Goddess Fortuna in Imperial Rome: cult, art, text*, Austin, The University of Texas, 2002.
- G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 2007.
- V. BRANCA, *Boccaccio Medievale*, Firenze, Rizzoli, 1997.
- F. BRUNI, *Boccaccio e l'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- G. CELATI, *Lo spirito della novella*, *Griseldaonline*, VI, 2006-7.
- P. CERCHI, *L'onestade e l'onesto raccontare del Decameron*, Firenze, Cadmo, 2014.
- E. CURTI, *Giovanni Boccaccio*, Milano, Le Monnier, 2013.
- R. FERRERI, *Ciacco, Biondello e Martellino*, in «Studi sul Boccaccio», a cura di V. Branca, XXIV, 1996.
- E. GRIMALDI, *Il privilegio di Dioneo. L'eccezione e la regola nel sistema Decameron*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987.
- M. MARCHESINI, *Le ragioni di Alatiel*, in «Studi sul Boccaccio», a cura di V. Branca, XXII, 1994.
- G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- G. PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Firenze, C.E. Le Lettere, 1994.
- M. PREDELLI, *Del Boccaccio e del Bel Gherardino*, in «Studi sul Boccaccio», a cura di V. Branca, XIII, 1982.
- M. PICONE, *Il romanzo di Alatiel*, in «Studi sul Boccaccio», a cura di V. Branca, XXIII, 1995.

⁴² «[...] Costoro, che dall'altra parte erano sì come lui maliziosi, dicendo che pur ben cercasse, preso tempo, tirarono via il puntello che il coperto dell'arca sosteneva, e fuggendosi lui dentro dall'arca lasciarono racchiuso. [Andreuccio] tentò più volte, e col capo e colle spalle, se alzare potesse il coperchio, ma invano si faticava, per che, da grave dolore vinto, venendo meno, cadde sopra il morto corpo dell'Arcivescovo.» (II, 5, 79).

- Id., *Introduzione al Decameron*, a cura di M. Mersica, Firenze, 2004.
- E. SANGUINETI, *Lettura del Decameron*, a cura di E. Grimaldi, Torino, Nino A. Editore, 2011.
- P. M. SIPALA, *I meccanismi della Fortuna in D. II*, in *Poeti e politici da Dante a Quasimodo*, Palermo, Palumbo, 1994.
- L. SURDICH, *Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- T. TODOROV, *Grammaire du Decameron*, Paris, Monton, 1969.

LA SETTIMA GIORNATA:

MASCHERAMENTI, FIGURE FEMMINILI E PROFILI DI LETTURA

Se il *Decameron* si configura come uno spaccato significativo della società contemporanea al Boccaccio¹, è pur vero che sin dal Proemio si può comprendere, anche, come l'opera stessa potrebbe essere letta come un avvicinarsi di figure femminili² che fuoriescono dal canone ufficiale della rappresentazione muliebre e, pur non delineando un paradigma al femminile propriamente inteso³, offrono una carrellata di ritratti che si aprono a ventaglio, come una sorta di mosaico multiforme. Si potrebbe pensare ad una trattazione delle figure femminili che compaiono nelle opere di Boccaccio lungo tutto l'arco della sua produzione artistica sino al *De mulieribus claris*, tuttavia in questa sede ci occuperemo del *Decameron*, e

¹ «... e non solo perché ritrae il mondo contemporaneo, gli uomini del suo tempo, i costumi della sua società; ma soprattutto, aggiungiamo noi, perché possiede ed elabora un'interpretazione unitaria dell'esperienza umana...» da S. BATTAGLIA, *La coscienza del realismo nell'arte del Boccaccio*, in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Editore Liguori, 1965, pp. 669–683. Si veda inoltre: L. SURDICH, *Il «Decameron»: la cornice e altri luoghi dell'ideologia del Boccaccio*, in *La cornice di amore, Studi sul Boccaccio*, Pisa, ETS, 1987, pp. 225–283; «...quel lungo tirocinio di vita gli fece conoscere il mondo, gli consegnò quel “materiale” umano che poi doveva raccontare e ricostruire nella sua commedia...» si veda R. DONI, *I piaceri terrestri e il sentimento religioso nel Decamerone*, in *Convegno di Nimega su Boccaccio, 1975. Atti del Convegno di Nimega 28 – 29 – 30 ottobre/1975*, a cura di C. Ballerini, Bologna, Patron, 1976, pp. 237–246.

² «è una società di donne, secondo una nuova immagine della donna che prende forma nella civiltà cittadina. “Graziosissime donne” è il vocativo con cui si apre il *Decameron*...» si veda I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Oscar Mondadori, p. 132; si veda inoltre: E. GRIMALDI, *Quantunque volte, graziosissime donne...: esercizi di lettura su alcune novelle del Decameron*, Salerno, Laveglia, 1980.

³ L. TOTARO, *Ragioni d'amore. Le donne del Decameron*, Firenze, Firenze University Press, 2005, p. 14.

più nello specifico della VII giornata, in cui la donna non è solo presenza passiva, proiezione di un desiderio maschile e vittima delle sue architetture, ma può assumere un ruolo attivo, energico, divenire portatrice della virtù suprema dell'«industria», essere a sua volta soggetto desiderante, promotrice della beffa ai danni dell'uomo. Una trattazione sistematica delle figure femminili che compaiono nel *Decameron* è stata redatta da Luigi Totaro, nel suo studio dal titolo *Ragioni d'amore*, edito nel 2005, in cui l'autore si propone di offrire una rilettura del *Decameron*, assunto come fonte storica, offrendo come taglio tematico quello riguardante la donna; tuttavia una rilettura, meno evenemenziale, più complessa ed articolata, è quella di A. D. Sciacovelli, che nel suo studio *Per una tipologia nuova delle figure femminili* si propone di offrire degli spunti critici di lettura affrontando la questione della donna attraverso tre campi tematici: comportamentale, sociale e retorico⁴. Partendo da un'analisi già condotta da Cesare Segre sulla settima giornata, si proporrà dunque una trattazione a specchio delle singole novelle, tra parallelismi e intrecci narrativi, evidenziando le problematiche relative ai nuovi studi ed i possibili profili di lettura. Lo studio di Segre sulla settima giornata, alla luce del panorama degli studi contemporanei, risulta, nonostante sia stato scritto nei pieni anni Settanta, quello di maggior rilievo e tuttora costituisce il paradigma di riferimento per coloro che si cimentano nell'analisi della silloge connotata dal «reggimento di Dioneo»; altro studio significativo è quello di Andrea Battistini, che nel 2004 ha pubblicato un saggio dal titolo *“Il triangolo amoroso” della settima giornata*, in cui prende spunto dall'analisi di Cesare Segre per poi ampliare la trattazione suggerendo altri profili di lettura, come si vedrà di seguito. Gli studi citati rappresenterebbero dunque gli unici lavori, che hanno fornito una *descriptio* unitaria ed esaustiva della settima giornata; altri studiosi – come vedremo – si sono occupati delle singole novelle. La VII giornata, come sottolinea Cesare Segre, è senza dubbio la più compatta, sia in senso congiuntivo che separativo⁵: le novelle che vi sono raccolte presentano come fulcro sostanziale il tema del triangolo amoroso che si dipana nella narrazione seguendo uno schema fisso: la donna, mediante una beffa al marito, riesce ad attuare, mascherare o anche perseverare nel suo tradimento. Non per nulla il discorso narrativo ha come ambiente, la Valle delle Donne:

⁴ A. D. SCIACOVELLI, *Per una tipologia “nuova” delle figure femminili nel Decameron*, Szombathely, Savaria, 2005.

⁵ C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 117.

ogni stella era già delle parti d'oriente fuggita, se non quella sola la qual noi chiamiamo Lucifero che ancora luceva nella biancheggiante aurora, quando il siniscalco levatosi con una gran salmeria n'andò nella Valle delle Donne per quivi disporre ogni cosa secondo l'ordine e il comandamento avuto dal suo signore⁶.

Conclusasi la sesta giornata, durante la quale, sotto il reggimento di Elissa, si è ragionato di chi grazie a «*leggiadri motti e pronte risposte fuggì perdita o pericolo o scorno*»⁷, la brigata giunge presso la Valle delle Donne. Questa rappresenta il punto dell'itinerario di fuga più lontano da Firenze; alla città che – sotto l'influsso della peste⁸ – appare nel suo aspetto degradato e “bestiale”, si contrappongono nuovi scenari: la vita nel giardino⁹ prima e nella valle poi, che si rivela nella sua perfezione ideale; essa infatti non rappresenta soltanto il *topos* del *locus amoenus*, ma si carica di ulteriori valenze simboliche: le sette fanciulle infatti si immergono nell'acqua trasparente, che non cela ma ne rivela le sensuali nudità, «*il quale non altramenti li lor corpi candidi nascondeva che farebbe una vermiglia rosa un sottil vetro...*»¹⁰, pertanto il bagno, secondo W. Wehle, rappresenterebbe un ideale spozalizio con il principio vitale della natura, rito condiviso in un secondo momento anche dal resto della brigata¹¹. Tobias Foster Gittes, in una monografia dedicata a Boccaccio, *Boccaccio's Naked Muse*, sposta invece l'attenzione sul gioco *marvellously ambiguous* del termine *Valle delle donne*, e soprattutto su “*delle*”, da intendersi o come possessivo o come partitivo, ragion per cui si domanda se sia la valle ad appartenere alle donne, oppure le donne, come i pesci, ad appartenere

⁶ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1980, Vol. II, p.787.

⁷ Ivi, p.787.

⁸ G. ALFANO, *Il Decameron e La peste*, in *Introduzione alla lettura del «Decameron» di Boccaccio*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2014, pp. 3-10.

⁹ Si vedano i seguenti testi: L. BATTAGLIA RICCI, *Ragionare nel giardino*, Roma, Salerno Editrice, 2000; *Giardini celesti, giardini terrestri: Atti del Convegno*, Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, Certaldo, Nuova Grafica Fiorentina, 2006.

¹⁰ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, cit., p.780.

¹¹ W. WEHLE, “*Venus magistra vitae*”: *sull'antropologia iconografica del Decameron*, in *Autori e lettori di Boccaccio: atti del Convegno internazionale di Certaldo*, 20–22 settembre 2001, a cura di M. Picone, Firenze, F. Cesati, 2001, pp. 343–361. Per un approfondimento sulla Valle delle Donne si vedano i seguenti testi: G. GÜNTERT, *Tre premesse e una dichiarazione d'amore*, Modena, Mucchi Editore, 1997 e J. BLANCO JIMENEZ, *Il lungo viaggio fino alla Valle delle Donne*, in *Miscellanea storica della Valdelsa*, 89, n. 2-3 (maggio – dicembre 1983), pp. 115-132.

(“belong”)¹² alla valle, ad essere spiate e adescate/lured segretamente; l’adescamento o pescaggio viene poi considerato una sorta di pastime/hobby delle donne, per cui:

Trough the voyeuristic variety of erotic exploitation proposed by Boccaccio is conceived of a san antidote to socially destructive alternatives, it does, nevertheless adopt – in subtle form – the traditional tools of erotic exploitation. With the relish of an enlightened architect of zoos, Boccaccio has created a terrarium in which women, in their “natural” state, can be observed engaging in their most “characteristic” pastime, catching “fish”¹³.

Per Thomas C. Stillinger la “*Valle delle donne*” rappresenta the center of Boccaccio’s *topography* e oltre a fornire un’ampia trattazione riguardo i modelli letterari che potrebbero aver suggerito alcune scene, come appunto la scena del bagno delle sette fanciulle, focalizza anche lui l’attenzione su alcuni termini, ad esempio, sul verbo “nascondere” asserendo che

the seven ladies, who enter and leave the *Valle delle Donne* as acting subjects, tricksters polling off a beffa, are here the passive objects of someone else’s vision¹⁴.

Nucleo delle novelle raccolte nella VII giornata è la presenza costante di uno schema triangolare dato dalla triade dei seguenti attanti: M(oglie)-M(arito) – A(mante), solo nella VI novella incontriamo uno schema più complesso, quadrangolare, determinato dalla presenza di un secondo amante: M-M-A₁-A₂. Si partirà dunque dal tema della giornata come viene enunciato da Boccaccio stesso:

incomincia la Settima giornata, nella quale, sotto il reggimento di Dioneo, si ragiona delle beffe, le quali o per amore o per salvamento di loro le donne hanno già fatte a’ suoi mariti, senza essersene avveduti o sì¹⁵.

¹² T. FOSTER GITTES, *Boccaccio’s Naked Muse. Eros, Culture, and the Mythopoeic Imagination*, Canada, University of Toronto Press, 2008, p. 194.

¹³ T. FOSTER GITTES, *Boccaccio’s Naked Muse. Eros, Culture, and the Mythopoeic Imagination*, cit., p. 202.

¹⁴ Th. C. STILLINGER, *The Language of the Gardens: Boccaccio’s “Valle delle donne”*, in *Boccaccio and Feminist Criticism*, a cura di Th. C. Stillinger, F. Regina Psaki, Chapell Hill, «Annali d’Italianistica», 2006, pp. 105-127.

¹⁵ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, cit., p. 785.

Si possono già mettere in luce i seguenti elementi: in primo luogo la beffa, in secondo luogo la distinzione «o per amore o per salvamento», e infine la distinzione «senza essersene avveduti (i mariti) o sì»¹⁶. Nella beffa non c'è solo l'autodifesa, ma anche l'umiliazione del marito, vinto dall'intelligenza o dalla furbizia della donna¹⁷. Nella prima novella¹⁸, narrata da Emilia, il triangolo amoroso vede come protagonisti: il sempliciotto e bigotto Gianni Lotteringhi, l'avveduta e vaga Monna Tessa ed il bello e fresco, e aggiungerei spensierato, Federigo di Neri Pegolotti. Da un lato la novella mette in luce l'industria della donna, in primo luogo per trovare l'espedito segnaletico¹⁹, in questo caso molto semplice del teschio d'asino, che nell'equilibrio pregresso se rivolto verso Firenze, indica all'amante il via libera per incontrarsi con la donna, se rivolto viceversa verso Fiesole significa che «non vi venisse per ciò che Gianni vi sarebbe»; e, nell'occorrenza in cui il segnale consueto non funziona, nell'escogitare un'orazione per incantare ed allontanare la fantasima, che avrebbe dato all'amante gli

¹⁶ C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 119. Si veda inoltre: E. MONTALE, *Prefazione*, in G. Boccaccio, *Settima giornata*, a cura di M. Fubini, Milano, Universale Economica, 1952.

¹⁷ Sulla beffa si veda A. FONTES, M. BARATTO, *Le thème de la «beffa» dans le «Décaméron»*, in *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, a cura di A. Rochon, Paris, 1972, pp. 11-44.

¹⁸ Per una bibliografia di base sulla prima novella: G. BOTTARI, *Lezioni sul Decameron*, II, p. 83; E. PERITO, *Il D. nel Filosofo di P. Aretino*, in «Rass. Critica d. Lett. It.», VI, 1901; C. SEGRE, *Strutture*, cit.; G. SINICROPI, *Il segno linguistico nel D.*, in «Studi sul Boccaccio», IX, 1975; F. FIDO, *Le metamorfosi del Centauro*, Roma, 1977, pp. 73 sgg.; A. FALASSI, *Il B. e il folklore*, in AA. VV., *B.: secoli di vita*, Ravenna, 1977; G. CELATI, *Finzioni occidentali*, Torino, 1986, pp. 129 sgg.; G. MAZZOTTA, *The World at Play*, pp. 177 sg. Si veda G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. CIX.

¹⁹ «Per evitare sorprese, i due adottano come segnale – semaforo un teschio d'asino infitto in un palo: la donna lo rivolge verso Firenze se il marito è assente, verso Fiesole se è in villa con lei. Nella novella toscana mancano onomastica e toponomastica e il segnale consiste in una canna che la donna dispone in posizione eretta se il marito è in casa. Nelle due versioni del *Decameron* il teschio viene dimenticato nella posizione sbagliata o, volto in quella giusta, è accidentalmente girato di nuovo da un vignaiuolo; in quella popolare il vento fa cadere la canna. Così l'amante arriva alla porta. Nel *Decameron* la donna si salva dicendo al marito che a bussare è una “fantasima” e recitando un falso scongiuro che contiene un messaggio in codice per l'amante. Nella novella popolare la donna avverte l'amante cantando una ninna – nanna tradizionale: è stato il vento/a buttar giù la canna/ bambino fai la nanna/ il babbo vol dormì», si veda A. FALASSI, *Il Boccaccio ed il folklore di Certaldo in Boccaccio: secoli di vita. Atti del convegno internazionale Boccaccio 1975. Università di California, Los Angeles, 17 – 19 ottobre 1975*, a cura di M. Cottino – Jones e E. F. Tuttle, UCLA, Ravenna, Longo, 1977, pp. 265-269.

elementi per capire che il marito era in casa e che l'incontro non poteva avvenire, ma che in giardino, al posto ove gli amanti erano soliti desinare ed albergare, lo attendeva la cena a loro destinata.

Novelle	Personaggi	Ambientazione	Descrizione personaggi
I novella Emilia racconta	Gianni Lotteringhi (marito) Monna Tessa (moglie) Federigo di Neri Pegolotti (amante)	Contado fiorentino	Gianni Lotteringhi: «stamauolo... uomo più avventurato nella sua arte che savio in altre cose,... tenendo egli del semplice... / la semplicità del marito» Monna Tessa: «una bellissima donna e vaga/ savia e avveduta molto...» Federigo di Neri Pegolotti: « bello e fresco giovane
	<i>Industria</i> della donna e creazione della beffa	Per salvamento... Monna Tessa inventa la presenza della Fantasima, l'orazione	
Espediente comunicativo	Il teschio d'asino		

Si profila dunque un altro campo d'indagine, che – come ha osservato Battistini – trova una sua espressione nell'endiadi di cibo ed eros²⁰; il disio di cibo/frutto, come nel caso di Lidia (VII,9), oppure del “variare cibo” di Isabella (VII,6), può alludere all'immaginario sessuale: il cibo²¹, da un lato, può rappresentare una consolazione al mancato incontro con la donna, tuttavia la stessa parca cena offerta a Gianni rappresenterebbe simbolicamente l'astinenza sessuale e il mancato amplesso dei due coniugi.

Fantasima, fantasima che di notte vai, a coda ritta ci venisti, a coda ritta te n'andrai: va nell'orto, a piè del pesco grosso troverai unto bisunto e cento cacherelli della gallina mia: pon bocca al fiasco e vatti via, e non far mal né a me né a Gianni mio²².

²⁰ A. BATTISTINI, *Il “triangolo amoroso” della settima giornata*, in *Introduzione al Decameron*, a cura di M. Picone, M. Mesirca, *Lectura Boccacii Turicensis*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 197-199.

²¹ Si veda per un approfondimento: L. SANGUINETI WHITE, *La scena conviviale e la sua funzione nel mondo del Boccaccio*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1983.

²² G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 795.

Se da un lato dunque emerge tutta la prontezza della donna che beffa il marito per salvarsi e continuare la tresca, dall'altra invece si incominciano a delineare delle figure maschili che mettono in luce caratteristiche tutt'altro che positive²³. L'ironia verso una devozione contaminata dalla superstizione si traduce in aperta caricatura, la comicità drammatica che isola Gianni, che è sì uno «stamaiuolo», ma tiene soprattutto «del semplice»²⁴, lo rende vittima della moglie e del suo amante, venendone criticata la bigotteria ed evidenziati in modo comico ed ironico i limiti. Emilia insiste infatti per tutta la novella sull'ingenua religiosità di Gianni, sul suo linguaggio devoto d'un formalismo senza sostanza, sulla frequentazione fratesca ch'egli ha scelto come decoro e rappresentazione di sé – «di che egli da molto più si teneva»²⁵. Se ogni novella offre spunti di riflessione e spettri d'indagine notevolmente significativi, la prima della settima giornata, da un lato esplica la tendenza all'attualità e mette in luce quell'attenzione caratterizzante la scrittura di Boccaccio, che sapientemente trasferisce l'osservazione del mondo in movimento alla pagina scritta; allo stesso modo fa emergere in modo bonario ed ironico quel ventaglio di figure sociali che appartengono alle Arti minori²⁶ e drammaticamente mette in luce, al contempo, l'orrore della povertà, fortemente sentito nella civiltà medievale; delineando ancor più la storicità del *Decameron*, per quel che riflette della situazione sociale del comune fiorentino a metà del Trecento. Situazione caratterizzata da un atteggiamento politico difensivo, rispetto ai ceti inferiori, da parte della ricca borghesia finanziaria e mercantile, che si era ormai in buona parte assimilata alla vecchia aristocrazia di origine feudale²⁷. Allo stesso modo, la carrellata di amanti che si avvicenderanno,

²³ «Il marito tradito, almeno quando appare direttamente come personaggio nel corso della vicenda, non è in genere trattato con molto riguardo dal Boccaccio, che ne mette spesso in risalto l'ottusità, l'avarizia, la grettezza, la gelosia inutile e sciocca, l'insufficienza sessuale dovuta all'età e, almeno in un caso (V,10), le tendenze omosessuali che giustificano il comportamento infedele della moglie.» si veda A. FRANCESCHETTI, *Dall'amore cortese all'adulterio tranquillo: lettura della novella di Tebaldo Degli Elisei; Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, Boccaccio e dintorni*, Firenze, L.S. Olschki, 1983, pp. 147-159.

²⁴ M. BARATTO, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Roma, Editori Riuniti, 1996, pp. 363-369, p. 383, pp. 387-388.

²⁵ L. TOTARO, *Ragioni d'amore. Le donne del Decameron*, Firenze, Firenze University Press, 2005, p. 189. Per quanto riguarda la critica contro l'ipocrisia dei religiosi e la stoltezza dei laici superstiziosi si veda: G. ALFANO, *Introduzione alla lettura del «Decameron» di Boccaccio*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2014, pp. 89-92.

²⁶ M. BARATTO, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., pp. 25-32.

²⁷ Ivi, p. 26.

salvo in alcuni casi, come vedremo, si delineano come figure destinate a soddisfare il piacere della donna, e pronti a nascondersi nel momento del pericolo e del possibile svelamento dell'inganno. Nella seconda novella²⁸, narrata da Filostrato, a rendere il marito una figurina insignificante, anziché un personaggio vero e proprio, è il suo anonimato. Semplicito, bigotto e senza nome, tratto che ricorre in quattro novelle della settima giornata (VII, 2 – 3 – 5 – 6); costui dunque viene beffato dalla donna in casa propria; il pover uomo, presentatoci dal narratore come credulone e poco industrioso, è privo di nome quasi a sottolineare la trasparenza che si mostrerà in un secondo momento, quando Peronella²⁹ lo tradirà con l'amante, essendo lui presente/assente nel doglio:

Novelle	Personaggi	Ambientazione	Descrizione personaggi
II novella Filostrato racconta	SINE NOMINE (marito) Peronella (moglie) Giannello Scrignario (amante)	Napoli	Marito: «Un pover uomo ... /muratore/ buono uomo...» Peronella: «una bella e vaga giovinetta.../...» Giannello Scrignario: « un giovane de' leggiadri...»
	<i>Industria</i> della donna e creazione della beffa	Per salvamento... La vendita del doglio	
Espediente	E a poter essere insieme presero tra sé questo ordine: che, con ciò fosse cosa che il marito di lei si levasse ogni mattina per tempo per andare a lavorare o a trovar lavorio, che il giovane fosse in parte che uscir lo vedesse fuori; e essendo la contrada, che Avorio si chiama, molto solitaria dove stava, uscito lui, egli in casa di lei se n'entrasse...		

²⁸ Per una bibliografia di base sulla seconda novella: L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotile*, Basel, 1576, p. 1367; U. DE MARIA, *Dell'Asino d'oro di Apuleio e di varie sue imitazioni*, Roma, 1901, pp. 17 sgg.; B. ZUMBINI, *Alcune novelle del Boccaccio*, in «Atti R. Accademia della Crusca», 1905; C. H. LIVINGSTON, D.VII 2: *Earliest French Imitations*, in «Modern Philology», XXII, 1924; E. H. HAIGHT, *Apuleius and his Influence*, New York, 1927, pp. 112 sgg.; S. COSTANZA, *La fortuna di Apuleio*, Palermo, 1937, pp. 64, sgg.; G. PETRONIO, *Da Apuleio a B.*, in «Italice» (Jassi), II, 1942; D. RADCLIFF – Umstead, *B.'s Adaptation of Some Latin Sources for D.*, in «Italice», XLV, 1968; T. TODOROV, *Grammaire du D.*, pp. 63 sgg.; C. SEGRE, *Strutture*, cit.; G. SINOPRI, *Il segno linguistico nel D.*, cit.; L. SANGUINETI WHITE, *Apuleio e B.*, Bologna, 1977, pp. 19, sgg., 60 sgg. e 157 sgg.; G. MAZZOTTA, *The World at Play*, pp. 168 sgg.; M. G. BAJONI, *La novella del «dolum»*, in «Giorn. Stor. Lett. It.», CXI, 1994. Si veda G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. CIX.

²⁹ La novella del *dolum*, nel quale la napoletana Peronella non solo nasconde un

È proprio Filostrato ad indicare il profilo di lettura della novella da lui proposta, mettendo in evidenza che la conoscenza delle beffe ideate dalle donne ai danni dei propri mariti sian da intendere come ausilio³⁰ al pubblico femminile nei confronti di quei mariti che con troppa leggerezza trattano le proprie mogli; di qui, la carrellata di ritratti maschili che spesso a ragione, e per la loro gelosia e per la loro bigotteria, vengono beffati ed umiliati dalle compagne. Così proferisce infatti Filostrato:

Carissime donne mie, elle son tante le beffe che gli uomini vi fanno, e specialmente i mariti, che quando alcuna volta avviene che donna niuna alcuna al marito ne faccia, voi non dovrete solamente esser contente che ciò fosse avvenuto o di risaperlo o d'udirlo dire a alcuno, ma il dovrete voi medesime andar dicendo per tutto, acciò che per gli uomini si conosca che, se essi sanno, e le donne d'altra parte anche sanno: il che altro che utile esser non vi può, per ciò che, quando alcun sa che altri sappia, egli non si mette troppo leggermente a volerlo ingannare...³¹

Lo stratagemma del *doglio* allude poi ad un'altra opposizione significativa che si esplica nella dinamica narrativa di tutte le novelle prese in analisi: dentro/fuori³² e in qualche misura anche all'altra coppia oppositiva

amante, ma ne trae profitto quando il marito torna inaspettatamente, deriva, come è noto, da un episodio del nono libro *dell'Asino d'oro*. Lì Apuleio descrive la coppia come povera, e la moglie, filatrice come Simona (IV,7), come malnutrita ma avida d'amplessi. Ma Boccaccio dice che anche Peronella reggeva la vita come poteva «filando, guadagnando assai sottilmente». Anche lei, quanto all'amore, viene «sollecitata» da un giovane finché si «dimestica» (VII,2,8). Simona e Peronella, dunque, nonostante una diversa natura, condividono più di un tratto in comune. La furba napoletana è dunque, se possiamo riformulare le parole di Vittore Branca, «una di quelle filatrici – la seconda delle nostre letterature». Quando il marito di Peronella torna interrompendo gli amori, quest'ultima decide che la miglior difesa è l'attacco, e taccia il pover'uomo di pigrizia...» si veda per un approfondimento J. USHER, «Desultorietà» nella novella portante di *Madonna Oretta* (*Decameron VI, 1*) e altre citazioni apuleiane nel Boccaccio, in «Studi sul Boccaccio», Vol. XXIX, 2001, pp. 101-103.

³⁰ «Il “passamento di noia” avverrà quindi non solo per lo scorrere del tempo ma soprattutto in quanto le donne impareranno come opportunamente agire: la parola diviene strumento per l'azione.» si veda per un approfondimento E. L. GIUSTI, *Dall'amore cortese alla comprensione*, Milano, LED, 1999, pp. 133-169.

³¹ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 798-799.

³² «Una volta individuate le fasi, o momenti, dell'azione, se ne può seguire particolarmente lo svolgimento se si tien conto della distribuzione, entro ognuna di esse, degli elementi di alcune coppie oppostive fondamentali. Mi soffermo per ora su tre: uscio aperto/uscio chiuso; fuori/dentro; alto/basso. Sono opposizioni a carattere fattuale,

individuata da Cesare Segre alto/basso. Il pover uomo *sine nomine*, sempliciotto, bigotto e un po' scansafatiche, tale da esser contento di ritornar a casa perché giorno festivo, viene in qualche modo punito per contrappasso proprio per la sua eccessiva dabbenaggine. Sullo sfondo di una Napoli vivace e popolare compaiono simpatici personaggi, che sebbene siano ripresi dalla tradizione latina, nello specifico dalla novella di Apuleio, risaltano proprio per la trattazione decisamente originale, come osservano ad esempio Alfano³³, Baratto e Martinez³⁴; la stessa Peronella è ben lontana dalla *muliercula* del testo latino, avvezza al tradimento e quindi sfrontata nel creare la scusa ed attaccare il marito con l'amante nascosto nel doglio, mentre Peronella, sebbene di bassa condizione, rivela tutta la sua prontezza nell'escogitare la beffa per salvarsi dalla situazione improvvisa e sconveniente³⁵; e non solo ella, come osserva Mazzotta mostra la sua «ability to satisfy the two men's needs: the husband's deal and profit and the lover's pleasures³⁶». Nella quarta novella³⁷ ad esempio tale paradigma oppositivo

non astrattivo: si riferiscono alla dimora coniugale, col suo uscio chiuso a difendere la fedeltà della moglie, o a denunciare la sua assenza peccaminosa, o a celare l'adulterio che si sta svolgendo all'interno, ecc., aperto per permettere l'uscita della donna o l'entrata dell'amante, ecc. (sicché gli estremi dell'opposizione restano determinati da quelli dell'altra opposizione complementare: fuori/dentro, riferiti di volta in volta a donna, marito o amante); e con le finestre da cui chi è all'interno interpella chi è all'esterno, e con le scale che collegano le due successive barriere: dell'uscio di casa e dell'uscio della camera da letto». Per un approfondimento si veda: C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 126 – 127.

³³ G. ALFANO, *Il Decameron e La peste*, in *Introduzione alla lettura del «Decameron» di Boccaccio*, cit., pp. 94 – 95.

³⁴ R. L. MARTINEZ, *Apuleian example and Misogynist Allegory in the Tale of Peronella (Decameron VII,2)*, in *Boccaccio and Feminist Criticism*, a cura di Th.C. Stillinger – F.Regina Psaki, Chapel Hill, «Annali d'Italianistica», 2006, pp. 200-216.

³⁵ M. BARATTO, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., p. 28; pp. 356 – 361; p. 369 e 374.

³⁶ G. MAZZOTTA, *The World at Play in Boccaccio's Decameron*, Princeton University Press, New Jersey, 1986, pp. 168-170.

³⁷ Per una bibliografia di base sulla quarta novella: E. PERITO, *Il D. nel Filosofo di P. Aretino*, in «Rass. Critica d. Lett. It.», VI, 1901; M. ORTIZ, *Una fonte italiana del George Dandin*, in «Riv. Teatrale It.», IV, 1904; G. MAROCCHIA, *Una novella indiana nel B. e nel Molière*, Spalato 1905; A. MORTIER, *Un ancêtre italien de George Dandin*, in «Rev. de Lett. Comparée», VI, 1926; V. BRANCA, *Per le canzoni a ballo di Lorenzo il Magnifico*, in *Studi... in onore di R. Cessi*, Roma, 1958, G. GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel D.*, pp.165 sgg.; D. RADCLIFF-UMSTEAD, *B.'s Adaptation of Some Latin Sources for D.*, in «Italice», XLV, 1968; C. SEGRE, *Strutture*, cit.; M. H. BAILET, *L'homme de verre*, pp. 242 sgg; G. SINICROPI, *Il segno linguistico nel D.*, in «Studi sul B.», IX, 1975; G. MAZZOTTA, *The World at Play*, pp. 164 sgg.; pp. 177 sg. Si veda G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. CX.

vede la dicotomia dentro/fuori (dall'uscio di casa) rispettivamente in due turni opposti: in un primo momento ad esser fuori casa è Ghita e in un secondo momento è il turno del marito Tofano; ma risulta esser presente anche la coppia oppositiva alto/basso, dato che, come osserva Segre, quasi sempre chi è dentro parla dall'alto della finestra a colui che è fuori e si trova perciò al livello del suolo. Chi si trova in alto *appare* innocente (lo sia o no), mentre chi si trova in basso *appare* colpevole³⁸. La simbologia poi dell'uscio aperto/chiuso, presente in tutte le novelle, acquista tutta la valenza di una metafora erotica da un lato e sicuramente di analisi sociale dall'altro. L'apertura dell'uscio indica emblematicamente la possibilità dell'esplicitarsi dell'atto amoroso; per altro verso, Boccaccio critica la stupidità dei mariti che si illudono di allontanare il pericolo di un tradimento semplicemente raccomandando alle sicure mura domestiche la donna. In rapporto a specchio alla prima novella che ragionava di un'incantazione, parimenti la terza novella³⁹ da questa prende spunto, come asserisce la stessa Elissa, e narra di un altro singolare triangolo amoroso: Marito – Monna Agnese – “Frate” Rinaldo. Similmente alla bigotteria di Gianni si delinea quella di questo marito sempliciotto e *sine nomine* che rappresenta solamente una comparsa nella dinamica dello sviluppo narrativo, mentre Boccaccio coglie l'occasione per una satira contro il malcostume del clero. Rinaldo s'innamora della vicina, donna bella e moglie d'un uomo ricco, ovvero Monna Agnese, e per poter aver agio di parlar con lei le diventa compare; in un primo momento la donna non accetta la corte di Rinaldo, ma successivamente, dopo che questi è diventato frate, quando «*ritornato frate Rinaldo ne' primi appetiti, cominciò a visitare molto spesso la comare*» ad «*ella che loica non sapeva e di piccola levatura aveva bisogno, acconsente, sotto la coverta del comparatico e più volte si ritrovarono insieme*». Frate Rinaldo, per vincere le resistenze della comare, utilizza il sillogismo⁴⁰; si sottolinea tuttavia che per convincere la donna non ci volle molto.

³⁸ C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 127-128.

³⁹ Per una bibliografia di base sulla terza novella: R. BALDI, B., *Manzoni e Carducci*, in «Rassegna nazionale», LXIII, 1941; L. MESSEDAGLIA, *Chiose al D.*, in «Atti Istituto Veneto Scienze, Lettere, Arti», CXVI, 1953-54; M. BARATTO, *Realtà e stile nel D.*, pp. 389 sgg.; C. SEGRE, *Strutture*, cit.; S. M. GROSSVOGEL, *Frate Rinaldo's Paternoster to Saint Ambrose*, in «Studi sul B.», XIII, 1982; R. FERRERI, *Rito battesimale e comparatico nelle novelle senesi della VII Giornata*, in «Studi sul B.», XVI, 1987; Si veda G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. CX.

⁴⁰ «Qui il sillogismo scopre tutte le sue possibilità comiche esce dalla capziosità fine a se stessa per disegnare due ritratti davvero indimenticabili, il frate furbo e svelto di ragionamento e la donna sciocca e desiderosa d'esser convinta. Cioè non assistiamo più

Gli studiosi sono concordi nel ribadire il ruolo attivo della donna all'interno di tale giornata: sia Segre sia Masciandaro che Battistini mettono in evidenza come l'adulterio e la beffa rappresentino la meritata punizione per l'ottusità, la gelosia⁴¹, l'ignoranza dei rispettivi mariti; a ciò si aggiunge la forza imperante del desiderio che fomenta e incalza l'azione, aguzzando l'ingegno e l'inventiva. Come da copione, l'equilibrio erotico/adultero viene rotto per il rientro inopinato del marito, che si ritrova sempre al di là di una porta chiusa; addirittura, nella seconda novella, il marito di Peronella loda la moglie per essersi chiusa in casa in un modo tale da tener lontani possibili seccatori:

O Iddio, lodato sia tu sempre, ché, benché tu m'abbi fatto povero, almeno m'hai tu consolato di una buona e d'onesta giovane di moglie! Vedi come ella tosto serrò l'uscio dentro, come io ci uscì, acciò che alcuna persona entrar non ci potesse che noia le desse⁴²,

abilissimo Boccaccio nel rendere in modo teatrale la dicotomia apparenza/realtà, dicotomia da cui prendono avvio non soltanto gli effetti comici, ma anche gli spunti ironici e riflessivi. Proprio questo gioco dicotomico, condotto sapientemente dal narratore, trova la sua giusta scenografia nella dimensione notturna o crepuscolare che, come osserva Battistini, risulta essere la determinazione temporale più frequente nelle novelle di questa giornata; favorendo il terreno dell'*inventio* della beffa e l'incontro degli amanti. Il capovolgimento della situazione oltre a mettere in luce l'altra possibile lettura di un evento, crea un altro interessante meccanismo d'indagine e di riflessione, sottolineando sempre l'arte della parola che risulta essere ben adoperata dalle donne⁴³; e dando vita, inoltre, come

alla degradazione del sillogismo ad arma di sottile dialettica in un discorso condotto ad un fine determinato, bensì al suo volgarizzarsi come mezzo per imbrogliare deliberatamente i creduli e gli ignoranti.» si veda G. PADOAN, *Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di Giovanni Boccaccio*, in «Studi sul Boccaccio», Vol. II, 1964, p. 158.

⁴¹ E. SANGUINETI, *Lettura del Decameron*, a cura di E. Grimaldi, Torino, Nino Aragno Editore, 2011, p. 80.

⁴² G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 800.

⁴³ «Ma per le donne, a cui la società nega l'azione, non rimane che la parola, i “nuovi ragionamenti”, per trasformare il tempo da nemico in alleato. [...] Il «passatempo di noia» avverrà quindi non solo per lo scorrere del tempo ma soprattutto in quanto le donne impareranno come opportunamente agire: la parola diviene strumento d'azione...» si veda E. L. GIUSTI, *Dall'amore cortese alla comprensione*, Milano, LED, 1999, pp. 123-169; si veda inoltre G. BARBERI SQUAROTTI, *Il potere della parola: studi sul Decameron*, Napoli, Ed. Federigo e Ardia, 1983.

sottolinea P. M. Forni, al gioco della verità⁴⁴; attuando altresì un mirabile rovesciamento prospettico secondo cui gli elementi canonicamente intesi esser emblema del concetto *de mala femina*⁴⁵ vengono qui a rendere tangibile la dabbenaggine del marito, mettendo in risalto, per contrasto, l'abilità della donna.

Novelle	Personaggi	Ambientazione	Descrizione personaggi
III novella Elisse racconta	SINE NOMINE (marito) Madonna Agnesa (moglie) Rinaldo (amante)	Siena	Marito: «Un ricco uomo ... /buon uomo/ bescio sanctio.../il santoccio» Madonna Agnesa : « bella donna.../la buona donna veggendosi molto sollicitare...» Rinaldo: « un giovane assai leggiadro e d'orrevole famiglia...»
	<i>Industria</i> della donna e creazione della beffa	Per salvamento ⁴⁶ ... Incantazione / La scusa dei vermini (<i>Ars dicendi</i>)	
Espediente	...sotto la coverta del comparatico		

Peronella, inoltre, serve al marito, con l'arte sapiente della parola, un discorso⁴⁷ tutto giocato sulla dinamica apparenza/verità:

⁴⁴ P. M. FORNI, *Realtà/verità*, in *Lessico Critico Decameriano*, a cura di R. Bracantini – P. M. Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 300-319.

⁴⁵ E. SANGUINETI, *Gli «schemata» del Decameron*, in *Lettura del Decameron*, a cura di E. Grimaldi, Torino, Nino Aragno Editore, 2011, pp. 6-7.

⁴⁶ La distinzione «per amore o per salvamento» istituisce un altro discrimine, fondato sulla motivazione non più del tradimento, ma della beffa. Fatto sta che, in alcuni casi il tradimento viene consumato dopo, e grazie alla beffa (V, VII, IX): allora la beffa, svolta «per amore» è un passaggio indispensabile per il tradimento. Negli altri casi la beffa serve a salvare la donna sorpresa dal marito: e *salvare* è da intendere nel senso più ampio, che può comprendere la reputazione e persino la prosecuzione della tresca. Si veda per un approfondimento: C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 121.

⁴⁷ «Il gioco drammatico dell'adulterio è risolto nella novella decameriana con maggiore attenzione al dialogo, e le battute dei protagonisti rivelano l'alleanza tra i due amanti (belli e leggiadri, accomunanti persino dalla sintonia onomastica Peronella – Gianniello) ed escludono il marito (povero e senza nome). La novella raggiunge la sua acme con l'intervento del narratore che introduce l'efficacissima immagine delle cavalle

Marito, marito, egli non ci ha vicina che non se ne meravigli e che non facci beffe di me, di tanta fatica quanta è quella che io duro: e tu mi torni a casa colle mani spenzolate quando tu dovresti essere a lavorare [...] Oimè, lassa me, dolente me, in che mal'ora nacqui, in che mal punto ci venni! Ché avrei potuto avere un giovane così da bene e nol volli, per venire a costui che non pensa cui egli s'ha menata a casa! L'altre si danno buon tempo cogli amanti loro, e non ce n'ha niuna che non abbia chi due o chi tre, e godono e mostrano a' mariti la luna per lo sole; e io, misera me! Perché son buona e non attendo a così fatte novelle, ho male e mala ventura: io non so perché non mi pigli di questi amanti come fanno l'altre! Intendi sanamente, marito mio, che se io volessi far male, io troverei ben con cui, ché egli ci son de' ben leggiadri che m'amano e voglionmi bene e hannomi mandato proferendo dimolti denari, o voglio io robe o gioie, né mai sofferse il cuore, per ciò che non fui figliuola di donna da ciò: e tu mi torni in casa quando tu dei essere a lavorare!⁴⁸

Allo stesso modo aveva agito monna Tessa col suo Gianni inventando l'incantazione della fantasima e parimenti monna Ghita, che mirabilmente ribalta la situazione facendo credere ai vicini e parenti che Tofano, definito all'*incipit* della sesta novella "bestiale uomo"⁴⁹, abbia non solo bevuto⁵⁰ – elemento di veridicità e non secondario come vedremo successivamente –, ma che l'abbia tradita. Emerge dunque, come illustrano sia Segre sia Battistini, un altro protagonista che partecipa come testimone alla *pièce* teatrale, ovvero il vicinato, che si denota come coro della vicenda, di una commedia intessuta di inganni.⁵¹

di Partia, del tutto nuova rispetto alla fonte apuleiana per commentare l'accoppiamento dei due amanti mentre il marito è chiuso nel doglio...» si veda G.VIO, *Chiose e riscritture apuleiane*, in «Studi sul Boccaccio», Vol. XXVI, 1991/92, p. 157.

⁴⁸ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 801.

⁴⁹ Ivi, p. 831.

⁵⁰ «Tofano non era solo geloso. Era anche uomo di cattivi costumi – mentre il giovane era molto da bene – compreso quello di dilettersi di bere. Proprio per tale via monna Ghita decide di trovare modo. Sollecita il marito a bere e a inebriarsi, per poi metterlo a letto e incontrare l'amante, in casa propria o in quella di lui non lontana». Si veda: L. TOTARO, *Ragioni d'amore. Le donne del Decameron*, Firenze, Firenze University Press, 2005, pp. 196–200.

⁵¹ «I vicini sono coloro che si meravigliano del duro lavoro di Peronella; i vicini sono chiamati in causa dal geloso Tofano, e dai vicini dice di essersi recata la moglie, per non sentirsi sola, abbandonata dal suo uomo, che preferisce uscire di casa a ubriacarsi...» si veda A. BATTISTINI, *Il "triangolo amoroso" della settima giornata*, in *Introduzione al Decameron*, a cura

Novelle	Personaggi	Ambientazione	Descrizione personaggi
IV novella L a u r e t t a racconta	Tofano (marito) M o n n a G h i t a (moglie) SINE NOMINE (amante)	Arezzo	Marito: «Un ricco uomo ... /geloso/dilettarsi di bere/ ebbro/il doloroso marito» Monna Ghita: «d'una sem- plicetta donna.../bellissi- ma donna.../la innamo- rata donna/» A. : « un giovane molto da bene ...»
	<i>Industria</i> della don- na e creazione del- la beffa	Per salvamento ⁵² ... Punire il marito inizialmente a torto geloso / Rovesciamento della situazione (<i>Ars dicendi</i>)	
Espediente	E tanto ciò prese in uso, che quasi ogni volta che a grado l'era infino allo inebriarsi bevendo il conducea; e quando bene ebbro il vedea, messolo a dormire, primieramente col suo amante in casa, ma ella talvolta gran parte della notte s'andava con lui a dimorare alla sua...		

In questa novella Tofano subisce il tradimento della donna, proprio come dispetto a causa della sua infondata e ottusa gelosia, una gelosia ossessiva e astratta determinante nella donna un intento punitivo, che si riversa sadicamente sul marito, una volta avviata l'avventura, poiché la moglie, operata la propria scelta, sollecita e incoraggia in Tofano il vizio dell'ubriachezza. Il mimo finale è, perciò, una svelta rappresentazione tesa a dimostrare una moralità crudele e impietosa: un tema largamente diffuso serve allo scrittore per punire un marito non tanto in quanto marito, ma come geloso, e per questo, più in generale, come personaggio incontrollato e irreflessivo⁵³:

di M. Picone, M. Mesirca, *Lectura Boccacii Turicensis*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 188-189.

⁵² La distinzione «per amore o per salvamento» istituisce un altro discrimine, fondato sulla motivazione non più del tradimento, ma della beffa. Fatto sta che, in alcuni casi il tradimento viene consumato dopo, e grazie alla beffa (V,VII, IX): allora la beffa, svolta «per amore» è un passaggio indispensabile per il tradimento. Negli altri casi la beffa serve a salvare la donna sorpresa dal marito: e *salvare* è da intendere nel senso più ampio, che può comprendere la reputazione e persino la prosecuzione della tresca. Si veda per un approfondimento: C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in *Le strutture e il tempo*, cit., p. 121.

⁵³ M. BARATTO, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., pp. 257-260.

della quale egli senza sapere perché prestamente divenne geloso, di che la donna avvedendosi prese sdegno; e più volte avendolo della cagione della sua gelosia addomandato né egli alcuna avendone saputo assegnare se non cotali generali e cattive, cadde nell'animo alla donna di farlo morire del male del quale senza cagione aveva paura...⁵⁴

Allo stesso modo accade per il protagonista *sine nomine* della quinta novella⁵⁵, vittima della sua gelosia⁵⁶ e della sua ottusità:

Nobilissime donne, la precedente novella mi tira a dovere similmente ragionar d'un geloso, estimando che ciò che si fa loro dalla lor donna, e massimamente quando senza cagione ingelosiscono, esser ben fatto...⁵⁷

Un aspetto interessante che emerge dalle singole novelle riguarda il paradigma dei valori che, in qualche modo, tende a concretizzarsi e a prender forma attraverso le azioni delle protagoniste femminili.

Novelle	Personaggi	Ambientazione	Descrizione personaggi
V novella Fiammetta racconta	SINE NOMINE (marito) SINE NOMINE (moglie) Filippo (amante)	...	M: « un mercatante ricco e di possessioni e di denari assai .../il geloso/il geloso cattivo... » M: « una bellissima donna/la savia donna... » A.: « alcun giovane e bello e piacevole »
	<i>Industria</i> della donna e creazione della beffa	Per salvamento ⁵⁸ ... / Rovesciamento della situazione (<i>ars dicendi</i>)	

⁵⁴ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 815.

⁵⁵ Per una bibliografia di base sulla quarta novella: oltre gli studi già citati cfr. C. TRABALZA, «Studi sul B.», pp.127 sgg.; S. DEBENEDETTI, *L'orbo che ci vede*, in *Miscellanea... a V. Crescini*, Cividale 1927; D. P. ROTUNDA, *The Corvacho version of the Husband locked out*, in «Romantic Review», XXVI, 1935; C. SEGRE, *Strutture*, cit.; G. SINICROPI, *Il segno linguistico nel D.*, in «Studi sul B.», IX, 1975. Si veda G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. CX.

⁵⁶ M. BARATTO, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., pp. 279-281.

⁵⁷ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 821.

⁵⁸ Cfr. p. 33.

Espediente	Di che il giovane contento assai, sì fece, che dal suo lato il pertugio si fece maggiore... favellavano e toccavansi la mano, ma più avanti per la solenne guardia del geloso non si poteva (Momento iniziale) «io son certa che egli non uscirà di casa ma si metterà a guardia dell'uscio, e per ciò truova modo che su per lo tetto tu venghi stanotte qua, si che noi stiamo insieme» (Intermezzo) Per che la savia donna, quasi licenziata a' suoi piaceri, senza far venire il suo amante su per lo tetto come vanno le gatte ma pur per l'uscio, discretamente operando poi più volte con lui buon tempo e lieta vita si diede. (Momento finale)
------------	---

Le donne, alle quali il *Decameron* è dedicato, trovano uno spazio scenico attraverso cui esprimere una propria autonomia psicologica e sociale⁵⁹, delineandosi quindi come personaggi a tutto tondo. Da un lato emerge il *leitmotiv* della beffa ai danni di un marito che, per svariate ragioni, pare aver ciò che si merita; dall'altro una critica alla società per ciò che concerne il problema dei matrimoni combinati, oppure, maggiormente, quello legato alla differenza d'età, altro tema ricorrente nelle novelle, insieme alla visione tutta naturalistica dell'amore sgombra dalla chiusura alto – medievale, dove il concetto di virtù che le eroine dimostrano non coincide con obbedienza e castità, con valori etici e religiosi condivisi a livello di “etichetta” sociale, quanto con la “discrezione”; difatti come mette in evidenza anche A. Scaglione:

now Boccaccio's concepts of honesty, virtue, wisdom, (onestà, virtù, saviezza, senno, and so on) are delimited and defined by his idea of “discretion⁶⁰”; onestà tempered by discrezione results in operative wisdom (senno), an inward virtuos habit allied with an outward decorous personalità...⁶¹».

⁵⁹ M. BARATTO, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., p. 58.

⁶⁰ «as to the concept of *discrezione*, it is the basic condition for the new wisdom, which consists of being able to understand the world and accept it as it is, not without drawing from it one's greatest possible profit – the opposite, all in all, of the ethical principles underlying the philosophy of the Indian and Medieval novella...» si veda per un approfondimento A. SCAGLIONE, *Morality as Conciliation between nature and society*, in *Nature and love in the late Middle Ages*, Berkeley/Los Angeles, University of California, 1963, pp. 83-100.

⁶¹ A. SCAGLIONE, *Morality as Conciliation between nature and society*, in *Nature and love in the late Middle Ages*, cit., pp. 83-100.

Emerge dunque, ovviamente non solo in questa giornata, il tema della convenienza e della discrezione. Si pensi alle battute conclusive della quarta novella, riferite a Tofano⁶²,

...e oltre a ciò le diè licenzia che ogni suo piacer facesse, ma sì saviamente, che egli non se ne avvedesse⁶³,

da sottolineare quel “saviamente⁶⁴”, dunque il *decus* piuttosto che la *virtus* propriamente intesa, ed è per questo che la *virtus* nell’accezione nuova boccacciana è da intendersi nel paradigma della discrezione. Il tradimento è ben poca cosa se perfettamente e saviamente occultato sotto la veste esterna del buon costume.

Nella quinta novella⁶⁵ convergono più elementi che sin qui abbiamo incontrato: la bigotteria e dabbenaggine (I, II, III), la gelosia senza motivo che spinge la donna a tradire il marito (IV e V), il capovolgimento della situazione (II, IV,V), l’abile utilizzo della parola (I, II, III, IV,V), lo schema triangolare M(arito) – M(oglie) – A(mante) e le coppie oppositive: uscio aperto/uscio chiuso; fuori/dentro; alto/basso. Il marito riminese, geloso della bellissima moglie, la tiene segregata in casa,

sicché il piè dalla casa trarre in alcun modo, ma ella non osava farsi a alcuna finestra né fuor della casa guardare per alcuna cagione; per la qual cosa la vita sua era pessima, e essa tanto più impazientemente sosteneva questa noia quanto meno si sentiva nocente⁶⁶.

⁶² «Tofano, the jealous husband of VII, 4, is portrayed under an unsympathetic light both for his jealousy (one particular target of Boccaccio’s) and his doltishness in wanting to make his cuckoldry public. [...]» si veda: A. SCAGLIONE, *Morality as Conciliation between nature and society*, in *Nature and love in the late Middle Ages*, cit., p. 91.

⁶³ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 820.

⁶⁴ «*saviamente* is here equivalent to *discretamente*. The woman was *discreta* from the beginning of the story (“*discretamente* con lui – her paramour – s’incominciò ad intendere”), and the story ends when Tofano, too, has become *discreto* in his turn.» si veda: A. SCAGLIONE, *Morality as Conciliation between nature and society*, in *Nature and love in the late Middle Ages*, cit., p.91.

⁶⁵ Per una bibliografia di base sulla quinta novella: C. TRABALZA, «Studi sul B.», pp. 127 sgg.; S. DEBENEDETTI, *L’orbo che ci vede*, in *Miscellanea... a V. Crescini*, Cividale 1927; D. P. ROTUNDA, *The Corvacho version of the Husband locked out*, in «*Romantic Review*», XXVI, 1935; C. SEGRE, *Strutture*, cit.; G. SINICROPI, *Il segno linguistico nel D.*, in «*Studi sul B.*», IX, 1975; si veda G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. CX.

⁶⁶ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 823.

Pertanto la donna risolve la propria drammatica situazione, dando motivo di gelosia al marito immotivatamente geloso, e non potendo trovar la soluzione uscendo per la contrada, la trova proprio in casa, decide infatti di donare il suo amore al vicino, un certo Filippo, *giovane e bello e piacevole*. Vagando per la casa «*per avventura*» trova infatti un pertugio, chiede ad una fante di spiare per scoprire se vi sia dall'altra parte il giovane e così trovandolo inizia con lui a parlare e «*in brieve tutto l'animo suo gli aprì*»⁶⁷. I due incominciano a parlare, a toccarsi la mano, ma senza andare oltre... la donna allora pensa, avvicinandosi la festa del Natale, di chiedere al marito di potersi confessare, la parola confessione desta subito altri sospetti nel geloso che vuole assolutamente conoscere cosa mai la moglie debba dire in confessione. Messosi d'accordo con il prete l'aspetta in chiesa nel confessionale. La donna lo riconosce e decide di dargli ciò che vuole; gli racconta di amare un prete che si giace con lei. Venuto a sapere ciò, il marito decide di vendicarsi e la notte si mette di guardia all'uscio, mentre la donna si dà diletto con l'amante e così avviene per molte notti. Dopo molto pensare al freddo e senza cena, il marito chiede alla donna se quel prete fosse tornato e alla fine ella gli rivela di averlo riconosciuto e di avergli fatto a bella posta quella rivelazione, fondata su elementi che un uomo savio avrebbe decodificato, per punirlo di tanta diffidenza verso la sua onesta⁶⁸ e buona moglie. Il geloso si sente scornato proprio nel momento in cui è tradito e si spoglia completamente della gelosia, mentre la donna non più per il tetto, ma per l'uscio può far entrare in casa l'amante e con lui darsi buon tempo. In precedenza si era fatta menzione delle situazioni oppositive e, nello specifico, sia di quella dentro/fuori, sia di quella uscio aperto/uscio chiuso. In questa novella, la metafora dell'uscio è privilegiata lungo tutto l'arco narrativo: dal principio la porta di casa è chiusa, sicché la donna trova il modo per parlare con Filippo attraverso un pertugio, poi l'uscio diviene oggetto proprio del dialogo tra i due coniugi, sia durante la confessione, la donna infatti dice:

il prete con che arte il si faccia non so: ma egli non è in casa uscio si serrato, che, come egli il tocca, non s'apra... così apre l'uscio e viensene dentro e stassi con meco: e questo non falla mai.⁶⁹

⁶⁷ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 824.

⁶⁸ Si veda: P. CHERCHI, *L'onestade e l'onesto raccontare del Decameron*, Firenze, Cadmo, 2004.

⁶⁹ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 827.

Il marito geloso decide dunque di fare la guardia all'uscio e comanda alla donna di serrare «*ben l'uscio da via e quello da mezza scala e quello della camera*». Dunque l'uscio si caratterizza come metafora erotica, che lascia intendere, neppure tanto velatamente, la possibilità o meno del realizzarsi dell'atto amoroso, tuttavia non si tratta di un παρακλαυσίθυρον⁷⁰, anzi la chiusura dell'uscio, spesso, è determinante solo per il coniuge, poiché di frequente incontriamo mariti che bussano all'uscio chiuso e amanti che si danno buon tempo con le loro mogli al di qua dell'uscio (I, II, III, V).

Un'ampia trattazione della sesta novella è stata condotta da Franco Masciandaro, che ha cercato, attraverso una precisa analisi, di mettere in evidenza il potere creativo del gioco, non dal punto di vista degli attori, bensì dal punto di vista del gioco stesso che può delineare, una volta messo in scena, sviluppi inattesi, come nel caso di Monna Isabella e del suo *play – within – a play*⁷¹. La sesta novella⁷² presenta nella struttura una variante esplicita attraverso la presenza di un doppio amante: Leonetto, amante scelto dalla donna (Monna Isabella/soggetto) e Lambertuccio, subito dalla donna (Monna Isabella/oggetto). La donna è giovane e assai bella e

come spesso avviene che sempre non può l'uomo usare un cibo
ma talvolta desidera di variare, non sodisfacendo⁷³ a questa donna

⁷⁰ Si tratta di un noto motivo della poesia erotica: il *paraklausithyron* ovvero il canto davanti alla porta chiusa, veniva di solito esposto dalla voce di un innamorato o invocante la complicità della porta (che gli impedisce di raggiungere l'oggetto del suo desiderio), oppure piangente la crudeltà dell'amata, che lo lascia fuori di casa. Si veda "Variazioni sul tema del *paraklausithyron*", in *La letteratura latina*, a cura di M. Bettini, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp. 47 a 50.

⁷¹ F. MASCIANDARO, *Isabella's Play and Play of the Text ("Decameron" VII 6)*, in «Modern Language Notes», fasc. 1, 1, 118, p. 248.

⁷² Per una bibliografia di base sulla sesta novella: oltre gli studi già citati cfr. P. TOLDO, *La comédie française de la Renaissance*, in «Rev. d'Hist. Litt. de la France», IV – VII, 1897 – 1900; M. BARATTO, *Realtà e stile nel D.*, pp. 266 sgg.; M. H. BAILET, *L'homme de verre*, pp. 242 sgg.; C. SEGRE, *Strutture*, cit.; G. SINICROPI, *Il segno linguistico nel D.*, in «Studi sul B.», IX, 1975; L. JEPSON, *B. e il giardino arabo*, in «Lingua e Letteratura», V, 1987; A. M. CORTINI, *L'ira di Lambertuccio*, in «Annali della Facoltà di Magistero della Università di Cagliari», 1991-92; A. BISANTI, *Lettura della novella di madonna Isabella*, in «Quaderni Medievali», 39, 1995. Si veda G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. CX.

⁷³ «Ironically, Isabella, whose desire is not satisfied by her husband, rejects Ser Lambertuccio's numerous entreaties ("costui con ambasciate sollicitandola molto..."), finding him "sazievole" [...]. The textual play reveals to the eyes of the privileged reader the paradoxical relationship between desire and satiety...» si veda F. MASCIANDARO, *Isabella's Play and Play of the Text ("Decameron" VII 6)*, cit., pp. 245-256, 2003.

molto il suo marito, s'innamorò d'un giovane il quale Leonetto era chiamato...⁷⁴,

ritorna nuovamente il *Leitmotiv* del marito anziano e della moglie giovane.

Novelle	Personaggi	Ambientazione	Descrizione personaggi
VI novella Pampinea racconta	SINE NOMINE (ma- rito) Madonna Isabella (moglie) Leonetto (aman- te1) Lambertuccio (amante2)	Firenze	Marito: « un cavaliere assai valoroso e da bene » Madonna Isabella : « fu una giovane donna e gentile e assai bella / costei bella donna e avvenevole » Leonetto: « un giovane il quale Leonetto era chia- mato, assai piacevole e costumato... » Lambertuccio : « spiacevo- le uomo e sazievole »
	<i>Industria</i> della don- na e creazione del- la beffa	Per salvamento ⁷⁵ ...	
Espediente			

La donna dunque sceglie Leonetto come amante, il quale ricambia felicemente il suo amore; tuttavia di lei si innamora anche Messer Lambertuccio, che minaccia la donna pur di soddisfare il suo desiderio⁷⁶. Un

⁷⁴ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 834.

⁷⁵ La distinzione «per amore o per salvamento» istituisce un altro discrimine, fondato sulla motivazione non più del tradimento, ma della beffa. Fatto sta che, in alcuni casi il tradimento viene consumato dopo, e grazie alla beffa (V, VII, IX): allora la beffa, svolta «per amore» è un passaggio indispensabile per il tradimento. Negli altri casi la beffa serve a salvare la donna sorpresa dal marito: e *salvare* è da intendere nel senso più ampio, che può comprendere la reputazione e persino la prosecuzione della tresca. Si veda per un approfondimento: C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in *Le strutture e il tempo*, cit., p. 121.

⁷⁶ «nella novella VI i momenti dell'azione (TSB) si configurano soprattutto in base alla opposizione dentro/fuori, ma secondo una casistica resa complessa dai colpi di scena conseguenti alla presenza di due amanti, invece di uno. Il parallelismo dei due amanti è sottolineato dal Boccaccio con l'iniziale identica e la terminazione diminutiva o vezzeggiativa dei loro nomi (Leonetto, Lambertuccio). Però per il primo la donna è soggetto [...], per il secondo oggetto d'amore...» si veda per un approfondimento C.

giorno che il marito, appartenente alla classe dei cavalieri, è fuori città, cavalcato⁷⁷ in alcun luogo, Isabella si reca in un possedimento in campagna e invita l'amato a raggiungerla; ma mentre è insieme a Leonetto, giunge lì anche il prepotente Lambertuccio, che sapendola sola è corso da lei. Non potendolo mandare via, si reca con Lambertuccio in camera da letto, e nuovamente l'imprevisto: l'arrivo inopinato del marito. Lambertuccio – come osserva F. Masciandaro⁷⁸ – è ironicamente definito “tutto solo” in attesa della donna, quasi a sottolineare la sua solitudine per quanto concerne il desiderio che egli prova, non ricambiato, e tanto più la mancanza assoluta di solitudine, dal momento che Isabella è già in compagnia dell'amante desiderato e di lì a poco ogni desiderio sarà spento dall'arrivo del marito della donna. Da un punto di vista strutturale non compare nessun espediente significativo, la donna sfrutta semplicemente l'assenza del marito per incontrarsi con l'amante, e come da copione ha la fante, nel ruolo di aiutante; sicuramente interessante che alla struttura triangolare venga a sostituirsi quella quadrangolare, attraverso l'aggiunta dell'amante prepotente, tuttavia l'*inventio* e la trovata si concretizzano alla fine della novella, quando la donna organizza un vero e proprio *sketch* teatrale⁷⁹, mostrando inventiva e sangue freddo. Madonna Isabella inventa di aver salvato un giovane facendolo nascondere in camera sua (Leonetto che aveva fatto nascondere dietro la cortina del letto), dalle cattive intenzioni di Messer Lambertuccio, che seguendo le indicazioni della donna, era uscito dalla casa con il pugnale⁸⁰ in mano, secondo le istruzioni funzionali, e «con un

SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in *Le strutture e il tempo*, cit., p. 129-131.

⁷⁷ «Le metafore sessuali che si riferiscono al cavalcare, al cavallo e alla cavalla, al viaggiare a cavallo, alle “poste” che il messaggero via via raggiunge nel suo viaggio [...] sono tra le più usate nell'ambito della rimeria “comica” e nella novellistica, fino almeno al Settecento. Nella novella di Lizio e della figlia desiderosa di essere “cavalcata” dal giovane di cui è innamorata, l'uso di tale metafora è evidente, chiarissimo: Riccardo e Caterina cavalcano sei volte durante la notte e, non ancora sazi, due volte ancora dopo che l'astuzia della ragazza e la sistemazione dello scandalo familiare sono stati superati dal pronto matrimonio dei due giovani; e così finiscono la giornata metaforica di viaggio amoroso. [...]» si veda G. BARBERI SQUAROTTI, *Madonna Oretta e il cavallo*, in *Le donne al potere e altre interpretazioni*, Lecce, Manni, 2011, pp. 136-141.

⁷⁸ F. MASCIANDARO, *Isabella's Play and Play of the Text* (“Decameron” VII 6), cit., p. 249.

⁷⁹ M. BARATTO, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., p. 266 – 269.

⁸⁰ «Isabella is acting out her original desire to reject Messer Lambertuccio's forceful advances, correcting her adversary's less than courteous behavior. Significantly, as she enjoins him to brandish his “coltello ignudo” – an image whose sexual overtones cannot be overlooked – she dramatically represents and unmasks the violence she has suffered

mal viso e tutto turbato ve n'andrete giù per le scale e andrete dicendo: 'Io fo boto a Dio che io il coglierò altrove.»

I due amanti si ritrovano così ad inscenare una parte; ella poi, una volta trovatasi con il marito spiega l'accaduto e viene lodata per aver evitato un omicidio in casa propria; non solo il marito, da "perfetto cavaliere", accompagna il povero giovane scampato dal pericolo fino a casa, con la promessa di chiarirsi con Lambertuccio. I due amanti infatti «secondo l'amaestramento della donna», si incontrano e si accordano sulla beffa realizzata, sicché il povero cavaliere rimarrà ignaro per sempre della beffa subita. La novella di Isabella, dunque, non mostrerebbe esclusivamente l'industria della donna o *the play – within – a play*, come spiega Masciandaro; ma attraverso un sottile meccanismo metaforico metterebbe in luce il tema della violenza subita dalla donna. Isabella, infatti, pur considerando rozzo e "sazievole" Lambertuccio, è costretta a concedersi, per evitare di essere vituperata, facendo «il voler suo»; di qui, sembrerebbe che la novella deroghi, in qualche modo, dal *ductus* delle altre, facenti parte della medesima giornata. È vero che il gioco, in qualche misura si dimostra salvifico nei riguardi della donna, ma intanto ella ha dovuto pur cedere, subire il «coltello ignudo». Salvata casualmente dall'arrivo inopinato del marito, che Boccaccio parodizza, facendolo diventare il cavaliere che "salva" la propria dama; Isabella rimane artefice e vittima del desiderio che ha dato l'inizio al meccanismo narrativo.

L'incipit della settima novella⁸¹ porta alla mente l'episodio della matrona Lucrezia raccontatoci da Livio, quando Collatino parlando della sua Lucrezia destò gli animi e fece sì che tutti si recassero a vederla⁸²; allo stesso modo, il giovane Lodovico, discorrendo con alcuni cavalieri delle donne

while also projecting on the screen of the imaginary her feared violence at the hands of her husband. [...]» si veda F. MASCIANDARO, *Isabella's Play and Play of the Text* ("Decameron" VII 6), cit., pp. 250-251.

⁸¹ Per una bibliografia di base sulla settima novella: oltre gli studi già citati cfr. P. TOLDO, *La comédie française del la Renaissance* cit.; E. KRIARAS, *Der Roman Imperios und Margarona und das D.*, in «Berliner Byzantinische Arbeiten», XVI, 1960; H. J. Neuschäfer, *B. und der Beginn der Novelle*, pp. 18 sgg.; V. BRANCA, *B. medievale*, pp. 127 sgg.; C. SEGRE, *Strutture*, cit.; G. SINICROPI, *Il segno linguistico nel D.*, in «Studi sul B.», IX, 1975; P. DI BLASI, *Giochi di personaggi... in una commedia inedita del Cornazzaro derivata dal D.*, in «Studi sul B.», XI, 1979; G. CHIERCHI, *Narrativa, «amor de lohn» ecc.*, in «Studi sul B.», XII, 1980; M. PICONE, *Il «rendez – vous» sotto il pino*, in «Studi e problemi di critica testuale», 22, 1981; M. H. Baillet, *L'homme de verre*, pp. 242 sgg.; G. MAZZOTTA, *The World at Play*, pp. 164 sgg.; pp. 177 sg.; V. BRANCA, *Però quel Don Giovanni somiglia al B.*, in «Il Messaggero» (Roma), 29, XII, 1988; F. Bruni, B., 309 sgg., 317 sgg. Si veda G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., pp. CX-CXI.

⁸² T. LIVIO, *Ab urbe condita*, I – II, Milano, Garzanti, 2005, pp. 162-163.

più belle di Francia e d'Inghilterra, viene incuriosito dalla *descriptio* della bellissima monna Beatrice, moglie di Egano de' Galluzzi di Bologna.

Novelle	Personaggi	Ambientazione	Descrizione personaggi
VII novella Filomena racconta	Egano de' Galluzzi (marito) Madonna Beatrice (moglie) Lodovico/Anichino (amante ¹)	Prima Ambientazione Parigi Seconda e principale ambientazione Bologna	Egano: « senza lui (Anichino) niuna cosa sapeva fare; e non solamente di sé ma di tutte le sue cose gli aveva commesso il governo» Madonna Isabella : « troppo più bella...» Lodovico/Anichino: « con altri gentili uomini...»
	<i>Industria</i> della donna e creazione della beffa	Per amore ⁸³ ...	
Espediente			

Lodovico, è figlio di un uomo nobile che divenuto povero si era cimentato nell'arte della mercatura e talmente era stato abile che era diventato ricchissimo; non aveva voluto che il suo unico figlio intraprendesse la *mercantia*, ma che fosse educato secondo il codice cavalleresco⁸⁴.

⁸³ La distinzione «per amore o per salvamento» istituisce un altro discrimine, fondato sulla motivazione non più del tradimento, ma della beffa. Fatto sta che, in alcuni casi il tradimento viene consumato dopo, e grazie alla beffa (V, VII, IX): allora la beffa, svolta «per amore» è un passaggio indispensabile per il tradimento. Negli altri casi la beffa serve a salvare la donna sorpresa dal marito: e *salvare* è da intendere nel senso più ampio, che può comprendere la reputazione e persino la prosecuzione della tresca. Si veda per un approfondimento: C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, cit., p. 121.

⁸⁴ «L'esempio più sorprendente, quasi provocatorio, di compresenza tematica e stilistica è offerto dalla VII, 7. All'inizio domina il tema dell'innamoramento da lontano, risolto in un racconto che rassegna tutti i gesti rituali che ne conseguono, fino al servizio di Lodovico in casa di Egano sotto falso nome. La novella (il che è già strano, nella VII giornata) prende l'avvio da una tematica amorosa e cortese...[...]. Questa complicata interferenza di livelli sociali, nella famiglia del protagonista, non è forse casuale, dato lo sviluppo della novella. Nella seconda parte infatti si apre il tema, borghese e contemporaneo se pur consacrato dai *fabliaux*, della moglie beffarda e spregiudicata...[...]. Lodovico – Anichino, nella seconda parte, si riduce a puro strumento di piacere quasi intellettualistico con cui Beatrice ordisce la beffa. Lo spostamento di protagonista è culturalmente significativo, e ben boccacciano: la donna amata da lontano, oggetto in ogni caso dell'amore dell'uomo,

Lodovico decide, rapito dal *disio* di vederla, di recarsi a Bologna e come fortuna vuole la vede e la reputa ancor più bella di quanto avesse ascoltato dai racconti⁸⁵. Decide pertanto di entrare nelle grazie del marito e si spaccia per servitore, con il nome di Anichino. Divenuto servitore di Egano, gli si mostra tanto devoto, che quest'ultimo non può più fare a meno di lui in tutte le sue cose. Un giorno che Egano era andato ad uccellare, Anichino, rimasto solo con monna Beatrice, si mette a giocare a scacchi con lei e di tanto in tanto sospira, sicché la donna gliene domanda la ragione. Anichino le rivela il suo amore, di cui la donna non s'era avveduta, ma siccome nei modi e nell'aspetto il giovane non le dispiace, gli promette il suo amore e come pegno lo bacia. Inizia così la trama scritta dalla donna e affinché si possa portare a compimento il corteggiamento amoroso, gli dà un appuntamento, quella stessa notte, nella camera da letto. Monna Beatrice lascia l'uscio aperto, *condicio sine qua non*; Anichino, seguendo le indicazioni della donna, entra nella stanza e la desta, ella gli prende la mano e comincia a parlare con Egano. Beatrice racconta ad Egano che il suo fedele servitore le ha fatto delle *avances*, per aver testimonianza della "fedeltà" di Anichino gli dice quindi di recarsi all'appuntamento che ella aveva con lui in giardino e lo invita a mascherarsi con i suoi indumenti. Mentre Egano trave-stito da Beatrice si reca in giardino, la donna e Anichino si danno piacere e diletto; successivamente, seguendo il copione architettato dalla donna⁸⁶, Anichino si reca in giardino con un bastone e finge di accusare la donna e la bastona (in realtà sa bene che sta bastonando Egano), punendola per

si rivela autonoma nell'azione, soggetto del proprio piacere.» si veda M. BARATTO, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., p. 164-167.

⁸⁵ L. TOTARO, *Ragioni d'amore. Le donne del Decameron*, Firenze, Firenze University Press, 2005, pp. 209-213.

⁸⁶ «The composition of a plot is eminently dramatic, and it proceeds, in a way that is characteristic of the novella, by stages which can be defined as transformations of situations. The plotting of a jest can be so central and concentrated as to become an end in itself (though not necessarily in the sense of being played as a work of art). Beatrice (VII,7) plays her hard trick on Egano more for the sake of asserting herself over her unwitting husband than to preserve an affair with her lover Ludovico. Indeed, she acts more out of love for another. Thus the plot is often the expression of a character's self-centeredness – or, we could say, rugged individualism, in the full sense of the word. A plot can be a means for total structural concentration on one character alone, in a sort of splendid though bitter isolation.» si veda: A. SCAGLIONE, *Giovanni Boccaccio, or the Narrative Vocation*, in *Boccaccio: secoli di vita. Atti del convegno internazionale Boccaccio 1975*. Università di California, Los Angeles, 17 – 19 ottobre 1975, a cura di M. Cottino – Jones e E. F. Tuttle, UCLA, Ravenna, Longo, 1977, p. 94.

l'infedeltà dimostrata al marito. Questo episodio darà agio ai due amanti per i loro incontri amorosi, poiché Eganò

da questo prendendo argomento, era in opinione d'avere la più leal donna e il più fedel servidore che mai avesse alcun gentile uomo⁸⁷.

Il mascheramento diviene dunque emblema di quel gioco dicotomico apparenza/realtà, e allora indicativa è l'allusione al vestire/svestire, che Boccaccio fa, parlando di Frate Rinaldo⁸⁸; parimenti il protagonista *sine nomine* della quinta novella si traveste da prete, così – come si è visto – Eganò mascherato con i panni della moglie; e al gioco del travestimento si affianca il gioco delle sostituzioni, entrando in campo, altre figure fondamentali nel *ménage à trois*: gli aiutanti e, nello specifico, le fante. La figura della fante/aiutante, non rappresenta soltanto una presenza nello sviluppo narrativo: essa può essere messaggera, può avvertire di eventuali pericoli, può subire, come accade alla fante di Monna Sismonda per volontà di quest'ultima, l'ira del marito al posto della moglie, ma può anche diventare personaggio che consiglia l'amante, come Lusca (VII,9), che ricorda a Pirro la misera condizione dei servi e diventa voce protagonista, auspicante una sorta di riscatto della categoria; la servetta poi, può trasformarsi in un doppio, come ha osservato Battistini, tale da creare una novella nella novella, come avviene nella novella di Agnese (VII,3) dove la fanciulla, assai bella e piacevoletta al pari della sua padrona, si congiunge con il duplicato di frate Rinaldo⁸⁹.

L'ottava novella⁹⁰ (VII,8) mette in scena una situazione che ben si allinea alle precedenti; da un lato il consueto triangolo costituito da M(arito)

⁸⁷ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 848.

⁸⁸ C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 134.

⁸⁹ A. BATTISTINI, *Il "triangolo amoroso" della settima giornata*, in *Introduzione al Decameron*, a cura di M. Picone, M. Mesirca, *Lectura Boccacii Turicensis*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 194-195.

⁹⁰ Per una bibliografia di base sull'ottava novella: oltre gli studi già citati cfr. P. TOLDO, *La comédie française de la Renaissance* cit.; E. PERITO, *Il D. nel Filosofo di P. Aretino* cit.; Z. RÓZSA, *A korakapitalista formák*, in AA.VV., *Renaissance Tanulmányeschäfer*, Budapest, 1957; G. GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel D.*, pp. 175 sgg.; V. BRANCA, *B. medievale*, pp. 127 sgg.; C. SEGRE, *Strutture*, cit.; M. H. BAILET, *L'homme de verre*, pp. 242 sgg.; G. SINICROPI, *Il segno linguistico nel D.*, in «Studi sul B.», IX, 1975; Z. RÓZSA, *Satira e ideologia nella novella di Arriguccio Berlinghieri*, in «Misc. Stor. Valdelsa», LXXXIII, 1977; H. HEINTZE, *Das D. und die Welt in der Novelle*, in AA.VV., *Realismus in der Renaissance*, Berlin – WEIMAR, 1977. Si veda G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. CXI.

– M(oglie) – A(mante); dove il marito, di nome Arriguccio, è un ricco mercante che ha la stupida convinzione che, per nobilitarsi, sia sufficiente sposarsi con una donna nobile, convinzione, come sottolinea Neifile, «male a lui convenientesi»; questa è la prima critica mossa dal Boccaccio, la seconda riguarda poi il comportamento di questo marito che divenuto, non senza motivo, geloso della donna, dimentica tutti i suoi affari per farle la guardia.

Novelle	Personaggi	Ambientazione	Descrizione personaggi
VIII novella Neifile racconta	Arriguccio Berlinghieri (marito) Madonna Sismonda (moglie) Ruberto (amante ¹)	Firenze	Arriguccio Berlinghieri: «ricchissimo mercatante/ il quale scioccamente, sì come ancora oggi fanno tutto 'l dì i mercatanti, pensò di volere ingentilire per moglie.../egli ne diventò il più geloso uomo del mondo e lascionne stare l'andar da torno e ogn'altro suo fatto e quasi tutta la suo sollicitudine aveva posta in guardar costei.../ come trasognato/ come smemorato » Madonna Sismonda : « una giovane gentil donna/» Ruberto: «... »
	<i>Industria</i> della donna e creazione della beffa	Per amore ⁹¹ ...	
Espediente	...divisò di mandare uno spaghetti fuori della finestra della camera, il quale con l'un de' capi vicino alla terra aggiungesse, e l'altro capo mandatol basso infin sopra 'l palco e conducendolo al letto suo... /quando venisse, dovesse lo spago tirare, e ella, se il marito dormisse, il lascerebbe andare e andrebbegli a aprire; e se egli non dormisse, ella il terrebbe fermo e tirerebbelo a sé, acciò che egli non aspettasse...		

⁹¹ Cfr., p. 33.

La critica intessuta di disprezzo sociale, di cui simili *défaillances* comportamentali si rendono meritevoli, trova poi la sua ulteriore affermazione nel finale della novella quando la suocera inveirà contro Arriguccio apostrofandolo negativamente quale «mercatantuzzo⁹² di feccia d'asino, di quelli che venutici di contado e usciti delle troiate vestiti di romagnolo, con le calze a campanile, come egli hanno tre soldi, vogliono le figliuole de' gentili uomini e delle buone donne per moglie⁹³». Monna Sismonda, viene sollicitata da un giovane di nome Ruberto, e cede all'amore di questo, dal momento che il marito, per lavoro, era spesso lontano da casa; nel momento in cui Arriguccio diventa geloso impedisce ai due di vedersi sicché la donna acuito l'ingegno trova un espediente per incontrare in ogni caso l'amante. Assecondando, tuttavia, un copione teatrale, lo stragemma del filo viene scoperto dal marito, che insegue l'amante e si batte con lui; la donna, compreso l'accaduto, usa tutto il suo ingegno per salvarsi; se il filo serviva per favorire l'incontro amoroso, ora la beffa viene organizzata per evitare l'ira del marito e l'umiliazione pubblica. Monna Sismonda fa mettere al suo posto la fante, e Arriguccio, una volta tornato, credendo sia la propria *rea femina* la picchia e le taglia i capelli e poi esce di casa per andare a chiamare i fratelli di lei, per disonorarla pubblicamente; nel frattempo Monna Sismonda mette tutto in ordine come se nulla fosse accaduto, si sistema come se mai si fosse messa a letto e si pone in cucina nell'atto di cucire e attendere il marito vagabondo; immagine che ricalca il *topos* della moglie virtuosa, nato dall'episodio liviano di Lucrezia. Il *lanificium* rientrava nel novero delle virtù delle donne romane, partendo infatti dalla tradizione greca, la matrona veniva esaltata poiché collegata a Lucrezia, la *domina romana* per eccellenza, "intenta a filare"⁹⁴. La filatura

⁹² V. BRANCA, *Boccaccio Medievale*, cit., pp. 150-152.

⁹³ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 858.

⁹⁴ «E una sera il discorso cadde sulla virtù delle rispettive mogli, diventando ben presto un'accesa discussione. Ciascuno dei presenti sosteneva che, senz'altro dubbio, nessuna delle altre mogli meritava più lodi della propria. Come stabilire chi aveva ragione? Il giovane Collatino, figlio di Egerio, fece una proposta: la sua città Collazia, non era lontana. Perché non recarvi e non costatare *de visu* che nessuna donna eguagliava in virtù la sua Lucrezia? Detto fatto. Spronati i cavalli, il gruppo raggiunse Roma, dove sorprese le nuore del re che se la spassavano banchettando; e quindi giunse a Collazia, dove tutti ebbero modo di ammirare Lucrezia, che a notte fonda sedeva nel mezzo della sua casa tra le ancelle, intenta a filare la lana al lume di una lucerna. Collatino aveva vinto la scommessa, ma il destino di Lucrezia era segnato» [Livio, I, 57-58]; si veda E. CANTARELLA, *Passato prossimo*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 53-54; C. PETROCELLI, *La stola e il silenzio*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 38-57.

della lana era un'attività tipicamente femminile sin dai tempi più antichi, tuttavia con il cambiamento dei tempi e dei costumi rarissime erano le matrone dedite a tali attività, più interessate ad andare a vedere spettacoli, come racconta Giovenale nella VI satira, malgrado che lo stesso Augusto, coerente con la sua propaganda politica, asserisse che non avrebbe indossato altri abiti *quam domestica, ab sorore et uxore et filia neptibusque confecta*⁹⁵ per riproporre il modello della matrona al telaio, per un ritorno al *mos maiorum*. Sarà questa la situazione che i fratelli troveranno una volta giunti a casa, e come nel caso di Ghita e Tofano, si presenta un totale capovolgimento di situazione⁹⁶, mirabilmente la donna riesce a ribaltare la circostanza e a sfruttare una delle debolezze del marito, ovvero l'abitudine al bere (come per Tofano); infatti si potrà vedere un Arriguccio smemorato che alla fine della storia avrà egli stesso dei dubbi sulla veridicità di quanto accaduto, *non sappiendo se quello che fatto avea era stato vero o se aveva sognato*⁹⁷.

Panfilo, dopo le risa destate dalla novella narrata da Neifile, racconta la storia di Lidia, della quale invita a non seguire l'esempio, dal momento che ebbe *troppo più favorevole la fortuna che la ragione avveduta*. Delle novelle narrate durante la settima giornata, la nona⁹⁸ è quella che ha come ambientazione, non la Toscana e dintorni, bensì la Grecia⁹⁹. Lidia, una gran donna, non meno ardita che bella, è una giovane moglie, mentre Nicostrato è un uomo nobile e ricco, ma anziano, e come sostiene la donna, quando confessa il suo amore per il giovane Pirro, non riesce ad appagare i suoi desideri:

⁹⁵ «Se non quelli confezionati in casa dalla sorella, dalla moglie, dalla figlia, dalle nipoti», Svetonio, *Aug.*, 73.

⁹⁶ E. FILOSA, *Modalità di contatto tra Decameron e Corbaccio: Giovenale nella novella di Madonna Sismonda (Dec. VII 8)* in MLN, CXXII, 1, 2007 pp. 123-132.

⁹⁷ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 860.

⁹⁸ Per una bibliografia di base sulla nona novella: oltre gli studi già citati cfr. W. CLOETTA, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, I: komödie und Tragödie, Halle 1890, pp. 83 sgg.; A. GIANNINI, *Una creduta fonte boccacesca di un intermezzo spagnolo*, in «Revue Hispanique», LXXXI, 1933; J. M. FERRIER, *L'histoire de Messire Guido ecc.*, Manchester 1949; D. RADCLIFF-UMSTEAD, *B.'s Adaptation of Some Latin Sources for D.*, in «Italice», XLV, 1968; T. TODOROV, *Grammaire du D.*, pp. 63 sgg.; M. P. Giardini, *Tradizioni popolari nel Decameron*, Firenze, 1965, pp. 63 sgg.; C. SEGRE, *Strutture*, cit.; M. H. BAILET, *L'homme de verre*, pp. 260 sgg.; E. SANGUINETI, *Giornalino*, Torino 1976, pp. 148 sgg.; D. GOLDIN, *Il B. e la poesia latina francese del XII secolo*, in «Studi sul B.», XIII, 1982; F. BERTINI, *Una novella del B. e l'«Ada» di Guglielmo di Blois*, in «Maia», XXIX – XXX, 1977-78; D. MCGRADY, *The Hunter loses his falcon*, in «Romania», 426-427, 1986; R. KUHN, *Interpretative Method for a Tale by B. (D., 7, 9)*, in «New Literary History», XXX, 1999. Si veda G. BOCCACCIO, *Decameron*, cit., p. CXI.

⁹⁹ L. TOTARO, *Ragioni d'amore. Le donne del Decameron*, cit., p. 219-225.

Novelle	Personaggi	Ambientazione	Descrizione personaggi
IX novella Panfilo racconta	Nicostrato (marito) Lidia (moglie) Pirro (amante ¹)	Prima Argo, città d'Acaia	Nicostrato «nobile uomo» Lidia : «una gran donna non meno ardita che bella/» Pirro: «un giovinetto leggiadro e addorno e bello della persona e destro a qualunque cosa»
	<i>Industria</i> della donna e creazione della beffa	Per amore ¹⁰⁰ ...	
Espediente			

come tu vedi, Lusca, io son giovane e fresca donna e piena e copiosa di tutte quelle cose che alcuna può desiderare, e brevemente fuor che d'una non mi posso rammaricare: è questa è che gli anni del mio marito son troppi se co' miei si misurano, per la qual cosa di quello che le giovani donne prendono più piacere io vivo poco contenta...¹⁰¹

Emerge fortemente, come ha osservato anche Salinari, non già il sentimento amoroso, bensì la sollecitazione sessuale e il desiderio, talmente grande da render vano ogni tentativo di soffocarlo: contro di esso non valgono clausure, sorveglianza, minacce, regole morali e pregiudizi religiosi¹⁰². Una medesima condizione la si può rintracciare nella decima novella della seconda giornata; difatti monna Bartolomea mette in evidenza proprio la mancanza di appagamento sessuale, sottolineando i doveri che un coniuge ha nei confronti della giovane moglie:

Per ciò che se voi eravate savio o sete, come volete esser tenuto, dovavate bene avere tanto conoscimento, che voi dovavate vedere che io

¹⁰⁰ La distinzione «per amore o per salvamento» istituisce un altro discrimine, fondato sulla motivazione non più del tradimento, ma della beffa. Fatto sta che, in alcuni casi il tradimento viene consumato dopo, e grazie alla beffa (V, VII, IX): allora la beffa, svolta «per amore» è un passaggio indispensabile per il tradimento. Negli altri casi la beffa serve a salvare la donna sorpresa dal marito: e *salvare* è da intendere nel senso più ampio, che può comprendere la reputazione e persino la prosecuzione della tresca. Si veda per un approfondimento: C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, cit., p. 121.

¹⁰¹ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. 863.

¹⁰² C. SALINARI, *Introduzione al «Decameron»*, in *Boccaccio Manzoni Pirandello*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 60-63, per un approfondimento si vedano le pp. 55-70.

era giovane e fresca e gagliarda, e per conseguente conoscere quello che alle giovani donne, oltre al vestire e al mangiare, benché elle per vergogna nol dicano, si richiede: il che come voi il faciavate, voi il vi sapete. E se egli v'era più a grado lo studio delle leggi che la moglie, voi non dovavate pigliarla.../ ...che voi, più divoto a Dio che a' servigi delle donne, cotante celebravate...¹⁰³

non mancano poi, in questa novella, una serie di metafore ed allusioni sessuali, tra cui la coltivazione dell'orticello e l'uscio – di cui si è parlato in precedenza – che non viene aperto nei giorni di festa; di qui la critica non soltanto alla vecchiezza¹⁰⁴, alla mancanza di vigore del marito, ma anche alla sua bigotteria e alla sua superstizione. Nuovamente un servo giovane, che differentemente da altri servitori incontrati è davvero fedele, in un primo momento, al padrone; tanto da rifiutare l'offerta amorosa della padrona, riferitagli dalla cameriera, Lusca. Lusca dunque funge da mediatrice non soltanto tra la padrona ed il servo per ciò che riguarda l'asservimento di lui al *disio* di lei, ma lo invita anche ad esser *savio* in quanto servo¹⁰⁵, e a saper cogliere la fortuna quando questa sopraggiunge:

e dove tu pure in su la tua ostinazione stessi duro, là dove io per molto savio t'aveva, io t'avrò per uno scioccone. [...] Appresso questo, quanto ti può tu conoscere alla fortuna obligato, pensando che ella t'abbia parata dinanzi così fatta cosa e a' disideri della tua giovinezza atta e ancora un così fatto rifugio a' tuoi bisogni! Qual tuo pari conosci tu che per via di diletto meglio stea che starai tu, se tu sarai savio? Quale altro troverai tu che in arme, in cavalli, in robe e in denari possa star come tu starai, volendo il tuo amor concedere a costei? Apri adunque l'animo alle mie parole e in te ritorna: ricordati che una volta senza più suole avvenire che la fortuna si fa altrui incontro col viso lieto e col grembo aperto; la quale chi allora non sa ricevere, poi trovandosi povero e mendico, di sé e non di lei s'ha a rammaricare. [...] Trattiamo adunque loro e le lor cose come essi noi e le nostre trattano. Usa il beneficio della fortuna: ...¹⁰⁶

¹⁰³ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. I, cit., pp. 310-311.

¹⁰⁴ Situazione simile nella novella decima della quarta giornata: «il quale, come mes-ser Riccardo di Chinzica, di cui dicemmo, alla sua insegnava le feste, così costui a costei mostrava che il giacere con una donna una volta si penava a ristorar non so quanti dì, e simili ciance; di che ella viveva pessimamente contenta» in G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. I, cit., pp. 571-572.

¹⁰⁵ «una riflessione tra cinica e sensata, tra brusca e suadente» si veda M. BARATTO, *La commedia*, in *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., p. 272.

¹⁰⁶ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., pp. 865-866.

La nona novella, così come la sesta della stessa giornata, appartiene alla dimensione logico-strutturale del racconto-commedia, la narrazione infatti si dipana ritmicamente come una mirabile *pièce* teatrale, i quadri scenici che si avvicendano hanno come *focus* d'azione il dialogo tra i personaggi: ben visibile in questa sapiente carrellata la lezione di Plauto e Terenzio¹⁰⁷. Il desiderio della donna costituisce il motore dell'azione e l'avvio della narrazione, che presenta un ulteriore rovesciamento; infatti alla tradizionale *quête*, che vedeva il cavaliere affrontare numerose prove per conquistare la dama, qui è il servo ad imporre, per poter accettarne l'amore ed accertarsi che non si tratti di un inganno, delle prove alla donna. Prove che Lidia, spinta dal desiderio nei confronti di Pirro, accetta e supera con coraggio, ingegno e una buona dose di incoscienza, rivelando inoltre un gusto di flagellazione sadica nei riguardi del marito (VII, 7; VII, 9); tale da mettere in risalto per contrasto l'affetto, o comunque sia un'intima debolezza, di Nicostrato verso la più giovane moglie¹⁰⁸. E mentre si assiste ad un depotenziamento farsesco della virilità di Nicostrato, attraverso le prove in cui appare vittima inerme della donna, si assiste all'effetto finale di devirilizzazione compiuta quando Lidia e Pirro si sollazzano dinanzi a lui, giocando con il binomio apparenza/realtà, frutto dell'*inventio* di Lidia riguardo le allucinazioni che la pianta di pero avrebbe destato in chiunque vi fosse salito sopra. Infine Lidia per "punire" la mancanza di fiducia del marito, dopo averlo rimproverato, fa abbattere il pero, che ha provocato la messa in discussione della sua onestà,

così il misero marito schernito con lei insieme e col suo amante nel palagio se ne tornarono, nel quale poi molte volte Pirro di Lidia e ella di lui con più agio presero piacere e diletto¹⁰⁹

La novella¹¹⁰ (VII,10) che chiude la settima giornata assume in se stessa i connotati della novella-limite, inscrivendosi sotto l'insegna dell'eccezione e dell'anomalia. Essa è presentata dal re della giornata, Dioneo, come il prodotto inevitabile di un avvicendamento narrativo che ha visto sus-

¹⁰⁷ M. BARATTO, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., p. 271.

¹⁰⁸ Ivi, p. 272.

¹⁰⁹ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. I, cit., p. 875.

¹¹⁰ Per una bibliografia di base della decima novella: oltre agli studi già citati cfr. G. PIOVANO, *Appunti sul D.*, in «Conoscere», I, 1946; R. CHLODOVSKIJ, *Realismo rinascimentale e fantasia*, in AA.VV., *Literatura epochi vozroždenia*, Moskva 1967 [in russo]; M. BARATTO, *Realtà e stile nel D.*, cit.; C. DEGANI, *Studi sugli «exempla» e il D.*, in «Studi sul B.», XIV, 1984; R. FERRERI, *Rito battesimale e comparatico nelle novelle senesi*, cit. Si veda G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, cit., p. CXI.

seguirsi nel corso della giornata mirabili prove di perizia affabulatoria, le quali avrebbero per la maggior parte saturato lo spazio tematico incentrato sulle beffe escogitate dalle donne a danno degli uomini. Dioneo, pertanto, si troverebbe nella condizione di volere derogare dal suo privilegio (consistente nella facoltà di non uniformarsi alla linea tematica seguita dai componenti della brigata) ma di non poterlo fare, vista la prodigiosa *escalation* dei risultati narrativi dei suoi compagni; risultati eccezionali a tal punto, che Dioneo arriva a dichiarare che

non solamente è stato raccontato quello che io immaginato avea di raccontare, ma sonsi sopra quello tante altre cose e molto più belle dette, che io per me, quantunque la memoria ricerchi, rammentar non mi posso né conoscere che io intorno a sì fatta materia dir potessi cosa che alle dette s'appareggiasse

parole che equivalgono, da un lato, ad una professione di modestia che ben si accorda all'atmosfera di cortese signorilità della cornice, ma dall'altro garantiscono la salda continuità dell'impianto testuale e del codice narrativo. In tal modo affermando «*e al mio privilegio usitato mi tornerò*» Dioneo ricapitola una disquisizione dalla valenza e dalla ricaduta trasversali, intercettando un meccanismo cardine della diegesi decameroniana, quale il privilegio¹¹¹ di poter scegliere liberamente il tema della novella. La conclusione cui si approda, dopo che si è solo fatto cenno all'eventuale “rischio” di venir meno al calibratissimo algoritmo narrativo, è che il re della giornata racconterà una “novelletta” di ambiente senese¹¹², che sebbene presenti toni fantastici, sarà degna dell'uditorio. I protagonisti della storia, dunque sono due personaggi appartenenti al popolo minuto di Siena, Tingoccio Mini e Meuccio di Tura. Su costoro il quotidiano ascolto della parola di Dio innesca una *curiositas* così ardente di conoscere il destino dell'uomo *post mortem*, da indurli a sottoscrivere in vita il patto, con tanto di giuramento, secondo cui il primo dei due a morire avrebbe recato all'altro notizie dall'altro mondo. Pur avendo contezza della gloria e della miseria che toccano rispettivamente all'uomo savio e all'uomo reprobato, i due senesi intendono apprendere “novelle”, cioè notizie, riguardanti le condizioni dei due diversi esiti della vicenda terrena dell'uomo. Tingoccio intanto si innamora di monna Mita, sposa del suo compare Ambruogio

¹¹¹ Si veda: E. GRIMALDI, *Il privilegio di Dioneo: l'eccezione e la regola nel sistema Decameron*, cit.

¹¹² M. BARATTO, *Realtà e stile nel «Decameron»*, cit., pp. 391-393.

Anselmini del quartiere di Camporeggi. Questo amore non viene rivelato a Meuccio, in quanto ritenuto incompatibile col vincolo sacro del comparatico. Ma lo stesso Meuccio si invaghisce dell'avvenente monna Mita

piacendogli ella molto e molto udendola commendare a Tingoccio,

sceglie però di rovesciare il vincolo del comparatico del compagno a suo favore: dissimulando il suo amore, eviterà di incorrere nella gelosia dell'amico, potendo avere mano libera nella sua strategia di conquista. Meuccio si mostrerà cauto anche allorquando Tingoccio riuscirà a circuire «con atti e con parole» monna Mita nella sua rete. Persiste quindi nel suo ruolo di avveduto dissimulatore e pacato temporeggiatore pur di non far naufragare il suo proposito di conquistare la donna. La novella conosce la sua *Spannung* con la morte di Tingoccio il quale perisce in seguito ad un'infermità sopraggiunta proprio per gli eccessi dovuti alle fatiche d'amore. Il tragicomico esito sembra quasi per Tingoccio la punizione esemplare per i suoi eccessi di concupiscenza pure ritenuta incestuosa. Il meccanismo narrativo si regge qui tutto sul gioco farsesco che non richiede un approfondimento dei caratteri: il farsesco è spinto al livello del surreale e del meraviglioso che esige ritmi rapidi e fulminei capovolgimenti. Il terzo giorno della resurrezione, «secondo la promessa fatta», Tingoccio nottetempo si presenta in camera di Meuccio, solerte nel riportare notizie dall'oltretomba. Egli informa il compagno che, seppur non condannato al fuoco eterno dell'inferno¹¹³, patisce gravosissime pene a causa dei peccati commessi. Meuccio si mostra prodigo di buone azioni nei suoi confronti e Tingoccio gli riferisce che le anime dell'aldilà apprezzano particolarmente messe, preghiere ed elemosine in loro suffragio. Ma proprio nel momento del commiato Meuccio si ricorda della comare, riferendo che un'anima gli ha spiegato che nell'aldilà non «si tiene alcuna ragione delle comari». Appresa la notizia dell'impunità garantita a coloro che avessero intrattenuto relazioni amorose con le comari, Tingoccio rassicuratosi, rassicura a sua volta Meuccio il quale inizia «a far beffe della sua sciocchezza» e a rimpiangere le tante occasioni sprecate nel timore reverenziale di una punizione divina. In una prospettiva tutta laica e terrena si comprende come ad essere designata quale bersaglio della beffa è la proverbiale bessaggine dei senesi. La

¹¹³ «e il più delle situazioni erotiche e lascive si alleggeriscono per questo spirito di tolleranza, di cui è reso partecipe anche l'inferno, secondo la testimonianza che ne porta l'ombra di Tingoccio al compare rimasto in vita...» si veda S. BATTAGLIA, *L'estro del Boccaccio*, in *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Editore Liguori, 1965, pp. 605-703.

molla che ha fatto scattare il meccanismo narrativo è stata l'ardente *curiositas* del destino ultraterreno degli uomini; ora la conoscenza è ritenuta savia in quanto infonde sicurezza, coraggio e determinazione nell'agire. Se altrove il beffato diventa beffatore ai danni di terzi, ora ad essere oggetto di beffa è la pochezza di spirito che rende timorosi e incerti sul da farsi. La beffa oggetto di descrizione non ha però quel significato pregno di astuzia, calcolo e strategia che fa delle donne della giornata protagoniste disinvolute e talvolta spregiudicate nel perseguire i propri fini, macchinando meccanismi anche perversi ai danni dei mariti, ma è soprattutto un'allegria canzonatura nei confronti di chi è sprovvisto e disarmato di conoscenza, la sola in grado di conferire prontezza e risolutezza nell'agire. La singolarità della novella, che presenta già come anomalie narrative e tematiche, l'inversione del triangolo amoroso e uno sconfinamento burlesco nell'aldilà, sancisce pertanto una variazione della sostanza stessa del tema capitale della giornata, declinando il concetto di beffa secondo i modi di una leggera e sorniona canzonatura nei confronti delle false congetture e degli animi facilmente suscettibili di atterrirsi al cospetto del giudizio divino, con l'esito paradossale che il crisma della verità proviene da una dimensione surreale e fantastica e non è un caso che tale novella abbia come *setting* proprio Siena, sottolineando un concetto ricorrente, già presente in Dante¹¹⁴, sottolineante la "bessaggine" dei senesi. Ciò che viene reputato inizialmente da Tingoccio come peccato, cioè la relazione passionale con la comare, subisce uno slittamento che ristabilisce una sorta di giustizia tutta laica, pur se proveniente da una corte ultraterrena. E addirittura stando così le cose, afferma il narratore, il conterraneo dei due, frate Rinaldo avrebbe risparmiato di *incantare vermini* al figlioccio del marito bigotto. La canzone recitata da Filomena riproduce la situazione della novella con i due amici innamorati della stessa donna. E dal mosaico, inciso in un borgo medievale, si ricompongono e si confondono le tessere, mirabilmente intarsiate e dai colori brillanti; un quadro davvero multiforme, quello che emerge dalla settima giornata, un avvicinarsi dinamico e vivace di figure e forme, che spaziano, prendono vita, si disintegrano e si mascherano in un gioco costante tra apparenza e realtà.

¹¹⁴ «Or fu già mai/gente sí vana come la senese?» si veda D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di E. Pasquini, A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1988, vv. 121-122, pp. 323-324.

Riferimenti bibliografici

- AA.VV., *Introduzione al Decameron*, a cura di M. Picone, M. Mesirca, *Lectura Boccacii Turicensis*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004.
- AA.VV., *Boccaccio and Feminist Criticism*, a cura di Th.C. Stillinger, F. Regina Psaki, Chapel Hill, «Annali d'Italianistica», 2006.
- ALFANO G., *Introduzione alla lettura del «Decameron» di Boccaccio*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2014.
- ALIGHIERI D., *La Divina Commedia, Inferno*, a cura di E. Pasquini, A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1988.
- BARATTO M., *Realtà e stile nel «Decameron»*, Roma, Editori Riuniti, 1996.
- BARBERI SQUAROTTI G., *Il potere della parola: studi sul Decameron*, Napoli, Ed. Federico e Ardia, 1983.
- Id., *Le donne al potere e altre interpretazioni*, Lecce, Manni, 2011.
- BATTAGLIA RICCI L., *Ragionare nel giardino*, Roma, Salerno Editrice, 2000.
- BATTAGLIA S., *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Editore Liguori, 1965.
- BETTINI M., *La letteratura latina*, Firenze, La Nuova Italia, 1999.
- BOCCACCIO G., *Decameron*, a cura di V. Branca, Vol. II, Torino, Einaudi, 1980.
- BRANCA V., *Boccaccio Medievale*, Firenze, Sansoni Editore, 1981.
- BRACANTINI R. – FORNI P. M., *Lessico Critico Decameronomo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
- CALVINO I., *Lezioni americane*, Milano, Oscar Mondadori, 2012.
- CANTARELLA E., *Passato prossimo*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- CASTELVETRO L., *Poetica d'Aristotile*, Basel, 1576.
- CELATI G., *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1986.
- CHERCHI P., *L'onestade e l'onesto raccontare del Decameron*, Firenze, Cadmo, 2004.
- CLOETTA W., *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, I: komödie und Tragödie*, Halle, 1890.
- COSTANZA S., *La fortuna di Apuleio*, Palermo, Scuola salesiana del libro, 1937.
- DE MARIA U., *Dell'Asino d'oro di Apuleio e di varie sue imitazioni*, Roma, Tipografia Pistolesi, 1901.
- FERRIER J. M., *L'histoire de Messire Guido ecc.*, Manchester 1949.
- FIDO F., *Le metamorfosi del Centauro*, Roma, Bulzoni, 1977.
- Foster Gittes T., *Boccaccio's Naked Muse. Eros, Culture, and the Mythopoeic Imagination*, Canada, University of Toronto Press, 2008.
- GETTO G., *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, Petrini, 1966.
- GIARDINI M. P., *Tradizioni popolari nel Decameron*, Firenze, Leo S. Olschki, 1965.
- GIUSTI E. L., *Dall'amore cortese alla comprensione*, Milano, LED, 1999.
- GRIMALDI E., *Quantunque volte, graziosissime donne...: esercizi di lettura su alcune novelle del Decameron*, Salerno, Laveglia, 1980.
- Id., *Il privilegio di Dioneo: l'eccezione e la regola nel sistema Decameron*, Napoli, Ed. Scientifiche italiane, 1987.

- GÜNTERT G., *Tre premesse e una dichiarazione d'amore*, Modena, Mucchi Editore, 1997.
- HAIGHT E. H., *Apuleius and his Influence*, New York, 1927.
- LIVIO T., *Ab urbe condita*, I – II, Milano, Garzanti, 2005.
- MAROCCHIA G., *Una novella indiana nel B. e nel Molière*, Spalato, 1905.
- MAZZOTTA G., *The World at Play in Boccaccio's Decameron*, New Jersey, Princeton University Press, 1986.
- MONTALE E., *Prefazione*, in G. BOCCACCIO, *Settima giornata*, a cura di M. Fubini, Milano, Universale Economica, 1952.
- PETROCELLI C., *La stola e il silenzio*, Palermo, Sellerio, 1989.
- ROCHON A., *Formes et significations de la «beffa» dans la littérature italienne de la Renaissance*, Paris, 1972.
- SALINARI C., *Boccaccio Manzoni Pirandello*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- SANGUINETI E., *Giornalino*, Torino, Einaudi, 1976.
- Id., *Lettura del Decameron*, a cura di E. Grimaldi, Torino, Nino Aragno Editore, 2011.
- SANGUINETI WHITE L., *Apuleio e Boccaccio*, Bologna, Ed. I.M., 1977.
- Id., *La scena conviviale e la sua funzione nel mondo del Boccaccio*, Firenze, Leo S. Olshki Editore, 1983.
- SCIACOVELLI A., *Per una tipologia "nuova" delle figure femminili nel Decameron*, Savaria, Szombathely, 2005.
- SEGRE C., *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.
- SURDICH L., *La cornice di amore*, «Studi sul Boccaccio», ETS, Pisa, 1987.
- TOTARO L., *Ragioni d'amore. Le donne del Decameron*, Firenze, Firenze University Press, 2005.
- «Revue d'histoire littéraire de la France», IV, 1897.
- «Revue d'histoire littéraire de la France», VII, 1900.
- «Rassegna critica della letteratura italiana», VI, 1901.
- «Rivista Teatrale Italiana», IV, 1904.
- «Atti R. Accademia della Crusca», Firenze, Tipografia Galileiana, 1905.
- «Modern Philology», XXII, 1924.
- «Revue de Littérature Comparée», VI, 1926.
- «Miscellanea di studi critici in onore di V. Crescini», Cividale, 1927.
- «Revue Hispanique», LXXXI, 1933.
- «Romantic Review», XXVI, 1935.
- «Rassegna nazionale», LXIII, 1941.
- «Italica», Jassi, Università Mihaileana di Jassi, II, 1942.
- «Conoscere», I, 1946.
- «Atti Istituto Veneto Scienze, Lettere, Arti», CXVI, Venezia, Tip. C. Ferrari, 1953-54.
- «Renaissance Tanulmányok», Budapest, 1957.
- «Studi... in onore di R. Cessi», Roma, 1958.
- «Berliner Byzantinistische Arbeiten», XVI, 1960.

- Nature and love in the late Middle Ages*, Berkeley/Los Angeles, University of California, 1963.
- «Studi sul Boccaccio», Vol. II, 1964.
- «Italica», XLV, 1968.
- «Studi sul Boccaccio», IX, 1975.
- Convegno di Nimega su Boccaccio, 1975. Atti del Convegno di Nimega 28 – 29 – 30 ottobre/1975*, a cura di C. Ballerini, Patron, Bologna, 1976.
- Boccaccio: secoli di vita. Atti del convegno internazionale Boccaccio 1975. Università di California, Los Angeles, 17 – 19 ottobre 1975*, a cura di M. Cottino – Jones e E. F. Tuttle, UCLA, Ravenna, Longo, 1977.
- Realismus in der Renaissance*, Berlin – WEIMAR, 1977.
- «Miscellanea storica della Valdelsa», LXXXIII, 1977.
- «Maia», XXIX – XXX, 1977 – 78.
- «Studi sul Boccaccio», XI, 1979.
- «Studi sul Boccaccio», XII, 1980.
- «Studi e problemi di critica testuale», 22, 1981.
- «Studi sul Boccaccio», XIII, 1982.
- Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca, Boccaccio e dintorni*, Firenze, L.S. Olshki, 1983.
- Miscellanea storica della Valdelsa*, 89, n. 2-3 (maggio – dicembre 1983).
- «Studi sul Boccaccio», XIV, 1984.
- «Romania», 426 – 27, 1986.
- «Lingua e Letteratura», V, 1987.
- «Studi sul Boccaccio», XVI, 1987.
- «Il Messaggero» (Roma), 29, XII, 1988.
- «Annali della Facoltà di Magistero della Università di Cagliari», 1991-92.
- «Studi sul Boccaccio», Vol. XXVI, 1991/92.
- «Giornale storico della letteratura italiana.», CXI, 1994.
- «Quaderni Medievali», 39, 1995.
- «New Literary History», XXX, 1999.
- Autori e lettori di Boccaccio: atti del Convegno internazionale di Certaldo, 20 – 22 settembre 2001*, a cura di M. Picone, F. Cesati, Firenze, 2001.
- «Studi sul Boccaccio», Vol. XXIX, 2001.
- Giardini celesti, giardini terrestri: Atti del Convegno*, Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, Certaldo, Nuova Grafica Fiorentina, 2006.
- Modern Language Notes*, fasc. 1, 1, 118.
- MLN, CXXII, 1, 2007.

MICHELE COLOMBO EDITORE DEL *DECAMERON*

1. Nel panorama italiano degli studi linguistici del primo Ottocento, la figura dell'abate trevigiano Michele Colombo (1747-1838) si distingue per gli innumerevoli saggi che dedicò alla lingua in prosa e al genere novellistico, componendo, altresì, egli stesso un certo numero di novelle.¹ Nel 1812 la pubblicazione delle *Lezioni su le doti di una culta favella*, operetta in cui indicava le doti necessarie per scrivere e parlare bene, gli ottenne unanimi riconoscimenti di insigne linguista da parte dei suoi contemporanei.² Nello stesso periodo, curò una prima edizione del *Decameron* di

¹ Per una prima informazione su Michele Colombo rimandiamo a ETATEO, *Colombo, Michele*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 27, (1982), pp. 129-32 e G. ZAGONEL, *Michele Colombo (Campo di Pietra 1747-Parma 1838)*, *Bibliografia*, Vittorio Veneto, Dario De Bastiani, 2002. Pubblicate sotto lo pseudonimo di Angelo (Agnol) Piccione, le novelle colombiane uscirono, per lo più singolarmente, durante la vita di Colombo (*L'asino mutato in frate. Novella di mess. Agnolo Piccione*, s. l., Omate, 1810; *Novella di messer Agnol Piccione non più stampata*, Parma, Giuseppe Paganino, 1821; *Di una beffa che fece un romito ad un contadino, Novella di messer Agnol Piccione*, Treviso, Francesco Andreola, 1822). Altre, rimaste inedite, furono pubblicate, insieme a quelle di altri autori, dopo la morte di Colombo (*Novelle edite ed inedite di Antonio Cesari d. o. di Verona, con alcune di Michele Colombo*, Firenze, Magheri, 1840; *Due novelle di Girolamo Rosasco, una di Eustachio Manfredi, una di Tommaso Crudeli e un'altra inedita di Michele Colombo*, Lucca, Tipografia di A. Fontana, 1855). Una raccolta d'autore uscì, sempre postuma, a Livorno nel 1868: *Novellette edite ed inedite dell'abate Michele Colombo*, Livorno, Francesco Vigo, 1868. Pubblicata in soli cinquanta esemplari, quest'edizione comprende quattordici «novellette» già edite in precedenza nel *Discorso intorno all'ammaestramento che più conviene a' fanciulli dell'abate Michele Colombo*, Parma, per Giuseppe Paganino, 1828, con l'aggiunta dell'inedita *Due casi inverosimili e pur veri* (pubblicata, però, singolarmente sempre da Vigo nello stesso 1868).

² Le *Lezioni* colombiane furono composte e pubblicate dall'autore con l'editore Giuseppe Paganino di Parma nel corso di un lungo periodo ed ebbero, anche durante

Giovanni Boccaccio e, anche se il suo lavoro consistette soprattutto in una serie di annotazioni linguistiche all'opera trecentesca, è degna di nota la circostanza che egli lavorasse a questo testo non adottando una prospettiva purista, ma assumendo posizioni molto vicine a quelle di Vincenzo Monti, favorevole, come si sa, a una lingua non esclusivamente basata sull'uso degli autori del Trecento e aperta all'introduzione di alcuni forestierismi.

Ecco, per esempio, cosa scriveva Colombo riguardo alle concezioni linguistiche di Antonio Cesari, capofila dei puristi italiani, in una lettera inedita al canonico fiorentino Domenico Moreni (1763-1835), databile tra il 2 febbraio e il 22 maggio 1815:

È pure una gran cosa che quel benedetto uomo [Antonio Cesari] si sia fitto nel capo che non [vi] siano altri buoni scrittori toscani che que' del Trecento. Quantunque sia innamorato ancor io della semplicità e purezza del loro stile credo che il voler accostarsi troppo al far loro non sia cosa de' tempi nostri.³

Dunque Boccaccio non è accettabile come modello esclusivo per la lingua contemporanea, ma nonostante ciò assume, nelle analisi linguistiche di Colombo, un ruolo prioritario, in virtù della maestria con la quale, rispetto agli altri suoi contemporanei, seppe scrivere in prosa.

Nei suoi studi sullo scrittore toscano, l'abate si sofferma sia su questioni biografiche, come quelle relative al luogo di nascita, sia su questioni

la vita di Colombo, svariate edizioni in tutta Italia (Milano, Venezia, Genova, Napoli, Palermo). Le prime tre (*Della chiarezza*, *Della forza di una colta favella*, *Della grazia di una colta favella*) videro la luce nel 1812 insieme a *Il Catalogo di alcune opere attinenti alle scienze, alle arti e ad altri bisogni dell'uomo le quali quantunque non citate nel Vocabolario della Crusca meritano per conto della lingua qualche considerazione* (Milano, Mussi, 1812). Incrementate di un'unità furono ripubblicate, insieme ad altri scritti di Colombo, otto anni più tardi (*Lezioni sulle doti di una colta favella con una non più stampata sullo stile da usarsi oggidì ed altre operette del medesimo autore*, Parma, Giuseppe Paganino, 1820) e poi ancora nel 1823 (*Lezioni dell'abate Michele Colombo sulle doti di una colta favella*, Parma, Giuseppe Paganino, 1823). L'anno dopo una quinta lezione (*Del modo di maggiormente arricchire la lingua senza gustarne la purità*) fu pubblicata, insieme alle altre, in *Opuscoli dell'abate Michele Colombo, Edizione riveduta ed ampliata dall'autore*, Parma, Giuseppe Paganino, 1824-1837, 5 voll.: I, 1824, pp.3-123. Una sesta lezione fu edita nel 1830 (*Lezione dell'abate Michele Colombo intorno al favellare e scrivere con proprietà*, Parma, Giuseppe Paganino, 1830). Il complesso delle sei lezioni, rivedute da Colombo, fu ripubblicato nel 1833 (*Lezioni dell'abate Michele Colombo sopra le doti di una colta favella con la giunta di due nuove lezioni*, Parma, Giuseppe Paganino, 1833).

³ Parma, Biblioteca Palatina, 'Epistolario Colombo', Vol. I, pp. 75-77.

attributive, come la discussa paternità dell'*Epistola a Zanobi da Strada*.⁴ E quando si accinge a lavorare al *Decameron* esibisce una vasta conoscenza degli studi pregressi e non si sottrae al confronto con le edizioni del secolo XVI, che costituivano la *vulgata* e che avevano come testo base il cosiddetto 'Ottimo manoscritto', ossia il codice Laurenziano Pluteo XLII 1 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, vergato da Francesco Mannelli nel 1384. Tale tradizione sarà concordemente accettata dagli studiosi successivi e messa in discussione soltanto nel secolo XX con la dimostrazione dell'autografia del codice Hamilton 90, trascritto dall'autore negli ultimi anni della sua vita.⁵

Le edizioni della *vulgata* con le quali Colombo si confronta puntualmente nella preparazione del testo del *Decameron* sono la Giuntina del 1527, il testo dei Deputati del 1573 e le due stampe curate da Leonardo Salviati nel 1582 e nel 1587.⁶ Com'è noto, nel corso dei due secoli successivi verso queste edizioni si sarebbe registrato un atteggiamento di assoluta riverenza, tanto che, come ha ben visto Vittore Branca, qualsiasi edizione successiva dell'opera non sarebbe stata altro che una loro replica:

L'assoluta signoria delle edizioni del '73 e dell'82 per tutto il secolo XVII e parte del XVIII conferma sempre più questa venerazione; tanto che viene a formarsi una «legenda», quasi agiografica, anche sul

⁴ Le questioni sono affrontate nel carteggio con Alessandro Torri conservato in 'Epistolario Colombo', Vol. VI, pp. 495-557.

⁵ Per una descrizione dei codici manoscritti cfr. V. BRANCA, P. G. RICCI, *Un autografo del 'Decameron' (Codice Hamiltoniano 90)*, Padova, C.E.D.A.M., 1962; V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Boccaccio. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del «Decameron» con due appendici*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1991, pp. 211-22 e 309-26; S. CARRAI, *La prima ricezione del «Decameron» nelle postille di Francesco Mannelli*, in *Autori e lettori del «Decameron»*, Atti del convegno internazionale di Certaldo, 20-22 settembre 2001, a cura di M. PICONE, Firenze, Franco Cesati, 2002, pp. 99-112; M. CURSI, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Roma, Viella, 2007, pp. 47-51.

⁶ Le edizioni in questione sono: *Decameron di m. Giovanni Boccaccio nuovamente corretto et con diligentia stampato*, Firenze, Eredi Filippo Giunta, 1527 (d'ora in avanti citata come *Giunta 1527*); *Annotazioni et discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron di M. Giovanni Boccaccio, fatte dalli molto Magnifici Sig. Deputati da loro Altezze Serenissime sopra la correzione di esso Boccaccio*, Firenze, Giunti, 1573 (d'ora in avanti *Deputati 1573*); *Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci, cittadin fiorentino, di nuovo ristampato e riscontrato in Firenze con testi antichi e nella sua vera lezione ridotto dal cavalier Lionardo Salviati*, Venezia, per i Giunti di Firenze, 1582 (d'ora in avanti *Salviati 1582*); *Il Decameron di messer Giovanni Boccacci cittadin fiorentino, di nuovo ristampato, e riscontrato in Firenze, con testi antichi e alla sua vera lezione ridotto dal cavalier Lionardo Salviati*, Firenze, Giunti, 1587 (d'ora in avanti *Salviati 1587*).

trascrittore, accolta e divulgata persino dal più autorevole studioso del Boccaccio nel Settecento, il Manni. Così Francesco Mannelli diventa attraverso questi favoleggiamenti un «amico familiarissimo», anzi «compare» del Boccaccio.⁷

Se questi sono i principali testi di riferimento, l'abate, però, si rese conto che era opportuno indagare anche la tradizione a stampa successiva al Cinquecento e, pertanto, incluse sistematicamente nella sua collazione altre due edizioni del *Decameron*, una del 1718 e un'altra del 1761 (quest'ultima riproduzione diplomatica del manoscritto del Mannelli).⁸ Altre edizioni di cui Colombo si avvale, invece, solo sporadicamente, per lo più a sostegno delle lezioni da lui ritenute autentiche, furono le veneziane di Aldo Manuzio del 1522, di Gabriele Giolito del 1546 e di Girolamo Ruscelli del 1552, nonché la londinese di Paolo Antonio Rolli del 1725, come pure la milanese del Ferrario, uscita nel 1803, l'ultima prima di quella colombiana.⁹

Il *Decameron* di Colombo, privo del nome del curatore, vide la luce tra il 1812 e il 1814 presso la stamperia Blanchon di Parma in otto volumetti in

⁷ V. BRANCA, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 323.

⁸ La prima edizione, curata da Lorenzo Ciccarelli, è *Del Decamerone di messer Giovanni Boccaccio cittadino fiorentino*, Amsterdam [i.e. Napoli], s.e., 1718, 2 voll. (d'ora in avanti citata come *Ciccarelli 1718*); l'altra è *Il Decameron di m. Gio[vanni] Boccaccio tratto dall'ottimo testo scritto da F[rances]co d'Amaretto Mannelli sull'originale dell'Autore*, Lucca, Giusti, 1761 (d'ora in avanti *Giusti 1761*).

⁹ *Il Decamerone di m. Giovanni Boccaccio novamente corretto con tre novelle aggiunte*, Venezia, nelle case d'Aldo romano et d'Andrea Asolano, 1522 (d'ora in avanti citata come *Aldo Manuzio 1522*); *Il Decamerone di Giovanni Boccaccio di nuovo emendato secondo gli antichi esemplari per giudizio e diligenza di più autori, con la diversità di molti testi posta per ordine in margine, e nel fine con gli epiteti dell'autore, esposizione de' proverbi et de' luoghi difficili*, Venezia, presso Gabriele Giolito de' Ferrari, 1546 (d'ora in avanti *Giolito 1546*); *Il Decamerone di M. Giovan Boccaccio. Del 1527 nuovamente alla sua intera perfezione, non meno nella scrittura, che nelle parole ridotto per Girolamo Ruscelli, con le dichiarazioni, annotationi et avvertimenti del medesimo sopra tutti i luoghi difficili, regole, modi e ornamenti della lingua volgare et con figure nuove et bellissime che interamente dimostrano i luoghi ne' quali si riducevano ogni giornata a novellare et con un vocabolario generale nel fine del libro*, Venezia, Valgrisi, 1552 (d'ora in avanti *Ruscelli 1552*); *Il Decamerone di Messer Giovanni Boccaccio*, Londra, Tommaso Eldin, 1725 (d'ora in avanti *Rolli 1725*); *Decameron di messer Giovanni Boccaccio corretto ed illustrato con note tratte da vari dal dott. Giulio Ferrario*, Milano, Società tipografica de' Classici Italiani, 1803, 4 voll. (d'ora in avanti *Ferrario 1803*). Come risulta da qualche sporadica osservazione (cfr. più avanti il paragrafo 4, al punto 3), il testo-base del *Decameron* usato da Colombo per le sue annotazioni, e poi riprodotto dal tipografo nell'edizione a stampa, fu proprio questo del Ferrario, preferito, forse, soltanto per la sua facile reperibilità sul mercato.

sedicesimo.¹⁰ L'opera ottenne un successo immediato, tanto che a distanza di pochi anni, nel 1821, in una segnalazione fatta dalla rivista fiorentina «Antologia» venne palesata l'identità del curatore.

L'apprezzamento dei contemporanei per l'edizione colombiana, particolarmente elogiata da Bartolomeo Gamba (1766-1841) e da Ugo Foscolo (1778-1827), era dovuto al fatto che il curatore, pur non intervenendo sul testo-base, nell'apparato critico discuteva passi poco chiari e d'incerta lezione, avanzando nuove ipotesi di lettura sulla scorta dell'analisi delle varianti attestate dalla *vulgata* e di considerazioni sull'*usus scribendi* dell'autore.¹¹

Nell'edizione parmense il testo di Boccaccio è introdotto da un *Avviso dello stampatore*, da attribuire allo stesso Colombo, a cui segue la *Vita di Giovanni Boccaccio* scritta da Girolamo Tiraboschi (1731-1794). Il corredo critico vero e proprio consiste in una serie di note, in parte composte dal curatore e in parte ricavate dalle edizioni precedenti. Queste ultime vengono diligentemente elencate nell'*Avviso*, dove Colombo illustra i diversi ambiti e livelli di utilizzazione delle stesse nell'approntamento del suo apparato:

La prima di tutte quelle a cui ho avuto ricorso si è l'impressione del 1761 fattasi con iscrupolosa esattezza sopra il testo di Amaretto Mannelli, chiamato l'ottimo.¹² [...] ho [...] consultata in secondo luogo ne' casi dubbi la rarissima stampa del 1527, tenuta in sì gran pregio da' Deputati, che s'appigliarono ad essa principalmente allorché nell'esurgare che fecero il *Decameron* da tutto ciò che era in quest'opera

¹⁰ *Decameron di Messer Giovanni Boccaccio corretto ed illustrato con note*, Parma, Blanchon, 1812-1814, 8 voll. Nel 1812 uscirono i primi due volumi, l'anno successivo tutti gli altri, eccetto l'ultimo che vide la luce nel 1814.

¹¹ Scrive B. GAMBA, *Serie dei testi di lingua italiana e di altri esemplari del ben scrivere*, Venezia Alvispoli, 1828, p. 43: «Che questa edizione sia stata assistita dal dotto filologo ab. Michele Colombo, lo si rileva dall'Antologia di Firenze, Tomo V, c. 65. Meglio che in ogni edizione anteriore sono regolate l'ortografia e l'interpunzione, ed è possibilmente ridotta ad uniformità la scrittura. L'editore tenne sempre a riscontro il testo Mannelli, la ventisettana, i testi de' Deputati e del Salvati, la edizione del 1718, ed inoltre aggiunse succose note, che per lo più versano su cose grammaticali». Lusinghiero anche il giudizio di Ugo Foscolo su questa edizione: «L'uomo dotto che attese all'edizione di Parma intendendo di preservare la lezione del Manelli e agevolarla al più de' lettori, se ne giovò da maestro» (U. FOSCOLO, *Discorso sul testo del Decamerone di Messer Giovanni Boccaccio*, in Id., *Saggi e discorsi critici*, Edizione critica a cura di C. Foligno, Firenze, Le Monnier, 1953, p. 374).

¹² Per molto tempo si è creduto che l'«Ottimo manoscritto» fosse opera, non di Francesco Mannelli, ma del padre Amaretto.

dispiaciuto a' Padri del Concilio di Trento, s'adoperarono nel tempo stesso con ogni cura a restituirlo alla sua più genuina lezione. Ben si vede che grandissimo capitale io dovea fare altresì della edizione del 1573 ad essi dovuta, e trar vantaggio da tanta fatica. Di molto peso, oltre a queste, presso a me sono state medesimamente le due impressioni, di cui siamo debitori al Cavalier Lionardo Salviati, del 1572, e segnatamente quella di Venezia, firmata di mano di lui medesimo, [malgrado la data erronea Colombo intende qui indicare le edizioni *Salviati 158* e *Salviati 1587*] come pure le altre due che allegate furono dagli Accademici della Crusca nel loro Vocabolario, delle quali la prima non è che una fedele ristampa della veneta del 1527, e l'altra del 1718, [che] fu diligentemente assistita dal Ciccarelli.¹³

Passate rapidamente in rassegna queste edizioni, Colombo enuncia i criteri che hanno guidato il suo lavoro di editore, in particolare enfatizza la cura da lui riservata alla veste grafica dell'opera, alla cui «scrittura» si è preoccupato di conferire «uniformità» per quanto possibile; nondimeno, di fronte alle oscillazioni, attestate dalla *vulgata*, tra forme equipollenti, per ciascuna di esse, non ha potuto fare a meno di seguire la tradizione:

Molto a cuore mi è stato in oltre il ridurre quanto era possibile a certa uniformità la scrittura; ma questo non mi è potuto sempre venir fatto; perocché dove tutti i buoni testi s'accordan fra loro io non potea fare diversamente da quel che in essi ritrovai. Da ciò procede che incontrerà il lettore anche nella presente edizione dove *pestilenziale* e dove *pistelenziale*; e in un luogo *pestilenza* e in un altro *pistolenza*: e così parimenti *osono*, quantunque adoperar soglia anche il Boccaccio i verbi della prima coniugazione nella terza persona del numero del più come s'usano oggidì; e dica ancora egli *amano* e non *amono*, e così discorrendo. Parimenti egli troverà in alcun luogo *mosterrà* e in alcun altro *mostrerà*; e nella Nov[ella] X della Giornata seconda *dovevate*, *faciavate* e *sapevate*, la quale uscita non fu solito dare il Boccaccio a così fatti verbi nella più parte degli altri luoghi. Queste diversità di scrittura, perocchè si rinvencono allo stesso modo in tutti i migliori testi, non è da credersi che vengano da' Copisti, ma dall'Autore medesimo, e però, siccome sue, erano da ritenersi; e grande arroganza sarebbe stata il mettervi mano con la intenzione di renderne la scrittura uniforme.¹⁴

¹³ *Decameron di Messer Giovanni Boccaccio corretto ed illustrato con note*, cit., I, pp. III-V.

¹⁴ Ivi, pp. VI-VII.

Il curatore usa invece maggiore libertà nell'ortografia e nella punteggiatura, adattandole all'uso del suo tempo, con qualche segnalata eccezione; per esempio, la forma congiuntiva «et», attestata dalle edizioni prese a modello, viene conservata, soprattutto perché «la mutazione da farsi della lettera *t* nella lettera *d* sarebbe stata tanto frequente, che senza grave impiccio non si sarebbe potuta fare».¹⁵

Segue poi un ragguaglio sulla tipologia di note poste al testo, sia su quelle inedite, sia su quelle che sono state riprese dalle edizioni precedenti:

... si sono tenute in questa ristampa tutte quelle [note] che servono o a dilucidar qualche luogo alquanto intralciato, ovvero a mostrar la bellezza e la leggiadria di qualche locuzione, o pure a rilevarne il difetto, e così discorrendo; le quali cose comechè si possano per la più parte considerare come minuzie, ad ogni modo divengono di molta importanza trattandosi di uno de' più grandi luminari della lingua toscana. Non se ne sono tolte via se non alcune poche le quali non aveano punto che fare col testo [...]. Alcune altre al contrario (le quali si vedranno segnate con una crocetta) se ne sono aggiunte in questa edizione dove per rischiarar qualche passo alquanto difficile dell'Autore, dove per accennar qualche varia lezione la quale s'è creduta degna d'esser mentovata, e dove finalmente per rilevar qualche abbaglio preso da alcuno degli Autori delle altre Note. [...] le Note le quali si sono aggiunte versano per lo più sopra cosucce grammaticali.¹⁶

La pubblicazione dell'edizione parmense non va intesa come il culmine degli studi boccacciani dell'abate, ma al contrario il punto di partenza da cui, negli anni successivi, prenderanno avvio una serie di interventi sulla lingua di Boccaccio, che lo porteranno poi a curare una seconda edizione del *Decameron*, a cui attenderà, senza vederne la conclusione, fino alla morte.

Nel frattempo, però, l'acribia del lavoro condotto da Colombo è ampiamente riconosciuta e il testo del 1812-1814, privo di note, è utilizzato per la *Raccolta de' novellieri italiani*, pubblicata a Milano da Giovanni Silvestri nel 1816. L'editore lombardo giustifica in questo modo la preferenza accordata a quest'edizione rispetto a quella curata da Gaetano Poggiali (1753-1814) nel 1789:¹⁷

¹⁵ Ivi, p.VIII.

¹⁶ Ivi, p.VIII-IX.

¹⁷ *Il Decamerone di messer Giovanni Boccaccio cittadino fiorentino*, Londra, Bancker [i.e. Livorno, Masi], 1789-1790, 4 voll.

È noto ormai che questa recente edizione fu provocata e laboriosamente assistita dal ch. sig. abate D. Michele Colombo, soggetto intelligentissimo quant'altro mai in fatto di nostra lingua; e questo lavoro venne da lui arricchito di un'erudita prefazione in nome di stampatore.¹⁸

Nel plauso generale che accolse l'edizione colombiana non mancarono, tuttavia, voci fuori dal coro. Nel 1821 l'accademico cruscante Luigi Fiacchi (1754-1825) nelle sue *Osservazioni sul Decameron* sottopose il lavoro di Colombo a un'analisi minuziosa, muovendo numerose obiezioni alle scelte dell'editore:

Un'edizione assai commendabile del *Decameron* del Boccaccio eseguita in otto piccoli volumi in Parma negli anni '12 '13 e '14 di questo secolo, essendomi venuta non ha gran tempo alle mani, nascer mi fece il desiderio di ragionare sopra quella eccellentissima prosa, in cui è riposta del nostro idioma Toscano sì meravigliosa ricchezza. Ad essa non manca il pregio essenzialissimo della correzione, il quale ad altre edizioni ancora non si può senza ingiuria negare: ma ciò che la distingue dall'altre sì è un buon corredo di utili annotazioni per la più parte grammaticali, tratte o dalle antecedenti edizioni, o aggiunte dall'editor Parmigiano, il quale dir posso pubblicamente essere il Ch. Sig. D. Michele Colombo nostro Socio corrispondente, perciocché ne trovo svelato il nome nella Prefazione premessa al *Decamerone* stampato in Milano nell'anno decorso 1816 con esso gli altri Novellieri Italiani. E siccome in quelle annotazioni io riponeva grande importanza pel fatto di nostra lingua, esaminando con quella maggiore sollecitudine che per me si poteva, tanto i luoghi intralciati del testo quanto le appostevi annotazioni, mi venne fatto di gettar sulla carta un certo numero d'osservazioni, se buone o cattive non so; e queste al vostro rispettabil giudizio, eruditi Accademici, desidero di sottoporre.¹⁹

Le «osservazioni» di Fiacchi non riguardavano, però, solo il versante ecdotico del lavoro di Colombo, ma toccavano un aspetto dell'attività editoriale sui testi antichi, neppure sfiorato dall'abate. L'accademico toscano faceva notare, infatti, che, mentre esistevano molti commenti della *Commedia* di Dante e del *Canzoniere* di Petrarca, nella storiografia letteraria

¹⁸ *Raccolta de' novellieri italiani*, Milano, Silvestri, 1816, p. XL.

¹⁹ *Osservazioni di Luigi Fiacchi sul Decamerone di Messer Giovanni Boccaccio, con due lezioni dette dal medesimo nell'Accademia della Crusca*, Firenze, Magheri, 1821, pp. 1-2.

italiana il *Decameron* appariva complessivamente trascurato sotto il profilo dell'illustrazione storico-documentaria e dell'esegesi testuale.²⁰ Dunque, pur riconoscendo i meriti dell'edizione parmense, Fiacchi riteneva che, essendo l'opera di Boccaccio scritta in un'epoca «alquanto remota», si dovesse lavorare al testo annotandolo non solo dal punto di vista grammaticale, ma corredandolo anche di un vero e proprio commento:

Né alcuno si faccia a credere che l'insigne libro di cui favello sia di sì agevole intelligenza, e tanto scevro d'intralciate e nodose maniere, che non vi sia di mestieri il soccorso di chi le disciolga. Un'occhiata all'edizione Parmense basta per dimostrare il contrario: e se una soverchia affezione ai miei pensieri non mi rende ingannato, forse le osservazioni ch'io vi presento inutili totalmente non sono. Dirò anche di più che dopo le illustrazioni già fatte vi riman tuttora da esercitare le penne dei critici per accertare e schiarire ciò che vi rimane di dubbioso e d'oscuro. Senzachè ove pur si volessero avere in dispregio le annotazioni grammaticali, siccome son quelle presso che tutte, che adornano l'edizione di Parma, non è mio divisamento che a queste sole restringere la proposta illustrazion si dovesse. Le opere che ci vengono da un'età alquanto remota hanno per lo più bisogno che si sviluppino le storie e i fatti particolari contemporanei, di che fanno alcun cenno, e che si pongano in buona luce le costumanze vecchie, variate al variare dei tempi, le quali generar sogliono oscurità specialmente in chi si figura col mezzo di ciò che usa al dì d'oggi intendere pienamente ciò che usava in antico.²¹

La diversa impostazione metodologica dei due studiosi, senz'altro espressione di una divergenza di interessi (preponderatamente linguistici e formali per Colombo, storici e contenutistici per Fiacchi), sembra tuttavia riflettere anche un cambiamento, diciamo pure epocale, nell'approccio alla lettura dei classici: alla meticolosa attenzione per le fonti (in questo caso per l'«origine» del testo), tipici dell'erudizione settecentesca, subentra, indotta dal rinnovamento della sensibilità romantica, un'acuta esigenza di illustrazione e contestualizzazione storica dell'opera letteraria, aspetto che, tra l'altro, segna, secondo Branca, il vero spartiacque della critica e degli studi su Boccaccio tra Sette e Ottocento.²²

²⁰ Cfr. *ivi*, pp.3-4.

²¹ *Ivi*, pp.4-5.

²² Cfr. G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 2008⁹, pp. LXIV-LXV.

Fiacchi analizza le edizioni precedenti utilizzate da Colombo e ritiene superflua la loro riproposizione, giudicando le note inedite dell'abate l'aspetto più interessante della stampa parmense:

Di tutti questi [testi] si è fatto un discreto uso nell'edizione Parmense; e ancorché discreto, pur confesso che a talora mi è sembrato soverchio, perciocché sonovi alcune note da essi tratte, che non vaglion la pena di leggerle. Torno a dire che quel di meglio che ivi si trova è dell'Annotator Parmigiano, e se alcuna volta mi oppongo ai di lui sentimenti, ciò non vuol dire ch'io apprezzi le sue note meno che l'altre, ma sì bene che le ho considerate di più, perché più le ho stimate.²³

E prosegue:

Ma grande utilità per sì fatto lavoro si può sperar di ritrarre principalmente dalle Annotazioni dei Deputati del '73 e dagli Avvertimenti sul Decameron di Lionardo Salviati. Di questi ha fatto giudiziosamente grand'uso il Sig. Colombo; e siccome non sempre è vero, o piace, tutto ciò che è scritto dai gran Maestri, così da loro alcuna volta egli discorda, com'io pure discordo alcuna volta dal suo parere, senza che il merito dei Deputati e del Salviati da lui si scemi, o si scemi da me il merito da lui.²⁴

Le *Osservazioni sul Decameron* furono subito lette da Colombo, che nel carteggio con Moreni ne discute ampiamente, già a partire da una lettera del 3 agosto 1821. Successivamente, in più occasioni, non farà mistero al canonico fiorentino delle sue remore nei confronti di alcune posizioni dell'accademico. In particolare, in due lettere datate 6 e 14 novembre 1821, Colombo discute due lezioni del testo boccacciano che lo avevano visto in disaccordo con Fiacchi. Qualche anno dopo, nel 1827, le due epistole furono rese pubbliche, secondo una consuetudine del tempo, all'interno di una raccolta di *Opuscoli* colombiani.

Nella prima lettera l'attenzione è focalizzata su un passo della nona novella della decima giornata. La lezione discussa, proposta nell'edizione parmense, è «difetto-commettere», a cui Fiacchi aveva opposto «diletto-ommettere».

A proposito di questo luogo Fiacchi aveva scritto:

²³ *Osservazioni di Luigi Fiacchi sul Decamerone di Messer Giovanni Boccaccio*, cit., p. 11.

²⁴ Ivi, p. 12.

Il Sig. Colombo alla pag. 356 del T[omo] 8 G[jornata] 10 N[ovella] 9 pone una giudiziosissima nota sul correggere anche i Testi antichi ove sono evidentemente scorretti [...]. Egli nella nota citata difende la voce *difetto*, che hanno alcune stampe, e riprova *diletto* dei testi a penna. Il luogo della novella è questo: Il Saladino prende commiato da Messer Torello, e gli dice: *Vi prego... che voi, avendo in ordine poste le vostre cose di Lombardia, una volta almeno a vedermi vegniate, acciò che io possa in quella, essendomi d'avervi veduto rallegrato, quel difetto supplire, che ora per la vostra fretta mi convien commettere*. Io propongo un'emendazione diversa da quella del Sig. Colombo, ritenendo la voce *diletto* del testo Mannelli, e leggendo così *acciò che io possa in quella, essendomi d'avervi veduto rallegrato, quel diletto supplire, che ora per la vostra fretta mi convien ommettere*. A me pare assai facil cosa che nella troppa vicinanza delle parole dei Testi antichi la lettera *e* ultima della voce *conviene* sia potuta divenire una *c* nel principio della voce seguente. Senzachè *diletto* apparisce più in concordia con la clausola antecedente [...]. Finalmente siccome *difetto* qui vuol dire la mancanza di godere della dimestichezza di Messer Torello, la quale unicamente da lui veniva volendo egli partire, non mi pare che quel *mi convien commettere il difetto* stia molto bene in bocca del Saladino.²⁵

Colombo rivendica però la sua lezione, anche se in contrasto con la tradizione, e ipotizza per questo luogo un possibile *lapsus calami* di Boccaccio, che avrebbe reso la *f* con la *l*. Per Colombo, infatti, l'emendamento di *l* in *f* risulta più economico di quello proposto da Fiacchi, che ridà senso alla frase lasciando immutato «diletto», ma correggendo «commettere» con «ommettere». A rinforzo della sua ipotesi Colombo fa notare che «difetto» si lega meglio di «diletto» al verbo «supplire».²⁶ E a conclusione dell'epistola scrive:

...io temo forte che si opponga alla proprietà della lingua il dir ch'altri «ometta» un «diletto», stantechè non può usarsi propriamente il verbo «ommettere» se non parlandosi di cose che si debbono fare nella categoria delle quali non entra il «diletto». Volendo pertanto serbare la proprietà del linguaggio, io dirò bensì “ch'io m'astengo da un diletto”, o “ch'io mi privo di un diletto”, ma non dirò mai che “io ometto un diletto”. Quindi è che il Boccaccio, sovrano maestro massimamente in

²⁵ Ivi, pp. 45-46.

²⁶ Cfr. M. COLOMBO, *Opuscoli*, Parma, Giuseppe Paganino, 1824-1837, 5 voll.: III, 1827, pp. 173-174.

ciò che spetta alla proprietà della lingua, se avesse adoperata la parola «diletto», avrebbe detto, secondo che io penso, “del quale ora per la vostra fretta mi conviene privarmi”, o cosa simile, e non già “che mi conviene omettere”.²⁷

Sarà curioso osservare come il contenzioso nato tra i due studiosi intorno a questo luogo testuale risulti salomonicamente risolto a favore e contro entrambi dalla lezione dell'autografo hamiltoniano, che riporta la coppia «diletto–commettere», come si legge nell'edizione Branca:

E per ciò, prima che io a Dio vi comandi, vi priego per quello amore e per quella amistà la quale è tra noi, che di me vi ricordi; e, se possibile è, anzi che i nostri tempi finiscano, che voi, avendo in ordine poste le vostre cose di Lombardia, una volta almeno a veder mi vegniate, acciò che io possa in quella, essendomi d'avervi veduto rallegrato, quel *diletto* supplire che ora per la vostra fretta mi convien *commettere*.²⁸

L'altro passo su cui i due studiosi si confrontano cade nella settima novella della terza giornata. Scrive Fiacchi:

G[iornata] 3 N[ovella] 7 T[omo] 3[pagina] 173. *mi disposi a non voler più la dimestichezza di lui; e per non averne cagione, sua lettera, né sua ambasciata più vollen ricevere* (parla Ermellina). Il Sig. Colombo pone qui una giudiziosa nota osservando che nel testo Mannelli era *ritenere*, ma da mano posteriore fu sostituito *ricevere*, come leggesi nelle edizioni del '27 e dei Deputati. Stima che con proprietà si dica *ritenere lettere*, ma non già *ritenere ambasciate*, e si protesta che egli continuerà a credere che *ricevere* sia da leggersi in questo luogo, finché non si mostri che o dal Boccaccio o da altri autorevoli Scrittori sia stato adoperato *ritenere* nella significazione di *ricevere*. Io non saprei né vorrei contraddire al Sig. Colombo, mosso ancora dall'aver io trovato *ricevere* nei tre testi a penna Magliabechiani. Inclino dunque ad abbracciar l'opinione d'un amico sì dotto e solamente vorrei che noi non ci allontanassimo dall'ottimo Testo se non dopo aver fatto inutili sforzi per sostenerlo. Il perché esporrò alcune mie riflessioni, le quali o sieno d'alcun peso, o no, non rileva: basta solo che dir non si possa che sia stato troppo leggermente rigettato il Testo Mannelli.²⁹

²⁷ Ivi, p. 175.

²⁸ G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, cit., pp. 885–886.

²⁹ *Osservazioni di Luigi Fiacchi sul Decamerone di Messer Giovanni Boccaccio*, cit., p. 62.

Nonostante nel codice Mannelli sia attestata la lezione «ritenere», Fiacchi sarebbe anche d'accordo a recepire la lezione colombiana «ricevere» □ riportata, tra l'altro, anche da tre dei quattro codici Magliabechiani da lui consultati a Firenze □,³⁰ ma si dimostra restìo ad abbandonare la *vulgata*. L'abate insiste però sulla sua scelta «ricevere» e, per avvalorare ancora di più la sua posizione, nella seconda lettera a Moreni del 14 novembre 1821 svolge un'analisi linguistica dei verbi «ricevere», «ritenere» e «tenere» che, a suo avviso, già di per sé basterebbe a giustificare la sua lezione. Agli argomenti linguistici, tuttavia, ritiene di poter aggiungere alcune considerazioni paleografiche:

Io sono pertanto d'avviso che non *ritenere*, ma *ricevere* stesse nel manoscritto originale del *Decamerone* e che per la somiglianza che v'ha non di rado (ne testi antichi massimamente) nella forma delle due lettere *c* e *t*, in cui la superior curvatura dell'una può facilmente pigliarsi per la spranghetta dell'altra e per quella ancora maggiore che trovasi tra la lettera *n* e la lettera *u*, com'essa si scriveva a que' tempi, il copiator di questo testo abbia letto e trascritto invece di *riceuere ritenere*.³¹

Questa volta l'intuizione di Colombo coglie nel segno e, infatti, la lezione «ricevere» si trova confermata dal codice hamiltoniano nell'edizione Branca.

A prescindere dai due casi qui riportati, è da segnalare come l'abate, anche a fronte di una tradizione concorde, non si periti a intervenire sul testo, seppure solo in nota, proponendo emendamenti e lezioni congetturali, nonché soffermandosi ad analizzare presunti errori di copia, per i quali formula ipotesi su come si siano potuti materialmente produrre e tramandare.

Nonostante la polemica ingaggiata con Fiacchi, nel 1827, in concomitanza con la pubblicazione delle due epistole a Moreni, il testo colombiano del *Decameron* (questa volta unitamente al suo apparato critico) fu scelto per l'edizione delle *Opere volgari* di Boccaccio curata da Ignazio Moutier per l'editore Magheri di Firenze. Il curatore, che si proponeva di dare finalmente una raccolta delle opere del Certaldese ciascuna nella migliore edizione fino a quel momento approntata, in merito alla scelta dell'edizione decameroniana da riprodurre, scriveva nell'*Introduzione*:

³⁰ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, mss. Magliab. VII, 683; XXIII, 127; XXIV, 157; XXV, 348.

³¹ M. COLOMBO, *Opuscoli*, cit., III, 1827, pp. 178-179.

... confesso d'essermi interamente servito dell'edizione di quest'opera eseguita in Parma nel 1812 per opera e studio del diligentissimo Sig. ab. Michele Colombo. Quest'edizione è la più accurata di quante ne sono state fatte fin qui, e meritava d'essere preferita sopra qualunque altra.³²

2. L'interesse di Colombo per Boccaccio non rimase circoscritto alla tradizione del *Decameron*. Nel *Ragionamento intorno all'eloquenza dei prosatori italiani*, pubblicato nel 1828, lo studioso analizzava attentamente gli aspetti propriamente retorici e stilistici della prosa del Trecentista, nella quale giungeva ad avvertire un'eco della solennità della prosa classica:

Egli [Boccaccio] nientedimeno, dotato e d'un'immaginativa molto vivace e d'un sentimento molto esquisito, poté fino ad un certo segno innalzar la sua prosa alla maestà della prosa latina, e spargervi tuttavia per entro quella vivacità e mettervi quel calore che traspira da per tutto nel suo *Decamerone*; ma questo fu singolar prestigio per lui.³³

Netta, però, è la presa di distanza dal classicismo di Pietro Bembo che, avendo eletto la scrittura boccacciana a paradigma unico della prosa volgare moderna, aveva favorito, secondo Colombo, la proliferazione di emuli esangui e freddi del grande modello trecentesco:

Ma nel Bembo e ne' seguaci di lui non era l'anima del Boccaccio; e trovasi bensì nella loro prosa la scioltezza de' vocaboli, trovasi la proprietà delle locuzioni, trovasi il numero e l'armonia del periodo; ma il fuoco, la vigoria, l'allettamento che sparsevi nella sua il grande antesignano di quella scuola nella prosa loro non si trova. Intesi gl'imitatori di lui quasi unicamente alla purezza della lingua, alla leggiadria dei modi del dire, alla dignità de' periodi, ed alla loro armonia, che è quanto a dire all'esteriore della favella, appagando molto l'orecchio, poco dicono all'intelletto, e freddo lasciano il cuore.³⁴

Per Colombo, dunque, ciò che Boccaccio sa fare non è insito solo nello stile della sua prosa e nella purezza della sua lingua, ma nella capacità di parlare «all'intelletto» e al «cuore». E proprio a partire da questo elemento,

³² *Opere volgari di Giovanni Boccaccio corrette sui testi a penna*, Firenze, Magheri, 1827-1834, 17 voll.: I, 1827, p. XI.

³³ M. COLOMBO, *Ragionamento intorno all'eloquenza de' prosatori italiani*, in Id., *Opuscoli*, cit., IV, 1828, p. 13.

³⁴ *Ibidem*.

mai dimentico della sua vocazione pedagogica, incita i giovani scrittori a non farsi pedissequi imitatori della lingua dei trecentisti, ma a seguire l'insegnamento di Boccaccio e di altri autori nel forgiarsi una lingua capace di descrivere la realtà del proprio tempo.³⁵

A distanza di poco meno di un decennio dalla pubblicazione del *Ragionamento*, nel 1837, in procinto, come si vedrà nel prossimo paragrafo, di metter mano a una seconda edizione del *Decameron*, Colombo tornò di nuovo sui due passi che Fiacchi aveva messo in discussione e, riprendendo gli argomenti sostanzialmente già esposti nelle lettere a Moreni, pubblicò *Tre dicerie sopra alcuni luoghi del Decameron del Boccaccio*.³⁶ La prima «diceria», ovvero discorso, affronta il tema della «purezza e proprietà della lingua»³⁷ attraverso l'analisi della settima novella della terza giornata; la seconda, sempre prendendo spunto dalla medesima novella, si sofferma ad analizzare la «sintassi»;³⁸ il terzo discorso, mediante l'analisi della prima novella della settima giornata, passa in rassegna gli «eleganti modi di dire».³⁹

Le *Tre dicerie* sono uno degli ultimi lavori pubblicati da Colombo, che sarebbe morto di lì a poco, nel giugno del 1838. Boccaccio prosatore, però, sarebbe tornato protagonista della *Lettera scritta dall'autore ad un giovane suo amico intorno alla lingua de' trecentisti e alla moderna*, pubblicata postuma nel 1840. Nella *Lettera*, dopo aver delineato le caratteristiche della prosa due-trecentesca, Colombo si spinge a proclamare la superiorità della prosa del Certaldese persino su quella del padre Dante:

In quanto è al lavoro del periodo, poco d'arte si scorge nella prosa del Trecento prima che comparisse il Boccaccio. Il medesimo Dante, il quale è tanto a lui superiore nella poesia, nella prosa restagli dietro [...] Egli innalzò la prosa italiana a maggior dignità.⁴⁰

³⁵ Lo stesso concetto è espresso da Foscolo, per il quale il romanzo contemporaneo, come la novella nel Trecento, si deve servire «dello stile de' suoi tempi, vale a dire della maniera di vedere e di sentire dei suoi contemporanei» (U. FOSCOLO, *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale*, in Id., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 263).

³⁶ M. COLOMBO, *Tre dicerie sopra alcuni luoghi del Decameron del Boccaccio*, in Id., *Opuscoli*, cit., V, 1837, pp. 55-72.

³⁷ Ivi, p. 57.

³⁸ Ivi, p. 64.

³⁹ Ivi, p. 69.

⁴⁰ M. COLOMBO, *Lettera scritta dall'autore ad un giovane suo amico intorno alla lingua de' trecentisti e alla moderna*, in *Prose istruttive intorno allo studio della lingua italiana del sacerdote Michele Colombo colle notizie biografiche*, Parma, Pietro Ficcadori, 1840, p. 214.

3. La riflessione di Colombo sull'opera boccacciana percorre, dunque, l'intero arco della vita e dell'attività di questo intellettuale. Poco sopra accennavamo a una seconda edizione del *Decameron* al cui allestimento l'abate veneto cominciò a lavorare nel suo ultimo anno di vita. Il progetto, che si presentava come revisione ed aggiornamento della stampa precedente, forse stimolato dal confronto con Luigi Fiacchi, era stato intrapreso anche per contrastare una serie di edizioni contraffatte uscite con il nome di Colombo. Colto da morte mentre ancora lavorava all'opera, lo studioso lasciò materiali sufficienti perché, completati e ordinati da Pietro Dal Rio, l'edizione potesse vedere la luce a Firenze per i tipi di David Passigli nel 1841. Nella *Prefazione*, scritta da Dal Rio, l'edizione colombiana del 1812-1814 è oggetto di rinnovati encomi:

Le cure e l'opera che Michele Colombo pose nella stampa del *Decameron* di G. Boccaccio, uscita a Parma nel MDCCCXII-XIV, acquistarono tal nome presso il mondo letterato, che tutte le altre fatiche, da più eruditi ingegni in più secoli spesevi intorno ne hanno perduto il vanto. E tal fama non è, come spesso avviene, dispensata con ingiustizia, giacché nel suo lavoro campeggia costantemente e il gusto nella lezione, e il criterio nelle note, e 'l discernimento nell'ortografia e punteggiatura, e, quello che mette il colmo a sì rare parti, la invidiabil correzione.⁴¹

Le «molte *Correzioni e Aggiunte* dal Colombo proprio dettate a miglioramento del suo lavoro» vantate nella *Prefazione* consistevano, per lo più, in una serie di nuove annotazioni dell'abate, in aggiunta alle vecchie (queste ultime in taluni casi corrette), integrate dalle annotazioni tratte da tutte le edizioni della *vulgata* collazionate da Colombo. Completavano l'edizione lo stesso *Avviso ai lettori* presente nell'edizione del 1812-1814 e la biografia boccacciana (1806) di Giovan Battista Baldelli Boni (1766-1831), che rimpiazzava la *Vita di Boccaccio* scritta da Tiraboschi presente nell'edizione di Parma. Tale sostituzione, pur essendo un'iniziativa di Dal Rio, poteva contare su un avallo virtuale di Colombo:

Per conto poi di render questo libro più apprezzato e utile agli studiosi, io sono stato da buone ragioni confortato a premettervi non la breve e imperfetta *Vita del Boccaccio* tolta dal Tiraboschi, come fece

⁴¹ G. BOCCACCIO, *Il Decameron con le annotazioni dei Deputati, di M[fichele] Colombo e di P[ietro] Dal Rio*, Firenze, David Passigli, 1841, p.a.

il Colombo, ma sì quella che ne compilò Gio. Battista Baldelli, della quale esso Colombo pronunciò che era scritta con giudiziosa critica e con iscelltissima erudizione.⁴²

Malgrado la cura con la quale fu condotta l'edizione fiorentina, dove sono opportunamente distinte con apposita segnalazione le note colombiane già presenti nell'edizione parmense (contrassegnate COLOMBO), da quelle riviste o aggiunte *ex novo* (segnate, rispettivamente, COLOMBO CORR. e COLOMBO INED.), essa, forse per difetto di adeguata recensione, non riuscì a soppiantare nell'apprezzamento dei contemporanei la prima stampa, che ancora nel 1843 serviva da modello per il testo di alcune novelle boccacciane edite nella collana scolastica *Classici scelti italiani antichi e moderni*, stampata a Milano, a cura di Achille Mauri e Francesco Cusani, per la Tipografia e Libreria Pirotta. Ecco cosa scrive Giovanni Battista De Capitani D'Arzago (1816-1895), responsabile della scelta delle novelle boccacciane, a proposito della fonte da cui le aveva tratte:

... [abbiamo] sempre tenuto a riscontro l'edizione del 1812 assistita dal dotto filologo ab. Michele Colombo, come si rivela dall'Antologia di Firenze (Tomo V, c. 65). Meglio che in ogni edizione anteriore, sono in questa regolate, al dire del Gamba, l'ortografia e l'interpunzione, ed è possibilmente ridotta ad uniformità la scrittura.⁴³

Un'ultima riproposizione del *Decameron* curato da Colombo, ancora una volta preferendo il testo del 1812-1814 a quello dell'edizione postuma, si avrà nel 1849 a Milano per Giuseppe Reina.⁴⁴ Nell'*Avviso* premesso all'opera l'editore elogia la cura filologica e le osservazioni linguistiche di Colombo:

Tra le innumerabili edizioni del Decamerone che l'Italia possiede, quella di Parma dell'anno 1813 ottenne il primo vanto così per la genuinità della lezione in più luoghi con grande acume di critica restituita, come per l'accuratezza della correzione in tutte le parti che spettano all'or-

⁴² *Ibidem*. Il giudizio colombiano sulla biografia boccacciana di Baldelli Boni, riportato da Dal Rio, si legge in una nota dell'edizione del 1812-1814 (*Decameron di Messer Giovanni Boccaccio corretto ed illustrato con note*, cit., p. 36, n. 1).

⁴³ Il *Decameron di Giovanni Boccaccio in tutta la sua sana parte proposto da G[iovanni] B[attista] De Capitani*, Milano, Pirotta e C., 1843, 2 voll.

⁴⁴ G. BOCCACCIO, *Decameron di Messer Giovanni Boccaccio corretto ed illustrato con note. Ristampa dell'esattissima edizione di Parma del 1813 [sic] premessovi per la prima volta un discorso storico di Ugo Foscolo intorno all'opera*, Milano, presso Giuseppe Reina, 1849.

tografia. Né la cosa poteva riuscire altramente, da che l'abate Michele Colombo, uno de' più dotti filologi de' tempi nostri, religiosissimo adoratore dei padri della nostra favella, si tolse il carico di guidare e sovrapvedere la mentovata edizione. Nell'Avviso qui appresso dello Stampatore di Parma è detto dei testi seguiti e delle più riputate precedenti impressioni consultate, delle note conservate ed aggiunte, delle regole osservate nell'ortografia e nell'interpunzione, di tutte insomma le vie tenute a far che questo primo codice della prosa italiana uscisse interamente purgato anche d'ogni minimo errore sfuggito alla diligenza degli altri editori. Alle quali cose accennate in esso Avviso non è da aggiunger qui se non quello che non era consentito di dire alla modestia di chi lo scriveva, ciò è che le note aggiunte, al merito di una rigorosa opportunità l'altro congiungono d'una mirabile evidenza di ragion critica e di esposizione. Tutti questi pregi dell'edizione parmigiana, universalmente riconosciuti, ne raccomandano lo spaccio per mondo, che oggi non è facile trovarne copia, onde io m'indussi alla presente ristampa. [...] Finalmente affinché la mia ristampa comparisse in pubblico essa pure con qualche suo pregio, vi premisi il celebrato Discorso storico di Ugo Foscolo, col quale questo immortale scrittore accompagnò l'edizione del Decameron da lui fatta in Londra, nella quale gli servì per avventura di guida il medesimo testo da noi ristampato, siccome ne danno indizio le lodi ch'ei ne fa per entro al Discorso medesimo.⁴⁵

La fortuna del *Decameron* colombiano durerà per tutta la prima metà del secolo XIX, finché i nuovi studi critici di secondo Ottocento, non più paghi di analisi linguistiche per quanto raffinate e acute, cominceranno a decretarne il progressivo accantonamento a favore di edizioni commentate, più adatte a valorizzare gli aspetti contenutistici dell'opera, come il rapporto cornice-novella, e l'intertestualità con la restante produzione boccacciana.

4. Per dare un saggio dello svolgimento del lavoro ecdotico di Colombo intorno al *Decameron*, presentiamo qui un campione di poco più di venti note del curatore tratte dalle prime pagine dell'opera (*Proemio e Introduzione alla Prima Giornata*). Ogni nota, preceduta da un breve *excerptum* del testo boccacciano a cui si riferisce, è riprodotta in sinossi nelle versioni della prima (*Ed. 1812-1814*) e della seconda edizione (*Ed. 1841*). Dall'elenco che segue emerge chiaramente come la netta maggioranza delle annotazioni scritte per l'edizione parmense fosse riprodotta senza mutamenti nell'edizione fiorentina (nn. 3-15, 18-23), mentre appena tre fossero riviste

⁴⁵ Ivi, pp. I- II.

dall'abate, o nel senso di un approfondimento del contenuto (n. 1) o in quello di una parziale revisione di quanto scritto nel 1812-1814, alla luce anche delle *Osservazioni* di Fiacchi (n. 17). Importante la rielaborazione di cui fu oggetto la nota al n. 2, nella quale Colombo riflette sulla necessità di astenersi dal correggere passi apparentemente guasti per non correre il rischio di corromperne ancora di più la lezione. Solo una delle note qui presentate risulta scritta appositamente per la seconda edizione (n. 16).

Per quanto riguarda la natura delle osservazioni linguistiche di Colombo, esse toccano: a) l'aspetto lessicale, rilevando inclusioni ed esclusioni nel lessico boccacciano (nn. 10 □ la prima annotazione □, 13, 18), talvolta in un'ottica comparativa con l'uso di Francesco Petrarca e convocando il lemma latino corrispondente (n. 18); b) l'aspetto morfologico (n. 10 □ la seconda annotazione □), anche in questo caso richiamando per contrasto l'uso di Petrarca (nn. 4, 6); c) l'aspetto sintattico, con osservazioni contrastive con il latino (n. 12) o con l'uso moderno (n. 16) e, in un caso, invocando a sostegno dell'autenticità di un particolare costruito una sua attestazione nella prosa di Bono Giamboni (n. 11); d) l'aspetto fonetico (n. 19); e) l'aspetto stilistico (n. 22); f) l'aspetto retorico (n. 9).

Meno numerose, ma presenti, le note che, semplicemente, raccolgono a beneficio del lettore le varianti delle edizioni e dei manoscritti consultati (nn. 15, 21) e quelle che, invece, discutono e contestano osservazioni e appunti fatti da altri editori (nn. 14, 23).

Infine le note, per così dire più soggettive, di commento estetico, nel segno di un'ammirata approvazione (nn. 5, 8, 20), più raramente di una contenuta censura (n. 7).

1. *Proemio*, p. 1

...Decameron cognominato principe galeotto ...⁴⁶

Ed. 1812-1814

Ed. 1841

[vol. I, p. 53] *Decameron*: è voce greca formata da deca (dieci) e imera (giorno). S'è dato questo titolo alle presenti novelle perché esse furono raccontate in dieci dì.

Principe Galeotto: si consultino ilVenturi

[p.2] *Decameron*: è voce greca formata da deca (dieci) e imera (giorno). S'è dato questo titolo alle presenti novelle perché esse furono raccontate in dieci dì.

Cognominato Principe Galeotto: in un antico romanzo di cavalleria della *Ta-*

⁴⁶ Tutte le citazioni del testo del *Decameron* che figurano in questo elenco di *loci* sono tratte dall'edizione parmense del 1812-1814.

e il Lombardi, i quali nel commentare quel verso di Dante (*Inf.* V 137) «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse» espongono la ragione per cui fu data al *Decameron* del Boccaccio tal denominazione.

vola ritonda, il quale tratta degli amori della Regina Ginevra e di Lancillotto suo cavaliere, narrasi che per opera di Galeotto, altro Cavaliere, ebbe effetto l'intento loro. E Benvenuto da Imola esponendo quel verso di Dante «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse» dice che al tempo suo dal nome di quel personaggio e da tal ufficio fatto da lui appellavasi 'galeotto' chiunque esercitava il mestier del sensale nelle faccende amorose. Ma i Deputati rigettano una così fatta interpretazione, a giudizio loro, troppo strana, e si scandalizzano che il nome di una persona, tenuta negli antichi romanzi per uno specchio di gentilezza e di cavalleria, fosse dato a gente vilissima e infame. Convengono essi bensì che si desse quel soprannome al *Decamerone* in considerazione di Dante con alludersi al sopradetto verso, donde s'inferirà sempre che dal soprannome stesso datosi a questo libro apparisce esserne attissima la lettura a disporre gli animi delle Donne gentili e de' loro teneri amanti a quello, a che dalla lettura del sopradetto romanzo indotti furono Paolo e Francesca. (COLOMBO CORR)

2. *Ivi*, p. 1

Ma, sì come a colui piacque, il quale, essendo egli infinito, diede per legge incommutabile a tutte le cose mondane aver fine, il mio amore, oltre ad ogni altro fervente, et al quale niuna forza di proponimento, o di consiglio, o di vergogna evidente, o pericolo, che seguir ne potesse, aveva potuto né rompere, né piegare, per se medesimo in processo di tempo si diminuì in guisa, che sol di sé nella mente m'ha al presente lasciato quel piacere, che egli è usato di porgere a chi troppo non si mette ne' suoi più cupi pelaghi navigando.

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 55] *et al quale ecc.*: così han tutte le edizioni che io ne ho consultate. Merita osservazione il particolar modo di favellare usato qui dal Boccaccio. Pare che ci si debba sottintendere qualche cosa, per esempio, «et al quale niuna forza di proponimento o di consiglio ecc. aveva potuto né rompere né piegare la violenza». Io per altro leggerei più volentieri «et il quale» nel quarto caso, purché qualche buon testo accreditasse questa lezione; perocché in tal guisa diverrebbe e regolarissima la sintassi, e chiarissimo il senso, senza aver bisogno di sottintendervi nulla.

Ed. 1841

[p. 2] *et al quale ecc.*: così han tutte le edizioni che io ne ho consultate; nientedimeno io tengo per fermo che s'abbia a leggere non «al quale», ma «il quale». L'autore mi dice che si diminuì per se medesimo in processo di tempo quel suo amore, fervente oltre ad ogni altro, contro alla cui violenza era stato inutile qualsivoglia proponimento, o consiglio, i quali non aveano potuto «né romperlo né piegarlo». Quel relativo «quale» è dunque quarto caso de' verbi «rompere» e «piegare» e perciò a me sembra evidente che s'abbia a leggere non «al quale», ma «il quale», e che per conseguente il testo ne sia viziato. Ora in proposito di viziature de' testi io m'era formato un certo canone, che quando la lezione n'è sicuramente corrotta e scorgesi evidentemente ciò che ci stava prima, l'emendarne l'errore in una ristampa fosse cosa lodevolissima. Quindi io era d'avviso che s'avesse in questo luogo e riporre «il quale». Ma più mature considerazioni mi fecero rinunciare a questo mio canone, il quale posto in pratica diverrebbe troppo pericoloso. Nel fatto della lettura non è come nelle matematiche. Ivi la evidenza spicca sì chiaramente, che n'esclude qualsivoglia sorta di dubbietà o d'incertezza, ma nelle lettere puossi egli ottenere mai una cosa di questa fatta? Ciò che a me sembra evidente è poi tale in realtà? Ed apparisce anche agli occhi altrui? Ed anche quando egli ci sembra di sanare un testo che noi giudichiamo corrotto, non si corre egli il pericolo di corromperlo più che mai, con toglierne ciò che, quantunque si scosti alquanto

dalle regole consuete, ci avea scritto l'Autore per qualche suo fine particolare? Lascisi pure a' Gioliti, a' Ruscelli, a' Rolli, [Giolito 1546, Ruscelli 1552, Rolli 1725] ed a' lor somiglianti l'arbitrio di metter le mani temerariamente ne' testi degli autori, e noi contentiamoci di farne col mezzo di note opportune quelle osservazioni che noi crediamo utili, e di proporre ivi in esse modestamente quelle correzioni che sembrano a noi dovute; ma serbisi il testo quale fu tramandato a noi da' nostri maggiori, dopo la cura che si presero essi di collazionarne diligentissimamente i libri ed a penna ed a stampa più accreditati, per sanarvi con questo mezzo, e non già di lor fantasia, quelle piaghe che i copiatori presuntuosi e ignoranti vi avessero fatte (COLOMBO CORR.).

3. *Ivi*, p. 1

Ma quantunque cessata sia la pena, non perciò è la memoria fuggita de' benefici già ricevuti, datimi da coloro a' quali, per benevolenza da loro a me portata, erano gravi le mie fatiche.

Ed. 1812-1814

[p. 56] Nell'edizione di Milano [Ferrario 1803], seguita nella presente ristampa⁴⁷ v'è questa nota «Datimi altri leggono fattimi, e certo meglio, perché far beneficio si dice, non dare». Io per altro non saprei approvar così fatta lezione, stantechè la edizione de' Deputati [Deputati 1573], le due citate nel Vocabolario della Crusca [Cicarelli 1718, Rolli 1725] e parimenti quella eseguita sul famoso testo Mannelli [Giusti 1761] hanno concordemente «datimi». Io credo che il Boccaccio dicesse «datimi» e non «fattimi» in garanzia del correlativo «ricevuti» che vi precede.

Ed. 1841

[p. 3] *Idem.*

4. *Ivi*, p. 1

... et oltre a ciò ristrette da voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo, in una medesima ora seco rivolgono diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri.

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 58] *Sieno*: di due sillabe usa sempre il Boccaccio, «siano» non mai. Il Petrarca l'uno e l'altro.

Ed. 1841

[p. 3] *Idem*.

5. *Ivi*, p. 1

De' quali modi ciascuno ha forza di trarre o in tutto o in parte l'animo a sé, e dal noioso pensiero rimuoverlo almeno per alcun spazio di tempo.

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 59] *Trarre l'animo a sé*: avvertilo per bellissimo modo di dire.

Ed. 1841

[p. 3] *Idem*.

6. *Introduzione alla prima giornata*, p. 4

Quantunque volte, graziosissime Donne, meco pensando riguardo quanto voi naturalmente tutte siete pietose.

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 61] *Siete* disse sempre il Boccaccio non mai «sete». Il Petrarca l'uno e l'altro.

Ed. 1841

[p. 11] *Idem*.

7. *Ivi*, p. 4

... sì come è la dolorosa ricordazione della pestifera mortalità trapassata, universalmente a ciascuno, che quella vide o altrimenti conobbe dannosa.

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 62] *La quale*, cioè «ricordazione», che due righe di sopra ha detto, ma per certo sta molto lontana e duramente. Altri la riferiscono a «mortalità», ma senza alcun fondamento. Perciocché la ricordazione si porta il libro in fronte, e non la mortalità stessa.

Ed. 1841

[p. 12] *Idem*.

8. *Ivi*, p. 5

E più avanti ebbe di male che non solamente il parlare e l'usare con gli infermi dava a' sani infermità o cagione di comune morte.

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 66] *Più avanti di male* è modo di dire assai vago.

Ed. 1841

[p. 12] *Idem.*

9. *Ivi*, p. 5.

... che loro venissero a grado o in piacere.

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 69] *A grado o in piacere* sono il medesimo e detto per abbondanza.

Ed. 1841

[p. 12] *Idem.*

10. *Ivi*, p. 5

Molti altri servavano tra questi detti una mezzana via, non stringendosi nelle vivande quanto i primi.

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 70] *mezzana* sempre, «mediocre» non mai usò il Boccaccio.

Ed. 1841

[p. 12] *Idem.*

[p. 12] *Idem.*

[vol. I, pp. 70-71] Ambedue le impressioni adoperate dagli Accademici della Crusca nella compilazione del loro Vocabolario [*Ciccarelli 1718, Rolli 1725*] hanno «non istringendosi», ma in quella de' Deputati [*Deputati 1573*] leggesi, come qui «non stringendosi», e così pure ha il testo Mannelli [*Giusti 1761*]. Ed è cosa certa che non solo i poeti, ma eziando i miglior prosatori all'«s» chiamata impura hanno talora fatta precedere alcuna voce terminata con lettera consonante senza addolcirne la pronuncia colla giunta della lettera «i», come i grammatici vogliono che in tal caso si faccia.

11. *Ivi*, p. 5

E come che questi così variamente opinanti non morissero tutti, non perciò tutti campavano. Anzi infermandone di ciascuna molti, et in ogni luogo [...]

Ed. 1812-1814

Ed. 1841

[vol. I, pp. 73-74] «Anzi infermandone di ciascuna molti» A. G. R. [*Aldo Manuzio 1522, Giolito 1546 e Ruscelli 1552*] «molti di ciascuno, cioè de' variamente opinanti». L'emendazione mi pare giusta, poiché altrimenti il pronome «ciascuna» non si saprebbe cui riferisse. [giudica] Rolli [*Rolli 1725*]. Io non per tanto che ne dica il Rolli, m'indurrei molto difficilmente ad ammettere questa emendazione, la quale non s'incontra, che io sappia, in nessuna antica edizione. Egli è da notarsi che gli scrittori del Trecento, alcuna volta invece di stare alla rigorosa costruzione grammaticale, si sono attenuti, dirò così a quella del pensiero. Quando lo scrittore della *Introduzione al regno delle Virtù* (pag. 63) dice: «Veggendo Satanasso ecc. che tutta la gente del mondo era convertita alla fede cristiana, e per li suoi ammonimenti erano molto perfetti divenuti,⁴⁸ con quel che segue, accorda queste ultime parole, non più con la voce 'gente' nel numero del meno e nel genere femminile, come aveva accordate le precedenti, ma nel genere maschile e nel numero del più, con 'uomini' ch'esso avea nella mente Ora pare a me che il Boccaccio in questo luogo usi un simil genere di sintassi ancor esso. Di coloro che tentavano chi in un modo e chi in un altro di sottrarsi a la ferocia di quella moria, aveva egli fatte tre parti: la prima di uomini sommamente guardinghi e temperanti; la seconda di gozzovigliatori e dissoluti; e la terza di mezzanamente circospetti. E nota che parlando de' primi aveva egli detto che «fatta lor brigata» da ogni altro separati vivano. Gli considera pertanto come distinti in tre diverse brigate, e però dice che «di ciascuna» (intende 'brigata') infermandone molti languivano⁴⁹

[pp. 12-13] *Idem.*

⁴⁸ La citazione è tratta dal *Libro de' Vizi e delle Virtù* di Bono Giamboni (*XLII Dal Consiglio ch'ebbe Satanasso colle Furie infernali*), qui citato nell'edizione fatta da codice adespoto da Giovanni Rosini nel 1810: *Introduzione alle virtù. Testo a penna citato dagli Accademici della Crusca per la prima volta pubblicato da Giovanni Rosini*, Firenze, Molini e Landi e C., 1810, p. 63.

⁴⁹ Se l'intuizione di Colombo nel seguire la tradizione in merito all'uso della lezione «ciascuna» è giusta, egli però sbaglia a sostenere che con essa Boccaccio si riferisse alla 'brigata', ma in realtà si sottintende «quelle diverse opinioni» (G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, cit., p. 921).

12. *Ivi*, p. 6

E da questo essere abbandonati gl'infermi da' vicini, da' parenti e dagli amici, et avere scarsità di serventi, discorse un uso, quasi davanti mai udito, che niuna, quantunque leggiadra o bella o gentil donna fosse, infermando non curava d'avere a' suoi servigi uomo.

Ed. 1812-181

Ed. 1841

[vol. I, p. 75] *niuna non curava*, ove avverti che nel volgare due negativi non affermano come nel latino. [p. 13] *Idem*.

13. *Ivi*, p. 6

[...] solo che la necessità della sua infermità il richiedesse, il che in quelle, che ne guarirono, fu forse di minore onestà nel tempo che succedette cagione.

Ed. 1812-1814

Ed. 1841

[vol. I, p. 76] *cagione* sempre, «causa» non mai disse il Boccaccio, se non per lite e questione giudiziale. [p. 13] *Idem*.

14. *Ivi*, p. 6

[...] secondo la qualità del morto, vi veniva il chiericato, et egli sopra gli omeri de' suoi pari con funeral pompa di cera e di canti alla chiesa da lui prima eletta, anzi la morte n'era portato.

Ed. 1812-1814

Ed. 1841

[vol. I, p. 77] Nella edizione Milanese del 1803 [*Ferrario 1803*] avvi questa nota: «avverti qui come o prima o anzi sta oziosa». A me non pare. O «prima» o «anzi» vi starebbe oziosa se ambedue queste particelle fossero qui della stessa natura e si riferissero alla medesima cosa, ma in questo luogo «prima» sta in forza d'avverbio ed appartiene ad «eletta», ed «anzi» fa l'ufficio di preposizione ed appartiene alla «morte». Piuttosto chi volesse sofisticare potrebbe dir che vi sta oziosa la clausola «anzi la morte», come se altri potesse anche dopo la morte eleggere il luogo delle sue esequie. Ma di così fatte ridondanze abbondano esempi ed appartengono alle volte a una certa proprietà di favella. [p. 14] *Idem*.

15. *Ivi*, p. 6

Le quali cose poiché a montar cominciò la ferocità della pistolenza o in tutto o in maggior parte cessarono.

Ed. 1812-1814

Ed. 1841

[vol. I, p. 78] «pistolenza» Deputati [*Deputati 1573*], «pestilenz- [p. 14] *Idem*.
za» Rolli [*Rolli 1725*].

16. *Ivi*, p. 7

E quindi fatto venir bare, e tali furono che per difetto di quelle sopra alcuna tavola ne ponieno.

Ed. 1812-1814 Ed. 1841

--

[p. 14] La costruzione di questo luogo è da porsi, pare a me, nel novero di quelle alquanto singolari di varie fatte di cui parla il Menzini nel suo *Trattato della costruzione irregolare*.⁵⁰ Favellando regolarmente il Boccaccio avrebbe dovuto dire: «Quindi furono fatte venire le bare», ma perché in gran numero gli si affollavano al pensiero le cose da doversi narrare, egli si contenta di dar di questa, la quale è chiara da sé, un rapido cenno e dicendo soltanto «fatto venir bare» sottintende il verbo. «Fu fatto» in cambio di «furono fatte» è a modo d'impersonale, e «bare» ne diviene il quarto caso. Di questo modo di costruire come impersonale anche un verbo personale abbiamo qualche altro esempio di chiari scrittori. Comechè così fatti modi di esprimere le cose con un semplice cenno sieno artificiosi, perché mostrando che l'autore ne affretta la narrazione, per passare ad altre moltissime e importantissime che gliene restano ancora ad esporre, tengono desta viepiù la curiosità del lettore. Io non consigliererei veruno a farne uso, noi oggidì abbiam tanto avvezze le orecchie alla regolarità del periodo, che tutto ciò che se ne scosta, quantunque sia espresso con garbo, anziché diletto, ce ne reca disgusto (COLOMBO INED.).

17. *Ivi*, p. 7

Perché assai manifestamente apparve che quello che il natural corso delle cose non avea potuto con piccoli e radi danni a' savi mostrare doversi

⁵⁰ B. MENZINI, *Trattato della costruzione irregolare della lingua toscana*, Firenze, per il Carlieri, 1679.

con pazienza passare la grandezza de' mali eziandio i semplici far di ciò scorti e non curanti.

Ed. 1812-1814

[vol. I, pp. 81-82] «Perchè assai manifestamente apparve che quello che il natural corso delle cose non aveva potuto con piccoli e radi danni a' savi mostrare doversi con pazienza passare la grandezza de' mali eziandio i semplici far di ciò scorti e non curanti» A. e G. [Aldo Manuzio 1522 e Giolito 1546] con aggiungere «cioè» dinanzi a «doversi», e R. [Ruscelli 1552] con dichiarare superflua la «che» dinanzi a «quello», e con aggiungere il suddetto «cioè», han creduto rendere questo periodo di chiara costruzione. A mio senno si sono però ingannati, perché nelle seconde il periodo conserva la confusione e 'l disordine della prima lezione. Parmi poi che 'l disordine proceda dal trovarsi «far» invece di «fa», per lo che io lo costruisco in tal modo: «Perché assai manifestamente apparve che doversi con pazienza passare la grandezza de' mali, fa eziandio i semplici scorti di ciò e non curanti, quello che il natural corso delle cose non aveva potuto con piccoli e radi danni a' savi mostrare». Così il loro «cioè» diventa superfluo e la «che» del Boccaccio si trova necessaria. Rolli [Rolli 1725]. Sopra questo luogo (uno de' più difficili del *Decamerone*) è da vedersi ciò che ne disse il Muzzi nel suo *Saggio sulle permutazioni della italiana orazione* pubblicato recentemente in Milano.⁵¹

Ed. 1841

[p. 14] È questo a giudizio de' critici uno de' periodi più intralciati e difficili del *Decamerone*, ma non tanto difficile né intralciato pare a me, quanto sembra a prima giunta, qualora si ponga a una pratica del Boccaccio e di qualche altro scrittore del suo secolo di mandar alcuna volta all'infinito un verbo con tutto che dopo il verbo principale egli avesse posta la particella «che», col mezzo della quale esso si manda al soggiuntivo o talora anche all'indicativo. Secondo la regolar costruzione si sarebbe qui detto: «Perché assai manifestamente apparve che quello che il natural corso delle cose non aveva potuto mostrare a' savi con danni piccoli e radi (doversi con pazienza passare), la grandezza de' mali fa scorti di ciò e non curanti eziandio i semplici». Due considerazioni fa qui l'autore: la prima che non basta il natural corso delle cose a mostrar neppur a' savi con piccioli e rari danni che le traversie sono da comportarsi con pazienza; e la seconda che la grandezza de' mali fa scorgere ciò anche a' semplici. Intorno al presente luogo del *Decamerone* merita d'esser letto ciò che ne scrive il Muzzi nel suo *Saggio sulle permutazioni della italiana orazione*, ma soprattutto è da vedersi il giudizioso articolo che ne stese il Fiacchi alla facciata 34 e seguenti delle sue *Osservazioni sul Decamerone*.⁵²
(COLOMBO CORR)

⁵¹ L. MUZZI, *Saggio sulle permutazioni della italiana orazione*, Milano, Destefanis, 1811.

⁵² *Osservazioni di Luigi Fiacchi sul Decamerone di messer Giovanni Boccaccio*, cit.

18. *Ivi*, p. 7

Et a ciò che dietro ad ogni particolarità le nostre passate miserie per la città avvenute più non vada ricercando.

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 83] «Dietro a» ed «intorno a» disse sempre il Boccaccio invece del «circa» latino, la qual voce «circa» non disse mai né egli né il Petrarca.

Ed. 1841

[p. 14] *Idem.*

19. *Ivi*, p. 7

... i lavoratori miseri e poveri e le loro famiglie, senza alcuna fatica di medico o aiuto di servidore per le vie e per li loro colti e per le case ...

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 83] «colti» è qui sostantivo per ‘campi coltivati’ e si legge con la o stretta come ‘molti’, perciocché «colti» con la o larga sarà del verbo ‘cogliere’.

Ed. 1841

[p. 14] *Idem.*

20. *Ivi*, p. 7

... ma di consumare quegli che si trovavano presenti si sforzavano con ogni ingegno.

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 84] «si sforzavano con ogni ingegno» avverti il bellissimo trasporto nella forma del dire.

Ed. 1841

[p. 14] *Idem.*

21. *Ivi*, p. 7

Perché addivene che i buoi, gli asini, le pecore, le capre ...

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 84] La edizione de’ Deputati [*Deputati 1573*] e le due citate nel Vocabolario della Crusca [*Cicarelli 1718, Rocci 1725*] hanno «addivenne che i buoi, ecc.». In quella del testo Mannelli [*Giusti 1761*] la particella «che» non si rinviene, ma v’è tra le varie lezioni poste al piè della pagina.

Ed. 1841

[pp. 14-15] *Idem.*

22. *Ivi*, p. 7

... tra per la forza della pestifera infermità.

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 85] «tra» e «per» avvertilo che è modo molto proprio del Boccaccio, che altri forse direbbe 'tra e tra'.

Ed. 1841

[p. 15] *Idem.*

23. *Ivi*, p. 7

Oh quanti gran palagi, quante belle case, quanti nobili abituri per addietro di famiglie pieni di signori e di donne fino al menomo fante rimaser voti!

Ed. 1812-1814

[vol. I, p. 86] «abituri» il R. [*Ruscelli 1552*] lo dichiara errore di stampa invece di «abitari» e ne deride la voce, ma «abituri» trovasi pure in un altro luogo. G. e A. [*Giolito 1546* e *Aldo Manuzio 1522*] stamparono «abitari». Il Vocabolario la ricevette e fra i meno antichi il Guarini ne fece uso nella quarta scena dell'atto V del *Pastor fido*, ma con idea di 'umili e pastorali case'.⁵³ Nel manoscritto «habitari» vedi Rolli [*Rolli 1725*].

Ed. 1841

[p. 15] *Idem.*

⁵³ Cfr. V IV 1-2: «Chi vide mai sì rari abitatori / in sì spessi abituri? ...» (*Il pastor fido* tragicommedia pastorale di Battista Guarini. Al seneriss. d. Carlo Emanuele, duca di Savoia & c. Dedicata nelle reali nozze di s. a. con la sereniss. infante d. Caterina d'Austria, presso Benedetto Mamarello, Ferrara, 1590).

IL *DECAMERONE* SULLO SCHERMO:
DALL'ERA DEL MUTO AL CINEMA DI PASOLINI

*Umana cosa è aver compassione degli afflitti:
e come che a ciascuna persona stea bene,
a coloro è massimamente richesto
li quali già hanno di conforto avuto mestiere
e hannol trovato in alcuni;
fra quali, se alcuno mai n'ebbe bisogno
o gli fu caro o già ne ricevette piacere,
io sono uno di queglii.*
Boccaccio G., *Decameron*, Proemio

L'affresco multiforme e irriverente della realtà che Boccaccio ci ha lasciato nel suo *Decameron*, oltre a costituire, come è noto, una vera e propria matrice di temi, motivi e immagini per la nostra letteratura, ha anche ispirato una nutrita serie di pellicole che scandiscono alcune tappe fondamentali del cinema.

Il presente lavoro si propone di ricostruire, in primo luogo, un quadro generale delle diverse pellicole ispirate al *Decameron*, per poi porre l'attenzione sull'opera di Pasolini che rappresenta, forse, la migliore rilettura critica audiovisiva dell'opera di Boccaccio.¹

Tra il 1972 e il 1976 nasce il cosiddetto “decamerotico”,² un vero e

¹ Il capolavoro di Boccaccio è stato ovviamente molte volte oggetto di trasposizioni cinematografiche anche dopo la pellicola di Pasolini. Si pensi, ad esempio, al recente film dei fratelli Taviani “Maraviglioso Boccaccio” (2015) che conferma l'attualità e l'ininterrotto interesse per il testo del “Decameron”.

² La pellicola *Decameroticus* (1972) di Pier Giorgio Ferretti darà vita al genere decamerotico, dal quale prende il nome, e a tutta una serie di film ispirati proprio al *Decameron* di Boccaccio. Cfr. E. COSTA, *Itinerari Mediterranei. Simboli e immaginario fra mari isole e porti, città e paesaggi ebrei e musulmani nel Decameron di Giovanni Boccaccio*, Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni, 2011.

proprio genere della commedia italiana,³ che, come indica il termine – un’efficace e ironica crasi di *Decameron*+erotico – presenta contorni licenziosi, umoristici e molto spesso spregiudicati con l’inevitabile effetto di svalutare la poetica e la naturalezza del *Decamerone*.⁴ In questo periodo, molto ricca è la produzione di film banali e superficiali, che scadono in un’imbarazzante ovvietà, svilendo l’indiscusso valore del Boccaccio, già vittima nel Cinquecento di ingiusti pregiudizi che gli costarono l’inserimento della sua opera nell’*Indice dei libri proibiti* del Sant’Uffizio.⁵

Accanto alla più copiosa e nota produzione cinematografica d’ispirazione boccacesca, si segnalano però alcuni film importanti, ma ancora troppo poco studiati, che, seppure lontani da un preciso rigore filologico, costituiscono un’interessante riscrittura della celebre opera di Boccaccio.

Le prime sperimentazioni in tal senso risalgono già all’era del muto, precisamente al 1910, quando Enrico Guazzoni porta sul grande schermo la quinta novella della seconda giornata del *Decamerone* (*Andreuccio da Perugia*). Solo due anni dopo Gennaro Righelli, autore del primo film sonoro italiano, *La canzone dell’amore* (1930),⁶ realizza *Il Decamerone*, film in tre episodi, che, oltre a trasporre la succitata novella, rappresenta per la prima volta altri due racconti: *Il conte di Anguersa* e *Il palafreniere e la principessa*. L’opera di Boccaccio ispirerà anche registi del panorama internazionale, come l’ungherese Mihaly Kertész, meglio conosciuto come Michael Curtiz, che realizza il film *Boccaccio* nel 1920 (in realtà la pellicola si ispira all’operetta omonima di Franz von Suppé del 1879, una libera rivisitazione dell’opera letteraria che s’intreccia e si confonde con la vita dell’autore certaldese). Nel 1953 il regista argentino Hugo Fregonese gira in Spagna il film *Decameron Nights* (gli attori Louis Jourdan e Joan Fontaine interpretano rispettivamente Boccaccio e Fiammetta), mentre risale al 1969 la pellicola *Decameron '69*, diretta da ben sette registi (Bernard Clarens, Jean Desvilles, Louis GrosPierre, Jean Herman, Miklós Jancsó, Serge Korber, Francois Reichenbach), che denuncia, con

³ Cfr. E. COSTA, *Itinerari Mediterranei. Simboli e immaginario fra mari isole e porti, città e paesaggi ebrei e musulmani nel Decameron di Giovanni Boccaccio*, cit.

⁴ Cfr. G. GRAZZINI, *Boccaccio sullo schermo*, «Studi sul Boccaccio», n. 7, 1973, p. 369, che ben evidenzia il pericolo di banalizzazione del testo di Boccaccio qualora finisca nelle “mani di rozzi artigiani della celluloidé”.

⁵ Cfr. E. COSTA, *Itinerari Mediterranei. Simboli e immaginario fra mari isole e porti, città e paesaggi ebrei e musulmani nel Decameron di Giovanni Boccaccio*, cit.

⁶ G. P. BRUNETTA, *Guida alla Storia del cinema italiano 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2003, p. 89.

toni sarcastici e talvolta malinconici, il falso moralismo e la perdita dei valori dell'epoca.

In ambito italiano si dovrà ricordare il film *Boccaccio '70* (1962), firmato da quattro grandi registi (Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica), che declinano il *Decamerone* nell'Italia del boom economico. *Fil rouge* delle quattro storie narrate è l'amore vissuto nei diversi contesti sociali dell'epoca, che risentono degli effetti alienanti dell'industrializzazione e del contrasto tra il bene e il male, i vizi e le virtù, il mal costume e il perbenismo.

Se queste diverse riscritture del *Decamerone*, salvo qualche rara eccezione, hanno fornito un'interpretazione troppo superficiale o, come si è detto a proposito del genere decamerotico, addirittura "deteriore"⁷ dell'opera di Boccaccio, negli anni Settanta la trasposizione audiovisiva di Pier Paolo Pasolini, *Decameron*⁸ (1971), che insieme ai *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il Fiore delle Mille e una notte* (1974) compone la cosiddetta Trilogia della vita⁹ o trilogia dell'"eros" (la definizione è di Gianni Rondolino), costituisce l'opera cinematografica di gran lunga più significativa in tal senso.

La complessa e poliedrica personalità di Pasolini offre, in maniera del tutto singolare e originale, un'interpretazione moderna del testo letterario, intrisa di osservazioni e riflessioni che immergono l'opera letteraria in un mondo sognato e vagheggiato. Nell'opera di Pasolini viene a crearsi, infatti, una dimensione atemporale che sfugge ad ogni dialettica storica. La crisi personale diviene, nella visione dell'autore, una crisi globale che spinge l'intellettuale a desiderare una realtà utopistica e senza Storia.¹⁰ Pasolini rivisita l'opera di Boccaccio con estrema libertà e senza preoccupazioni storicistiche, celebrando "i fasti degli istinti più primitivi, i rituali della sensualità più incontenibile, che compenserebbero un improbabile popolo-natura per la sua mancanza di Storia".¹¹

⁷ Cfr. E. COSTA, *Itinerari Mediterranei. Simboli e immaginario fra mari isole e porti, città e paesaggi ebrei e musulmani nel Decameron di Giovanni Boccaccio*, cit.

⁸ Regia: Pier Paolo Pasolini; Fotografia: Tonino Delli Colli; Scenografia: Dante Ferretti; Musica: Pier Paolo Pasolini e Ennio Morricone; Costumi: Danilo Donati; Montaggio: Nino Baragli, Tatiana Casini Morigi. <https://www.youtube.com/watch?v=v3Yq9RY-CCQ4>.

⁹ Su tale argomento meritano particolare attenzione gli studi di G. C. FERRETTI, *Pasolini: L'universo orrendo*, Roma, Editori Riuniti, 1976; *La contrastata rivolta di Pasolini* in «Letteratura e Ideologia», Roma, Editori Riuniti, 1974.

¹⁰ B. TORRI, *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore*, Palermo, Palumbo Editore, 1973, pp. 148-149.

¹¹ Ivi, p. 149.

Del testo letterario, la pellicola riproduce solo alcune novelle selezionate da Pasolini semplicemente in base al suo gusto personale:¹²

Ho scelto le novelle che mi piacevano di più, selezionando fino a che sono arrivato a undici [...] La scelta è stata fatta per motivi un po' arbitrari, cioè per motivi di gusto personale. Evidentemente, le ragioni per cui una novella mi piace più di un'altra sono complesse.¹³

Per Pasolini l'opera di Boccaccio si rivela come un "palcoscenico" dove si compie la totale rappresentazione dell'uomo, dove il confine tra letteratura e realtà diventa sempre più labile, quasi inesistente. La particolare duttilità dell'opera, che permette di trattare al contempo scene tragiche o comiche, e la dimensione realistica dell'esistenza umana messa in scena nel testo, spingono Pasolini, intellettuale ribelle e anticonformista, ad una libera rivisitazione cinematografica. L'autore, nelle sue scelte strettamente personali, modifica profondamente l'opera letteraria, imprimendo la sua originale soggettività e privilegiando il Caos, meno filisteo e costrittivo rispetto ad un preciso e sistematico tipo di ordine, capace, inoltre, di dare libero sfogo alla propria immaginazione.¹⁴

Il testo boccaccesco nelle mani di Pasolini viene spogliato della nobile lingua toscana e immerso in maniera viscerale nella "pittorresca"¹⁵ realtà napoletana – per dirla con Roberto Bracco – nei suoi suoni e nei suoi luoghi.

¹² La pellicola includeva inizialmente 11 novelle, poi ridotte a 9 (quella di *Alibech* fu tagliata in fase di montaggio, mentre la novella delle *brache del prete* è stata fusa nel racconto di *Ser Ciappelletto*). Pasolini, quindi, rappresenta liberamente nove racconti suddivisi in due macroparti, rispettivamente di quattro e cinque novelle, organizzate, mediante il montaggio alternato, intorno agli episodi guida di *Ser Ciappelletto* (interpretato da Franco Citti) e dell'allievo di Giotto (interpretato, non a caso, dallo stesso Pasolini). La prima macroparte comprende, oltre alla novella di *Ser Ciappelletto* (I, 1), anche le novelle di *Andreuccio da Perugia* (II, 5), *Masetto da Lamporecchio* (III, 1) e *Peronella* (VII, 2). La seconda, invece, è composta dall'episodio-cornice dell'*allievo di Giotto* (VI, 5) che si alterna con le vicende di *Lisabetta da Messina* (IV, 5), *Ricciardo Manardi* (V, 4), *Gemmata* (IX, 10) e *Tingoccio e Meuccio* (VII, 10). Il film, presentato al Festival di Berlino il 29 giugno 1971, vinse l'Orso d'argento ma, come molti altri lavori dell'autore, in Italia non fu accolto positivamente. Le sue opere, animate da uno spirito ribelle, anticonformista e dichiaratamente marxista, erano spesso indigeste ad una parte della critica e quindi vittime di accese polemiche e continue denunce.

¹³ N. REDA MAHAINI, *Decameron, intervista con P.P. Pasolini*, «Cinema70», 87/88, Roma 1972, p. 65.

¹⁴ B. TORRI, *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore*, cit., pp. 148-149.

¹⁵ Per un'analisi più dettagliata del concetto di "pittorresco" di Roberto Bracco si veda P. IACCIO, *L'alba del cinema in Campania*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 52-53.

L'operazione linguistica, perfettamente riuscita, si rivela una scelta quanto mai appropriata e calzante, che conferisce un *surplus* di significato funzionale alla narrazione filmica. Per Pasolini la forza espressiva del dialetto, oltre a definire il comportamento specifico di un uomo, consente una contestualizzazione più precisa di ambienti e situazioni.¹⁶ Emblematica, in tal senso, è la scena del vecchio novellatore, che, nella sezione dedicata alla novella di Ser Ciappelletto, traduce il testo di Boccaccio in napoletano, per renderlo accessibile ai fruitori presenti, mettendo in scena così le motivazioni della scelta linguistica e topografica di Pasolini.¹⁷ Il dialetto napoletano, usato non come esigenza mimetica ma come lingua fresca e intatta, è adottato nel *Decameron* pasoliniano per recuperare quella vivacità e autenticità del popolo partenopeo che in quegli anni era fortemente minacciata dall'omologazione linguistica e dai valori borghesi trasmessi dai media.¹⁸

È interessante in tal senso l'intervista rilasciata al suo amico Dario Bellezza, nella quale Pasolini descrive Napoli quasi come un rousseauiano stato di natura:

Nel *Decameron* gioco una realtà che mi piace ancora ma che nella storia non c'è più. Ho scelto Napoli per il *Decameron* perché Napoli è una sacca storica: i napoletani hanno deciso di restare quello che erano, e, così, di lasciarsi morire: come certe tribù dell'Africa, i Beja, per esempio, nel Sudan, che non vogliono avere rapporti con la nuova storia, e si lasciano estinguere relegati nei loro villaggi, fedeli a se stessi, autoescludendosi. I napoletani non possono fare proprio questo, ma quasi.¹⁹

Nella visione pasoliniana Napoli rappresenta una realtà storica nella quale sopravvivono elementi sociali e culturali tipici delle tribù. È proprio questo il motivo per cui rivendica l'uso del dialetto napoletano: esso resti-

¹⁶ L. DE CAROLIS, *Pasolini e il cinema*, Firenze, Atheneum, 2008, p. 26.

¹⁷ C. VECCE, *Dal Boccaccio napoletano a Pasolini*, in *Letteratura degli italiani*. Atti del XIV Congresso nazionale dell'Adi, Università degli Studi di Genova, 15-18 settembre 2010.

¹⁸ Per Pasolini l'era del consumismo e la comunicazione di massa hanno generato una forte mutazione antropologica e la perdita di antichi valori. La televisione, ad esempio, trasmette modelli stereotipati di vita borghese, determinando uno spaventoso appiattimento linguistico e culturale. Il cinema, al contrario, si rivela uno strumento ancora "integro" nella sua funzione storica, capace di riprodurre la lingua scritta della realtà. Anche se nel 1968 presenta in televisione per la rubrica TV7 il film documentario *Appunti per un film sull'India*, di notevole livello estetico, Pasolini è, dunque, convinto assertore che un intellettuale "non possa che dire no alla televisione". Cfr. M. BERTOZZI, *Storia del documentario italiano*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 185.

¹⁹ Cfr. D. BELLEZZA, *Io e Boccaccio*. Intervista a Pasolini, «L'Espresso», 22 novembre 1970.

tuisce un mondo incontaminato e ormai perduto,²⁰ rivelandosi uno strumento linguistico facilmente comprensibile in tutto il mondo e in aperto e sfacciato contrasto con “la stronza Italia neocapitalistica e televisiva”.²¹

La mimica e la gestualità napoletana, inoltre, conferiscono maggiore enfasi al linguaggio verbale, caricandolo di significati ulteriori e rendendo quanto più realistica la vicenda trattata. Il personaggio di Andreuccio (Ninetto Davoli), ad esempio, è caratterizzato da una marcata gestualità, che si manifesta in particolare in una camminata innaturale (con un evidente ondeggiare delle spalle) e in una mimica facciale quasi teatrale. La recitazione, in questo caso, si “fa sentire e vedere” e racchiude la visione di “gioco”²² che il regista ha del cinema.

Anche la musica contribuisce ad esaltare il vitalismo della comunità napoletana. L'autore, avvalendosi della maestria del noto compositore Ennio Morricone, impreziosisce la scena filmica con canti tipicamente popolari, in grado di contestualizzare più efficacemente ambiente e azione.²³ Pasolini, dunque, sfrutta appieno la potenzialità del linguaggio cinematografico, creando un universo di significanti assai più ricco e variegato rispetto a quello della lingua scritta.



Decameron (1971): Andreuccio da Perugia.

Per una corretta analisi della pellicola pasoliniana non si può prescindere da alcune considerazioni generali sul cinema, offerteci dallo stesso autore.

Per Pasolini il film costituisce un complesso segnico che va analizza-

²⁰ Cfr. C. MARINO, *Pasolini, il sottoproletariato napoletano e il suo dialetto*, «Cinemasud», 55, 1972.

²¹ Cfr. D. BELLEZZA, *Io e Boccaccio*, intervista a Pasolini, cit.

²² S. PETRAGLIA, *Pier Paolo Pasolini*, «Il Castoro Cinema», Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 108.

²³ Cfr. E. COSTA, *Itinerari Mediterranei. Simboli e immaginario fra mari isole e porti, città e paesaggi ebrei e musulmani nel Decameron di Giovanni Boccaccio*, cit.

to mediante un approccio linguistico e semiotico. Riprendendo la nota distinzione saussuriana, Pasolini considera il cinema come un “sistema”, una *Langue* all'interno della quale i singoli film costituiscono la specificità della *parole*.²⁴ I segni del cinema sono le immagini (“im-segni”), che, caratterizzate da un forte valore significante, non vanno confuse con i singoli fotogrammi, spesso semplici icone immobili. Il sistema degli im-segni nasce dalla dimensione onirica nella quale l'autore viene a trovarsi, che conferisce ad un'icona visiva una forte componente soggettiva ed espressiva.²⁵ Per decodificare le catene di im-segni, create dalla mente dell'autore, lo spettatore dovrà attingere ad elementi della comunicazione ordinaria – mimica, gesti e parole – che esercitano una funzione chiarificatrice.²⁶

A proposito di fenomenologia segnica o simbolica, secondo lo studioso Augieri, esperto della simbologia letteraria,²⁷ la poetica pasoliniana fornisce

un nuovo modo simbolico di storicizzare l'uomo, un nuovo modo di scrivere sull'uomo, una diversa proposta su cui affabulare in modo ri-simbolizzante la storia nella quale vive l'uomo.²⁸

Il simbolo che connota non solo il *Decameron*, ma anche *Ragazzi di vita* (1955), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Edipo re* (1967) e *Medea* (1970), diventa un modulo espressivo pregnante, dalla forte valenza semantica e soprattutto storicizzante. Secondo Augieri, dunque, l'immagine simbolica si fa segno e storia. Nel cinema pasoliniano il linguaggio simbolico prevarrebbe su quello verbale, in quanto più idoneo a restituire la visione del mondo e l'esperienza di vita dei personaggi “borgatari”.²⁹

Nella cornice boccacciana è racchiusa una varietà di simboli che rap-

²⁴ L. DE CAROLIS, *Pasolini e il cinema*, cit., pp. 15-16.

²⁵ Ivi, pp. 29-31.

²⁶ Ivi, p. 32.

²⁷ Cfr. C. A. AUGIERI, *Sul senso inquietante. La letteratura e le strategie del significante simbolico*, Roma, Bulzoni ed., 1996. La sua ricerca, attenta e puntuale, risente delle analisi di tre importanti teorici: M. Bachtin (sul rapporto tra parola sacra e simbolo), P. Ricoeur, (sul rapporto tra simbolo e metafora), E. de Martino (sul rapporto tra psicologia e letteratura).

²⁸ Sulla questione della storicità del segno simbolico si veda C. A. AUGIERI, *Sul senso affabulante. Pasolini, la letteratura e la ri-simbolizzazione “orizzontale” della storia*, Lecce, Milella, 2001.

²⁹ Nel cinema di Pasolini non esiste differenza tra i personaggi storici (Gesù, San Paolo), letterari (*Medea*, *Edipo re*) o di borgata, ma ognuno simboleggia il personaggio-simbolo accattone e senza potere. Cfr. C. A. AUGIERI, *Sul senso affabulante. Pasolini, la letteratura e la ri-simbolizzazione “orizzontale” della storia*, cit.

presentano virtù e vizi delle diverse figure che si alternano sulla scena. Se in Boccaccio l'amore carnale, cristallizzato nella mediazione letteraria, prende forma senza malizia e malsana curiosità, in Pasolini diventa invece un'esplosione di erotismo naturale e spontaneo, privo, però, del compiacimento di infrangere le regole. La riscoperta di una sessualità astorica e idealizzata costituisce un punto di partenza per combattere i tabù sessuali e il consumismo livellatore su cui si regge la società moderna.

Come afferma Moravia:

il *Decameron* pasoliniano segnerà una data importante. Forse è la prima volta che l'atto della copula viene presentato al cinema come puro e semplice gesto dei corpi, privo di significato e di valore, anzi visto come qualche cosa di difficile, di goffo e di scomodo che richiede la cooperazione di ambedue gli amanti".³⁰

L'affresco rappresentato dall'autore si pone «fuori dalla Storia»³¹ ed è caratterizzato dal fascino del primitivo e dalla gioia popolare dei personaggi che scherzano e ridono alla vita. In netta contrapposizione col suo tempo e con la modernità che intacca la pura autenticità umana, l'autore esalta l'anima bruta e la primigenia verginità dell'uomo, rovesciando il culto del bello, tipico del Boccaccio.

Nel *Decameron* pasoliniano prende forma tutto ciò che è costitutivamente riconducibile alla sfera materiale, lo sconcio, il grottesco, lo sgua-
iato, il profano.³² La fisica gloria, esibita impudicamente, è pervasa da una dimensione mistica che rompe gli schemi repressivi d'impostazione borghese della sua epoca.

A tal proposito Sandro Petraglia afferma:

una delle drammatiche contraddizioni pasoliniane sembra così finalmente placarsi in una rasserenante contemplazione fanciullesca delle cose e in una fantastica esplosione delle parole che annulla l'afasia dell'incomunicabilità borghese. Qui ognuno comunica con il proprio corpo, i propri umori sanguigni, la propria materia fatta colore, fango, denti spezzati, sesso, sudore [...].³³

³⁰ Cfr. A. MORAVIA, *Il Decameron di Pasolini*, «L'Espresso», 11 luglio 1971.

³¹ B. TORRI, *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore*, cit., pp. 148-149.

³² S. PETRAGLIA, *Pier Paolo Pasolini*, «Il Castoro Cinema», 1974, p. 106.

³³ Ivi, p. 108.

La novella dei due adolescenti Ricciardo e Caterina (V,4), nota come la storia dell'usignolo, racchiude tale concetto, basato, appunto, sull'innocente piacere fisico. L'amore adolescenziale viene vissuto senza alcuna inibizione, perché semplice risultato di un *modus vivendi* puro e libero, privo di tabù e lontano dalla «omologazione brutalmente totalitaria del mondo» che annienta la libertà e le differenze etniche e sociali. Secondo Petraglia

la scoperta dell'amore e del sesso è qui intrisa di mestizia e di fresco stupore per la magia del fiorire” e “conferisce alla parte centrale del *Decameron* la grazia del sonetto petrarchesco.”³⁴

La violenza primitiva viene ora espressa attraverso uno stilema più raffinato e manieristico, che si allontana dalle inquadrature sghembe o asimmetriche adottate nel primo cinema pasoliniano:

Il mio stile, sempre eccessivo, ha trovato il modo di diventare medio. Oh certo, non sono arrivato e non arriverò mai al razionalismo e alla salute del Boccaccio. Purtroppo, non arriverò mai alla grandezza del pessimismo laico che permette di amare sanamente la vita, senza alibi della coscienza, senza pretesti. Non bisogna credere in niente per gioire di tutto.³⁵

La sessualità emerge incontrollabile anche nelle vicende di comare Gemmata (IX,10), considerata dallo stesso Pasolini «la più oscena e pateticamente umana»,³⁶ e di Tingoccio e Meuccio (VII,10). Quest'ultima novella mette in scena il dualismo tra peccato e castigo che si manifesta nei due amici: Tingoccio, vizioso e peccatore e Meuccio, casto e timoroso. In questo caso, Pasolini, per marcare la differenza tra i due personaggi, ne rielabora le caratteristiche psicologiche, enfatizzandole a livello gestuale e comportamentale. Diversamente dal Boccaccio, il regista pone i due popolani in una posizione dialettica antitetica tra istinto e repressione, estremizzando visibilmente il contrasto morale che li divide. Come in *Accattone* (1961), anche in questo caso Pasolini predilige alcune tecniche “segniche” e stilistiche quali la musica³⁷ e l'uso frequente dei primi piani che rivelano nei volti dei personaggi il «loro disperato vitalismo, la loro

³⁴ Ivi, p.110.

³⁵ C. M. CLUNY, *Pasolini: C'est le Décameron qui m'a choisi*, «La Galerie», 111, dicembre 1971, p. 88.

³⁶ Cfr. P. P. PASOLINI, *Trilogia della vita*, le sceneggiature de *Il Decameron*, *I racconti di Canterbury*, *Il fiore delle mille e una notte*, Milano, Garzanti, 1995.

³⁷ Per una più vasta disamina sull'impiego della musica nel cinema di Pasolini si veda A. BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1979.

fisicità atemporale, le loro paure e i loro furori». ³⁸ Tingoccio e Meuccio divengono, in tal senso, le figure emblematiche che incarnano esattamente l'idea di cinema come strumento di svelamento della realtà, capace di cogliere e mostrare visibilmente ora le virtù ora i vizi umani.



Decameron (1971):

a sinistra Tingoccio, vizioso e seduttore; a destra Meuccio, casto e timoroso.

È possibile osservare come nel lavoro pasoliniano si effettui un “livellamento verso il basso” dei personaggi, rendendo predominante il mondo proletario rispetto al Boccaccio che, invece, opera una distinzione tra i “messerì” e gli “uomini discoli e grossi”. Pasolini esclude le novelle di ambientazione aristocratica, scegliendo di dare voce ad una classe sociale più vera, autentica, «esistenzialmente popolare»:

Io ho ritagliato un Boccaccio mio, particolare. Il mio Boccaccio infinitamente più popolare del Boccaccio reale. Il Boccaccio reale è popolare in un senso molto più vasto di questa parola: la borghesia veniva lecitamente compresa nel popolare, allora le istituzioni erano ancora feudali, erano ancora aristocratiche. Il potere era ancora un potere, o metafisico nel Papa, o insomma era comunque un potere sacro. Dunque, la borghesia, in qualche modo, era estremamente più vicina al popolo. [...] Quindi, l'opera del Boccaccio si può definire popolare. Quindi ho ritrovato quella gioia (che nel Boccaccio è giustificata ottimisticamente dal fatto che lui viveva la nascita meravigliosa della borghesia) e l'ho, diciamo così, *sostituita* con quella innocente gioia popolare, in un mondo che è ai limiti della storia, e in un certo senso, fuori della storia.”³⁹

La narrazione filmica si chiude con l'episodio dell'allievo di Giotto (impersonato dallo stesso Pasolini), *fil rouge* della seconda parte del racconto. L'artista, chiamato a dipingere la Cattedrale di Santa Chiara, contempla la parete bianca in attesa dell'ispirazione, per poi immergersi nell'“atto della

³⁸ B. TORRI, *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore*, cit., p. 85.

³⁹ N. REDA MAHAINI, *Decameron, intervista con P. P. Pasolini*, cit., p. 67.

creazione". La scena, fortemente ieratica, è scandita da alcuni primi piani che si alternano con la totalità nuda del muro, producendo una sorta di *mise en abyme* dell'autore-pittore, nell'atto del concepimento artistico. Lo sguardo del pittore si identifica con quello del regista: entrambi osservano il mondo per poi riprodurlo artisticamente in modo realistico. Tra i molti punti di contatto che legano in Pasolini il personaggio al regista, c'è indubbiamente la capacità di osservare il mondo circostante nella sua completezza, senza trascurare nessun particolare. È in questo caso che si stabilisce un rapporto diretto tra il mondo e la macchina da presa, la quale diviene lo strumento ideale per registrare la realtà senza alcun filtro. Emblematica è la scena in cui il pittore, in giro per il mercato di Santa Chiara, riprende i volti che ispireranno la sua opera, fissandoli nella mente mediante un obiettivo improvvisato con le mani.



Decameron (1971): a sinistra l'allievo di Giotto contempla la parete bianca della Cattedrale; a destra scena del mercato, dove il pittore-regista riproduce con le mani l'obiettivo della macchina da presa per osservare il mondo.

Il cinema, dunque, si rivela espressione della storia sociale di un popolo; è capace di trascrivere la realtà, che, secondo il regista, è «il mondo fisico e sociale in cui si vive, qualunque questo sia». ⁴⁰ A tal proposito Pasolini afferma:

Esprimendomi con il cinema, non esco mai dalla realtà, sono sempre in mezzo alle cose, agli uomini, a ciò che mi interessa di più nella vita, cioè la vita stessa". ⁴¹

Ritornando al concetto di im-segno e all'operazione onirica che crea immagini significanti, sarà proprio la dimensione quasi bretoniana del sogno ad ispirare il pittore, così come un sogno aveva rivelato la verità a Lisabetta (la morte del suo amato Lorenzo) e a Meuccio (la morte di Tingoccio).

⁴⁰ P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, cit., p. 249.

⁴¹ P. CASTALDINI, *Razionalità e metafora*, «Filmcritica», 174, febbraio 1967.

Il *Decameron* si chiude con l'immagine del discepolo di Giotto che festeggia con i preti la conclusione del suo affresco, portato a compimento grazie all'ispirazione onirica. La scena della "visione" onirica mostra il pittore in posizione supina – chiara è la citazione del *Cristo morto* di Mantegna – con gli occhi rapiti e immersi pienamente nell'apparizione sacra, che riprodurrà poi nel suo lavoro.⁴² La realizzazione dell'opera sembra, però, ridurre e svilire quella forza liberatoria e creatrice raggiungibile solo in sogno. Dinanzi all'opera spalmata sulla parete, il pittore si chiede se il suo sforzo abbia un senso o se sia meglio, piuttosto, godere liberamente dell'immaginazione, senza imbrigliare l'idea nella finitezza della forma:

Perché realizzare un'opera quando è così bello sognarla soltanto?⁴³



Decameron (1971): scena del sogno.



Decameron (1971): il pittore sogna la Madonna col bambino (Silvana Mangano), attornata simmetricamente dalle file dei beati e sovrapposta alla voragine infernale con le anime dei dannati.

⁴² Per un'analisi più approfondita sul rapporto tra Pasolini e la critica cattolica si veda P. IACCIO, *Pasolini e la critica cattolica*, in A. PIETRAPAOLO, G. PATRIZI, *Pasolini dopo Pasolini*, Catanzaro, Rubbettino Editore, 2011, pp. 99-208.

⁴³ Dal film *Decameron* di P. P. Pasolini, cit.

Bibliografia

- V. ATTOLINI, *Immagini del Medioevo nel cinema*, Bari, Edizioni Dedalo, 1993.
- C. A. AUGIERI, *Sul senso inquietante. La letteratura e le strategie del significativo simbolico*, Roma, Bulzoni Editore, 1996.
- Id., *Sul senso affabulante. Pasolini, la letteratura e la ri-simbolizzazione "orizzontale" della storia*, Lecce, Milella, 2001.
- M. BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, Venezia, Neri Pozza, 1970.
- G. BATAILLE, *L'erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957.
- M. A. BAZZOCCHI, *I burattini filosofi. Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, 2007.
- A. BERTINI, *Teoria e tecnica del film in Pasolini*, Roma, Bulzoni, 1979.
- G. P. BRUNETTA, *Forma e parola nel cinema*, Padova, Liviana Editore, 1979.
- Id., *Guida alla Storia del cinema*, Torino, Einaudi, 2003.
- G. CANOVA (a cura di), *Pasolini Pier Paolo, Trilogia della vita. Le sceneggiature de Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte*, Milano, Garzanti, 1995.
- Id., *Storia del cinema italiano*, Venezia, Marsilio Editori, 2001.
- G. CONTI CALABRESE, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaka Book, 1994.
- E. COSTA, *Itinerari Mediterranei. Simboli e immaginario fra mari isole e porti, città e paesaggi ebrei e musulmani nel Decameron di Giovanni Boccaccio*, Reggio Calabria, Città del Sole Edizioni, 2011.
- L. DE CAROLIS, *Pasolini e il cinema*, Firenze, Atheneum, 2008.
- L. DE GIUSTI, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese Editore, 1983.
- G. DI STEFANO, *Cercando Pasolini. Trent'anni dopo*, Napoli, La città del sole, 2006.
- G. C. FERRETTI, *La contrastata rivolta di Pasolini*, in *Letteratura e Ideologia*, Roma, Editori Riuniti, 1974.
- Id., *Pasolini: l'universo orrendo*, Roma, Editore Riuniti, 1976.
- A. FERRERO, *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*, Venezia, Marsilio, 1991.
- A. GHIRELLI, *La napoletanità*, Napoli, Società editrice napoletana, 1976.
- R. GIGLIO (a cura di), *Napoli, città d'autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, Giugliano, Ed. Cento Autori, 2008.
- M. GIORDANO, *La commedia erotica italiana. Vent'anni di cinema sexy "made in Italy"*, Roma, Gremese Editore, 2000.
- M. GRASSO, *Pasolini e il sud. Poesia, cinema, società*, Bari, Edizioni dal Sud, 2004.
- P. IACCIO, *L'alba del cinema in Campania*, Napoli, Liguori, 2010.
- Id., *Pasolini e la critica cattolica*, in *Pasolini dopo Pasolini*, Rubbettino Editore, Catanzaro 2011.
- E. MAGRELLI, *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni Editore, 1977.
- L. MICCICHÈ, *Pasolini nella città del cinema*, Venezia, Marsilio, 1999.
- L. L. e M. MORANDINI, *Il Morandini. Dizionario dei film 2000*, Bologna, Zanichelli, 1999.

- P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972.
 Id., *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1976.
 Id., *Lettere Luterane*, Roma, L'Unità-Einaudi, 1991.
 G. RONDOLINO, *Il Decameron*, in *Storia del Cinema*, Vol. IV, Torino, UTET, 1996,
 B. TORRI, *Cinema italiano: dalla realtà alle metafore*, Palermo, Palumbo editore, 1973.
 C. SEGRE (a cura di), G. Boccaccio *Decameron*, Milano, Mursia, 1996.
 E. SICILIANO, *Vita di Pasolini*, Milano, Mondadori, 2005.
 C. VECCE, *Dal Boccaccio napoletano a Pasolini*, in *Letteratura degli italiani. Atti del
 XIV Congresso nazionale dell'Adi*, Università degli Studi di Genova, 15-18
 settembre 2010.
 S. VILLANI, *Il Decameron allo specchio*, Roma, Donzelli, 2004.

Periodici

- D. BELLEZZA, *Io e Boccaccio. Intervista a Pasolini*, «L'Espresso», 22 novembre 1970.
 P. CASTALDINI, *Razionalità e metafora*, «Filmcritica», n. 174, febbraio 1967.
 C. M. CLUNY, *Pasolini: C'est le Décameron qui m'a choisi*, «La Galerie», n. 111, di-
 cembre 1971.
 M. CINQUE, *Ravello e il Decameron di Pasolini*, «Ravellotime», n. 38, 24 ottobre 2008.
 L. FERRAIUOLO, *Il Decameron a Casertavecchia*, in «Quaderni di Cinemasud», n.
 2, 2005.
 G. C. FERRETTI, *Il mito pasoliniano dell'innocenza dal Friuli a Salò*, «Nuovi Argo-
 menti», ottobre-dicembre 1996.
 G. GRAZZINI, *Boccaccio sullo schermo*, «Studi sul Boccaccio», n. 7, 1973.
 C. MARINO, *Pasolini, il sottoproletariato napoletano e il suo dialetto*, «Cinemasud», n.
 55, 1972.
 F. MARIO, *Pasolini e Napoli. "Caro Eduardo giriamo un film"*, «la Repubblica», 14
 novembre 2005.
 P. MEREGHETTI, *Boccaccio o la maledizione del grande schermo*, «Corriere della Sera»,
 3 novembre 2003.
 A. MORAVIA, *Il Decameron di Pasolini*, «L'Espresso», 11 luglio 1971.
 N. REDA MAHAINI (a cura di), *Decameron. Intervista con P. P. Pasolini*, «Cinemaset-
 tanta», n. 87/88, 1972.
 P. P. PASOLINI, *Intervista*, «Cinemasessanta», n. 87/88, gennaio-aprile 1972.
 S. PETRAGLIA, *Pier Paolo Pasolini*, «Il Castoro Cinema», 1974.
 F. PIEMONTESE, *Un incontro importante, Pasolini e Napoli*, «La voce della Campania»,
 n. 17, anno III, 9 novembre 1975.

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici

- *Occasioni e percorsi di letture. Studi offerti a Luigi Reina*, a cura di Raffaele Giglio e Irene Chirico
- *Non di tesori eredità. Studi di letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, Introduzione e cura di Rosa Giulio, 2 voll.
- Raffaele Viviani, *Poesie, opera completa*, a cura di Antonia Lezza
- Antonio Pietropaoli, *Fra retorica e metrica. Saggi sulla poesia italiana contemporanea*
- Antonella Santoro, *D'Annunzio o Svevo*
- Renato Ricco, *Sulle tracce di Didone. Fra età classica e Rinascimento, l'evoluzione letteraria di un mito*
- Giorgio Sica, *Il vuoto e la bellezza. Da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontrò il Giappone*
- Antonella Santoro, *Camilleri tra Montalbano e Patò. Indagine sui romanzi storici e polizieschi*
- Antonio Pietropaoli, *Le strutture dell'antipoesia. Saggi su Sanguineti, Pasolini, Montale, Arbasino, Villa*
- Emma Grimaldi, *Inseguendo Orlando. Un pretesto per rileggere il "Furioso"*

Guida Editori

Via Bisignano, 11 - 80121 NAPOLI

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici

- *Alfonso Gatto. L'uomo, il poeta*, a cura di Luigi Reina e Nunzia Acanfora

- *Antologia teatrale*, a cura di Antonia Lezza, Nunzia Acanfora e Carmela Lucia

- *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Atti del Convegno di studi (Università di Salerno, 15-16 novembre 2012), Introduzione e cura di Rosa Giulio

- Epifanio Ajello, *Arcipelaghi. Calvino e altri. Personaggi, oggetti, libri, immagini*

- *Macramé. Studi sulla letteratura e le arti*, a cura di Rosa Giulio, Donato Salvatore, Annamaria Sapienza

- *Oltre la Serenissima*, a cura di Antonia Lezza e Anna Scannapieco

- Epifanio Ajello, *Ad una certa distanza. Sui luoghi della letterarietà*

- Carlo Goldoni, *Memorie italiane*, edizione critica a cura di Epifanio Ajello

Liguori Editore

Via Posillipo, 394 - 80123 Napoli

Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici

- Francesco Tateo, *Moderntà dell'Umanesimo*
- *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, An International Conference (Stony Brook, N.Y., 13-14 marzo 2009), a cura di Mario B. Mignone
- Giovanni Pascoli, *Pensieri e cose varie*, a cura di Renato Aymone e Aida Apostolico
- Laura Pesola, *Le dosi dell'impurità. Studi su Alfonso Gatto*
- Giulia Dell'Aquila, *Il sigillo della visione. Studi su letteratura e arte*
- *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli, con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola

Edisud Salerno - Forum Italicum Publishing

Edisud Salerno - Via Leopoldo Cassese, 26 - 84122 Salerno

- Giulia Dell'Aquila, *Il "severissimo censore". Paolo Berni tra antichi e moderni*
- Lorenzo Da Ponte, *Lettere a Guglielmo Piatti (1826-1838)*, a cura di Laura Paolino
- Rosa Giulio, *L' "azzurro color di lontananza". Infinità dello spazio e sublimità del pensiero nelle letterature moderne*
- Giulia Dell'Aquila, *Le forme del visibile. Studi su Giorgio Bassani*

Forum Italicum Publishing

Center of Italian Studies

State University of New York at Stony Brook

Stony Brook, N.Y. 11794-3358 - USA

GIUSEPPE MARIA GALANTI

SCRITTI GIOVANILI INEDITI

Edizione critica a cura di
DOMENICA FALARDO

con un saggio di
SEBASTIANO MARTELLI



ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI PRESS

