
INTORNO A
BOCCACCIO
E DINTORNI 2022



Saggistica

INTORNO A BOCCACCIO BOCCACCIO E DINTORNI

Il comitato scientifico è espressione
dell'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio (www.enteboccaccio.it)

Direttori

Giovanna Frosini, Università per Stranieri di Siena, Italia
Stefano Zamponi, Università di Firenze, Italia

Comitato scientifico

Francesco Bausi, Università di Firenze
Monica Berté, Università di Chieti-Pescara, Italia
Daniela Branca, Università di Bologna, Italia
Sonia Chiodo, Università di Firenze, Italia
Carlo Delcorno, Università di Bologna, Italia
Maurizio Fiorilla, Università di Roma Tre, Italia
Carla Maria Monti, Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia
Roberta Morosini, Università di Napoli L'Orientale, Italia
Marco Petoletti, Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia
Natascia Tonelli, Università di Siena, Italia
Marco Veglia, Università di Bologna, Italia
Michelangelo Zaccarello, Università di Pisa, Italia

Titoli pubblicati

- Frosini G., Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 25 giugno 2014)*, 2015
- Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2015. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9 settembre 2015)*, 2016
- Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2016. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9 settembre 2016)*, 2017
- Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2017. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 16 settembre 2017)*, 2019
- Zamponi S. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2018. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 6-7 settembre 2018)*, 2020
- Frosini G. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2019. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019)*, 2020
- Frosini G. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2020. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 10-11 settembre 2020)*, 2021
- Berté M. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2021. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9-10 settembre 2021)*, 2022

INTORNO A
BOCCACCIO
E DINTORNI 2022

ATTI DEL SEMINARIO INTERNAZIONALE DI STUDI
(CERTALDO ALTA, CASA DI GIOVANNI BOCCACCIO, 8-9 SETTEMBRE 2022)

A CURA DI
Monica Berté



Saggistica

© Copyright 2023 by Pacini Editore Srl

ISBN 979-12-5486-300-8

Realizzazione editoriale
150  **Pacini**
1878 - 2022 Editore
150 anni nell'editoria di qualità
Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto (Pisa)

Rapporti con Enti e Istituzioni
Lisa Lorusso

Responsabile editoriale
Silvia Frassi

Fotolito e Stampa
IGP Industrie Grafiche Pacini

In copertina: Elaborazione grafica raffigurante Boccaccio nell'affresco di Jacopo di Cione, Palazzo dell'Arte dei Giudici e dei notai, Firenze, 1366.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume /fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633

INDICE

Presentazione	p. 7
<i>Monica Berté</i>	
Le 'novelle giudiziarie': Una nuova forma di narrativa breve prima di Boccaccio?	9
<i>Lorenzo Caravaggi</i>	
«Tentati di fare di meglio». Italo Svevo lettore di Boccaccio	29
<i>Andrea Valentini</i>	
L'illustrazione dei volgarizzamenti ovidiani dell' <i>Ars amandi</i> : due codici poco noti e le attribuzioni apocrife a Boccaccio	41
<i>Laura Zabeo</i>	
Come pubblicare le <i>Genealogie deorum gentilium</i> : proposte e riflessioni	67
<i>Davide Ricchini</i>	
I codici delle tredici questioni d'amore: produzione e diffusione	85
<i>Angela Bottigliero</i>	
«Con l'istesso fiore di bel parlare». Le lezioni sul <i>Decameron</i> di Giovanni Gaetano Bottari per l'Accademia della Crusca	99
<i>Claudia Palmieri</i>	
Dall' <i>Amorosa Visione</i> al <i>Corbaccio</i> : un confronto	113
<i>Marina Di Rosa</i>	
Boccaccio elegiaco: le modulazioni dello stile «mezzano»	133
<i>Simona Esposito</i>	
Tracce del Boccaccio latino e volgare nell' <i>Espositione</i> di Bernardo Ilicino al <i>Triumphus Pudicitie</i> di Petrarca	147
<i>Lucrezia Arianna</i>	

<i>Non satis digno testimonio usus: Brunichilde e le fonti del capitolo IX, 1 del <i>De casibus virorum illustrium</i>.....</i>	»169
<i>Laura De Luisa</i>	
<i>Appunti per il testo critico dell'<i>Amorosa visione</i>.....</i>	»185
<i>Niccolò Gensini</i>	
<i>Indici</i>	
<i>Martina Dani Recchi</i>	»205

PRESENTAZIONE

È giunto alla sua nona edizione il seminario internazionale *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*, che si è tenuto a Certaldo Alta nella Casa di Giovanni Boccaccio, sede dell'Ente Nazionale, nei giorni 8 e 9 settembre 2022 e ha riunito insieme giovani studiosi, selezionati sulla base dei *curricula* e delle proposte di relazione da loro presentati al Consiglio Scientifico dell'Ente. Questo appuntamento, ormai tradizionale, si conferma come una delle iniziative più importanti e stimolanti fra le tante promosse dall'Ente, perché rappresenta per tutti i partecipanti un'occasione preziosa di scambio reciproco e di interazione con studiosi esperti dell'opera, della cultura, della fortuna di Giovanni Boccaccio, e vede il suo coronamento nella pubblicazione delle relazioni discusse durante l'incontro certaldese e sottoposte al vaglio di un'attenta revisione da parte di specialisti della materia, prima di essere consegnate alla stampa.

Per fisionomia, contenuto e obiettivi il presente volume di atti si pone in continuità con i precedenti accolti nella collana del seminario *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*, la cui direzione è affidata a Giovanna Frosini e Stefano Zamponi e il cui Comitato scientifico si compone del Consiglio Direttivo e del Consiglio Scientifico dell'Ente, ma, nel contempo, inaugura una nuova collaborazione editoriale con Pacini Editore di Pisa, che si è rivelata fin da questa prima esperienza molto felice e promettente.

I contributi ospitati sono undici, rispettano la sequenza delle relazioni orali, abbracciano una pluralità di argomenti e interessi muovendosi fra letteratura, linguistica, filologia, storia della miniatura, e confermano quante siano ancora le linee di ricerca da seguire e approfondire sulla figura, sulla produzione volgare e latina e sulla ricezione di Boccaccio e come possano, e debbano, incrociarsi le une con le altre per riuscire a comprendere appieno il complesso universo culturale del Certaldese. Nello specifico i saggi di questo volume affrontano questioni e problemi relativi ai modelli, ai generi e alle fonti nelle opere di Boccaccio (Lorenzo Caravaggi, Simona Esposito, Laura De Luisa), alla tradizione manoscritta e all'edizione dei suoi testi (Davide Ricchini, Angela Bottigliero, Niccolò Gensini), all'influenza plurisecolare esercitata dal suo magistero letterario, linguistico ed erudito (Andrea Valentini, Claudia Palmieri, Lucrezia Arianna), al rapporto e alle affinità fra i suoi scritti (Marina Di Rosa), alle attribuzioni apocrife (Laura Zabeo).

Concludo ringraziando a nome dell'Ente tutti i revisori (in ordine alfabetico, Francesco Bausi, Stefano Carrai, Teresa D'Urso, Irene Iocca, Caterina Malta, Carla Maria Monti, Enrico Moretti, Giulia Perucchi, Eugenio Salvatore,

Massimiliano Tortora, Marco Veglia) per l'accurata e generosa lettura dei contributi. Un ringraziamento particolare va inoltre alla responsabile editoriale (Silvia Frassi) e alla responsabile dei rapporti con Enti e Istituzioni (Lisa Lorusso) della Pacini Editore per aver accolto questo libro con grande disponibilità, nonché alla responsabile della segreteria dell'Ente, Martina Dani, per aver collaborato alla realizzazione editoriale e curato gli Indici del volume con perizia e pazienza.

Monica Berté
Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio
settembre 2023

Lorenzo Caravaggi

LE 'NOVELLE GIUDIZIARIE': UNA NUOVA FORMA DI NARRATIVA BREVE PRIMA DI BOCCACCIO?

Negli ultimi anni diversi studi hanno iniziato a prestare attenzione al ruolo centrale giocato dal diritto in tutte le sue forme – divino, naturale e positivo – nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio e, più in generale, nei libri di novelle prodotti nella seconda metà del Trecento¹, un tipo di analisi riconducibile al filone di studi di 'diritto e letteratura'². Nel solo *Decameron* varie sono le novelle ambientate in un contesto giudiziario: tra i casi più famosi ci sono le avventure di Martellino a Treviso (II, 1), la celebre difesa di Madonna Filippa (VI, 7), e la beffa giocata ai danni di un rozzo giudice marchigiano nella quinta novella dell'ottava giornata³. Il risalto dato alla giustizia – spesso rappresentata, specialmente nel *Decameron*, come malfunzionante, eccessivamente severa, e soggetta ai casi della fortuna e ai capricci di magistrati in mala fede – non dovrebbe in realtà sorprendere un pubblico odierno. Data la pretesa degli autori di novelle di rappresentare la realtà quotidiana nella sua interezza, pur senza risparmiarsi esagerazioni e casi al limite dell'incredibile, il mondo giudiziario non poteva essere escluso⁴. Questo infatti giocava un ruolo chiave nella vita dei contemporanei a causa dell'alto livello di conflit-

¹ L. Battaglia Ricci, *Diritto e letteratura: il caso Boccaccio*, in *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, Gruppo editoriale internazionale, Pisa 2007, pp. 69-84; D. Buccomino, *Between Law and Literature: Violations of legal Rule in the Decameron*, in V. Amorosi e V.M. Minale (a cura di), *History of Law and Other Humanities: Views of the Legal World Across the Time*, Dykinson, Madrid 2019, pp. 348-376; A. Vespaziani, 'Force Disguised as Reason': *Law, Jurists, and Constituent Power in Boccaccio's Decameron*, «German Law Journal», 19, 2018, pp. 880-900; S. Barsella, *Boccaccio, i tiranni e la ragione naturale*, «Heliotropia», 12-13, 2015-2016, pp. 131-163; M. Conetti, *Il collasso dell'ordine giuridico e il diritto naturale nel Decameron*, ivi, pp.105-130; G. Rossi, *Comico e tragico del diritto nella novellistica italiana: il Novelliere di Giovanni Sercambi*, in L. Secchi (a cura di), *Comico e Tragico nella Vita del Rinascimento*, Franco Cesati, Firenze 2016, pp. 69-89; V. Rimbart, 'Ricerche la giustizia, difendete la causa della vedova'. *Vedove e giustizia nella novellistica, tra diritto alla protezione e controllo morale (XIV-XVI secolo)*, «I Quaderni del Mæs», 19, 2021, pp. 3-23.

² Per una panoramica si veda M.P. Mitta, *Cosa accade di là dall'oceano? Diritto e letteratura in Europa*, «Anamorphosis. Rivista Internazionale de Direito e Literatura», 1, 2015, pp. 3-36. Per quanto riguarda il tardo-medioevo italiano: J. Steinberg, *Dante and The Limits of the Law*, University of Chicago Press, Chicago 2016; F. Meier e E. Zanin (a cura di), *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano*, Longo Editore, Ravenna 2019.

³ Sulla quale si veda, da ultimo, W. Robins e L. Faibisoff, *The Jokesters and the Judge*, in *Ibid.* (a cura di), *Decameron Eighth Day in Perspective*, Toronto University Press, Toronto 2020, pp. 108-129.

⁴ G. Rossi, *Comico e tragico*, cit., p. 69.

tualità che caratterizzava la società tardo-medievale⁵. Ogni anno anche in città di medie dimensioni venivano svolti migliaia di processi civili, penali e canonici⁶. I tribunali erano situati nelle grandi aule dei palazzi pubblici, luoghi frequentati quotidianamente da centinaia di cittadini. I processi si trasformavano così in palcoscenici per performance di tipo quasi teatrale, alimentando il pettegolezzo e rendendo partecipe l'intera popolazione⁷.

Anche grazie a questa maggiore attenzione rivolta all'importanza del diritto e della giustizia, è stato messo in luce come tra le varie fonti intertestuali del *Decameron* ci fossero anche testi legali e giuridici, un dato spesso attribuito soltanto alla formazione legale del Certaldese⁸. Tuttavia, questo tipo di attenzione, ancora alle prime fasi, è stata rivolta quasi esclusivamente a opere accademiche o pedagogiche come le controversie della tradizione classica, manuali per la confessione, o manuali di diritto canonico⁹. Ciò che non è stato fatto, se non con pochissime eccezioni¹⁰, è prendere in considerazione scritture pragmatiche come, nel nostro caso, le migliaia di atti giudiziari che venivano prodotti, ogni anno, nei tribunali cittadini dell'Italia del Trecento¹¹. Alle volte, delitti eclatanti catturavano l'attenzione dei contemporanei e

⁵ Sui conflitti e utilizzo dei tribunali nell'Italia comunale e signorile si vedano: A. Zorzi, *I conflitti nell'Italia comunale. Riflessioni sullo stato degli studi e sulle prospettive di ricerca*, in Id. (a cura di), *Conflitti, paci e vendette nell'Italia comunale*, FUP, Firenze 2009, pp. 7-42; L. Caravaggi, *Dal pugnale al tribunale. Una vendetta fiorentina a Bologna ai primi del Trecento*, «Reti Medievali», 23, 2022, pp. 1-25.

⁶ Per i numeri e funzionamento della giustizia nelle città italiane tra tredicesimo e quattordicesimo secolo si veda, almeno, M. Vallerani, *Medieval Public Justice*, Brill, Washington D.C. 2012; S. Nakaya, *Raising Claims. Justice and Commune in Late Medieval Italy*, Brepols, Turnhout 2022.

⁷ J.S. Peters, *Law as Performance: Theatricality, Spectatorship, and the Making of Law in Ancient, Medieval, and Early Modern Europe*, Oxford University Press, Oxford 2022.

⁸ L. Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Longo Editore, Ravenna 2013, pp. 118-119; O. Holmes e D.E. Stewart, *Introduction*, in Ead. (a cura di), *Reconsidering Boccaccio: Medieval Contexts and Global Intertexts*, University of Toronto Press, Toronto 2018, pp. 1-24, a p. 4. Sull'annosa questione delle fonti si veda almeno C. di Girolamo e C. Lee, *Fonti*, in R. Bragantini e P.M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Bollati Berlinghieri, Torino 1995, pp. 142-161.

⁹ P. Cherchi, *From Controversia to Novella*, in M. Picone (a cura di), *Genèse, Codification et Rayonnement d'un Genre Médiéval. La Nouvelle*. Actes du Colloque International de Montréal, Presses Academiques Platon, Montréal 1983, pp. 89-99; G. Delmolino, *The Economics of Conjugal Debt from Gatian's Decretum to Decameron 2.10: Boccaccio, Canon Law, and the Loss of Interest in Sex*, in *Reconsidering Boccaccio*, cit., pp. 133-163; N.M. Peterson, *Six, Sex, and Secrets: The Legacy of Confession from the Decameron to the Heptaméron*, in *ivi*, pp. 403-424.

¹⁰ B. Figliuolo, *Andreuccio da Perugia e (è?) Cenni di Bardella*, in G. Alfano et al. (a cura di), *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Franco Cesati, Firenze 2015, pp. 231-244; J. Steinberg, *Mimesis on Trial: Legal and Literary Verisimilitude in Boccaccio's Decameron*, «Representations», 139, 2017, pp. 118-145; M. Vise, *Compositio: Horizons of Truth in the Decameron, the Notarial Register, and Civic Peace Pacts*, «Viator», 52, 2023, pp. 227-259.

¹¹ Gli archivi di diverse città italiane – con Bologna, Lucca, Perugia e (dal 1343) Firenze in *primis* – preservano migliaia di atti e processi penali trecenteschi, corrispondenti comunque a una frazione della documentazione originale, danneggiata o perduta nel corso dei secoli: A.

rivivevano nella letteratura: basti pensare ai numerosi fatti di cronaca nera riportati nella *Commedia*, ma anche agli echi di delitti e scandali presenti nel *Decameron*¹². Non andrebbe quindi escluso che anche delitti minori e locali come furti, rapine, tradimenti e amori illeciti possano avere in qualche modo influenzato o ispirato la scrittura di diverse novelle, soprattutto data la dimensione pubblica dell'amministrazione della giustizia.

Lo scopo del presente saggio non è cercare di capire se e quali novelle siano state ispirate da eventi e delitti 'reali', ma mostrare come la nascita e sviluppo del genere 'novella' nel corso del quattordicesimo secolo coincise – e forse interagì – con la diffusione, all'interno dei tribunali delle città comunali e signorili, di una forma finora inedita di narrativa breve non propriamente letteraria: la produzione di sentenze di condanna penale che, nei contenuti e soprattutto anche nella forma, presentano somiglianze notevoli con le novelle trecentesche¹³. Nonostante la loro natura imprescindibile di atti pubblici e formali riconosciuta dai contemporanei, questi testi sono stati artificialmente definiti da chi scrive come 'novelle giudiziarie', un termine che, si spera, verrà giustificato dall'esempio discusso nelle pagine seguenti: una 'novella giudiziaria' compilata da un notaio impiegato nel tribunale penale del Capitano del Popolo di Perugia nell'aprile 1331¹⁴.

La dimensione narrativa dei documenti giudiziari è un aspetto ben noto a chi si occupa di storia della giustizia nell'Europa tardo-medievale e moderna. Gli studi esistenti si sono tuttavia concentrati su petizioni e suppliche, fonti che, come le arringhe, miravano sostanzialmente a persuadere e a dimostrare l'innocenza o il pentimento del(la) supplicante, o la colpevolezza della controparte¹⁵. In questi casi, il ruolo giocato dallo *story-telling* e dalla costruzione

Giorgi, S. Moscadelli, C. Zarrilli (a cura di), *La documentazione degli organi giudiziari nell'Italia tardo-medievale e moderna*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Roma 2012.

¹² Nella sesta novella della terza giornata, per esempio, echeggia l'episodio di Bartolomeo Signolfo, condannato nel 1308 per avere tentato alla vita del fratello del re di Napoli, il principe di Taranto Filippo d'Angiò: G. Vitale, *A Napoli nel medioevo. Tra vita di corte e vita cittadina*, Società napoletana di storia patria, Napoli 2010, p. 61.

¹³ La bibliografia sull'origine e sviluppo della novella italiana è vastissima. Si vedano, in particolare, i saggi raccolti in M. Picone, G. De Stephano, P.D. Stewart (a cura di), *Genèse, Codification et Rayonnement; La Novella Italiana*. Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Salerno Editrice, Roma 1989; R. Bessi, L. Battaglia Ricci, G. Albanese (a cura di), *Favole Parabole Istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), Salerno Editrice, Roma 2000; L. Innocenti (a cura di), *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, Pacini, Pisa 2013.

¹⁴ Vengono qui esposti i primissimi risultati di un progetto di ricerca in corso dedicato all'analisi delle 'novelle giudiziarie': *Before Boccaccio: Itinerant Notaries, Judicial Novellas, and the Uncertainty of the Law*. Progetto di ricerca post-dottorale finanziato dalla *Leverhulme Trust* (Grant-ECF-2021-340, 2021-2024) e diretto da Lorenzo Caravaggi (University of East Anglia).

¹⁵ N. Zemon Davis, *Fiction in the Archives: Pardon Tales and their Tellers in Sixteenth-Century France*, Cambridge University Press, Cambridge 1987; D.L. Smail, *Telling Tales in Angevin Courts*, «French Historical Studies», 20, 1997, pp. 183-215; M. Vallerani, *La supplica al signore e il potere della misericordia*, «Quaderni Storici», 44, 2009, pp. 411-441; L. Zanetti Domingues, *Penitential Themes in 14th-Century Siennese Petitions for Amnesty: How Can They Contribute to the Debate on the 'Voices' of Medieval Court Records?*, «Open Library of Humanities», 24, 2019, pp. 1-30.

di narrazioni complesse è quindi più o meno ovvio. Le ‘novelle giudiziarie’ presentano invece un caso differente. Infatti, nei libelli e soprattutto nelle sentenze di condanna, la voce narrante non è (solamente) quella di vittime, imputati, testimoni, procuratori e avvocati (voci comunque sempre mediate e trasformate anche nelle suppliche e deposizioni)¹⁶, ma bensì quella delle autorità giudiziarie e, in particolare, dei notai itineranti incaricati della redazione degli atti processuali¹⁷. I notai di tribunale svolgevano infatti un ruolo chiave all’interno della scrittura delle narrative giudiziarie, basate su versioni degli eventi raccolte nel corso del processo le quali venivano filtrate, trasformate, e ripresentate seguendo convenzioni che si erano sviluppate nel corso del Duecento¹⁸. Come si vedrà, i notai itineranti, lungi dall’essere burocrati anonimi, erano spesso veri e propri intellettuali che producevano e trasmettevano letteratura anche attraverso gli spazi ufficiali e formali dei registri giudiziari. È nell’insieme di questa più generale interpenetrazione tra scritture giudiziarie e letteratura che potremo spiegare il fenomeno analizzato in questa sede: tramite l’arricchimento degli atti dei processi con dettagli narrativi e letterari, i notai compilatori delle ‘novelle giudiziarie’ potevano esprimere riflessioni e preoccupazioni relative alla società contemporanea e che erano anche, allo stesso tempo, parte centrale della loro educazione e professione.

Data la novità dei temi proposti e i limiti dello spazio disponibile in questa sede, il presente saggio si limiterà a introdurre in maniera più generale il fenomeno delle ‘novelle giudiziarie’. La prima parte dell’intervento discute rapidamente la produzione delle sezioni narrative dei processi penali e le convenzioni della scrittura giudiziaria in uso nei tribunali dell’Italia comunale e signorile. La seconda parte invece introduce le ‘novelle giudiziarie’, sentenze di condanna che si discostavano in maniera anche radicale dalle modalità solite della registrazione degli atti processuali, e discute un esempio significativo. Infine, la conclusione propone spunti per le ricerche future in questa direzione, e avanza possibili punti di incontro tra questo fenomeno di scrittura giudiziaria e la novellistica trecentesca.

¹⁶ L. Fois, *Interpretazione, trascrizione o traduzione? I dicta testium e il ruolo di mediazione linguistica dei notai (secc. XII-XIV)*, «Cahiers d’études italiennes», 17, 2013, pp. 21-36.

¹⁷ Nelle città del centro e nord Italia l’amministrazione della giustizia era affidata a magistrati forestieri come podestà e capitani del popolo, i quali erano accompagnati da equipe di giudici, notai e soldati (berrovieri) reclutati, di solito, nelle loro città di origine. Si vedano J.C. Maire Vigueur, *Flussi, Profili, Circuiti*, in Id. (a cura di), *I podestà dell’Italia comunale*, ISIME, Roma 2000, vol. II, pp. 897-1099; M. Vallerani, *La familia du podestat. A propos de la mobilité des officiers et de la culture juridique dans l’Italie communale*, in S. Gasparri et al. (a cura di), *Des sociétés en mouvement: migrations et mobilité au moyen âge*, Publications de la Sorbonne, Paris 2010, pp. 325-336; A. Luongo, *Notariato e mobilità sociale nell’Italia cittadina del XIV secolo*, in L. Tanzini, S. Tognetti (a cura di), *La mobilità sociale nell’Italia cittadina del XIV secolo*, Viella, Roma 2016, pp. 243-271.

¹⁸ L. Sinisi, *Judicis Oculus. Il notaio di tribunale nella dottrina e nella prassi di diritto comune*, in V. Piergiovanni (a cura di), *Hinc Publica Fides. Il notaio e l’amministrazione della giustizia*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Storici (Genova 8-9 ottobre 2004), Giuffrè, Milano 2006, pp. 215-240.

1. Le convenzioni della scrittura giudiziaria nel Due e Trecento

Ogni processo penale, di tipo sia accusatorio sia inquisitorio¹⁹, richiedeva la produzione di diversi documenti: denunce iniziali, citazioni, giuramenti, presentazioni di garanzie, capi di imputazione, produzione di intenzioni e prove, deposizioni e interrogatori dei testimoni, eventuali referti medici e confessioni, e infine, sentenze di assoluzione o condanna²⁰.

Gli atti processuali contenevano varie parti 'narrative'. La prima era il libello, ovvero la presentazione formale del capo di imputazione all'inizio del processo. A seconda dei casi il libello poteva essere più o meno elaborato, e basato sulla combinazione di più fonti, come la denuncia scritta o orale presentata dalla vittima o da un procuratore, ma anche – nei processi inquisitori particolarmente complessi – sulle varie deposizioni raccolte durante le indagini preliminari²¹. Se e quando il processo proseguiva alla fase della *litis contestatio*, il notaio in carica registrava le deposizioni dei testimoni a carico e discarico (*dicta testium*). Queste fonti spesso possono dare l'impressione, fuorviante, di trovarsi di fronte a trascrizioni dirette dei pensieri e delle voci dei contemporanei, ma come è stato messo in luce, le deposizioni erano in realtà guidate dalle domande degli interrogatori e filtrate, in maniera più o meno pesante, dalla penna dei notai²². Un discorso simile può essere fatto per la confessione del reo, ottenuta sia con sia senza l'utilizzo della tortura giudiziaria²³, e presente quasi esclusivamente nei processi di tipo inquisitorio. Infine, le sentenze di assoluzione e condanna rinarravano i crimini dei quali gli imputati erano stati trovati rispettivamente innocenti o colpevoli. Nella maggior parte dei casi le sentenze di condanna riportavano semplicemente una versione aggiornata del libello (soprattutto quando il reo era stato condannato per contumacia), ma nei casi più complessi queste potevano essere basate a loro volta sulla combinazione dei vari indizi e deposizioni raccolti nel corso del processo.

¹⁹ Su questi due modelli procedurali: M. Vallerani, *I processi accusatori a Bologna fra Due e Trecento*, «Società e Storia», 78, 1997, pp. 741-788; Id., *Il potere inquisitorio del podestà: limiti e definizioni nella prassi bolognese di fine Duecento*, in G. Barone, L. Capo, S. Gasparri (a cura di), *Studi sul Medioevo per Girolamo Arnaldi*, Viella, Roma 2001, pp. 379-417.

²⁰ M. Vallerani, *Giustizia e documentazione a Bologna in età comunale*, in *La documentazione degli organi giudiziari*, cit., pp. 275-314.

²¹ Per un esempio: L. Caravaggi, *Dal pugnale al tribunale*, cit., p. 6. Con l'eccezione dei *dicta testium* e delle suppliche non esistono, tuttora, lavori dedicati alla produzione delle narrazioni giudiziarie, un fatto legato alla più generale mancanza di studi della diplomatica dei documenti giudiziari tardomedievali, come notato da D. Puncuh, *Notaio d'ufficio e notaio privato in età comunale*, in *Hinc Publica Fides. Il notaio e l'amministrazione della giustizia*, cit., pp. 265-290, in particolare a p. 268; anche M. Modesti, *Le carte di corredo del podestà di Bologna (prima metà del XIV sec.)*, *Percorsi diplomatici*, in A. Bassani, M. Calleri, M.L. Mangini (a cura di), *Liber sententiarum potestatis Mediolani (1385). Storia, diritto, diplomatica e quadri comparativi*, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2021, pp. 285-326.

²² L. Fois, *Interpretazione, trascrizione, o traduzione?*, cit.

²³ Sulla quale: P. Fiorelli, *La tortura giudiziaria nel diritto comune*, Giuffrè, Milano 1953; M. Vallerani, *Giustizia e documentazione*, cit., p. 294.

Gli statuti cittadini del tredicesimo e quattordicesimo secolo, che regolavano ogni aspetto della vita quotidiana con attenzione e dedicavano ampio spazio all'amministrazione della giustizia e alla conservazione dei documenti, non si pronunciavano su come esattamente i notai dovessero redigere gli atti processuali. Qualche informazione in più veniva fornita nei trattati di giustizia penale e soprattutto nei manuali per notai come, per esempio, la celeberrima *Ars Notaria* del bolognese Rolandino Passeggeri (m. 1300), che comunque si limitavano a elencare i punti essenziali da includere nel libello e a fornire brevi esempi²⁴. Molto spazio veniva quindi lasciato all'iniziativa dei singoli notai, che erano anche liberi di sperimentare nuove forme e di innovare²⁵. Nonostante ciò, l'esame a campione della (copiosissima) documentazione processuale superstita rivela la presenza di tre caratteristiche comuni alla quasi totalità dei libelli e sentenze di condanna penale prodotti nei tribunali cittadini dell'Italia comunale e signorile:

1. brevità estrema della narrazione, ridotta ai soli elementi descrittivi del reato (come indicato nell'*Ars Notaria* di Rolandino): nomi delle parti coinvolte, azioni delittuose, informazioni specifiche alla natura del delitto (refurtiva, eventuali armi utilizzate, ferite, ecc.), luogo e tempo del delitto. Ciò comportava, necessariamente, la filtrazione da parte dei notai di tutti quei dettagli e azioni che non erano strettamente rilevanti ai fini del processo. Questo aspetto emerge in maniera assolutamente chiara quando paragoniamo la denuncia iniziale alla narrazione ufficiale nel libello confezionato dal notaio²⁶;
2. utilizzo di formule predefinite per descrivere intenzioni, comportamenti e azioni;
3. divisione sia grafica sia testuale della narrazione in categorie separate corrispondenti alle norme violate dal reo.

Lo sviluppo e l'adozione di queste convenzioni in diverse città deve essere

²⁴ *Summa totius artis notariae* Rolandini Rodulphini Bononiensis, *viri praestantissimi, cui per excellentiam aurorae nomen est. Cum iuculentissima domini Petri de Boateriis Bononiensis in eandem summam expositione*, apud Iuntas, Venetiis 1559, Capitolo IX, *De ordine iudiciorum*, p. 676, 'Quot sunt necessaria in qualibet accusatione?'. Rolandino fornisce cinque elementi necessari: 1) *nomen actoris*; 2) *nomen accusati*; 3) *crimen perpetratum*; 4) *locum, in quo commissum fuit delictum*; 5) *mensem et annum, et quorum consilio delictum fuit commissum*. Sul successo del trattato di Rolandino vd. G. Tamba (a cura di), *Rolandino e l'Artes Notaria da Bologna all'Europa*, Giuffrè, Milano 2002.

²⁵ L. Sinisi, *Judicis Oculus. Il notaio di tribunale*, cit.

²⁶ Un esempio molto chiaro che per motivi di spazio non può essere descritto con maggiore attenzione proviene dal ricchissimo archivio giudiziario di Bologna, e riguarda un processo per furto celebrato nel 1337. L'esame comparativo del testo della denuncia scritta da un avvocato bolognese (Archivio di Stato di Bologna [ASBo], *Comune, Governo, Curia del Podestà, Carte di Corredo*, Busta 89) e della sentenza di condanna per contumacia (ASBo, *Curia del Podestà, Sententiae*, Busta 12, Registro IV, ff. 10v-11r) rivela infatti l'intervento di trasformazione radicale eseguito dal notaio del tribunale Giacomo di Bernardo da Menaria.

quindi attribuito, più che a regole formali, alla risposta pragmatica data dai notai alle esigenze dei magistrati, che potevano così collegare facilmente le azioni delittuose alle pene previste negli statuti; alla necessità di semplificare e alleggerire l'enorme carico di lavoro, dato che come si è visto ogni notaio era tenuto a registrare e copiare migliaia di atti; alla circolazione di persone, pratiche e saperi che caratterizzava l'amministrazione della giustizia; e infine, anche alla preferenza per la categorizzazione e sistematizzazione, conseguenza della riscoperta del diritto romano e dell'influenza della cultura scolastica²⁷.

Alle volte azioni specifiche venivano descritte in maniera vivida e dettagliata, soprattutto nel corso del Trecento, anche grazie allo sviluppo e importanza sempre maggiore del processo inquisitorio e della sua insistenza sulla ricerca della *veritas*²⁸. Prendiamo, per esempio, il libello di un processo celebrato dal podestà di Bologna nel 1330 contro Fiora di Niccolò Scannabecchi, accusata di avere commesso adulterio contro il marito, Castellano di Tiberto dei Maranesi, e di avere tentato di ucciderlo con del pane avvelenato poi accidentalmente mangiato da una serva:

[...] ad aures et notitiam [nostram] [...] pervenit quod predicta domina Flora de anno, et mense marci proximi preteriti, spiritu diabolico instigata ac etiam immemor divine salutis, nequiter, et malo modo dum esset ad prandium cum Castellano viro suo predicto in domo sua posita Bononie in predicta cappella iuxta sororem Berrectam [...] in quo prandio ministravit quoddam ferculum citrum in quo ferculo dolose scienter et animo occidenti Castellanus viruum suum posuit et misit in quantitate duarum unciarum cuiusdam erbe pulverizzate, que comuniter nominate herba de la valle, ferens dictam erbam esse pestiferam et venenosam et consuetam occidere eos per ipsam comedentes, inde ferculum sic venenatum adposuit in tabula ante viruum suum ut ipse illud comederet, et venenatus dicta erba postea moriretur. Et per eam non stetit quin dictus Castellanus vir suus comederet et venenaretur, et occideretur, nisi quare motus aliqui suspectione, quare dicta domina Flora noluit comedere, de ipso invitata, a dicto viro suo proiecit dictum ferculum in terram in quo ferculo iam positus erat panis. Quem recollegit Jacoba uxor Guidi famula dicte domine Flore et ipsum comedit, quo facto incontinenti cecidit in terram ob torsiones et dolores que sibi tunc venerunt, et ob prefatam comestionem dicti panis fuit in maximo periculo mortis et ad hunc est²⁹.

La maniera con cui il notaio, Geminiano degli Useppi da San Gimignano, descrive il sospetto del marito causato dal rifiuto della moglie di mangiare il pane, il vassoio gettato in terra, e la serva Giacoma che si contorce per il dolore si avvicina al realismo delle rappresentazioni artistiche e letterarie contemporanee. Eppure, anche questo testo risente delle convenzioni viste sopra: la narrazione si apre con l'azione criminale, che non viene situata in un contesto narrativo più ampio; lo stato mentale di Fiora è descritto attraverso diverse

²⁷ M. Vallerani, *Medieval Public Justice*, cit., p. 130.

²⁸ Come notato, del resto, da J. Steinberg, *Mimesis on Trial*, cit., p. 119.

²⁹ ASBo, *Curia del Podestà, Libri inquisitionum et testium*, Busta 129, Registro II, f. 63r.

formule convenzionali («spiritu diabolico instigata», «immemor divine salutis», etc.); la stessa azione e reazione di Castellano è costruita su un modello («et per eam non stetit [...] nisi [...]») che si trova nella maggior parte delle descrizioni di assalti in cui la vittima non viene ferita o uccisa; infine, la narrazione si interrompe in maniera brusca, per poi riaprirsi, a capo, con la seconda parte del capo di imputazione, introdotta da «Item in eo et super eo quod [...]».

Insomma, anche delitti dall'enorme potenziale narrativo – come per esempio, oltre al libello appena analizzato, la condanna penale emanata nel 1290 dal podestà di Bologna contro un toscano accusato di avere venduto statuette di zucca dai decantati poteri magici³⁰ – venivano solitamente descritti in maniera schematica, tralasciando del tutto o in parte quei dettagli che avrebbero potuto dare più profondità e drammaticità alle storie e ai protagonisti. Salvi alcuni casi, le convenzioni della scrittura giudiziaria in uso nelle città dell'Italia comunale e signorile non avrebbero potuto quindi essere più lontane dalla letterarietà della novellistica trecentesca.

2. Le 'novelle giudiziarie'

L'assenza di norme che regolavano in maniera rigida la produzione degli atti giudiziari poteva fare sì che alle volte, anche se raramente, i notai impiegati nei tribunali penali si dipartissero in maniera anche radicale dalle convenzioni che abbiamo visto sopra. Ciò emerge, infatti, dall'esistenza di una serie di sentenze di condanna penale prodotte almeno a partire dal 1329 e che, sia nei contenuti sia, soprattutto, nella forma presentano somiglianze notevoli con le storie brevi della tradizione letteraria trecentesca. La ricerca, ancora in corso, ha portato finora alla scoperta di trentotto testi di questo tipo, definiti artificialmente 'novelle giudiziarie', prodotti tra il 1329 e il 1390 nei tribunali penali di Bologna, Lucca, Perugia, Prato e San Gimignano. Il numero di testi è sicuramente destinato a crescere, anche se ovviamente, a causa della sopravvivenza frammentaria della documentazione superstita è impossibile ricostruire il numero originale e stabilire, con esattezza, quando questo fenomeno ebbe inizio. I trentotto testi scoperti finora presentano in particolare tre caratteristiche principali:

1. la descrizione delle azioni delittuose è inserita in un contesto narrativo unico, ampio e arricchito con dettagli di interesse retorico-letterario che sono spesso superflui ai fini del processo. La narrazione dell'atto criminale è spesso preceduta da un antefatto e seguita da un postfatto, ed è arricchita dalla comparsa di personaggi secondari e non direttamente coinvolti nel processo che, come si vedrà, potevano svolgere diverse funzioni.

³⁰ L. Caravaggi, *La truffa delle statue di zucca e altri inganni. Frode e inganno a processo al tempo di Dante*, «Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», 68, 2018, pp. 83-116.

2. la presenza di dialoghi diretti e indiretti più o meno complessi ed elaborati. Di solito, i notai che redigevano i libelli e le sentenze di condanna si limitavano a riportare insulti e blasfemia (spesso utilizzando formule e parafrasi), ovvero i *verba iniuriosa* che costituivano una violazione delle leggi municipali³¹. Al contrario, molte 'novelle giudiziarie' riportano dialoghi il cui unico scopo apparente sembrerebbe essere quello di dare profondità alla narrazione e ai personaggi;
3. mentre i reati narrati nei trentotto testi che riportano le due caratteristiche viste sopra variano dal furto all'omicidio, tutti i crimini sono in qualche modo collegati all'inganno e alla frode, e riguardano quindi il rapporto esistente tra norme della società civile e fiducia interpersonale.

Vediamo ora un esempio che illustra pienamente le tre caratteristiche accennate sopra: una sentenza di condanna penale emessa a Perugia nell'aprile del 1331 dal Capitano del Popolo Gherardo dei Foraboschi da Firenze, e compilata dal notaio lucchese Bonavia Dati (o del fu Dato)³². Questa contiene la pena pecuniaria comminata contro un possidente locale, il *dominus* Francesco Massoli (l'imputato), trovato colpevole di avere organizzato e portato a termine un elaborato imbroglio ai danni di Ser Andrea di Federico da Force (la vittima), un ricco ma sbadato funzionario (*massarius*) marchigiano che si era fermato nella città del grifo di ritorno da un incarico svolto a Siena. Nella prima parte della sentenza, il notaio elenca le azioni delittuose commesse da Francesco Massoli grazie all'aiuto di due complici (Puccibello e Vanni del Bocca): rapimento, detenzione illegale, e rapina (evidenziate nel testo riportato sotto con l'uso del corsivo)³³. Queste azioni, ognuna corrispondente a una pena precisa indicata negli statuti di Perugia del primo quarto del quattordicesimo secolo, sono descritte in maniera schematica, formulare ed essenziale, secondo le convenzioni della scrittura giudiziaria che abbiamo visto sopra:

³¹ D.R. Lesnick, *Insults and Threats in Late Medieval Todi*, «Journal of Medieval History», 17, 1991, pp. 71-89; T. Dean, *Gender and Insult in an Italian City: Bologna in the Later Middle Ages*, «Social History», 29, 2004, pp. 217-231; M. Vise, *To the Podestà or the Inquisitor? Adjudicating Blasphemy in Medieval Bologna, 1250-1450*, in S.R. Blanshei (a cura di), *Violence and Justice: Bologna 1250-1700*, Lexington Books, London 2018, pp. 187-206.

³² Archivio di Stato di Perugia (ASPg), *Archivio Storico del Comune di Perugia, Giudiziario Antico, Capitano del Popolo*, Busta 77, registro II, ff. 32r-33v. Per il funzionamento della giustizia nella città umbra si veda M. Vallerani, *Il sistema giudiziario del comune di Perugia. Conflitti, reati e processi nella seconda metà del XIII secolo*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Perugia 1991.

³³ Gli statuti del 1308-1315, ancora in vigore nel 1331, sono ancora inediti: ASPg, *Archivio Storico, Statuti*, Volume 12.2 (1308-1315), Libro IV. Si veda R. Abbondanza, *Primi appunti sulla legislazione statutaria di Perugia dei secoli XIII e XIV*, «Archivio Storico Italiano», 120, 1962, pp. 459-468.

Quem dominum Francischum [dicitur] tempore in accusatione contento, tractate pensate dolose et malo modo, et animo faciendi *proditionem depredationem ac etiam privatum carcerem* exercendi, proditorio more et verbis proditorii usum fuisse et uti fecisse, *prodidisse cepisse prodi et capi fecisse*, cum duobus suis famulis servantibus et scutiferis suis Puccibello et Vanne del Boccha nomine, dictum ser Andream fratrem [del procuratore che presenta l'accusa] loco modo et tempore infrascriptis. *Et eum duxisse et menasse* cum dictis suis famulis ad loca inferius confinata et posita. *Et eum liberum hominem invitum tenuisse per duas horas et plus contra suam voluntatem. Et postea in privato carcere intruxisse et posuisse et tenuisse per unam horam et plus. Et ipsum derobbasse et depredasse seu eidem per fraudem et proditionem subraxisse et abstulisse mangnam [sic] pecunie quantitatem*, scilicet sexcentos quinquaginta florinos aureos inter pecuniam numeratam et alias res et margaritas pretiosas, quas dictus dominus Francischus eidem ser Andree per proditionem robbariam fraudem et intruxionem predictas eo invito abstulit et subtraxit loco et tempore causis modis forma et ordine infrascriptis, videlicet [...]³⁴.

La parte narrativa della sentenza avrebbe potuto a questo punto considerarsi conclusa, dato che questa includeva tutti le informazioni richieste: non era infatti necessario dal punto di vista procedurale spiegare esattamente come si fossero svolti gli eventi, ma semplicemente annotare quali crimini fossero stati commessi, da chi, in che luogo, quando, e quale fosse l'entità dei beni sottratti. Fino a questo punto, dunque, il testo confezionato dal notaio Bonavia non presenta alcunché di eccezionale, ed è molto simile a molte altre descrizioni di rapine contenute in sentenze di condanna prodotte in quello stesso periodo³⁵. Tuttavia, l'avverbio *videlicet* dà il via, appena dopo questa prima parte schematica e tradizionale, a una narrazione molto più elaborata, complessa e insolita, in cui Bonavia descrive con attenzione e pathos, e senza soluzione di continuità, la storia di Ser Andrea a Perugia. Essa si apre con l'arrivo del funzionario in città, in una locanda dove era stato aspettato per diversi giorni dai suoi servitori – un fatto che probabilmente aveva catturato l'attenzione di Francesco Massoli e dei suoi scagnozzi. Tra i servitori di Ser Andrea vi era anche una *famula* senese di nome Andreola che Ser Andrea «secum ad partes suas ducere intendebat» e alla quale aveva comprato diciannove braccia di panno bruno del valore di quattordici fiorini d'oro. Il piano di Francesco e dei suoi è semplice: far credere al funzionario di essere ricercato dagli uomini del Capitano del Popolo di Perugia per furto, così da indurlo a scappare, da solo, dalla città, per poi inseguirlo e catturarlo. A quel punto, i rapitori fingono di aiutare Ser Andrea a fuggire dalla giustizia, conducendolo in un viaggio attraverso il contado e la città durante il quale mettono in scena diversi trucchi per rendere la loro storia più credibile. Giunti finalmente al palazzo urbano di Francesco, Ser Andrea viene rapinato di tutti i suoi averi. Per aggiungere danno alla beffa, o in questo

³⁴ ASPg, *Capitano*, Busta 77, registro II, f. 32r.

³⁵ Come, per esempio, il già citato caso bolognese del 1337 (vd. *supra*, la nota 26).

caso beffa al danno, Andreola rimane a Perugia con Francesco, il quale dopo aver dato due fiorini d'oro a Ser Andrea per il viaggio, gli ordina di lasciare la città per sempre pena la morte.

La storia della 'avventura di Ser Andrea a Perugia', come potrebbe essere definita se questa fosse un testo letterario e non una sentenza di condanna penale, presenta somiglianze molto forti con storie di viaggiatori ingenui che vengono truffati e derubati: non si può non pensare alla celeberrima novella di Andreuccio da Perugia (*Dec.* II, 5), ma anche a quella di Rinaldo d'Asti (*Dec.* II, 2), che ha uno svolgimento iniziale analogo alle vicende narrate dal documento. Tuttavia, ciò che rende quest'ultimo davvero straordinario è la forma della narrazione: priva di formule e sottodivisioni del testo, questa si estende ininterrottamente per ben ottantasei righe (circa 7.500 caratteri), coprendo quattro carte del registro di condanne.

Oltre a Francesco Massoli, i suoi due complici Vanni e Puccibello (poi condannati separatamente), e Ser Andrea, compaiono anche altri personaggi, che entrano ed escono dalla scena come comparse e personaggi minori di una commedia. Questi interagiscono tra loro e con i protagonisti attraverso tredici dialoghi diretti. Alcuni di questi dialoghi servono, indubbiamente, a gettare luce sulle modalità in cui viene eseguito l'inganno alla base dei crimini contestati. Quanto segue, per esempio, sono le istruzioni date a uno dei complici di Francesco, inviato alla locanda dove soggiornava Ser Andrea con il compito di metterlo in fuga con la notizia falsa del suo stato di bandito:

[...] dicatis cito ser Andree de Furcis quod statim recedat ab hinc vel mortuus est, quia dominus Franciscus ivit ad palatium capitanei et ipsum quia bannitus est pro furto procurat facere capi [...].

Altre volte, invece, i dialoghi non svolgono un compito specifico, ma sembrano essere presenti per il solo scopo di dare maggiore profondità, realismo e *pathos* narrativo alla storia, creando quel senso tragicomico che caratterizza tante novelle³⁶. Prendiamo, per esempio, il momento in cui più avanti nella storia, Puccibello, uno dei famuli di Francesco, informa Ser Andrea che siccome il cavallo di quest'ultimo era stato preso da Vanni del Bocca, il funzionario non aveva altra scelta che recarsi dal *dominus* Francesco. La descrizione della reazione di Ser Andrea, del suo stato emotivo, della rabbia contro il locandiere colpevole probabilmente di aver lasciato che il cavallo gli venisse sottratto, e il ritmo della sua risposta forniscono un ritratto tanto realistico e comico quanto inutile dal punto di vista dei fini della sentenza:

³⁶ Su questi temi: C. Segre, *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in *Passare il tempo: la letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Salerno Editrice, Roma 1993, pp. 13-28. C. Delcorno, *Ironia/parodia*, in *Lessico Critico Decameroniano*, cit., pp. 162-191; G. Savelli, *Riso*, in *ivi*, cit., pp. 345-371; P. Salwa, *La strumentalizzazione del comico nelle Novelle di Giovanni Sercambi*, in *Comico e Tragico*, cit., pp. 61-69.

[...] alter vero famulus qui in loco predicto remanserat ad custodiendum ser Andream captum predictum, ne ab ipso evaderet, dixit eidem: «opportet Ser Andreas omino quod vos veniatis ad dominum Franciscum et ulterius hodie procedere non potestis, quia equus vester per sotium meum deductus est»; qua re intellecta per ipsum Ser Andream multum melanconicus et tribulatus respondit, multis pravis verbis adversus hospitem predictum prolatis: «ecce dixit ipse famulo supradicto «postquam etiam aliud operari non possum eamus venio ad dominum tuum» [...]»³⁷.

La comicità sottintesa della vicenda e la natura dell'imbroglio ricordano, in particolare, il fortunato filone delle 'novelle di beffa'³⁸. Per rendere la loro storia più credibile, Francesco e i suoi complici utilizzano diversi trucchi creati ad arte o sfruttando circostanze fortunate, in modo da creare un mondo fittizio dove Ser Andrea è l'unica vittima inconsapevole: nel fare ciò, si comportano in maniera molto simile ai protagonisti del così detto 'ciclo di Calandrino'. Per esempio, mentre Ser Andrea e i suoi rapitori viaggiano nel contado di Perugia verso la città, si imbattono in un manipolo di berrovieri del Capitano, ufficiali armati che erano parte della *familia* dei magistrati penali e che svolgevano regolari attività di pattugliamento del territorio³⁹. Il potenziale momento di pericolo per i truffatori, però, viene prontamente trasformato in un'occasione per dare più credibilità alla storia dello status di bandito di Ser Andrea:

Et appropinquantes ipsi civitati viderunt aliquos de familia dicti domini capitanei transeuntes per stratam predictam, propter quos dictus dominus Franciscus fraudis et proditoriis colore quesito dixit ser Andree predicto: «ecce famuli capitanei qui te querunt quia exbannitus reperitis de furto»⁴⁰.

L'aspetto tragicomico di questo episodio, la comparsa nella scena della 'polizia', e il rapporto tra visibile, invisibile, realtà e finzione legato alla capacità persuasiva del dominus Francesco potrebbe ricordare il momento, nella celebre terza novella dell'ottava giornata, in cui Calandrino passa attraverso le porte di Firenze, credendosi invisibile agli occhi delle guardie⁴¹.

³⁷ ASPg, *Capitano*, Busta 77, Registro II, f. 32v.

³⁸ S. Di Maria, *Structure of the Early Form of the Beffa in Italian Literature*, «Canadian Journal of Italian Studies», 4, 1981, pp. 227-239; V. Ferme, *Ingegno and Morality in the New Social Order: The Role of the Beffa in Boccaccio's Decameron*, «Romance Languages Annual», 4, 1982, pp. 248-253; G. Ferroni, *Sulla struttura della beffa*, in D. Della Terza et al. (a cura di), *Ambiguità del comico*, Sellerio, Palermo 1983, pp. 72-79; O. Holmes, *Trial by Beffa: Retributive Justice and In-Group Formation in Day Eight*, «Annali d'italianistica», 31, 2013, pp. 355-379.

³⁹ Sul ruolo dei berrovieri nelle città del Due e Trecento si veda P. Grillo, *L'ordine delle città. Controllo del territorio e repressione del crimine nell'Italia comunale (Secoli XIII-XIV)*, Viella, Roma 2018; G. Roberts, *Police Power in the Italian Communes, 1250-1326*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019.

⁴⁰ ASPg, *Capitano*, Busta 77, Registro II, f. 32v.

⁴¹ Per una lettura recente di questa novella: J. Steinberg, *The Artist and the Police*, in *Decameron Eighth Day in Perspective*, cit., pp. 59-88. Doveroso ricordare anche l'episodio dell'incontro

Ancora, una volta arrivati al palazzo di Francesco, quest'ultimo organizza altri stratagemmi per poter, finalmente, rapinare Ser Andrea. Una sua complice di nome Paoluccia sostiene, in maniera enfatica, di avere sentito che il funzionario sia ricercato dagli uomini del Capitano. Qualche tempo più tardi, i lavoratori di Francesco vengono alla porta del palazzo e fingono di essere i berrovieri venuti ad arrestare la vittima; per completare la scena e aggiungere drammaticità, Francesco ordina a uno dei suoi scagnozzi di andare alla porta e vedere cosa stesse succedendo. Si notino la naturalezza dei dialoghi e, in particolare, la vivacità delle espressioni della complice, che sottolineano la sua (finta) preoccupazione con toni, ancora una volta, comici («heu michi quid est hoc quod...»); ma anche i passaggi tra un'azione e l'altra, che servono a creare una continuità narrativa parecchio lontana dalla schematicità solita delle scritture giudiziarie («aliquo temporis intervallo transeunte...»):

Et sic omnibus existentibus in dicto palatio in accusatione confinato, dictus dominus Franciscus tempore in accusatione contenta tunc dicto domino Francisco tractante mandante et ordinante intravit dictum palatium quedam mulier Paulutia nomine uxor Mancie tabernarii que vendebat vinum in dicto palatio, et dixit eidem: «heu michi quid est hoc quod familia domini capitanei transivit nuper per stratam et inquit et petit de quodam homine massario Sene equum rubeum equitante, et dicunt se vele eum capere». Et tunc dictus dominus Franciscus dixit: «non timeatis ser Andreas, quia non posset esse quod hic reciperetis aliquod impedimentum». Et tunc aliquo temporis intervallo transeunte, et dictus dominus Franciscus fecit redire quosdam suos laboratores et famulos ad portam dicti palatii cum mangno rumore: «aperite quia sumus familia domini capitanei». Et tunc dictus dominus Franciscus dixit dicto Hesculano: «vade ad portam et scias quid est», et incontinenti cum dictus Hesculano exivit dictum palatium, dictus dominus Franciscus dixit: «ser Andreas vis tu quod ego faciam te evadere a familia domini capitanei et a morte da michi pecuniam tuam et omnia qua habes»⁴².

Ormai senza altre vie di fuga, Ser Andrea viene rapinato di tutti i suoi averi, e tenuto prigioniero per tutta la notte nella stalla del palazzo. La mattina seguente, Francesco intima a Ser Andrea di non tornare mai più a Perugia pena la morte, e dopo avergli dato due fiorini d'oro per il viaggio, ordina ai suoi di scortare il funzionario rapinato fino a Bettona nel contado di Perugia:

Et postea dictum ser Andream detruxit in stabulo equorum dicti palatii, et ita detrusum tenuit per plures horas usque ad mane sequentem et mane sequenti dixit dicto ser Andree: «vade recedas et numquam venias ad civitatem vel comitatum Perusii et si venies ego faciam te occidi», et dedit sibi societatem familiarium suorum et ipsis suis familiaribus mandavit ut dictum ser Andream associarent usque extra comitatum Perusii, et si dictus ser Andreas rediret versus Perusiam quod eum interficerent, et dedit dicto ser Andree de dicta

tra Andreuccio da Perugia e la ronda notturna di Napoli (*Dec.* II, 5).

⁴² ASPg, *Capitano*, Busta 77, Registro II, f. 33r.

pecunia duos florinos aureos pro expensis, et ita ipsum ser Andream remisit usque ad comitatum Bictonie, et dictam puellam pecuniam et res et pannum sibi retinuit in grave dampnum et preiudicium dicti ser Andree⁴³.

La sentenza compilata dal notaio Bonavia Dati nell'aprile del 1331 presenta, insomma, tutte e tre le caratteristiche delle 'novelle giudiziarie' enunciate sopra: l'inserimento delle azioni delittuose all'interno di un contesto narrativo più ampio e arricchito da descrizioni e dettagli parzialmente o completamente irrilevanti dal punto di vista dei fini del processo; la presenza di dialoghi diretti tra i vari personaggi che popolano la trama; il tema della frode e dell'inganno, in questo caso legato a una riflessione indiretta sulla mancanza di fiducia nell'amministrazione della giustizia: aspetto, questo, che come accennato nell'introduzione è presente anche in molte novelle del *Decameron*. Ser Andrea, infatti, viene messo in fuga a seguito della notizia, falsa, di essere stato bandito per furto dalla corte del Capitano. Il fatto che la vittima – un funzionario pubblico – prenda per vere le parole di sconosciuti e decida di fuggire dalla città senza provare a protestare la sua innocenza rivela, senz'altro, la creduloneria di Ser Andrea. Ma allo stesso tempo, e in maniera più sinistra, questo elemento – a cui viene dato particolare risalto in più parti della trama – getta anche luce sulla percezione pessimistica della giustizia nell'Italia del Trecento. Questo aspetto, un effetto dei tentativi di controllo della sfera giudiziaria esercitati in maniera sempre più insistente dal potere politico⁴⁴, meriterebbe più attenzione, e verrà esaminato in maniera più approfondita in un lavoro dedicato alla percezione della legge e della giustizia nell'arte e letteratura del Trecento⁴⁵. Basterà notare, per ora, che un documento formale e ordinario come una sentenza di condanna penale poteva contenere, forse inconsapevolmente, riflessioni più profonde sui problemi della società contemporanea, in maniera non dissimile, ancora una volta, a molte novelle del *Decameron*⁴⁶.

Molto rimarrebbe da dire su questo documento, a partire, innanzitutto, dalla sua compilazione. Quale fu effettivamente il contributo di Bonavia? Si limitò a trascrivere la versione dei fatti fornitagli dalle parti coinvolte nel processo, o giocò un ruolo attivo nella costruzione del testo? Purtroppo non si sono conservati gli atti del processo intentato contro Francesco Massoli, ma soltanto la sentenza che abbiamo analizzato, copiata nel registro di sentenze di condanne e assoluzioni registrate da Bonavia tra il novembre del 1330 e

⁴³ Ivi, ff. 33r-33v.

⁴⁴ S. Blanshei, *Homicide in a Culture of Hatred. Bologna 1351-1420*, in T. Dean (a cura di), *Homicide in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 106-122; Ead., *Bolognese Criminal Justice: From Medieval Commune to Renaissance Signoria*, in *Violence and Justice in Bologna*, cit., pp. 55-82.

⁴⁵ Questo è uno degli obiettivi principali del progetto *Before Boccaccio*.

⁴⁶ Sul carattere esemplare e pedagogico della novellistica trecentesca si veda L. Battaglia Ricci, *Una novella per esempio. Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in *Favole, parabole, istorie*, cit., pp. 31-54; Ead., *Scrivere un libro di novelle*, cit., pp. 31 e sgg. Da ultimo anche O. Holmes, *Boccaccio and Exemplary Literature: Ethics and Mischief in the Decameron*, Cambridge University Press, Cambridge 2023.

la fine dell'aprile 1331. Come abbiamo visto sopra (§ 1), i notai godevano di ampia libertà nella scrittura delle narrazioni giudiziarie. Di conseguenza, l'inclusione o l'esclusione di certi dettagli, descrizioni e azioni era di per sé il risultato di una scelta editoriale consapevole, un modo in cui il notaio trasformava il testo.

Questo fatto, unito agli indizi disponibili che emergono dalla sentenza, suggerisce che Bonavia giocò un ruolo da protagonista nella produzione della 'novella giudiziaria', e che i notai itineranti devono, quindi, essere posti al centro dell'attenzione non come copisti passivi, ma come veri e propri autori-compileri. Innanzitutto, Bonavia rivela, nella parte conclusiva, quali fossero le fonti utilizzate:

que omnia et singula scripta constat nobis et nostre curie vera esse et fuisse tam per testes et eorum dicta et attestaciones super dicta accusatione contra dictum dominum Franciscum legitime recepta, quam per confessionem dicti domini Francisci extra iudicium et in iudicio coram nostro iudice plures sponte factam [...]⁴⁷.

Insomma, Bonavia aveva basato la sua narrazione sulla denuncia presentata dal procuratore di Ser Andrea, sulle deposizioni dei testimoni, gli indizi presentati nel corso del processo, e infine sulla confessione fatta da Francesco Massoli – voci armonizzate e combinate in una narrazione unica e continua.

Infine, un altro indizio che ci permette di ipotizzare che Bonavia abbia giocato un ruolo chiave nella creazione del testo proviene dall'analisi dei dialoghi. Alcuni di questi sembrano infatti essere costruiti su un modello retorico che lo stesso notaio utilizza in almeno un'altra sentenza di condanna che racconta la storia di un imbroglio ai danni di un prigioniero detenuto nel carcere di Perugia (e che potrebbe a sua volta essere considerata come una 'novella giudiziaria'):

«Vide vis tu evadere da michi totam pecuniam et res quas habes, alias ego ponam te in manibus familie domini capitanei»⁴⁸.

«Si tu vis absolvi a processu facto contra te per curiam capitanei oportet quod tu des michi vel dare solempniter promitas duos florinos [...]⁴⁹.

Modelli simili di impostazione del discorso diretto si trovano in molti altri documenti giudiziari prodotti nel corso del quattordicesimo secolo, a riprova del fatto che i notai, pur senza inventare i dettagli delle storie che trasmettevano, contribuivano a dare forma e ritmo alle narrazioni grazie alla loro iniziativa, fantasia e forse anche immaginazione letteraria.

⁴⁷ ASPg, *Capitano*, Busta 77, Registro II, f. 33v.

⁴⁸ Ivi, f. 33r.

⁴⁹ Ivi, f. 12r (Sentenza pubblicata e letta da Bonavia il 12 gennaio 1331).

3. Conclusion

Come era prassi, Bonavia lesse, in volgare, la sentenza emessa contro Francesco Massoli il 13 aprile del 1331, durante una seduta del Consiglio Generale di Perugia, riunito nel palazzo del podestà («Et lecte et vulgariçcate in dicto consilio per me Bonaviam quondam Dati notarium infrascriptum sub anno domini mccc trentesimo primo indictione xiiii die tertio decimi aprilis»)⁵⁰. Quali furono le reazioni dei consiglieri alla lettura di Bonavia può solo essere immaginato. Dal nostro punto di vista è davvero difficile ignorare le numerose somiglianze con le novelle della tradizione trecentesca e in particolare, come si è visto, con il filone delle ‘novelle di beffa’. Torniamo, dunque, al punto iniziale accennato nell’introduzione, il legame tra scritture giudiziarie e letteratura.

Non è impossibile pensare che nel rielaborare il testo della sentenza, Bonavia sia stato ispirato dalle narrazioni brevi in prosa che iniziavano a circolare sempre di più nell’Italia centrale di quegli stessi anni. Come sappiamo da altri documenti, Bonavia era originario di Villa Basilica nel contado di Lucca, ma era vicino agli ambienti politici del partito guelfo nero fiorentino, dato che fu alle dipendenze di diversi rettori cittadini vicini alla città del giglio e al re di Napoli⁵¹. Più in generale, i notai provenivano da quelle classi urbane abbienti e politicamente attive in cui nacque e si disseminò, appunto, il genere ‘novella’⁵². È ancora troppo presto per stabilire se Boccaccio, Sacchetti, Sercambi e altri novellieri fossero a conoscenza del testo scritto da Bonavia e di altre ‘novelle giudiziarie’. Non è impossibile pensarlo, e ulteriori ricerche saranno in grado di formulare ipotesi più precise. Ciò che si può dire per ora è che nei decenni centrali del Trecento, scritture giudiziarie e letteratura erano unite da una strada a doppio senso di marcia. Lo stesso contesto socio-culturale che vide la nascita della novella produsse anche una nuova forma di scrittura allo stesso tempo narrativa, letteraria e giudiziaria, che descriveva l’astuzia umana e allo stesso tempo raccontava e problematizzava la realtà: una forma di narrativa che solo pochi anni più tardi sarebbe stata codificata e fatta propria da Giovanni Boccaccio.

⁵⁰ Ivi, f. 33v. Per il ruolo del Consiglio Generale di Perugia: *Archivio Storico del Comune di Perugia, Inventario*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Roma 1956, pp. XVII-XVIII.

⁵¹ La biografia di Bonavia sarà presentata in un lavoro futuro.

⁵² Si pensi al fortunato *Novellino* o *Libro di novelle di bel parlar gentile*, ma anche al *Flos novellarum* di Giovanni da Barberino. Si veda su questi temi E. Malato, *La nascita della novella italiana: un’alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in *La Novella Italiana*, cit., pp. 3-45; L. Battaglia Ricci, *In Toscana, prima del canone. La novella tra Novellino e Decameron*, in *La forma breve del narrare*, cit., pp. 35-63; A. Manganaro, *Forme e storia del ‘genere’ novella*, «Le forme e la storia», 6, 2013, pp. 7-19.

BIBLIOGRAFIA

- Abbondanza R., *Primi appunti sulla legislazione statutaria di Perugia dei secoli XIII e XIV*, «Archivio Storico Italiano», 120, 1962, pp. 459-468.
- Archivio Storico del Comune di Perugia, Inventario*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Roma 1956.
- Barsella S., *Boccaccio, i tiranni e la ragione naturale*, «Heliotropia», 12-13, 2015-2016, pp. 131-163.
- Battaglia Ricci L., *Una novella per esempio. Novellistica, omiletica e trattatistica nel primo Trecento*, in R. Bessi, L. Battaglia Ricci, G. Albanese (a cura di), *Favole Parabole Istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del convegno (Pisa, 26-28 ottobre 1998), Salerno Editrice, Roma 2000, pp. 31-54.
- Battaglia Ricci L., *Diritto e letteratura: il caso Boccaccio*, in *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, Gruppo editoriale internazionale, Pisa 2007, pp. 69-84.
- Battaglia Ricci L., *In Toscana, prima del canone. La novella tra Novellino e Decamerone*, in L. Innocenti (a cura di), *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, Pacini, Pisa 2013, pp. 35-63.
- Battaglia Ricci L., *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Longo Editore, Ravenna 2013.
- Blanshei S., *Homicide in a Culture of Hatred. Bologna 1351-1420*, in T. Dean (a cura di), *Homicide in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 2017, pp. 106-122.
- Blanshei S. (a cura di), *Violence and Justice in Bologna, 1250-1700*, Lexington Books, London 2018.
- Blanshei S., *Bolognese Criminal Justice: From Medieval Commune to Renaissance Signoria*, in *Violence and Justice in Bologna*, cit., pp. 55-82.
- Bragantini R., Forni P.M. (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- Buccomino D., *Between Law and Literature: Violations of legal Rule in the Decameron*, in V. Amorosi e V.M. Minale (a cura di), *History of Law and Other Humanities: Views of the Legal World Across the Time*, Dykinson, Madrid 2019, pp. 348-376.
- Caravaggi L., *La truffa delle statue di zucca e altri inganni. Frode e inganno a processo al tempo di Dante*, «Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», 68, 2018, pp. 83-116.
- Caravaggi L., *Dal pugnale al tribunale. Una vendetta fiorentina a Bologna ai primi del Trecento*, «Reti Medievali», 23, 2022, pp. 1-25.
- Cherchi P., *From Controversia to Novella*, in M. Picone (a cura di), *Genèse, Codification et Rayonnement d'un Genre Médiéval. La Nouvelle*. Actes du Colloque International de Montréal, Presses Académiques Platon, Montréal 1983, pp. 89-99.
- Conetti M., *Il collasso dell'ordine giuridico e il diritto naturale nel Decameron*, «Heliotropia», 12-13, 2015-2016, pp. 105-130.
- Dean T., *Gender and Insult in an Italian City: Bologna in the Later Middle Ages*, «Social History», 29, 2004, pp. 217-231.

- Delcorno C., *Ironia/parodia*, in *Lessico critico decameroniano*, cit., pp. 162-191.
- Delmolino G., *The Economics of Conjugal Debt from Gatian's Decretum to Decameron 2.10: Boccaccio, Canon Law, and the Loss of Interest in Sex*, in *Reconsidering Boccaccio*, cit., pp. 133-163.
- di Girolamo C., Lee C., *Fonti*, in *Lessico critico decameroniano*, cit., pp. 142-161.
- Di Maria S., *Structure of the Early Form of the Beffa in Italian Literature*, «Canadian Journal of Italian Studies», 4, 1981, pp. 227-239.
- Ferme V., *Ingegno and Morality in the New Social Order: The Role of the Beffa in Boccaccio's Decameron*, «Romance Languages Annual», 4, 1982, pp. 248-253.
- Ferroni G., *Sulla struttura della beffa*, in D. Della Terza et al. (a cura di), *Ambiguità del comico*, Sellerio, Palermo 1983, pp. 72-79.
- Figliuolo B., *Andreuccio da Perugia e (è?) Cenni di Bardella*, in G. Alfano et al., (a cura di), *Boccaccio e Napoli. Nuovi materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Franco Cesati, Napoli 2015, pp. 231-244.
- Fiorelli P., *La tortura giudiziaria nel diritto comune*, Giuffrè, Milano 1953.
- Fois L., *Interpretazione, trascrizione o traduzione? I dicta testium e il ruolo di mediazione linguistica dei notai (secc. XII-XIV)*, «Cahiers d'études italiennes», 17, 2013, pp. 21-36.
- Giorgi A., Moscadelli S., Zarrilli C. (a cura di), *La documentazione degli organi giudiziari nell'Italia tardo-medievale e moderna*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Roma 2012.
- Grillo P., *L'ordine delle città. Controllo del territorio e repressione del crimine nell'Italia comunale (Secoli XIII-XIV)*, Viella, Roma 2018.
- Holmes O., *Trial by Beffa: Retributive Justice and In-Group Formation in Day Eight*, «Annali d'italianistica», 31, 2013, pp. 355-379.
- Holmes O. (a cura di), *Reconsidering Boccaccio: Medieval Contexts and Global Inter-texts*, University of Toronto Press, Toronto 2018.
- Holmes O., Stewart D.E., *Introduction*, in *Reconsidering Boccaccio*, cit., pp. 1-24.
- Holmes O., *Boccaccio and Exemplary Literature: Ethics and Mischief in the Decameron*, Cambridge University Press, Cambridge 2023.
- Innocenti L. (a cura di), *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, Pacini, Pisa 2013.
- Lesnick D.R., *Insults and Threats in Late Medieval Todi*, «Journal of Medieval History», 17, 1991, pp. 71-89.
- Luongo A., *Notariato e mobilità sociale nell'Italia cittadina del XIV secolo*, in L. Tanzini, S. Tognetti (a cura di), *La mobilità sociale nell'Italia cittadina del XIV secolo*, Viella, Roma 2016, pp. 243-271.
- Maire Vigueur J.C., *Flussi, Profili, Circuiti*, in Id. (a cura di), *I podestà dell'Italia comunale*, ISIME, Roma 2000, vol. II, pp. 897-1099.
- Malato E., *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, in M. Picone, G. De Stephano, P.D. Stewart (a cura di), *Genèse, Codification et Rayonnement; La Novella Italiana*. Atti del Convegno (Caprarola, 19-24 settembre 1988), Salerno Editrice, Roma 1989, pp. 3-45.
- Manganaro A., *Forme e storia del 'genere' novella*, «Le forme e la storia», 6, 2013, pp. 7-19.

- Meier F., Zanin E. (a cura di), *Poesia e diritto nel Due e Trecento italiano*, Longo Editore, Ravenna 2019.
- Mitta M.P., *Cosa accade di là dall'oceano? Diritto e letteratura in Europa*, «Anamorphosis. Rivista Internacional de Direito e Literatura», 1, 2015, pp. 3-36.
- Modesti M., *Le carte di corredo del podestà di Bologna (prima metà del XIV sec.). Percorsi diplomatici*, in A. Bassani, M. Calleri, M.L. Mangini (a cura di), *Liber sententiarum potestatis Mediolani (1385). Storia, diritto, diplomatica e quadri comparativi*, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2021, pp. 285-326.
- Nakaya S., *Raising Claims. Justice and Commune in Late Medieval Italy*, Brepols, Turnhout 2022.
- Peterson N.M., *Six, Sex, and Secrets: The Legacy of Confession from the Decameron to the Heptaméron*, in *Reconsidering Boccaccio*, cit., pp. 403-424.
- Piergiovanni V. (a cura di), *Hinc Publica Fides. Il notaio e l'amministrazione della giustizia*. Atti del Convegno Internazionale di Studi Storici (Genova, 8-9 ottobre 2004), Giuffrè, Milano 2006.
- Puncuh D., *Notaio d'ufficio e notaio privato in età comunale*, in *Hinc Publica Fides. Il notaio e l'amministrazione della giustizia*, cit., pp. 265-290.
- Rimbert V., *'Ricercate la giustizia, difendete la causa della vedova'. Vedove e giustizia nella novellistica, tra diritto alla protezione e controllo morale (XIV-XVI secolo)*, «I Quaderni del Mæs», 19, 2021, pp. 3-23.
- Roberts G., *Police Power in the Italian Communes, 1250-1326*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019.
- Robins W., Faibisoff L., *The Jokesters and the Judge*, in Id. (a cura di), *Decameron Eighth Day in Perspective*, Toronto University Press, Toronto 2020, pp. 108-29.
- Rossi G., *Comico e tragico del diritto nella novellistica italiana: il Novelliere di Giovanni Sercambi*, in *Comico e Tragico*, cit., pp. 69-89.
- Salwa P., *La strumentalizzazione del comico nelle Novelle di Giovanni Sercambi*, in *Comico e Tragico*, cit., pp. 61-69.
- Savelli G., *Riso*, in *Lessico Critico Decameroniano*, cit., pp. 345-371.
- Secchi L. (a cura di), *Comico e Tragico nella Vita del Rinascimento*, Franco Cesati, Firenze 2016.
- Segre C., *La beffa e il comico nella novellistica del Due e Trecento*, in *Passare il tempo: la letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Salerno Editrice, Roma 1993, pp. 13-28.
- Sinisi L., *Judicis Oculus. Il notaio di tribunale nella dottrina e nella prassi di diritto comune*, in *Hinc Publica Fides. Il notaio e l'amministrazione della giustizia*, cit., pp. 215-240.
- Smail D.L., *Telling Tales in Angevin Courts*, «French Historical Studies», 20, 1997, pp. 183-215.
- Steinberg J., *Dante and The Limits of the Law*, University of Chicago Press, Chicago 2016.
- Steinberg J., *Mimesis on Trial: Legal and Literary Verisimilitude in Boccaccio's Decameron*, «Representations», 139, 2017, pp. 118-145.
- Summa totius artis notariae Rolandini Rodulphini Bononiensis, viri praestantissimi, cui per excellentiam aurorae nomen est. Cum iuculentissima domini Petri de*

- Boateris Bononiensis in eandem summam expositione*, apud Iuntas, Venetiis 1559.
- Tamba G. (a cura di), *Rolandino e l'Ars Notaria da Bologna all'Europa*, Giuffrè, Milano 2002.
- Vallerani M., *Il sistema giudiziario del comune di Perugia. Conflitti, reati e processi nella seconda metà del XIII secolo*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Perugia 1991.
- Vallerani M., *I processi accusatori a Bologna fra Due e Trecento*, «Società e Storia», 78, 1997, pp. 741-788.
- Vallerani M., *Il potere inquisitorio del podestà: limiti e definizioni nella prassi bolognese di fine Duecento*, in G. Barone, L. Capo, S. Gasparri (a cura di), *Studi sul Medioevo per Girolamo Arnaldi*, Viella, Roma 2001, pp. 379-417.
- Vallerani M., *La supplica al signore e il potere della misericordia*, «Quaderni Storici», 44, 2009, pp. 411-441.
- Vallerani M., *La familia du podestat. A propos de la mobilité des officiers et de la culture juridique dans l'Italie communale*, in S. Gasparri et al. (a cura di), *Des sociétés en mouvement: migrations et mobilité au moyen âge*, Publications de la Sorbonne, Paris 2010, pp. 325-336.
- Vallerani M., *Medieval Public Justice*, Brill, Washington D.C. 2012.
- Vallerani M., *Giustizia e documentazione a Bologna in età comunale*, in *La documentazione degli organi giudiziari*, cit., pp. 275-314.
- Vespaziani A., *'Force Disguised as Reason': Law, Jurists, and Constituent Power in Boccaccio's Decameron*, «German Law Journal», 19, 2018, pp. 880-900.
- Vise M., *To the Podestà or the Inquisitor? Adjudigating Blasphemy in Medieval Bologna, 1250-1450*, in *Violence and Justice in Bologna*, cit., pp. 187-206.
- Vise M., *Compositio: Horizons of Truth in the Decameron, the Notarial Register, and Civic Peace Pacts*, «Viator», 52, 2023, pp. 227-259.
- Vitale G., *A Napoli nel medioevo. Tra vita di corte e vita cittadina*, Società napoletana di storia patria, Napoli 2010.
- Zanetti Domingues L., *Penitential Themes in 14th-Century Sieneese Petitions for Amnesty: How Can They Contribute to the Debate on the 'Voices' of Medieval Court Records?*, «Open Library of Humanities», 24, 2019, pp. 1-30.
- Zemon Davis N., *Fiction in the Archives: Pardon Tales and their Tellers in Sixteenth-Century France*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
- Zorzi A., *I conflitti nell'Italia comunale. Riflessioni sullo stato degli studi e sulle prospettive di ricerca*, in Id. (a cura di), *Conflitti, paci e vendette nell'Italia comunale*, FUP, Firenze 2009, pp. 7-42.

Andrea Valentini

«TENTATI DI FARE DI MEGLIO». ITALO SVEVO LETTORE DI BOCCACCIO

1. Svevo e la novella

L'obiettivo di questo contributo è comprendere come la lettura del *Decameron* abbia agito su due opere sveviane: *La coscienza di Zeno* e *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*.

Il *Decameron*, come è noto, è stato definito dalla critica un «manuale teorico-pratico dell'arte novellistica»¹, un «laboratorio di piccole prove narrative, atte a formulare un manuale-base per i lettori trecenteschi e per i futuri lettori di novelle»², «non una semplice raccolta di racconti, ma la formulazione di una complessa teoria del racconto»³, «riferimento genetico e archetipico fondante della novellistica e della sua tradizione»⁴. Ed è stato, poi, rilevato come la funzione di modello del *Decameron* sia giunta fino al pieno Ottocento in tre momenti politicamente e socialmente differenti: mi riferisco al decennio risorgimentale (1850-'60) a quello scapigliato (1860-'70) e a quello scapigliato-democratico (1870-'80)⁵.

Un più recente studio di Massimiliano Tortora ha dimostrato come Italo Svevo, nel periodo che intercorre tra la pubblicazione della *Coscienza* e la travagliata redazione del *Vegliardo*, avesse avuto l'intenzione di dare vita a un progetto editoriale per una raccolta di novelle⁶. Il fatto non stupisce: Svevo ha composto novelle per tutto l'arco della propria vita, a partire dal 1888 allorché pubblicava, sulle colonne dell'«Indipendente», *Una lotta*. Del resto, è a partire proprio dal decennio giolittiano che la novella «si impone

¹ E. Sanguineti, *Gli "schemata" del 'Decameron'*, in Id., *Studi di Filologia e Letteratura II-III dedicati a Vincenzo Perticone*, Fratelli Pagano, Genova 1975, pp.125-149, in particolare a p. 143.

² M. Bevilacqua, *L'ideologia letteraria del 'Decameron'*, Bulzoni, Roma 1978, p. 28.

³ M. Picone, *Autore/narratori*, in R. Bragantini e P.M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 34-59, a p. 34.

⁴ L. Surdich, *Boccaccio*, Laterza, Bari 2011, p. 117.

⁵ Rimando qui allo studio di C. Riccardi, *Un ponte novellistico tra Trecento e Ottocento: da Boccaccio a Verga*, «Levia Gravia», 8, 2006, pp. 81-93. Nel saggio la studiosa analizza alcuni casi in cui la fonte modellizzante del *Decameron* appare evidente: il *Novelliere campagnuolo* di Nievo, la *Vita di Alberto Pisani* di Dossi e alcune novelle di Verga. Sulla novella italiana nella prima metà dell'Ottocento rimando a D. Tongiorgi, «Novelle» nel primo Ottocento: nuovi lettori per il racconto breve, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Carocci, Roma 2019, pp. 151-168. Un discorso teorico sulla novella a partire dalla seconda metà dell'Ottocento è, invece, condotto da R. Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in *Le forme brevi della narrativa*, cit., pp. 193-217.

⁶ M. Tortora, *Svevo novelliere*, Giardini, Pisa 2003, pp. 13-38.

fra i prodotti letterari più assiduamente richiesti», soprattutto «per la sua più agevole ricezione anche da parte di un pubblico profano e per lo più frettoloso»⁷. Sono molte le fonti indicate da Tortora, ma tra queste non appare il *Decameron*, un'opera che Svevo non solo conosceva bene, ma che ebbe presente – questa almeno la tesi che qui viene proposta – anche nella scrittura di alcune sue pagine narrative.

Per sgomberare subito il campo da delicate questioni terminologiche, possiamo affermare con relativa certezza che per Svevo il termine «novella» fosse perlopiù sinonimo di «racconto breve»⁸. All'interno di un discorso più ampio sulla narrativa breve a cavallo del XIX e XX secolo, scrive così Castellana:

Ragioni tanto letterarie quanto storico-sociali sono alla base delle trasformazioni subite dalla narrazione breve tra Otto e Novecento, come suggerisce anche la graduale scomparsa dall'uso della parola stessa “novella”, che negli anni Trenta e Quaranta si fa da parte per lasciare posto al nome (e al genere) del “racconto”. Se insomma alla metà del XIX secolo novella e racconto erano spesso impiegati come sinonimi (salvo nel caso in cui “racconto” era sinonimo generico di “narrazione”, adattandosi in questo senso anche al romanzo di genere realista), meno di un secolo dopo il primo termine tende ormai a etichettare una forma del passato, divenuta obsoleta, mentre i nuovi scrittori nati all'alba del Novecento, come Moravia e Bilenchi, si definiscono di preferenza autori di racconti, lasciandosi alle spalle quella tradizione, le sue strutture narrative e stilistiche, i suoi valori estetici (R. Castellana, *La novella*, cit., pp. 193-194).

In alcune lettere sveviane scambiate con l'editore Morreale e con Montale⁹, si assiste, in maniera evidente, all'alternarsi, senza troppi problemi, dei termini «novella» e «racconto» per indicare, specificatamente, la trilogia di prose (che avrebbe dovuto, poi, essere stampata) composta da *Una burla riuscita*, *Vino generoso* e *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*.

Certamente in Svevo manca una riflessione teorica sui generi letterari, ma non sono assenti considerazioni estetiche calcate in grande misura su quelle di Francesco De Sanctis. Il *Profilo autobiografico*, composto a ridosso della morte avvenuta nel 1928, e quindi in contemporanea al progetto editoriale

⁷ G. Tellini, *La tela di fumo. Saggi su Tozzi novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa 1972, p. 21. Già Renato Serra aveva messo in evidenza come «i tre quarti della nostra letteratura» fossero costituiti da pubblicazioni novellistiche: «Non ci sono mai stati tanti laureati in lettere nelle redazioni, come oggi nei nostri giornali. E la letteratura ha un posto a parte, la quinta colonna, ossia la terza pagina; in cui ci dev'essere quasi ogni giorno il saggio critico o storico, l'articolo di varietà o la novella». R. Serra, *Le lettere*, in G. De Robertis, A. Grilli (a cura di), *Scritti di Renato Serra*, Le Monnier, Firenze 1938, pp. 237-390, a p. 243.

⁸ Esiste un'eccezione notevole. Nell'*incipit* della *Coscienza di Zeno* lo psicoanalista scrive: «Io sono il dottore di cui in questa novella si parla» (I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, N. Palmieri, F. Vittorini [a cura di], Mondadori, Milano 2004, p. 625). È evidente che Svevo non potesse intendere il termine come sinonimo di «racconto breve»: in questo caso ci troviamo piuttosto davanti a un calco dall'inglese *novel*.

⁹ Per le lettere e, in generale, per la ricostruzione di questa vicenda cfr. ancora M. Tortora, *Svevo*, cit., pp. 13-38.

delle novelle, ci fornisce un prezioso punto di partenza¹⁰. Scrive l'autore parlando del periodo passato al lavoro per la Banca Union di Trieste:

Si trattava finalmente di conquistarsi un po' di cultura italiana. Per varii anni passò quelle ore con Machiavelli, Guicciardini e Boccaccio. Poi fu introdotto nei suoi studii un qualche ordine dalla conoscenza delle opere di Francesco De Sanctis (I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, Mondadori, Milano 2004, p. 801).

De Sanctis, il maestro di letture italiane di Svevo e della borghesia 'nazionale' di Trieste, sembra modellare pure il profilo intellettuale di Alfonso Nitti. In particolare, è interessante leggere quanto segue:

[Alfonso Nitti *n.d.r.*] amava i suoi libri scolastici che gli ricordavano l'epoca più felice della sua vita. Uno di questi leggeva e rileggeva instancabile, un trattatello di retorica contenente una piccola antologia di autori classici. Vi si parlava per lungo e per largo di stile fiorito o meno, lingua pura o impura, e Alfonso, avuta l'idea teorica che faceva sua, sognava di divenire il divino autore che avrebbe riunito in sé tutti i pregi, essendo immune da quei difetti (I. Svevo, *Romanzi*, cit., p. 50).

Per la fonte precisa che identifichi questo «trattatello di retorica» esiste l'imbarazzo della scelta: forse *Esempi di bello scrivere in prosa* di Luigi Fornaciari¹¹, o magari la più recente *princeps* napoletana della *Giovinezza*¹², e il saggio dal titolo *L'Ultimo dei puristi*¹³. Nel corso del romanzo, infatti, Nitti adotterà, accanto al *Dizionario dei sinonimi* del Tommaseo, la *Grammatica della lingua italiana* del Puoti: sotto la penna ironica di Svevo, proprio Alfonso si troverà a replicare l'immagine antiquata (che rientra anche tra i numerosi errori di comportamento del giovane) dell'«ultimo dei puristi» tratteggiato da Francesco De Sanctis.

Proprio De Sanctis modella, primo su tutti, anche le convinzioni letterarie che Svevo formula su Boccaccio. Leggiamo un passo tratto da un articolo-recensione dal titolo «Il libro di Don Chisciotte» di Edoardo Scarfoglio del 18 settembre 1884, pubblicato sull'«Indipendente» di Trieste:

Il fatto, che il Balzac avrebbe voluto essere diverso da quello che fu, è secondario per i suoi scolari, i quali trassero la loro teoria dalla sua opera. Rimane innovatore per quanto lo fosse contro volere. Nella nostra letteratura abbiamo un esempio molto simile di un innovatore per natura e per organismo più che

¹⁰ Sulla paternità del *Profilo autobiografico* molto è stato detto. Mi permetto di rimandare a un mio saggio in cui credo di aver fornito prove conclusive a sostegno della tesi per cui il testo è stato ideato pressoché interamente da Svevo: A. Valentini, «Mi scriva dunque un suo *autoprofilo completo*». *Nota sul Profilo autobiografico di Italo Svevo*, «Italianistica», 52/1, 2023, pp. 53-60.

¹¹ L. Fornaciari, *Esempi di bello scrivere in prosa*, Baroni, Lucca 1829.

¹² F. De Sanctis, *La giovinezza*, Morano, Napoli 1889.

¹³ Id., *L'ultimo dei puristi*, «Nuova Antologia», 9, 1868, pp. 509-529.

per volere deliberato: Giovanni Boccaccio che se avesse potuto, avrebbe tanto volentieri mutato il suo organismo in uno capace di creazioni epiche. Eppure nessuno trovò mai strano che i suoi seguaci si dicessero suoi figliuoli legittimi (I. Svevo, *Teatro e saggi*, Mondadori, Milano 2004, p. 1014).

Simile, in questo senso, ciò che aveva scritto De Sanctis nella *Storia della letteratura italiana*:

Si ha da distinguere il mondo intenzionale e il mondo effettivo, ciò che il poeta ha voluto, e ciò che ha fatto. [...] Il poeta si mette all'opera con la poetica, le forme, le idee e le preoccupazioni del tempo; e meno è artista, più il suo mondo intenzionale è reso con esattezza. Ma se il poeta è artista, scoppia la contraddizione, vien fuori non il mondo della sua intenzione, ma il mondo dell'arte. Così anche Boccaccio si ispirò all'Eneide per scrivere la sua Teseide, ma niente era più alieno dalla sua natura, che il genere eroico, niente più lontano dal secolo che il suono della tromba (F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli 1870, pp. 187-188).

Tra i pochi libri superstiti della biblioteca Schmitz c'è proprio una copia del *Decameron* (in particolare è rimasto solo il volume, glossato da «Ettore», della decima giornata)¹⁴ e si tratta dell'edizione Formiggini curata, nel 1916, da Ettore Cozzani. Al di là della mediazione desanctiana, è dunque pacifico che Svevo si abbeverò dell'opera dell'autore di Certaldo, come è naturale, direttamente dalla fonte. Lo dimostra senza ombra di dubbio l'ultimo capitolo della *Coscienza*.

2. «Tentai di fare di meglio». Maestro Alberto e Zeno

Zeno è a Lucinico, il primo conflitto mondiale è alle porte, e durante una passeggiata si imbatte in Teresina, «la figlia anziana del colono di una tenuta situata accanto alla sua villa»¹⁵. L'aspetto della giovane donna, che ha dovuto farsi carico della famiglia alla morte della madre, non è per nulla celestiale: è «robusta» e guida un «asinello» che si fa carico del raccolto dei campi. Lo spirito con cui Zeno entra in relazione con la ragazza è quella dello scienziato che conduce un esperimento di virilità: è necessario, infatti, effettuare un test per verificare di avere ancora capacità di sentire desiderio erotico per una donna. Il tutto è fatto distorcendo la realtà attraverso il filtro letterario:

Ma là, alla riva di quel fiume, improvvisamente, con spavento, ricordai ch'era vero che da qualche giorno, forse dacché avevo abbandonata la cura, io non avevo ricercata la compagnia di altre donne. Che fossi stato guarito come il dottor S. pretende? Vecchio come sono, da un pezzo le donne non mi guardano più. Se io cesso dal guardare loro, ecco che ogni relazione fra di noi è

¹⁴ R. Cepach, S. Volpato, *Alla peggio andrò in biblioteca: i libri ritrovati di Italo Svevo*, Bibliothek, Macerata 2013, p. 324.

¹⁵ I. Svevo, *Romanzi*, cit., p. 1067.

tagliata. Se un dubbio simile mi fosse capitato a Trieste, avrei saputo risolverlo subito. Qui era alquanto più difficile. Pochi giorni prima avevo avuto in mano il libro di memorie del Da Ponte, l'avventuriere contemporaneo del Casanova. Anche lui era passato certamente per Lucinico ed io sognai d'imbattermi in quelle sue dame incipriate dalle membra celate dalla crinolina. Dio mio! Come facevano quelle donne ad arrendersi così presto e tanto di frequente essendo difese da tutti quegli stracci (ivi, pp. 1066-1067)?

L'epifania di una donna che avesse caratteristiche simili a quelle amate da Da Ponte o da Casanova è subito evitata dall'apparizione della «bruna» Teresina. È interessante ripercorrere brevemente le tappe di questo avvicinamento:

L'anno prima Teresina m'era sembrata tuttavia una bimba e non avevo avuta per lei che una simpatia sorridente e paterna. Ma anche il giorno prima, quando l'avevo rivista per la prima volta, ad onta che l'avessi ritrovata cresciuta, la bruna faccina divenuta più seria, le esili spalle allargate sopra il seno che andava arcuandosi nello sviluppo parco del piccolo corpo affaticato, avevo continuato a vederla una bimba immatura di cui non potevo amare che la straordinaria attività e l'istinto materno di cui fruivano i fratellini. Se non ci fosse stata quella maledetta cura e la necessità di verificare subito in quale stato si trovasse la mia malattia, anche quella volta avrei potuto lasciare Lucinico senz'aver turbata tanta innocenza (ivi, pp. 1067-1068).

La «simpatia sorridente e paterna» di Zeno è minata, come detto, dalla necessità di una cura. L'approccio di tipo sessuale viene, dunque, condotto attraverso un percorso a tappe. Dapprima c'è il tentativo di corruzione in termini economici: le «dieci corone»¹⁶ che il vecchio uomo mette in mano alla ragazza rappresentano il gesto tecnicamente più casto e che, potenzialmente, può appartenere anche alla condotta di un disinteressato e benevolo padre. Notevole, poi, il passaggio, senza soluzione di continuità, tra i baci e i tocamenti che Zeno rivolge all'asinello e quelli che opera sul corpo di Teresina. La zooerastia sfiorata e il desiderio nei confronti di una donna molto più giovane rendono il passo potenzialmente perturbante:

Ritornai all'asinello e gli diedi un bacio sulla testa. La mia affettuosità provocò la sua. Allungò il muso ed emise il suo grande grido d'amore che io ascoltai sempre con rispetto. Come varca le distanze e com'è significativa con quel primo grido che invoca e si ripete, attenuandosi poi e terminando in un pianto disperato. [...] Teresina rideva e il suo riso m'incoraggiò. Ritornai a lei e subito l'afferrai per l'avambraccio sul quale salii con la mano, lento, verso la spalluccia, studiando le mie sensazioni. Grazie al cielo non ero guarito ancora! Avevo cessata la cura in tempo (*ibid.*).

La ragazza, che evidentemente capisce le intenzioni di Zeno, dà un colpo di frusta all'asino e procede nella sua ascesa lungo la collina. Tuttavia, l'uo-

¹⁶ Ivi, p. 1068.

mo, che si vede rifiutato, non lascia nulla di intentato e ricorre a un'arma spesso usata durante il corso del romanzo: l'arte della parola e del *witz*, del *bon mot*. Per farlo utilizza esplicitamente la fonte del *Decameron*:

Ma Teresina con una legnata fece procedere l'asino per seguirlo e lasciarmi. Ridendo di cuore perché io restavo lieto anche se la villanella non voleva saperne di me, le dissi:

– Hai lo sposo? Dovresti averlo. E peccato tu non l'abbia già!

Sempre allontanandosi da me, essa mi disse:

– Se ne prendo uno, sarà certamente più giovine di lei!

La mia letizia non s'offuscò per questo. Avrei voluto dare una lezionecina a Teresina e cercai di ricordarmi come da Boccaccio «Maestro Alberto da Bologna onestamente fa vergognare una donna la quale lui d'esser di lei innamorato voleva far vergognare». Ma il ragionamento di Maestro Alberto non ebbe il suo effetto perché Madonna Malgherida de' Ghisolieri gli disse: «Il vostro amor m'è caro sì come di savio e valente uomo esser dee; e per ciò, salva la mia onestà, come a cosa vostra ogni vostro piacere imponete sicuramente».

Tentai di fare di meglio:

– Quando ti dedicherai ai vecchi, Teresina? – gridai per essere inteso da lei che m'era già lontana.

– Quando sarò vecchia anch'io – urlò essa ridendo di gusto e senza fermarsi.

– Ma allora i vecchi non vorranno più saperne di te. Ascoltami! Io li conosco! Urlavo, compiacendomi del mio spirito che veniva direttamente dal mio sesso (ivi, p. 1069).

Effettivamente, la decima novella della prima giornata è, in parte, affine a quelle della sesta giornata, dedicata proprio ai motti di spirito; il riutilizzo che Svevo ne fa è pieno di significato. La vicenda di Maestro Alberto, infatti, non solo fornisce a Zeno il pretesto per formulare un'arguzia tale da poter uscire dalla situazione di *impasse*: direi che gran parte del passo è calcato sulla situazione descritta nella novella di Boccaccio. Subito all'inizio, infatti, Zeno riflette sulle donne-asino, «difese da tutti quegli stracci»¹⁷, che si lasciano vincere e che si spogliano alla venuta dell'amatore di professione. Discorso simile e, se vogliamo, inverso formula Pampinea, la quale, introducendo proprio l'ultima novella della prima giornata, sostiene che le donne che si ricoprono di troppi abiti non possono competere con le capacità di sopportazione di un asino: «e colei la quale si vede indosso li panni più screziati e più vergati e con più fregi si crede dovere essere da molto più tenuta e più che l'altre onorata, non pensando che, se fosse chi addosso o in dosso gliele ponesse, uno asino ne porterebbe troppo più che alcuna di loro: né per ciò da onorar sarebbe che uno asino» (*Dec.* I, 10, 5)¹⁸.

A ben vedere, pure il senso intero della novella viene sovvertito attraverso il dispositivo dell'ironia. Ciò che racconta Pampinea contiene un'istanza moraleggiante che possa educare le donne al sapiente utilizzo dell'arte della

¹⁷ Ivi, p. 1067.

¹⁸ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, V. Branca (a cura di), Einaudi, Torino 2014, p. 117.

parola. Scrive Boccaccio: «Così la donna, [...] credendo vincere, fu vinta: di che voi, se savie sarete, ottimamente vi guarderete» (*Dec.* I, 10, 20). A Zeno, viceversa, ciò che importa non è tanto il fatto che Maestro Alberto sia uscito vincitore dalla tenzone attraverso una battuta di spirito: il suo «ragionamento [...] non ebbe il suo effetto» proprio perché Malgherida non concede sfogo all'appetito sessuale del vecchio. E infatti subito glossa: «Tentai di fare di meglio». Interessante, poi, è il corsivo inserito da Svevo, all'interno della battuta della donna, per le parole «*salva la mia onestà*»¹⁹. È esattamente questo il punto: l'«onestà» della donna, ovvero la sua purezza, rischia di venire intaccata dalle *avances* del vecchio, il cui desiderio, nella *Coscienza*, è sempre impuro e non assimilabile al contesto sociale. Scrive, in proposito, Zeno riferendosi alla vicenda con Teresina: «turbai e guastai la relazione più pura che avessi avuta nella mia vita»²⁰.

Lo scarto con la lezione del *Decameron* è segnato proprio dalla trattazione umoristica: la vincitrice dell'episodio sveviano è la donna, la quale non solo risponde a tono alle provocazioni di Zeno, ma conferma la sua natura «bruna», di donna certamente non angelica, che se ora non si dedica ai vecchi è perché si dedica ai giovani. Sempre sotto il segno dell'ironia si svolge il finale dell'episodio:

In quel momento, in qualche punto del cielo le nubi s'apersero e lasciarono passare dei raggi di sole che andarono a raggiungere Teresina che oramai era lontana da me di una quarantina di metri e di me più in alto di una decina o più. Era bruna, piccola, ma luminosa! Il sole non illuminò me! Quando si è vecchi si resta all'ombra anche avendo dello spirito (ivi, p. 1069).

È come se Teresina venisse assunta in cielo in un contesto paradossale: accompagnata dall'asino a cui Zeno aveva dedicato i propri baci, la piccola figura claudicante, in alto sulla collina, viene illuminata dal sole. Lo spirito non toglie dall'ombra i vecchi, sembra concludere il rinnovato amatore, ma conferisce la consapevolezza necessaria per compiacersi della propria sconfitta.

3. *L'avventura del «buon vecchio» e di «Ginevra la bella»*

Il tema del rapporto amoroso tra un vecchio e una fanciulla, oltre al passo citato della *Coscienza*, viene declinato altre volte nell'opera sveviana. Si pensi ai baci morbosi di Emilio nei confronti della sorella minore di Angiolina in *Senilità*, oppure ai tentativi di Giovanni Chierici di concupire la propria cameriera nella *Rigenerazione*. Esso viene esplicitamente tematizzato e svolto in forma di racconto nella *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* la cui composizione è stata collocata nel quinquennio 1923-1928²¹. Con un

¹⁹ I. Svevo, *Romanzi*, cit., p. 1069.

²⁰ Ivi, p. 1067.

²¹ R. Chinellato, *Sulla tradizione dei racconti sveviani*, «Filologia e critica», 11, 1986, pp. 211-

buon grado di certezza si può affermare che costituisca l'ultima prova narrativa prima delle «Continuazioni»²².

Nella scelta di trattare questo *topos* che proviene dalla tradizione veterotestamentaria, Svevo aveva davanti a sé più opzioni. Se l'autore avesse scelto di affrontare il tema alla maniera verista, avrebbe certamente insistito sull'orrore del rapporto di carattere economico e necessariamente mercenario tra il vecchio ricco e la ragazza povera, la quale vuole servirsi della sua avvenenza per salvarsi dall'indigenza. Avrebbe poi potuto adottare la forma del disgusto oppure avrebbe potuto inoltrarsi nel campo del morboso come accade in Saba allorché il poeta, nel *Canzoniere*, organizza, nella parte del vecchio, una recita per Paolina e Chiaretta in cui si imita fino a un certo punto il rapporto casto che sussiste tra nonno e nipoti, per giungere quindi al proibito nei giochi erotici di punizioni corporali, di nudità, di gusto del perverso del rito della spogliazione fra castigo e piacere, dell'esposizione, delle carezze.

Nulla avviene di tutto questo: credo, infatti, che Svevo, tra le altre possibili letture, avesse in mente, all'atto della scrittura di questo testo, anche la sesta novella della decima giornata del *Decameron*, in cui «Il re Carlo vecchio, vittorioso, d'una giovinetta innamoratosi, vergognandosi del suo folle pensiero, lei e una sua sorella onorevolmente marita» (X, 6, 1)²³.

Il tema della giornata riguarda «chi liberalmente o vero magnificamente alcuna cosa operasse intorno a' fatti d'amore o d'altra cosa» (*Intr.*, X) e la trama della novella sveviana diverge, nella sostanza, da quella di Boccaccio. Nondimeno, credo che il testo trecentesco abbia agito su quello novecentesco per fornire a Svevo parte del dispositivo di risoluzione dell'intreccio; si tratta, in sostanza, di una parentela letteraria meno evidente rispetto a quella che lega Zenò a Maestro Alberto, ma non per questo meno decisiva.

Il Re Carlo, che si innamora di una «giovinetta», è «vecchio» e, in virtù della sua posizione di potere, può decidere se approfittare o meno della bellezza della fanciulla: «Quivi, tenendo il re la sua affezione nascosa né per grande affare che sopravvenisse potendo dimenticar la bellezza e la piacevolezza di Ginevra la bella [...] si nell'amorose panie s'invESCÒ, che quasi a altro pensar non poteva» (X, 6, 24).

Così avviene nella novella sveviana, in cui il vecchio ritrova in sé i segni della «potenza dell'amore»²⁴ e cade in un laccio da cui non riesce a salvarsi.

244, a p. 212. Chinellato e Tortora (M. Tortora, *Svevo*, cit., pp. 72-76) forniscono argomentazioni a favore della tesi per cui la novella è stata sostanzialmente terminata secondo le volontà di Svevo. Nondimeno, occorre qui segnalare che C. Bertoni, inserisce il testo nella sezione «Racconti mutili o incompiuti» dell'edizione uscita nella collana dei Meridiani e dedicata ai racconti sveviani e sostiene che il testo non può considerarsi terminato dalla mano di Svevo (C. Bertoni, *Apparato genetico e commento*, in I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, Mondadori, Milano 2004, pp. 1147-1154). Incerto, da ultimo, si è detto G. Baldi in *Menzogna e verità nella narrativa di Italo Svevo*, Liguori, Napoli 2010, pp. 205-207.

²² M. Tortora, *Svevo*, cit., pp. 72-76.

²³ Scrive, nel commento al testo, Vittore Branca che non esiste alcun «antecedente per questa novella» (Giovanni Boccaccio, *Decameron*, cit., p. 1156).

²⁴ I. Svevo, *Racconti*, cit., p. 439.

In entrambi i testi solo l'intervento di una forza esterna, interprete del senso morale, può condurre l'anziano amante a ravvedersi e a riportare la *vis* amorosa verso più casti sentimenti. Si rendono latori di questo tipo di istanza moraleggiante gli amici dei protagonisti, il conte Guido in Boccaccio e il dottore in Svevo, i quali propongono al re e al «buon vecchio» un'identica soluzione. La considerazione di partenza è quella per cui un uomo anziano e di buona caratura morale è bene che non ami. Si legge nel *Decameron*:

Il quale [il conte Guido *n.d.r.*], per ciò che valente uomo era, gli disse: «Mon-signore, io ho gran meraviglia di ciò che voi mi dite, e tanto ne l'ho maggiore che un altro non avrebbe, quanto mi par meglio dalla vostra fanciullezza infino a questo di avere i vostri costumi conosciuti che alcun altro. E non essendomi paruto già mai nella vostra giovinezza, nella quale Amor più leg-giermente doveva i suoi artigli ficcare, aver tal passion conosciuta, sentendovi ora che già siete alla vecchiezza vicino, m'è sì nuovo e sì strano che voi per amore amiate, che quasi un miracol mi pare. [...] Io vi ricordo, re [...] che grandissima gloria v'è aver vinto Manfredi, ma molto maggiore è se medesimo vincere; e per ciò voi, che avete gli altri a correggere, vincete voi medesimo e questo appetito raffrenate (X, 6, 26-27 e 32).

Analogamente, anche il dottore considera come «male» l'amore per una giovane fanciulla e comanda di starne il più possibile lontano:

Il dottore, chiamato alla mattina, esaminò, studiò [...]. Il vecchio gli aveva raccontata l'avventura della sera prima [...] e al dottore parve che il male fosse dovuto a quel disordine. Disse ch'era sicuro che il male non si sarebbe ripetuto a patto che il vecchio avesse saputo vivere in riposo [...] e si fosse astenuto dal vedere l'oggetto del suo amore o anche dal pensarci (I. Svevo, *Racconti*, cit., p. 459).

La soluzione, implicata nelle parole del conte Guido e del dottore, non può essere che una sola. Il Re Carlo, «quantunque l'affanno sia grande» (X, 6, 33), decide di ricondurre il proprio desiderio sessuale a quello dell'affetto di un padre, a questo punto non solo per Ginevra ma anche per la sorella: egli, infatti, «si dispose di voler maritare le due giovani, e non come figliole di messer Neri ma come sue» (X, 6, 34).

Allo stesso modo il protagonista della novella sveviana capisce che «era *suu* dovere curarsi come di figlie di quelle fanciulle»²⁵ che egli avrebbe voluto avere come amanti. E, in effetti, l'unico momento di parziale serenità del vecchio deriva dal sapere che «egli amava la fanciulla [...] e l'amava come una figlia»²⁶.

A ben vedere, il percorso che si compie in questa novella sveviana è inver-so rispetto a quello che si dipana dall'incontro di Zeno con Teresina. L'affetto di padre è qui, secondo la lezione di Boccaccio, un ridimensionamento e non

²⁵ Ivi, pp. 488-489.

²⁶ Ivi, p. 484.

un punto di partenza rispetto all'amore erotico per una giovane donna. Se Zenò dice di aver distrutto il proprio sentimento paterno allorché ha iniziato a concupire la giovane donna, in questo caso è necessario invece dirottare la tensione sessuale verso una sublimazione in senso parentale. La rinuncia conduce a un ripiegamento e non c'è una vera e propria elevazione morale. Il re Carlo «con dolore inestimabile in Puglia se n'andò, e con fatiche continue tanto e si macerò il suo fiero appetito, che, spezzate e rotte l'amorose catene, per quanto viver dovea libero rimase da tal passione» (X, 6, 35). Scrive Giorgio Cavallini: «Motivo di fondo quindi, messo in evidenza dalla ripresa dell'aggettivo "inestimabile", prima riferito con valore predicativo al sostantivo "forza", ora unito al sostantivo "dolore" con il risultato di sottolineare il sacrificio compiuto dal re, l'angoscia del personaggio, il quale supera la propria crisi a prezzo di autentica sofferenza pagata di persona»²⁷.

Il buon vecchio, percorso dal rimorso per il desiderio illecito, prova un «dolore insopportabile»²⁸ che non ha cura:

E il vecchio andò accumulando i suoi dubbi credendo di fabbricare qualche cosa. Ma tuttavia la lotta era superiore alle sue forze e quando ritornò l'inverno anche il medico s'accorse di un'ulteriore decadenza fisica del paziente. [...] L'intervento del medico questa volta non ebbe un buon effetto. Il vecchio volle accingersi a compiere l'opera sciogliendo un dubbio dopo l'altro e incominciò col riprendere l'esame di ciò che al vecchio spetti da parte dei giovani. Scrisse per varii giorni sempre più agitato. Poi per varii giorni stette al tavolo leggendo e rileggendo quanto aveva scritto. Ravvolse di nuovo le vecchie e le nuove cartelle nel lenzuolo sul quale era scritta la domanda a cui non sapeva rispondere. Poi affannosamente sotto a quella scrisse varie volte la parola: «Nulla!». Lo trovarono stecchito con la penna in bocca sulla quale era passato l'ultimo anelito suo (ivi, p. 496).

Al di là di tutte le osservazioni critiche che sono state formulate su questo passo, ciò che qui interessa è comprendere che la sconfitta sul piano dell'eroticismo conduce alla disfatta dell'organismo. In questo senso l'insegnamento del conte Guido e quello dell'amico medico valgono fino a un certo segno: non c'è pacificazione, ma viene solo introiettata la necessità morale della negazione del desiderio. L'esito boccaccesco è dunque simile a quello sveviano: bisogna diventare padri sublimando gli appetiti sessuali; ma se Boccaccio intende, nella giornata conclusiva del *Decameron*, celebrare gli atti eroici e l'«umanità non volgare»²⁹ dei suoi protagonisti esemplari, Svevo non può che uccidere il proprio protagonista, il quale muore di *angina pectoris* proprio nei giorni della disfatta di Caporetto, nell'atto di scrivere la parola «nulla».

²⁷ G. Cavallini, *La decima giornata del «Decameron»*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 103-104.

²⁸ I. Svevo, *Racconti*, cit., p. 457.

²⁹ G. Cavallini, *La decima giornata del «Decameron»*, cit., p. 104.

BIBLIOGRAFIA

- Baldi G., *Menzogna e verità nella narrativa di Italo Svevo*, Liguori, Napoli 2010.
- Bevilacqua M., *L'ideologia letteraria del 'Decameron'*, Bulzoni, Roma 1978.
- Boccaccio Giovanni, *Decameron*, V. Branca (a cura di), Einaudi, Torino 2014.
- Castellana R., *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in *Le forme brevi*, cit., pp. 193-217.
- Cavallini G., *La decima giornata del «Decameron»*, Bulzoni, Roma 1980.
- Cepach R., Volpato S., *Alla peggio andrò in biblioteca: i libri ritrovati di Italo Svevo*, Bibliothaus, Macerata 2013.
- Chinellato R., *Sulla tradizione dei racconti sveviani*, «Filologia e critica», 11, 1986, pp. 211-244.
- De Sanctis F., *L'ultimo dei puristi*, «Nuova Antologia», 9, 1868, pp. 509-529.
- De Sanctis F., *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli 1870.
- De Sanctis F., *La giovinezza*, Morano, Napoli 1889.
- Fornaciari L., *Esempi di bello scrivere in prosa*, Baroni, Lucca 1829.
- Menetti E. (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Carocci, Roma 2019.
- Picone M., *Autore/narratori*, in R. Bragantini, P.M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 34-59.
- Riccardi C., *Un ponte novellistico tra Trecento e Ottocento: da Boccaccio a Verga*, «Levia Gravia», 8, 2006, pp. 81-93.
- Sanguineti E., *Gli "schemata" del 'Decameron'*, in Id., *Studi di Filologia e Letteratura II-III dedicati a Vincenzo Perticone*, Fratelli Pagano, Genova 1975, pp. 125-149.
- Serra R., *Le lettere*, in G. De Robertis, A. Grilli (a cura di), *Scritti di Renato Serra*, Le Monnier, Firenze 1938, pp. 237-390.
- Surdich L., *Boccaccio*, Laterza, Bari 2011.
- Svevo I., *Racconti e scritti autobiografici*, C. Bertoni (a cura di), Mondadori, Milano 2004.
- Svevo I., *Romanzi e «Continuazioni»*, N. Palmieri, F. Vittorini (a cura di), Mondadori, Milano 2004.
- Svevo I., *Teatro e saggi*, F. Bertoni (a cura di), Mondadori, Milano 2004.
- Tellini G., *La tela di fumo. Saggi su Tozzi novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa 1972.
- Tongiorgi D., «Novelle» nel primo Ottocento: nuovi lettori per il racconto breve, in *Le forme brevi*, cit., pp. 151-168.
- Tortora M., *Svevo novelliere*, Giardini, Pisa 2003.
- Valentini A., «Mi scriva dunque un suo autoprofilo completo». Nota sul Profilo autobiografico di Italo Svevo, «Italianistica», 52/1, 2023, pp. 53-60.

Laura Zabeo

L'ILLUSTRAZIONE DEI VOLGARIZZAMENTI OVIDIANI DELL'ARS AMANDI: DUE CODICI POCO NOTI E LE ATTRIBUZIONI APOCRIFE A BOCCACCIO*

Presso la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial si conserva nel manoscritto P.II.10¹ il testimone unico del commento e del volgarizzamento D all'*Ars Amandi* di Ovidio (43 a.C.-17 d.C.), così recensito da Vanna Lippi Bigazzi nell'edizione critica alle traduzioni trecentesche del poemetto latino². Dei 154 fogli cartacei del volume³, copiati su due colonne in scrittura corsiva, il *Commento* in volgare occupa con una certa estensione i primi 110 (ff. 12r-122v), a precedere la traduzione, disposta nella colonna destra a fronte di quella latina (ff. 123r-154r); nella pagina d'apertura f. 1r-v sono inoltre selezionati otto sonetti petrarcheschi dei *Rerum vulgarium fragmenta*⁴. Grazie alle note di possesso presenti nei fogli di guardia⁵ si apprende

* Ringrazio in particolare Sonia Chiodo e Stefano Zamponi per la ricca e stimolante esperienza d'incontro con la realtà dell'Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, insieme a Luca Azzetta, Irene Ceccherini e Maurizio Fiorilla per i preziosi consigli e suggerimenti, senza dimenticare l'insostituibile Martina Dani.

¹ Il codice è riprodotto su: <<https://rbdigital.realbiblioteca.es/>> (30/01). P.G. Antolin, *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Imprenta Helénica, Madrid 1913, vol. III, pp. 298-299; J. Ruggieri, *Manoscritti italiani nella Biblioteca dell'Escorial*, «La Bibliofilia», 33, 1931, pp. 138-139, pp. 201-209, pp. 308-318, in particolare alle pp. 314-315; e 35, 1933, pp. 20-28, alle pp. 23-25.

² V. Lippi Bigazzi (a cura di), *I volgarizzamenti trecenteschi dell'Ars amandi e dei Remedia amoris*, Accademia della Crusca, Firenze 1987, in particolare vol. I, pp. 36-37, nota 13; per il volgarizzamento D, ivi, pp. 473-478; a precedere Ead., *I volgarizzamenti trecenteschi dell'Ars amandi ovidiana*, «Studi di filologia italiana», 36, 1978, pp. 157-186.

³ Cart., ff. I, 154, f; bianche le ff. 2v-11r e 122v; mm 293 x 217; i fogli di guardia sono membranacei e palinsesti. La filigrana del corno disposto orizzontalmente è purtroppo una delle più diffuse e con numerose varianti; tra le più vicine è n. 7665 (Genova, 1386) in C.M. Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Hiersemann, Leipzig 1932, vol. II, p. 420.

⁴ Disposti su due colonne: «Qu[ell]e pietose rime in ch'io m'accorsi»; «Cesare, poi ch'el traditor d'Egitto»; «Vinsè Hanibàl, e non seppe usar poi»; «Pace non trovo, et non ho da far guerra»; «Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro»; «Due gran nemiche insieme erano aggiunte»; «Levommi il mio penser in parte ov'era»; «Mentre che 'l cor dagli amorosi vermi». Nella controguardia del piatto anteriore, oltre alle numerazioni «10599» e «O38», è trascritta una preghiera in latino: «Per crucis hoc signum Christus pellat omne malignum / Ne mentem ledant fantasmata cuncta recedant / Crux bona crux digna lignum super omnia ligna / me tibi consigna liberans a morte maligna / Angele qui meus es custos pietate superna / me tibi commissum salva defende gubernà». I primi quattro versi compaiono nella glossa latina dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, redatta dallo stesso autore, cfr. F. Egidi (a cura di), *I Documenti d'amore di Francesco da Barberino secondo i mss. originali*, Società Filologica Romana, Roma 1905, vol. I, p. 148.

⁵ A f. 1r, si legge: «n. 1199. Est Marini Sanudi Leonardi filii 11233»; segue in spagnolo con scrittura del XVI secolo: «Diome este libro Juan de Mendoça cura de Medina Sidonia»; nel

che il volume, prima di giungere in Spagna intorno al XVI secolo, si trovava a Venezia nella collezione del patrizio Marin Sanudo il Giovane (1466-1536)⁶.

A rendere l'esemplare madrileno ancora più interessante è l'*explicit* del 31 maggio 1388 a f. 122r, in cui il copista Antonio da Roma⁷ dichiara il *Comento*, traduzione di un originale latino, assegnato niente meno che a Giovanni Boccaccio: «Expliciunt glosule vulgares Nasonis Ovidii de arte amandi translate et vulgarizate a glosulis licterali sermone edditis a domino Johanne Bochatio de Florentia. Quem ego Antonius de Roma scripsi et complevi sub annis domini millo ccc^o 88^o et die ultimo maij. Ob quam rem gratias refero omnium conditori qui michi concessit tam duros superare labores. Deo. gratias. Amen»⁸.

Già Lippi Bigazzi considerava tale «attribuzione a prima vista inaccettabile, perché l'autore fornisce dati biografici che rimandano a un personaggio notevolmente più vecchio del Boccaccio, già adulto nel 1300»⁹, anno in cui attesta di essersi recato a Roma in occasione del giubileo di Bonifacio VIII (f. 18r, con riferimento ad *Ars* I, 79-88). Sono inoltre ricordati i giochi del 1329 in onore dell'elezione del doge Francesco Dandolo (ff. 18r-19v; *Ars* I, 89-100), la cui scomparsa nel 1339 può forse costituire un *terminus ante quem* per il *Comento*, o quanto meno per la sua traduzione. Allusioni ricorrenti alle città di Venezia, Padova, Parma e Verona, sembrerebbero quindi convalidare l'origine veneta dello scrittore, del resto confermata dalla patina linguistica d'area veneziana¹⁰. La studiosa lasciava tuttavia inizialmente aperta l'eventuale fondatezza di un legame con il nome di Boccaccio, non escludendo che nel passaggio dal latino al volgare fossero intercorse alterazioni e interpolazioni ad opera del traduttore, e osservava come alcuni passi con la definizione delle Muse e dell'Amore fossero assai vicini a quelli delle *Genealogie deorum gentilium*.

Nel tardomedioevo Ovidio fu una delle fonti imprescindibili della letteratura in latino e in volgare, tanto che per descrivere il fenomeno di rinascimento culturale sorto tra XII e XIII secolo è stato coniato il termine di

verso la segnatura corrente: «P.II.10». A f. 1r è la dicitura «Prohibido, 2ae clasis vide Ovidio» e la segnatura «L. 16» riferita alla biblioteca del Conte Duca de Olivares. A f. 11v di mano di P. Alaejos: «Ovidio de arte amandi cum expositione. Io. Bocatii» e «Prohibido 2ae classis».

⁶ Il letterato e cronachista veneziano era ammirato tra i contemporanei per la sua importante biblioteca privata, poi dispersa con i saccheggi napoleonici, e fu peraltro autore di una dissertazione sulle *Metamorfosi* di Ovidio, *Praelectio in Lib. XII Ovidii Metamorphoxeos*, di cui diede pubblica lettura il 27 dicembre 1481.

⁷ Bénédectins du Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI Siecle*, I. *Colophons signés A-D*, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, Fribourg 1965, p. 150, n° 1201.

⁸ A seguire sono dei versi latini, ripetuti anche in chiusura all'*Ars Amandi* (f. 154r): «Huc venit ad metam totalis liber amoris | Quem donat amanti celeberrima musa Nasonis»; «Equore distractus si portus ingrediatur | Horum que tulerat nauta nichil recolit | Femina post partum nil substinuisse putat. | Sic libro scripto tedia non subeunt».

⁹ V. Lippi Bigazzi, *I volgarizzamenti* cit., vol. I, p. 12.

¹⁰ Ivi, vol. II, pp. 1107-1115.

“Aetas Ovidiana”¹¹, divenendo poi il poeta classico a riscuotere il maggior successo nel panorama dei volgarizzamenti fiorentini di inizio Trecento¹². Certamente fu uno dei maestri prediletti da Boccaccio, che revisionava tramite postille autografe il ms. Ricc. 489 della Biblioteca Riccardiana di Firenze¹³, una miscellanea di testi del poeta romano, tra cui l'*Ars Amatoria*, copiando invece direttamente di suo pugno l'*Ibis* (ff. 46v-49r) e gli *Amores* (ff. 49v-59r) nell'antologia di autori classici e medievali raccolta nel Pluteo 33.31 della Biblioteca Medicea Laurenziana¹⁴. Il poeta di Sulmona non solo ispirò la rivoluzionaria ideologia del *Decameron*¹⁵ e incise ad esempio con le *Metamorfosi* sul *Ninfale fiesolano*, ma fu autore di riferimento del certaldese fin dalle sue prime opere della giovinezza: sia nel *Filostrato*¹⁶ e nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* – dove il particolare debito con le *Heroides* ovidiane si rispecchia fin dalla scelta di grande modernità di una protagonista femminile quale voce narrante – sia nel *Filocolo*, dove centrale è proprio l'influenza dell'*Ars amatoria*¹⁷. È infatti il «santo libro d'Ovidio, nel quale il sommo poeta mostra come i santi fuochi di Venere si deano ne' freddi cuori con sollecitudine accendere»¹⁸, a costituire la versione boccacciana del galeotto libro di Paolo e Francesca, ispirando l'amore di Florio e Biancifiore¹⁹, mentre a conclusione dell'opera l'autore guarda dichiaratamente al poeta romano quale modello della nuova “letteratura mezzana” in volgare²⁰.

Che Boccaccio fosse poi attivo lettore e fruitore di volgarizzamenti dei classici latini, di cui si servì specie negli anni giovanili, a precedere l'influsso

¹¹ L. Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen, 2. Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, C.H.Beck, München 1911, p. 113.

¹² M. Zaggia, *Ovidio, Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, I. Introduzione, testo secondo l'autografo e glossario, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009, p. 30.

¹³ M. Marchiaro, *Un codice di Ovidio postillato da Boccaccio*, in T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli e S. Zamponi (a cura di), *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Mandragora, Firenze 2013, pp. 363-364.

¹⁴ M. Cursi, M. Fiorilla, *Boccaccio, Giovanni*, in G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti (a cura di), *Autografi dei Letterati italiani, I. Le origini e il Trecento*, Salerno Editrice, Roma 2013, pp. 43-103: rispettivamente a p. 50, n° 7 e p. 54, n° 6; *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 300-313, n° 56 (scheda a cura di S. Zamponi).

¹⁵ Ad es. cfr. I. Candido, *Ovidio e il pubblico del Decameron*, «Levia gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana», 15-16, 2013-2014, pp. 1-15.

¹⁶ M. Gozzi, *Dalle «Eroidi» al «Filostrato»*, in F. Brugnolo (a cura di), *Generi, testi, filologia*. Atti del Convegno in memoria di Alberto Limentani a vent'anni dalla morte (Padova, 28-29 aprile 2006), «Medioevo romanzo», 30/1, 2006, pp. 141-155.

¹⁷ A.E. Quaglio, *Tra fonti e testi del Filocolo*, «Giornale storico della letteratura italiana», 139, 1962, pp. 321-369 e pp. 513-540.

¹⁸ Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, A.E. Quaglio (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1967, vol. I, pp. 44-675, a p. 123 (I, 45, 6).

¹⁹ P. Rajna, *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo del Boccaccio*, «Romania», 31, 1902, pp. 28-81 (ora in Id., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, G. Lucchini [a cura di], Salerno Editrice, Roma 1998, vol. II, pp. 671-727).

²⁰ F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 83.

dell'amicizia con Petrarca, è questione risaputa²¹; la sua formazione avvenne del resto negli anni in cui il fenomeno delle traduzioni conosceva la massima fortuna nell'ambiente culturale fiorentino. Lo dimostrano ad esempio, nel caso di Ovidio, il ricorso nella *Fiammetta* alla traduzione delle *Eroidi* di Filippo Ceffi (1325 ca.)²² o l'impianto stesso delle *Genealogie*, ispirato a quello dei commenti medievali alle *Metamorfosi*²³. Come ricostruisce inoltre Lippi Bigazzi, Boccaccio doveva conoscere bene i volgarizzamenti B e i relativi commenti dell'*Ars amandi* e dei *Remedia amoris*, servendosene come fonte, specie nel *Filocolo* e nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*: «non c'è dubbio che l'*Ars amandi* ovidiana fu uno dei capisaldi della sua educazione non solo letteraria, ma anche sentimentale ed umana»²⁴. Per quanto gli interrogativi che solleva un *colophon* del XIV secolo siano indubbiamente affascinanti, non ci è tuttavia pervenuto alcun indizio sulla possibile autorialità del *Commento D*, mentre è ad esempio già antica la notizia che Boccaccio avesse volgarizzato Livio, almeno per la sola quarta Deca²⁵.

Un'ulteriore conferma in favore di un'origine veneta del componimento ci può invece venire dall'analisi storico-artistica di questo suo unico testimone manoscritto, rimasto sinora ignorato dagli studi di miniatura. Benché si tratti di un volume cartaceo, l'apparato illustrativo, dovuto a un solo artista, non è modesto e ha una certa pretesa di prestigio materiale. In controtendenza quindi rispetto al generale declino che conobbe il fenomeno dei volgarizzamenti di classici nella seconda metà del Trecento²⁶, avvertito nel conseguente calo qualitativo dei relativi prodotti librari. Sul modello dell'autorità petrarchesca, a predominare erano ormai gli ideali dell'umanesimo latino, come del resto riflette parallelamente la stessa matura produzione di Boccaccio.

Tre capiletera istoriati su fondo blu e oro contrassegnano le partizioni dei libri di cui si compone il *Commento*, ai ff. 12r, 54r, 84v, in corrispondenza visiva con il contenuto del poemetto latino, mentre a evidenziare le altrettante sezioni dell'*Arte* sono iniziali di modulo minore, una ornata a f. 123 e due con semplici figure a mezzo busto ai ff. 133v e 143v. A f. 12r (fig. 1)

²¹ A.E. Quaglio, *Valerio Massimo e il «Filocolo» di Giovanni Boccaccio*, «Cultura Neolatina», 20, 1960, pp. 45-77; S. Carrai, *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Antenore, Padova 2016.

²² S. Trotta, *L'Elegia di Madonna Fiammetta di Giovanni Boccaccio e un volgarizzamento delle Epistulae Heroidum di Ovidio attribuito a Filippo Ceffi*, «Italia medioevale e umanistica», 38, 1995, pp. 217-261.

²³ L. Ciccone, «*Ut testatur Ovidius*»: Boccaccio lettore dei commenti alle *Metamorfosi*, in G. Frösini (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019), FUP, Firenze 2020, pp. 77-91.

²⁴ V. Lippi Bigazzi, *I volgarizzamenti*, cit., p. 10.

²⁵ G. Tanturli, *Volgarizzamenti e ricostruzioni dell'antico. I casi della terza e quarta Deca di Livio e di Valerio Massimo, la parte del Boccaccio (a proposito di un'attribuzione)*, «Studi Medievali», s. III, 27, 1986, pp. 811-888; Id., *Il volgarizzamento della quarta Deca di Tito Livio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 125-126.

²⁶ C. Dionisotti, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 103-144, alle pp. 116-117.

l'immagine di Ovidio inscritta nella *S* (*i quis in hoc artem populo non novit amandi*) introduce il primo verso latino da cui prende avvio la trattazione in volgare del libro I, dedicato all'istruzione degli uomini sulle strategie per conquistare le donne. Il poeta romano vi appare in qualità di *preaeceptor amoris*, non per ispirazione divina, ma in virtù della propria dolorosa esperienza che ne ha fatto un maestro d'amore (*Ars* I, 25-30: «Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes [...] Usus opus movet hoc: vati parete perito») e come tale egli affronta la materia, impostata con rigore al pari di un trattato scientifico. Cogliendo tutta la novità dell'opera, l'autore è così raffigurato nei panni di un dotto vestito di porpora, che da una cattedra impartisce insegnamenti a due discepoli. Subito al di sotto, la figura canuta e ammantata di rosso, inscritta nella *E* (*n lo comenzamento de questo libro*) con cui principia il *Commento* vero e proprio, replica l'immagine di Ovidio piuttosto che alludere all'anonimo esegeta, mentre un incisivo volto senile fissa il lettore dalle volute del vicino fregio, in un espediente per richiamarne l'attenzione.

All'*incipit* del libro II del commentario (f. 54r; fig. 2), rivolto sempre agli uomini, questa volta educati a mantenere la donna conquistata, vediamo un angelo-cupido intercedere dall'alto su una coppia genuflessa; mentre per il libro III (f. 84v; fig. 3), dedicato alle donne che vogliono sedurre gli uomini, è a tre di esse che si rivolge la figura di Ovidio maestro e precettore.

Il ricco frontespizio di f. 12r (fig. 1) è inoltre impreziosito da icastiche scene a fondo oro, incastonate nel fregio acantaceo policromo che corre continuo lungo i quattro margini tra *bullae* dorate, permettendo una trasposizione visiva del testo ovidiano. Si tratta infatti di illustrazioni letterali, evocative dei versi del proemio, ma che offrono al contempo una sorta di esegesi figurata, propedeutica alla lettura. Nei tre clipei superiori una donna osserva Amore, fanciullo e ignudo, scoccare con il suo arco il dardo che trafigge al petto un uomo²⁷, mentre nei tre del *bas de page* è un carro trainato da cavalli e un veliero con nocchiere. La figura femminile può forse essere un riferimento a Venere²⁸, di cui il poeta nel prologo invoca l'assistenza nell'impresa di addomesticare il figlio Cupido, così da vendicarsi delle sofferenze d'amore che gli hanno inferto le sue frecce (*Ars*, I 21-22, 29); il margine inferiore illustra invece la ricorrente metafora dei carri e delle navi quale allegoria della scrittura e dell'opera (*Ars*, I 3-4, 40-41, 388), con particolare riferimento ai

²⁷ Una simile iconografia ovidiana appare nel margine superiore del Vat. lat.1600 della Biblioteca Apostolica Vaticana con *Ars Amatoria*, *Ex Ponto*, estratti dai *Tristia* e dagli *Amores*, copiato nel 1301 da un Geri, identificato con il notaio letterato Geri d'Arezzo che Coluccio Salutati celebrava come un'apripista del gusto umanistico; cfr. da ultimo M. Petoletti, *Circolazione di libri e lettura dei classici*, in L. Azzetta, S. Chiodo, T. De Robertis (a cura di), *Onorevole e antico cittadino di Firenze*. Catalogo della mostra (Firenze, 21 aprile-31 luglio 2021), Mandragora, Firenze 2021, pp. 249-253, a p. 253. Il codice è digitalizzato su: <<https://digi.vatlib.it/>>; entro l'iniziale incipitaria è invece raffigurato l'atto di offerta del cuore all'amata.

²⁸ La «Dea Venus» appare ad esempio raffigurata a figura intera nella prima pagina del *De arte amandi* trascritto nella seconda metà del XIV secolo nel ms. MA 061 della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo.

primi versi in cui l'autore si paragona a Tifi, il timoniere della nave Argo, e ad Automedonte, l'auriga d'Achille. Allo stesso modo Ovidio sarà timoniere e cochiere di Amore, come maestro a guida del dio fanciullo (*Ars* I, 5-13). Il vivace repertorio delle *drôleries* di uccelli, protomi antropo-zoomorfe ed esseri ibridi che abitano la decorazione marginale si addice inoltre particolarmente alla materia ovidiana, soprattutto se nella figura con orecchie d'asino e tiara si vuole cogliere un'allusione alle *Metamorfosi*, possibilmente raffigurando re Mida, mentre nell'angolo in basso a destra siede la figura di un suonatore di zampogna, magari a evocare il mito di Pan.

Purtroppo eraso è lo stemma che appare entro una mandorla a fondo blu, sostenuta sulle spalle, a guisa di cariatide, da una figura femminile in vesti rosse; ne rimane leggibile il solo motto «Moderata durant» (Seneca, *Troades*, II, 258) entro il filatterio artigliato dal leone del cimiero. L'analisi stilistica delle miniature permette comunque di ricondurre il codice ad ambito veneto, e più precisamente alla produzione lagunare. Ci sembrano infatti riconoscibili i modi del cosiddetto Maestro della *Cronicha* di Raffain Caresini²⁹, così battezzato dal codice eponimo della Biblioteca Marciana, It. VII.770 (=7795), una cronaca miniata a partire dal 1383 e scritta in volgare veneziano da un cancelliere della Repubblica. Come notava Lippi Bigazzi, il frontespizio del codice escorialense appare «indubbiamente di scuola bolognese»³⁰, tale è infatti il debito formale dell'anonimo maestro, la cui attività nota si concentra tuttavia a Venezia. Qui si affermò come uno dei più significativi rappresentanti della corrente tardogotica, operando soprattutto per la cancelleria ducale durante il dogado di Antonio Venier (1382-1400). A partire dal nono decennio del Trecento per la miniatura veneziana si avviava infatti un periodo di sperimentalismo, con l'apertura agli influssi bolognesi favorita da un probabile soggiorno di Niccolò di Giacomo a Venezia. Proprio al suo linguaggio espressivo, alla gamma cromatica e al repertorio ornamentale dei fregi acantacei sembra rifarsi la vivacità narrativa e il concreto realismo del Maestro della *Cronicha* Caresini, sebbene risolti «in una dimensione assai più sottilmente intimizzata»³¹, tipica del lirismo e della compostezza lagunare. Si possono ad esempio proporre confronti stilistici tra il ms. P.II.10 e il formulario somatico del Libro d'ore di provenienza francescana Lat. 1352 della Bibliothèque nationale de France³², da lui decorato mediante un ricco

²⁹ Per bibliografia sul miniatore cfr. S. Tassetto, s.v. *Maestro della Cronicha di Raffain Caresini*, in M. Bollati (a cura di), *Dizionario biografico dei miniatori Italiani: secoli IX-XVI*, Sylvestre Bonnard, Milano 2004, pp. 531-533; da ultimo S. Fumian, *Una piccola summa della miniatura veneziana tra la fine del Trecento il primo quarto del Quattrocento: il manoscritto marciano Lat. Z. 367 (= 1879)*, in F. Toniolo, G. Toscano (a cura di), *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 179-185.

³⁰ V. Lippi Bigazzi, *I volgarizzamenti*, cit., p. 37.

³¹ G. Mariani Canova, *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto, II. Il Trecento*, Electa, Milano 1992, pp. 383-408, a p. 407.

³² Digitalizzato su <<https://gallica.bnf.fr/>>; F. Manzari, *Devozione privata, spiritualità francescana e confraternite a Padova nel tardo Trecento: il Libro d'ore lat. 1352*, in *Miniatura. Lo*

apparato di 38 miniature tabellari. All'artista Albinia del la Mare riconduceva inoltre la decorazione della *Genealogia* di Boccaccio dell'Egerton 1865 della British Library di Londra³⁵, scritta a Venezia per il patrizio Giovanni Morosini e curiosamente datata nello stesso 1388 del codice madrileno, a dimostrazione del diffuso interesse per il certaldese in area veneta.

Quando a distanza di alcuni anni Lippi Bigazzi³⁴ tornò ad approfondire il caso del volgarizzamento e *Commento D*, ipotizzò infine di assegnare l'opera al maestro e letterato pre-umanista Castellano da Bassano (1270-post 1333), già autore del commento all'*Ecerinis* di Albertino Mussato, che fu tra i protagonisti del vivace clima umanistico-letterario sorto tra Padova e Venezia nel corso del Trecento. Qui, grazie anche alla presenza di Petrarca e alla precoce ricezione della *Divina Commedia*, si affermò un vero e proprio fenomeno di dantismo veneto, aggiornato sulla produzione toscana e sul fiorentino come lingua letteraria³⁵. Basti citare le rime di Giovanni Querini o l'anonimo poema veneziano della *Leandreide* (1380 ca.), ispirato all'opera di Dante e Ovidio, ma in tale fertile temperie culturale anche la prosa boccaccesca conobbe grande fortuna come modello di lingua e stile, imitato con ammirazione ad esempio nella *Cronaca* carrarese di Galeazzo Gattari o nel *Filogeio* di Michiel Sabello³⁶.

Non stupisce quindi l'attribuzione apocrifia del *Commento D*, assegnata sulla base della fama di Boccaccio. Impossibile per noi sapere se venne introdotta dal volgarizzatore stesso, in fase di copia da trascrittori come Antonio da Roma, o se magari vi si celasse davvero un'eco di verità che ne legava la circolazione alla figura di Boccaccio. Del resto, il ricorso alla pseudoepigrafia era una pratica medievale diffusa fin dall'antichità, quando la rinuncia alla fama per far circolare la propria opera sotto il nome di un autore prestigioso, in una sorta di tributo, significava nobilitarla garantendone al contempo una fortunata diffusione. Essendo inoltre gran parte delle trasposizioni in volgare trasmessa senza menzione di autorialità³⁷, tale anonimato «dovette parere presto sgradito, e già alcuni manoscritti tardo-trecenteschi o quattrocenteschi provvidero ad assegnare i testi da essi veicolati ad autori noti, più o meno

sguardo, cit., pp. 170-178.

³⁵ Consultabile su <<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts>>; V. Branca (a cura di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, II. *Opere d'arte d'origine italiana*, Einaudi, Torino 1999, pp. 245-246, n° 94 (scheda a cura di C. Reynolds); S. Marcon, *I codici illustrati nell'area veneta*, in *Boccaccio visualizzato*, cit., pp. 234-238, a p. 236.

³⁴ V. Lippi Bigazzi, *I commenti veneti all'«Ecerinis» del Mussato e all'«Ars amandi» di Ovidio e i loro autori*, «Italia medioevale e umanistica», 38, 1995, pp. 21-140, alle pp. 119-140.

³⁵ Ad es. cfr. A. Medin, *La coltura toscana nel Veneto durante il Medio Evo*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 82, 1922-1923, pp. 83-154; A. Viscardi, *Lingua e letteratura*, in *La civiltà veneziana del Trecento*, Sansoni, Firenze 1956, pp. 181-205.

³⁶ A. Medin, *Per la storia della fortuna del Boccaccio nel Veneto*, «Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», 72, 1913, pp. 853-863.

³⁷ G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991, pp. 45-46; G. Contini, *I nomi degli anonimi*, Tallone Editore, Alpignano 1989.

fantasiosamente»³⁸. Nel caso ad esempio del notaio fiorentino Andrea Lancia (*ante* 1296-*post* ottobre 1357) – uno dei principali protagonisti dell'attività di traduzione della prima metà del XIV secolo, svolta pure su incarico ufficiale del Comune di Firenze³⁹ – sono stati ricondotti alla sua paternità anche in tempi moderni, oltre all'*Ottimo commento* alla *Commedia*, diversi volgarizzamenti anonimi dei classici latini che si tende oggi a rimettere in discussione, come del resto è avvenuto in maniera simile per Boccaccio⁴⁰, che con il Lancia fu in stretto contatto almeno dagli anni della maturità fiorentina. La stessa Lippi Bigazzi proponeva di riconoscere in quest'ultimo l'autore della citata traduzione 'B' dell'*Ars Amandi* e dei *Remedia amoris* e nel certaldese la personalità anonima del chiosatore dell'*Arte*⁴¹.

Dei volgarizzamenti trecenteschi delle due opere ovidiane, oltre alla versione D, quindi veneta e tramandata dal solo codice escorialense, venivano individuate due traduzioni di inizio Trecento, una pisana siglata A e quella fiorentina B, da cui in parte dipende la più tarda trasposizione C. La preminente e più diffusa tradizione manoscritta, con ben undici testimoni⁴², riguarda proprio il volgarizzamento B dell'*Arte*, corredato da una seconda personalità di un ampio apparato di più di 570 chiose volgari, disposte a cornice nei margini. L'esistenza di due prologhi con differenziati destinatari indica probabilmente una doppia redazione: se *Prol. 1* è rivolto a un gruppo di giovani forse dall'artefice originario – che, presentandosi con una certa consapevolezza professionale come 'letterato', volgarizza per loro nonostante la comune «riprensione» della pratica⁴³ – nel *Prol. 2* l'autore del *Commen-*

³⁸ M. Zaggia, *Ovidio*, cit., p. 20.

³⁹ L. Azzetta, *Per la biografia di Andrea Lancia: documenti e autografi*, «Italia Medioevale e Umanistica», 39, 1996, pp. 121-170; Id., *Andrea Lancia*, in *Autografi dei Letterati italiani*, cit., vol. I, pp. 195-214.

⁴⁰ Per una sintesi sui volgarizzamenti attribuiti ad Andrea Lancia e Boccaccio si veda M. Zaggia, *Ovidio*, cit., pp. 20-25.

⁴¹ Per la questione, oggi non più condivisibile, cfr. G. Gorni, *Notizie su Dante, Andrea Lancia e l'Ovidio volgare*, «Studi medievali», s. III, 29, 1988, pp. 761-769 e M. Zaggia, *Ovidio*, cit., pp. 30-40.

⁴² Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 41.36 (1370-1410 ca.); Gaddiano rel. 106 (sec. XIV ex. - XV in.); Ashb. 1200 (sec. XIV ex. - XV in.); Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.60 (III parte; già Magl. VII.708; sec. XV m.); Palat. 241 (sec. XV m.); Palat. 544 (sec. XIV²); Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1543 (d. 1453); 2310 (sec. XV¹); Paris, Bibliothèque Nationale de France, It. 591 (II quarto-metà del sec. XIV.); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX.326 (=6913) (III quarto del sec. XIV); Venezia, Biblioteca d'Arte del Civico Museo Correr, 853 (d. 1475).

⁴³ Nel Marc. It. IX.326 *Prol. 1* è introdotto dalla rubrica: «Questo è prologo del chiosatore de l'Ovidio de l'arte d'amare vulgarizzato da uno grande maestro, a preghiera de giovani». A seguire: «Se a voi, giovani, diletta d'imprendere la dottrina d'accendere e nutrire l'amoroso fuoco, la cui fiamma divora le midolla dell'ossa e consuma grande parte del vigore dell'animo. Bene che sia fatica: e uno poco di riprensione a noi litterati, a quali per istudio è dato conoscere e intendere i libri de poeti e de savi scritti in latino volgarizzarli. Tuttavia vinti per li vostri prieghi e ricreando la lassezza dello nostri membri sotto la vostra ombra, e con l'aura del vostro aere, soddisfacciamo noi litterari a le vostre petizioni, disiderando d'alluminare le vostre tenebre colla luce de la scienza e mettere dell'olio ne le vostre lampade, sì che lo

to, firmatosi con l'iniziale «A.», dichiara di avervi provveduto su preghiera dello stesso giovane committente del volgarizzamento, distinguendosi come «scolaio rozzo» in ossequio alla figura del traduttore, definito con deferenza «scienziato maestro». Il chiosatore si indirizza dunque direttamente al dedicatario patrocinatore dell'impresa, ricordato dalla maggior parte dei testimoni come «Tu giovane»⁴⁴, o in alternativa «Tu G.»⁴⁵:

Tu G. pregasti uno scienziato maestro che questo libro chiamato Ovidio dell'Arte d'amare ti volgarizzasse. Fecelo. Poscia me A. più basso, anzi scolaio rozzo, richiedesti che certi esempli i quali brevemente sono scritti nel testo del libro in alquante chiosette di fuori dal testo io distendesse, però che la loro brevitate rendea tenebre ne lo intelletto, sé ubidito. Ma imprima che si discenda a libro, mi pare che si convenga che a voi laici si dichiarino le condizioni de l'autore e il tempo e il movimento di ciò scrivere e l'ordine del libro e l'utilitate di questa dottrina, incominciando nel nome del padre de' lumi⁴⁶.

A complicare la ricostruzione critica è il lungo prologo ai *Rimedi*⁴⁷, in cui l'autore del volgarizzamento e delle chiose coincide. Egli si rivolge a un giovane suo «intimo amico» colpito dalle pene d'amore, dichiarando di aver per lui precedentemente «rivolgarizzato»⁴⁸ l'*Arte d'amare*, forse in allusione all'esistenza di distinte fasi redazionali. Resta in realtà aperta la questione se a parlare sia lo «scienziato maestro» o lo «scolaio rozzo», che nell'*explicit* alle chiose dell'*Ars amandi* dichiarava di averne «alquanto corretto» il testo. Con la glossa di chiusura dei *Remedia* lo scrittore si palesa nuovamente, pur continuando a nascondersi nell'anonimato:

sposo, quando entra ne la camera, ci truovi apparecchiati».

⁴⁴ In Ashb. 1200 e Ricc. 2310; «Tu giovane d. b.» in II.II.60.

⁴⁵ In Par. It. 591, Plut. 41.36, Gadd. 106, Ricc. 1543; «[T]u G. V.» in Palat. 241 e Palat. 544. Vincenzo Follini (1759-1836), bibliotecario della Nazionale di Firenze, scioglieva nel ms. II.II.60 «tu giovane d. b.» con una soluzione elegante «tu giovane donna bella»; così anche per P. Colomb de Batines, *Appunti per la storia letteraria d'Italia nei secc. XIV e XV*, «L'Etruria», 1, 1851, pp. 18-27.

⁴⁶ Per l'*explicit* delle chiose all'*Ars amandi*, V. Lippi Bigazzi, *I volgarizzamenti*, cit., vol. II, p. 806: «Finito è il testo, forse alquanto corretto per me che le ghiosette puosi e la chiosa non credo certo perfettamente. Ma se tu che leggi meglio il sai, senza biasimo i[] correggi; e forse che non ne sarò ripreso anche d'un altro fallo, cioè ch'è brieve; però che molto stendere alcuna materia fa fastidio, bastisi potere comprendere per la chiosa ciò che l'asempro intende: e se alcuno rimproccio contra Ovidio c'è, non te ne maravigliare, però che la dimestichezza ch'io avea co llui diede licenzia. Venus sia favorevole al poeta e me senza le sue saette abbandoni».

⁴⁷ Ivi, pp. 221-223 e pp. 355-356: «No meno il dolore che la piatà mi punse, vedendo la turba degli amanti ferita di molte piaghe tornare in volta, sopra uno de' quali l'animo e gli occhi fissi; e poi ch'io scorsi ch'egli era mio intimo amico, al quale il libro dell'Arte d'amare per me rivolgarizzato affettuosamente avea porto [...]. E però questo libretto d'Ovidio, ch'io t'ho volgarizzato e chiosato colla salute della tua vita dal mio puro affetto piglia. Nel quale dopo il Prologo nel quale si scusa Ovidio ad amore troverai ottimi e diversi e sanabili rimedi all'amorose piaghe. E partecipalo cogli altri della tua schiera colla luce dello eterno lume».

⁴⁸ Nel ms. II.II.60 si legge la variante «volgarizzato».

Volgarizzato per me e chiosato, il cui nome per le cose ghiose si spande atte il quale de ferrati strali eri passato secondo la possibilità mia a dio d'amore favolosamente facciamo grazia il quale regna e vive nel cuore de folli e giovani di senno e per l'occhi de le donne gaie si lancia. Amen. Amen⁴⁹.

Nell'ultima parola di queste righe si celerebbe già secondo Colomb De Batines⁵⁰ l'indizio per svelare il nome di Andrea Lancia⁵¹. Per lo studioso questi sarebbe da identificarsi sia con il volgarizzatore e chiosatore dei *Remedia*⁵², sia con lo «scolaio rozzo» responsabile del commento all'*Ars Amandi*, che non solo quindi vi si firmava nel prologo con l'iniziale «A», ma in una chiosa individuale, tradita dal ms. II.II.60 della Nazionale di Firenze (ff. 12r-v, riferita ad *Ars I*, 439)⁵³, proponeva l'esempio di tre lettere amorose sottoscrivendo le prime due col nome di «Andrea notaio».

Tale attribuzione venne in seguito contestata da Concetto Marchesi⁵⁴, per essere riconsiderata da Lippi Bigazzi⁵⁵, la quale, come anticipato, proponeva di identificare il Lancia con la figura dello «scienziato maestro», per lei coincidente con il volgarizzatore dell'*Arte*, ma anche con l'autore delle chiose e della traduzione dei *Rimedi*. Nonostante la strettissima affinità linguistica, distinta sarebbe invece la personalità dello «scolaio rozzo» commentatore dell'*Ars amandi* – autore di un *corpus* di chiose ricchissimo di varianti e alterazioni, frutto evidentemente anche di più fasi elaborative – per il quale la studiosa ipotizzava di riconoscervi la penna di un giovane Boccaccio, in virtù di puntuali riscontri lessicali, tra cui la strettissima analogia di alcune chiose dell'*Arte* con quelle del *Teseida*⁵⁶.

Il preciso riferimento storico contenuto in una delle chiose ai *Rimedi* (v. 479, gl. 81) all'imperatore Enrico VII di Lussemburgo, ricordato come all'epoca vivente, offre tuttavia un prezioso indizio per la datazione di almeno una parte dell'opera tra la sua calata in Italia del 1310 e la scompar-

⁴⁹ Cfr. It. IX.326 (=6913), f. 54r. Per una caduta delle carte mancano nel volume marciano sia l'*explicit* dell'*Arte*, sia il prologo dei *Rimedi*.

⁵⁰ P. Colomb de Batines, *Appunti*, cit.

⁵¹ Per primo era stato Lorenzo Mehus a proporre di identificare il chiosatore dell'*Ars amandi* con il Lancia, essendo tuttavia fuorviato dall'occorrere del nome Andrea quale autore della seconda opera contenuta nel manoscritto a cui faceva riferimento, il Plut. 41.36, trattandosi in realtà del volgarizzamento toscano del *De amore* di Andrea Cappellano; allo stesso modo il destinatario Gualtieri veniva fatto corrispondere al monogramma G. dell'anonimo committente delle traduzioni ovidiane, L. Mehus, *Vita Ambrosii Traversari*, ex typographio Caesareo, Florentiae 1759, p. 184.

⁵² Nell'edizione curata da Zambrini, basata sui mss. Riccardiani 1543, 2310 e dal ms. II.II.60 della Nazionale di Firenze, F. Zambrini, *Volgarizzamento del Rimedio d'amore di Ovidio*, per Ranieri Guasti, Prato 1850, questi, come il Mehus, era convinto del coinvolgimento del Lancia per la versione contenuta nel Plut. 41.36.

⁵³ Cfr. V. Lippi Bigazzi, *I volgarizzamenti*, cit., pp. 719-720, nota 1.

⁵⁴ C. Marchesi, *I volgarizzamenti dell'«Ars amandi» nei secc. XIII e XIV*, «Memorie del Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», 23, 1917, pp. 313-342.

⁵⁵ V. Lippi Bigazzi, *I volgarizzamenti*, cit., vol. II, pp. 883-937.

⁵⁶ Ivi, in particolare alle pp. 926-929.

sa, avvenuta nel 1313⁵⁷. Viene di conseguenza a collocarsi in un momento precedente la stesura del primo volgarizzamento dell'*Ars amandi*, che nel prologo dei *Rimedi* è infatti citata come già composta⁵⁸. La critica odierna⁵⁹ è quindi concorde nel considerarla una finestra temporale in cui Andrea Lancia, documentato attivo a partire dal 1315 circa, sarebbe troppo giovane per poter essere identificato con lo «scienziato maestro». Oltre a un riferimento a Brunetto Latini (*Ars I*, 637, f. 13v), in entrambi i commenti vi sono inoltre diverse citazioni dantesche da *Inferno* e *Purgatorio*⁶⁰ che offrono il riferimento all'anno 1316 come *post quem*, comprovando la stratificazione redazionale delle chiose. Uno degli aspetti più interessanti del commento B è infatti proprio la sensibilità dimostrata per l'opera del sommo poeta, con orgoglio a più riprese ricordato dal chiosatore come «nostro Dante», a cui si riconosce dunque pari livello di *auctoritas* degli scrittori classici.

Tra gli undici testimoni del volgarizzamento B giunti sino a noi, per la maggior parte ascrivibili al XV secolo, il codice più antico, nonché il più cospicuo rappresentante di uno dei due rami della tradizione, è il ms. It. 591 della Bibliothèque nationale de France, per il quale Irene Ceccherini ha proposto una datazione tra il 1316 e il 1330, individuando tra le sei mani dei copisti quella di Andrea Lancia (ai ff. 15ra-18vb)⁶¹. Secondo la studiosa il volume venne probabilmente concepito su imitazione dell'antigrafo e allestito sotto la stretta supervisione dello stesso notaio fiorentino: egli ebbe infatti un ruolo di responsabilità nel coordinamento dei lavori di copia a fascicoli sciolti, provvedendo anche alla parziale revisione e correzione del testo. Tale identificazione certamente «consente di rimettere in discussione la paternità della versione ovidiana dell'*Ars amandi*»⁶² e rimane quindi aperta la possibilità che «in quelle chiose il Lancia sia pur intervenuto in qualche momento, lasciando ambigualmente una propria traccia»⁶³.

Oltre al ms. Palatino 544 della Biblioteca Nazionale di Firenze, della seconda metà del XIV secolo, il terzo manoscritto pienamente trecentesco⁶⁴ è l'affascinante ms. It. IX.326 (=6913) della Biblioteca Nazionale Marciana di

⁵⁷ Ivi, p. 837, nel codice Marc. It. IX.326, f. 47r.

⁵⁸ E. Bellorini, *Note sulle traduzioni italiane dell'«Ars amatoria» e dei «Remedia amoris» di Ovidio anteriori al Rinascimento*, Cattaneo, Bergamo 1892, pp. 49-50.

⁵⁹ Si rimanda in particolare alle sintesi sulla questione di M. Zaggia, *Ovidio*, cit., pp. 30-40.

⁶⁰ V. Lippi Bigazzi, *I volgarizzamenti*, cit., pp. 917-918; L. Azzetta, *Il ritorno di Dante a Firenze, in Onorevole cittadino*, cit., pp. 59-69, in particolare alle pp. 65-66.

⁶¹ I. Ceccherini, *Andrea Lancia tra i copisti dell'Ovidio volgare: il ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 591*, «Italia medioevale e umanistica», 52, 2011, pp. 1-28; *Onorevole cittadino*, cit., pp. 266-267, n° 43 (scheda a cura di I. Ceccherini). Il codice è digitalizzato su <<https://gallica.bnf.fr/>> (01/23).

⁶² L. Azzetta, *Per la biografia*, cit., p. 196.

⁶³ M. Zaggia, *Ovidio*, cit., p. 38.

⁶⁴ Da Lippi Bigazzi datato genericamente al sec. XIV (*I volgarizzamenti*, cit., vol. I, p. 39); da Zaggia considerato del terzo quarto del sec. XIV (*Ovidio*, cit., vol. I, p. 31 e p. 37 nota 133); della fine del XIV secolo per A. Montefusco (a cura di), *I volgarizzamenti delle Epistole V e VII*, in M. Baglio, L. Azzetta, M. Petoletti, M. Rinaldi (a cura di), *Dante Alighieri, Epistole, Egloghe, Questio de aqua et terra*, Salerno Editrice, Roma 2021², pp. 249-269, a p. 257.

Venezia⁶⁵, rimasto piuttosto ignorato dagli studi, sebbene sia il più antico e affidabile dei due testimoni con le circa 200 chiose ai *Rimedio* B⁶⁶ e l'unico a presentare un apparato illustrativo insieme al codice madrileno e al parigino, decorato in apertura da una sola canonica iniziale con autore, tipicamente fiorentina.

Ad accrescere l'interesse per il manoscritto marciano è inoltre un dettaglio sfuggito alla critica più recente, dal momento che tradisce una variante unica per il passaggio del prologo in cui lo «scolaio rozzo» si rivolge direttamente al destinatario, qui chiamandolo per nome: «Tu Giovanni di B.»⁶⁷. Nonostante sia forte la suggestione di leggervi le iniziali di Giovanni di Boccaccio da Certaldo, significherebbe forzare la stretta cronologia che vincola gli anni della sua formazione fiorentina prima della partenza per Napoli nel 1327, a soli quattordici anni. Che si tratti o meno di un caso d'omonimia, tale menzione tornerà invece magari utile per giustificare l'eco di un coinvolgimento boccacciano rievocato dal codice escorialense nell'*explicit* del 1388.

L'It. IX. 326 [=6913] è un codice composito: formato da due unità trecentesche, copiate su doppia colonna in *textualis* italiana da mani diverse: la prima sezione trasmette il volgarizzamento B dell'*Ars amandi* (ff. 1r-38v; con perdita dei vv. II, 721-45, III, 1-73 e 731-811) e dei *Remedia amoris* (ff. 39r-52v; con la lacuna di gran parte del *Prologo*), insieme all'*Epistola* di Dante ad Arrigo VII, con chiose marginali (ff. 53r-54v); la seconda, acefala e priva di decorazione, conserva i volgarizzamenti delle *Heroides* ovidiane (ff. 55r-119r; con la caduta della prima carta, per i vv. 1-34 della prima *Epistola*) e del *De Pulice* (ff. 119r-120r).

Entro un clipeo nel margine inferiore sinistro lo stemma è questa volta ben leggibile, malgrado si tratti di una probabile aggiunta seriore. L'arma, troncata nel primo d'azzurro a tre stelle di otto raggi d'oro ordinate in fascia, nel secondo di rosso alla lettera B maiuscola d'argento, si potrà identificare con una variante in uso per la famiglia patrizia Querini di Venezia⁶⁸. A riprova di un possibile successivo passaggio veneziano, non originario, sono le

⁶⁵ Memb., ff. I, 120, I; mm 338 x 225, la numerazione della seconda unità codicologica principia da f. 3r; nella controguardia l'antica segnatura marciana «6913» e della Biblioteca imperiale «CIII 3», «Provenienza Morelli, n. 421»; legatura moderna in assi. L. Possa, *I due volgarizzamenti dell'«Ars» e dei «Remedia» in due codici marciani*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti», 91, 1931-1932, pp. 1551-1592, in particolare a p. 1558, nota 3. Per il secondo manoscritto della Biblioteca Marciana, It. IX.123 (=6457), contenente il volgarizzamento A dell'*Ars* e dei *Remedia* con chiose marginali, datato alla metà o terzo quarto del sec. XIV, si segnala nella scarna decorazione di XV secolo la presenza dello stemma Portinari affiancato dalle iniziali «P. G.».

⁶⁶ Oltre al ms. Ricc. 1543 del sec. XV, e in parte il ms. II.II.91; V. Lippi Bigazzi, *I volgarizzamenti*, cit., vol. II, pp. 833-881.

⁶⁷ Ricordata invece da C. Marchesi, *I volgarizzamenti*, cit., p. 14, nota 9 e L. Possa, *I due volgarizzamenti*, cit., p. 1558.

⁶⁸ Si veda il n° 2544 in E. Morando di Custozza, *Libro d'arme di Venezia*, s. n., Verona 1979, tav. CCLXXXIII; N. Orsini De Marzo, *Stemmario veneziano Orsini De Marzo*, Edizioni Orsini De Marzo, Milano 2007, p. 161 e pp. 298-299.

iniziali fitomorfe dei ff. 39r e 53r, rispettivamente in apertura dei *Rimedi* e dell'epistola di Dante, in cui il lessico ornamentale dei tralci d'acanto policromi corrisponde ai modi tipici della produzione lagunare di inizio Quattrocento.

Proprio l'analisi del corredo illustrativo permette di considerare per il codice marciano una datazione precoce, certamente ben anteriore alla metà del secolo, vista l'arcaicità del linguaggio delle miniature. Anche tenendo conto della probabile esecuzione attardata e periferica, distante dai più aggiornati centri artistici della penisola, non sono altrimenti spiegabili il retaggio ancora tardo-duecentesco esibito dalle elementari ambientazioni e dalle incorporee figure dai valori bidimensionali. La pagina del prologo a f. 1r (fig. 4) è introdotta da un capolettera con l'autore allo scrittoio, mentre nel *bas de page* domina la figura di Amore coronato e ignudo, con ali porpora spiegate e piedi curiosamente artigliati, ritto su un cavallo in corsa mentre scaglia delle lance più che delle frecce, trafiggendo gli astanti: due file di figure in vesti contemporanee, signori, dame e religiosi, tra cui si scorge un re, un vescovo e una monaca, raccolti entro un'edicola ad arco trilobato. A f. 2r (fig. 5) l'iniziale ornata *S* (*e alcuno di questo popolo*), posta a principio dell'*Arte*, è collegata dal fregio dell'intercolumnio al margine inferiore, dove una vignetta tabellare illustra una scena di ammaestramento con Ovidio in cattedra e sei allievi tra i libri aperti, sullo sfondo della scarna quinta architettonica fornita da sei semplici arcate cieche. La tavolozza esibisce qui una simile gamma cromatica dominata dal rosso, rosa, viola e blu, ma le figure ingenuie, dalle mani sproportionate e i lineamenti pesantemente marcati, denotano un intervento di livello qualitativamente inferiore.

Come dimostra l'attenzione esibita dal repertorio ornamentale non si tratta di esecutori improvvisati, ma difficile è offrire una corretta localizzazione a fronte della declinazione in chiave provinciale di un simile linguaggio, forse vagamente riconducibile all'area centro italiana dell'Umbria e dell'Abruzzo, patria d'Ovidio, la cui conoscenza per la prima metà del Trecento è purtroppo assai limitata per la scarsità di testimoni. L'iniziale 'S', campita su fondo blu con *ramages* a biacca e bolli aurei, può in particolare rievocare la produzione umbro-perugina; mentre non stupisce l'accento francofono degli indisciplinati ornati marginali di f. 1r – con le foglie racchiuse da aquiloni angolosi e le barre dei fregi avvolte da dragoni alati – se si considera l'ampia circolazione e la fondamentale mediazione degli esemplari oltralpini nella diffusione della letteratura d'oil, responsabile peraltro di diverse traduzioni di classici, come le stesse *Heroides*.

Se l'individuazione della provenienza del codice meriterà senz'altro ulteriori ricerche, di grande interesse è inoltre la peculiare iconografia adottata per Amore (fig. 6) che, magari esemplata dall'antigrafo, può contribuire a delineare l'originale contesto culturale dell'opera stessa. Non si tratta dell'immagine ereditata da Ovidio, e in generale dalla tradizione classica, di Cupido come volubile *puer alatus*, armato d'arco e di frecce, quale appare ad esempio raffigurato nel codice escorialense e che tanta fortuna avrà poi

in età rinascimentale; né coincide pienamente con il modello medievale del giovane bendato, con ali e piedi di rapace, come è del resto descritto anche nella *Genealogia deorum* di Boccaccio (IX, 4: «Oculos autem illi fascia tegunt», «Pedes uitem gryphis illi ideo apponunt ut declaretur quoniam tenacissima sit passio») ⁶⁹, secondo una raffigurazione ormai convenzionale, debitrice soprattutto delle rime di Guittone d'Arezzo (1235 ca.-1294). Se infatti il tema della cecità di Amore può derivare dalla poesia trobadorica ⁷⁰, anche per tramite dell'opera di Brunetto Latini, la descrizione ecfrastica di Cupido come arciere nudo, alato e artigliato è ricorrente nella corona di sonetti del poeta aretino, nota come *Trattato d'amore* (ad es. XI, *De la significanza de li artigli de l'Amore*), tradita dal solo ms. E.III.23 della Real Biblioteca di San Lorenzo dell'Escorial ⁷¹.

In particolare, l'attributo degli artigli di grifone, spesso elemento distintivo nella mitografia medievale delle figure demoniache, associa alla divinità una connotazione diabolica e sovranaturale, sconosciuta al *puer* ovidiano, rispondendo ad una concezione negativa e moralizzatrice della passione amorosa, percepita come peccato e come morte, che si discosta dalla tradizione classica quanto da quella cortese della letteratura francese, a cui è invece cara la raffigurazione del giovane principe coronato, spesso seduto in trono, dei manoscritti del *Roman de la Rose*.

Il Cupido della poesia guittoniana riemerge ad esempio nel *Diaffonus* ⁷², una corrispondenza epistolare in versi latini a tema amoroso, intercorsa tra il letterato bolognese Giovanni del Virgilio e il giurista ser Nuccio da Tolentino, composta a Bologna intorno al 1315-1316. Nella *descriptio Amoris* di quest'ultimo viene inoltre introdotto il tema del dio-cavaliere, su di una cavalcatura senza freno ⁷³, che può ispirarsi non solo al prologo del *De Amo-*

⁶⁹ Citando il modello di Francesco da Barberino, Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, V. Romano (a cura di), Laterza, Bari 1951, vol. II, p. 451 e p. 454.

⁷⁰ M. Grimaldi, *La descrizione di amore dai trovatori a Guittone*, «Romania», 131, 2013, pp. 200-211, alle pp. 201-202.

⁷¹ Verosimilmente già nell'originale progettazione autoriale si prevedeva di accompagnare al testo un'illustrazione (la chiosa prosastica al sonetto I recita: «questa è la disposizione de la figura de l'Amore e de tutte le soe proprietà come porai entendre e per la figura vedere», f. 74r), purtroppo mai realizzata nel manoscritto madrileno, che conserva tuttavia le preziose istruzioni al miniatore: «Qui dé essere la figura / de l'amore, pinta si ch'el / sia garçone, nudo, cieco, cum / due ale su le spale e cum un / turcaschio a la cintura, entrambi / di color di porpora, cum un arco / en man, ch'el abia ferio d'una / saita un çovene enamoraio, / cum una gl'hirlanda / en testa, cum l'altra man / porgia un' asta cum fuoco di / capo, e per li artigli si abia le granfe de aostore», F. Egidi (a cura di), *Le rime di Guittone d'Arezzo*, Laterza, Bari 1940, p. 268; cfr. R. Capelli (a cura di), *Guittone d'Arezzo. Del carnale amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, Carocci, Roma 2007; R. Capelli, «Amor si pinge figurato»? *Guittone (non) risponde*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 38, 2009, pp. 11-19.

⁷² Tramandato in testimone unico dal codice vaticano Ross. 1007 della seconda metà del XIV secolo. A. Bisanti, *Suggestioni classiche, mediolatine e romanze nel Diaffonus di Giovanni del Virgilio e ser Nuccio da Tolentino*, «Schede Medievali», 46, 2008, pp. 119-168.

⁷³ «Nam pedibus falconis equum residens sine freno, / me fuit aggressus fronte superbus Amor: / sollicitus, timidus, ferus et iaculo super instans, / austerus contra me veniebat atrox. / Verba

re di Andrea Capellano (1180 ca.), dove l'amico Gualtieri, ferito dalle frecce d'Amore si trova impossibilitato a governare il suo destriero, ma anche all'apparizione di Eros nel dialogo D al libro I⁷⁴. «Aureo diademate coronatum», il dio cavalca come un sovrano alla testa di un «esercitum mortuorum», composto dai cavalieri e dalle dame della sua corte, a cui si applicano pene e tormenti con una logica di contrappasso, in un'espressione dell'amor cortese che anticipa al contempo la conclusiva *reprobatio* morale dell'autore.

A quest'ibridazione dell'immagine dell'Amore classico, medievale e cristiano corrisponde del resto l'iconografia dei due noti affreschi già ricordati da Erwin Panofsky⁷⁵: la vela con l'allegoria della *Castità* di bottega giottesca nella Basilica Inferiore di Assisi, con Cupido bendato, con artigli e arco, e la *Camera di Amore* nel castello di Sabbionara d'Avio (1370 ca.)⁷⁶, dove un ragazzo ignudo lancia frecce in piedi sul cavallo al galoppo come nel codice marciano, assumendo un'accezione allo stesso tempo cortese e cavalleresca, ma anche diabolica e apocalittica, rievocando il prototipo dei *Trionfi della morte*. Altre illustrazioni in cui compare l'iconografia di Amore con i piedi di grifone sono sempre manoscritti legati all'opera di Ovidio, dove i miniatori sembrano attingere al comune bagaglio culturale dell'immaginario medievale più che alla tradizione antica: con il riferimento al motivo della cecità nell'*Ovidio moralizatus* di Pierre Bersuire (1290 ca.-1362) del ms. cassaf. 3.4 della Biblioteca Civica "Angelo Mai" di Bergamo (f. 5r)⁷⁷, d'area veneta di fine XIV secolo; senza l'attributo della benda nel ms. I.69 sup. della Biblioteca Ambrosiana di Milano (c. IIIv, di inizio XV s.), con le *Eroidi* volgarizzate da Filippo Ceffi e nel noto Panciatichiano 63 della Biblioteca Nazionale di Firenze (per l'episodio di Biblide, f. 81r), codice fiorentino di inizio Trecento,

silens, nudus, privato lumine, surda / aure [...]» (IV, vv. 43-48), E. Carrara, *Il «Diaffonus» di Giovanni del Virgilio*, «Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le Romagne», 15, 1925, pp. 1-50, a p. 22. Dopo la fortuna portata al motivo, come si dirà, dall'opera di Francesco da Barberino, il motivo del cavallo ricorre ad esempio anche nel sonetto del poeta fiorentino Pieraccio Tedaldi (1285 ca.-1353 ca.): «Amor è giovenetto, e figurato / ignudo ed orbo, co' feroci artegli / con volante ali e con corti capegli / e con turcasso pien di dardi allato / E sède in equo bianco disfrenato [...]», A.F. Massèra, *Sonetti burleschi e realistici dei primi secoli*, Laterza, Bari 1920, vol. II, p. 36.

⁷⁴ «Quumque magis equitantibus appropinquarem et attentius decoram valde multitudinem intuerer aspiciens, vidi hominem praecedentem et in spectabili equo nimis formoso sedentem aureo diademate coronatum», Andrea Cappellano, *De amore*, G. Ruffini (a cura di), Guanda, Milano 1980, p. 180 (I, 6).

⁷⁵ E. Panofsky, *Studies in iconology. Humanistic Themes in the art of the Renaissance*, Routledge, New York 1939, pp. 95-128.

⁷⁶ S. Sommerer, *Die Camera d'Amore in Avio. Wahrnehmung und Wirkung profaner Wandmalereien des Trecento*, Chronos, Zürich 2012, di recente indagati anche da Marcello Beato, che ringrazio: M. Beato, *Profane Wandmalerei im Raum Bozen um 1400. Mit einem Katalog der profanen Wandgemälde des Mittelalters im historischen Tirol*, arthistoricum.net, Heidelberg 2022, pp. 263-267, n° 10.

⁷⁷ Nella descrizione dedicata a Venere nel *De formis figurisque deorum Bersuire* descrive Amore: «Cui scilicet Cupido filius suus, alatus et cecus assistebat, qui sagitta et arcu Apollinem sagittabat»; sul codice C. Venturini, *Figurare dei e miti. Codici miniati dell'Ovidius moralizatus*, Tesi di dottorato, Università di Padova, Padova a.a 2013-2014, pp. 97-98, che ringrazio.

recante il volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Arrigo Simintendi da Prato⁷⁸.

Il più diretto prestito mitografico per il codice marciano è comunque da ricercarsi nella raffigurazione allegorica del *Trionfo d'Amore* posta in apertura ai due codici gemelli, parzialmente autografi, Barb. lat. 4076 e 4077, del trattato allegorico-didattico dei *Documenti d'Amore*⁷⁹, ultimato introno al 1320 dal celebre giurista fiorentino Francesco da Barberino (1264-1348). Entrambi i volumi vaticani condividono l'elaborata *mise en page* – nella triplice stratificazione dei versi in volgare centrali e della *translatio* e glossa latine disposte ai margini – nonché lo stesso complesso programma illustrativo: un apparato di circa una trentina di miniature, verosimilmente ideato dall'autore stesso. Una simile scena, con Cupido a cavallo che trafigge gli astanti, è ripetuta anche a f. 99v, fungendo da commento figurato per la canzone «Io non descrivo in altra guisa Amore»⁸⁰. I versi valgono come delle vere e proprie istruzioni al miniatore: il dio è descritto come alato, «lo no'l fo cieco, ch'è dà ben nel segno», adolescente e non fanciullo, «così gli ho fatto i suoi piè di falcone, a 'ntendimento del forte germire», ignudo ma «il copre alquanto lo dipintor di ghirlanda, e non manto: su d'un cavallo, e diritto per cato, e lancia dardi con la man diretta, e rose alquante con l'altra sua getta», estraendo le frecce dalla faretra legata al dorso dell'animale, «sboccato, senza ferri, o freno». Sempre in associazione alla canzone di Francesco da Barberino, il medesimo modello iconografico è noto apparire solamente in un altro fondamentale codice della letteratura delle origini, nel disegno a piena pagina del Canzoniere Rossiano (Barb. lat. 3953 a f. 63v)⁸¹, composto in Veneto tra 1325 e 1335. Si tratta del primo esemplare di antologia lirica d'autore, che riunisce l'opera di Niccolò de' Rossi (1290 ca.-post 1348), figura pubblica e professore di diritto allo *Studium* di Treviso, ad un *corpus* di più di 400 componimenti di poesia siciliana e toscana.

Traspare così ancora una volta l'importanza della reciproca inestricabile influenza tra il testo scritto e le arti visive nella trasmissione di idee e concetti, fondati sul recupero della tradizione classica e al contempo ispiratori di una nuova comune temperie culturale tra il Veneto e la Toscana del XIV secolo.

⁷⁸ Rispettivamente digitalizzati su: <<https://ambrosiana.comperio.it/biblioteca-digitale/>> e <<https://archive.org/>>; E. Mattia, *L'illustrazione delle "Metamorfosi" di Ovidio nel codice Panciatichi 63 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Rivista di Storia della Miniatura», 1-2, 1996-1997, pp. 45-54; G. Simeoni, «Forme mutate in nuovi corpi». *Le Metamorfosi di Ovidio illustrate nel codice Panciatichi 63*, Padova University Press, Padova 2017, pp. 93-94.

⁷⁹ A. Petrucci, *Minima barberiniana*, I. *Note sugli autografi dei "Documenti d'Amore"*, in *Miscelanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Mucchi, Modena 1989, vol. III, pp. 1005-1009; i codici sono digitalizzati su <<https://digi.vatlib.it/>>.

⁸⁰ F. Egidi, *I Documenti d'Amore*, cit., vol. III, p. 409.

⁸¹ F. Brugnolo, *Il Canzoniere di Niccolò de' Rossi*, Antenore, Padova 1974-1977.

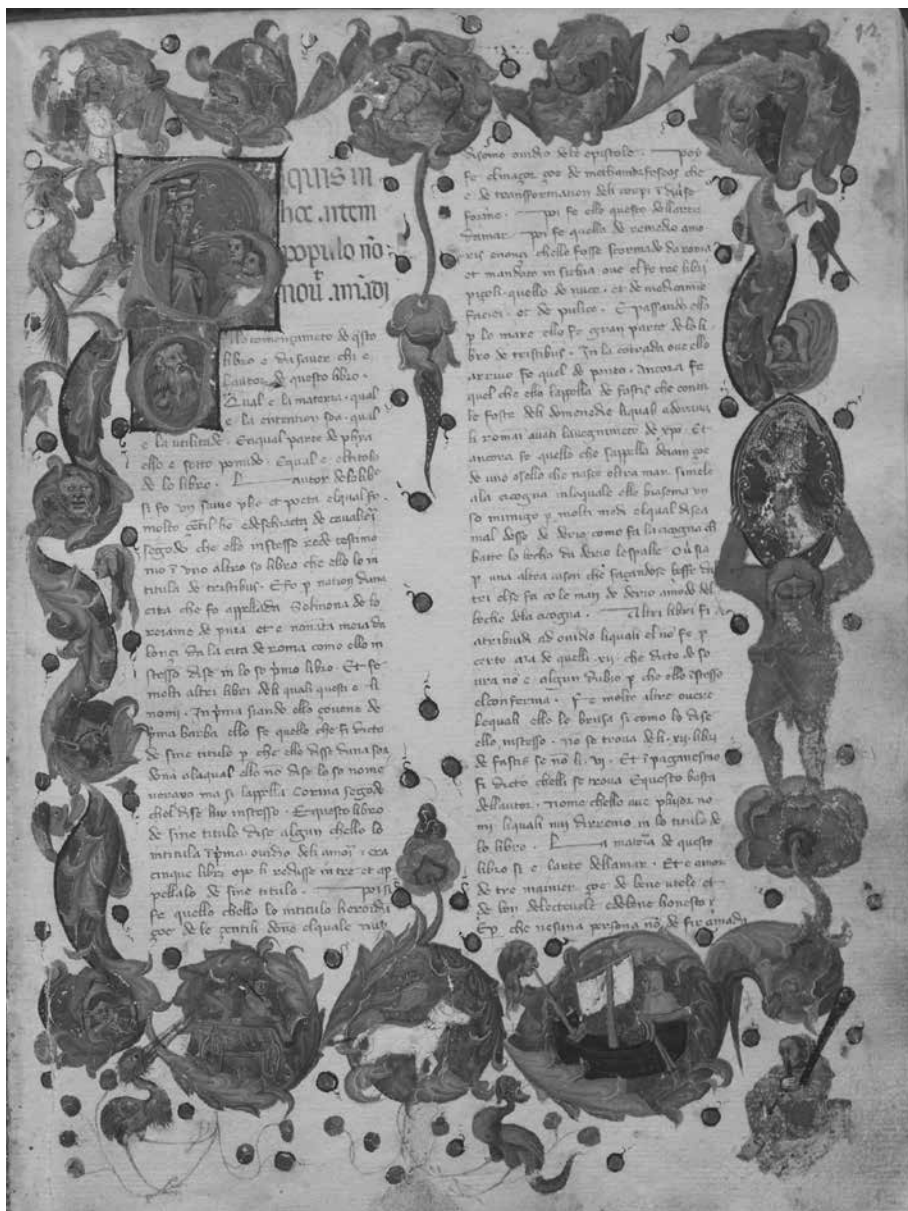


Fig. 1. El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, P.II.10, f. 12r, *Comento all' Ars Amandi* di Ovidio, Libro I (Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial).



Fig. 2. El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, P.II.10, f. 54r, *Comento all' Ars Amandi* di Ovidio, Libro II (Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial).



Fig. 3. El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, P.II.10, f. 84r, *Comento all'Ars Amandi* di Ovidio, Libro III (Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial).

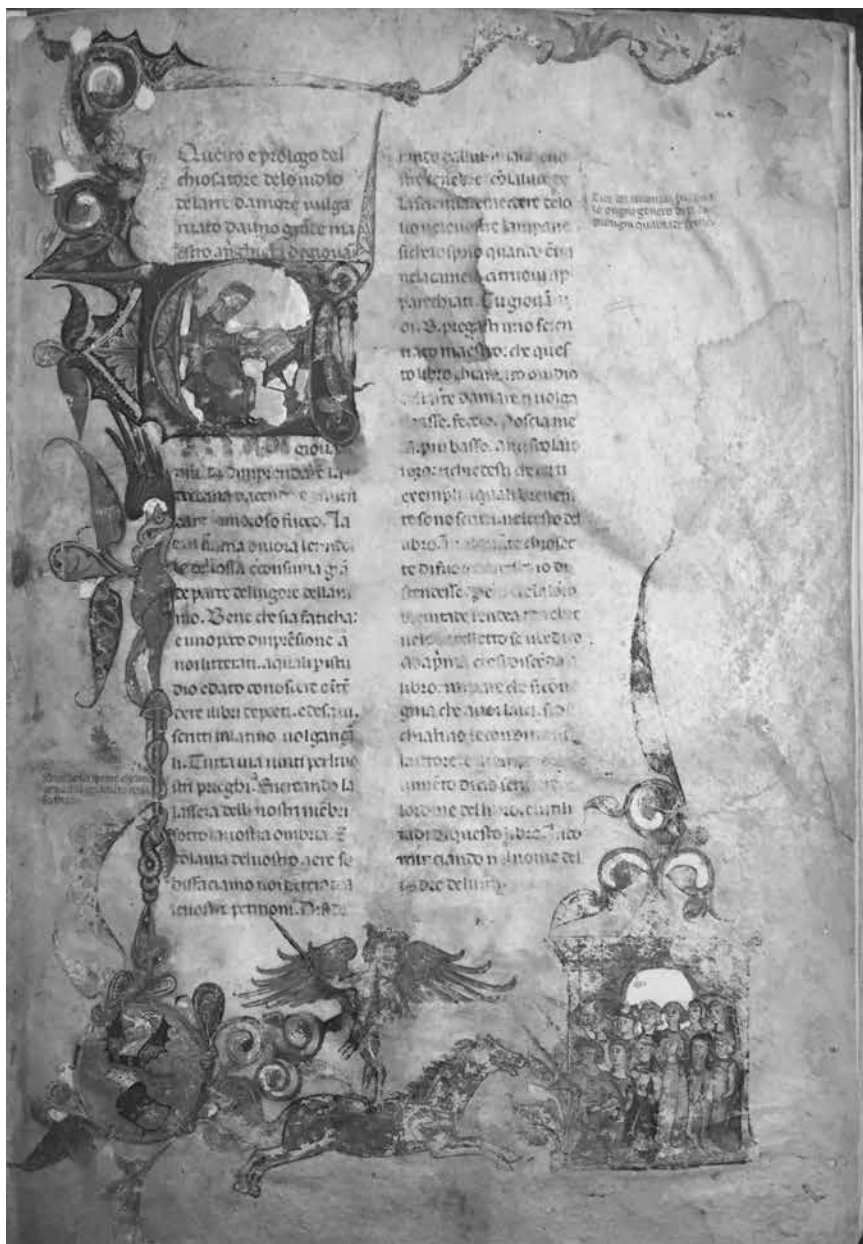


Fig. 4. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX.326 (=6913), f. 1r, Ovidio, *Ars Amandi*, volgarizzamento B, *Prologo* (su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).



Fig. 5. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX.326 (=6913), f. 2r, Ovidio, *Ars Amandi*, volgarizzamento B, Libro I (su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).



Fig. 6. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX.326 (=6913), f. 1r, dettaglio: *Trionfo d'Amore* (su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

BIBLIOGRAFIA

- Antolin P.G., *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Imprenta Helénica, Madrid 1913, vol. III.
- Azzetta L., *Per la biografia di Andrea Lancia: documenti e autografi*, «Italia Medioevale e Umanistica», 39, 1996, pp. 121-170.
- Azzetta L., *Andrea Lancia*, in G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti (a cura di), *Autografi dei Letterati italiani, I. Le origini e il Trecento*, Salerno Editrice, Roma 2013, pp. 195-214.
- Azzetta L., Chiodo S., De Robertis T. (a cura di), *Onorevole e antico cittadino di Firenze*. Catalogo della mostra (Firenze, 21 aprile-31 luglio 2021), Mandragora, Firenze 2021.
- Azzetta L., *Il ritorno di Dante a Firenze*, in *Onorevole e antico cittadino di Firenze*, cit., pp. 59-69.
- Baldassarri S.U., «*Adfluit incautis amor*»: la precettistica ovidiana nel «*Filostrato*» di Boccaccio, «*Rivista di studi italiani*», 14/2, 1996, pp. 20-42.
- Barbiellini Amidei B., *Libro d'amore, attribuibile a Giovanni Boccaccio*, Accademia della Crusca, Firenze 2013.
- Beato M., *Profane Wandmalerei im Raum Bozen um 1400. Mit einem Katalog der profanen Wandgemälde des Mittelalters im historischen Tirol*, arthistoricum.net, Heidelberg 2022.

- Bellorini E., *Note sulle traduzioni italiane dell'«Ars amatoria» e dei «Remedia amoris» di Ovidio anteriori al Rinascimento*, Cattaneo, Bergamo 1892, pp. 49-50.
- Bénédictins du Bouveret, *Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI Siècle*, I. *Colophons signés A-D*, Éditions Universitaires Fribourg Suisse, Fribourg 1965.
- Bisanti A., *Suggestioni classiche, mediolatine e romanze nel Diaffonus di Giovanni del Virgilio e ser Nuccio da Tolentino*, «Schede Medievali», 46, 2008, pp. 119-168.
- Boccaccio Giovanni, *Genealogie deorum gentilium libri*, V. Romano (a cura di), vol. II, Laterza, Bari 1951.
- Boccaccio Giovanni, *Filocolo*, A. E. Quaglio (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le Opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1967, vol. I, pp. 44-675.
- Branca V. (a cura di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, II. *Opere d'arte d'origine italiana*, Einaudi, Torino 1999.
- Briquet C.M., *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Hiersemann, Leipzig 1932, vol. II.
- Brugnolo F., *Il Canzoniere di Niccolò de' Rossi*, Editrice Antenore, Padova 1974-1977, 2 voll.
- Bruni F., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Il Mulino, Bologna 1990.
- Candido I., *Ovidio e il pubblico del Decameron*, «Levia gravia: Quaderno annuale di letteratura italiana», 15-16, 2013-2014, pp. 1-15.
- Capelli R. (a cura di), *Guittone d'Arezzo. Del carnevale amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, Carocci, Roma 2007.
- Capelli R., «*Amor si pinge figurato?*» *Guittone (non) risponde*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 38, 2009, pp. 11-19.
- Cappellano Andrea, *De amore*, G. Ruffini (a cura di), Guanda, Milano 1980.
- Carrai S., *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Antenore, Padova 2016.
- Carrara E., *Il «Diaffonus» di Giovanni del Virgilio*, «Atti e Memorie della Reale Deputazione di Storia Patria per le Romagne», 15, 1925, pp. 1-50.
- Casella M.T., *Il Valerio Massimo in volgare: dal Lancia al Boccaccio*, «Italia Medioevale e Umanistica», 6, 1963, pp. 49-136.
- Ceccherini I., *Andrea Lancia tra i copisti dell'Ovidio volgare: il ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, Italien 591*, «Italia medioevale e umanistica», 52, 2011, pp. 1-28.
- Ciccone L., «*Ut testatur Ovidius*»: *Boccaccio lettore dei commenti alle Metamorfosi*, in G. Frosini (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*. Atti del Seminario di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019), FUP, Firenze 2020, pp. 77-91.
- Colomb de Batines P., *Appunti per la storia letteraria d'Italia nei secc. XIV e XV*, «L'Etruria», 1, 1851, pp. 18-27.
- Contini G., *I nomi degli anonimi*, Tallone Editore, Alpignano 1989.
- Cursi M., Fiorilla M., *Boccaccio, Giovanni*, in G. Brunetti, M. Fiorilla, M. Petoletti (a cura di), *Autografi dei Letterati italiani*, I. *Le origini e il Trecento*, Salerno Editrice, Roma 2013, pp. 43-103.
- De Robertis T., Monti C.M., Petoletti M., Tanturli G. e Zamponi S. (a cura di), *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Mandragora, Firenze 2013.
- Dionisotti C., *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in Id. *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 125-178.

- Egidi E. (a cura di), *I Documenti d'amore di Francesco da Barberino secondo i mss. originali*, Società Filologica Romana, Roma 1905, 4 voll.
- Egidi F. (a cura di), *Le rime di Guittone d'Arezzo*, Laterza, Bari 1940.
- Folena G., *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1991.
- Fumian S., *Una piccola summa della miniatura veneziana tra la fine del Trecento il primo quarto del Quattrocento: il manoscritto marciano Lat. Z. 367 (= 1879)*, in *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, cit., pp. 179-185.
- Gorni G., *Notizie su Dante, Andrea Lancia e l'Ovidio volgare*, «Studi medievali», s. III, 29, 1988, pp. 761-769.
- Gozzi M., *Dalle «Eroidi» al «Filostrato»*, in F. Brugnolo (a cura di), *Generi, testi, filologia. Atti del Convegno in memoria di Alberto Limentani a vent'anni dalla morte (Padova, 28-29 aprile 2006)*, «Medioevo romanzo», 30/1, 2006, pp. 141-155.
- Grimaldi M., *La descrizione di amore dai trovatori a Guittone*, «Romania», 131, 2013, pp. 200-211.
- Lippi Bigazzi V., *I volgarizzamenti trecenteschi dell'«Ars amandi» ovidiana*, «Studi di filologia italiana», 36, 1978, pp. 157-186.
- Lippi Bigazzi V., *I volgarizzamenti trecenteschi dell'«Ars amandi» e dei «Remedia amoris»*, Accademia della Crusca, Firenze 1987, 2 voll.
- Lippi Bigazzi V., *I commenti veneti all'«Ecerinis» del Mussato e all'«Ars amandi» di Ovidio e i loro autori*, «Italia medioevale e umanistica», 38, 1995, pp. 21-140.
- Manzari F., *Devozione privata, spiritualità francescana e confraternite a Padova nel tardo Trecento: il Libro d'ore lat. 1352*, in *Miniatura. Lo sguardo*, cit., pp. 170-178.
- Marchesi C., *I volgarizzamenti dell'«Ars amandi» nei secc. XIII e XIV*, «Memorie del Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», 23, 1917, pp. 313-342.
- Marchiaro M., *Un codice di Ovidio postillato da Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 363-364.
- Marcon S., *I codici illustrati nell'area veneta*, in *Boccaccio visualizzato*, cit., pp. 234-238.
- Mariani Canova G., *La miniatura veneta del Trecento tra Padova e Venezia*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto, II. Il Trecento*, Electa, Milano 1992, pp. 383-408.
- Massera A.F., *Sonetti burleschi e realistici dei primi secoli*, Laterza, Bari 1920, vol. II.
- Mattia E., *L'illustrazione delle «Metamorfosi» di Ovidio nel codice Panciatichi 63 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Rivista di Storia della Miniatura», 1-2, 1996-1997, p. 45-54.
- Medin A., *Per la storia della fortuna del Boccaccio nel Veneto*, «Atti del Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», 72, 1913, pp. 853-863.
- Medin A., *La coltura toscana nel Veneto durante il Medio Evo*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 82, 1922-1923, pp. 83-154.
- Mehus L., *Vita Ambrosii Traversari*, ex typographio Caesareo, Florentiae 1759.
- Montefusco A. (a cura di), *I volgarizzamenti delle Epistole V e VII*, in M. Baglio, L. Azzetta, M. Petoletti, M. Rinaldi (a cura di), *Dante Alighieri, Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, Salerno Editrice, Roma 2021², pp. 249-269.
- Morando di Custoza E., *Libro d'arme di Venezia*, s. n., Verona 1979.

- Orsini De Marzo N., *Stemmario veneziano Orsini De Marzo*, Edizioni Orsini De Marzo, Milano 2007.
- Panofsky E., *Studies in iconology. Humanistic Themes in the art of the Renaissance*, Routledge, New York 1939.
- Petrucchi A., *Minima barberiniana*, I. *Note sugli autografi dei «Documenti d'Amore»*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Mucchi, Modena 1989, vol. III.
- Possa L., *I due volgarizzamenti dell'«Ars» e dei «Remedia» in due codici marciiani*, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 91, 1931-1932, pp. 1551-1592.
- Quaglio A.E., *Valerio Massimo e il «Filocolo» di Giovanni Boccaccio*, «Cultura Neolatina», 20, 1960, pp. 45-77.
- Quaglio A.E., *Tra fonti e testi del Filocolo*, «Giornale storico della letteratura italiana», 139, 1962, pp. 321-369 e pp. 513-540.
- Rajna P., *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo del Boccaccio*, «Romania», 31, 1902, pp. 28-81 (ora in Id., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, Lucchini [a cura di], Salerno Editrice, Roma 1998, vol. II, pp. 671-727).
- Ruggieri J., *Manoscritti italiani nella Biblioteca dell'Escorial*, «La Bibliofilia», 33, 1931, pp. 138-139, pp. 201-209 e pp. 308-318.
- Ruggieri J., *Manoscritti italiani nella Biblioteca dell'Escorial*, «La Bibliofilia», 35, 1933, pp. 20-28.
- Simeoni G., *«Forme mutate in nuovi corpi». Le Metamorfosi di Ovidio illustrate nel codice Panciatichi 63*, Padova University Press, Padova 2017.
- Tanturli G., *Volgarizzamenti e ricostruzioni dell'antico. I casi della terza e quarta Deca di Livio e di Valerio Massimo, la parte del Boccaccio (a proposito di un'attribuzione)*, «Studi Medievali», s. III, 27, 1986, pp. 811-88.
- Tanturli G., *Il volgarizzamento della quarta Deca di Tito Livio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 125-126.
- Tassetto S., s.v. *Maestro della Cronicha di Raffain Caresini*, in M. Bollati (a cura di), *Dizionario biografico dei miniatori italiani: secoli IX-XVI*, Sylvestre Bonnard, Milano 2004, pp. 531-533.
- Toniolo F., Toscano G. (a cura di), *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.
- Traube L., *Vorlesungen und Abhandlungen, 2. Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, C.H.Beck, München, 1911.
- Trotta S., *L'Elegia di Madonna Fiammetta di Giovanni Boccaccio e un volgarizzamento delle Epistulae Heroidum di Ovidio attribuito a Filippo Ceffi*, «Italia medioevale e umanistica», 38, 1995, pp. 217-261.
- Venturini C., *Figurare dei e miti. Codici miniati dell'Ovidius moralizatus*, Tesi di dottorato, Università di Padova, Padova a.a. 2013-2014.
- Viscardi A., *Lingua e letteratura*, in *La civiltà veneziana del Trecento*, Sansoni, Firenze 1956, pp. 181-205.
- Zaggia M., *Ovidio, Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi, I. Introduzione, testo secondo l'autografo e glossario*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009.
- Zambrini F., *Volgarizzamento del Rimedio d'amore di Ovidio*, per Ranieri Guasti, Prato 1850.

Davide Ricchini

COME PUBBLICARE LE *GENEALOGIE DEORUM GENTILIUM*: PROPOSTE E RIFLESSIONI*

Non si sa per certo quando vennero composte le *Genealogie*¹, l'opera in quindici libri in cui Boccaccio descrive le famiglie e le discendenze degli dei pagani. Il Certaldese probabilmente iniziò a leggere alcuni autori per raccogliere notizie sul tema delle genealogie degli dei classici e a schedare materiali già a partire dagli anni Cinquanta, all'inizio del suo sodalizio con Petrarca. L'ipotesi sembra avvalorata dalla presenza del poeta aretino in posizioni strategiche del testo, quali il proemio e la conclusione² a testimonianza di come egli appaia come «vero elemento di aggregazione e coesione»³. Altri indizi, contenuti in *Gen. XV, 6*, ci indicano che la fine della stesura complessiva dell'opera avvenne entro la prima metà del 1365: l'annuncio dell'imminente pubblicazione del *De remediis utriusque fortune* da parte del Petrarca (che avverrà nel 1366⁴) e il riferimento a Leonzio Pilato ancora vivo (morirà nell'estate del 1365). Negli anni immediatamente successivi, tra il 1365 e il 1370⁵, Boccaccio dovette procedere a una prima trascrizione dell'opera in uno scartafaccio oggi perduto.

Da questo esemplare di lavoro Boccaccio avrebbe tratto di suo pugno il codice Laurenziano Pluteo 52.9; Billanovich identificò questo codice (fig. 1) con quello che il Certaldese portò con sé a Napoli nel biennio 1370-1371, e che lasciò a Ugo da Sanseverino in prestito, chiedendogli tuttavia di non divulgarlo: necessitava infatti di rifiniture e di modifiche. Il Sanseverino non

* Ringrazio innanzitutto per l'aiuto le dottoresse V. Rovere e C. Ceccarelli, il professor M. Petoletti e, ultima ma non per importanza, la professoressa C.M. Monti, con la quale ho parlato e discusso molto riguardo a questo lavoro anche dal punto di vista degli aspetti di impaginazione, per renderlo il più intellegibile e leggibile possibile.

¹ Scelgo di utilizzare la denominazione dell'opera al plurale (*Genealogie* e non *Genealogia*) seguendo ciò che afferma l'editore dell'opera Vittorio Zaccaria sulla base di *Gen. XV, 8*: Boccaccio avrebbe distinto la denominazione complessiva dell'opera, al plurale, da quella di ciascuno dei libri, al singolare. Cfr S. Fiaschi, *Genealogia deorum gentilium*, in T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi (a cura di), *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Mandragora, Firenze 2013, pp. 171-176, in particolare a p. 173; cfr. V. Rovere, *La produzione erudita: le Genealogie deorum gentilium e il De montibus*, in M. Fiorilla, I. Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Carocci, Roma 2021, pp. 197-216, a p. 197.

² Cfr. I, Proh. 1 e XV, 13 e Concl.

³ S. Fiaschi, *Genealogia*, cit., p. 172. Cfr anche C.M. Monti, *La Genealogia e il De montibus: due parti di un unico progetto*, «Studi sul Boccaccio», 44, 2016, pp. 327-366, a p. 330.

⁴ Lo desumiamo – come è noto – dalla sottoscrizione apposta da Petrarca sul proprio perduto autografo, il cui *colophon* è stato copiato in calce al *De remediis* nel 1398, più di venti anni dopo la morte dell'autore, dal notaio trevigiano Franceschino da Fossadolce nell'attuale Marciano, Lat. Z.475 (=1660).

⁵ V. Rovere, *La produzione erudita*, cit., p. 202.

seguì la richiesta, e il codice arrivò nelle mani di Pietro Piccolo da Monteforte: costui non solo trasse una copia per sé e per il convento di San Domenico, ma vi scrisse diverse annotazioni e correzioni, quelle «*liture scripture et signa*» cui Boccaccio accenna nell'*Epistola XX*⁶. Boccaccio recepì i suggerimenti del lettore e ne ricavò spunti per importanti interventi redazionali a cui solo la morte dell'autore mise fine. L'esito di questo lavoro si rispecchia nella redazione definitiva diffusa dall'autore, che definiamo Vulgata.

Come si vede, la permanenza del manoscritto autografo a Napoli costituisce un momento cruciale nella tradizione dell'opera: è in seguito alle circostanze finora descritte che la prima redazione, detta Autografa (A), recante il testo completo e facente capo al Plut. 52.9, divenne il materiale di partenza per quella che diverrà la Vulgata, forma finale del testo messo in circolazione da Boccaccio. Questa redazione, più consistente per numero di codici, è stata presa a fondamento dall'edizione moderna al momento più autorevole, ovvero quella procurata da Vittorio Zaccaria⁷; questa redazione è databile tra il 1372 e il 1375, dopo che il manoscritto Laurenziano era rientrato in possesso di Boccaccio a Firenze; di questa redazione non possediamo l'autografo (definibile Ax), perciò dobbiamo ricostruirla attraverso l'esame della sua tradizione. Il testo, prima di fissarsi nella forma finale diffusa da Boccaccio nella cosiddetta Vulgata, era in movimento, fatto spiegato da Vittorio Zaccaria con i continui aggiornamenti di un codice o uno scartafaccio di servizio che l'autore continuava a rivedere e aggiornare (forse lo stesso Ax). Le varie fasi di revisione sono ricostruibili essendo attestate nella tradizione⁸.

Le *Genealogie* conobbero un'immediata fortuna. Abbiamo più di cinquanta manoscritti contenenti quest'opera e discendenti da entrambe le redazioni A e Vulgata, e altri ancora che contengono *excerpta* o solo gli ultimi due libri (sui quindici complessivi)⁹, sebbene l'appartenenza dei singoli codici a una o l'altra delle due redazioni non sia ancora stata totalmente chiarita: manca infatti a oggi uno studio sistematico dell'intera tradizione.

1. Le edizioni finora edite: strutture

Possediamo due edizioni moderne delle *Genealogie*: la prima è quella cu-

⁶ L'epistola a Pietro Piccolo da Monteforte del 1372. Giovanni Boccaccio, *Epistole*, G. Auzzas (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano, 1998, vol. V/1, pp. 493-856, alle pp. 674-689.

⁷ Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1998, voll. VII-VIII, pp. 11-1720. L'edizione era stata originariamente affidata a P.G. Ricci; Zaccaria intervenne in corso d'opera.

⁸ S. Fiaschi, *Genealogia*, cit., p. 173.

⁹ Per l'elenco completo dei mss. e degli *excerpta* cfr. Giovanni Boccaccio, *Genealogie*, V. Zaccaria (a cura di), cit., pp. 1587-1590; V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I. Un primo elenco dei codici e tre studi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1958, pp. 109-115; V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del Decameron, con due Appendici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991, pp. 64-69.

rata da Vincenzo Romano in due volumi edita nel 1951 per i tipi di Laterza¹⁰ e riporta il testo della redazione A; la seconda è quella curata da Vittorio Zaccaria uscita nel 1998 all'interno della collana mondadoriana *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio* nei volumi settimo e ottavo¹¹ e riporta la redazione *Vulg.* Analizziamo la struttura e le caratteristiche delle due edizioni.

L'edizione Romano (fig. 2):

- ha come testo base l'autografo, quindi la prima redazione dell'opera a noi nota, che dunque non rispecchia le ultime volontà dell'autore;
- è una trascrizione del solo testo del ms. Laurenziano, senza cioè i *notabilia* e le aggiunte d'autore;
- non presenta apparati né una traduzione; presenta però una articolata *Nota* finale che giustifica le scelte¹²;
- non presenta i disegni degli alberi genealogici che aprono i primi tredici libri;
- ha gli indici degli autori e delle fonti¹³;
- non è un'edizione critica.

L'edizione Zaccaria (fig. 3):

- è un'edizione fondata sulla redazione *Vulgata*. Di questa non possediamo tuttavia un manoscritto di mano di Boccaccio, per cui il filologo ha operato la collazione di una scelta fra le copie manoscritte che la tramandano (sono più di cinquanta quelli che recano l'opera completa o che ci sono giunti mutili per ragioni meccaniche, esclusi gli *excerpta*);
- è una trascrizione del solo testo, senza le note marginali, come per l'edizione Romano;
- non presenta un apparato critico che giustifichi le scelte operate nel testo a causa della natura 'divulgativa', della collana di Mondadori in cui questo testo si inserisce;
- ha una traduzione in lingua italiana che accompagna sinotticamente il testo latino, nel rispetto della scelta adottata in quasi tutta la collana Mondadori¹⁴;
- presenta sintetiche note di commento alla fine del testo¹⁵;
- non presenta i disegni degli alberi genealogici che aprono i primi tredici libri;
- ha gli indici finali dei personaggi biblici, mitologici e storici; dei luoghi geografici; delle opere, degli autori e dei luoghi citati¹⁶;
- non è un'edizione critica.

¹⁰ Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, V. Romano (a cura di), Laterza, Bari 1951.

¹¹ Vd. nota 8.

¹² Giovanni Boccaccio, *Genealogie*, V. Romano (a cura di), cit., vol. II, pp. 787-864.

¹³ Ivi, pp. 867-894.

¹⁴ Fa eccezione il *De montibus*, che ne è sprovvisto.

¹⁵ Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (a cura di), cit., pp. 1611-1720.

¹⁶ Ivi, pp. 1721-1813.

2. La nuova proposta di edizione

Questa rassegna di questioni dovrebbe far capire quanto siano necessarie nuove metodologie ecdotiche per un'edizione completa e critica delle *Genealogie*.

Ora quindi proverò a esporre e motivare questo nuovo modello di edizione, prendendo come esempio una sezione tratta dal XIII libro, capitolo *De Hercule* (fig. 4). La scelta è ricaduta su questo capitolo perché è quello che ho studiato per la stesura della tesi di laurea magistrale¹⁷. È bene specificare che la mia è solo una proposta su come impostare una futura edizione critica, che richiederebbe il censimento di tutta la tradizione manoscritta, mentre io proporrò solo un saggio sperimentale basato su un numero ridotto di testimoni.

Ho selezionato, infatti, sei manoscritti: tre per ognuna delle due famiglie di α (redazione finale) individuate da Zaccaria, cioè W e Z¹⁸. Sono i codici più autorevoli per vicinanza all'autore o possibile legame con la biblioteca di Santo Spirito (dove i libri di Boccaccio finiscono dopo la sua morte per suo legato testamentario) e antichità:

per la famiglia W¹⁹:

- Ch (Chicago, University Library, 100), membr., sec. XIV, appartenne a Coluccio Salutati²⁰;
- P (Paris, Bibliothèque nationale de France, Lat. 7877, entrato poi a far parte della Biblioteca visconteo-sforzesca), membr., 1388, commissionato da Pasquino Capelli, cancelliere al servizio del duca di Milano Gian Galeazzo Visconti (da esso discende una grande e numerosa famiglia)²¹;
- Vp¹ (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 937), membr., risalente al 1400 circa²².

Per la famiglia Z²³:

- Ce (Cesena, Biblioteca Malatestiana, Plut. sin. XII.4), membr., sec. XIV, in cui non sono presenti né previsti gli alberi genealogici all'inizio di ogni libro²⁴;
- Vp (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 936), membr., presumibilmente della fine del sec. XIV o dei primi decenni del sec.

¹⁷ D. Ricchini, *Per una nuova edizione critica e commentata di Boccaccio Genealogie: il capitolo De Hercule (XIII 1)*, Tesi di Laurea magistrale, Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia a.a. 2020-2021.

¹⁸ V. Zaccaria, *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Olschki, Firenze 2001, pp. 113-116. Zaccaria continua e discute gli studi e la classificazione nelle due famiglie operata da P.G. Ricci.

¹⁹ Ivi, pp. 115-116.

²⁰ V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I*, cit., p. 109; V. Branca (a cura di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. II. Opere d'arte d'origine italiana*, Einaudi, Torino 1999, pp. 80-82.

²¹ V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I*, cit., p. 111; V. Branca, *Boccaccio visualizzato*, cit., pp. 79- 80.

²² V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I*, cit., p. 112.

²³ V. Zaccaria, *Boccaccio narratore*, cit., p. 115.

²⁴ V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I*, cit., p. 109.

- XV, di ottima fattura, forse proveniente dall'Italia settentrionale²⁵;
 • Vp² (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. lat. 938);
 membr., sec. XIV, Bologna (?)²⁶.

2.1. *Gli apparati*

Ho allestito tre fasce di apparato.

Il primo riporta sinteticamente i rimandi alle sole fonti esplicite. Nel testo dell'edizione critica, queste saranno indicate riportando il nome dell'autore, l'opera e il numero di libri, dei versi o paragrafi. Si noti che nei margini dell'autografo laurenziano Boccaccio spesso annota il nome dell'autore utilizzato nel margine e che talvolta il suo notevole viene recepito dalla tradizione posteriore.

Prendiamo come esempio *Geneal.* XIII, 1, 16, in cui Boccaccio narra la lotta tra Ercole e il toro cretese:

16 Octavo, Taurum, quem victor Theseus a Creta detulerat et ob insolentiam Atticam regionem vastabat, deprehendit. De quo tauro supra, ubi de Pasyphe. Cuius mentionem ubi supra Seneca faciens, dicit: Seneca
 Taurumque centum non levem populis metum etc.

16 Sen. *Herc. fur.* 230

Come si può notare, questo primo apparato indica che la citazione senecana citata nel testo di base ed evidenziata dal *marginale* «Seneca» è il v. 230 dell'*Hercules furens*.

Il secondo è l'apparato sincronico delle varianti significative presenti nei mss. contenenti la redazione Vulgata, anche per dar conto delle scelte operate nel testo dell'edizione.

Restando sul paragrafo 16, si costruirebbe questo secondo apparato:

16 quem victor] quem vicit *Ce*; detulerat et ob] detulerat ob *Ce Vp2 Cb P* detulerat ab *Vp* detulerat qui ob *Vp1*; tauro supra ubi] tauro ubi *Vp*; ubi supra Seneca faciens, dicit] faciens Seneca ubi supra, dicens *Vp* Seneca ubi supra faciens, dicit *Vp1* dicit (scritto con inchiostro diverso in *Vp2*)

Il terzo è l'apparato diacronico: esso registra le differenze tra la redazione Vulgata (a testo) e quella anteriore rappresentata dall'autografo; consente quindi di valutare i mutamenti apportati da Boccaccio nell'elaborazione della propria opera, di ragionare e capire i motivi dei cambiamenti testuali – che si configurano in prevalenza come tagli testuali volti a evitare ripetizioni.

Teniamo ancora come esempio il paragrafo 16: nella redazione autografa il racconto dell'episodio è più esteso e particolareggiato; nella seconda esso viene

²⁵ *Ibidem*, p.112; V. Branca, *Boccaccio visualizzato*, cit., pp. 349-351.

²⁶ V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I*, cit., p. 112.

tagliato e snellito presumibilmente poiché le informazioni su questo toro erano già state date nel capitolo su Teseo, e Boccaccio ha preferito evitare le ripetizioni.

16 taurum, quem vicit Theseus a Creta detulerat et ab insolentiam Atticam regionem vastabat, deprehendit. De quo tauro supra ubi de Pasyphe] taurum deprehendit, Atticam regionem vastantem. Aiunt enim Mynoem bellum adversus Athenienses initurum ora[sse] Iovem, ut sibi victimam se dignam sacrificaturo concederet. Qui illi candidum preparavit taurum. Mynos autem tauri pulchritudine delectatus, alio sumpto, illum armentis suis prefecit, quare turbatus Iuppiter egit, ut illum Pasyphes coniunx amaret, et ex eo prolem susciperet. Hunc victor Theseus in Atticam detulit, ubi insolens factus provinciam omnem vexavit. Postremo ab Hercule captus occubuit

2.2 Il testo

Anche il testo dell'edizione ha subito modifiche rispetto alle precedenti. Le differenze rispetto all'edizione Zaccaria sono le seguenti.

- Ove possibile, ho seguito la grafia boccacciana testimoniata dal Laurenziano, perché nonostante esso non sia latore della redazione definitiva è comunque l'unico testimone autografo in nostro possesso²⁷.
- Ho individuato e numerato paragrafi più brevi rispetto a Zaccaria, il che consente di rinviare e far riferimento più puntualmente agli apparati e alla traduzione.
- Ho optato per l'inserimento dei *notabilia* presenti nell'autografo: Boccaccio stesso scelse di metterli ai margini del testo con ogni probabilità per facilitare la consultazione e la ricerca dei passi. Essi sono inoltre presenti anche in diversi mss. della redazione Vulgata. Eliminarli dal testo costituirebbe un errore di ricostruzione filologica, perché essi rispecchiano una chiara volontà autoriale: Boccaccio intendeva fornire al lettore un aiuto nella consultazione delle *Genealogie*, testo di mole imponente e di natura enciclopedica. La *mise en page* e la presenza di elementi paratestuali volti all'indicizzazione dei contenuti fanno parte a tutti gli effetti del programma di allestimento del testo voluto dall'autore, di cui una nuova edizione critica deve dare testimonianza.
- Ho deciso per la distinzione delle citazioni in versi e di quelle in prosa: le prime sono poste a capo e in un corpo minore; le seconde di seguito al testo senza soluzione di continuità e segnalate con i caporali bassi.
- Il testo delle citazioni è stato stabilito sulla base dell'autografo (se coincidente con la Vulgata) – e non come ha fatto in qualche caso Zaccaria attingendo alle edizioni moderne – per render conto di ciò che Boccaccio realmente lesse e riportò nella sua opera.
- Per quanto riguarda l'ortografia e i segni paragrafematici, si è scelta

²⁷ Boccaccio non è sistematico nella scrittura dei nomi propri, e si registrano per la verità oscillazioni anche all'interno dello stesso A. Il mantenimento delle grafie dell'autografo mi pare a oggi la scelta più economica.

l'adozione dell'uso di maiuscole, minuscole e punteggiatura (che è stata rinnovata) secondo l'uso moderno per facilitare la comprensione del testo, come già nell'edizione di Zaccaria. Anche i titoli delle opere saranno dati in corsivo secondo l'uso moderno.

- Bisognerà ragionare sulla gerarchia dei capilettera anche dal punto di vista grafico, per valutare se e come riprodurre la volontà autoriale.

Voglio insistere sull'inserimento a testo dei *notabilia* coi nomi degli autori citati, sulla loro promozione a elementi testuali, poiché la considero una novità non di poco conto. Essi sono opera di Boccaccio, non di copisti successivi, perciò vanno considerati e non tralasciati; il carattere erudito ed enciclopedico è caratteristica propria delle *Genealogie*²⁸ (insieme al *De montibus*, con cui forma un «dittico erudito»²⁹), e la presenza dei *notabilia* va in tal senso: dimostrare al lettore la propria conoscenza (carattere erudito) e aiutarlo nel ricercare le citazioni (carattere enciclopedico, di ricerca e di consultazione), più facilmente rintracciabili nel testo seguendo i *notabilia*.

La scelta di inserirli a testo sottolinea perciò anche l'accrescersi da un lato dell'opera nella sua fase di stesura, dall'altro della cultura dell'autore attraverso l'ingresso di nuove fonti.

2.3 La traduzione

La nuova edizione deve anche contemplare una rivisitazione della traduzione, nonostante quella proposta da Zaccaria sia molto valida. Riporto due esempi di diversità di traduzione in due paragrafi consecutivi del libro XIII (avverto che il corsivo nei passi sottostanti è mio):

60 Circa Gerionis figmentum dicit Servius, Gerionem regem fuisse Hyspanie tricipitem seu trimembrem, sic ideo extimatum, quia tribus insulis prefuert Hyspanie adiacentibus, Balearibus, scilicet maiori et minori, et Ebuso. Bicipitem etiam canem habuisse dicit, volens ob hoc intelligi quia et terrestri et navali certamine plurimum potuerit. 61 Ad quem ait Herculem olla ferrea delatum eumque superasse, per ferream ollam intelligens fortem navem et ere munitam, qua vectus Hercules accessit ad eum.

Trad. Zaccaria (pp. 1283-1285): Circa la favola di Gerione, dice Servio che Gerione fu re di Spagna con tre teste o con tre corpi, ritenuto tale perché aveva regnato sulle isole Baleari, maggiore e minore, adiacenti alla Spagna, e su Ebuso (oggi Ibiza). *Dice anche che Ercole aveva un cane a due teste*, volendo con ciò

²⁸ «Undique in tuum desiderium, non aliter quam si per vastum litus ingentis naufragii fragmenta colligerem sparsas, per infinita fere volumina deorum gentilium reliquias colligam, quas comperiam» (*Geneal.* I, 40): il verbo *colligere* è «tipico delle prefazioni di opere a carattere enciclopedico» e indica perciò programmaticamente l'intento delle *Genealogie*, come afferma C.M. Monti, *I danni della tradizione, l'umiltà dell'imperfezione*. Boccaccio, *la filologia e il pubblico*, in S. Costa, F. Gallo, S. Martinelli Tempesta, M. Petoletti (a cura di), *Filologia e società. Episodi e contesti lungo la storia*, Biblioteca Ambrosiana-Centro Ambrosiano, Milano 2020, pp. 133-152, a p. 135.

²⁹ V. Rovere, *La produzione erudita*, cit., p. 197.

farci intendere che fu molto potente nelle battaglie terrestri e navali. *E scrive che Ercole portò a Gerione pentole di ferro* e lo vinse; e intese dire che la pentola di ferro significasse una nave forte e corazzata, con la quale Ercole giunse a lui.

Nuova traduzione: 60 Circa la favola di Gerione dice Servio che Gerione fu re di Spagna con tre teste o con tre corpi, così ritenuto poiché aveva regnato sulle tre isole adiacenti alla Spagna, le Baleari, ovvero la maggiore e la minore, ed Ebuso [Ibiza]. *Dice anche che aveva un cane a due teste*¹, volendo con ciò far capire che fu molto potente sia nelle battaglie terrestri sia in quelle navali. 61 *E dice che a costui Ercole fu portato da un tegame di ferro*² e lo vinse; intendendo con 'pentola di ferro' una nave forte e corazzata, trasportato dalla quale Ercole giunse a lui.

Le novità nella traduzione (quantomeno, quelle più rilevanti) saranno illustrate da note. Nel caso in esame, si tratta delle seguenti:

1 Mi discosto dalla traduzione di Zaccaria in quanto non conforme al mito: il proprietario del cane è Gerione, non Ercole: «Dice anche che Ercole aveva un cane a due teste, volendo con ciò farci intendere che fu molto potente nelle battaglie terrestri e navali» (Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentiliuum*, V. Zaccaria (a cura di), cit. p. 1285).

2 Mi discosto ancora da Zaccaria: Ercole non porta a Gerione delle pentole di ferro: «E scrive che Ercole portò a Gerione pentole di ferro e lo vinse» (*ibidem*). *Olla* inoltre è un ablativo singolare della prima declinazione e non, come sembra da Zaccaria, un neutro plurale della terza; da ciò deduciamo che possa essere un complemento di causa efficiente retto dal verbo passivo *delatum* (*esse*).

2.4 Il commento

Occorre infine redigere un commento che individui le citazioni e le metta in dialogo con le conoscenze e le letture di Boccaccio, quindi *in primis* con la sua biblioteca o con i mss. dei suoi contatti più diretti – come, per esempio, Petrarca per le citazioni da Pomponio Mela³⁰.

Le fonti riportate sinteticamente nel primo apparato saranno citate estesamente, messe a confronto sinottico col medesimo testo effettivamente disponibile a Boccaccio (qualora conservato o ricostruibile) e commentate. Verranno riportate anche le fonti implicite.

Si metterà a punto un commento, quindi, che ragioni sugli apporti e sugli autori, sulle dipendenze e i rapporti di Boccaccio con gli autori utilizzati. Propongo, a titolo di esempio, una riflessione su un passo di *Genealogie* XIII in cui il Certaldese parla del concepimento di Ercole.

La seconda fonte che incontriamo all'inizio del capitolo I è il perduto *Catachtonion*, componimento giovanile di Lucano; non è però citato direttamente dal Nostro, ma tramite uno scolio nel libro IX della *Tebaide* di Stazio, precisamente al v. 424, il quale verso recita:

³⁰ Per le postille apografe di Petrarca a Pomponio Mela rimando alla trascrizione di M. Petoletti finora inedita. Lo ringrazio per avermi fornito in anteprima il contenuto del suo lavoro.

[...] nunc vetitam currus deiungere Pheben

Lo scolio è il seguente:

Scolio a *Tebaide* IX, 424

Thebais Alcmene, qua dum
frueretur, Olympi
Rector Luciferum ter iusserat
Hesperon esse

Genealogie XIII 1, 2

Quod a Lucano scribitur:
Thebas Alcumene, qua dum frueretur,
Olympi
Rector Luciferum ter iusserat Hesperon esse

Come si può notare, la ripresa è letterale. Il codice di proprietà di Boccaccio che contiene Stazio è il Laurenziano Plut. 38.6, della fine dell'XI secolo, contenente la *Tebaide* col commento di Lattanzio, di cui il Certaldese entrò in possesso tra il 1345 e il 1350³¹. Questo codice presenta diversi disegni e *maniculae* di sua mano. Per quanto riguarda il passo in esame, è presente al f. 124v una lunga postilla contenente la citazione da Lucano sopra riportata, che è diversa da quella contenuta nelle *Genealogie*, dove si legge *Thebas* per *Thebanis*, e *Alcumene* per *Alcmene*; questa seconda differenza è tuttavia meramente grafica: lo stesso Boccaccio scrive questo nome, come altri, spesso con grafie diverse. Possiamo perciò constatare come questo possa presumibilmente essere il codice utilizzato da Boccaccio durante la composizione della sua opera.

Un lavoro simile – di confronto tra le citazioni della Vulgata restituita in edizione critica, quelle dell'autografo e la ricerca delle stesse nei mss. appartenuti a Boccaccio o da lui consultabili – andrebbe svolto per tutte le citazioni esplicite e 'implicite' contenute nell'opera, così da poter comprendere quali mss. il Certaldese potrebbe aver maggiormente consultato, quali cambiamenti egli possa aver effettuato e nei confronti di quali autori fosse più dipendente.

2.5 La questione del greco³²

Boccaccio inserisce nelle *Genealogie* anche alcuni passi in lingua greca³³, riportando in margine la corrispondente traduzione in latino attraverso un segno di rimando. Che cosa, quindi, mettere a testo della nuova edizione? Il greco, il latino o entrambi?

Ritengo opportuna la prima soluzione, cioè inserire nel testo dell'edizione i passi in lingua greca: è così che Boccaccio li ha scritti e voluti. Non dimentichiamo che egli aveva ospitato Leonzio Pilato nella sua casa³⁴, ed era orgoglioso di

³¹ M. Signorini, *Considerazioni preliminari sulla biblioteca di Giovanni Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», 39, 2011, pp. 367-395, a p. 388; M. Corsi, *La Tebaide restaurata dal Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 337-339.

³² Ringrazio M. Fiorilla per aver sollevato la questione, spingendomi a una maggior chiarezza.

³³ Per le presenze omeriche nelle *Genealogie* si veda A. Petrusi, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio*, Olschki, Firenze 1979.

³⁴ C.M. Monti, *Boccaccio e Petrarca*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 33-40, alle pp. 37-38.

essere un iniziatore dello studio del greco in occidente: mantenere il greco a testo significa anche riconoscergli tale merito. Inoltre la traduzione latina, benché posta a margine, non è da considerarsi alla stregua degli altri *marginalia* sopra menzionati: essa è solamente una traduzione di servizio di cui l'autore si serve per comprendere meglio il passo e farlo comprendere ai lettori.

Sarebbe comunque interessante tenerne traccia. Escludo di costruire un quarto apparato in cui inserirla o di inserirla a margine: nel primo caso appesantirebbe la pagina e creerebbe confusione; nel secondo, la promuoverebbe a elemento testuale senza esserlo. La soluzione più semplice mi pare che sia inserire la traduzione latina nella sezione del commento.

2.6 La questione degli alberi genealogici

Una caratteristica dell'autore Certaldese di solito non sufficientemente messa in risalto è il suo gusto per il disegno. Quando scrive le *Genealogie*, Boccaccio aveva raggiunto una certa abilità nell'utilizzo degli acquerelli: questo è dimostrato dalle illustrazioni degli alberi genealogici, spesso a tutta pagina (fig. 5), che aprono i primi tredici libri³⁵. È lecito sospettare che l'autore pensasse di illustrare le *Genealogie*³⁶ anche nella redazione Vulgata con gli alberi genealogici, visto che diversi codici di questa redazione li presentano³⁷: sarebbe un errore filologico se la nuova edizione ne fosse priva.

Ritengo perciò opportuno inserire, all'inizio di ogni libro, il relativo albero genealogico così come presente nell'autografo.

3. Conclusioni

La trattazione mi par dimostrare la necessità di dar nuova luce all'opera delle *Genealogie*, e quanto una nuova edizione così costruita possa essere importante per indagare a fondo la cultura di Boccaccio, il suo metodo di lavoro e la tradizione dell'opera.

Si tratta di mettere mano a una mole imponente di testimoni manoscritti, a un testo non dei più brevi (è l'unico che nella collana mondadoriana delle opere di Boccaccio è racchiuso in due tomi) per il quale il Certaldese utilizza un elevato numero di fonti; per queste, occorre un esame approfondito sia di quelle esplicite sia di quelle implicite e un confronto con le acquisizioni sulla biblioteca di Boccaccio; infine occorre una nuova traduzione.

Di fronte a un'opera e a un'operazione di così gran mole è necessario, perciò, un lavoro di équipe, un lavoro di una 'onesta brigata'.

³⁵ M. Mazzetti, *Boccaccio disegnatore. Per un'idea di "arte mobile"*, «Letteratura e Arte», 10, 2012, pp. 9-37, a p.18.

³⁶ F. Pasut, *Boccaccio disegnatore*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 51-59, a p. 52.

³⁷ Vd. a titolo di esempio il ms. Pal. lat. 937.

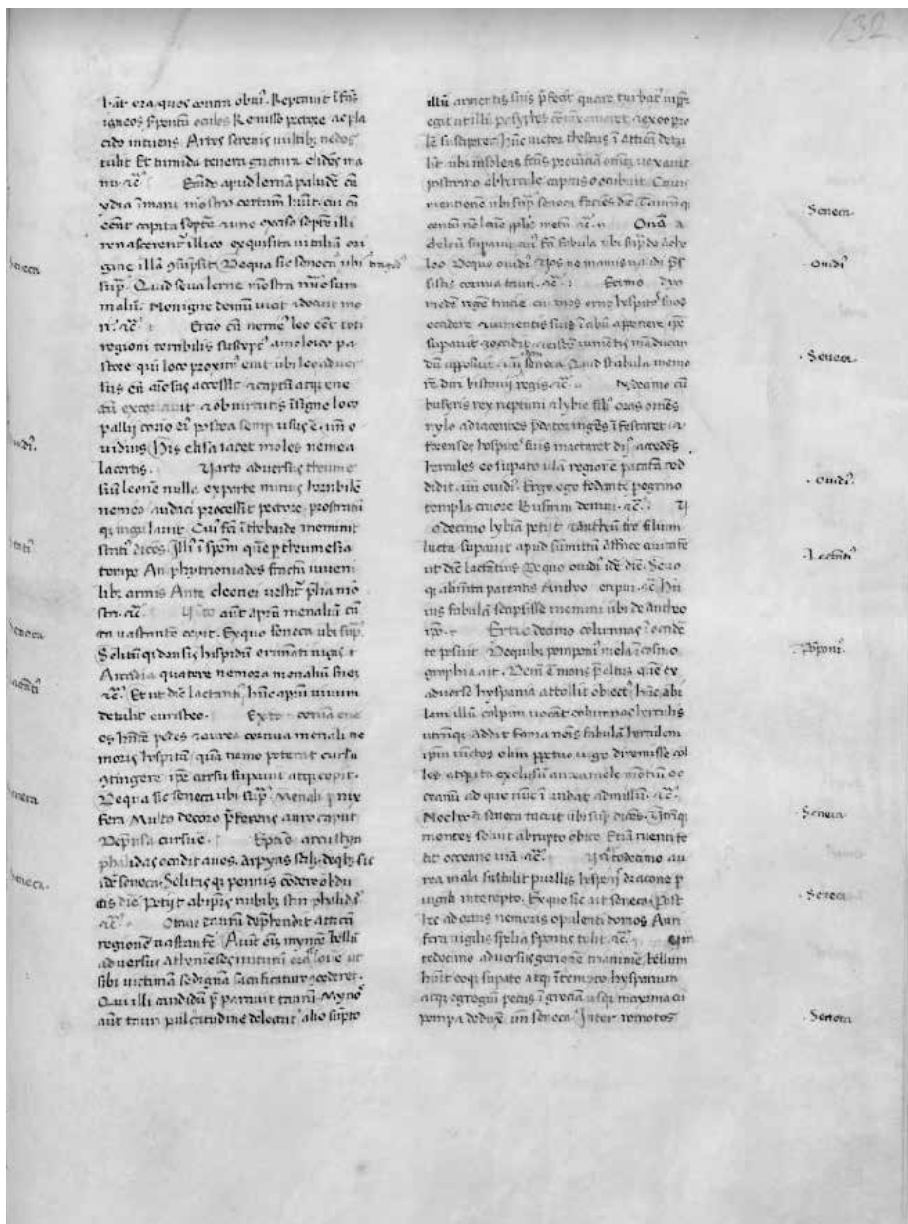


Fig. 1. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 52.9, f. 132r.

corporis staturam maximum ferunt, adeo ut nolint eius altitudinem superasse quenquam, et eam septem fuisse pedum, quod Solinus probare videtur ubi dicit: Licet ergo plerique diffiniant nullum posse excedere longitudinem pedum septem,

5 quod intra hunc modum Hercules fuit etc. Et cum Iunonis noverce inimicitias eum passum velint, et Euristeo regi famulatum prestitisset robore corporeo, et ingenio ceteros anteisse confirmant. Cuius labores precipuos fere omnes duodecim tantum fuisse confirmant, cum XXXI, esto non omnes equos, fuisse

10 comperiam. Primo quidem, dum adhuc esset infantulus et in cunis cum fratre iaceret, a Junone odiis insecutus, dormientibus parentibus, ad eum devorandum serpentes duo missi sunt. Quibus visis, terrefactus Yphicleus ex cunis decidit et eiulatu suo parentes excitavit. Qui surgentes Herculem invenerunt ce-

15 pisse manibus serpentes et eos occidisse. De quibus in tragedia Herculis Furentis sic ait Seneca poeta: Infantis etas? monstra superavit prius Quam nosse posset. Gemina cristati caput Angues ferebant ora, quos contra obvius Reptavit infans igneos serpentum Oculos remisso pectore ac placido

20 intuens; Artos serenis vultibus nodos tulit Et tumida tenera guttura elidens manu etc. Secundo apud Lernam paludem cum ydra immani monstro certamen habuit, cui cum essent capita septem, et uno exciso, septem illi renascerentur illico, exquisita vitalium origine illam consumpsit. De qua sic Seneca tragedus ubi supra: Quid? Seva Lerne monstra, numerosum malum, Non igne demum vicit et docuit mori? etc. Tertio cum Nemeus leo esset toti regioni terribilis susceptus a Molorco pastore, qui loco proximus erat ubi leo, adversus eum animosus accessit, et captum atque enectum excoriavit et, ob virtutis

30 insigne, loco pallii corio eius postea semper usus est; unde Ovidius: His elisa iacet moles Nemea lacertis etc. Quarto adversus Theumesium leonem, nulla ex parte minus horribilem Nemeo, audaci processit pectore, prostratumque iugulavit. Cuius facti in Thebaide meminit Statius, dicens: Illius in speciem, quem per Theumesia Tempe Anphytrionides fractum juvenilibus armis Ante Cleonei vestitur prelia monstri etc. Quinto

131 a

Fig. 2. Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, V. Romano (a cura di), Laterza, Bari 1951, vol. II, pp. 633-634.

autem aprum Menalium cuncta vastantem cepit. Ex quo Seneca
 ubi supra: Solitumque densis hispidum Erimanti iugis Arcadia
 quater nemora Menalium suem etc. Et, ut dicit Lactantius,
 hunc aprum vivum detulit Euristeo. Sexto cervam eneos habentem
 pedes et aurea cornua, Menali nemoris hospitam, quam 5
 nemo poterat cursu contingere, ipse cursu superavit atque cepit.
 De qua sic Seneca ubi supra: Menali pernix fera, Multo decoro
 preferens auro caput Deprensa cursu est etc. Septimo arcu
 Stynphalidas occidit aves, Arpyas scilicet, de quibus sic idem
 Seneca: Solitasque pennis condere obductis diem Petiit ab 10
 nubibus Stinphalidas etc. Octavo taurum deprehendit, Atticam
 regionem vastantem. Aiunt enim Mynoem bellum adversus
 Athenienses initurum orasse Iovem, ut sibi victimam se dignam
 sacrificaturo concederet. Qui illi candidum preparavit taurum.
 132 b Mynos autem tauri pulchritudine delectatus, alio sumpto, | illum 15
 armentis suis prefecit, quare turbatus Iuppiter egit, ut illum
 Pasyphes coniunx amaret, et ex eo prolem susciperet. Hunc
 victor Theseus in Atticam detulit, ubi insolens factus provin-
 ciam omnem vexavit. Postremo ab Hercule captus occubuit.
 Cuius mentionem ubi supra Seneca faciens, dicit: Taurumque 20
 centum non levem populis metum etc. Nono Acheloum su-
 peravit, cuius facti fabula ubi supra de Acheloo. De quo Ovi-
 dius: Vosne, manus, validi pressistis cornua tauri? etc. Decimo
 Dyomedem regem Tracie, cui mos erat hospites suos occi-
 dere et iumentis suis in cibum apponere, ipse superavit et 25
 occidit, et eisdem iumentis manducandum apposuit; unde idem
 Seneca: Quid stabula memorem diri Bistonii regis etc. Unde-
 cimo cum Busiris rex, Neptuni et Lybie filius, oras omnes
 Nylo adiacentes predator ingens infestaret, et forenses hospites
 suis mactaret diis, accedens Hercules, eo superato, illam regio- 30
 nem pacatam reddidit, unde Ovidius: Ergo ego fedantem pe-
 regrino templa cruore Busirim domui etc. Duodecimo Lybiam
 petiit et Antheum terre filium luca superavit apud Summit-
 tum Africe civitatem, ut dicit Lactantius. De quo Ovidius
 idem dicit: Sevoque alimenta parentis Antheo eripui etc. Huius 35
 fabulam scripsisse memini ubi de Antheo ipso. Tertio de-

ob virtutis insigne, loco pallii, corio eius postea semper usus est; unde Ovidius: «His elisa iacet moles Nemea lacertis» etc.⁷

- 7 *Quarto*: adversus Theumesium leonem, nulla ex parte minus horribilem Nemeo, audaci processit pectore, prostratumque iugulavit. Cuius facti in *Thebaide* meminit Statius, dicens: «Illius in speciem, quem per theumesia Tempe Amphyrioniades fractum iuvenilibus armis Ante Cleonei vestitur prelia monstri» etc.⁸
- 8 *Quinto*: autem aprum Menalium cuncta vastantem cepit. Ex quo Seneca ubi supra: «Solitumque densis hispidum Erimanti iugis Arcadia, quater nemora Menalium suem» etc.⁹ Et, ut dicit Lactantius,¹⁰ hunc aprum vivum detulit Euristeo.
- 9 *Sexto*: cervam eneos habentem pedes et aurea cornua, Menali nemoris hospitam, quam nemo poterat cursu contingere, ipse cursu superavit atque cepit. De qua sic Seneca ubi supra: «Menali pernix fera, Multo decorum preferens auro caput Deprensa cursu» etc.¹¹
- 10 *Septimo*: arcu Stynphalidas occidit aves, Arpyas scilicet, de quibus sic idem Seneca: «Solitasque pennis condere obductis diem Petiit ab ipsis nubibus Stynphalidas» etc.¹²
- 11 *Octavo*: taurum, quem victor Theseus a Creta detulerat et ob insolentiam Atticam regionem vastabat, deprehendit. De quo tauro supra ubi De Pasiphe.¹³ Cuius mentionem ubi supra Seneca faciens, dicit: «Taurumque centum non levem populis metum» etc.¹⁴
- 12 *Nono*: Acheloum superavit, cuius facti fabula ubi supra de Acheloo.¹⁵ De quo Ovidius: «Vosne, manus, validi pressistis cornua tauri?» etc.¹⁶

Fig. 3. Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, voll. VII-VIII, Mondadori, Milano 1998, pp. 1268-1269.

suo valore, in luogo del mantello. Da qui Ovidio: «Da queste braccia giace abbattuta la mole del leone Nemeo» ecc.

Quarta fatica. Contro il leone Teumesio, per nulla meno or- 7
rendo del Nemeo, avanzò con cuore audace e lo strozzò, dopo
averlo abbattuto. Di questa impresa fa ricordo Stazio nella
Thebais: «Simile a quello (leone) che ancor giovane Ercole uc-
cise, nelle valli del Teumesio e della cui pelle si vestì, prima
della lotta con il mostro Cleoneo» ecc.

Quinta fatica. Catturò il cinghiale Menalio, che tutto deva- 8
stava. Da ciò Seneca citato: «[Perché ricordare] il cinghiale
Menalio, solito a scuotere irsuto, nei folti gioghi di Erimanto, i
boschi di Arcadia?» ecc. E, come dice Lattanzio, questo cin-
ghiale, Ercole lo portò vivo ad Euristeo.

Sesta fatica. Vinse nella corsa e catturò la cerva che abitava il 9
bosco Menalio, coi piedi di rame e le corna d'oro, che nessuno
poteva vincere nella corsa. Di essa così Seneca nel passo citato:
«La veloce cerva del Menalo che mostrava il capo adorno di
molto oro, fu presa in corsa» ecc.

Settima fatica. Con l'arco uccise gli uccelli Stinfalidi, cioè le 10
Arpie, delle quali lo stesso Seneca: «Assalì gli uccelli Stinfalidi
che, dall'alto delle nubi, eran soliti oscurare il giorno con le ali
stese sopra di esso» ecc.

Ottava fatica. Catturò il toro (che Teseo aveva portato vitto- 11
rioso da Creta) che devastava, con la sua violenza, la regione
dell'Attica. Di questo toro ho detto sopra nel capitolo su Pasi-
fae. Di esso è ricordo in Seneca, che dice: «Il toro, grosso spa-
vento a cento città» ecc.

Nona fatica. Vinse Acheloo nella vicenda di cui ho scritto 12
nel capitolo su di lui. Del quale scrive Ovidio: «Voi, o mie ma-
ni, piegaste a terra le corna del toro possente?» ecc.

- 16 Octavo, Taurum, quem victor Theseus a Creta detulerat et ob insolentiam Atticam regionem vastabat, deprehendit. De quo tauro supra ubi de Pasyphe. Cuius mentionem ubi supra Seneca faciens, dicit: Seneca
- Taurumque centum non levem populis metum etc.
- 17 Nono, Acheloum superavit, cuius facti fabula ubi supra de Acheloo. De quo Ovidius: Ovidius
- Vosne, manus, validi pressistis comua tauri? etc.
- 18 Decimo, Dyomedem regem Tracie, cui mos erat hospites suos occidere et iumentis suis in cibum apponere, ipse superavit et occidit et eisdem iumentis manducandum apposuit. Unde idem Seneca: Seneca
- Quid stabula memorem diri Bistonii regis etc.
- 19 Undecimo, cum Busiris rex, Neptuni et Lybie filius, oras omnes Nylo adiacentes predator ingens infestaret et forenses hospites suis mactaret diis, accedens Hercules, eo superato, illam regionem pacatam redditi. Unde Ovidius: Ovidius
- Ergo ego fedantem peregrino templa cruore
Busirim domui etc.
- 20 Duodecimo, Lybiam petiit et Antheum, Terre filium, lucta superavit apud Summittum, Affrice civitatem, ut dicit Lactantius. De quo Ovidius idem dicit: Lactantius
- Sevoque alimenta parentis Antheo eripui etc.
- Huius fabulam scripsisse memini ubi de Antheo ipso.

16 Sen. *Herc. fur.* 230 17 Ov. *Met.* IX 186 • 18 Sen. *Herc. fur.* 226 • 19 Ov. *Met.* IX 182-183 • 20 Ov. *Met.* IX 183-184

16 quem victor] quem vicit *Ce*; detulerat et ob] detulerat ob *Ce Vp2 Ch P* detulerat ab *Vp* detulerat qui ob *Vp1*; tauro supra ubi] tauro ubi *Vp*; ubi supra Seneca faciens, dicit] faciens Seneca ubi supra, dicens *Vp* Seneca ubi supra faciens, dicit *Vp1 dicit* scritto con inchiostro diverso in *Vp2* • 18 occidere] mactare *Vp1*; apposuit] apponuit *Vp1* • 19 et forenses hospites] et forenses *Ce*: templa cruore] templa cruora *Ce Vp* tecta cruora *Vp1*

16 taurum, quem vicit Theseus a Creta detulerat et ab insolentiam Atticam regionem vastabat, deprehendit. De quo tauro supra ubi de Pasyphe.] taurum deprehendit, Atticam regionem vastantem. Aiunt enim Mynoem bellum adversus Athenienses initurum ora[*sse sopra ora*] Iovem, ut sibi victimam se dignam sacrificaturo concederet. Qui illi candidum preparavit taurum. Mynos autem tauri pulchritudine delectatus, alio sumpto, illum armentis suis prefecit, quare turbatus Iuppiter egit, ut illum Pasyphes coniunx amaret, et ex eo prolem susciperet. Hunc victor Theseus in Atticam detulit, ubi insolens factus provinciam omnem vexavit. Postremo ab Hercule captus occubuit • 17 Nono] nonam

Fig. 4. Pagina esemplificativa del nuovo modello di edizione.

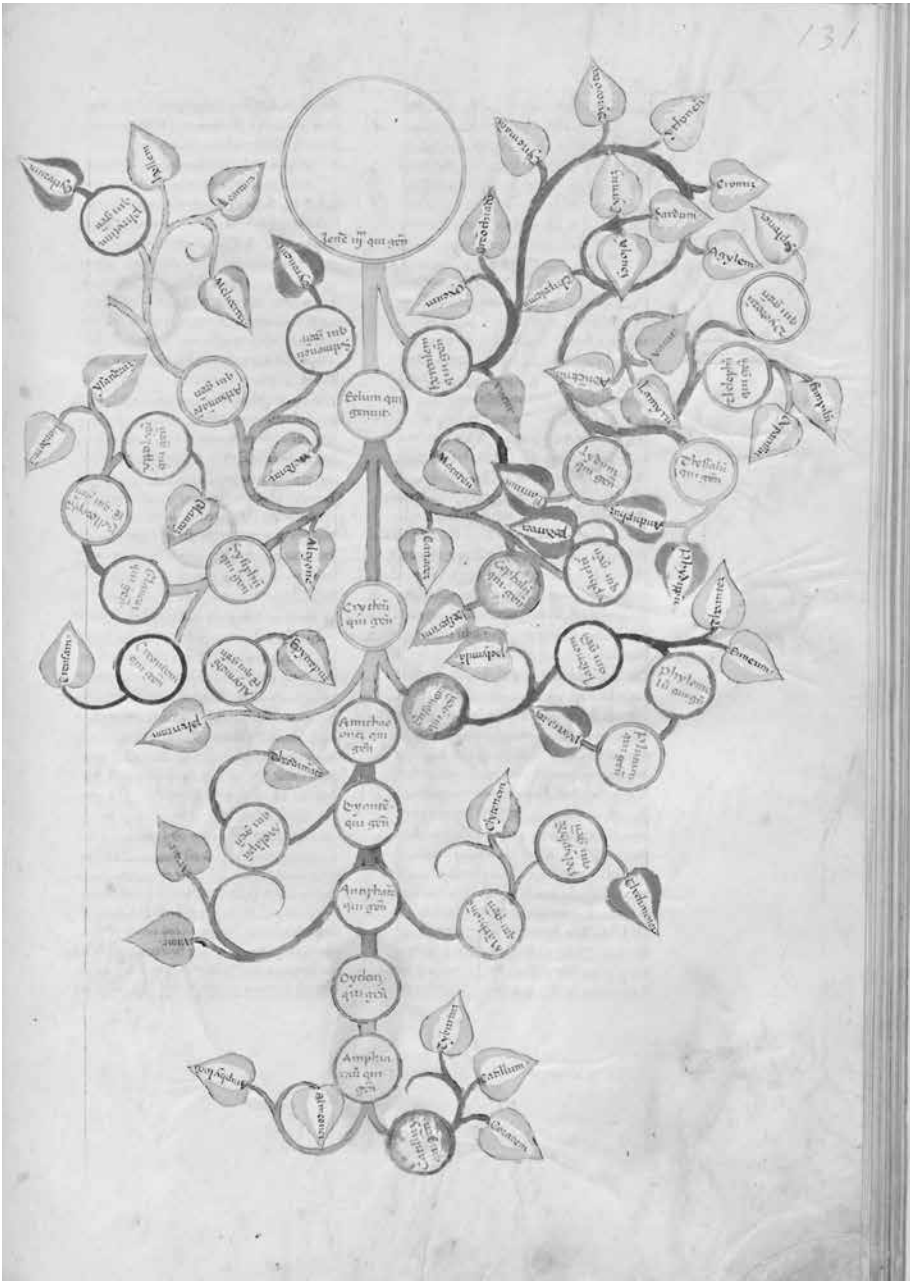


Fig. 5. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 52.9, f.131r.

BIBLIOGRAFIA

- Boccaccio Giovanni, *Genealogie deorum gentilium*, V. Romano (a cura di), Laterza, Bari 1951, 2 voll.
- Boccaccio Giovanni, *Epistole*, G. Auzzas (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1998, vol. V/1, pp. 493-856, pp. 674-689.
- Boccaccio Giovanni, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1998, vol. VII-VIII, pp. 11-1720.
- Branca V., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I. Un primo elenco dei codici e tre studi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1958.
- Branca V., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del Decameron, con due Appendici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991.
- Branca V. (a cura di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento. II. Opere d'arte d'origine italiana*, Einaudi, Torino 1999, vol. II.
- Cursi M., *La Tebaide restaurata dal Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 337-339.
- De Robertis T., Monti C.M., Petoletti M., Tanturli G., Zamponi S. (a cura di), *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Mandragora, Firenze 2013.
- Fiaschi S., *Genealogia deorum gentilium*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 171-176.
- Mazzetti M., *Boccaccio disegnatore. Per un'idea di "arte mobile"*, «Letteratura e Arte», 10, 2012, pp. 9-37.
- Monti C.M., *Boccaccio e Petrarca*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 33-40.
- Monti C.M., *La Genealogia e il De montibus: due parti di un unico progetto*, «Studi sul Boccaccio», 44, 2016, pp. 327-366.
- Monti C.M., *I danni della tradizione, l'umiltà dell'imperfezione. Boccaccio, la filologia e il pubblico*, in S. Costa, F. Gallo, S. Martinelli Tempesta, M. Petoletti (a cura di), *Filologia e società. Episodi e contesti lungo la storia*, Biblioteca Ambrosiana-Centro Ambrosiano, Milano, 2020, pp. 133-152.
- Pasut F., *Boccaccio disegnatore*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 51-59.
- Petrusi A., *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio*, Olschki, Firenze 1979.
- Ricchini D., *Per una nuova edizione critica e commentata di Boccaccio Genealogie: il capitolo De Hercule (XIII 1)*, Tesi di Laurea magistrale, Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia a.a. 2020-2021.
- Rovere V., *La produzione erudita: le Genealogie deorum gentilium e il De montibus*, in M. Fiorilla, I. Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Carocci, Roma 2021, pp. 197-216.
- Signorini M., *Considerazioni preliminari sulla biblioteca di Giovanni Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», 39, 2011, pp. 367-395.
- Zaccaria V., *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Olschki, Firenze 2001.

Angela Bottigliero

I CODICI DELLE TREDICI QUESTIONI D'AMORE: PRODUZIONE E DIFFUSIONE

Questo contributo si propone di indagare le modalità di circolazione della tradizione manoscritta delle questioni d'amore, estratte dal *Filocolo* di Boccaccio e trasmesse come unità testuali indipendenti, basandosi sull'analisi codicologica e paleografica dei codici che le tramandano.

Al principio del IV libro del *Filocolo*, Florio e i suoi compagni sono colpiti da una tempesta che li costringe a interrompere il viaggio alla ricerca di Biancifiore e a dimorare nella città di Napoli. La lunga sosta offre il pretesto per dar vita all'episodio delle questioni, quando il protagonista, in giro per la città partenopea, si imbatte in una festa e incontra uno degli invitati, Caleon, che lo esorta ad unirsi a loro. Durante le ore più calde della giornata, alcuni dei partecipanti decidono di ripararsi dalla calura e di intrattenersi dialogando sul tema dell'amore; eleggono una di loro, Fiammetta, regina della brigata e stabiliscono le regole del gioco. Le questioni d'amore sono tredici quanti i giovani riuniti; lo schema è fisso: ognuno presenta il proprio quesito; la regina fornisce una risposta; il proponente replica e, infine, la regina conferma la sua soluzione controbattendo alle ragioni enunciate dal suo interlocutore.

L'episodio è molto noto ed è stato variamente interpretato: c'è chi ne fornisce una lettura volta a coglierne il legame con la trama principale e chi ne ha evidenziato il ruolo di antecedente della più matura cornice del *Decameron*. Si è giunti a una rivalutazione del passo come elemento chiave nel percorso di formazione del protagonista a partire dalle riflessioni di Paolo Cherchi¹, riprese ed approfondite dai più recenti studi di Roberta Morosini, che descrive le questioni come «un momento fondamentale della poetica della metanoia, cioè della vicenda di evoluzione e acquisizione della maturità di Florio»². Nelle pagine critiche degli editori del testo, però, emerge un diverso orientamento, per cui l'episodio viene percepito come un'unità dotata di una propria autonomia narrativa, slegato dal contesto generale: Salvatore Battaglia lo definisce

¹ Al riguardo scrive P. Cherchi in *Sulle «questioni d'amore» nel Filocolo*, in Id., *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzeschi*, Bulzoni, Roma 1979, pp. 210-217, in particolare a p. 213: «[...] le "questioni" costituiscono una tappa meditativa, una sorta di breviario d'amore alla cui controluce andrebbe interpretata la storia di Florio: una specie di didascalia che trascrivendo in termini di *exemplum* il senso della *queste* di Florio, si trasforma poi in una suasiona per il protagonista. [...] le "questioni d'amore" sono in gran parte lo specchio e l'oggettivazione del dramma amoroso di Florio e Biancifiore. [...] sono il *sens* della vasta e apparentemente caotica *matière* del *Filocolo*».

² R. Morosini, *«Per difetto rintegrare»: una lettura del Filocolo di Giovanni Boccaccio*, Longo Editore, Ravenna 2004, p. 82.

«un'oasi sognante»³; Antonio Enzo Quaglio sottolinea come l'opera sia ricca di racconti satellite «nel tentativo di commentare la storia principale»⁴, anche se le questioni d'amore sono viste come l'unica divagazione non complementare alla trama del romanzo, una «lunga parentesi [...] che lettori interessati hanno tentato, sotto l'influenza del *Decameron*, di isolare dal contesto»⁵.

La lettura del brano come elemento testuale indipendente è stata senza dubbio influenzata dall'ampia circolazione di cui ha goduto, attraverso le numerose rielaborazioni, le traduzioni e gli adattamenti che hanno favorito la prima diffusione dell'opera al di là delle Alpi⁶. Ne sono un esempio, oltre al riuso da parte dello stesso Boccaccio della quarta e della tredicesima questione come fonte per due novelle del *Decameron* (rispettivamente la X, 5 e la X, 4), i rifacimenti degli imitatori quattrocenteschi, tra cui le *Definizioni* di Giovanni di Ser Minocchio⁷ e le due lezioni sui temi dell'amore e della gelosia di Benedetto Varchi⁸.

L'intera tradizione manoscritta del *Filocolo* si compone di 51 codici (la maggior parte integrali, altri parziali o frammentari)⁹, dipendenti da un archetipo, e si divide in due rami nettamente distinti ma entrambi caratterizzati da una massiccia presenza del fenomeno della contaminazione che si accentua negli esemplari del tardo Quattrocento, in concomitanza con la maggiore diffusione del romanzo. La tradizione manoscritta delle questioni in forma autonoma si distingue per la notevole compattezza di alcune scelte codicologiche ed è costituita dai seguenti codici:

1. Berlin, Staatsbibliothek-Preußischer Kulturbesitz, Hamilton 91 (B¹);
2. Cracovia, Biblioteka Jagiellońska, Ital. quart. 16 (B);
3. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ott. lat. 2151 (Vo);
4. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiano 936 (Vr¹);
5. Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 44.E.31 (RL);
6. Codice s.s., messo all'asta a Venezia il 5 maggio 2003 dalla casa Finarte Semenzato (VS)¹⁰.

³ Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, S. Battaglia (a cura di), Laterza, Bari 1938, p. 585.

⁴ Id., *Filocolo*, A.E. Quaglio (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1967, vol. I, pp. 46-970, a p. 53.

⁵ *Ibid.*

⁶ Per un approfondimento sulla circolazione dell'episodio al di fuori dell'Italia, si veda P. Rajna, *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo del Boccaccio*, «Romania», 31/121, 1902, pp. 28-36; per la sua fortuna in Francia, si veda S. D'Amico, *La fortuna del Filocolo in Francia nel secolo XVI*, «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 195-207 <<http://journals.openedition.org/cei/899>> (27/01).

⁷ Cfr. L. Surdich, *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, ETS, Pisa 1987, p. 13.

⁸ Cfr. R.R. Edwards, «Lessons meete to be followed»: *The European Reception of Boccaccio's "Questioni d'amore"*, «Textual Cultures», 10/2, 2016, pp. 146-163, a p. 149.

⁹ L'elenco più aggiornato della tradizione manoscritta dell'opera si può consultare in M. Corsi, *Boccaccio alla Sapienza: un frammento sconosciuto del "Filocolo" (e alcune novità intorno ad Andrea Lancia)*, «Critica del testo», 10/3, 2007, pp. 33-58, alle pp. 51-55.

¹⁰ Ai manoscritti elencati va aggiunto un ulteriore codice, appartenente a una collezione privata (ex ms. 11 della Biblioteca Venturi Lisci = FV): un esemplare del secondo quarto del sec. XV, cartaceo, di dimensioni medie, impaginato a una colonna e trascritto in una mercantesca

In un'ottica strettamente filologica, i tre testimoni (Vo, Vr¹ e RL) noti a Quaglio, editore del testo critico di riferimento, sono stati inseriti dallo studioso all'interno del ramo *alfa*, anche se «denunciano prove troppo scarse ai fini di un giudizio definitivo sulla disposizione entro il gruppo»¹¹ per la brevità della porzione di testo tramandata; gli altri invece non figurano nell'elenco dei manoscritti utilizzati per la sua edizione perché rintracciati solo successivamente. B¹² e B¹ sono stati, infatti, catalogati tra i codici irreperibili nell'articolo del filologo dedicato alla rassegna dei testimoni del romanzo¹³; di VS si ha notizia perché ne è stata pubblicata la scheda del catalogo d'asta nel 2003¹⁴.

Passando agli aspetti paleografici e codicologici, per poter ricavare le informazioni utili a una prima interpretazione della storia della tradizione delle tredici questioni d'amore, è stato necessario provvedere ad una descrizione dei codici che integrasse le più sintetiche schede fornite da Quaglio¹⁵; i principali dati acquisiti dal lavoro di catalogazione sono riportati in forma sinottica nella tabella che segue¹⁶:

	Data	Materia scrittoria	Dimensioni (mm)	Fascicolo prevalente	Tipologia grafica	Copista
Rossiano 936 (Vr ¹)	sec. XV, primo quarto	carta	280 x 199	quaderno	cancelleresca	Domenico Caronelli
Ital. quart. 16 (B)	sec. XV, terzo quarto	carta	220 x 145	quinterno	corsiva umanistica	

semicorsiva (cfr. ivi, p. 48); tuttavia, non essendo riuscita a esaminarlo, non ho potuto considerarlo in questa sede. Per le sigle assegnate ai codici, a eccezione del n° 6, cfr. V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I. Un primo elenco dei codici e tre studi*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1958, pp. 37-39 e Id., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del «Decameron» con due appendici*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1991, pp. 31-32.

¹¹ Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, A.E. Quaglio (a cura di), cit., p. 708.

¹² Una descrizione dettagliata di B si legge in R. Sosnowski (a cura di), *Manoscritti italiani della collezione berlinese conservati nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia (sec. XIII-XVI)*, Faculty of Philology, Jagiellonian University of Kraków, Cracovia 2012, pp. 91-95.

¹³ Cfr. A.E. Quaglio, *La tradizione del testo del «Filocolo»*, «Studi sul Boccaccio», 3, 1965, pp. 55-102, alle pp. 95-96.

¹⁴ *Venezia - Finarte Semenzato*. Asta 5 maggio 2003, «Studi sul Boccaccio», 31, 2003, pp. 27-28.

¹⁵ Cfr. A.E. Quaglio, *La tradizione del testo del «Filocolo»*, cit.

¹⁶ I codici Vo, Vr¹ e RL sono stati oggetto di una visione diretta; B e B¹ sono stati esaminati tramite le copie digitalizzate, liberamente consultabili sui siti delle biblioteche che li conservano, rispettivamente agli indirizzi: <<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SB-B00022AF3000000000>> e <<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=195178>>; per la descrizione di VS ci si è serviti della breve scheda contenuta nel volume già citato di «Studi sul Boccaccio» del 2003 a p. 27.

Ott. lat. 2151 (Vo)	sec. XV, terzo quarto	carta	232 x 166	quinterno	semigotica	
44.E.31 (RL)	1443/1444	carta	219 x 145	sesterno	mercantesca	Guido di Ser Francesco Guardi
Hamilton 91 (B ¹)	sec. XV, terzo quarto	carta	223 x 168	sesterno	mercantesca	
Codice s.s. (VS)	sec. XV, terzo quarto	carta	235 x 165	sesterno	mercantesca	

Vr¹ 17, confezionato nel corso del primo quarto del sec. XV, è un codice cartaceo di taglia medio-piccola, scritto in «una cancelleresca per così dire semplificata, priva cioè degli elementi grafici di maggiore eleganza»¹⁸, da Domenico Caronelli, figlio del notaio ser Franceschino Caronelli, originario di Conegliano e mercante, noto per aver copiato anche altri codici, tra cui un *Decameron* (ms. Rossiano 947), accomunato al manoscritto delle questioni da simili caratteristiche codicologiche (le dimensioni, l'impaginazione, la fascicolazione, la decorazione e l'uso della stessa carta)¹⁹; l'affinità tra i due codici lascia presumere che le due unità fossero state progettate per essere rilegate in un unico volume²⁰. Vr¹ presenta alcune peculiarità che lo distinguono dagli altri cinque testimoni del *corpus*; in particolare, l'impaginazione a doppia colonna del testo, la cui scelta è quasi certamente determinata dalla volontà di mantenere un'omogeneità con la copia del *Decameron*. La decorazione del codice si limita alle iniziali filigranate di mano del copista, alternate in blu e rosso, che introducono i singoli capitoli dell'episodio. Caronelli, attivo nell'area veneta, è un copista 'per passione'; nei due Rossiani, infatti, raccoglie per sé opere di diversa natura, legate tra loro dall'interesse dello scrivente per le visioni e i sogni, e le due di Boccaccio, selezionate tra le altre per una precoce percezione della vicinanza della struttura dell'episodio delle questioni e di quella dell'opera maggiore del Certaldese. Il Caronelli ha trascritto negli stessi anni un altro codice decameroniano, il ms. 30 della Biblioteca Civica Vincenzo Joppi di Udine, «il più antico esempio di raccolta

¹⁷ Il codice, integralmente digitalizzato, è consultabile all'indirizzo: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ross.936>.

¹⁸ M. Cursi, *Boccaccio a Yale: i codici conservati presso la Beinecke Rare Book and Manuscript Library (con alcune considerazioni sulla tradizione manoscritta del Filocolo)*, «Studi sul Boccaccio», 35, 2007, pp. 25-67, a p. 65.

¹⁹ Cfr. Id., *Due antiche sillogi decameroniane a Udine e una rigatura inconsueta*, in A. Ferracin e M. Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Forum, Udine 2014, pp. 263-282, alle pp. 266-267.

²⁰ Cfr. Id., *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Viella, Roma 2007, p. 54.

antologica di novelle decameroniane finora nota, anteriore di almeno trenta anni a quelle miscellanee di ambiente umanistico che si diffusero ampiamente intorno alla metà del sec. XV»²¹; un caso paragonabile a Vr¹, primo testimone dell'estratto del *Filocolo* che ne anticipa la trasmissione indipendente.

B (fig. 1) e Vo²² sono due codici miscellanei databili al terzo quarto del sec. XV, in cui le tredici questioni si inseriscono all'interno di raccolte di rime di poeti tre-quattrocenteschi e, in entrambi i casi, sono l'unico testo in prosa. B contiene il *Filostrato* come altra opera di una certa consistenza; Vo si apre con una vasta scelta di sonetti del Burchiello e, in base ai testi selezionati, si può ipotizzare che entrambe le sillogi siano state prodotte a Firenze.

I due codici ripropongono le caratteristiche tipiche dei libri miscellanei: sono prodotti umili, cartacei, privi di decorazioni, di formato medio-piccolo, scritti ognuno da una sola mano che ha l'abitudine di dividere i testi attraverso maiuscole distintive e spazi bianchi. La scrittura di B è una corsiva umanistica, quella di Vo è una semigotica che risente di forti influenze umanistiche. Lo schema di scrittura si differenzia in base al contenuto trascritto: a una colonna per le rime, a piena pagina per le questioni. Il sistema di scansione delle singole opere e l'utilizzo di carte bianche che separano le sezioni dei due codici sono indicatori di una pianificazione che «dimostra e documenta nei fattori del singolo libro una forte consapevolezza dell'identità di ciascuno dei testi registrati»²³. Che la maggior parte delle carte bianche siano posizionate al termine del fascicolo, quando la fine della trascrizione di un'opera non coincide con la fine dell'unità fascicolare, testimonia la volontà dei copisti di rendere autonome le diverse parti del *corpus*. Da un punto di vista codicologico, i due manoscritti presentano una struttura fascicolare coerente che rivela l'unitarietà della progettazione delle due antologie, come dimostra anche la segnatura di fascicolo visibile sulle carte di Vo, pur essendo molto probabile che essi siano il prodotto di una raccolta compiuta nel corso del tempo. La colorazione delle carte iniziali e finali delle sezioni di B, leggermente imbrunite rispetto alle altre, sembra suggerire che le singole unità siano state confezionate indipendentemente, rimaste slegate e rilegate insieme in un secondo momento; la miscellanea potrebbe rientrare nella categoria dei codici 'fluidi', così definiti da Franca Petrucci Nardelli:

Distinguendoli nettamente dai codici in carte sciolte che sono l'insieme di un *work in progress* [...], intendo riferirmi a quei codici, che pur avendo una loro identità di *corpus*, erano costituiti da fascicoli – o gruppi di fascicoli spesso fasciati da un singolo foglio bianco che fungeva da elemento di separazione

²¹ Id., *Produzione, tipologia, diffusione del Decameron fra Tre e Quattrocento. Note paleografiche e codicologiche*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 1/2, 1998, pp. 463-551, a p. 506.

²² La copia digitalizzata del codice è disponibile all'indirizzo: <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Ott.lat.2151>.

²³ A. Petrucci, *Introduzione*, in *Il codice miscellaneo: tipologie e funzioni*. Atti del convegno internazionale (Cassino, 14-17 maggio 2003), Università degli Studi di Cassino, Cassino 2004, pp. 3-16, a p. 8.

e di protezione – contenenti ciascuno una unità testuale completa (opera, capitolo, poesia, poemetto). Lasciati slegati e autonomi, in un ordine logico, ma non fisso, essi permettevano all'autore, quando si trattava di codici d'autore, o al collettore, quando si trattava di sillogi, di conferire loro una mobilità totale [...]. Codici (ma non lo erano) che permettevano al collettore di procedere casualmente alla raccolta dei pezzi di una silloge già determinata o di dare con facilità un ordine, dettato da rigore logico o da scelta personale, a testi andatisi più o meno casualmente raccogliendo²⁴.

Le analogie tra i due codici si riscontrano anche a livello contenutistico; i due volumi riportano, infatti, la stessa sezione di testo del *Filocolo* (IV, 17-71) e alcuni componimenti poetici in comune: *Venite in danza, o gente amorosa* (*editio minor*) di Leon Battista Alberti; *Lasso! che farò io poi che quel sole* di Antonio di Guido e *Perché l'opere mie mostran già il fiore* di Simone Serdini. La condivisione di una parte dei testi lascia ipotizzare una parentela tra i due manoscritti, da verificare sul piano filologico, secondo il principio per cui «se più codici miscellanei presentano gli stessi blocchi di testi nella stessa sequenza o anche in sequenza modificata essi sono certo legati da un rapporto di fratellanza o di discendenza»²⁵; in effetti, una recente indagine sulla frottole di Leon Battista Alberti conferma questo dato, collocando B all'interno della famiglia y, come collaterale di Vo²⁶.

RL (fig. 2) è l'unico codice sottoscritto²⁷, esemplato in una mercantesca ordinata e leggibile dal mercante fiorentino Guido di Ser Francesco Guardi, che ha trascritto anche la *Commedia* contenuta nel ms. Riccardiano 1115. Il manoscritto, datato 1443 (1444, se si tiene conto del calendario fiorentino), è un cartaceo di formato medio-piccolo, con testo a piena pagina, privo di annotazioni. Le partizioni testuali si distinguono grazie alla presenza di iniziali semplici in blu e rosso, l'*incipit* dell'opera è introdotto da un'iniziale filigranata; il testo è preceduto e seguito da rubriche che ne segnalano l'inizio e la fine.

B¹ (fig. 3) e VS sono ritrovamenti recenti, verosimilmente esemplati dallo stesso copista, anche se l'identità di mano non può essere affermata con certezza perché non è stato possibile analizzare direttamente VS; dalla riproduzione della prima carta visibile nel volume «Studi sul Boccaccio» del 2003

²⁴ F. Petrucci Nardelli, *Per una storia del libro manoscritto volgare*, cit., p. 508.

²⁵ S. Gentile e S. Rizzo, *Per una tipologia delle miscellanee umanistiche*, in *Il codice miscellaneo*, cit., pp. 379-407, alle pp. 405-406.

²⁶ Cfr. J. Miszalska, *The poems of 15th century Tuscan poets in the manuscript ital. quart. 16*, «Fibula», 2/3, 2009, pp. 32-38. Il testo critico della redazione minore della frottole – edito in Leon Battista Alberti, *Rime e versioni poetiche*, G. Gorni (a cura di), Ricciardi, Milano-Napoli 1975, pp. 154-164 (testo) e pp. 140-142 (nota al testo) – è stato ricostruito dal curatore sulla base di 7 testimoni, i quali comprendono Vo (collocato nella famiglia y) ma non il codice di Cracovia, che è stato segnalato successivamente come esemplare latore del componimento in L. Bertolini, *Come pubblicava l'Alberti: ipotesi preliminari*, in M. Zaccarello e L. Tomasin (a cura di), *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, pp. 219-240, a p. 221, nota 5.

²⁷ La sottoscrizione è a f. 55v: «Questo libro sie di Guido di ser Francesco Ghuardi scritto di sua propria mano a dì III di gennaio 1443».

è, però, possibile riscontrare forti somiglianze con la scrittura di B¹, molto caratterizzata e riconoscibile: la tipologia grafica adottata è una mercantesca che si ibrida con elementi tipici della scrittura umanistica. I tratti che maggiormente la definiscono sono: la forma a goccia della *O* iniziale (f. 2r, l. 1 *Poi*); la morfologia del gruppo *ch* e della *e* raddoppiata (f. 2r, l. 1 *che*); l'uso della *y* al posto della *i* (f. 2r, l. 5 *ayre*) e l'abitudine di allungare le *i* in posizione finale di parola (f. 2r, l. 6 *salati liti*).

La fisionomia di VS suggerisce una parentela tra i due testimoni, che condividono le stesse scelte codicologiche: entrambi sono cartacei, di formato medio-piccolo, con testo a piena pagina. La decorazione di B¹ è mediamente elaborata: un'iniziale miniata segnala l'*incipit* dell'opera; iniziali filigranate in blu e rosso introducono i singoli capitoli delle tredici questioni. Di VS conserviamo unicamente la testimonianza dell'iniziale miniata, che presenta le stesse dimensioni di quella di B¹ (12 righe), ma un motivo ornamentale diverso. Dei codici del *corpus*, solo questi ultimi sono latori di un compendio che riassume gli avvenimenti precedenti e quelli successivi all'intermezzo napoletano, una sorta di cornice in cui è racchiuso l'episodio. I due manoscritti sono accomunati verosimilmente anche dalla quantità di testo che tramandano (si consideri che di VS è documentato solo l'*incipit*): insieme a Vr¹, estrapolano dal romanzo i capp. 14-72; la selezione operata non corrisponde a quella degli altri codici, che ritagliano l'episodio in modo differente: Vo e B recano i capp. 17-71; RL i capp. 13-72. Le caratteristiche codicologiche, paleografiche e testuali, del tutto compatibili, fanno quindi presumere che B¹ e VS siano stati confezionati da uno stesso copista 'a prezzo' su commissione²⁸, riproducendo un medesimo modello, in un momento in cui la tradizione delle questioni d'amore si era probabilmente già consolidata.

Riassumendo, i codici del piccolo *corpus* fin qui esaminato sono databili tra il secondo e il terzo quarto del XV secolo, ad eccezione di Vr¹; la maggior parte di essi è riconducibile all'area centro-settentrionale, in particolare a Firenze e a Venezia, che dalla metà del sec. XIV e per tutto il sec. XV furono i due maggiori centri di produzione libraria, e risponde ai modelli grafico-librari attraverso cui si veicolavano le opere in volgare: cartacei, di dimensioni contenute, con il testo disposto a piena pagina. Le scritture, anche se riconducibili a tipologie grafiche diverse, sono corsive usuali; la decorazione è in genere di medio livello, quando non è assente. La fascicolazione è l'elemento meno costante: le due miscellanee sono strutturate in quinterni, i due codici gemelli e RL in sesterni e Vr¹ in quaderni. Quest'ultimo, come è già stato evidenziato, costituisce un *unicum* rispetto agli altri esemplari per diversi aspetti; dati gli anni di realizzazione del manoscritto, da collocare nel

²⁸ Cfr. M. Cursi, *Il Decameron*, cit., p. 57: «Identificare un codice trascritto su commissione è possibile da un lato basandosi sulla rilevazione di particolari abitudini di copia [...], dall'altro affidandosi ad una sistematica esplorazione della tradizione manoscritta di una determinata opera; l'attribuzione alla stessa mano di più codici rappresenta, a tale riguardo, un segnale molto significativo, per non dire decisivo».

primo quarto del sec. XV, si può ipotizzare che sia stato confezionato in un periodo in cui la tradizione delle sole questioni non si era affermata e, quindi, non vi era ancora un modello librario da seguire.

Quanto alla destinazione, si distinguono i codici prodotti per sé (Vr¹ e RL) che rientrano nel «fenomeno dipendente da quella nuova e più estesa “libertà di scrivere”, propria dell’alfabeta di cultura volgare della società cittadina italiana»²⁹, realizzati da coloro che «non volevano soltanto scrivere per necessità, ma anche leggere per apprendere, per educarsi religiosamente e per divertirsi»³⁰; e quelli prodotti su commissione (in particolare, B¹ e VS) destinati a un «pubblico di matrice mercantile», che «non era interessato ad un libro dall’aspetto prestigioso e quindi non aveva né la necessità né il desiderio di rivolgersi a botteghe o copisti privati di altissimo livello e costi»³¹. Esiste sicuramente un forte legame tra la produzione manoscritta delle questioni d’amore e l’ambiente mercantile, che sembra esserne il principale vettore di diffusione³²: due sono i codici trascritti da mercanti (Vr¹ e RL), quattro sono vergati in mercantesca (RL, B¹, FV, VS) e, tra questi, due presentano forme di ibridismo grafico, tipiche della seconda metà del sec. XV. A tal proposito, in una riflessione sulla mercantesca che si basa sui dati raccolti nei volumi dei *Manoscritti Datati d’Italia*, Irene Ceccherini scrive:

Colpisce [...] constatare quanto sia elevato il numero dei codici in mercantesca “ibrida”, più della metà di quelli in mercantesca “pura”. Colpisce perché invita a ripensare il giudizio che si è spesso formulato sulla mercantesca, vista come una scrittura povera, così come la cultura dei copisti che la impiegano. I manoscritti datati sembrano [...] invitarci a non compiere associazioni automatiche tra lo statuto sociale dei copisti e le loro scelte grafiche. La mercantesca è sì la scrittura di lanaiuoli e calzolari [...], ma è nota anche a personalità provenienti da famiglie di banchieri, la cui scrittura, tutt’altro che povera, mostra la conoscenza anche della tradizione grafica umanistica [...]; infine la mercantesca è nota anche a copisti di professione, che la impiegano come stile grafico alla pari di altre scritture³³.

²⁹ A. Petrucci, *Il libro manoscritto*, in Id., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Carocci, Roma 2017, pp. 11-44, a p. 25.

³⁰ Id., *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana*, cit., pp. 127-246, a p. 174.

³¹ M. Cursi, *Il Decameron*, cit., p. 56.

³² Lo stretto rapporto tra l’ambiente mercantile e la diffusione dei testi in volgare è documentato anche dai risultati dell’analisi codicologica e paleografica di tradizioni manoscritte di altre opere (oltre al *Decameron*, ne sono un esempio *Amorosa visione* e *Convivio*: cfr. Petrucci Nardelli, *Per una storia del libro manoscritto volgare*, cit. e I. Ceccherini, *Convivio*, in E. Malato e A. Mazzucchi [a cura di], *Dante. Fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*. Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale [Roma, maggio-ottobre 2015], Salerno Editrice, Roma 2015, pp. 383-400).

³³ I. Ceccherini, *Per una storia della mercantesca attraverso i manoscritti datati*, in T. De Robertis e N. Giovè Marchioli (a cura di), *Catalogazione, storia della scrittura, storia del libro. I manoscritti datati d’Italia vent’anni dopo*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017, pp. 21-48, alle pp. 31-32.

La scrittura mercantesca, infatti, rappresentò nel Quattrocento la scrittura dell'uso di tutti gli alfabetizzati monolingui e acquistò nel corso del secolo una sua dignità di scrittura libraria per i testi in volgare; i codici in questa tipologia grafica subirono un incremento di produzione all'inizio del secolo, sia quelli di buon livello che quelli di scarsa fattura, esemplati non solo da copisti 'per passione' ma anche da professionisti; si generò quindi un mercato di codici che provvedeva a soddisfare esigenze diverse da quelle di chi commissionava codici conformi ad alti standard.

In conclusione, è possibile affermare che la storia della tradizione delle tredici questioni d'amore ha avuto origine probabilmente in area veneta nel primo quarto del secolo XV e si è consolidata nel terzo quarto dello stesso secolo; responsabili della produzione e della diffusione dei codici sono per la maggior parte personaggi appartenenti all'ambiente mercantile e le caratteristiche codicologiche convergono verso un unico modello librario: volumi facilmente trasportabili e finalizzati alla lettura o allo studio.

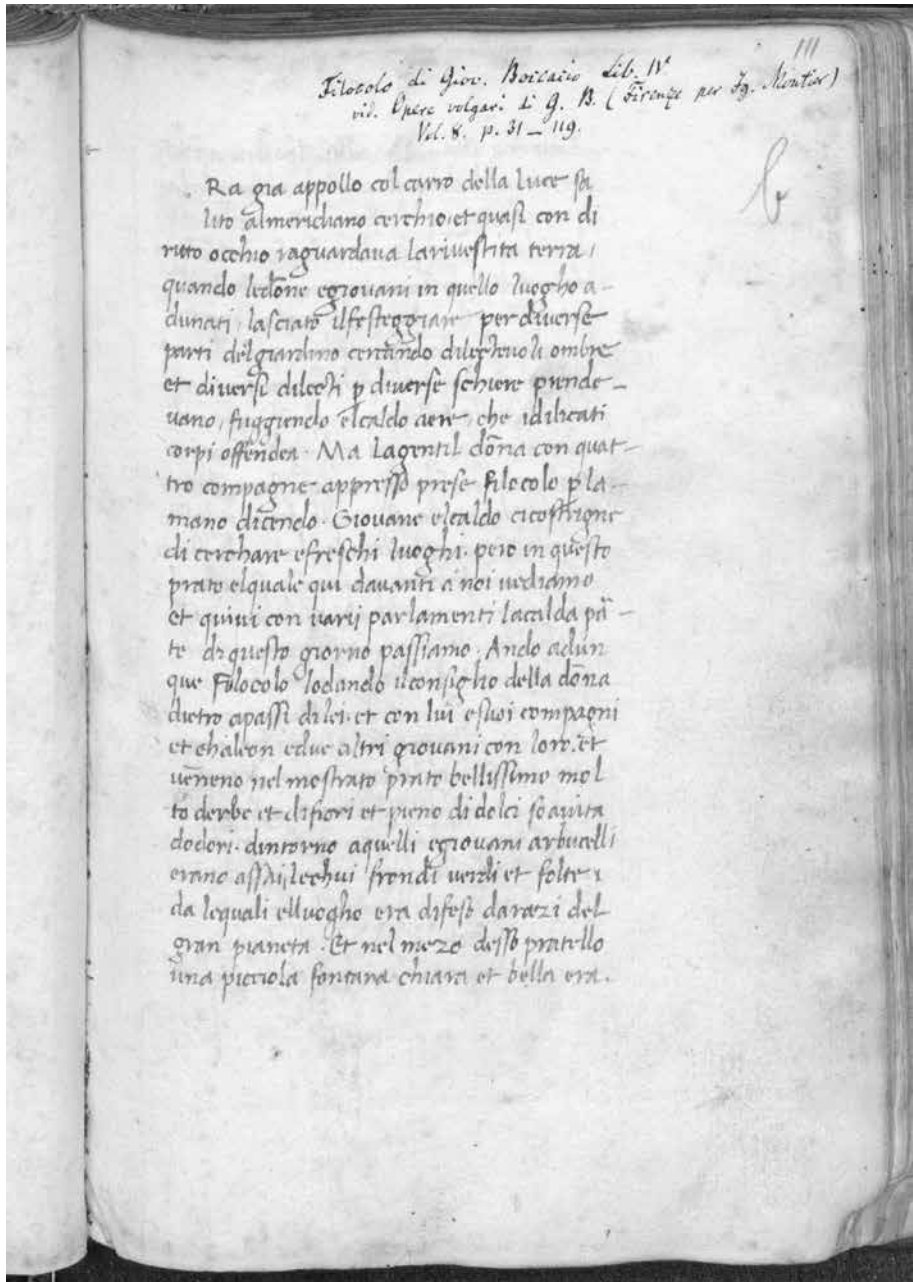


Fig. 1. Cracovia, Biblioteka Jagiellońska, Ital. quart. 16, f. 111r.

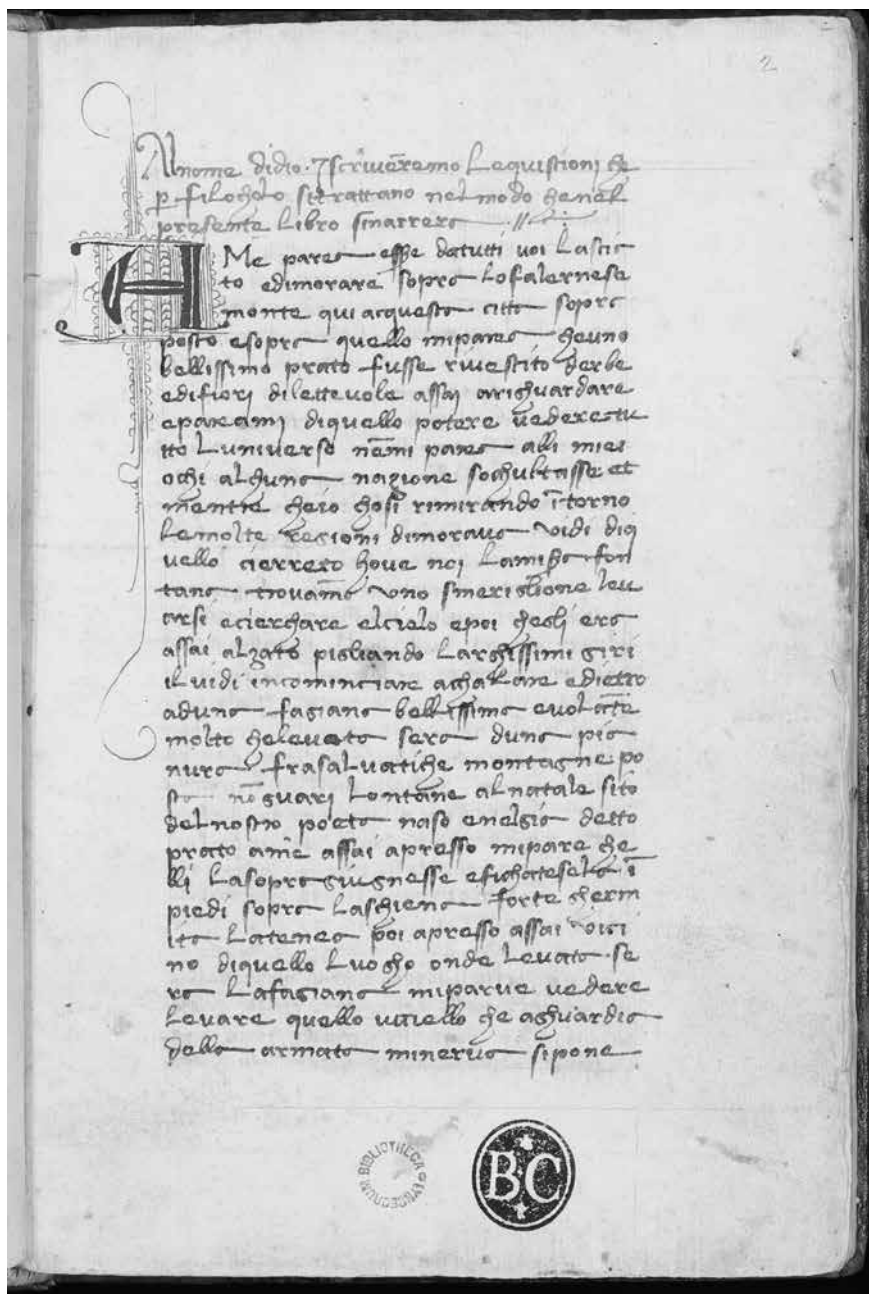


Fig. 2. Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana, 44.E.31, f. 2r.

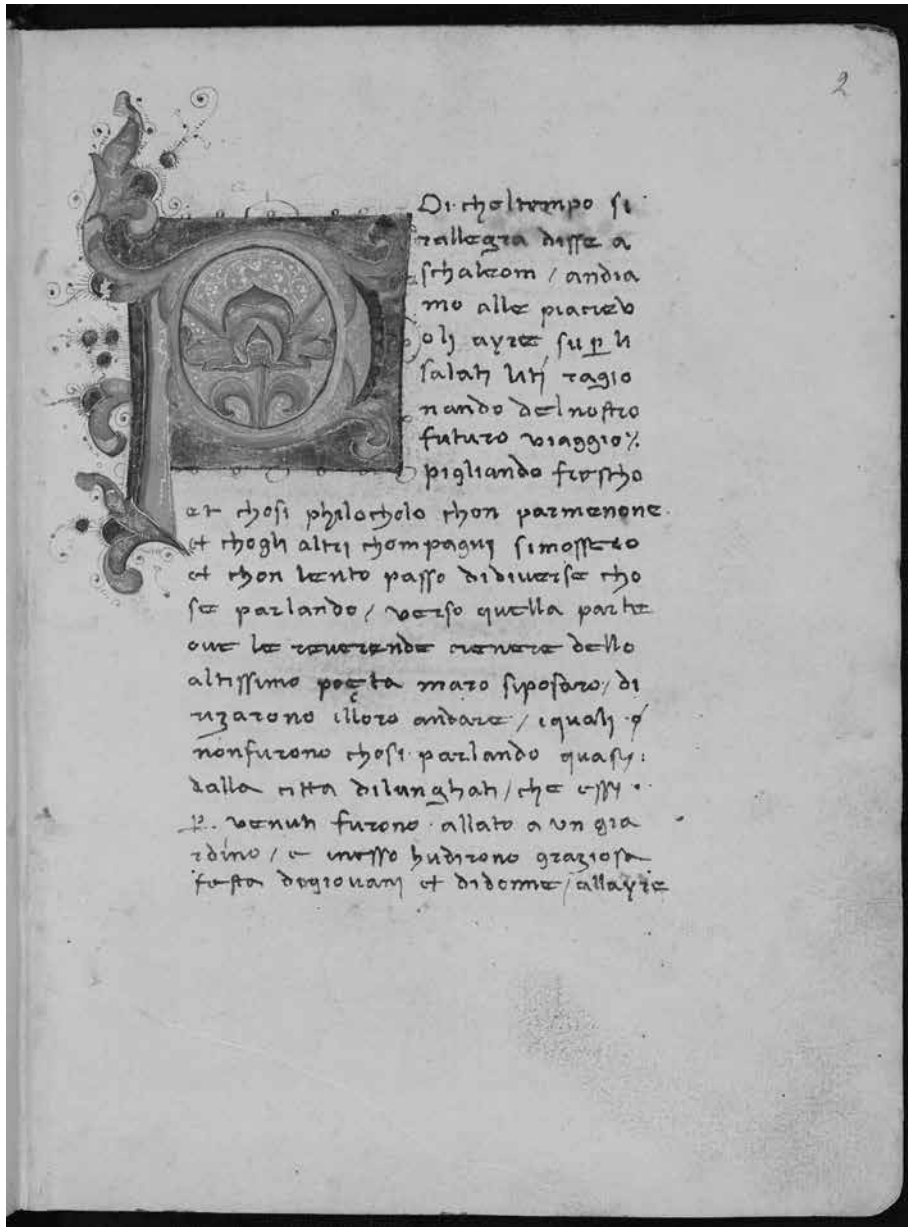


Fig. 3. Berlino, Staatsbibliothek zu Berlin, Hamilton 91, f. 2r.

BIBLIOGRAFIA

- Alberti Leon Battista, *Rime e versioni poetiche*, G. Gorni (a cura di), Ricciardi, Milano-Napoli 1975.
- Bertolini L., *Come pubblicava l'Alberti: ipotesi preliminari*, in M. Zaccarello e L. Tomasini (a cura di), *Storia della lingua e filologia. Per Alfredo Stussi nel suo sessantacinquesimo compleanno*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, pp. 219-240.
- Boccaccio Giovanni, *Filocolo*, S. Battaglia (a cura di), Laterza, Bari 1938.
- Boccaccio Giovanni, *Filocolo*, A. E. Quaglio (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1967, vol. I, pp. 46-970.
- Branca V., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I. Un primo elenco dei codici e tre studi*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1958.
- Branca V., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del «Decameron» con due appendici*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1991.
- Ceccherini I., *Convivio*, in E. Malato e A. Mazzucchi (a cura di), *Dante. Fra il settecentocinquantesimo anniversario della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*. Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale (Roma, maggio-ottobre 2015), Salerno Editrice, Roma 2015, pp. 383-400.
- Ceccherini I., *Per una storia della mercantesca attraverso i manoscritti datati*, in T. De Robertis e N. Giovè Marchioli (a cura di), *Catalogazione, storia della scrittura, storia del libro. I manoscritti datati d'Italia vent'anni dopo*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2017, pp. 21-48.
- Cherchi P., *Sulle «questioni d'amore» nel Filocolo*, in Id., *Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzati*, Bulzoni, Roma 1979, pp. 210-217.
- Crisci E., Pecere O. (a cura di), *Il codice miscelaneo: tipologie e funzioni*. Atti del convegno internazionale (Cassino, 14-17 maggio 2003), Università degli Studi di Cassino, Cassino 2004.
- Cursi M., *Produzione, tipologia, diffusione del Decameron fra Tre e Quattrocento. Note paleografiche e codicologiche*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 1/2, 1998, pp. 463-551.
- Cursi M., *Boccaccio a Yale: i codici conservati presso la Beinecke Rare Book and Manuscript Library (con alcune considerazioni sulla tradizione manoscritta del Filocolo)*, «Studi sul Boccaccio», 35, 2007, pp. 25-67.
- Cursi M., *Boccaccio alla Sapienza: un frammento sconosciuto del «Filocolo» (e alcune novità intorno ad Andrea Lancia)*, «Critica del testo», 10/3, 2007, pp. 33-58.
- Cursi M., *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Viella, Roma 2007.
- Cursi M., *Due antiche sillogi decameroniane a Udine e una rigatura inconsueta*, in A. Ferracin e M. Venier (a cura di), *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, Forum, Udine 2014, pp. 263-282.
- D'Amico S., *La fortuna del Filocolo in Francia nel secolo XVI*, «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 195-207, <<http://journals.openedition.org/cei/899>> (27/01).
- Edwards R.R., *«Lessons meete to be followed»: The European Reception of Boccaccio's «Questioni d'amore»*, «Textual Cultures», 10/2, 2016, pp. 146-163.

- Gentile S., Rizzo S., *Per una tipologia delle miscellanee umanistiche*, in *Il codice miscellaneo*, cit., pp. 379-407.
- Miszalska J., *The poems of 15th century Tuscan poets in the manuscript ital. quart. 16*, «Fibula», 2/3, 2009, pp. 32-38.
- Morosini R., *«Per difetto reintegrare»: una lettura del Filocolo di Giovanni Boccaccio*, Longo Editore, Ravenna 2004.
- Petrucci A., *Introduzione*, in *Il codice miscellaneo*, cit., pp. 3-16.
- Petrucci A., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Carocci, Roma 2017.
- Petrucci A., *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, cit., pp. 11-44.
- Petrucci A., *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *Letteratura italiana*, cit., pp. 127-246.
- Petrucci Nardelli F., *Per una storia del libro manoscritto volgare. I codici dell'Amorosa* visione, «Rivista di letteratura italiana», 6, 1988, pp. 501-516.
- Quaglio A.E., *La tradizione del testo del «Filocolo»*, «Studi sul Boccaccio», 3, 1965, pp. 55-102.
- Rajna P., *L'episodio delle questioni d'amore nel Filocolo del Boccaccio*, «Romania», 31/121, 1902, pp. 28-36.
- Sosnowski R. (a cura di), *Manoscritti italiani della collezione berlinese conservati nella Biblioteca Jagellonica di Cracovia (sec. XIII-XVI)*, Faculty of Philology, Jagiellonian University of Kraków, Cracovia 2012.
- Surdich L., *La cornice di amore. Studi sul Boccaccio*, ETS, Pisa 1987.
- Venezia - *Finarte Semenzato*. Asta 5 maggio 2003, «Studi sul Boccaccio», 31, 2003, pp. 27-28.

Claudia Palmieri

«CON L'ISTESSO FIORE DI BEL PARLARE». LE LEZIONI SUL *DECAMERON* DI GIOVANNI GAETANO BOTTARI PER L'ACCADEMIA DELLA CRUSCA

In questo contributo si intende presentare la serie di lezioni di Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775) composte per l'Accademia della Crusca e dedicate al *Decameron*. Sarà delineato il contesto del sodalizio fiorentino nella prima metà del Settecento all'interno del quale trova spazio la lettura di questi testi; saranno evidenziate alcune caratteristiche linguistiche e testuali; sarà proposto un approfondimento su alcune lezioni; infine sarà indagato l'accoglimento dell'edizione a stampa delle lezioni nella quinta edizione del *Vocabolario* della Crusca.

1. Le lezioni sul Decameron di Giovanni Gaetano Bottari nel contesto culturale fiorentino della prima metà del Settecento

Nei diari settecenteschi dell'Accademia della Crusca, il *Diario dell'Informé*¹ e il *Diario dello Schermito*², sono illustrate le attività alle quali gli accademici si dedicavano durante le tornate abituali. Di frequente, oltre alla presentazione di nuovi membri e alle elezioni delle cariche di governo del sodalizio, venivano lette da uno degli accademici delle lezioni, ovvero dei discorsi, sopra vari argomenti. Nel tracciare la storia dell'Accademia attraverso i secoli, Severina Parodi ha dimostrato come porre l'attenzione sui temi delle lezioni permetta di individuare il mutamento degli interessi culturali degli accademici tra Sei e Settecento:

Perdurano ancora per poco le tendenze scientifiche del secolo precedente [...]. Ma, intanto, si vanno delineando nuovi interessi. L'uno è rivolto alla lingua toscana, alla quale, in quel periodo, sono dedicate sette lezioni del Salvini, due di Tommaso Bonaventuri, una di Rosso Antonio Martini [...]. All'interesse per la lingua si riconducono, ovviamente, anche quelle lezioni che trattano delle traduzioni (di Omero, Saffo, Teocrito, Plotino, Orazio, nonché Addison, del Salvini ed altri), dello studio delle lingue (Ferdinando Bartolommei, 1705), delle lodi del provenzale (Salvini, 1708), come pure la lezione sull'inglese e il toscano (Salvini, 1710) e le tre sul Vocabolario del Bottari (1724 e 1727).

¹ Archivio Storico dell'Accademia della Crusca "Severina Parodi" (ACF), fascetta (fasc.) 77. Questo diario prende il nome dall'accademico Informé, ovvero Alamanno Salviati (1669-1733), e raccoglie i verbali degli anni 1696-1728.

² ACF, fasc. 78. L'accademico Schermito è Andrea Alamanni (1697-1753), che tiene il suo diario ufficiale di verbali accademici negli anni tra il 1729 e il 1752.

Un altro filone accentua l'indirizzo filologico e orienta l'attenzione sul mondo antico, sfociando sull'antiquaria³.

Oltre alle lezioni sul *Vocabolario* di Giovanni Gaetano Bottari, nelle quali viene proposta una nuova suddivisione dei lavori per la quarta impressione (1729-1738) e una revisione delle edizioni precedenti⁴, vengono dedicate alla lingua anche altre dissertazioni. Il 3 agosto 1730, per esempio, Lorenzo Fabbri legge una lezione sulla lingua scritta e quella parlata, mentre il 30 agosto 1731 lo stesso accademico Lorenzo Fabbri presenta una lezione su questioni semantiche ed etimologiche, analizzando le voci *scilinguagnolo* e *mallevadore* del *Vocabolario* della Crusca.

Le lezioni di Bottari sul lavoro lessicografico⁵ furono di grande importanza per i deputati alla nuova impressione, ma la sua produzione di lezioni per la Crusca non si limita ad esse. Per decenni i discorsi scritti da Bottari intrattengono gli accademici che partecipano alle tornate accademiche. Nell'estate del 1729 Bottari compone e legge agli accademici tre lezioni sul terremoto⁶. Nell'aprile del 1742 propone invece due lezioni su Tito Livio. Nella sua ricca produzione risalta la serie di lezioni dedicate al *Decameron*, la cui lettura continua in Crusca anche dopo il suo trasferimento da Firenze a Roma per seguire la famiglia Corsini nel 1730. Come testimoniano le lettere mandate dal vicesegretario Andrea Alamanni a Bottari, l'invio di lezioni da leggere in Accademia da parte di quest'ultimo era fondamentale per mantenere attivo il sodalizio⁷.

³ S. Parodi, *Quattro secoli di Crusca. 1583-1983*, Accademia della Crusca, Firenze 1983, p. 88.

⁴ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, appresso Domenico Manni, Firenze 1729-1738. Sulla storia della quarta edizione del *Vocabolario degli Accademici*, vd. E. Salvatore, «Non è questa impresa da pigliare a gabbo». *Giovanni Gaetano Bottari filologo e lessicografo per la IV Crusca*, Accademia della Crusca, Firenze 2016.

⁵ Sulle prime due lezioni dedicate al *Vocabolario*, lette nel 1724, vd. F. Cialdini, *Le lezioni accademiche alla Crusca fra Seicento e Settecento*, in C. Tarallo (a cura di), *Le Accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari*, Edizioni Università per Stranieri di Siena, Siena 2020, pp. 145-159.

⁶ Bottari compone e pronuncia questi discorsi in seguito a un terremoto avvertito in Toscana il 23 giugno 1729. Su queste lezioni vd. C. Palmieri, «Parlando del tremore della terra». *Aspetti lessicali di tre lezioni accademiche di Giovanni Gaetano Bottari*, «Studi di lessicografia italiana», 38, 2021, pp. 221-276; Ead., «Quell'accidente naturale, che tremoto comunemente s'appella»: *l'uso delle fonti nelle tre Lezioni sul terremoto di Giovanni Gaetano Bottari*, in P. Kuon, M. Pagano (a cura di), *Letteratura e Fisica*, Franco Cesati, Firenze 2022, pp. 23-30.

⁷ Andrea Alamanni è, insieme a Bottari e Rosso Antonio Martini (1696-1762), uno dei principali compilatori della quarta Crusca. Oltre all'attività lessicografica, nella Crusca Alamanni svolge, dal 1728, anche le funzioni di segretario, anche se ufficialmente è solo vicesegretario. Lo Schermito era, perciò, responsabile del diario ufficiale di verbali, della corrispondenza della Crusca e dell'organizzazione delle attività delle tornate. Alamanni e Bottari erano legati da un profondo legame di amicizia. La maggior parte lettere che Alamanni ha indirizzato all'amico Bottari tra il 1722 e il 1753 sono conservate nelle fascette 103 e 104 dell'Archivio della Crusca. In esse si ritrovano anche riferimenti alle lezioni sul *Decameron*. Cfr. quanto Alamanni, rivolgendosi a Bottari, dice in una lettera del 4 aprile 1747: «Quanto alle vostre Lezioni, appigliatevi pure a tutt'altro partito, che a quello di sopprimerle, perché a questo mi

La serie di trentatré lezioni su Boccaccio viene letta nella Crusca entro un arco di tempo di quasi quarant'anni (1725-1764)⁸. Nelle lezioni lo studioso si propone di dimostrare la grandezza dell'opera boccacciana e di difendere il Certaldese dalle ingiuste critiche mosse dai suoi detrattori. Eugenio Salvatore ha inserito le lezioni di Bottari sul *Decameron* nel contesto culturale della Firenze della prima metà del Settecento, all'interno del quale i discorsi dedicati al *Centonovelle* sono solo uno degli indizi dell'interesse per l'opera boccacciana in quel periodo⁹. A conferma di questo interesse, in quel secolo l'azione della censura inquisitoriale non ha impedito la pubblicazione di edizioni illegali del *Decameron*. In particolare, Salvatore ne menziona due, una del 1718¹⁰ e una del 1725¹¹. L'edizione del 1718 è addirittura citata nella *Tavola delle Abbreviature* della quarta Crusca¹². Caterina Canneti ha incluso questa edizione settecentesca in una sua indagine sulla presenza del *Decameron* nelle prime quattro impressioni del *Vocabolario*, che ha permesso di rilevare anche il ricorso a edizioni non purgate da parte dei compilatori¹³.

Originariamente composte per un pubblico ristretto e ben preciso, gli accademici della Crusca, le lezioni di Bottari vengono pubblicate in due volumi nel 1818 a cura di Francesco Grazzini. Nell'introduzione a questa edizione vengono fornite alcune interessanti informazioni. Il curatore informa i lettori del fatto che le lezioni erano state composte per la Crusca e che il loro autore si era particolarmente distinto all'interno dell'Accademia, «tra i socj della quale quanto fosse meritevole per le fatiche a pro di essa intraprese, e con ottima riuscita compiute, può vedersi nel Diario della medesima MS. nella

dichiaro che non concorrerò mai» (ACF, fasc. 104, f. 14r). Nell'Archivio Storico della Crusca sono conservate anche due altre fascette, che costituiscono le Carte Andrea Alamanni, in cui sono raccolte oltre duecentosettanta lettere scritte tra il 1728 e il 1753. Nelle Carte Alamanni sono custodite le lettere inviate all'Accademia durante il periodo in cui Alamanni gestiva la segreteria, oltre alle minute delle lettere che lo stesso vicesegretario inviava per conto della Crusca (ACF, fasc. 107 e 108). Sulla figura di Alamanni, vd. M.A. Morelli Timpanaro, *Andrea Maria e Vincenzio Maria Alamanni nella società fiorentina del '700*, «Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea», 37-38, 1985-1986, pp. 285-416.

⁸ Le novelle oggetto delle dissertazioni di Bottari sono le seguenti: I, 1-4; I, 6; II, 1-2; V, 8; VI, 10; VII, 1; VIII, 6; VIII, 9; IX, 5; X, 5; X, 9.

⁹ Vd. E. Salvatore, *La fortuna del Decameron nella Firenze di primo Settecento*, in G. Frosini, S. Zamponi (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 25 giugno 2015), FUP, Firenze 2015, pp. 13-22.

¹⁰ Giovanni Boccaccio, *Del Decamerone di messer Giovanni Boccacci cittadino fiorentino*, [a cura di L. Ciccarelli], In Amsterdamo [Napoli] 1718.

¹¹ *Il Decameron di messer Giovanni Boccaccio. Del 1527*, [a cura di P. Rollì], per Tommaso Edlin, Londra 1725.

¹² *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, cit., vol. VI, p. 16.

¹³ C. Canneti, *Boccaccio, il Decameron e la Crusca: le fonti spogliate dagli Accademici*, in G. Frosini (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019), FUP, Firenze 2020, pp. 247-270. Sulle citazioni testuali dalle novelle presenti nel *Vocabolario* della Crusca, vd. anche M. Durante, *Il «Decameron» dentro la prima Crusca*, «Studi sul Boccaccio», 30, 2002, pp. 169-192.

Magliabechiana»¹⁴. Grazzini non manca, inoltre, di sottolineare il valore dei testi di Bottari rispetto al gran numero di scritti dedicati a Boccaccio.

Ma in sì gran copia di libri, ove si è mai estesamente rilevato l'altissimo pregio, che in se racchiude il Decamerone, che tutti conoscono, moltissimi leggono, e pochi ne sanno l'oggetto? Chi ha dimostrato quale sia l'utilità più importante, che se ne possa cautamente leggendolo, ricavare? Chi ha impreso a giustificare l'autore dalle ingiuste imputazioni e dalle atroci calunnie, con cui si tentò di farlo comparire in quell'opera reo di miscredenza, e poi ai venerandi dommi di Santa Chiesa, e alle di lei savie determinazioni riverente, e precursore perfino in fatto di Religione degli eretici? Ecco appunto i principali argomenti delle Lezioni di Monsignor Giovanni Bottari, che si danno al pubblico¹⁵.

Grazzini riporta nell'introduzione anche informazioni sul manoscritto da cui ha tratto i testi: «il MS., che ora si stampa, è il più pregevole e al di sopra di qualunque altro potesse servire a farne una qualche diversa pubblicazione; perocché quello è appunto, che il Bottari stesso lasciò morendo al suo intimo amico ed erede Monsignor Pier Francesco Foggini»¹⁶. Per concessione dei discendenti di quest'ultimo Grazzini consulta, quindi, il manoscritto delle lezioni e decide di curarne l'edizione a stampa:

Ma dopo aver preparato quanto richiedeasi a tal uopo, e dopo averne dato avviso al pubblico per mezzo di una lettera indirizzata al Ch. Sig. Cav. Consigliere Ab. Iacopo Morelli Prefetto dell'Imp., e R. Biblioteca di Venezia, la morte che lo prevenne, non lasciò alla deliberazione seguirne il desiderato effetto; né ciò ha potuto farsi finché quegli, il quale si era preso il pensiero della stampa, non ha acquistato MS. sì prezioso¹⁷.

Grazzini aggiunge che una volta terminato il lavoro per l'edizione, il manoscritto sarà consegnato alla «Libreria Magliabechiana»¹⁸. Questa informazione ha orientato la ricerca verso i manoscritti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, presso la quale sono stati effettivamente individuati tre volumi contenenti i testi delle lezioni¹⁹. Nelle carte che ci tramandano i testi delle lezioni si possono distinguere più mani. Di alcune lezioni sono raccolte più copie, che testimoniano le diverse fasi di redazione²⁰. Nella versione a stampa di questi testi è stata mantenuta la suddivisione in pa-

¹⁴ G.G. Bottari, *Lezioni di Monsignore Giovanni Bottari sopra il Decamerone*, Francesco Grazzini (a cura di), presso Gaspero Ricci, Firenze 1818, vol. I, p. V. In questo contributo, nelle citazioni di manoscritti e di edizioni antiche ho osservato un criterio tendenzialmente conservativo. Ho operato una normalizzazione secondo l'uso moderno solo per gli accenti.

¹⁵ G.G. Bottari, *Lezioni*, cit., vol. I, p. IV.

¹⁶ Ivi, p. VI.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Nazionale, II.II.185, II.II.186.1-2.

²⁰ Sul manoscritto e sulle diverse redazioni delle lezioni in esso contenute mi propongo di ritornare in futuro per indagare i testi sia dal punto di vista filologico che linguistico.

ragrafi del manoscritto ed è stata pressoché sempre mantenuta la grafia originale delle parole, oltre che i segni interpuntivi. Nell'edizione vengono mantenuti anche tutti i tratti tipici di un testo scritto per essere letto in presenza di un pubblico. Già nella prima riga della prima lezione si ritrova un'allocuzione agli accademici, che successivamente ricorre più volte nelle lezioni («nobilissimi Accademici»²¹, «Accademici virtuosissimi»²², «Accademici eruditissimi»²³). Non mancano nemmeno riferimenti deittici che rimandano alla dimensione temporale in cui le lezioni sono state pronunciate («in questo giorno»²⁴).

Nella versione a stampa, le lezioni sono precedute da un'introduzione in cui Grazzini cita la lettera del primo maggio 1812 che era stata pubblicata nella *Collezione d'opuscoli scientifici e letterari ed estratti d'opere interessanti* con il titolo di *Ragguaglio delle inedite Lezioni di Mons. Gio. Bottari sopra il Decamerone. Al Chiarissimo Sig. Cavaliere Iacopo Morelli Prefetto della Real Biblioteca di S. Marco di Venezia*²⁵. Questa lettera non è l'unica fonte di notizie sulle lezioni di Bottari. Già nella *Vita di Giovanni Boccacci* del 1806 di Giovanni Battista Baldelli si parla delle sue lezioni: «Opera, che giace tuttora inedita, e che basterebbe a giustificare la Toscana dall'accusa datale, che da un secolo in poi è quasi totalmente priva di eloquenti non solo, ma di corretti, e puri scrittori»²⁶. Baldelli auspica quindi la pubblicazione dei testi: «Se vedrà un giorno la luce questa elegante prosa, convincerà i giovani, che lo svolgere, e lo studiare gli antichi padri della lingua, non rende già i moderni scrittori manierati, e stucchevoli, e verbosi, e gonfi; ma fioriti, dilettevoli, chiari e armoniosi»²⁷. In una nota a piè di pagina, inoltre, Baldelli dà ai lettori informazioni sul manoscritto delle lezioni consultato («Dovei alla mediazione gentile di D. Neri dei Principi Corsini il poter leggere l'autografo del Bottari posseduto dal Sig. Canonico Foggini»²⁸), sulla pubblicazione di una delle lezioni, quella dedicata alla proposta di comporre un nuovo *Decameron*, nelle

²¹ G.G. Bottari, *Lezioni*, cit., vol. I, p. 1.

²² Ivi, pp. 99, 104, 140.

²³ Ivi, pp. 188, 222.

²⁴ Ivi, pp. 51, 62, 74.

²⁵ F. Grazzini, *Ragguaglio delle inedite Lezioni di Mons. Gio. Bottari sopra il Decamerone. Al Chiarissimo Sig. Cavaliere Iacopo Morelli Prefetto della Real Biblioteca di S. Marco di Venezia*, in *Collezione d'opuscoli scientifici e letterari ed estratti d'opere interessanti*, 15, presso Francesco Daddi in Borgo Ognissanti, Firenze 1812, pp. 3-26. In questo *Ragguaglio* vengono presentate le lezioni con i riferimenti specifici alle novelle da cui Bottari prende spunto per i suoi discorsi. Nel testo viene detto che le lezioni sono in totale trentadue. In realtà, le lezioni sono trentatré. Nel *Ragguaglio* non è, infatti, presa in considerazione la terza lezione sulla novella I, 6 (G.G. Bottari, *Lezioni*, cit., vol. I, pp. 73-82).

²⁶ G.B. Baldelli, *Vita di Giovanni Boccacci*, appresso Carli Ciardetti e Comp., Firenze 1806, p. 322. Alcuni riferimenti alle lezioni di Bottari si ritrovano anche nelle *Osservazioni* di Luigi Fiacchi. Vd. L. Fiacchi, *Osservazioni di Luigi Fiacchi sul Decamerone di M. Giovanni Boccaccio*, nella Stamperia Magneri, Firenze 1821.

²⁷ G.B. Baldelli, *Vita*, cit., p. 322.

²⁸ *Ibid.*

*Novelle di alcuni autori fiorentini*²⁹ e di due lezioni sulla novella di frate Cipolla (VI, 10) pubblicate da Domenico Maria Manni³⁰.

Non è necessario, però, aspettare l'Ottocento per trovare informazioni sulle lezioni. Nella sua monumentale opera *Gli Scrittori d'Italia*, il conte bresciano Giammaria Mazzuchelli inserisce una dettagliata scheda biografica su Bottari e include tra le opere pubblicate da quest'ultimo le due lezioni comprese nella *Istoria del Decamerone* di Manni³¹.

Il progetto delle lezioni viene realizzato da Bottari con un preciso intento, quello di difendere Boccaccio da tutte le false accuse che gli erano state mosse, tra le quali quelle di essere promotore di idee religiose eretiche, di non riconoscere il culto delle sacre reliquie e di non credere ai miracoli. Il ciclo di dissertazioni è aperto da due lezioni sul *Decameron* in generale. Nella prima di queste due, in particolare, emerge la volontà dell'autore di questi testi e la sua opinione sul *Decameron*. Per questo, nel prossimo paragrafo è utile dedicare attenzione alla prima lezione.

2. La Lezione I. Sopra il Decamerone in generale

Il 4 gennaio 1725 Bottari dà inizio alla serie di lezioni dedicate a Boccaccio e al *Decameron*. Nel verbale della tornata accademica di quel giorno si trova la notizia della lettura della dissertazione: «l'Innom.^o Giovanni Bottari ha esaminato in una sua Lezione, qual sia la causa della universale riputazione guadagnata dal Boccaccio colla sua Opera del Decamerone»³². Nella pagina del *Diario dell'Informe*, Alamanni, che è l'autore del verbale, riassume in poche parole la tesi proposta da Bottari nella sua lezione in riferimento alle critiche che nei secoli sono state mosse a Boccaccio e alla causa di tali giudizi poco favorevoli, la quale non è «né la purità della lingua, né l'eloquenza, e chiarezza dello stile; ma l'invenzione delle cose in esso trattate,

²⁹ *Novelle di alcuni autori fiorentini*, presso Riccardo Bancker, Londra [Tommaso Masi & C., Livorno] 1795, pp. 401-427.

³⁰ D.M. Manni, *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio*, Antonio Ristori, Firenze 1742, pp. 433-453.

³¹ G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia. Cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del Conte Giammaria Mazzuchelli*, presso a Giambattista Bossini, Brescia 1762, vol II/3, p. 1884. Nella scheda, Mazzuchelli afferma che le lezioni, oltre quelle pubblicate da Manni, sono «cinquanta altre incirca». Nel *Ragguaglio* di Grazzini, si fa riferimento a questo dato: «io mi avviso, che egli informato precisamente non fossene; e ne fo ragione, per averne riscontrato copia esistente nella Libreria della nobile Famiglia Ricci di questa Città, fatta da conoscente intimo del Bottari, la quale esattamente corrisponde a quelle presso di me» (F. Grazzini, *Ragguaglio*, cit., p. 4).

³² ACF, fasc. 77, p. 179. La notizia della lettura di queste lezioni è riportata nella parte del *Diario dell'Informe* stesa da Andrea Alamanni e intitolata *Memorie per servire di continuazione al Diario*. Sulle *Memorie* di Alamanni, vd. C. Palmieri, *Le Memorie per servire di continuazione al Diario. L'attività dell'Accademia della Crusca e l'opera di Andrea Alamanni (1705-1715)*, in *Le Accademie toscane del Seicento*, cit., pp. 161-174.

e la felicità, colla quale ha descritti i costumi degli uomini»³³. La notizia del *Diario*, seppur concisa, contiene due termini chiave del discorso di Bottari, *lingua* e *invenzione*, intorno ai quali è organizzato il discorso.

La lezione si apre con un'introduzione all'argomento: poiché dei «tre Maestri del volgar nostro»³⁴ Dante e Petrarca sono stati oggetto di molta attenzione da parte di letterati ed eruditi, Bottari decide di dedicare il suo discorso all'«eloquentissimo Messer Gio. Boccacci»³⁵. L'autore dichiara quindi il suo intento:

[...] i pregi discoprendovi, e le ricchezze dell'eccellentissimo nostro Prosatore, e quanta laude e gloria abbia al nome suo acquistato con queste sue novelle scritte, come egli dice, non solamente in Fiorentin volgare, ed in prosa e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo, e rimesso quanto più si possono, verrò la nostra favella a commendare, e a invogliarvi vie più, quantunque per voi medesimi invogliatissimi siate e perfetti conoscitori, di quanto lustro si aggiunga all'eleganti poesie, e alle dottissime prose con ispargerle del più bel fiore, e della candidezza della Toscana favella, il che poscia produce alle medesime eternità di fama, che senza la purità della lingua non conseguiranno giammai³⁶.

Nelle parole di Bottari si ravvisa la citazione dell'introduzione della quarta giornata del *Decameron* («manifesto può apparire a chi le presenti novelle riguarda, le quali non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono»³⁷). Come anticipato nel principio di questo paragrafo, il termine *lingua* ricopre un ruolo centrale nella lezione, e occorre più volte nel corso della dissertazione. Accanto ad esso, possiamo considerare altri due termini che ricorrono frequentemente: *favella* e *volgare*. L'attenzione dedicata alle caratteristiche linguistiche del *Centonovelle* è dovuta non solo al contesto in cui le lezioni sono originariamente lette, ovvero l'Accademia della Crusca, della quale Bottari cita anche il motto («il più bel fior ne coglie»), ma anche al fatto che solo la purezza della «Toscana favella»³⁸ è in grado di garantire alle opere una fama duratura.

Nella lezione, Bottari spiega, riportando anche un verso dell'*Inferno* dantesco, che, nonostante il *Decameron* sia stato da molti considerato un'opera importante e degna di lode, alcuni hanno criticato la più celebre opera di Boccaccio «dandole biasmo, a torto, e mala voce»³⁹. Lasciando momentanea-

³³ ACF, fasc. 77, p. 179.

³⁴ G.G. Bottari, *Lezioni*, cit., vol. I, p. 2.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di M. Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Rizzoli, Milano 2013, pp. 685-686 (*Dec. IV, Introduzione*, 3).

³⁸ G.G. Bottari, *Lezioni*, cit., vol. I, p. 2.

³⁹ Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, G. Inglese (a cura di), Carocci, Roma 2020, p. 124 (*Inf.*

mente da parte la questione dei detrattori del *Centonovelle*, l'autore riprende il discorso sulla lingua: «La più comune ed universale opinione è che il pregio del Decamerone sia la purità della lingua, e l'eccellenza del suo stile»⁴⁰. Dimostrazione di quanto appena detto sono, secondo Bottari, le parole che Pietro Bembo nelle *Prose*⁴¹, Vincenzo Borghini nelle *Annotazioni*⁴² e Lionardo Salviati negli *Avvertimenti*⁴³ hanno dedicato alla lingua di Boccaccio.

Bottari osserva però che il valore dell'opera boccacciana non risiede solo nella purezza della lingua: «con tutto ciò non mi sembra, che per questo egli dovesse sopra ogni altri prosatore riportarne la palma, e farsi anche dalle remote nazioni ammirare»⁴⁴. L'autore della lezione si riferisce alla circolazione del *Decameron* tradotto in altre lingue. Già all'inizio del suo discorso, Bottari aveva richiamato l'attenzione sulla trasposizione del *Centonovelle* in altre lingue: «Il Decamerone [...] è stato sempre, e il sarà in avvenire uno de' maggiori tesori di nostra favella [...] e la meraviglia delle più erudite Nazioni, come appare dall'essere stato oltre a settanta volte dato per mezzo delle stampe alla luce, e l'essere in quasi tutte le più colte lingue traslato»⁴⁵. Con il suo ragionamento, Bottari arriva finalmente a esporre la sua tesi: non è la lingua della prosa «perfettissima»⁴⁶ ed «eloquentissima»⁴⁷ a meritare le maggiori lodi, ma la materia trattata nel *Decameron*.

Se poscia al suono del periodo, di cui egli imitando i Latini si può dire l'Inventore, e se agli altri pregi dello stile si riguardi niuno il poté agguagliare, poiché è tale, e così perfetto [...] che né aggiungere né levare, e neppure una minima particella si può dal suo luogo rimuovere, che tutta quella ottima disposizione e armonia non rovini onninamente e non si sciolga. [...] Ma ciò pure si perdé nelle traduzioni, che però a noi soli Italiani è conceduto questa per certo non ultima bellezza di sì meraviglioso libro contemplare»⁴⁸.

Bottari sottolinea la varietà delle situazioni, di persone, di storie presenti nelle novelle narrate nel *Decameron*. Boccaccio ci offre, secondo l'autore, un quadro del «Mondo tutto, e tutti i costumi, e i caratteri degli uomini più interni ed occulti, i quali sono diversi secondo le Nazioni e l'età, e gli studi

VII, 93).

⁴⁰ G.G. Bottari, *Lezioni*, vol. I, cit., pp. 3-4.

⁴¹ Pietro Bembo, *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua*, per Giovan Tacuino, in Vinegia 1525.

⁴² Vincenzo Borghini, *Annotazioni et discorsi sopra alcuni luoghi del «Decameron» di M. Giovanni Boccacci*, nella Stamperia de i Giunti, in Fiorenza 1574.

⁴³ L. Salviati, *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone volume primo*, presso Domenico & Gio. Battista Guerra, in Venezia 1584; Id., *Del secondo volume degli avvertimenti della lingua sopra il Decamerone*, nella Stamperia de' Giunti, in Firenze 1586.

⁴⁴ G.G. Bottari, *Lezioni*, cit., vol. I, p. 5.

⁴⁵ Ivi, pp. 2-3.

⁴⁶ Ivi, p. 14.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Ivi, pp. 6-7.

loro e le varie loro condizioni ed impieghi, e affetti»⁴⁹. Ed è proprio questa la caratteristica che, secondo Bottari, distingue il *Centonovelle* da tutto il resto delle opere letterarie ed eleva Boccaccio al di sopra degli altri autori trecenteschi. La fama e la fortuna del *Decameron* non sono, però, come spiega l'autore, da attribuire solamente alle «piacevolezze»⁵⁰ di alcune novelle, poiché «la cattività di Ser Ciappelletto, e della sua moglie, e la predica di quel buon brigante di Fra Cipolla [...], e soprattutto la mellonaggine»⁵¹ di Maestro Simone fanno troppo più ridere, che qualunque si è faceta scrittura»⁵². Ci sono, infatti, anche novelle che narrano di «fieri e lacrimevoli accidenti, o esempi d'eccelsa virtù, o imprese magnanime ed eroiche»⁵³.

A sostegno della sua tesi, l'accademico cita un passo dall'opera *Della lingua toscana* di Benedetto Buommattei:

Volete un ritratto, un modello, un'effigie, un'idea per imparar a descriver la maestà d'un Re, la prudenza d'un Consigliere, l'accortezza d'un Capitano, l'onestà d'una Matrona, la modestia d'una Vergine, la sfacciataggine d'un'Impudica, la malizia d'un Servitore, la fedeltà d'un Amico, la temerità d'un Amante, la passion d'un Geloso, il furor d'un Disperato, la semplicità d'uno Stolto, la rustichezza d'un Villano, la strettezza d'un Avaro, la magnanimità d'uno Splendido, la fine d'un Prodigio, la oscenità d'un Ipocrita, la fortezza d'un animo generoso, la pietà d'un vero Cristiano, e la empietà d'uno scellerato Ateista? Leggete quel libro, che vi troverete ogni cosa⁵⁴.

Nelle sue lezioni, Bottari fa riferimento ad alcuni dei tanti e diversi personaggi protagonisti delle novelle di Boccaccio. Dopo le prime due lezioni, l'autore dedica, infatti, uno o più ragionamenti a novelle specifiche e alla difesa di accuse legate ai fatti narrati in quelle.

Dopo avere sposto qual sia il maggior pregio del Decamerone, [...] difesolo ancora non dall'accuse de' Gramatici, che in esso si vantano follemente di ritrovare tanti errori di lingua, perché di questi non da far maggior conto, di quello che faccia un generoso destriero dell'abbaiare de' cani, ma da coloro che la troppa licenza de' suoi racconti riprendono; contra maggiori avversari io debbo adesso prender l'armi, e contra più acuti, e più mortiferi strali oppor lo scudo per la difesa⁵⁵.

⁴⁹ Ivi, p. 12.

⁵⁰ Ivi, p. 8.

⁵¹ *Mellonaggine* 'stupidità' è un termine boccacciano (*Dec.* VIII, 9, 15). L'attestazione di *mellonaggine* nel *Decameron* è l'unica attestazione del termine nel *Corpus* dell'OVI.

⁵² G.G. Bottari, *Lezioni*, cit., vol. I, p. 8.

⁵³ Ivi, p. 9.

⁵⁴ B. Buommattei, *Delle lodi della lingua toscana*, in Id., *Della lingua toscana*, per Jacopo Guiducci e Santi Franchi, Firenze 1714, pp. 397-398. La vasta casistica dei personaggi protagonisti delle novelle del *Decameron* è stata indagata da Renzo Bragantini. Vd. R. Bragantini, *Il Decameron e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Carocci, Roma 2022, pp. 77-112.

⁵⁵ G.G. Bottari, *Lezioni*, cit., vol. I, p. 35.

Come saggio del lavoro di Bottari, nel prossimo paragrafo verrà presentata la serie delle tre lezioni dedicate alla decima novella della sesta giornata e verrà mostrato il ragionamento proposto da Bottari per difendere il Certaldese dall'accusa di disprezzare le reliquie dei santi. Verrà proposto, inoltre, un confronto con una lezione che differisce da tutte le altre per struttura e argomento.

3. Le Lezioni sopra la novella decima della giornata sesta e la Lezione sopra la forma di un Nuovo Decamerone

Le tre lezioni dedicate alla decima novella della sesta giornata sono lette nell'Accademia della Crusca rispettivamente il 19 luglio e il 9 agosto 1731 e il 9 marzo 1743. Il discorso di Bottari prende avvio con la descrizione delle accuse mosse dagli «Impugnatori della Cattolica Romana Chiesa, e de' suoi sacrosanti riti»⁵⁶, che criticano la venerazione delle reliquie («ci vanno beffando come idolatri, e come empj»⁵⁷), accusano i cattolici di non essere sufficientemente attenti e scrupolosi nel riconoscere quelle vere da quelle false e «annoverano tra' fautori delle loro empie opinioni»⁵⁸ chiunque proponga di procedere con delle «regole per fare un accurato esame»⁵⁹. Così è stato considerato Boccaccio, «come se egli stato fosse delle sacre reliquie disprezzatore»⁶⁰, per aver raccontato la novella di frate Cipolla nel *Decamerone*.

Bottari spiega, quindi, quale sia stato il vero intento del Certaldese, che non era sicuramente quello di rifiutare completamente il culto delle reliquie. Piuttosto «avrebbe egli voluto, che per fuggire ogni errore in queste materie sempre d'importanza grandissima si fosse andati più guardinghi, e più cauti»⁶¹. Bottari si sofferma anche sulla precisa scelta di Boccaccio di ricorrere a una novella per esprimere la sua idea:

[...] egli prese il partito di schierare tutte insieme le false imposture, che in questo genere erano sparse per lo Mondo, non raccontandole per appunto secondo la verità, che ciò sarebbe stato proprio d'un trattato, o d'un'istoria, ma come conveniva ad una novella, caricandole graziosamente per far dal sonno dell'ignoranza risquoter la gente, e gli occhi far loro aprire dell'intelletto per conoscere e distinguere dalla falsa superstizione la religione verace⁶².

Quello che Boccaccio vuole fare, perciò, è trasmettere con una novella

⁵⁶ Ivi, p. 50.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Ivi, p. 51.

⁵⁹ Ivi, p. 50.

⁶⁰ Ivi, p. 51.

⁶¹ Ivi, p. 52.

⁶² *Ibid.*

un messaggio ben preciso: «discoprire la faccia verace del guasto mondo»⁶³. Decide però di farlo con una novella dal tono comico, perché altrimenti non sarebbe stato preso in considerazione.

Nella seconda lezione Bottari difende il Certaldese anche dall'altra accusa di aver schernito gli uomini di Chiesa. L'autore delle lezioni chiarisce subito, però, che «il Boccaccio non di tutti i Frati, ma solo d'alcuni, che senza regola e senza capo vivendo andavano per lo mondo vagabondi intende quì di favellare»⁶⁴. Del resto, come afferma Bottari, la novella di frate Cipolla non è l'unico esempio di narrazione in cui si raccontano gesta poco edificanti di religiosi: «Né di poca reverenza si dee incolpare verso i sempre venerabili ordini Religiosi, [...] essendo di simili racconti [...] ripiena la Istoria Ecclesiastica»⁶⁵.

Se nelle prime due lezioni Bottari imposta il suo discorso sulla difesa di Boccaccio dalle critiche che gli erano state mosse per la novella di frate Cipolla, l'accademico conclude la serie di dissertazioni sulla decima novella della sesta giornata allargando la prospettiva della sua trattazione e presentando una serie di casi di reliquie di dubbia provenienza che ancora nel Settecento erano venerate: «in questa mattina, virtuosi Ascoltatori, vi accennerò brevemente alcune reliquie, in molte parti della Cristianità venerate, che maggiori, e più dense nebbie di dubbiezza sollevano»⁶⁶.

Come nei casi appena presentati, le lezioni di Bottari si basano sui personaggi e i fatti di cui si narra nelle novelle e, partendo da questi, l'autore costruisce il suo discorso, presentando una serie di argomentazioni a sostegno della sua tesi. L'unica lezione che presenta una struttura diversa è quella che chiude il secondo volume dell'edizione a stampa del 1818, che viene letta nell'Accademia della Crusca il 6 marzo 1751. In questa dissertazione Bottari propone un ragionamento sul rapporto tra gli «onesti vocaboli»⁶⁷ che Boccaccio utilizza e le «disoneste cose»⁶⁸ che nelle novelle il Certaldese racconta, che non sono «convenienti né a leggere né ad ascoltare ad onesta brigata»⁶⁹. Il discorso inizia, quindi, con la ripresa di un termine che occupa un ruolo centrale nel *Decameron*, l'aggettivo *onesto*⁷⁰. Gli argomenti trattati nelle novelle potrebbero turbare i giovani lettori: «non è però che se con ragionevol occhio da intendente persona e costumata fien le sue novelle riguardate, alcun sia che non reputasse una solenne abominazione il metterle in mano a persone giovani, e pieghevoli per lor natura al vizio»⁷¹.

⁶³ Ivi, p. 58.

⁶⁴ Ivi, pp. 62-63.

⁶⁵ Ivi, pp. 72-73.

⁶⁶ Ivi, p. 76.

⁶⁷ G.G. Bottari, *Lezioni*, cit., vol. II, p. 230.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Sulla categoria semantica dell'onestà, vd. A. Quondam, *Le cose (e le parole) del mondo*, in Giovanni Boccaccio, *Decameron*, cit., pp. 1796-1797.

⁷¹ G.G. Bottari, *Lezioni*, cit., vol. II, p. 230.

La riflessione di Bottari riporta l'attenzione sulla lingua e, riprendendo nuovamente il motto della Crusca, l'autore propone la composizione di un nuovo *Decameron*, scritto con la stessa lingua dell'originale, ma contenente storie di uomini più virtuosi.

Sono andato soventi fiate tra me medesimo ripensando, e desiderando ardentemente, che alcun valentuomo, o più insieme, di giudizio e di eloquenza forniti, quali senza fallo siete voi, Accademici virtuosissimi, si fossero accinti all'impresa di descrivere con l'istesso fiore di bel parlare, e con lo stesso discernimento, e insieme con un ordinato racconto, e ben divisato alcuni de' più singolari avvenimenti, e de' diversi casi, per li quali gli uomini fin dal principio del mondo sono stati dalla fortuna, o per meglio dire dalla Provvidenza divina menati per nuova, e strana, e meravigliosa maniera a lieto, o sventurato fine⁷².

La lezione contiene anche una novella che Bottari scrive per fornire agli accademici un esempio: «per incoraggiarvi maggiormente, [...] io coll'esempio, il meglio che per me si potrà, procurerò di mostrarvi più palesemente la strada»⁷³. Questa lezione e la novella in essa contenuta hanno goduto di una particolare fortuna editoriale, e hanno permesso a Bottari di entrare in diverse raccolte di novelle⁷⁴.

4. Conclusioni

Non sappiamo se in Accademia sia stata davvero presa in considerazione l'idea di comporre un nuovo *Decameron*. Quello che, però, sappiamo è che gli accademici hanno apprezzato le lezioni di Bottari dal punto di vista dell'analisi linguistica da lui condotta. Il legame che unisce le lezioni di Bottari all'Accademia non si basa, infatti, solo sul fatto che esse sono state composte in origine per intrattenere gli accademici, ma anche sul fatto che l'edizione del 1818 delle lezioni è tra le opere citate nella quinta edizione del *Vocabolario*⁷⁵. In quest'ultima sono infatti presenti ottanta allegazioni tratte dalle *Lezioni di Monsignore Giovanni Bottari sopra il Decamerone*.

Al di là dell'uso delle lezioni nel *Vocabolario*, l'indagine proposta in questo contributo ha permesso di porre l'attenzione su questi testi, che sono dimostrazione dell'attenzione dedicata dagli accademici della prima metà del Settecento a Boccaccio, e di aprire la strada a successive ricerche.

⁷² Ivi, p. 231.

⁷³ Ivi, p. 234.

⁷⁴ Oltre che nelle già citate *Novelle di alcuni autori fiorentini*, la novella è pubblicata in altre raccolte tra cui la *Scelta di novelle de' più eleganti scrittori italiani ad uso de' giovinetti*, Francesco Fusi e C., Milano 1812, vol. II, pp. 5-34.

⁷⁵ *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quinta impressione*, nella Tipografia Galileiana di M. Cellini & C., Firenze 1863-1923.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri Dante, *Commedia. Inferno*, G. Inglese (a cura di), Carocci, Roma 2020.
- Baldelli G.B., *Vita di Giovanni Boccacci*, appresso Carli Ciardetti e Comp., Firenze 1806.
- Bembo Pietro, *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua*, per Giovan Tacuino, in Vinegia 1525.
- Boccaccio Giovanni, *Del Decamerone di messer Giovanni Boccacci cittadino fiorentino*, [a cura di L. Ciccarelli], In Amsterdamo [Napoli] 1718.
- Boccaccio Giovanni, *Il Decameron di messer Giovanni Boccaccio. Del 1527*, [a cura di P. Rollì], per Tommaso Edlin, Londra 1725.
- Boccaccio Giovanni, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di M. Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Rizzoli, Milano 2013.
- Borghini Vincenzo, *Annotazioni et discorsi sopra alcuni luoghi del «Decameron» di M. Giovanni Boccacci*, nella Stamperia de i Giunti, in Firenze 1574.
- Bottari G.G., *Lezioni di Monsignore Giovanni Bottari sopra il Decamerone*, Francesco Grazzini (a cura di), presso Gaspero Ricci, Firenze 1818.
- Bragantini R., *Il Decameron e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Carocci, Roma 2022.
- Buommattei B., *Delle lodi della lingua toscana*, in Id., *Della lingua toscana*, per Jacopo Guiducci e Santi Franchi, Firenze 1714, pp. 389-406.
- Canneti C., *Boccaccio, il Decameron e la Crusca: le fonti spogliate dagli Accademici*, in G. Frosini (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2019*. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019), FUP, Firenze 2020, pp. 247-270.
- Cialdini F., *Le lezioni accademiche alla Crusca fra Seicento e Settecento*, in *Le Accademie toscane del Seicento*, cit., pp. 145-159.
- Durante M., *Il «Decameron» dentro la prima Crusca*, «Studi sul Boccaccio», 30, 2002, pp. 169-192.
- Fiacchi L., *Osservazioni di Luigi Fiacchi sul Decamerone di M. Giovanni Boccaccio*, nella Stamperia Magneri, Firenze 1821.
- Grazzini F., *Ragguaglio delle inedite Lezioni di Mons. Gio. Bottari sopra il Decamerone. Al Chiarissimo Sig. Cavaliere Iacopo Morelli Prefetto della Real Biblioteca di S. Marco di Venezia*, in *Collezione d'opuscoli scientifici e letterarj ed estratti d'opere interessanti*, 15, presso Francesco Daddi in Borgo Ognissanti, Firenze 1812, pp. 3-26.
- Manni D.M., *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio*, Antonio Ristori, Firenze 1742.
- Mazzuchelli G., *Gli scrittori d'Italia. Cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del Conte Giammaria Mazzuchelli*, presso a Giambatista Bossini, Brescia 1762, vol II/3.
- Morelli Timpanaro M.A., *Andrea Maria e Vincenzio Maria Alamanni nella società fiorentina del '700*, «Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea», 37-38, 1985-1986, pp. 285-416.

- Novelle di alcuni autori fiorentini*, presso Riccardo Bancker, Londra [Tommaso Masi & C., Livorno] 1795, pp. 401-427.
- Palmieri C., *Le Memorie per servire di continuazione al Diario. L'attività dell'Accademia della Crusca e l'opera di Andrea Alamanni (1705-1715)*, in *Le Accademie toscane del Seicento*, cit., pp. 161-174.
- Palmieri C., «*Parlando del tremore della terra*». *Aspetti lessicali di tre lezioni accademiche di Giovanni Gaetano Bottari*, «Studi di lessicografia italiana», 38, 2021, pp. 221-276.
- Palmieri C., «*Quell'accidente naturale, che tremoto comunemente s'appella*»: *l'uso delle fonti nelle tre Lezioni sul terremoto di Giovanni Gaetano Bottari*, in P. Kuon, M. Pagano (a cura di), *Letteratura e Fisica*, Franco Cesati, Firenze 2022, pp. 23-30.
- Parodi S., *Quattro secoli di Crusca. 1583-1983*, Accademia della Crusca, Firenze 1983.
- Salvatore E., *La fortuna del Decameron nella Firenze di primo Settecento*, in G. Frosini, S. Zamponi (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2014*. Atti del Seminario internazionale di Studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 25 giugno 2015), FUP, Firenze 2015, pp. 13-22.
- Salvatore E., «*Non è questa impresa da pigliare a gabbo*». *Giovanni Gaetano Bottari filologo e lessicografo per la IV Crusca*, Accademia della Crusca, Firenze 2016.
- Salviati L., *Avvertimenti della lingua sopra 'l Decamerone volume primo*, presso Domenico & Gio. Battista Guerra, in Venezia 1584.
- Salviati L., *Del secondo volume degli avvertimenti della lingua sopra il Decamerone*, nella Stamperia de' Giunti, in Firenze 1586.
- Scelta di novelle de' più eleganti scrittori italiani ad uso de' giovinetti*, Francesco Fusi e C., Milano 1812, vol. II, pp. 5-34.
- Tarallo C. (a cura di), *Le Accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari*, Edizioni Università per Stranieri di Siena, Siena 2020.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca*, appresso Domenico Manni, Firenze 1729-1738.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca. Quinta impressione*, nella Tipografia Galileiana di M. Cellini & C, Firenze 1863-1923.

Marina Di Rosa

DALL'AMOROSA VISIONE AL CORBACCIO: UN CONFRONTO

Agli estremi cronologici e poetici della carriera letteraria del Boccaccio stanno due opere, *Amorosa Visione* e *Corbaccio*, che hanno in comune primariamente l'uso e la rifunzionalizzazione del genere della *visio in somniis*¹. Nel panorama critico non è mancata la sottolineatura di tale prossimità, come dimostrano le osservazioni di Raoul Manselli:

Invero si potrebbe del Boccaccio ricordare anche la presenza del sogno come fatto determinante di due opere sue: *Corbaccio* e *Amorosa Visione*, che addirittura si originano da un sogno, mentre del sogno egli parla in altre sue composizioni letterarie².

e di Laurent Baggioni: «Le *Corbaccio* en revanche est plus proche, par l'importance accordée au songe, d'un autre text de Boccaccio, l'*Amorosa Visione*»³, i cui contributi affrontano, però, altre questioni. Un'analisi più estesa, invece, è stata condotta da Sarah Todd, che mostra l'innovazione e la libertà di Boccaccio nell' utilizzo del genere visionario rispetto alla ricca tradizione precedente⁴. Proposito di questa indagine è mostrare, dunque, a partire dalle numerose riflessioni già maturate su questi temi, l'analogia tra i percorsi compiuti rispettivamente dall'*agens* dell'*Amorosa Visione* e del *Corbaccio*. Entrambi, infatti, sono caratterizzati dal *focus* sulla dimensione visuale e sull'importanza di saper scegliere correttamente tra amore celeste

* Questo intervento, che ho tenuto a Certaldo nel settembre 2022, è frutto della relazione ampliata di un seminario tenuto alla Scuola Normale Superiore nell'ambito del corso "L'Amorosa Visione di Giovanni Boccaccio", tenuto dal prof. Andrea Torre nell'a.a. 2021/22, e di un colloquio di passaggio d'anno tenuto sempre alla Scuola Normale, seguito dal prof. Stefano Carrai. A loro va il mio ringraziamento, per le nozioni apprese che sono confluite in questo contributo e per i preziosi consigli.

¹ S.J. Todd, *Dream-Visions in Boccaccio and Petrarch*, PhD thesis, University of Leeds, 2015. <https://www.academia.edu/27831609/DREAM_VISIONS_IN_BOCCACCIO_AND_PETRARCH> (01/23).

² R. Manselli, *Il sogno come premonizione, consiglio e predizione nella tradizione medievale*, in T. Gregory (a cura di), *I sogni nel Medioevo*. Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985, pp. 219-244, in particolare a p. 236.

³ L. Baggioni, *Les formes du songe dans l'Elegia di madonna Fiammetta et dans le Corbaccio*, in A.P. Filotico, M. Gragnolati, P. Guérin (a cura di), *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, Elegia di Madonna Fiammetta et Corbaccio*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2018, pp. 139-154, in particolare a p. 142.

⁴ S.J. Todd, *Dream-Visions*, cit.

e amore carnale⁵ e, al contempo, sono anche strettamente legati all'uso e al significato dell'esperienza onirica che li racchiude. Per comprenderne appieno la portata è necessario quindi fornire preliminarmente una breve panoramica sull'uso e i significati del sogno nell'opera di Boccaccio; ciò permetterà di sistematizzare le numerose riflessioni critiche su ruoli e funzioni della modalità onirico-visionaria in Boccaccio e di tracciare una linea di continuità dove inserire i due testi qui presi in esame.

1. I sogni nell'opera di Boccaccio

Nelle opere della maturità Boccaccio si confronta con un'organizzazione teorica delle varie riflessioni sul sogno e sulla visione, che contavano ormai una ricchissima tradizione a partire dall'antichità⁶. Nel trentunesimo capitolo del primo libro delle *Genealogie*⁷, dedicato a Sonno, diciassettesimo figlio di Erebo e della Notte, Boccaccio mostra «la più ampia e compiuta sistemazione rinvenibile tra le sue carte di una materia che pure molto aveva occupato il Boccaccio nelle sue opere giovanili in prosa e in versi (e ancora nel *Decameron*)»⁸. Dopo aver citato le *authoritates* poetiche Ovidio e Seneca, menziona, infatti, la classificazione di Macrobio dei sogni contenuta nel suo commento al *Somnium Scipionis* (Macrobio, *Somn.* I, 3, 1-20)⁹, distinguendo, dunque, tra le categorie di: *phantasma*, *insomnium*, *somnium*, *visio* e *oraculum*. I primi due rappresentano rispettivamente gli incubi e le proiezioni di desideri indotti dalle aspettative del sognante, illusori in quanto frutto di pulsioni personali (nascono, infatti, sì *a premeditatione*, dall'antiveggenza, ma derivano anche *ex affectione*, da una condizione affettiva, che li rende falsi); il *somnium* possiede, invece, statuto di verità, ma sotto un velo, la cui ambiguità può essere sciolta solo grazie alle conoscenze del sognante, mentre la *visio* è una chiara manifestazione del futuro e l'*oraculum* una profezia pronunciata da personaggi autorevoli (genitori, antenati o una divinità). Il paragrafo prosegue problematizzando ulteriormente la questione della verità

⁵ La bibliografia relativa ad *Amorosa Visione* e *Corbaccio* verrà discussa nel terzo paragrafo.

⁶ Per una rassegna dall'antichità al basso Medioevo cfr. S.J. Todd, *Dream-Visions*, cit., pp. 26-85 e l'introduzione con relative note in B. Huss, *Il genere visione in Petrarca* (Trionfi) e *Boccaccio* (Amorosa Visione), in Id. (a cura di), *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*, Longo Editore, Ravenna 2019, pp. 141-161, in particolare alle pp. 142-144. Segnalo anche gli altri interventi contenuti nel volume T. Gregory (a cura di), *I sogni nel Medioevo*, cit. e quelli dedicati al mondo antico e medievale in C. Buccolini e P. Totaro (a cura di), *Somnia. Il sogno dall'antichità all'età moderna*, ILIESI digitale. Ricerche filosofiche e lessicali, 2020 <<http://eprints.bice.rm.cnr.it/20860/1/Buccolini-Totaro.pdf>> (01/23).

⁷ Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1998, voll. VII-VIII, pp. 163-170.

⁸ A. Bettinzoli, *Il De somno (et somniis) di Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», 44, 2016, pp. 313-326, in particolare a p. 313, a cui si rimanda per un'analisi dell'intero capitolo.

⁹ Sulla fortuna del *Commento* cfr. I. Ramelli, *Saggio introduttivo*, in Macrobio, *Commento al Sogno di Scipione*, M. Neri (a cura di), Bompiani, Milano 2007, pp. 128-132.

o meno dei sogni: secondo Porfirio tutti i sogni sono veri in quanto l'anima, una volta che il corpo è addormentato si protende di più verso la sua origine divina e l'intelletto alle cose vere nascoste agli uomini. D'altro avviso, invece, Virgilio, di cui Boccaccio riferisce l'episodio delle due porte del Sonno nell'Ade, dal sesto libro dell'*Eneide*: i sogni sono veri se inviati dalla porta di corniolo, trasparente, e falsi se provengono da quella d'avorio, opaca. Anche nelle *Esposizioni*, nel commento a *Inf.* I, 11 e *Inf.* IV, 1¹⁰, Boccaccio considera, nel primo caso, l'importanza dell'interpretazione allegorica del sogno, simbolo in quel contesto della confusione morale di Dante. Prosegue poi illustrando la differenza tra sonno corporale e sonno mentale, lo stesso che ha colto il pellegrino, la cui anima aveva indugiato nel peccato. Nel commento a *Inf.* IV, invece, Boccaccio propone una brevissima sintesi di varie posizioni interpretative sul sogno circolati nel medioevo: da una parte quelle di tipo medico-razionalistiche¹¹, dall'altra, di nuovo, quelle poetico-letterarie con la citazione degli stessi passi di Ovidio e Seneca tragico già nelle *Genealogie*. Discorso più complesso è, invece, quello che riguarda il *De casibus*, che non solo presenta un capitolo dedicato alla discussione teorica sul sogno, il diciottesimo del secondo libro, ma è anche contemporaneamente essa stessa una *visio in somniis*. Tutto il testo si dipana, difatti, a partire da una cornice visionaria di chiaro stampo dantesco, che presenta l'opera come frutto di incontri con le anime dei grandi della storia che di volta in volta si presentano all'autore chiedendo che le loro gesta vengano raccontate¹². Il capitolo teorico, invece, si sofferma sempre sul problema della verità dei sogni, affermando che si può anche non credere ai sogni dei pagani, ma ce ne sono molti di veritieri nella tradizione cristiana, a patto di operare sempre con discernimento: non tutti sono inviati da Dio e a volte si rischia di preoccuparsi per cose innocue¹³.

Rivolgendoci adesso alle opere precedenti vedremo come emerge un quadro ben delineato, in cui le intenzioni di Boccaccio nell'uso del sogno all'interno della narrazione, seguono criteri fissi, riassumibili entro le posizioni teoriche espresse nelle opere erudite della maturità; fondamentale è, per i personaggi boccacciani che sognano, una corretta attività interpretativa del sogno stesso, che si rivela essere sempre veritiero e in grado di influen-

¹⁰ Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, G. Padoan (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1965, vol. VI, pp. 59-61 e pp. 170-171.

¹¹ Tipica del basso medioevo: B. Huss, *Il genere visione*, cit., pp. 143-144, note 13-16.

¹² Cfr. N. Maldina, *Dante, Petrarca e la cornice visionaria del De casibus*, «Heliotropia», 11, 2014, pp. 79-104, <https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/11/maldina.pdf> (01/23), anche per un confronto col *Corbaccio* (ivi, pp. 86-87) e C.M. Monti, *Luoghi liminari e conclusivi di 'De mulieribus claris' e 'De casibus virorum illustrium'*, «Studi sul Boccaccio», 48, 2020, pp. 77-98 (cfr. in particolare pp. 82-83 per alcune riflessioni sulla *visio in somniis* e le profonde differenze tra quest'opera e l'*Amorosa Visione*).

¹³ Giovanni Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, P.G. Ricci e V. Zaccaria (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1983, vol. IX, pp. 175-177.

zarne il destino. Il fenomeno, in questo senso, è stato studiato da Baggioni in relazione ai sogni dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* e al *Corbaccio*¹⁴. Soffermandosi sull'*Elegia* Baggioni ne mostra la varietà di forme dall'*insomnium* al *somnium*¹⁵ e proprio di quest'ultimo si sottolinea la necessità di un corretto atto interpretativo. Fiammetta, infatti, ignora l'episodio del serpente che la morde, preconizzazione del suo triste destino amoroso, e non farà nulla per evitarlo, restandone vittima¹⁶. Lo stesso identico procedimento si riscontra nel *Filostrato* in cui Troilo ha un sogno premonitore sul futuro tradimento di Criseida (VII, 23-24)¹⁷. Dopo averne parlato con Pandaro cede alle sue argomentazioni:

[...] follia
era nei sogni troppo riguardare;
nessun ne fu, né è, né giammai fia
che possa certo ben significare,
ciò che dormendo altrui la fantasia
con varie forme puote dimostrare;
e molti già credertero una cosa,
ch'altra n'avvenne opposita e ritrosa (*Filos.* VII, 40)¹⁸.

Diomede, quindi, fidandosi di queste parole, che pure mettono in guardia sull'ambivalenza dei sogni, si dimostra non in grado di interpretare correttamente il *somnium* e segna così negativamente il suo destino: tradito da Criseida morirà per mano di Achille. Una rassegna dei sogni nel *Filocolo*, invece, è stata svolta da Valdès e da Todd, che ne mettono in rilievo la prima il ruolo nello scandire e fungere da motore della narrazione¹⁹, la seconda la varietà: avvertono i personaggi del pericolo imminente, rivelano conoscenze sconosciute e mostrano enigmatiche prefigurazioni del futuro, sempre secondo la capacità interpretative dei singoli attori di volta in volta coinvolti²⁰, fatto che li dota di un alto grado di credibilità e di verità. Anche nella *Comedia delle ninfe fiorentine* c'è un sogno premonitore volto a impartire una forma di conoscenza al sognante: nel capitolo trentacinque, infatti, Boccaccio – Caleone, viene respinto in sogno da Abrotonia, di cui si era innamorato, nonostante in *puerizia* avesse già incontrato Fiammetta. Dopo essersi svegliato ricerca la solitudine della camera dove lo coglie nuovamente il sonno e gli si mostrano Pampinea e Abrotonia che lo scherniscono e si prendono

¹⁴ L. Baggioni, *Les formes du songe*, cit.

¹⁵ Ivi, p. 141.

¹⁶ Ivi, pp. 144-149. Come mostrano queste pagine, su cui si tornerà, l'opposto avviene nel *Corbaccio* il cui protagonista farà tutto l'opposto.

¹⁷ Si fa riferimento all'edizione Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, V. Branca (a cura di), in Id. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1964, vol. II, pp. 1-228.

¹⁸ Cfr. S.J. Todd, *Dream-Visions*, cit., p. 98.

¹⁹ C.F. Blanco Valdés, *Il sogno raccontato nel Filocolo di Giovanni Boccaccio*, «Acta Neophilologica», 44/1-2, 2011, pp. 151-160.

²⁰ S.J. Todd, *Dream-Visions*, cit., pp. 98-105.

gioco di lui. Dopo un ulteriore risveglio e addormentamento, gli viene finalmente mostrata Fiammetta, vera signora del suo cuore, mandata dal cielo e stella del suo destino²¹. E anche nel *Ninfale fiesolano* Ameto ha due visioni amorose a opera di Venere e Cupido, che gli si mostrano per aiutarlo a conquistare Mensola; seguendo le loro indicazioni riuscirà nel suo intento²². Da citare anche il sogno della madre di Dante nella prima redazione del *Trattatello*, tipico sogno premonitore colmo di significati allegorici sulla futura grandezza del poeta²³.

La migliore formulazione della teoria dei sogni boccacciana è contenuta, tuttavia, nel *Decameron*, nel discorso di Panfilo preliminare al racconto del sogno di Andreuola e Gabriotto nella novella IV, 6²⁴. Come ha mostrato magistralmente Simone Marchesi²⁵ l'originalità della teoria di Panfilo risiede nel suo distanziarsi dalla classificazione di Macrobio. Panfilo suddivide, infatti, i sogni in sole tre categorie, quella di *vero*, *verisimile* e *fuori da ogni verità*, etichette di solito utilizzate per la narrativa e non per l'onirocritica. Rimanderebbero, dunque, alla definizione del *Decameron*, fornita nell'*Introduzione*, quale insieme di *favole, parabole e storie*, facendo sì che parlare di sogni equivalga, nel *Decameron*, a parlare di letteratura, se si considera che «la sospensione tra verità e falsità [...] è comune a sogni e finzioni letterarie»²⁶.

In questo quadro Panfilo si dimostra preoccupato soprattutto delle conseguenze etiche di una corretta interpretazione dei sogni-testi, che in quanto «segni ambigui per poter essere “bene” interpretati devono essere proiettati su di uno sfondo di principi etici certi»²⁷, in quanto «agiscono come esempi di comportamenti, interpretabili *in bono* o *in malo*, che hanno il potere di influenzare le azioni dei soggetti che le ricevono»²⁸. Concludendo: «una buona interpretazione è una interpretazione che spinge al bene»²⁹. Non è un caso poi che proprio a Panfilo sia affidato questo ragionamento di importanza

²¹ Ivi, pp. 106-107.

²² Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, A. Balduino (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1974, vol. III, pp. 302-304 e pp. 345-347.

²³ Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, P.G. Ricci (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1974, vol. III, pp. 441-442.

²⁴ Sui sogni nel *Decameron* si registra un cospicuo numero di contributi; segnalo rimandando anche alla bibliografia ivi contenuta: T. Artico, *Per una grammatica del sogno nel «Decameron». Forme e strutture delle novelle a tema onirico*, «Italianistica Debreceniensis», 24, 2018, pp. 96-109; S. Carrai, *Il sogno di Gabriotto* (*Decameron IV, 6*), in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Cisalpino, Milano 2000, vol. I, pp. 179-185 e V. Cappozzo, «Delle verità dimostrate da' sogni»: Boccaccio e l'oniromanzia medievale, in F. Ciabattini, E. Filosa, K. Olson (a cura di), *Boccaccio 1313-2013*, Longo Editore, Ravenna 2015, pp. 203-212.

²⁵ S. Marchesi, *Dire la verità dei sogni: la teoria di Panfilo in Decameron IV,6*, «Italica», 81/2, 2004, pp. 170-183.

²⁶ Ivi, p. 176. Ma Marchesi sottolinea che la contiguità tra i due temi era già in Macrobio e nelle riflessioni sull'esegesi biblica agostiniana trasposta poi sui testi letterari (cfr. pp. 176-179).

²⁷ Ivi, p. 178.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ivi, p. 179.

cruciale se consideriamo le parole nella *Conclusione dell'Autore*:

Ciascuna cosa in se medesima è buona ad alcuna cosa, e male adoperata può essere nociva di molte; e così dico delle mie novelle. Chi vorrà da quelle malvagio consiglio o malvagia operazion trarre, elle nol vieteranno ad alcuno, se forse in sé l'hanno, e torte e tirate fieno ad averlo; e chi utilità e frutto ne vorrà, elle nol negheranno, né sarà mai che altro che utili ed oneste sien dette o tenute, se a que' tempi o a quelle persone si leggeranno per cui e pe' quali state son raccontate³⁰.

È Panfilo che sin dal racconto della novella di Ciappelletto, ha mostrato alla *brigata* e ai lettori l'importanza dello sguardo individuale nel giudicare e interpretare la molteplicità delle cose umane: «l'esegesi della vita è il dovere che egli assume e che trasmette all'intera compagnia»³¹.

L'uso all'interno delle proprie opere e la teorizzazione del sogno si muovono, dunque, per Boccaccio tra i due poli della tradizione, da un lato, con la considerevole presenza di sogni tipicamente profetici, rivelatori e consolatori³², mentre dall'altro si intreccia all'importanza fondamentale dell'interpretazione e della dimensione etica a questa connessa; il sogno diventa così anche metafora del testo letterario, tema che assume una rilevanza fondamentale sia nell' *Amorosa Visione* che nel *Corbaccio*.

2. Amorosa Visione e Corbaccio: *dream-visions*?

Amorosa Visione e *Corbaccio* sono, infatti, primariamente due narrazioni di sogni, opposte ma complementari. Per la loro complessità mi rifaccio alla definizione di *dream-vision* elaborata da Todd su *Amorosa Visione, Corbaccio e Trionfi*:

I use the term 'dream' (sogno/somnium) to refer to dream episodes framed within sleep; these dreams are often enigmatic and require interpretation. 'Vision' (visione/visio) is used to refer to prophetic or revelatory dreams, which are not always framed by sleep, but within which previously unknown truths are revealed to the dreamer. Dream-visions, therefore, are episodes which are at once enigmatic and framed by sleep, but which, upon interpretation, impart some form of higher knowledge to the protagonist. [...] Dream-vision narratives, therefore, are not simply those in which dreams occur as incidental asides within a given text, but are texts whose main substance is the dream itself, dreamt by the narrator³³.

³⁰ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, V. Branca (a cura di), in Id. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1976, vol. IV, p. 961.

³¹ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, M. Veglia (a cura di), Feltrinelli, Milano 2020, p. 532, a cui rimando anche per le considerazioni precedenti sul ruolo di Panfilo.

³² A titolo esemplificativo cfr. R. Manselli, *Il sogno come premonizione*, cit.

³³ S.J. Todd, *Dream-Visions*, cit., pp. 7-11. La definizione è condivisa anche da Huss per *Amorosa Visione e Trionfi*: B. Huss, *Il genere visione*, cit., pp. 142-143.

Questa definizione permette di sottolineare come sia *Amorosa Visione* che *Corbaccio* funzionino sia come *somnia*, episodi occorsi durante il sonno che richiedono un'attività interpretativa, che come *visiones*, in quanto rivelatori di nuove più profonde conoscenze all'*agens*. Se, però, per l'*Amorosa Visione* il titolo stesso e le modalità narrative non lasciano dubbi sulla sua collocazione nel genere della *visio*, considerare il *Corbaccio* come *dream-vision* è più problematico. Il *Corbaccio*, infatti, è un testo difficilmente inquadrabile in un genere definito e sfugge ai tentativi di classificazione. Il sogno ne rappresenta di certo la parte preponderante, estendendosi dal paragrafo 27 al paragrafo 407, su un totale di 413, ed è circondato da una breve cornice³⁴. Proprio qui, nell'*Incipit*, l'opera è definita da Boccaccio come un *umile trattato*, elemento di certo non trascurabile, che si unisce alla presenza di lunghi dialoghi tra la guida e il protagonista, di stampo boeziano³⁵ e petrarchesco³⁶, di elementi tipici dell'*ars confitendi*³⁷ e della lunga invettiva misogina, che è il vero fulcro dell'opera³⁸. In questo quadro il *Corbaccio* si configura contemporaneamente come satira antiuxoria e «trattato-dialogo-pedagogico»³⁹. La *dream-vision* resta, però, il contenitore principale entro cui si svolge la narrazione e in cui maturano le idee del protagonista che porteranno alla creazione stessa dell'*operetta*; Baggioni parla a ragione, dunque, definendo il *Corbaccio* una «*songe-vision*»⁴⁰, che «agit bel et bien comme un principe structurant puisque chacune des parties du récit [...] prend son sens par rapport à elle»⁴¹.

3. Amorosa Visione e Corbaccio: percorsi visivi ed esegetici

Nel primo canto dell'*Amorosa Visione* il protagonista si addormenta a seguito dei pensieri d'amore ispiratigli dalla *donna gentile*, cui si rivolge fin da subito il poema⁴². Di rilievo è che la facoltà in gioco sia quella della *fantasia*,

³⁴ Il testo si cita con relativa paragrafatura da Giovanni Boccaccio, *Corbaccio*, G. Padoan (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1994, vol. V/2, pp. 413-614. All'introduzione di Padoan rimando per lo schema e la descrizione dell'opera: *ivi*, pp. 422-424.

³⁵ N. Maldina, «*De penitente suscipiendo*». *Chiose minime al Corbaccio*, «Le Tre Corone», 1, 2014, pp. 153-176, in particolare a p. 159.

³⁶ Non ci sono certezze, però, sull'effettiva conoscenza del *Secretum* da parte di Boccaccio. Cfr. *Ivi*, p. 156, nota 5.

³⁷ N. Maldina, «*De penitente suscipiendo*», *cit.*

³⁸ Cfr. M. Zaccarello, *Il Corbaccio nel contesto della tradizione misogina e moralistica medievale: annotazioni generali e proposte specifiche*, «Chroniques italiennes», 36/2, 2018, pp. 162-179.

³⁹ S. Carrai, *La prosa polemica: il Corbaccio*, in M. Fiorilla e I. Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Carocci, Roma 2021, pp. 179-185, in particolare a p. 194. Sulle rubriche che scandiscono il testo del codice Mannelli e la definizione di *Corbaccio* come trattato cfr. S. Carrai, *Per il testo del "Corbaccio": la vulgata e la testimonianza del codice Mannelli*, «Filologia italiana», 3, 2006, pp. 23-29.

⁴⁰ L. Baggioni, *Les formes du songe*, *cit.*, p. 140.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Sui sonetti introduttivi e il dispositivo dell'acrostico cfr. V. Kirkham, *Amorous Vision*, *Schola-*

che *uscita di sé subito entrò in non usato errore*, trattenendo non solo il pensiero d'amore ma anche tutte le sensazioni a esso connesso. Che qui venga utilizzato il termine *fantasia* non è casuale, visto che rappresenta la capacità intermedia tra la percezione delle cose che accadono e l'elaborazione di queste nel pensiero, che compie un'opera di sintesi attraverso il senso comune⁴³. Queste caratteristiche la rendono una facoltà schiava di tutti i limiti della concretezza umana e sempre permeabile alle sollecitazioni esterne, che costituiscono il campo in cui costantemente si esercita. Inoltre, in campo dantesco la fantasia è «la facoltà più spesso eccitata dagli eventi interiori della *Vita Nuova* e direttamente connessa con l'apparizione delle visioni amorose»⁴⁴, carattere non trascurabile vista la palese marcatura dantesca del poema boccacciano⁴⁵. Dopo l'avvenuto addormentamento l'*agens* incontra una guida, dagli attributi celesti e regali, che lo invita a scegliere tra due porte all'ingresso di un castello: una, stretta, è quella della virtù, mentre l'altra, larga, conduce all'interno del castello, da cui provengono suoni di festa, riproponendo il motivo classico dell'Ercole al bivio, nonché fonti bibliche quali il Vangelo di Matteo⁴⁶. L'autore-protagonista sceglie di passare attraverso la porta più larga, rovesciando così il *topos* del genere, che presenta invece una fiducia totale nei confronti della figura-guida⁴⁷. Tutta l'opera, peraltro, è caratterizzata dal continuo scontro tra questo personaggio, che opportunamente Branca definisce come «l'aspirazione alla virtù che è al fondo di ogni anima»⁴⁸, e le scelte contrarie dell'*agens* che si mostrerà sempre riluttante a seguire i suoi consigli, manifestando al contrario un vivo e unico interesse per tutto ciò che devia dal percorso virtuoso che lei gli propone di seguire. I due si trovano così in una ampia sala interamente affrescata sui quattro lati, come affrescata sarà anche la sala successiva che visiteranno, sulle cui pareti sono rappresentate una serie di *cose vane* contrapposte alle *vere cose* a cui vorrebbe condurlo la donna; si tratta di quattro personificazioni allegoriche, ognuna circondata da uno stuolo di seguaci: la Saggezza, la Gloria mondana, la Ricchezza, l'Amore e, nella seconda sala, la Fortuna⁴⁹. Alla fine del loro percorso all'interno del castello i due entrano poi

stic Vistas, in Ead., *The sign of reason in Boccaccio's fiction*, Olschki, Firenze 1993, pp. 55-116, in particolare a p. 60 e S. Huot, *Poetic ambiguity and reader response in Boccaccio's Amorosa Visione*, «Modern Philology», 83, 1985, pp. 109-122. Il testo si cita da Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, V. Branca (a cura di), in Id. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1974, vol. III, pp. 1-272.

⁴³ M. Rak, s.v. *Fantasia*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970, vol. II, pp. 793-794.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ V. Branca, *L'Amorosa Visione (tradizione, significati, fortuna)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 11, 1942, pp. 20-47.

⁴⁶ Cfr. J. Levarie Smarr, *Boccaccio and the Choice of Hercules*, «Modern Language Notes», 92, 1977, pp. 146-152.

⁴⁷ Sulle caratteristiche e il ruolo della figura guida, elemento topico delle narrazioni onirico-visionarie cfr. S.J. Todd, *Dream-Visions*, cit., pp. 127-132.

⁴⁸ Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., p. 16.

⁴⁹ Sull'immaginario trionfale si vedano almeno A.S. Bernardo, *Triumphal poetry: Dante, Petrarch, and Boccaccio*, in K. Eisenbichler e A.A. Iannucci (a cura di), *Petrarch's Triumphs*.

in un giardino, descritto secondo i canoni tipici del *locus amoenus* sempre tra le reticenze della guida. Questo è ornato da una fontana e popolato da donne dell'aristocrazia fiorentina e napoletana, tra cui è presente anche l'amata Fiammetta, la cui presenza era già stata preannunciata nei canti dedicati alla raffigurazione di Amore: accanto alla sua figura compariva anche quella di una donna *lucente*, identificabile proprio con la donna amata, «quivi allato ad Amor vidi lucia» (*Amor. Vis.* XV, 60). Nei canti finali lei insieme alla guida tenderanno di portare il protagonista sulla strada della virtù, ma ancora una volta l'esito sarà negativo. *L'agens*, infatti, immagina di appagare comunque il suo desiderio e di possedere finalmente Fiammetta, per poi risvegliarsi bruscamente prima di riuscire a portare a termine il suo proposito. Una volta sveglio incontra nuovamente la guida promettendogli finalmente di rimettersi al suo volere («Adunque quello ardor, in cui m'invoglio, / terminerete omai quando vi piace, / ch'io vi sono entro ognor più ch'io non soglio: / io v'accomando al Sir di tutta pace» [*Amor. Vis.* L, 91-94]) e di annotare tutto ciò che vedrà oltre la porta più stretta: «tutor notando quel ch'andrò vedendo / dietro a costei per la portella stretta, / e di scriverlo oltre ancora attendo» [*Amor. Vis.* L, 49-51]).

Si può dire, dunque, che l'opera tematizzi la scelta e il motivo del bivio, a partire dalla scena iniziale delle due porte e dal continuo contrapporsi tra le posizioni della guida e quelle del protagonista⁵⁰. In particolare, nei canti ecfraistici che compongono la parte centrale dell'opera, dal quarto al trentasettesimo, lo sforzo della guida è rivolto costantemente a correggere lo sguardo del protagonista, che di volta in volta si posa sugli affreschi. A titolo esemplificativo tutto il brano, che precede l'entrata del gruppo nella seconda sala, dedicata alla Fortuna, è giocato sull'opposizione tra una vista falsa, che ha spinto il protagonista a cercare nei dipinti *cose fallaci e fuor di vere* e che ha sospinto la sua mente verso una *falsa opinione*, in *falsa erranza* e in *falso immaginar*, e un *veder vero*, che mostrerà quanto il seguire i *beni imperfetti con cieca mente* gli precluderà la possibilità di accedere all'unico bene, rappresentato dalla strada che conduce verso la virtù⁵¹. Egli anziché considerarle come rappresentazioni del vizio, vi posa costantemente lo sguardo considerandole espressione dei propri desideri. A questo riguardo, l'ecfrasi come dispositivo narrativo nell'*Amorosa Visione* è stata studiata da Johannes Bartuschat in due articoli illuminanti che mostrano quanto il punto centrale di questa sezione sia

Allegory and spectacle, Dovehouse Editions, Toronto 1990, pp. 33-46 e C. Gilbert, *Poets seeing artist's work. Instances in the Italian Renaissance*, Olschki, Firenze 1991, pp. 49-196.

⁵⁰ Come sintetizzato perfettamente in V. Kirkham, *Amorous Vision*, cit., pp. 101-102.

⁵¹ *Amor. Vis.* XXX, 13-18: «Rispose allor colei: – Parte vedere / quel ben che tu cercavi qui dipinto, / ché son cose fallaci e fuor di vere? / E' mi par pur che tal vista sospinto / t'abbia in falsa opinione la mente, / ed ogni altro dovuto ne sia stinto»; e poco più avanti ai vv. 34-42: «Or dunque fa che più non stieno fissi / gli occhi a cotal piacer: ché se tu bene / quel ch'egli è con dritto occhio scopristi, / aperto ti saria che 'n gravi pene / vive e dimora chiunque ha speranza / non saviamente, e a cotai cose tene. / Tu t'abagli te stesso in falsa erranza / con falso immaginar, per le presenti / cose che son di famosa mostranza»; vv. 55-60: «Per quel potrai veder vero, pensando / quanto sia van quel ben che' vostri petti / va senza ragion nulla stimolando; / onde, seguendo que' beni imperfetti / con cieca mente, morendo perdeti / il potere acquistare poi i perfetti».

proprio mettere in mostra la soggettività della visione del protagonista, in cui «l'immagine percepita attraverso la soggettività rimane il limite insuperabile del percorso conoscitivo dell'io»⁵². Le immagini, dunque, non sono intrinsecamente buone o cattive ma variano a seconda delle interpretazioni che di esse vengono fornite. E in questo possono, quindi, essere considerate come una *mise en abyme* dello stesso sogno-visione che le contiene. Se, infatti, l'esperienza onirica è di per sé un dispositivo ambiguo, che necessita della corretta comprensione per esserne indirizzati correttamente e non cadere nella sventura, lo stesso procedimento va applicato alle figure che affollano le pareti del palazzo e, oltre, anche alle immagini che decorano la fontana nel giardino⁵³.

Essendo l'*Amorosa Visione* chiaramente esemplata sul modello della *Commedia*, illuminante è il paragone con la triade di canti purgatoriali sul *visibile parlare* (X-XII) in cui Dante mostra la prima parte del suo percorso di purificazione, rappresentato dal superamento della superbia, vizio intimamente legato alla dimensione della vista e presentato in un contesto propriamente ecfrastrico⁵⁴. La superbia è, infatti, presentata immediatamente al verso tre del canto dieci quale un atteggiamento che *fa parer dritta la via torta*, quindi una percezione sbagliata del reale dovuta all'eccessivo amore di sé che rende ciechi di fronte agli altri (e proprio il verbo *parere* sarà la chiave di questi canti dedicati alla descrizione della suprema arte divina che vi si dispiega)⁵⁵. E dunque atti di visione sono il correttivo necessario a queste anime, in un percorso che educa attraverso lo sguardo. Tali *exempla* da memorizzare, interiorizzare e meditare sono vere e proprie opere d'arte raffigu-

⁵² J. Bartschat, *Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio*, «Italianistica», 28, 2009, pp. 71-90, a p. 90.

⁵³ La fontana è descritta nei canti XXXVIII-XXXIX; è ornata sulla sommità da tre statue di donne, che rappresentano rispettivamente l'amore per l'utile, sterile, l'amore per Dio, vera fonte di virtù, e l'amore passionale. Anche in questo caso il protagonista decide di scegliere la via indicata dalla statua rossa, la cui acqua fuoriesce verso sud, simbolo dell'amore carnale, anziché dirigersi verso l'amore onesto come vorrebbe la guida: «La donna mi parlava, ed io mirando / con l'occhio andava pure ove 'l disio / mi tenea fitto, non so che ascoltando. / Avevami davanti, al parer mio, su quella riva assai donne vedute, / di cui veder in tal voglia venn'io, / ch'io dissi: – Donna mia, a mia salute / non pensar più ch'ì voglia, a tempo e loco / farò d'adoperar la tua virtute; / ch'ora di novo m'è nel cor un foco / venuto d'esser là: però o vienci, / o tu m'aspetta infin ch'ì torni un poco» (*Amor. Vis.* LX, 1-12). Ancora una volta di fronte alla descrizione ecfrastrica della fontana è la dimensione visiva a farla da padrone, portando il protagonista verso la strada sbagliata.

⁵⁴ Sui canti X-XII di *Purgatorio* cfr almeno. L. Battaglia Ricci, «Come [...] le tombe terragne portan segnato»: lettura del dodicesimo canto del *Purgatorio*, in G. Venturi e M. Farnetti (a cura di), *Ecfrasi. Modelli e esempi fra medioevo e rinascimento*, Bulzoni, Roma 2004, vol. I, pp. 33-63; P.M. Vescovo, *Ecfrasi con spettatore (Dante, "Purgatorio", X-XVII)*, «Lettere italiane», 45, 1993, pp. 335-360 e T. Barolini, *Re-presenting What God Presented: The Arachnean Art of the Terrace of Pride*, in Ead., *The undivine Comedy: detheologizing Dante*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 122-143. Segnalo anche il ricco contributo di Laura Pasquini, che affronta il rapporto di Dante con le arti visive lungo il corso delle tre cantiche: L. Pasquini, «Pigliare occhi per aver la mente». *Dante, la Commedia e le arti figurative*, Carocci, Roma 2020. In particolare, le pp. 79-146 dedicate al *Purgatorio*.

⁵⁵ Il testo della *Commedia* si cita da: Dante Alighieri, *Commedia*, A.M. Chiavacci Leonardi (a cura di), Mondadori, Milano 1997.

ranti da una parte, nel decimo canto, sulle pareti della montagna, esempi di umiltà esaltata, e dall'altra, scolpite invece sul sentiero come fossero *tombe terragne*⁵⁶, immagini di superbia punita. Naturalmente nella *Commedia* il percorso va a buon fine e il pellegrino può passare alle cornici successive.

Le immagini raffigurati sulle pareti del castello hanno poi anche un'importante funzione memoriale, prerogativa dell'ecfrasi per la loro capacità di scolpirsi della mente dell'osservatore; la parola diventa, infatti, talmente evocativa da riuscire ad andare oltre l'immagine stimolando anche gli altri sensi. È il caso ad esempio delle *speaking ekphrasis*, abbondanti nella sezione dedicata ad Amore e quasi assenti nei restanti canti. I dipinti, infatti, parlano in prima persona raccontando all'osservatore la loro storia⁵⁷ e l'intero castello si può definire, dunque, come un grande deposito memoriale, a cui attingere di volta in volta per ricordare dove indirizzare le proprie azioni⁵⁸. Concludendo, nonostante l'*Amorosa Visione* sia una derivazione diretta dell'esperienza della *Commedia* e della coeva e precedente letteratura didattico-allegorica⁵⁹ il percorso che Boccaccio delinea è opposto. Nel finale del testo, infatti, non viene raccontato, ma solo promesso, il passaggio attraverso la *portella stretta*. È chiaro, dunque, che da ultimo si mostri un esito positivo del percorso⁶⁰, ma non è questo il punto centrale che vuole comunicare il poemetto; l'*Amorosa Visione* sembra al contrario drammatizzare lungo tutto l'arco della narrazione l'atto dello scegliere e dell'interpretare, mostrando l'incapacità di distinguere tra il vero e il falso. È, quindi, un testo visionario *sui generis* in cui il percorso pedagogico di stampo, si potrebbe dire purgatoriale, manca del suo compimento paradisiaco, della comprensione e della redenzione, solo vagheggiata nell'ultimo canto: a essere protagonista è la prospettiva terrena e umana, e non quella metafisica, depotenziando dall'interno i significati e l'uso del genere visionario.

Passando adesso al *Corbaccio* noteremo che modalità analoghe ricorrono anche qui. Il *Corbaccio* si presenta senza dubbio, al pari dell'*Amorosa Visione*, quale testo di grande complessità, che ha molto impegnato gli eseti nella ricerca di un suo significato univoco. Qui vorrei portare qualche ulteriore elemento a sostegno della tesi di un testo serio, perlomeno nelle intenzioni, anche se caratterizzato per la maggior parte dalla lunga invettiva misogina piena di descrizioni grottesche e fortemente parodica⁶¹.

⁵⁶ L. Battaglia Ricci, «Come [...] le tombe terragne», cit.

⁵⁷ La questione è affrontata in J.P. Gil-Osle, *Chatty paintings, twisted memories and other oddities in Boccaccio's Amorosa Visione*, «Studi sul Boccaccio», 38, 2010, pp. 89-103.

⁵⁸ S.J. Todd, *Dream-Visions*, cit., pp. 143-145.

⁵⁹ V. Branca, *L'Amorosa Visione*, cit.

⁶⁰ Sul senso etico-morale del testo e il suo compimento positivo cfr. oltre a V. Branca, *L'Amorosa Visione*, cit., anche V. Kirkham, *Amorous Vision*, cit. e R. Hollander, *Boccaccio's Two Venuses*, Columbia University Press, New York 1977, che presta particolare attenzione ai differenti livelli di ricezione dell'opera e lo pone sotto il segno di un'ironica parodia dell'amore carnale.

⁶¹ Sul *Corbaccio* in linea con l'ultima produzione boccacciana nel segno dell'erudizione e del solco petrarchesco cfr. M. Veglia, *Il corvo e la sirena. Cultura e poesia del «Corbaccio»*, Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa-Roma 1998 e M. Santagata, *Boccaccio. Fragilità di un genio*, Mondadori, Milano 2019, pp. 243-252. A esiti opposti, invece, perviene l'analisi di R. Hollander,

Nell'analisi sul sogno del *Corbaccio* Baggioni pone particolare enfasi sull'importanza della cornice al sogno, elemento di grande importanza e non abbastanza valorizzato. Il sogno, infatti, si genera dall'attività affettiva dell'anima nonostante la razionalità abbia già agito sulle consapevolezze dell'autore-protagonista⁶². All'inizio del testo, infatti, è già intervenuto un pensiero divino a stroncare i propositi di suicidio dell'amante sconfitto, con il conforto ulteriore del gruppo di amici che ha ulteriormente rafforzato la contezza dell'*agens*⁶³. Il sogno si genera, dunque, dall'amore, al pari di quello che abbiamo visto essere il motore dell'*Amorosa Visione* e dei molti sogni che popolano le opere di Boccaccio. Non stupisce, così, che anche qui sia la *virtù fantastica* il luogo da cui si generano le cose che il protagonista osserva dormendo⁶⁴. Se la passione, dunque, ha bisogno di un corrispettivo affine a sé per essere veramente estirpata, il dispositivo del sogno, col suo portato di ambiguità e di complessità, si rivela il mezzo perfetto. In questo contesto, Baggioni nota che anche nel *Corbaccio* avviene un percorso di rendizione dello sguardo del protagonista⁶⁵, elemento che entra a pieno titolo in continuità con l'*Amorosa Visione*. La correzione della vista quale metafora di correzione morale si manifesta fin dalle primissime battute del testo:

Maravigliosa cosa è quella della divina consolazione nelle mente de' mortali: questo pensiero, sì com'io arbitro, dal piissimo Padre de' lumi mandato, quasi dagli occhi della mente ogni oscurità levatami, in tanto la vista di quelli, aguzati, rendé chiara che, a me stesso manifestamente scoprendosi il mio errore, non solamente, riguardandolo, me ne vergognai, ma, da compunzione debita mosso, ne lagrimai e me medesimo biasimai forte e da meno ch'io non arbitrava mi reputai (*Corb.* 21).

Prosegue poi, questa volta su un piano di concretezza, nella descrizione dell'innamoramento di chiaro stampo cortese, innescato dalla visione della donna. Secondo la più pura tradizione lirica, dunque, gli occhi sono la finestra per il cuore:

E così, da falsa opinione vinto, subito mi senti', come se dall'udite cose e dalla vista di lei si movesse, corrermi al cuore un fuoco, non altrimenti che faccia su per le cose unte la fiamma, e sì fieramente riscaldarmi che, chi allora m'avesse riguardato nel viso, n'arebbe veduto manifesto segnale; e come che i segni venuti nel viso per lo nuovo fuoco (che, come prima le parti superficiali andò leccando, così poi, nelle intrinsece trapassato, più vivo divenne) se ne partissono, mai se non dentro crescer le sentii.

Boccaccio's last fiction, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988.

⁶² L. Baggioni, *Les formes du songe*, cit., p. 143: «Le songe se déploie ainsi à partir de la complexité psychologique de l'amour qui agit dans la part affective de l'âme».

⁶³ Ivi, p. 147.

⁶⁴ § 27: «e davanti alla virtù fantastica, la quale il sonno non lega, diverse forme paratemi, [...]». La stessa anche dell'*Elegia* (ivi, p.151).

⁶⁵ Ivi, p. 152: «La parole de l'esprit, par son pouvoir rétablit un juste regard, sur la veuve, sur les femmes et sur soi-même [...]».

In questa guisa addunque, che raccontato ho, di lei, che mal per me fu veduta, preso fui, dandomi il suo aspetto pieno di falsità, non senza artificiale maestria, speranza di futura mercede (*Corb.* 95-96).

Da sottolineare, in questi stralci esemplificativi, il martellare sul concetto di *falsa opinione* e sull'aspetto della vedova *pieno di falsità* relazionato al cattivo atto di visione operato dal protagonista. Si ripropone con forza, dunque, anche nel *Corbaccio* il rapporto tra apparenza e verità, fondamentale sia per il percorso che porterà al disvelamento della maschera della vedova, che per il fatto che tale dialettica si trovi all'interno dello spazio del sogno, per sua definizione a cavallo tra vero e falso. Anche qui, dunque, si osserva una forte *mise en abyme* della struttura onirico-visionaria, funzionale alla buona riuscita, in questo caso, del percorso di salvazione dell'*agens*.

Altro elemento che, a questo riguardo, mette in relazione *Amorosa Visione* e *Corbaccio* è dato dai metodi usati dalla guida: come nota Baggioni, infatti, le sue parole sono dotate di una forte *enargeia*, quella forza che nella retorica antica definisce la capacità di descrivere qualcosa in maniera talmente potente da manifestarsi di fronte agli occhi di chi ascolta⁶⁶.

Inoltre, le immagini nell'*Amorosa Visione*, e lo stesso dispositivo testuale del castello, abbiamo visto essere contraddistinte da una funzione memoriale. Il tema della memoria ricorre anche nel *Corbaccio*, come si evince dal paragrafo 128, in cui la guida denuncia l'amore come una passione, tra le altre cose, *privatrice della memoria*.

Vedere addunque dovevi amore essere una passione accecatrice dello animo, disviatrice dello 'ngegno, ingrossatrice, anzi privatrice, della memoria, discipatrice delle terrene facultà, guastatrice delle forze del corpo, nemica della giovaneza, e della vecchieza morte; genitrice de' vizii e abitatrice de' vacui petti; cosa senza ragione e senza ordine e senza stabilità alcuna; vizio delle menti non sane e somergitrice della umana libertà (*Corb.* 128).

Per recuperare questa memoria e correggere lo sguardo dell'amante il defunto marito non si limita a svelare le false sembianze della vedova, ma ricorre anche a quelle già viste e stipate nella memoria letteraria dell'*agens*-autore:

E, se le dette cose esser vere la tua filosofia non ti mostrasse, né a memoria ti ritornasse la sperienza la quale di gran parte di quelle in te medesimo veduta hai, le dipinture degli antichi tel mosterranno, le quali lui per le mura, giovane, ignudo, con ali e con occhi velati e arciere, non senza grandissima cagione e significazione de' suoi effetti, tutto 'l di vi dimostrano (*Corb.* 131).

⁶⁶ L. Baggioni, *Les formes du songe*, cit., p. 143: «Par ailleurs, le discours de l'esprit lui-même est indirectement visuel, car ne se limitant pas à persuader le narrateur par des arguments, il lui *fait voir* en recourant à une rhétorique de l'*evidentia*, virtuose et comique, toute la monstruosité qui se cache derrière le personnage de la *veuve*». Questo elemento è posto dallo stesso Baggioni come elemento di vicinanza tra *Amorosa Visione* e *Corbaccio*.

Questo passo è particolarmente interessante perché permette di relazionare direttamente *Corbaccio* e *Amorosa Visione*, il poema per eccellenza in cui poter ammirare direttamente dipinte e descritte quelle *dipinture degli antichi*, tra cui spicca proprio quella di Cupido:

Tra' quali, in mezzo d'esso, al mio parere,
 un gran signor di mirabile aspetto
 vid'io sopra due aquile sedere;
 al qual mentre io mirava con effetto,
 sopra due lioncelli i piè tenea,
 ch'avean del verde prato fatto letto.
 Una bella corona in capo avea,
 e li biondi cape' sparti sott'essa,
 che un fil d'oro ciaschedun pareva.
 Il viso suo come neve mo' messa
 pareva, nel qual mescolata rossezza
 aveva convenevolmente ad essa.
 Senza comparazion la sua bellezza,
 era, ed avea due grandi ali d'oro
 alle sue spalle, stese inver l'altezza.
 In man tenea una saetta d'oro,
 ed un'altra di piombo, alla reale
 vestito, al mio parer, d'un drappo ad oro.
 Orrevolmente là il vedea cotale,
 tenendo un arco nella man sinistra,
 la cui virtù sentir già molti male (*Amor. Vis. XV, 13-39*).

La sezione dedicata ai canti d'amore è, peraltro, quella che Boccaccio desidera si incida maggiormente nella mente dei lettori⁶⁷. Non sembra strano, dunque, che in questo punto del testo del *Corbaccio* Boccaccio richiami alla memoria del protagonista e dei lettori un'esperienza che entrambi avevano già vissuto e che riguarda da vicino il tema dell'amore e delle sue conseguenze. La differenza tra *Amorosa Visione* e *Corbaccio* risiede naturalmente nel fatto che, nel primo caso, la terapia visiva non va a buon fine e solo nel finale il protagonista si propone di cambiare strada, mentre qui la terapia verbo-visiva dell'ex marito della vedova funziona perfettamente, corroborando anche a livello affettivo la consapevolezza già generatasi a livello razionale, che viene comunque ancora una volta rielaborata dopo il risveglio, sempre tramite il conforto degli amici⁶⁸. Che la terapia abbia definitivamente funzionato all'interno del sogno è già mostrato anche nel finale di questo, presentando i due che dalla selva purgatoriale del *laberinto d'amore* ascendono su un monte inondato di luce, simbolo dell'avvenuta redenzione,

⁶⁷ P.J. Gil-Osle, *Chatty paintings*, cit.

⁶⁸ Sulla terapia operata dalla guida nei confronti dell'amore malato del *Corbaccio* cfr. anche N. Tonelli, *Boccaccio e i rimedi all'amore*, in Ead., *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 201-222.

lasciandosi alle spalle l'infernale valle d'amore⁶⁹.

Su questo e sui rapporti fortissimi con la *Commedia* che informano l'intero *Corbaccio* vorrei dunque concludere questa disamina. Sia il commento di Giulia Natali che l'articolo di Baggioni hanno, infatti, sottolineato le connessioni intertestuali tra alcuni paragrafi conclusivi del *Corbaccio* e passi del *Purgatorio* e del *Paradiso*, tutti implicati da questioni di carattere visivo⁷⁰:

Purg. XV, 64-66

Ed elli a me: «Però che tu rificchi
la mente pur a le cose terrene,
di vera luce tenebre dispicchi.

Par. X, 121-126

Or se tu l'occhio de la mente trani
di luce in luce dietro a le mie lode,
già de l'ottava con sete rimani.
Per vedere ogni ben dentro vi gode
l'anima santa che 'l mondo fallace
fa manifesto a chi di lei ben ode.

Par. XXVII, 91-96

e se natura o arte fé pasture
da pigliare occhi, per aver la mente,
in carne umana o ne le sue pitture,
tutte adunate, parrebber niente
ver' lo piacer divin che mi refuse,
quando mi volsi al suo viso ridente.

Corb. 365-366

Ma tu rifichi pur gli occhi della mente
ad una cosa, della qual ti pare avere
molto disavvantaggio da lei, e di che
io niuna menzione feci, quando l'altre
andai raguagliando; e avisa che quella
sia la cagione per la quale tu schifato
sii: cioè che a te pare che ella gentil-
donna sia, dove a te non pare essere
così; il che presumendo che così fosse,
non perciò saresti lasciato, se guardi
a chi è il secondo Ansalone, che è
cotanto nella sua grazia.

Ma in ciò mi pare che tu erri, e gravemente;
primeramente in ciò: che tu, lasciando
il vero, seguiti l'opinione del popolazo
il quale sempre più alle cose apparenti,
che alla verità di quelle, dirizzano
gl'occhi. Ma non sai tu qual sia la vera
gentilezza e quale la falsa? Non sai tu
che cosa sia quella che faccia l'uomo
gentile e qual sia quella che gentile
esser nol faccia?

Nel primo caso Virgilio, nel passaggio dalla seconda alla terza cornice, sta spiegando a Dante una frase di Guido del Duca sull'invidia, che induce a de-

⁶⁹ §§ 405-407: «Mossesi adunque lo spirito; e, per lo luminoso sentiero andando, verso le montagne altissime dirizò i passi suoi. Su per una delle quali che pareva che il cielo toccasse, messosi, me non senza grandissima fatica, sempre cose piacevoli ragionando, si trasse dietro; sopra le sommità delle quali poi che pervenuti fumo, quivi il cielo aperto e luminoso vedere mi parve e sentire l'aere dolce e soave e lieto e vedere le piante verdi e fiori per le campagne; le quali cose tutto il petto, della passata noia afflito, riconfortaro e ritornarono nella prima allegrezza. Laonde, si come allo spirito piacque, io mi volsi indietro a riguardare il luogo donde tratto m'avea, e parvemi non valle ma una cosa profonda infino in inferno, oscura e piena di notte con dolorosi ramarrichii. E, avendomi detto me essere libero e potere di me fare a mio senno, tanto fu la letizia ch'io senti' che, vogliandomeli a' piedi gittare e grazie renderli di tanto e tale beneficio, esso e 'l mio sonno ad una ora si partiro».

⁷⁰ I primi due in Giovanni Boccaccio, *Il Corbaccio*, G. Natali (a cura di), Mursia, Milano 1992, p. 138, nota 1157. Sulle implicazioni dantesche di questo passo boccacciano: L. Baggioni, *Les formes du songe*, cit., p. 152, nota 31. Avverto che qui e sempre il corsivo nelle citazioni è mio.

siderare beni terreni che non si vuole condividere. Al contrario, se il desiderio si indirizza verso Dio e i beni spirituali, il godimento aumenta con la condivisione. Dante, ancora dubbioso si chiede come sia possibile che un bene, se condiviso, possa rendere più ricchi e qui si inseriscono i versi riportati: Virgilio avverte Dante che sta pensando solo alle cose terrene e non a quelle celesti, sta appunto ricavando tenebre dalla luce. Il passo interessa per l'utilizzo del verbo *rifoccare* che è *hapax* nella *Commedia*⁷¹. Di grande interesse è anche che la locuzione torni in *Par.* XXI, 16 nella forma *ficcare di retro a li occhi tuoi la mente* dove esprime «il rapporto tra la tensione fisica del vedere e quella intellettuale del capire»⁷². Nel cielo degli spiriti contemplanti Beatrice sta, infatti, dicendo a Dante di osservare con attenzione, rendendo i suoi occhi specchio di ciò che vedrà. Per quanto riguarda *Par.* X, invece, la locuzione *l'occhio della mente* è sempre in un contesto di ammonizione contro i beni terreni: nel cielo del sole S. Tommaso sta invitando Dante a scoprire l'ultimo degli spiriti sapienti, Boezio, che ha mostrato attraverso le sue opere *la fallacia del mondo*. In *Par.* XXVII, infine, Dante sta comparando la bellezza di Beatrice, superiore a qualsiasi allettamento terreno possa attirare lo sguardo. Qui la locuzione mostra gli occhi come il motore dei desideri umani: è attraverso la vista che i prodotti della natura o dell'arte conquistano il cuore e l'anima degli uomini. Il riferimento alla vista e alle *pitture* riassume però anche l'importanza che la componente visiva aveva nel Medioevo, dove le immagini erano

[...] percepite come attivatori della memoria, come *images agentes* capaci di innescare la meditazione, costruite apposta per ricordare argomenti e concetti e dunque per attivare propriamente la pratica della mnemotecnica moralizzante [...]⁷³.

Esattamente il ruolo delle immagini purgatoriali incise nella pietra e dei dipinti che affollano le pareti del castello nell'*Amorosa Visione*, ribadito da Dante fino al suo superamento nell'ultima cantica della *Commedia*.

Assume dunque grande rilievo il riferimento a questi versi danteschi nel passo in questione del *Corbaccio*: la guida sta spronando il protagonista a considerare cosa sia la vera *gentileza*, caratteristica che di certo la vedova non possiede al contrario suo. Tutto il paragrafo è giocato sulla contrapposizione tra verità e finzione e le citazioni dantesche non fanno altro che rimarcare ulteriormente la necessità di andare oltre ai propri errati preconcetti, per liberarsi della schiavitù delle false apparenze; ricordano inoltre l'importanza di quella terapia visiva che è il cardine delle parole delle parole del defunto marito della vedova, mettendo ancora una volta in rilievo il ruolo e l'importanza dello sguardo come fonte per interpretare il mondo.

Se ne evince che una corretta interpretazione, rappresentata in entrambi i

⁷¹ F. Salsano, s.v. *Rifoccare*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. IV, p. 924.

⁷² F. Salsano, s.v. *Ficcare*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. II, p. 853.

⁷³ L. Pasquini, «*Pigliare occhi*», cit., p. 10.

testi dal dispositivo del sogno al cui interno si dipana un percorso di correzione visiva, è ciò che apparenta due opere distantissime tra loro non solo cronologicamente ma anche per temi e contenuti e, nonostante questo, dialoganti a distanza nel segno di un unico scopo: la messa in scena dell'importanza del libero arbitrio e della scelta corretta e, quasi con un movimento circolare, il passaggio dall'indecisione tra amore terreno e amore celeste al rifiuto totale del primo nel *Corbaccio*. Un'ultima precisazione riguarda il rapporto di questi testi col *De casibus* che abbiamo visto presentare una cornice visionaria, che apparenta quest'opera alle due trattate in questo contributo. A eccezione di questo aspetto, però, sono le differenze tra le due opere a farla da padrone come sottolinea Carla Maria Monti in relazione ai rapporti del *De casibus* con l'*Amorosa Visione* ed è per questo che lo si è escluso dalla trattazione. Citando le sue parole sull'*Amorosa Visione*, questa non è «tanto una anticipazione romanzata del *De Casibus* quanto la prova della persistenza in Boccaccio di alcune scelte letterarie e della loro mutazione ed evoluzione»⁷⁴. Ed è questa mutazione ed evoluzione, da un testo giovanile all'ultima opera in volgare nella maturità, che si è tentato di porre nel giusto risalto, per cogliere alcuni aspetti dell'itinerario intellettuale di Giovanni Boccaccio.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri Dante, *Commedia*, A.M. Chiavacci Leonardi (a cura di), Mondadori, Milano 1997.
- Artico T., *Per una grammatica del sogno nel «Decameron». Forme e strutture delle novelle a tema onirico*, «Italianistica Debreceniensis», 24, 2018, pp. 96-109.
- Baggioni L., *Les formes du songe dans l'Elegia di madonna Fiammetta et dans le Corbaccio*, in A.P. Filotico, M. Gagnolati e P. Guérin (a cura di), *Aimer ou ne pas aimer. Boccace, Elegia di Madonna Fiammetta et Corbaccio*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2018, pp. 139-154.
- Barolini T., *Re-presenting What God Presented: The Arachnean Art of the Terrace of Pride*, in Ead., *The undivine Comedy: detheologizing Dante*, Princeton University Press, Princeton 1992, pp. 122-143.
- Bartuschat J., *Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio*, «Italianistica», 28, 2009, pp. 71-90.
- Battaglia Ricci L., «Come [...] le tombe terragne portan segnato»: lettura del dodicesimo canto del Purgatorio, in G. Venturi e M. Farnetti (a cura di), *Ecfrasi. Modelli e esempi fra medioevo e rinascimento*, Bulzoni, Roma 2004, vol. I, pp. 33-63.
- Bernardo A.S., *Triumphal poetry: Dante, Petrarch, and Boccaccio*, in K. Eisenbichler e A.A. Iannucci (a cura di), *Petrarch's Triumphs. Allegory and spectacle*, Dovehouse Editions, Toronto 1990, pp. 33-46.
- Bettinzoli A., *Il De somno (et somniis) di Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», 44, 2016, pp. 313-326.
- Blanco Valdés C.F., *Il sogno raccontato nel Filocolo di Giovanni Boccaccio*, «Acta Neophilologica», 44/1-2, 2011, pp. 151-160.

⁷⁴ C.M. Monti, *Luoghi liminari*, cit., p. 83.

- Boccaccio Giovanni, *Filostrato*, V. Branca (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1964, vol. II, pp. 1-228.
- Boccaccio Giovanni, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, G. Padoan (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1965, vol. VI.
- Boccaccio Giovanni, *Amorosa Visione*, V. Branca (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1974, vol. III, pp. 1-272.
- Boccaccio Giovanni, *Ninfale fiesolano*, A. Balduino (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1974, vol. III, pp. 273-421.
- Boccaccio Giovanni, *Trattatello in laude di Dante*, P.G. Ricci (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1974, vol. III, pp. 423-538.
- Boccaccio Giovanni, *Decameron*, V. Branca (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1976, vol. IV.
- Boccaccio Giovanni, *De casibus virorum illustrium*, P.G. Ricci e V. Zaccaria (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1983, vol. IX.
- Boccaccio Giovanni, *Il Corbaccio*, G. Natali (a cura di), Mursia, Milano 1992.
- Boccaccio Giovanni, *Corbaccio*, G. Padoan (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1994, vol. V/2, pp. 413-602.
- Boccaccio Giovanni, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1998, voll. VII-VIII, pp. 11-1720.
- Boccaccio Giovanni, *Decameron*, M. Veglia (a cura di), Feltrinelli, Milano 2020.
- Branca V., *L'Amorosa Visione (tradizione, significati, fortuna)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 11, 1942, pp. 20-47.
- Branca V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1964-1998.
- Buccolini C. e Totaro P. (a cura di), *Somnia. Il sogno dall'antichità all'età moderna*, ILIESI digitale. Ricerche filosofiche e lessicali, 2020 <<http://eprints.bice.rm.cnr.it/20860/1/Buccolini-Totaro.pdf>> (01/23).
- Cappozzo V., «*Delle verità dimostrate da' sogni*»: *Boccaccio e l'oniromanzia medievale*, in F. Ciabattoni, E. Filosa, K. Olson (a cura di), *Boccaccio 1313-2013*, Longo Editore, Ravenna 2015, pp. 203-212.
- Carrai S., *Il sogno di Gabriotto (Decameron IV, 6)*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana in onore di Giuseppe Velli*, Cisalpino, Milano 2000, vol. I, pp. 179-185.
- Carrai S., *Per il testo del "Corbaccio": la vulgata e la testimonianza del codice Mannelli*, «Filologia italiana», 3, 2006, pp. 23-29.
- Carrai S., *La prosa polemica: il Corbaccio*, in M. Fiorilla e I. Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Carocci, Roma 2021, pp. 179-185.
- Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970-1978, 6 voll.
- Gilbert C., *Poets seeing artist's work. Instances in the Italian Renaissance*, Olschki, Firenze 1991.
- Gil-Osle J.P., *Chatty paintings, twisted memories and other oddities in Boccaccio's Amorosa Visione*, «Studi sul Boccaccio», 38, 2010, pp. 89-103.
- Gregory T. (a cura di), *I sogni nel Medioevo*. Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985.
- Hollander R., *Boccaccio's Two Venuses*, Columbia University Press, New York 1977.
- Hollander R., *Boccaccio's last fiction*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988.

- Huot S., *Poetic ambiguity and reader response in Boccaccio's Amorosa Visione*, «Modern Philology», 83, 1985, pp. 109-122.
- Huss B., *Il genere visione in Petrarca (Trionfi) e Boccaccio (Amorosa Visione)*, in B. Huss e M. Tavoni (a cura di), *Dante e la dimensione visionaria tra medioevo e prima età moderna*, Longo Editore, Ravenna 2019, pp. 141-161.
- Kirkham V., *Amorous Vision, Scholastic Vistas*, in Ead., *The sign of reason in Boccaccio's fiction*, Olschki, Firenze 1993, pp. 55-116.
- Levarie Smarr J., *Boccaccio and the Choice of Hercules*, «Modern Language Notes», 92, 1977, pp. 146-152.
- Maldina N., *Dante, Petrarca e la cornice visionaria del De casibus*, «Heliotropia», 11, 2014, pp. 79-104, <https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/11/maldina.pdf> (01/23).
- Maldina N., *«De penitente suscipiendo». Chiose minime al Corbaccio*, «Le Tre Corone», 1, 2014, pp. 153-176.
- Manselli R., *Il sogno come premonizione, consiglio e predizione nella tradizione medievale*, in *I sogni nel Medioevo*, cit., pp. 219-244.
- Marchesi S., *Dire la verità dei sogni: la teoria di Panfilo in Decameron IV.6*, «Italice», 81/2, 2004, pp. 170-183.
- Monti C.M., *Luoghi liminari e conclusivi di 'De mulieribus claris' e 'De casibus virorum illustrium'*, «Studi sul Boccaccio», 48, 2020, pp. 77-98.
- Pasquini L., *«Pigliare occhi per aver la mente». Dante, la Commedia e le arti figurative*, Carocci, Roma 2020.
- Rak M., s.v. *Fantasia*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. II, pp. 793-794.
- Ramelli I., *Saggio introduttivo*, in Macrobio, *Commento al Sogno di Scipione*, M. Neri (a cura di), Bompiani, Milano 2007, pp. 128-132.
- Salsano F., s.v. *Ficcare*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. II, p. 853.
- Salsano F., s.v. *Rificcare*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., vol. IV, p. 924.
- Santagata M., *Boccaccio. Fragilità di un genio*, Mondadori, Milano 2019.
- Todd S.J., *Dream-Visions in Boccaccio and Petrarch*, PhD thesis, University of Leeds, 2015. <https://www.academia.edu/27831609/DREAM_VISIONS_IN_BOCCACCIO_AND_PETRARCH> (01/23).
- Tonelli N., *Boccaccio e i rimedi all'amore*, in Ead., *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 201-222.
- Veglia M., *Il corvo e la sirena. Cultura e poesia del «Corbaccio»*, Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa-Roma 1998.
- Vescovo P.M., *Ecfrasi con spettatore (Dante, "Purgatorio", X-XVII)*, «Lettere italiane», 45, 1993, pp. 335-360.
- Zaccarello M., *Il Corbaccio nel contesto della tradizione misogina e moralistica medievale: annotazioni generali e proposte specifiche*, «Chroniques italiennes», 36/2, 2018, pp. 162-179.

Simona Esposito

BOCCACCIO ELEGIACO: LE MODULAZIONI DELLO STILE «MEZZANO»

1. Sulla posizione dell'elegia nella Rota Vergilii

Nel 1966 Pier Vincenzo Mengaldo, ponendosi un interrogativo destinato a generare un fecondo dibattito, ragiona sul posto occupato dall'elegia nell'universo retorico dantesco¹. Partendo da una citazione emblematica di Pio Rajna – «lo stile elegiaco è e non è ad un tempo l'infimo degli stili»² – lo studioso padovano si concentra sull'esegesi del celebre passo del *De vulgari eloquentia* (II, 4, 5-6), in cui il poeta fiorentino, cercando di trasporre lo schema di matrice classica della *Rota Vergilii* alle tipologie del volgare, associa lo stile tragico alla categoria dell'*illustris*, quello comico talvolta al *mediocris* talvolta all'*humilis*, e infine l'elegiaco alla sola sfera dell'*humilis*³. La complessità di questa definizione, in cui l'elegia sembra posizionarsi all'ultimo gradino della gerarchia, si complica ulteriormente, come ha osservato il Rajna⁴, se la confrontiamo con un passaggio successivo del trattato, in cui l'Alighieri, soffermandosi sulla versificazione dei poeti bolognesi Guido Guinizzelli, Guido dei Ghislieri e Fabruzzo dei Geremei, presenta l'elegia come «un certo qual tono» dello stile tragico: «Sed si ad eorum sensum subtiliter intrare velimus, non sine quodam elegie umbraculo hec tragedia processisse videbitur» (II, 12, 6). La consultazione dei *dictatores* medievali, inoltre, non aiuta affatto a fare chiarezza: mentre Bene da Firenze nel *Candelabrum*, sulla scia della *Rhetorica ad Herennium*, cita le *Elegiae ovidianis* come *exempla* dello stile *mediocris*⁵, al contrario Eberardo Alemanno nel *Laborintus* considera l'elegiaco il terzo *modus scribendi*⁶.

¹ P.V. Mengaldo, *L'elegia «umile»* (*De vulgari eloquentia*, II, iv, 5-6), «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 143/442, 1966, pp. 177-198, in particolare a p. 179.

² P. Rajna, *Il titolo del poema dantesco*, «Studi danteschi», 4, 1921, pp. 5-37, a p. 33.

³ «Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretionem potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur; et huius discretionem in quarto huius reservamus ostendere. Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere» (D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II, 4, 5-6, E. Fenzi [a cura di], con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, in *Opere di Dante. Nuova edizione commentata*, Salerno Editrice, Roma 2012, vol. III, pp. 166-168).

⁴ P. Rajna, *Il titolo del poema dantesco*, cit., p. 33.

⁵ P.V. Mengaldo, *L'elegia «umile»*, cit., pp. 184-185.

⁶ Evrard L'Allemand, *Laborintus*, in E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recher-*

Se la questione, conclude Mengaldo, è destinata a restare aperta a causa del «non nato quarto libro»⁷ del trattato dantesco, in cui l'autore avrebbe dovuto affrontare lo stile comico e il volgare «umile o mediocre»⁸, ciò che è certo, osserva Cesare Segre, è che la relegazione dell'elegia all'ultimo livello della piramide stilistica – «Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere» (*De vulgari eloquentia* II, 4, 6) – risulta «totalmente remota»⁹ da un'opera rappresentativa del genere: l'*Elegia di madonna Fiammetta*.

Nel coacervo di queste sollecitazioni verrebbe da chiederci se l'interrogativo posto dal Mengaldo in riferimento al panorama generologico dantesco possa essere trasposto, a distanza di anni, a Giovanni Boccaccio. Sebbene il Certaldese sia considerato un autore prevalentemente 'comico', si scorge parimenti nella sua produzione una spiccata propensione elegiaca: l'esordio giovanile rappresentato dall'*Elegia di Costanza* preannuncia tutto il filone d'ispirazione ovidiana che culminerà nella *Fiammetta*.

Pur avendo una grande attenzione verso i generi letterari, di cui ne è spesso il precursore o il codificatore¹⁰, Boccaccio non ha lasciato teorizzazioni riguardo all'elegia. Informazioni generologiche si ricavano indirettamente nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, in cui l'autore, discorrendo sulla «cagion del titolo» del poema, afferma che «è da sapere che le poetiche narrazioni sono di più e varie maniere, sì come è tragedia, satira e comedia, bucolica, elegia, lirica ed altre. Ma volendo di quella sola, che al presente titolo appartiene» si sofferma solo sull'accezione di «comedia» (*Accessus* 17)¹¹. «Lo stilo comico è umile e rimesso, acciò che alla materia sia conforme» (§ 19), afferma Boccaccio più avanti; un'associazione, quella fra comico e umile, ribadita peraltro nel *Trattatello in laude di Dante*, in cui l'autore fa riferimento all'«umiltà dello stilo, il quale nelle commedie di necessità si richiede, come color sanno che intendono che vuole dire “comedia”»¹².

Dopo questa lettura, saremmo indotti ad affermare che Boccaccio, accostando al comico l'esclusiva categoria dell'umile, e quindi all'ultimo degli stili, consideri per esclusione l'elegiaco il grado intermedio. Tuttavia, il Certaldese fa riferimento all'*Epistola* a Cangrande della Scala («come color che intendono che vuol dire “comedia”»), in cui Dante definisce il «modus

ches et documents sur la technique littéraire du moyen âge, Champion, Paris 1924, vol. V, p. 337.

⁷ P.V. Mengaldo, *L'elegia «umile»*, cit., p. 198.

⁸ S. Bellomo, *Filologia e critica dantesca*, Editrice La Scuola, Brescia 2008, p. 91.

⁹ C. Segre, *Strutture e registri nella «Fiammetta»*, in Id., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1972, pp. 87-116, a p. 89.

¹⁰ La profonda conoscenza boccacciana della retorica medievale è stata ribadita da V. Branca, *Boccaccio medievale*, Sansoni, Firenze 1956.

¹¹ Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, G. Padoan (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1965, vol. VI, p. 4. Seguendo Dante e gli *auctores* medievali, Boccaccio articola il sistema dei generi includendo anche la lirica, la poesia bucolica e la satira.

¹² Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, M. Fiorilla (a cura di), in M. Berté, M. Fiorilla (a cura di), *Le vite di Dante tra XIV e XVI secolo*, Salerno Editrice, Roma 2017, p. 119.

loquendi» della commedia «remissus» e «humilis», «quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant» (*Ep.* XIII, 10)¹³; passaggio, quest'ultimo, che rende ancora meno intelligibile l'interpretazione del passo del *De vulgari*, trasponendo tali perplessità anche nei confronti del suo scolaro.

In mancanza di dichiarazioni autoriali perspicue, non ci resta che rintracciare la valenza dell'«elegiaco» all'interno della produzione letteraria del Boccaccio.

2.1 *Le sfumature «imperfette» del Filostrato*

Dilatazione delle zone elegiache presenti nel *Filocolo* (senza entrare nel merito della spinosa *querelle* intorno alla datazione), il *Filostrato* esibisce fin dalla rubrica incipitaria – «vinto e abbattuto da amore»¹⁴ – la propria inclinazione lagrimevole. Trasferendo la scena da un cronotopo epico – «Erano a Troia li greci re d'intorno, / nell'armi forti ...» (I, 7) – alla «camera» «serrata e scura» (IV, 26), la concatenazione iniziale di eventi cede il posto all'introspezione psicologica del personaggio, comportando inevitabilmente una commutazione di codice dal tragico all'elegiaco. Il passaggio stilistico è presagito, oltre che dalla dichiarazione proemiale di scrivere «con stilo assai pietoso» (*Proemio* 29), dall'*incipit* della *Parte prima*, in cui l'autore rinnega la consueta invocazione alle divinità o alle «Muse» del Parnaso, omaggi tipici nell'èpos classico¹⁵, per esplicitare la sua soggezione alla «madonna» di cui è innamorato (I, 1). A differenza del *Filocolo*, la cui scrittura è affidata alla «guida» del «sommo Giove» (I, 1, 30), coerentemente con il tono epico delle peripezie belligeranti di Florio, novello eroe della cristianità, il mutamento di «costume» (I, 1) anticipa qui la svolta patetica a cui l'opera andrà incontro.

La preminente collocazione di Troilo su uno sfondo riservato, secondo i canoni della tradizione cortese, al lamento d'amore della *damoiselle*, contribuisce a quel processo di «femminilizzazione» del personaggio a cui accenna Luigi Surdich¹⁶. Il modo di atteggiare il dolore da parte di Troilo, nelle tappe della fenomenologia amorosa, ricalca i moduli della prostrazione delle eroine trobadoriche, anticipando molte pose patetiche che caratterizzeranno la Fiammetta. Troilo è dipinto in preda ai sospiri nell'intimità della sua stanza, dapprima dopo aver subito il fascino della figlia di Calcante («E partitosi ognun, tutto soletto / in camera n'andò ed a sedere si pose, sospirando a piè del letto»: I, 33); in seguito quando, dilaniato dai dubbi, vorrebbe dichiarare

¹³ Dante Alighieri, *Epistole*, C. Villa (a cura di), in *Opere*, ed. diretta da M. Santagata, Mondadori, Milano 2014, vol. II, pp. 1504-1505. Sulla scia di Dante, anche Boccaccio nelle *Esposizioni* afferma che il comico è il linguaggio «nel quale pare che comunichino le feminette» (*Esposizioni*, *Accessus* 19, p. 5).

¹⁴ Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, V. Branca (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1964, vol. II, p. 14.

¹⁵ Pensiamo all'invocazione incipitaria del poema virgiliano: «Musa, mihi causas memora, quo numine laeso» (*Aen.* I, 8).

¹⁶ L. Surdich, «Ragione» e «volontà»: *Giovanni Boccaccio e la linea dell'elegia*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 33-63, a p. 54.

i suoi sentimenti («standosi in cotal guisa un di soletto / nella camera sua Troiol pensoso»: II, 1); fino a quando il «dolor nascoso nel tristo petto» per la futura dipartita di Criseida lo degrada a tal punto «ch'uom non pareo, ma arrabbiata fera» (IV, 26, paragone ribadito anche a VII, 20).

I sospiri, i lamenti e i pianti del protagonista, che si protraggono per tutta l'opera, dapprima alternati a quelli di Criseida, per poi acquisire il monopolio dopo il ripudio di quest'ultima per Diomede, terminano solo quando «miseramente un di l'uccise Achille» (VIII, 27), evento che fa precipitare, nella durata testuale di un solo endecasillabo, il lento andamento elegiaco verso la tragedia:

Cotal fine ebbe il mal concetto amore
di Troiolo in Criseida, e cotale
fine ebbe il miserabile dolore
di lui al qual non fu mai altro eguale;
cotal fine ebbe il lucido splendore
che lui servava al solio reale;
cotal fine ebbe la speranza vana
di Troiolo in Criseida villana (VIII, 28).

In *pendant* con l'esordio narrativo appartenente al mondo della tragedia per la materia prescelta – l'«armorum probitas» richiede lo stile più alto¹⁷ – la conclusione risulta doppiamente tragica, sia per il ritorno di Troilo sulla scena bellica sia per la fine «fetida et horribilis» (*Ep.* XIII, 10). Nella visione scolastica la fine fausta o infausta, infatti, è un criterio per stabilire la differenza fra tragedia e commedia: «sed est differentia inter tragediam et comediam, quia comedia est carmen iocusum incipiens a tristitia et terminans in gaudium; tragedia est carmen gravi stilo compositum incipiens a gaudium et terminans in luctum», leggiamo nella *Poetria* di Giovanni di Garlandia¹⁸.

Se l'esito del *Filostrato* si configura come tragico per la fine luttuosa, tuttavia bisogna riconoscere che nelle ottave finali non si respira l'essenza del *gravis stilus*. Un altro principio per orientarsi circa i generi nel Medioevo è quello del *decorum*, che impone l'adeguamento dello stile alla materia prescelta: «Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublimis tragedia; comedia vero remisse et humiliter» (*Ep.* XIII, 10), precetto che non sembra essere rispettato nella conclusione dell'opera. La morte di Troilo non può essere definita una conclusione 'epica' nell'accezione classica del termine perché, sebbene sia impiantata in una locazione guerresca, appare priva di quei *topoi* che conferiscono eroicità alla narrazione. Nel *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, fonte principale della trama del *Filostrato*, alla fune-

¹⁷ «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» (Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, cit., II, 2, 7).

¹⁸ Giovanni di Garlandia, *Poetria magistri Jobannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica*, G. Mari (a cura di), in «Romanische Forschungen», 13/3, 1920, pp. 883-950, a p. 918.

sta notizia dell'uccisione di Troilo per mano di Achille sussegue il lamento dei troiani «Quant Troïen l'ont entendue, / fremissent tuit e se restreignent, / braient, crient, plorent e plaignent» (vv. 21452-54); mentre lo strazio della madre Ecuba è tale che «onc de treia jorz ne resperi / Ne a rien vivant n'entendi» (vv. 21757-58)¹⁹.

Lo stesso Boccaccio aveva dato prova di alta intensità epica. Pensiamo alla morte di Lelio nel *Filocolo*. Dopo essere stato sgozzato dalla spada di Felice (I, 26, 47), l'uccisione del re genera dapprima il vano tentativo di vendetta da parte di Sculpizio e poi lo strazio della misera Giulia, il cui lamento predomina su un sottofondo di donne piangenti sui corpi esanimi dei loro congiunti. Trovato il marito privo di vita, la regina romana, «piangendo amaramente s'incominciò a battere il chiaro viso con le sanguinose mani e a graffiarsi le tenere gote» (I, 29, 11), mostrando di rispettare la mimica del lamento femminile proprio dell'èpos classico. Ben più ampi sono i tributi funebri nei confronti di Arcita, nel *Teseida*, alla cui morte seguono «il pianto della greca gente» (XI, 3), il dolore di Emilia e una focalizzazione sulla prostrazione di Palemone, il quale «... di lugubre manto / coperto, nella corte si mostrava / con rabbuffata barba e tristo crine / e polveroso e aspro senza fine» (XI, 30). L'accento alla «rabbuffata barba» è l'effetto del tentativo di evirarsi di un simbolo della virilità, mentre il «tristo crine e polveroso» rimanda all'atto di cospargersi il capo di cenere e rotolarsi nella polvere in pianto (di «lugubre manto vestito»), tutti gesti rientranti nella topica del lamento maschile all'interno del codice epico²⁰. Così, mentre nel *Filocolo* assistiamo al *kopetòs* della regina sulle spoglie di Lelio, e nel *Teseida* gli ossequi funebri in onore di Arcita si protraggono per l'intero undicesimo libro, nel *Filostrato* Troilo resta sconvenevolmente «senza essere lagrimato e pianto»²¹.

Né si può dire che la conclusione dell'opera rispetti i moduli cortesi, secondo cui il finale nefasto trova un riscatto nella sepoltura congiunta dei due amanti, che è quanto accade nelle novelle della quarta giornata del *Decameron*: «li quali amor vivi non aveva potuti congiugnere, la morte congiunse con inseparabile compagnia» (IV, 8, 35)²². Privato persino del lamento corale che si eleva sullo sfondo funebre, epilogo consueto nella decade decameroniana dedicata agli amori infelici²³, la fugace uccisione di *Filostrato* dà adito

¹⁹ Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2019.

²⁰ Per un'analisi della retorica del pianto maschile e femminile nella letteratura medievale mi permetto di rimandare a S. Esposito, *Le lacrime come indici stilistici e retorici nella novella di Tancredi e Ghismonda* («Decameron» IV 1), «Studi sul Boccaccio», 50, 2022, pp. 93-121, alle pp. 98-99.

²¹ «non è convenevole che un così valoroso uomo rimanga ne' lontani campi alla sua città, senza essere lagrimato e pianto», sostiene Giulia nel *Filocolo* (I 29, 8), intenta a offrire all'amato gli adeguati tributi funebri.

²² Giovanni Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di M. Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Rizzoli, Milano 2013, p. 777.

²³ Ghismonda e Guiscardo sono seppelliti insieme con «general dolore di tutti i salernetani» (IV, 1, 62), mentre la nefasta vicenda di Guglielmo Guardastagno e dell'anonima amante si chiude

piuttosto ad una riflessione sulla natura «volubil» della donna, che associata alla figura di una vedova, allontana nettamente l'opera dal *sublimis* richiesto dalla tragedia, anticipando piuttosto i toni satireschi del *Corbaccio*. Nella parte conclusiva viene a crearsi un effetto di svilimento del tragico: sollecitato dalle parole del narratore, il lettore non può fare a meno di immaginare, sullo scorcio del corpo senza vita di Troilo, il diletto di «Criseida villana» nelle calde braccia di Diomede.

Lontana dalla sublimità della *tragedia*, polarmente opposta alla fine felice della *comedia* e non riconducibile al finale sospeso della *Fiammetta*, la conclusione del *Filostrato* riflette perfettamente l'intarsio dell'opera tutta, recando il fascino, per utilizzare una calzante espressione di Bruno Porcelli, di «un'elegia imperfetta»²⁴.

2.2 L'Elegia di madonna Fiammetta. *Il riscatto dello «stilus miserorum»*

In seguito alle indagini di Vittore Branca sulla *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, possiamo affermare che l'esordio poetico del Certaldese avviene sotto il segno del *flebilis*. Adespoto e anepigrafo, «il più antico carme del Boccaccio»²⁵ è modernamente noto con il titolo di *Elegia di Costanza*, dal nome della fanciulla napoletana di cui l'innamorato lamenta la giovane vita spezzata di fronte al suo tumulo. Senza mettere in dubbio i debiti contratti nei confronti del suo modello, l'epitaffio di Omonea di età tiberiana, Boccaccio esibisce in questo tirocinio giovanile una precoce originalità, attraverso la fusione di motivi appartenenti alla tradizione latina e mediolatina (puntualmente individuati da Giuseppe Velli)²⁶, non priva di spunti trobadorici: si pensi al desiderio del passante di giacere con l'amata nel medesimo sepolcro – «o possem tumulo tecum recumbere tuo, / ut quos iunxit amor mors iungeret una sepulcro» (vv. 98-99)²⁷ – che anticipa l'epilogo di ascendenza tristaniana di molte novelle della quarta giornata decameroniana (IV, 1, 7, 8, 9).

Se nella prima giovinezza Boccaccio, con la *Costanza*, resta nel *limes* dell'elegia latina in versi (anche se in esametri), lo sperimentalismo ormai maturo degli anni fiorentini lo spinge, con la *Fiammetta*, verso una nuova sfida: «l'invenzione dell'elegia in volgare»²⁸. Suadente la tesi di Stefano Carrai che mostra come la trasformazione prosastica di un genere costitutivamente in versi latini sia da attribuire alla mediazione dei volgarizzamenti che cir-

con il «grandissimo dolore e pianto» degli abitanti della contrada (IV, 9, 25).

²⁴ B. Porcelli, *Il «Filostrato» come elegia imperfetta*, «Esperienze letterarie», 13/4, 1988, pp. 3-13.

²⁵ V. Branca, *Il più antico carme del Boccaccio*, in Id., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1958, vol. I, pp. 595-609.

²⁶ G. Velli, *L'Elegia di Costanza e l'ars combinatoria' del Boccaccio*, in Id., *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Antenore, Padova 1979, pp. 112-121.

²⁷ Giovanni Boccaccio, *Carmina*, G. Velli (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1992, vol. V/I, pp. 408-409.

²⁸ Questo è il titolo del secondo capitolo dello scritto di S. Carrai, *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Antenore, Roma-Padova 2016.

colavano nella Firenze degli anni Quaranta del Trecento (in particolar modo quello delle *Heroides* compiuto da Filippo Ceffi), in cui l'*Elegia* del Boccaccio si iscrive²⁹. In tale prospettiva, la *Fiammetta* è costitutivamente un'opera «mezzana», in quanto concepita, al pari dei volgarizzamenti, per un pubblico appassionato di storie antiche, ma privo di strumenti linguistici per accedere al testo latino; e proprio fra modulazioni «mezzane» l'*Elegia* boccacciana si muove: le «misure lagrime» (*Prologo* 3), mono-tema dell'opera, assolvono diverse funzioni, adattandosi all'alternanza di toni rintracciabili nel perimetro del «lagrimevole stilo» (§ 5).

Nel secondo capitolo, le lacrime fungono da rilevatori diegetici, caratterizzando psicologicamente i personaggi principali della storia, gli unici di questa partizione narrativa. La scena in cui Panfilo, «in singhiozzi di gravissimo pianto affannato» (II, 2, 5), non riesce ad annunciare alla nobildonna napoletana la sua imminente partenza, mentre sarà quest'ultima a chiedere, con «voce pavida» (§ 8) – pur inizialmente «dubitando che vergogna non gli porgesse l'essere da me trovato piagnendo» (§ 7) – orienta la ricezione del testo. I ripetuti singhiozzi di Panfilo, che finiscono per marchiarlo come un debole, preparano il terreno alla futura condotta fedifraga, facendo in modo che l'empatia del lettore sia incanalata, fin da subito, verso la protagonista³⁰. La stessa Fiammetta, rimuginando più volte sul momento dell'addio, maledirà, nella consapevolezza del tradimento, le «infinte lagrime» (VI, 4, 5) versate dall'amante: «Ove sono ora li pietosi occhi con li quali a tua posta misero lagrimavi?» (§§ 4); «Oimè! come mi furono già le tue lagrime dolci! Ma ora conoscendo il loro effetto, mi sono amarissime ritornate» (§§ 11).

In seguito, quando i nodi fondamentali dell'intreccio si sono ormai esauriti con l'allontanamento di Panfilo, tutt'altro scopo hanno, invece, i lacrimosi sospiri esalati dalla protagonista, i quali, secondo i dettami elegiaci, rafforzano il circuito di complicità istauratosi fra l'universo della finzione, quello della Fiammetta, e l'universo della ricezione, quello delle «inamorate donne» (IX, 1, 1) a cui l'opera si indirizza nel commiato. Il tormentato amore vissuto dalla nobildonna napoletana, d'altronde, è la trasposizione romanzata di un'esperienza sentimentale vissuta dall'autore: le lacrime sono, dunque, un dispositivo ermeneutico concepito per indurre le «nobili donne» (*Prologo* 1) a provare compassione verso le disgrazie che nel presente della narrazione affliggono l'animo della Fiammetta, e che in un passato extra-letterario hanno afflitto il Boccaccio stesso. Il pianto della protagonista, che la consuma a tal punto da rendere i suoi occhi «da purpureo cerchio intornati» (V, 15, 1) – «mi consumo piagnendo, e con le mie lagrime apro la via alla mia morte» (§ 5, 1) – predispone il lettore alla commozione, moltiplicando le «macchie» sul suo «picciolo libretto» (IX, 1, 11).

Le sezioni compassionevoli fungono, inoltre, come ha rilevato Segre, da

²⁹ Ivi, p. 37.

³⁰ Un meccanismo simile è rinvenibile nella novella IV, 1 del *Decameron* (vd. S. Esposito, *Le lacrime come indici stilistici e retorici nella novella di Tancredi e Ghismonda*, cit., pp. 112-119).

«connettivi»³¹: il riferimento puntuale a inizio capitolo al suo «usato pianto» (VII, 4, 6), è una formula incipitaria che funge da collante alle varie parti dell'opera. Se nel cuore degli eventi narrativi il pianto anticipa la nefasta svolta a cui la trama andrà incontro – «La mia allegrezza in tristizia, e il dolce riso in amaro pianto mutarono» (II, 1, 8; come accade anche nella novella IV, 1 del *Decameron* § 15) – successivamente gli *incipit* lagrimevoli fanno il punto sullo stato emotivo della Fiammetta («più giorni con lagrime di tal partenza mi dolfi»: III, 1, 1), lasciando presagire gli imminenti accadimenti che movimenteranno l'esile *plot* («Lievi sono infino a qui state le mie lagrime, o pietose donne, e i miei sospiri piacevoli a rispetto di quelli i quali la dolente penna, più pigra a scrivere che il cuore a sentire, s'apparecchia di dimostrarvi»: V, 1, 1). Proprio questi labili avvenimenti – il presunto matrimonio di Panfilo, poi smentito, e la scoperta del suo nuovo fidanzamento – scuotono il lento andamento elegiaco, segnando un cambio di paradigmi del pianto. Da dama trobadorica che lamenta «con voce assai debole» (V, 3, 2) la propria sorte fra le intime pareti della propria camera, Fiammetta alterna, all'interno di una stessa sezione narrativa, pose furenti di stampo classico: «E con queste parole mi raccesi nell'ira e rinforzai il pianto, e da capo con parole troppo più fiere ricominciai così a parlare...» (§§ 5); «Poi non meno accesa d'ira, ma con pianto più fiero rivolgendo a Panfilo le parole, mi ricorda che io cominciai...» (§ 4, 8). Tuttavia, è nel capitolo sesto che, certa ormai del tradimento di Panfilo, la protagonista, giunta al culmine della disperazione, esibisce una topica della sofferenza propria di un'eroina tragica più che cortese: «Anzi, ora in una parte e ora in un'altra voltandomi, avvenne alcuna volta che, da impetuosa ira commossa, non guardandomi dalla presenza della mia balia, con voce oltre alla donnesca gravezza rabbiosa, e con pianto oltre ad ogni altro grandissimo, così dissi ...» (VI, 11, 2); per poi aggredire «rabbiosamente» la balia, strappandole i capelli e le vesti e «miseramente graffiandola» (§ 20, 17). E proprio quando l'esito tragico è quasi sfiorato, con il tentativo del suicidio, gli stilemi della prostrazione di Fiammetta si innalzano in impeti classicheggianti: «come baccata mi gittai in terra; e dietro alla furia correndo, verso le scale, saglienti alla somma parte delle mie case, mi drizzai. E già fuori della camera trista saltata, forte piagnendo, con disordinato sguardo tutte le parti della casa mirando, con voce rotta e fioca» (§§ 4-5)³².

Lo stesso cronotopo della *campra* si presta a varie ondulazioni, divenendo albergo e metafora degli stati psicologici della protagonista. La stanza di Fiammetta si presenta inizialmente riscaldata dai raggi del «nuovo sole» (I, 3, 10), opposta polarmente alla stanza «scura» di Troilo sofferente (*Filostrato* IV, 26), perché la luce, antitetivamente all'oscurità, «è simbolo di vita e ispirazione della divinità»³³, che di lì a poco si annuncerà per rivelare alla nobil-

³¹ C. Segre, *Strutture e registri nella «Fiammetta»*, cit., p. 93.

³² Giovanni Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta*, C. Delcorno (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1994, vol. V/2, p. 153.

³³ R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino

donna quanto sia vano tentare di resistere alle forze di Amore. Apostrofata come «bellissima» in quanto «testimonia segreta» (II, 13, 5) degli incontri con Panfilo, la camera subisce un processo di personificazione, essendo invocata dalla nobildonna per assistere alle «promissioni» (§ 4) dell'amato prima della partenza; salvo poi divenire «trista» (VII, 8, 18) quando ormai la protagonista è sprofondata in un dolore atemporale che consente al lettore di avvertire a stento l'alternarsi delle stagioni³⁴, diversamente dalla prima descrizione, in cui le prime luci dell'alba scandiscono precisamente l'inizio della giornata. Pur nel suo «monolinguismo» topografico, la camera è dunque dipinta da diverse angolature, dato che ora, a differenza del *Filostrato*, essa è filtrata dalla lente della protagonista-narratrice, la quale la rende il degno teatro di un «romanzo in forma di elegia»³⁵.

La commistione stilistica presente in un'opera monotematica come la *Fiammetta*, che mescola stilemi del pianto di matrice elegiaco-cortese con un formulario della prostrazione appartenente alla categoria del *gravis*, sottende la strategia autoriale di nobilitare lo *stilus miserorum* attribuito al genere *flebilis*. Tali modulazioni sono sempre sapientemente dosate sia in base all'andamento narrativo sia in conformità con lo statuto di «madonna» prescelto per la protagonista. Tuttavia, la classicità esibita dalla *Fiammetta* non aspira a quella solennità che caratterizzerà, ad esempio, Ghismonda, altra eroina boccacciana di tempra tragica. A differenza di quanto accade con la principessa di Salerno, Boccaccio con la *Fiammetta* vuole mettere al centro una storia che è esemplare non per la condotta magnanima del personaggio femminile, bensì per le ingenuità sentimentali commesse dalla protagonista, ingenuità da cui le «semplici donne» (IX, 1, 15) si devono guardare. La giovane partenopea, pur nei suoi slanci tragici, resta sempre un personaggio costitutivamente elegiaco, rappresentato nelle sue misere debolezze, per nulla estranee all'autore medesimo. Per tale ragione, prendendo in prestito le parole di Carlo Delcorno, «il disegno tragico non può avere compimento: non solo per il motivo ovvio che nel genere elegiaco la morte non è concessa al personaggio che dice "io", ma anche perché *Fiammetta*, consunta da un'immaginazione sfrenata, è ormai incapace di vere azioni»³⁶. In tale condizione altalenante fra picchi depressivi e scatti deliranti, *Fiammetta* resta infatti fino all'ottavo capitolo, quando, prima del commiato, pone fine al resoconto delle sue «pene»:

2007, vol. II, p. 1306.

³⁴ Per un approfondimento sulla scansione temporale dell'opera rimando a B. Porcelli, *I tempi e la dimensione elegiaca nella «Fiammetta» del Boccaccio*, «Critica letteraria», 10, 1982, pp. 3-14.

³⁵ Questa è la definizione coniata da Alfano in riferimento alla *Fiammetta*, formula che rispecchia pacificamente gli orientamenti generologici dell'opera: l'elegia, in cui l'opera si iscrive fin dal titolo, e le anticipazioni romanzesche che parimenti si scorgono in essa (G. Alfano, *Un romanzo in forma di elegia. Intorno al cronotopo e al monolinguismo della «Fiammetta»*, «Le Forme e la storia», 12/2, 2020, pp. 187-200.

³⁶ *Introduzione*, in *Elegia di madonna Fiammetta*, cit., pp. 14-15.

E perciò che accumulazione di pene, ma non di nuove parole, vi potrei dare essendo alquanto di voi diventata pietosa, per non darvi più tedio in più lunga dimoranza traendo le vostre lagrime, s'alcuna di voi forse leggendo n'ha sparte o spande, e per non ispendere il tempo, che me a lagrimare richiama, in più parole di tacere ormai delibero, faccendovi manifesto non esser altra comparazione dal mio narrare verissimo a quello che veramente arde. Al quale io priego Iddio, che o per li vostri prieghi, o per li miei, sopra quello salutevole acqua mandi, o con trista morte di me, o con lieta tornata di Panfilo (VIII, 18, 4).

Non trovando soluzione né nella fine felice della commedia («la lieta tornata di Panfilo») né in un esito luttuoso («la trista morte»), Boccaccio opta per una conclusione tipicamente elegiaca, riservandosi per l'*opera magna* l'elaborazione di 'elegie concluse', che qui non possono trovare attuazione, se non nella fantasia della Fiammetta (e del lettore).

2.3 'Elegie concluse' nel Decameron

Nella *Poetria*, Giovanni di Garlandia fa corrispondere ai *tria genera dicendi*, il *gravis*, il *mediocris* e l'*humilis*, *tria genera personarum*, i *curiales*, i *civiles* e i *rurales*.³⁷ Tale principio della *convenientia*, secondo cui lo stile dell'opera deve adeguarsi non solo alla materia trattata ma anche allo statuto sociologico del personaggio, risulta particolarmente utile nella lettura del *Decameron*, e più precisamente della quarta giornata, in cui Boccaccio si trova ad affrontare «la sfida teorica e retorica più alta, la scommessa del tragico e i suoi possibili linguaggi "volgari"».³⁸ Fra le tonalità del tragico rintracciabili nel suicidio solenne della principessa Ghismonda (IV, 1) e le coloriture della commedia presenti nella vicenda della popolana Simona (IV, 7), lo stile elegiaco si adatta perfettamente alle dolorose vicissitudini di una sorella di «mercantanti» (IV, 5, 4): Lisabetta da Messina³⁹. Mutuando dalle *artes poetriae* mediolatine il principio del *decorum*, Boccaccio riadatta la gerarchia dei *tria genera personarum* al contesto sociologico della Firenze comunale, in cui i mercanti, classe in ascesa grazie ai ghiotti proventi del commercio, rappresentano lo strato sociale intermedio.

Le ben sedici occorrenze gravitanti intorno al plesso semantico del «piangere», nel corso della breve narrazione, sono l'indizio incontrovertibile dell'appartenenza di questa novella al registro flebile: «Ecce mihi lacerae dicant scribenda Camanae / et veris elegi fletibus ora rigant», afferma Boezio nel *De consolatione philosophiae* (I, 1, 3-4). Su uno sfondo grottesco di mercanti toscani, la protagonista, venuta a conoscenza dell'uccisione dell'amato Lorenzo da parte dei fratelli, confina il suo dolore in un interno di ascenden-

³⁷ Giovanni di Garlandia, *Poetria*, cit., p. 918.

³⁸ G. Mazzacurati, *Rappresentazione*, in R. Bragantini e P.M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 269-299, a p. 285.

³⁹ Per l'approfondimento dei differenti registri presenti nelle novelle della quarta giornata rimando a S. Esposito, *Le lacrime come indici stilistici e retorici*, cit., pp. 109-112.

za cortese («nella sua camera rinchiusasi»: IV, 5, 17), il quale resta però verosimilmente privo di quei dettagli ornamentali che arredano la stanza della nobile Ghismonda. Non potendo vantare lo *status* sociale e culturale della *Fiammetta*, l'autore non fa proferire a Lisabetta allocuzioni tragiche e lunghi soliloqui, né la dipinge in ostentazioni esasperate di stampo classicheggiante, ma affida la sofferenza amorosa della fanciulla all'«assolutezza del pianto»⁴⁰ dato che, come osserva la Briseide ovidiana, «lacrimae pondera vocis habent» (*Ex Ponto* III, 1, 158). Contraltare tragico della seducente Alatiel, la quale, «trastullo della fortuna» (II, 7, 92), è costretta a vivere «a guisa quasi di sorda e di mutola» (IV, 5, 70), la messinese, sempre muta alle orecchie del lettore, denuncia il suo dolore esclusivamente attraverso il pianto: «e me con le tue lagrime fieramente accusi» (IV, 5, 13), le dirà infatti Lorenzo in sogno.

Anche nel finale infausto, che rispetta il proponimento infelice della giornata – «La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo adimandando, piagnendo si morì, e così il suo disaventurato amore ebbe termine» (§ 23) – viene meno quella gravità che aveva contraddistinto il suicidio della principessa di Salerno (IV, 1) e della moglie del Rossiglione (IV, 9), convenientemente con il loro rango aristocratico all'interno della società feudale. L'esito della tragedia è nella novella IV, 5 solo sfiorato, in una modalità che nella sua tenerezza appare distante dai paradigmi tragici, configurandosi piuttosto come la conseguenza dell'elegiaca condotta della protagonista. Proveniente da un mondo abbruttito dai «subiti guadagni» (*Inf.* XVI, 73), Lisabetta non può trovare posto nel sepolcro accanto all'amato, ma la sua pietosa vicenda gode di un'immortalità dal sapore folcloristico attraverso una «canzone la quale ancora oggi si canta» (IV, 5, 23).

La partecipazione emotiva generata dal lagrimevole, nel *Decameron* può scaturire anche da una vicenda svincolata dal finale nefasto. La storia di Beritola Caracciolo, che dopo il crollo della casata sveva è costretta a fuggire dalla Sicilia, privata del marito prima, e dei figli poi, induce le novellatrici alla commozione: «Forse non molto più si sarebbe la novella d'Emilia distesa, che la compassion avuta dalle giovani donne a' casi di madama Beritola loro avrebbe condotte a lagrimare» (II, 7, 2). Al pari delle protagoniste tragiche della quarta giornata, Beritola delimita la sua sofferenza in un «luogo solitario» (§ 10): la caverna in cui trascorre i giorni in lagrime allattando i cuccioli di una «cavriuola» (§ 15), si contrappone, come la camera, allo spazio esterno, divenendo l'emblema dell'interiorità della protagonista. A fare da sfondo alla parentesi patetica di una donna «povera e sola e abbandonata» (§ 11) è l'isola di Ponza, collocazione spaziale che rimanda peraltro al prototipo dell'eroina elegiaca, Arianna, la quale «sola tellure relictam» (*Heroides* X, 129) lamenta il suo abbandono sull'isola di Nasso.

Sebbene Giovanni di Garlandia sostenga che l'elegia «recitat dolores amantium» (*Poetria*, p. 926) attribuendo al genere una nota erotica assente

⁴⁰ G. Alfano, *Introduzione alla lettura del «Decameron» di Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 161.

in questa novella, il «diurno lamento» (II, 6, 11) della protagonista ricalca la «querimonia lacrimabilis» (*De consolatione philosophiae* I, 1), ingrediente imprescindibile del genere. Nel susseguirsi di una lucida concatenazione di eventi l'autore mette al centro non un lamento d'amore, oggetto costitutivo dell'elegia classica, bensì il pianto di una donna verso la «misera fortuna» (§ 28): i rivolgimenti politici, la prigionia del marito, il rapimento dei figli da parte dei corsari, sono tutti elementi che introducono la narrazione nel solco della tradizione dell'elegia medievale. D'altronde, la novella è incastonata in una giornata in cui «si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine» (*Intr.*, II, 1); pertanto la lagrimevole vicenda di Beritola va incontro alla conclusione felice della seconda decade, come preannunciato dalla novellatrice Emilia: «io intendo di raccontarvene una novella non meno vera che pietosa: la quale ancora che lieto fine avesse, fu tanta e sì lunga l'amaritudine» (II, 6, 4). La compassionevole scena dell'agnizione, in cui madama Beritola, dopo anni di fortunate vicissitudini, riabbraccia i figli, prima di ricongiungersi con il marito, è il suggello di un'oasi elegiaca incastonata in una novella in forma di *comedia*.

3. Conclusioni

L'analisi dell'elegiaco, rintracciato nelle tre opere boccacciane in cui questo stile risulta preminente, il *Filostrato*, l'*Elegia di madonna Fiammetta* e il *Decameron*, disamina condotta seguendo tre linee guida, l'*identikit* del protagonista, il cronotopo e la conclusione dell'opera, rivelano quanto il *flebilis* si presti a varie modulazioni tonali. Tale processo di intonazione, che nel *Filostrato* approda ad esiti tanto affascinanti quanto incerti, raggiunge un maggior rigore formale con la *Fiammetta*, fino a raggiungere la sua apoteosi nel *Decameron*, nel quale lo *stilus miserorum* si inserisce perfettamente in novelle di diversa ascendenza generologica, sempre adeguandosi alla «carta d'identità»⁴¹ del personaggio. L'associazione del «lagrimevole stilo» (*Fiammetta*, prol. 5) ad una novella che vede protagonista un'esponente del gradino intermedio della gerarchia sociale tardo-medievale, la ricca, ma non nobile, «mercantante» Lisabetta, potrebbe indurci a postulare, in base alla schematizzazione della *Rota Vergilii*, che Boccaccio considerasse l'elegiaco come la «mezzana via» (*Filocolo* V, 97, 7) fra il tragico e il comico.

Tuttavia, più che pretendere di stabilire la subordinazione o meno dell'elegia rispetto alla commedia all'interno dell'orizzonte stilistico boccacciano, ipotesi peraltro sterile in quanto associata ad un autore di cui abbiamo appena saggiato la «democrazia stilistica»⁴², ci preme piuttosto riformulare l'accezione di «mezzano» alla maniera di Francesco Bruni⁴³. In tale prospettiva,

⁴¹ G. Mazzacurati, *Rappresentazione*, cit., p. 285.

⁴² R. Bragantini, *Il «Decameron» e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Carocci, Roma 2022, p. 38.

⁴³ F. Bruni, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Il Mulino, Bologna 1990.

l'elegiaco, identificato da «elementi tonali e contenutistici più che formali»⁴⁴, si piega bene alle esigenze compositive del Boccaccio. Inserita in una scala gerarchica fondata essenzialmente sulla bipartizione tragedia-commedia, l'elegia medievale, «sotto 'l quale d'alcuna miseria si tratta»⁴⁵, non risulta vincolata da parametri stilistici cristallizzanti.

L'onnipresenza delle partizioni elegiache nel *corpus* boccacciano è motivata dalla costitutiva duttilità di questo stile. Così come i mercanti, in virtù della loro posizione mediana nell'ordinamento sociale dell'epoca, rappresentano una classe flessibile alla varietà di situazioni narrate nell'«umana commedia» – così dimostra Matteo Bosisio⁴⁶ – allo stesso modo l'elegiaco, ponendosi al crocevia di un percorso bipartito, offre infinite potenzialità, che il Certaldese sfrutta magistralmente, ora innalzandone i toni per dare voce allo sconforto di una nobile e colta partenopea (tale è il caso della *Fiammetta*), ora mescolandolo in partizioni narrative della *tragedia* (come nel *Filostrato* e nella novella IV, 5) o della *comedia* (*Decameron* II, 6), rivelando come il *flebilis* si adatti perfettamente all'«invenzione» del Boccaccio della «letteratura mezzana».

BIBLIOGRAFIA

- Alfano G., *Introduzione alla lettura del «Decameron» di Boccaccio*, Laterza, Roma-Bari 2014.
- Alfano G., *Un romanzo in forma di elegia. Intorno al cronotopo e al monolinguismo della «Fiammetta»*, «Le Forme e la storia», 12/2, 2020, pp. 187-200.
- Alighieri Dante, *De vulgari eloquentia*, E. Fenzi (a cura di), con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, in *Opere di Dante. Nuova edizione commentata*, Salerno Editrice, Roma 2012, vol III, pp. 166-168.
- Alighieri Dante, *Epistole*, C. Villa (a cura di), in *Opere*, ed. diretta da M. Santagata, Mondadori, Milano 2014, vol II, pp. 1417-1592.
- Alighieri Jacopo, *Chiose all'Inferno*, S. Bellomo (a cura di), Antenore, Padova 1990.
- Bellomo S., *Filologia e critica dantesca*, Editrice La Scuola, Brescia 2008.
- Boccaccio Giovanni, *Filostrato*, V. Branca (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1964, vol. II, pp. 1-228.
- Boccaccio Giovanni, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, G. Padoan (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1965, vol. VI.
- Boccaccio Giovanni, *Carmina*, G. Velli (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1992, vol. V/I, pp. 375-402.
- Boccaccio Giovanni, *Elegia di madonna Fiammetta*, C. Delcorno (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1994, vol. V/2, p. 1-412.

⁴⁴ S. Carrai, *Dante elegiaco*, cit., p. 18. Già E.R. Curtius aveva invitato a considerare la questione in termini diversi: «La tragedia e la commedia sono definite in base alla forma del linguaggio, l'elegia in base all'argomento» (E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], R. Antonelli [a cura di], Nuova Italia, Firenze 1992, p. 362).

⁴⁵ Jacopo Alighieri, *Chiose all'Inferno*, S. Bellomo (a cura di), Antenore, Padova 1990, p. 86.

⁴⁶ M. Bosisio, *Mercanti e civiltà mercantile nel «Decameron»*, Loffredo, Napoli 2020, p. 33.

- Boccaccio Giovanni, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di M. Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Rizzoli, Milano 2013.
- Boccaccio Giovanni, *Trattatello in laude di Dante*, M. Fiorilla (a cura di), in M. Berté, M. Fiorilla (a cura di), *Le vite di Dante tra XIV e XVI secolo*, Salerno Editrice, Roma 2017, pp. 11-154.
- Bosisio M., *Mercanti e civiltà mercantile nel «Decameron»*, Loffredo, Napoli 2020.
- Bragantini R., *Il «Decameron» e il Medioevo rivoluzionario di Boccaccio*, Carocci, Roma 2022.
- Branca V., *Boccaccio medievale*, Sansoni, Firenze 1956.
- Branca V., *Il più antico carme del Boccaccio*, in Id., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I. Un primo elenco dei codici e tre studi*, Edizioni di storia e di letteratura, Roma 1958, pp. 595-609.
- Branca V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1964-1998.
- Bruni F., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Il Mulino, Bologna 1990.
- Carrai S., *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la «Vita nova»*, Olschki, Firenze 2006.
- Carrai S., *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Antenore, Roma-Padova 2016.
- Ceserani R., Domenichelli M., Fasano P. (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, UTET, Torino 2007, vol. II.
- Curtius E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], R. Antonelli (a cura di), Nuova Italia, Firenze 1992.
- De Sainte-Maure Benoît, *Roman de Troie*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2019.
- Esposito S., *Le lacrime come indici stilistici e retorici nella novella di Tancredi e Ghismonda («Decameron» IV 1)*, «Studi sul Boccaccio», 50, 2022, pp. 93-121.
- Faral E., *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Champion, Paris 1924.
- Giovanni di Garlandia, *Poetria magistri Jobannis anglici de arte prosayca metrica et rithmica*, Mari G. (a cura di), in «Romanische Forschungen», 13/3, 1920, pp. 883-950.
- Mazzacurati G., *Rappresentazione*, in R. Bragantini e P.M. Forni (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, pp. 269-299.
- Mengaldo P.V., *L'elegia «umile» ('De vulgari eloquentia', II, iv, 5-6)*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 143/442, 1966, pp. 177-198.
- Porcelli B., *I tempi e la dimensione elegiaca nella «Fiammetta» del Boccaccio*, «Critica letteraria», 10, 1982, pp. 3-14.
- Porcelli B., *Il «Filostrato» come elegia imperfetta*, «Esperienze letterarie», 13/4, 1988, pp. 3-13.
- Rajna P., *Il titolo del poema dantesco*, «Studi danteschi», 4, 1921, pp. 5-37.
- Segre C., *Strutture e registri nella «Fiammetta»*, in Id., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1972, pp. 87-116.
- Surdich L., *«Ragione» e «volontà»: Giovanni Boccaccio e la linea dell'elegia*, in *Studi di filologia e letteratura offerti a Franco Croce*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 33-63.
- Velli G., *L'«Elegia di Costanza» e l'«ars combinatoria» del Boccaccio*, in Id., *Petrarca e Boccaccio. Tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore 1979, pp. 112-121.

TRACCE DEL BOCCACCIO LATINO E VOLGARE NELL'ESPOSIZIONE DI BERNARDO ILCINO AL TRIUMPHUS PUDICITIE DI PETRARCA

È ben nota agli studi la durevole e ininterrotta fortuna di cui il *De mulieribus claris* di Boccaccio godette lungo tutto il corso del XIV e XV secolo. Il dato, inoltre, emerge chiaramente se si guarda alla sua tradizione manoscritta, la quale non descrive solo un alto numero di testimoni, ma denota anche una capillare diffusione geografica del testo. A tal proposito, Vittore Branca notava che «il favore in cui l'opera del Boccaccio fu tenuta è provato, ancor meglio, dalla sua risonanza negli scritti di umanisti e letterati»¹, italiani e d'oltralpe. Un felice esempio di questa tendenza è riscontrabile in un autore senese attivo in pieno Quattrocento, Bernardo Illicino², e nella sua opera più impegnata e riuscita, vale a dire l'*Esposizione ai Trionfi* di Petrarca. Questa, tutt'ora sprovvista di un'edizione critica, ebbe una notevole fortuna manoscritta e a stampa³; il testo, infatti, dedicato al duca Borso d'Este, presso il cui studio Illicino era stato chiamato in qualità di medico, fu composto presumibilmente tra il 1466 e il

¹ Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, V. Zaccaria (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1970, vol. X, p. 15.

² Per un profilo storico-biografico sulla figura di Bernardo Illicino si veda C. Corso, *L'Illicino (Bernardo Lapini)*, «Bullettino Senese di Storia Patria», 64, 1957, pp. 3-108; C. Vasoli, *Bernardo da Siena detto Illicino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia, Roma 1967, vol. IX, pp. 290-299. Per un quadro completo e aggiornato, da ultimo, si veda Bernardo Lapini, *In Paradoxa Ciceronis Commentarii*, S. Maruccci (a cura di), SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 3-21.

³ I censimenti oggi disponibili restituiscono un numero variabile di testimoni. A quanto risulta dal mio censimento, la tradizione enumera 13 manoscritti e 23 edizioni a stampa. Fornisco di seguito, per la prima volta, l'elenco dei testimoni manoscritti aggiornato: Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1032; Biblioteca Medicea Laurenziana: Acq. e doni 82 (tradizione indiretta); Plut. 90 inf. 10/1; Plut. 90 inf. 10/2; Strozzi 177; Nazionale Centrale di Firenze, Conv. Soppr. G II.1638; Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, I.126 sup.; Modena, Biblioteca Estense Universitaria, a.H.3.2; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, It. 552; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Vitt. Em. 797; Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares, 104.1; Vaticana, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappon. 175; Urb. lat. 351. A questi, andrebbe aggiunto anche il ms. J.A.3219, Late Major J.R. Abbey, Private Collection; tuttavia, il codice non risulta consultabile. Per un elenco degli esemplari a stampa è ancora valido N. Quarta, *I commentatori quattrocentisti del Petrarca*, «Atti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 23, parte 2, 1905, pp. 269-324; per una loro analisi, invece, si veda V. Merry, *Una nota sulla fortuna del commento di Bernardo Illicino ai "Trionfi" petrarcheschi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 163, 1986, pp. 235-246; L. Francelanci, *I "Trionfi con il commento di Bernardo Illicino" o il "commento di Bernardo Illicino ai Trionfi"?*, «Petrarchesca», 3, 2015, pp. 75-87 e, in ultimo, il recente database online *PERI: Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy, c. 1350-c.1650*, coordinato da S. Gilson e F. Pich, 2017, <<https://petrarch.mml.ox.ac.uk/>> (01/23).

1469 e stampato per la prima volta a Bologna nel 1475, a cui fecero seguito, fino al 1522, ben 23 ristampe. L'importanza storica del testo consiste nell'essere, con le parole di Dionisotti, «il primo e vistoso riconoscimento di un testo in poesia volgare [i *Trionfi*] nei termini propri dell'alta cultura contemporanea»⁴, tanto che, come afferma più recentemente Huss, «Ilicino [...] è diventato uno dei padri dell'esegesi rinascimentale di Petrarca»⁵, ponendosi di fatti come l'iniziatore di quel processo di monumentalizzazione del Petrarca volgare che troverà piena accoglienza nel Cinquecento⁶.

Ilicino, infatti, nell'erigere il canone petrarchesco, costruisce il proprio bagaglio retorico-erudito su fonti classiche e canoniche, aderendo alla logica dell'*auctoritas Patrum*; non è dunque un caso che vi siano, tra gli attesi, i filosofi Aristotele e Cicerone, i poeti Virgilio e Orazio, gli storici Livio e Sallustio. Questa rigida gerarchia non si rispecchia solo nel testo che l'autore compone, ma anche nel sistema di rubricazione offerto dal ms. *α.H.3.2.* della Biblioteca Estense di Modena (=Mo), uno dei manoscritti più autorevoli della tradizione del testo⁷. Il codice, come attestano alcuni documenti, fece parte della biblioteca estense sin dai tempi di Borso⁸; dunque, un ma-

⁴ C. Dionisotti, *La fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia Medioevale e Umanistica», 17, 1974, pp. 71-113, a p. 77. Per un'analisi ad ampio raggio sulla ricezione petrarchesca e sul ruolo che ebbe Ilicino si vedano anche G. Belloni, *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET, Torino 1986, vol. II, pp. 23-31; G.C. Alessio, *The 'lectura' of the Triumphs in the Fifteenth Century*, in K. Eisenbichler, A. Iannucci (a cura di), *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, Dovehouse Editions, Ottawa 1990, pp. 269-290; G. Fioravanti, *Bernardo da Montalcino ed il "Commento ai Trionfi" dedicato a Borso d'Este*, in P. Castelli (a cura di), *"In supreme dignitatis..."*. *Per la storia dell'Università di Ferrara, 1391-1991*, Olschki, Firenze 1995, pp. 145-154.

⁵ B. Huss, *Triumphs ambigui. Problemi ermeneutici nel commento ai Trionfi di Bernardo Ilicino*, in G. Cascio e B. Huss (a cura di), *Francesco Petrarca e la sua ricezione europea*. Atti del convegno (Freie Universität-Berlin, 9-10 novembre 2017), CISU, Messina 2020, pp. 173-207, in particolare a p. 173.

⁶ Sui meccanismi, non sempre lineari, della ricezione del commento iliciano nel corso del Cinquecento si veda B. Huss e S. Stroppa (a cura di), *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, Freie Universität Berlin-Italienzentrum, Berlin 2022; qui, soprattutto il contributo di S. Stroppa, *Relazioni editoriali. L'impatto del commento Ilicino sull'esegesi petrarchesca del primo Cinquecento*, alle pp. 49-63; ma anche M.G. Tavoni, *Elementi del paratesto nelle edizioni dei Trionfi con il commento dell'Ilicino (secoli XV e XVI)*, in L. Chines, F. Calisti, R. Gigliucci (a cura di), *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, Bulzoni, Roma 2006, vol. I, pp. 349-371.

⁷ Le ragioni dell'autorevolezza del testimone risiedono nella presenza della nota di dedica e dello stemma degli Este, posizionato nel margine inferiore a f. 1r; questi elementi hanno indotto alcuni studiosi a individuare nel ms. il possibile esemplare di dedica al duca Borso d'Este. Una prima descrizione del ms. è in C. Badini, *Bernardus Ilicinus. Sposizione dei Trionfi del Petrarca al duca Borso*, in A.M. Molfino e M. Natale (a cura di), *Le Muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano*, Panini, Modena 1991, vol. I, pp. 224-226; ereditano poi la notizia I. Pantani, «La fonte d'ogni eloquenza». *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Bulzoni, Roma 2002, p. 50 e L. Francalanci, *I "Trionfi con il commento"*, cit., pp. 75-87. Per questi motivi, condivisibili solo in parte, e verificata la bontà testuale della lezione tradita, si è deciso di trascrivere tutti i passi oggetto in esame da questo manoscritto.

⁸ La notizia è desunta da G. Bertoni, *Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara*, Ol-

noscritto senz'altro affidabile. Questo, sebbene sia del tutto sprovvisto di un apparato decorativo «tanto da crederlo una copia di studio»⁹, riporta diligentemente a margine tutte le fonti latine citate nel testo; a questa prassi, per motivi e modi diversi, fanno eccezione due soli autori: Dante e Boccaccio. Il caso dantesco, da cui Ilicino preleva passi della *Commedia*, è argomento su cui non è possibile soffermarsi in questa sede¹⁰; il caso boccacciano, d'altro canto, è ben più complesso perché è ambiguo il comportamento di Ilicino e, di riflesso, di Mo. Ma procediamo per gradi e aggiungiamo altre informazioni necessarie all'analisi: Ilicino si comporta come ogni altro esegeta,

schki, Ginevra 1921, p. 99, nota 5, che trascrivo qui per intero: «Il 10 luglio 1471 Anselmo ebbe in prestito in Commento di Bernardo Ilicino al Petrarca: "Ad Anselmo di Salimbeni uno libro in carte de bambaso chiamato il comento de li Trionfi del Petrarca composto per m° Bernardo il quale per parte sua vene a tore Antonio da Piasenza ragazzo de lo Ill.^{mo} Duca S. N.", *Note de robe*, 1471, f. 86». Sempre Bertoni in uno studio precedente, *La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese*, Loescher, Torino 1903, p. 25, aveva segnalato la presenza del codice estense, secondo l'antica segnatura cod. lat. 397. Un'ulteriore conferma della permanenza del ms. è in un documento segnalato da S. Cracolici, *Esemplarità ed emblematica nel commento di Bernardo Ilicino ai Triumph di Petrarca*, in C. Berra (a cura di), *Triumph di Francesco Petrarca*, Cisalpino, Bologna 1999, pp. 403-417, poi confluito in S. Carrai, S. Cracolini, M. Marchi (a cura di), *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, ETS, Pisa 2009, pp. 73-89 ed edito da A. Vonini, *Censimento dei manoscritti contenenti rime di Bernardo Ilicino ed edizione dei Trionfi di un capitolo e del canzoniere per Francesca Cervia*, Tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Pavia, Pavia, a.a. 1977-1978, p. 82, nota 4. Il documento, che recupero e trascrivo da Cracolici, si trova nella *Nota delle robe della guardaroba dello Ill.^{mo} Duca de Modena*, f. 65r: «Sabato a di 29 de aprile – Ad Anselmo Salimbeni camarlengo del nostro ill.^{mo} signore uno libro che trata sopra le opere del Petrarca che più misi fano hebe per fare trascrivere [...] quello libro fo presentato al prefato s.n. da m. Bernardo da Siena». Ricorda la notizia anche M.G. Tavoni, *Da un inedito di A. Sorbelli: il Corpus Charitarum e l'indice al commento di Ilicino sui Trionfi*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*. Atti del XIV Convegno Internazionale (Chianciano, Firenze, Pienza, 16-19 luglio 2002), Franco Cesati, Firenze 2004, pp. 621-644. Il documento, inoltre, è prova che il testo di Ilicino risultasse già concluso e consultabile entro il 29 aprile 1469, *terminus ante quem*.

⁹ Ivi, p. 629.

¹⁰ Di seguito l'elenco dei luoghi citati dalla *Commedia* affiancati, tra parentesi, ai luoghi petrarcheschi oggetto di commento: *Purg.* XIV, 148-151 (*TrC* I, 40-51); *Purg.* XX, 25-27 e 115-117 (*TrF* I, 55-57); *Inf.* IV, 121-123 (*TrF* II, 10); *Inf.* IV, 141 (*TrF* III, 90); *Inf.* V, 36 (*TrE* 121-138). Noterò solo che tutti i rinvii a Dante sono rubricati e che i versi citati sono trascritti rigo per rigo, e non internamente al testo. A titolo di esempio, si osservino solo due casi emblematici: il primo si trova in *TrC* I, 40-51. Qui, Ilicino, soffermandosi sulle particolarità dell'*aere fosco* che rende «obscuro dove triumphava amore», sostiene che ciò sia determinato dalla cecità dell'intelletto degli uomini schiavi di amore; questi, infatti, hanno smesso di badare alle cose celesti per riservare ogni attenzione a quelle terrene. Allega, infine, a conclusione di questa interpretazione, prima un passo del Vangelo di Giovanni (12, 35), dopo i versi di Ovidio, *Met.* I, 84-86, a cui aggiunge: «Dante Aligerio etiamdio questo medesimo attesta leggiadramente al XVI [ma XIV] canto del Purgatorio, dicendo: Chiamavi il cielo et intorno vi si gira / mostrandovi le sue bellezze eterne, / et l'ochio vostro pure a terra mira; / onde vi batte chi tucto discerne». Significativo, ancora, che a concludere il cerchio vi sia un rinvio al Petrarca dei *fragmenta*: «la quale degna sententia esso medesimo Misser Francesco aprova in quello sonetto *La gola et il sonno*, quando dice: Et è sì spento ogni benigno lume / del cielo, per cui si informa humana vita». Il secondo caso, invece, si trova a *TrF* III, 90, in cui Ilicino, nel fornire un breve ritratto di Seneca, dice che egli: «scrise detti morali quante quasi parole sono expresse nelle opere sue; onde a ragione da Dante Aligerio è detto Seneca et nominato morale», con rinvio implicito a *Inf.* IV, 141: «e Seneca morale».

ciò vuol dire che, a fronte di una fonte da lui stesso esibita, non sempre corrisponde la sua effettiva lettura, spingendo lo studioso a sospettare che si possa trattare di citazioni di seconda o terza mano. Per questo motivo, in questa sede ci si limiterà solo ai casi esplicitamente espressi dall'autore, sebbene vi sia il sospetto che il modello boccacciano per me buona parte del sostrato erudito illiciano¹¹. In questa prospettiva, assecondando l'ordine del testo, Boccaccio vi compare tre volte¹²: nel primo caso, in *Triumphus Pudicitie* (d'ora in poi *TrP*), è riportata una citazione dal *De mulieribus*, accolta *ex silentio* da Ilicino, ma resa esplicita dalla rubrica di Mo¹³; nel secondo, ancora in *TrP*, vi è un rinvio a Boccaccio in riferimento a una novella del *Decameron*, ma, questa volta, ad esso non è riservato alcun marginale in Mo¹⁴; nel terzo, nella lettera di congedo al duca Borso, si fa menzione dell'amicizia tra Boccaccio e Petrarca. Ancora, rispetto ai tre casi segnalati, dopo aver illustrato le dinamiche interne al testo di Ilicino e di Boccaccio, si procederà a escludere la dipendenza da possibili altre fonti, in particolare Livio, Valerio Massimo e il volgarizzamento di Donato Albanzani. Sul testo di quest'ultimo è necessario precisare che recenti studi hanno dimostrato

¹¹ Un'analisi ad ampio raggio dovrebbe, ad esempio, considerare anche l'influenza delle *Genealogie deorum gentilium* come modello del testo e di cui, infatti, si possono trovare tracce in tutto il commento al *Triumphus Cupidinis*, in particolare nella descrizione dei personaggi mitologici.

¹² In verità, oltre ai casi che si prenderanno in esame (vd. *infra*), ve n'è anche un altro che qui accennerò soltanto perché presenta alcune problematiche riguardo alle fonti utilizzate da Ilicino nel raccontare la storia di Didone. Alla regina fenicia, infatti, fa esplicito riferimento il *Triumphus Pudicitie*, 10-12: «e veggio ad un lacciuol Giunone e Dido, / ch'amor pio del suo sposo a morte spinse, / non quel d'Enea, com'è pubblico grido». Come è facile immaginare, Ilicino segue fedelmente l'opinione petrarchesca per cui Didone, nella realtà storica, si uccise per mantenere intatta la propria vedovanza, e non per amore di Enea. In questo caso, l'esegeta non si sofferma tanto sulla storia di Didone, quanto piuttosto sul difenderne la memoria, smentendo, ma non accusando, *in primis* Virgilio, con punto di riferimento inequivocabile al Petrarca della *Sen. IV*, 5, tit. «Ad Fredericum aretinum, de quibusdam fictionibus Virgili», in particolare §§ 57-67; si veda Francesco Petrarca, *Res Seniles. Libri I-IV*, S. Rizzo (a cura di) con la collaborazione di M. Berté, Le Lettere, Firenze 2006, pp. 310-343. Il modello petrarchesco, inoltre, emerge anche nel riferimento alle medesime fonti: è il caso di Pompeo Trogo e Giustino per dimostrare lo scarto generazionale tra Didone ed Enea (si veda *Sen. IV*, 5, 60-62 e il testo di Ilicino «Onde con lei dimorò alcuno tempo in nel quale finge [*scil. Virgilio*] che Dido di Enea si innamorasse [...], la quale cosa è falsissima, imperò che Enea venne in Italia molti anni prima che nascesse Didone, essendo solamente, sicondo Trogo quale referisce Giustino, settanta anni innanzi edificata Cartagine a Roma»). In questo quadro, tutto sommato lineare e atteso, si immette però anche il modello di Boccaccio, più delle *Genealogie deorum gentilium* (II, 60 *De Didone filia Beli et coniuge Sycei*) che del *De mulieribus claris* (XLII *De Didone seu Elissa Cartaginensium regina*); infatti, quando Ilicino narra il suicidio di Didone, le fa pronunciare parole («Optimi cives ut vultis ad virum vado») identiche a quelle della versione boccacciana (Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria [a cura di], in V. Branca [a cura di], *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1967, vol. X, p. 262). Tuttavia, considerando che Ilicino introduce nella sua argomentazione anche elementi che sembrano essere estranei tanto a Petrarca quanto a Boccaccio e che, in sostanza, non pare rifarsi apertamente a nessuno dei due modelli, è sembrato opportuno riservare a questo caso altra sede.

¹³ Segnalo che la rubrica è contenuta anche nel ms. Vitt. Em. 797, f. 72r, margine destro.

¹⁴ Lo stesso vale anche per gli altri mss.

che l'opera fu dedicata a Niccolò II d'Este (1338-1388) e ottenne una buona eco presso i suoi contemporanei¹⁵. Inoltre, dei testimoni che lo tramandano, uno rimase a lungo presso la Biblioteca Estense, come dimostra la *Nota de robe*¹⁶. Ebbene, se da un lato è indubbio che il testo rappresentasse un orizzonte culturale del tutto atteso per i lettori della corte estense, dall'altro non sono pochi i dubbi circa la possibilità che Ilicino avesse di consultarlo nel corso dell'allestimento del commento, avvenuto a Siena entro il 1469, e non a Ferrara¹⁷. A ciò si aggiunga che il retroterra culturale e la formazione di Ilicino, già autore di un commento latino ai *Paradoxa* di Cicerone,¹⁸ inducono a credere che egli, in presenza di una fonte latina e una volgare, propendesse sempre a favore della prima, ritenuta più autorevole.

1. *Theosena e Ippone*

Laura ha appena trionfato su Amore quando Petrarca annovera le «anime chiare» che le erano intorno; dopo le attese apparizioni di Didone, Lucrezia e Penelope, il poeta introduce la non meglio precisata figura di una donna greca (*TrP*, 143-147)¹⁹:

[...] et quella greca che saltò nel mare
per morir nota e fuggire dura sorte.
Con queste et con certe altre anime chiare
triumphare vidi di colui che pria
veduto avia del mondo triumphare.

I commentatori moderni concordano nell'individuare in *quella greca* il personaggio di Ippone; tuttavia, Ilicino, come parte dei futuri esegeti cinquecenteschi²⁰, in mancanza di un'identificazione sicura e univoca, propone sin

¹⁵ Per un inquadramento sull'opera e sulla sua tradizione, si veda A. Tommasi, *Donato Albanzani e la giunta al De mulieribus claris. Edizione e commento dei testi a partire da nuovi testimoni*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 25/1, 2022, pp. 11-66.

¹⁶ G. Bertoni, *Guarino da Verona*, cit., pp. 4-12.

¹⁷ Sui luoghi e tempi della stesura dell'*Esposizione* sono risolutive le argomentazioni proposte da S. Cracolici, *Esemplarità ed emblematica*, cit., pp. 73-89; a mio avviso, è errata, invece, l'ipotesi che del testo di Ilicino esistano due redazioni. Rinvio a una futura analisi la trattazione di questo tema complesso; un accenno in merito è in L. Francalanci, *I "Trionfi con il commento"*, cit.

¹⁸ Per l'edizione del testo, Bernardo Lapini, *In Paradoxa Ciceronis*, cit.

¹⁹ Specifico solo in questo caso che anche i versi petrarcheschi sono trascritti a partire dal ms. Mo, f. 60r (cfr. *App.* I); in nota, invece, fornirò i versi secondo l'edizione Francesco Petrarca, *Triumpho*, V. Pacca (a cura di), in V. Pacca, L. Paolino (a cura di), *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, Mondadori, Milano 1996, p. 245: «e quella greca che saltò nel mare / per morir netta e fuggir dura sorte. / Con queste e con certe altre anime chiare / triumphar vidi di colui che pria / veduto avea del mondo triumphare».

²⁰ Il commento del detto Portilia, di metà Quattrocento, intravede in *quella greca* Theosena: «assai confusamente et brevemente parla qui l'autore et io non credo che dica né di Caribdi né de Ippo; anzi, di Teosena»; per l'edizione del testo si veda S. Rizzardi, *Il commento*

da subito due alternative:

Circa la intelligentia de' precedenti versi è da intendare che due ne occorranò eccellentissime greche, de le quali ciascuna, per intellecto del poeta, si può accomodatamente al testo attribuire (*App.* I).

Il primo soggetto introdotto da Ilicino è Theosena, di cui l'esegeta descrive gli ultimi momenti di vita, riportandone le estreme parole. Proprio in corrispondenza di queste, sottolineate con inchiostro rosso, il manoscritto estense reca la rubrica: «Jo[hannes] Certaldensis», f. 60v (fig. 1). Confrontando, dunque, il riferimento contenuto nel testo e che Mo riporta a margine, il rinvio cade preciso al *De mulieribus claris*, cap. LXXI, *De Theosena Herodici principis filia*²¹. Si vedano, dunque, in parallelo i due testi:

Esposizione ai Trionfi (App. I)

Ma poi che videro le onde contraria et già le nimiche galee essere presso, Theosena prese il veleno et quello misse in nel poculo et tolse uno acuto coltello et voltatasi al figliuolo et a' nipoti disse: «*Mors sola vindictam salutemque nobis omnibus prestare potest. Ad mortem vero poculum gladiusque sunt vie.*»

De mulieribus claris (LXXI, 10)

Quod Theosena conspiciens, nec ignara periculi, quasi sibi a superis tempus prestitum foret, dum Poridem orantem cernit, ad precogitatum revoluta facinus, evestigio venenum poculo diluit et expedit gladios et filio atque nepotibus in conspectu ponit et ait: «*Mors sola vindictam salutemque nobis omnibus prestare potest. Ad mortem poculum gladiusque sunt vie*; qua quenque delectat, regia superbia fugienda est. Mei ergo iuvenes generosos excitate animos et qui maiores estis viriliter agite: capite ferrum, aut poculum haurite, si mors sevir fortasse delectat, et in eam liberam confugite, postquam in vitam tendere estuosi maris impetus prohibet».

“Portilia” ai Trionfi di F. Petrarca, edizione critica, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia, a.a. 2002-2003, p. 50. Vellutello, invece, evita di pronunciarsi: cfr. *Le volgari opere del Petrarca di Alessandro Vellutello*, ed. anastatica S. Stroppa (a cura di), Antilia, Treviso 2021, p. 493. Gesualdo segue l'interpretazione di Ilicino, propendendo in ultimo per Ippone, pur considerando l'eventualità che il soggetto dei versi petrarcheschi possa essere Arco, la sorella di Theosena; si veda, *Il Petrarca con la spositione di M. Giovanni Andrea Gesualdo*, per Domenico Giglio, in Venetia 1553. Daniello, infine, correttamente propone solo Ippone, cfr. *Sonetti canzoni e triompfi, con la spositione di Bernardino Daniello da Lucca*, Pietro e Gioanmaria Fratelli de Nicolini da Sabio, Venezia 1549, p. 212.

²¹ Qui come altrove, il testo del *De mulieribus* è tratto da Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris*, V. Zaccaria (a cura di), cit., pp. 288-290 (avverto che qui e sempre il corsivo nella citazione è mio).

Ora, che qui Ilicino stia seguendo il dettato di Boccaccio non lo conferma solo il prelievo *verbatim* dell'esclamazione di Theosena – citazione che nulla vieta di credere Ilicino possa aver recuperato anche altrove, sebbene con scarsa probabilità – ma soprattutto la coincidenza dei dati offerti e la loro identica disposizione nel testo. Infatti, leggendo integralmente il testo iliciano (*App.* I), la storia di Theosena si articola negli stessi punti esposti nel *De mulieribus*, ai cui luoghi si rinvia tra parentesi.

Prima la presentazione di Theosena, della sorella Arco e dei rispettivi mariti fatti uccidere da Filippo (§§ 1-2); poi le seconde nozze di Arco con Poride e la prematura scomparsa di questa (§ 3). Così, il proposito di «viduità» e la volontà di tutelare il proprio figlio e quelli della sorella inducono Theosena a sposarne il marito (§ 4). Segue l'editto di Filippo che condanna quest'ultimi a morte; qui Ilicino, per ragionevoli esigenze narrative, non indugia sullo scavo storico relativo alle guerre macedoniche offerto da Boccaccio. Stando così le cose, Theosena preferisce uccidere di sua mano la propria prole piuttosto che consegnarla al tiranno (§ 5); il suo crudo proposito viene mitigato da Poride che, fingendo di dover compiere dei sacrifici, progetta una fuga in mare, lontano dalla Tessaglia (§§ 6-7). I venti contrari, tuttavia, spingono i fuggitivi nella direzione opposta (§ 8) e, prima di essere catturati da Filippo, Theosena mette in atto il suo piano (§ 9): distribuisce al figlio e ai nipoti veleno e pugnale, i quali, obbedendo, si tolgono la vita. Morti tutti, lei stessa si getta in mare (§§ 10-12).

A sostegno della dipendenza del testo iliciano da quello di Boccaccio intervengono anche due considerazioni che portano a escludere gli altri due possibili modelli, ovvero Livio e Albanzani. Il primo riguarda Poride: nell'*Espositione*, Poride viene descritto come «uno principe pure in Tesaglia» che è il riflesso del boccacciano «Poridi cuidam gentis eorum principis» o, al più, del letterale Albanzani «uno principe di sua gente»²², non del liviano «Poridi cuidam longe principi gentis Aenianum»²³. Ilicino, infatti, non avrebbe potuto altrimenti interpretare quell'*eorum* se non intendendo la *Tesaglia*, ovvero l'ultimo referente geografico offerto dal testo latino. Il secondo, invece, interviene nell'esclamazione di Theosena (vd. *supra*), la quale coincide pienamente con quella del *De mulieribus*, sebbene circoscritta ai primi due periodi²⁴, e si distacca da quella offerta da Livio²⁵ o da quella, già tradotta, di

²² Traggio il testo di Albanzani dall'unica edizione attualmente disponibile, sebbene non esente da imprecisioni: Donato Albanzani, *Delle donne famose di Giovanni Boccaccio. Traduzione di M. Donato degli Albanzani di Casentino*, G. Manzoni (a cura di), Presso Gaetano Romagnoli, Bologna 1881, cap. 69, p. 220.

²³ Livio, *Ab urbe condita*, 40, 4, 4.

²⁴ L'aggiunta di *vero* nel testo di Ilicino, facilissima a farsi, non crea problemi alla logica del testo.

²⁵ Livio, *Ab urbe condita*, 40, 4, 13-14: «Mors – inquit – una vindicta est. Viae ad mortem hae sunt: qua quemque animus fert, effugite superbiam regiam. Agite, iuvenes mei, primum, qui maiores estis, capite ferrum aut haurite poculum, si segnior mors iuvat».

Albanzani²⁶. Terminata la narrazione della vicenda di Theosena, Ilicino introduce la seconda possibile identificazione dei versi petrarcheschi, vale a dire Ippone, fornendone una breve storia (cfr. *App.* I). Sebbene in questo caso non vi sia alcuna segnalazione o rinvio, non si può certo ignorare che anche Ippone torni nel *De mulieribus*, al cap. LIII *De Hyppone greca muliere*, e che anche in questo caso la versione di Ilicino aderisca a quella di Boccaccio, con luoghi molto vicini e, anzi, simili a riscritture. Intanto, si veda la trama accompagnata, come nel caso precedente, dai rinvii al *De mulieribus*. Benché la patria e l'origine di Ippone siano ignote, esse certamente furono nobili (§ 1). Di questa vergine greca, infatti, è nota solo la sua cattura da parte di alcuni pirati, i quali in breve tempo avrebbero deciso di violare la sua castità; ma Ippone, pur di mantenersi pura, elesse di morire (§ 2).

Inoltre, particolarmente significativo il seguente passo da analizzare in rapporto al testo boccacciano²⁷:

Esposizione ai Trionfi (App. I)

questa vergine sentì insieme ragionare i pirati di volere seco pigliare amoroso piacere; donde, cognosciuto che a questo per altro modo che per morte non poteva resistere per non malignare la pudicitia sua, prese partito di quella anteporre alla sua vita quale ella allora giudicava miserrima. Là donde per questo accostatasi alla extremità della galea prese uno salto et si gittò in mare, eleggendo prima in nell'acqua et fra i pesci finire la sua vita che infra i crudeli pirati corrompere la sua pudicitia.

De mulieribus claris (LIII, 2)

que cum forte forma valeret sentiretque predonum in se pudicitiamque suam teneri consilium, tanti castitatis decus existimavit, ut cum, nisi per mortem servari posse cerneret, non expectata violentia, in undas se dedit precipitem; a quibus sublata vita et pudicitia servata est.

Vi è un'unica differenza tra i due testi: Ilicino non termina il racconto menzionando il luogo della sepoltura di Ippone, eretta a imperitura memoria della vergine, come Boccaccio (§ 3), ma si premura di giustificarne il sacrificio, paragonandola a Lucrezia²⁸. Ad ogni modo, al di là della vicinanza

²⁶ Donato Albanzani, *Delle donne famose*, cit., cap. 69, pp. 225-226: «La sola morte puote dare a noi tutta la difesa e salute. La bevanda e il coltello sono vie a morire, e a fuggire la superbia del re per quella via che diletta a ciascuno. Dunque figliuoli miei destate i nobili animi; e voi che siete maggiori francamente pigliate il ferro o la bevanda, e se vi diletta più crudel morte rendetevi a quella, poiché il furore del bollente mare vi vieta andare alla vita».

²⁷ Giovanni Boccaccio, *De mulieribus*, cit., pp. 214-216.

²⁸ Si tratta di un atteggiamento tipico di Ilicino, come è stato già rilevato da G. Fioravanti, *Bernardo da Montalcino*, cit., p. 154: «I canoni interpretativi usati, costruiti appositamente per "dubia solvere et contradictoria tollere" permettono infatti al commentatore di dar ragione, per esempio, del perché un medesimo personaggio compaia due volte, in due "luoghi" diver-

testuale, bisogna altresì considerare che Ilicino non poteva aver attinto la vicenda di Ippone da Valerio Massimo, fonte di Boccaccio e di Petrarca. Lo dimostra bene l'esiguità di informazioni da questi offerta e che di fatto si riduce a una sola frase: «Graeca femina nomine Hippo, cum hostium classe esset excepta, in mare se, ut morte pudicitiam tueretur, abiecit»; indugiando poco più sulla sua sepoltura²⁹. Quanto ad Albanzani, invece, oltre alle riserve già espresse, bisogna considerare che Ilicino, poche righe prima, dimostra di avere sottomano il *De mulieribus* e risulterebbe dunque difficoltoso giustificare un così repentino cambio di modello.

2. Engoldrada e la «novella di Alibec e di rustico giovane romito»

Nel proseguire il catalogo delle eroine al seguito di Pudicizia, Petrarca introduce un altro esempio di donna virtuosa, di nuovo non menzionandone il nome (*TrP*, 160-162)³⁰:

Al fine vidi una che si chiuse et strinse
sopra Arno per servarsi, et non le valse,
ché forçà altrui il suo bel pensiero vinse

Nonostante oggi appaia scontato che questi versi si riferiscano a Piccarda Donati, secondo il modello del *Paradiso* dantesco³¹, essi crearono non pochi problemi ai commentatori del Petrarca³², e tra questi Ilicino non fece eccezione. Infatti, come per il caso precedente, anche qui vengono fornite due identificazioni possibili: il caso di Enguldrada e quello di una donna fiorentina la cui vicenda avrebbe poi ispirato una novella di Boccaccio. Da principio, introducendo i versi petrarcheschi, Ilicino preannuncia che la circostanza a cui Petrarca allude ha luogo a Firenze, precisamente «poco innanzi alla sua verde età» (cfr. *App.* II), dunque intorno alla metà del Duecento, periodo canonica-

si, o si trovi in un luogo piuttosto che in un altro in cui, a rigor di logica, meglio lo si vedrebbe collocato».

²⁹ Valerio Massimo, *Facta et dicta memorabilia*, 6, 1 (ext.), 1: «Cuius corpus Erythraeo litori adpulsum proxima undis humus sepulturae mandatum ad hoc tempus tumulo contegit: sanctitatis vero gloriam aeternae traditam memoriae Graecia laudibus summis celebrando cotidie florentiorem efficit».

³⁰ Mo, f. 61v; cfr. Francesco Petrarca, *Triumpho*, cit., p. 256: «Al fin vidi una che si chiuse e strinse / sopra Arno per servarsi, e non le valse, / ché forza altrui il suo bel penser vinse».

³¹ A piena dimostrazione di ciò, si veda la redazione precedente del testo petrarchesco testimoniata dal ms. Harleiano 3264, dal ms. Parmense 1636 e dall'inc. IB 25926: «al fin vidi una et cetera / ma già era l'etàte al ben si tarda / che forza altrui il suo bel pensier vinse: / io parlo de la nobile Piccarda, / ch'a questo amor terren come ghiaccio alse / et al divin un foco par più ch'arda»; per la segnalazione e per utili considerazioni in merito, cfr. *ivi*, p. 257.

³² Di seguito un rapido elenco delle interpretazioni fornite: il commento Portilia evita di pronunciarsi, *Il commento "Portilia" ai Trionfi*, cit., p. 51; lo stesso anche Vellutello, *Le volgari opere del Petrarca*, cit., p. 493; Gesualdo, invece, la recupera per intero, ma purgandola del riferimento al *Decameron*, *Il Petrarca con la spositione*, cit., pp. 801-802. È solo con Daniello che si intravedrà in *quella donna* la figura di Piccarda Donati, *Sonetti canzoni e triumpho*, cit., p. 212.

mente ritenuto il secolo aureo della città. Una volta riportati i versi, l'esegeta senese ricorda la vicenda di Enguldrada. Sull'argomento sono necessarie due premesse: in primo luogo, in questa sezione del testo non vi è un esplicito rinvio a Boccaccio, ma in parte varrà lo stesso ragionamento fatto per il caso di Ippone (vd. *supra*). In secondo luogo, la storia di Enguldrada ebbe molta fortuna nel Trecento, grazie soprattutto al verso dantesco della «buona Gualdrada»³³, tanto che la sua narrazione sviluppò diverse varianti, ma va riconosciuto a Boccaccio il merito di averne vulgato la storia, prima nel *De mulieribus* – col nome latino di Enguldrada – e poi nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* – col nome volgare di Gualdrada. In virtù di queste premesse, utili a inquadrare correttamente la versione della vicenda proposta da Ilicino, si noterà che essa, pur mantenendo dei solidi punti di contatto col testo del *De mulieribus*³⁴, introduce particolari che non è facile distinguere tra interventi autoriali³⁵ o circostanziati prelievi da altre fonti. Ma, intanto, si veda la trama a cui si accompagnano, tra parentesi, i rinvii al *De mulieribus*.

Durante una funzione religiosa svoltasi nella chiesa di San Giovanni, anticamente tempio dedicato a Marte (§ 2), l'imperatore romano Ottone IV nota tra le molte donne fiorentine presenti la nobile e bella Enguldrada, figlia di Bilicio de' Ravennati, anch'egli alla funzione in quanto personaggio illustre (§ 3). L'imperatore allora chiede a quest'ultimo informazioni sulla fanciulla; Bilicio risponde che Enguldrada è figlia di un uomo che gliela lascerebbe baciare, se lui glielo comandasse (§ 4). Non appena ebbe sentito le parole del padre, la nobile fanciulla lo rimprovera con fermezza per aver promesso troppo facilmente i suoi baci, i quali sono riservati solo a colui il quale diventerà suo marito (§ 5). Colpito dalla dignità e castità di queste parole, Ottone, volendo dare seguito al gesto di Enguldrada, convoca un tal Guido, nobile fiorentino di stirpe a lei confacente, per dargli la fanciulla in sposa, insieme a una generosa dote (§ 6).

Qui termina la storia di Enguldrada secondo la lezione più comune. Ilicino, tuttavia, vi aggiunge un finale alquanto diverso:

³³ Dante Alighieri, *Commedia*, G. Inglese (a cura di), Le Lettere, Firenze 2021, *Inf.* XVI, 37.

³⁴ Tenderei a escludere le *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* come possibile fonte del testo di Ilicino per i seguenti motivi: primo, l'esigua tradizione manoscritta, specchio di una scarsa circolazione del testo, rende improbabile la sua lettura da parte di Ilicino; secondo, la versione riportata nel testo, un'autentica riscrittura dal Boccaccio latino al volgare, presenta elementi troppo dissimili da quelli proposti da Ilicino, come ad esempio la resa in volgare dei nomi dei personaggi: il caso di *Enguldrada*>*Gualdrada*; *Bilicio*>*Berti*. Vi è una sola significativa somiglianza testuale nella risposta di Enguldrada: in Ilicino «Padre mio, non promettere mai ad alcuno quello che non è nella tua potestà, imperocché io t'accerto che prima questo coltello (quale fuori trasse nudo) passerà per meo del mio pecto che altro homo mai la mia carne tochi, excepto quello che tu mi darai per marito» (*infra*); in Boccaccio: «Padre mio, non siate così cortese promettitore della mia onestà, ché per certo, se forza non mi fia fatta, e' non mi bascerà mai alcuno, se non colui il quale mi darete per marito», Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, G. Padoan (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1965, vol. VI, pp. 690-691.

³⁵ Un esempio di ciò è l'inserimento del «coltello (quale fuore trasse nudo)» col quale Enguldrada sarebbe stata disposta a uccidersi pur di non acconsentire all'ordine del padre.

Ma poi stimolandolo la memoria della sua bellezza, né contenendosi di non farne segno, fu opinione che lui [Ottone] stregnesse il padre – et il padre lei – a dare tale opera che di lei prendesse Otho amoroso piacere (*App.* II).

Il testo impone alcune domande: da dove Ilicino recupera questa notizia, come lascia intendere quel *fu opinione*? E soprattutto, perché aggiungerla in un contesto simile, macchiando l'onorabilità di Enguldrada? forse uno sviluppo del «forza altrui il suo bel pensiero vinse»? Alla prima domanda non mi è ancora possibile rispondere poiché non mi risulta esista una versione della vicenda che contenga un tale epilogo³⁶. Per la seconda, data l'incoerenza dell'inciso nella dinamica testuale, mi risulta difficile difendere l'idea che Ilicino l'abbia introdotto *manu propria*, ipotizzando piuttosto che l'abbia trovato così com'è; dunque, in una versione che già lo conteneva³⁷, circostanza che escluderebbe *a priori* il *De mulieribus*, come anche il testo di Albanzani³⁸. Tuttavia, al netto delle differenze, sono altrettanto significative le somiglianze di cui qui si offre uno *specimen*.

³⁶ Di seguito i testi da me consultati. Tra i commenti danteschi, in ordine alfabetico: Jacopo Alighieri, *Chiose all'Inferno*, *Inf.* XVI, 37-39, S. Bellomo (a cura di), Antenore, Padova 1990, p. 153; Pietro Alighieri, *Comentum super poema Comedie Dantis*, *Inf.* XVI, 1-90, M. Chiamenti (a cura di), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe 2002, p. 195; Graziolo Bambioli, *Commento all'Inferno di Dante*, *Inf.* XVI, 37-45, L.C. Rossi (a cura di), Scuola Normale Superiore, Pisa 1998, p. 121; Guiniforte Barzizza, *Lo Inferno della Commedia di Dante Alighieri col commento di Guiniforte delli Bargigi*, *Inf.* XVI, 34-36, F. Ruggiero (a cura di), Salerno Editrice, Roma 2022, tomo II, pp. 592-593; Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, *Inf.* XVI, 28-45, J.P. Lacaïta (a cura di), Barbera, Firenze 1887, pp. 537-538; Guido da Pisa, *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, *Inf.* XVI, 1-78, V. Cioffari (a cura di), State University of New York Press, Albany 1974, p. 299; Iacopo della Lana, *Commento alla Commedia*, *Inf.* XVI, 34-39, M. Volpi (a cura di), con la collaborazione di A. Terzi, Salerno Editrice, Roma 2009, pp. 486-487; Cristoforo Landino, *Commento sopra la Comedia*, *Inf.* XVI, 37-39, P. Procaccioli (a cura di), Salerno Editrice, Roma 2001, tomo II, pp. 705-706; *Le Chiose Ambrosiane alla Commedia*, *Inf.* XVI, 37, L.C. Rossi (a cura di), Scuola Normale Superiore, Pisa 1990, p. 48. Tra le cronache: Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, IV, 2; V, 1 e, soprattutto, VI, 37, G. Porta (a cura di), Fondazione Pietro Bembo-Guanda Parma 1990, pp. 146-149; 159-162; 264-266.

³⁷ Su come ciò sia avvenuto non è facile pronunciarsi né ricostruirlo: l'ipotesi più economica, data anche la brevità dell'inciso, vorrebbe che si tratti di una postilla a margine del testo latino, entrata poi a far parte dell'organico; come che sia, nessun dato in mio possesso può difendere o avvalorare questa ricostruzione.

³⁸ In questo caso non considero il volgarizzamento di Albanzani, in parte per i motivi già esposti (vd. *supra*); in parte perché la versione in volgare della vicenda di Enguldrada sembra mostrare ancor meno aderenza di quanto possa il *De mulieribus*, su cui pure si sono espressi dubbi. Ad ogni modo, a vantaggio del lettore, lascio qui le sezioni del testo di Albanzani corrispondenti a quelle del *De mulieribus* messe a testo: «[...] essendo nel tempio già di Marte, il quale poi fu consacrato a Dio sotto il vocabolo di San Giovanni Battista, a una festa con molte donne fiorentine, avvenne che Otto quarto Imperatore romano, il quale allora era venuto a Firenze...», cfr. *ivi*, p. 362; «Engoldrada... ebbe origine da una famiglia de' Ravignani ... Bellincione», *ibid.*; «Serenissimo Imperatore, quel che sia, se io il comanderò, ella ti bacerà», *ivi*, p. 363; «levata in piedi, e fatta rossa nella faccia, alzò alquanto gli occhi contra il padre», *ibid.*; «Padre mio, taci e non favellare; perché, se tu non mi fai forza, niuno, se non quello il quale tu mi darai per marito, potrà aver quello che tu profferisci sì ampiamente», *ivi*, p. 364.

Esposizione ai Trionfi (App. II)

[...] essendo in Firenze, Otho quarto, imperadore de' romani, concorse uno giorno nella Chiesa di Sancto Giovanni, già anticamente tempio dedicato a Marte, una moltitudine di singolari donne [...]

[...] Engoldrada, figliuola d'un gentile huomo chiamato Bilicio, di casa de' Ravvenati

Sacra Maestà, quella fanciulla quale essa si sia, darà uno bacio a tua serenità pure che tu voglia et io sì l'el comandi.

Engoldrada, subito si riçò in pie' et colorata d'uno rossore honesto

Padre mio, non promectare mai ad alcuno quello che non è nella tua potestà, imperò che io t'accerto che prima questo coltello (quale fuori trasse nudo) passerà per meço del mio pecto che altro homo mai la mia carne tochi, excepto quello che tu mi darai per marito.

De mulieribus (CIII, 1-5)

[...] cum in templo, olim Marti, postea vero Deo sub Iohannis Baptiste vocabulo dicato, cum pluribus ex florentinis matronis diem celebrem ageret, contigit ut Octo quartus Romanorum imperator, qui tunc forte Florentiam venerat [...]

[...] Enguldrada ex Ravennatum [...] Bilicio

Serenissime princeps, qualiscunque sit, talis est ut, dum velis, te deosculetur, si iussero.

Virgo [...] surgens purpureo respersa colore

Siste queso, mi pater, ne dixeris; nam si violentia absit, nemo ecastor, eum preter quem tu michi legitimo sanctoque coniugio iuncturus es, quod offers tam profuse habiturus est.

Ad ogni modo, a meno di non trovare l'antecedente letterario della versione esposta nell'*Esposizione ai Trionfi*, non sembra possibile aggiungere ulteriori riflessioni né proporre chiavi di lettura risolutive.

Conclusa la storia di Enguldrada, nel proporre un'altra possibile identificazione, Ilicino dice di rifarsi alla testimonianza di «alcuni altri – et non di pichola autorità – uomini», i quali raccontano di una giovane donna fiorentina «nata di honesti parenti» che negli «anni domini 1348», a causa della peste, perse «quasi tutti i suoi attinenti», lasciandola unica erede di una cospicua fortuna. Assecondando il proposito di monacarsi, decide di ritirarsi in un monastero, situato «longo Arno, sopra il ponte Vechio, nella costa chiamata Santo Giorgio». A distogliere la fanciulla dal suo proposito interviene un «romito, di grande stima di sanctità et bontà», anch'egli frequentante di quel monastero, il quale, colpito dalla bellezza della giovane donna «la richiese di carnalità et oltre a questo le usò qualche força». Quest'ultima, non avendo ancora preso i voti e volendo fuggire alle insidie di tal romito, alla fine «prese marito contra il suo primo volere et instituto, stimando in tale vita potere ancor vivere sença offesa di Dio» (cfr. *App.* II). Terminato il racconto, Ilicino chiosa (fig. 2):

[...] là donde stimano certamente che il Boccaccio, nel libro del Decameron, narrasse con gentile velamento questa verità quando compose la novella di Albic et di Rustico giovane romito (*App.* II).

Anche questo passo non è esente da difficoltà interpretative e anche in

questo caso non è dato cogliere l'antecedente storico-letterario. Certo l'esplicito rimando al *Decameron* e alla novella di Alibech e di Rustico giovane romito³⁹ non lascia dubbi sull'intenzionalità di Ilicino; e tuttavia, proprio questo aspetto risulta ancora più interessante se si considera il contesto, vale a dire il *Triumphus Pudicitie*, e i risvolti erotici della novella. Da ciò, dunque, derivano almeno due questioni: da un lato, provare a individuare la sorgente da cui Ilicino ha recuperato l'informazione messa a testo; dall'altro, giustificare l'accostamento della novella ai versi petrarcheschi. Sul primo elemento, si dica subito che ad oggi non è nota una fonte precisa per la novella decameroniana⁴⁰ e ciò naturalmente rende difficile capire se quanto affermato da Ilicino sia attendibile o meno, specie se si considera quanto sia diffusa la prassi di alcuni scrittori i quali, fingendo di aver tratto la notizia da altri, spacciano per buona la propria; cionondimeno, elementi tanto specifici come l'anno e la dovizia di particolari sul luogo della vicenda sembrano provenire da una qualche cronaca. Sul secondo elemento, accettata per buona l'ipotesi che Ilicino non abbia inventato di sana pianta la storia della giovane fiorentina, prassi peraltro assai diffusa tra gli esegeti, di nuovo non si hanno garanzie che sia o meno opera sua l'accostamento della vicenda alla trama della novella boccacciana. In ogni caso, però, il dato è ugualmente significativo, sia che Ilicino avesse letto e riportato l'aneddoto, sia che lui stesso – protetto da quello *stimano* – ne avesse proposto la correlazione. Si tratta peraltro di una circostanza non del tutto implausibile; infatti, nel lessico critico adoperato dall'esegeta senese, l'espressione «gentile velamento» ricorre molto spesso e indica quella fantasia, mista ad artificio letterario, necessaria a un autore a rivestire, come un *velo*, la verità che si vuole narrare⁴¹. In questo caso specifico, allora, Ilicino sembra dimostrare di non vedere nella novella del *Decameron* solo la vicenda di Alibech e di Rustico, ma una realtà storica su cui Boccaccio ha poi sviluppato una narrazione a sé: in altre parole, per Ilicino il dato documentario sotteso al *Decameron* rimane intatto e, come tale, è recuperabile, quale che sia il contesto in cui esso è inserito. Forse vale la pena sottolineare, in pieno Quattrocento, la modernità di un

³⁹ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di M. Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Rizzoli, Milano 2013, pp. 642-649.

⁴⁰ Così Antonio Enzo Quaglio: «Nemmeno per questa novella è dato individuare una fonte precisa, per quanto non manchino vaghi o indiretti accenni della tradizione al tema»; il giudizio è ricordato nel commento della recente edizione Giovanni Boccaccio, *Decameron*, M. Veglia (a cura di), Feltrinelli, Milano 2020, p. 435; qui è proposto anche un ricco repertorio bibliografico e tematico sulla novella.

⁴¹ Questa espressione rimanda a un diffuso principio dell'estetica medievale, insieme ad altre come «erudito velamento», «leggiadria», «figmento», «concetto...sotto il velame», e riconduce, fra l'altro, al Petrarca delle *Invective contra medicum* (I, 159), della *Collatio laureationis*, dell'*Epyst.* II, 10, delle *Sen.* IV, 5 e XII, 2; sull'argomento si veda almeno L. Chines, *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Carocci, Roma 2000, ma anche i capitoli delle *Genealogie* di Boccaccio dedicate al tema della poesia (cfr. almeno XIV, 7, 2 e 9, 5).

approccio simile all'opera boccacciana⁴².

Al termine di questi due luoghi del commento al *Triumphus Pudicitie* emerge un altro dato singolare: sembra, infatti, che Ilicino rinvii apertamente a Boccaccio nel momento in cui il testo petrarchesco risulta più oscuro, ovvero nei luoghi in cui il referente dei versi non è reso esplicito. Il ricorso all'opera del Certaldese come strumento di sostegno all'esegesi petrarchesca è un'ulteriore evidenza della sua influenza culturale.

3. Il «discepolo osservantissimo»

Nell'ultima pagina dell'*Esposizione*, nel prendere congedo dalla propria opera e da Borso d'Este, Ilicino riserva come da prassi un piccolo spazio per difendersi dalle accuse degli eventuali *detractores*. I rimproveri che il senese immagina sono essenzialmente due: il primo riguarda la smodata lunghezza del testo; il secondo la sua eccessiva erudizione. Quanto a quest'ultima, Ilicino afferma (fig. 3):

[...] dico prima per me rispondere essa medesima opera del poeta; da poi la autorità di Missere Giovanni da Certaldo, di Missere Francesco discepolo osservantissimo, el quale a esso poeta tanto attribuisce che in ogni parte giudico per me medesimo esser diminuto (Mo, f. 180v)⁴³.

Alla luce di tutto il ragionamento fin qui condotto, le implicazioni di queste poche righe appaiono notevoli, proprio perché poste a chiusura dell'opera, e conducono a inevitabili conclusioni: intanto, Ilicino afferma che l'opera petrarchesca contiene un tale grado di erudizione da non consentire all'esegeta di sottrarsi ad esso. Su questo, interviene l'autorità di Giovanni Boccaccio, l'*observantissimo discepolo* di Petrarca, il quale ha conferito elogi tali al suo maestro che Ilicino in confronto può dirsi sintetico. Ora, da questa affermazione discendono precisi meccanismi culturali: il primo, più immediato, vede Ilicino immettersi in una nobile trafila che, partendo dal maestro Petrarca e passando per il discepolo Boccaccio, arriva fino a lui. Il secondo, meno evidente, vuole che si rinvii a quei luoghi in cui il Certaldese ha reso omaggi al Petrarca, il ché ci riconduce al Boccaccio erudito *tout court*: dalle *Genealogie deorum gentium* al *De casibus*, come anche al *De mulieribus* stesso, testo che quest'ultimo passo, insieme ai precedenti, mi pare autorizzi ulteriormente a considerare parte della biblioteca ideale di Ilicino. Il terzo, invece, testimonia come il ricorso di Ilicino a Boccaccio per giustificare le ragioni della propria

⁴² Si ha, inoltre, occasione di ricordare che Ilicino si distinse anche come autore di novelle; per la loro edizione e un utile inquadramento, si veda M. Marchi, *La storia di Angelica Montanini. Un «topos» della novellistica nel Rinascimento senese*, Pacini, Pisa 2017.

⁴³ Latinismo coatto (lat. *deminutum*); che è stato ridotto quanto a mole, completezza, potenza, efficacia, intensità o entità: vd. *TLIO – Tesoro della lingua italiana delle origini* (<<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>).

APPENDICE

Trascrivo qui di seguito i passi esaminati dal commento di Illicino seguendo il già menzionato ms. *α.H.3.2.*, Biblioteca Estense, Modena. Gli interventi sul testo si limitano ai seguenti aggiustamenti: scioglimento dei compendi; ammodernamento delle grafie *-ij>-i*, *nm>mm*; infine, ho adeguato la punteggiatura, le maiuscole e gli accenti secondo l'uso moderno. Rendo in corsivo le sottolineature contenute nel ms.

Appendice I

[60r] Soggiogne da poi Misser Francesco uno exemplo d'una eccellente greca dicendo che vide poi, insieme con Judith, quella greca la quale se precipitò in mare per morire clarissima et nota et fuggire la dura sorte della servitù; et insieme con questa, et altre clare et eccellenti anime, vide triumphare di colui el quale da prima aveva veduto triumphare del mondo. Onde dice:

et quella greca che saltò nel mare
per morir nota et fuggir dura sorte.
Con queste et con certe altre anime chiare
triumphare vidi di colui che pria
veduto avia del mondo triumphare.

Circa la intelligentia de' precedenti versi è da intendare che due ne occorranò eccellentissime greche delle quali ciascuna, per intellecto del poeta, si può accomodatamente al testo attribuire. La prima è Theosena, figliuola di Herodico, prencipe di Tesaglia, dove è da sapere che essendo Theosena et Archo, sua sorella, maritate dal padre a due altri signori a lloro conformi per virtù et origine, Philippo figliuolo di Demetrio, re di Macedonia, et l'uno marito et l'altro di loro fece uccidare, essendo solamente di quegli a ciascuna di loro restato uno piccolo fanciullo. Intervenne da poi che Archo riprese altro marito, uno prencipe pure in Tesaglia, nominato Poride et, al quanto tempo stata con seco, gli parturì più figliuoli et da poi si morì. Là donde Theosena sorella, quale aveva disposto lo animo a conservare perpetua viduità, commossa dallo amore dei nipoti, accio ché non venissero sotto altra matrigna, non proibendolo allora alcuna legge, medesimamente et lei si maritò a Poride. In questo tempo, avendo Philippo Macedone con grave tirannia occupata et in più parte desolata Tesaglia, misse uno edicto per lo quale il figliuolo et i nipoti di Theosena venivano condannati alla morte, comandando egli che dovesse morire ogni reliquia de' suoi nemici et ribelli. La qual cosa sentendo Theosena, et stimando Philippo dovere fare cercare per quelli et loro devenire nella sua podestà, disse al marito che tutti prima colle sue mani li voleva uccidere. Per la qual cosa Porride, impaurito, le disse che non lo facesse et che li voleva fuggire et darli in guardia d'alcuni suoi amici fidissimi; [60v] et incontinente, per dare alle parole effecto, preparò una nave fingendo volere

al porto exequire certi sacrifici. Da poi una nocte, mettendo in quella la donna Theosena et i figliuoli et il privigno, fece fare vela per partire di Thesaglia. Là donde essendo al quarto dilungato, levorsi in mare certi venti contrari per li quali Poride fu detenuto né oltre mai per verun modo poté più procedere. La mattina, sopravvenendo il giorno, le guardie del porto – quali v'aveva allocate Philippo – vedendo questa nave combattuta dai venti in mare quale si mostrava fuggire, subito asciesero sopra delle galee et andòro inverso quella, non cognoscendola, per volerla pigliare. La quale cosa vedendo Poride et Thoesena, et congno-scendo il loro grave pericolo, sempre exhortavano et aitavano ai marinai che dovessero fuggire. Ma poi che videro le onde contrarie et già le inimiche galee essere presso, Theosena prese veleno et quello misse in nel poculo et tolse uno acuto coltello et voltasi al figliuolo et ai nipoti disse: «Mors sola vindictam salutemque nobis omnibus prestare potest. Ad mortem vero poculum gladiusque sunt vie» et exhortandoli a morire con efficaci parole, et essi alquanto per paura differendola, Theosena, avida della loro libertà, non avendo altra via a salvarla, tutti li fe' precipitare in mare et immediate sichome li vide in nella aqua, così voluntaria essa medesima vi si gittò. L'altra, la quale è etiamdio accomodato subgetto al poeta, fu Hippo, antiquissima vergine greca della quale, quantunque la patria et la origine sia ignota, niente di meno si può facilmente coniecturare lei essere stata di eccellente progenie et di patria, là dove sommamente la virtù fusse in pregio. Costei adunque, andando uno giorno presso a lito del mare, fu da certi pirati rapita et via conducta in altri diversi paesi. Essendo adunque in camino, questa vergine sentì insieme ragionare i pirati di volere seco pigliare amoroso piacere; donde, cognosciuto che a questo per altro modo che per morte non poteva resistere, per non malignare la pudicitia sua, prese partito di quella anteporre alla sua vita quale ella allora giudicava miserrima. Là donde per questo, accostatasi alla extremità della galea, prese uno salto et si gittò in mare, eleggendo prima in nell'aque et fra i pesci finire la sua vita che infra i crudeli pirati corrompere la sua pudicitia. Ma se alcuno in questo luogo dicesse che indarno Hippo si condusse alla morte per la salute della virginità, poi ché la violentia del corpo et sua corruptione non tolle la virtù dell'animo, sichome di sopra dicemo in Lucretia; a questo rispondo che non è pari ragione in Hippo et in Lucretia, imperò che nissuno fine poteva muovere costei a consentire alla volontà de' pirati altro che o paura della morte o dilecto carnale, de' quali ciascuno corrompeva l'animo, ma Lucretia né l'uno né l'altro commosse, ma solo el volere evitare una infamia perpetua, quale le conseguiva quando insieme con quello servo fusse stata insieme et uccisa et trovata. Et imperò meritamente Lucretia fu constretta acconsentire a Sexto Tarquino et Hippo a saltare et morire in nel meço del mare, non consentendo ai pirati.

Appendice II

[61r] Conchiude poi Misser Francesco il numero delle prestantissime donne con uno degno exemplo intervenuto in Firençe pochi anni innançi alla sua verde età, dicendo che alfine lui vide una degnissima vergine sopra Arno la quale si strinse et si chiuse per volersi servare nella virginità, ma non poté né le valse imperò che la altrui força vinse il suo bello et suo casto pensiero. Onde dice:

[61v] Al fine vidi una che si chiuse et strinse
sopra Arno per servarsi, et non le valse,
ché força altrui il suo bel pensiero vinse.

Circa la inteligentia de' precedenti versi è da intendare che, essendo in Firençe Otho quarto, imperadore de' romani, concorse uno giorno nella Chiesa di Sancto Giovanni, già anticamente tempio dedicato a Marte, una moltitudine di singolari donne infra le quali vi venne una vergine, nominata Engoldrada, figliuola d'un gentile huomo chiamato Bilicio, di casa de' Ravenenati. Mentre adonque che lo uffitio divino si celebrava, Otho imperadore con molti altri baroni venne alla chiesa; là dove gionto, perché Bilicio era notabile cittadino in Firençe, gli fu posto allato perché rispondesse alle sue adimande. Riguardando adonque Otho quella moltitudine delle donne belle, sommamente laudò ciascuna, ma pure affermava Engoldrada precedere l'altre in belleça; onde, voltosi a Bilicio, domandò chi fusse quella vergine. Bilicio, quale era suo padre, rispose: «Sacra Maestà, quella fanciulla quale ella si sia, darà uno bacio a tua serenità pure che tu voglia et io sì l'el comandi». Engoldrada, quale non molto era distante dallo imperadore, intese le parole del padre, subito si riçò in pie' et colorata d'uno rossore honesto, disse così a Bilicio: «Padre mio, non promectare mai ad alcuno quello che non è nella tua potestà, imperò che io t'accerto che prima questo coltello (quale fuore trasse nudo) passerà per meço del mio pecto che altro homo mai la mia carne tochi, excepto quello che tu mi darai per marito». Et, ne la vista alquanto modestamente turbata, si pose a sedere. Piacque sommamente allo imperadore la constantia virginea, per la quale cosa immediate chiamò uno gentile giovano, quale era in presentia, nominato Guido, a.llei per stato et origine conveniente, et medesimamente lei, et in quello luogo et hora insieme li congiunse per sposi et in nel medesimo luogo et tempo de' suoi propri denari diè ad Engoldrada et Guido grandissima dote. Ma da poi, stimolandolo la memoria della sua belleça, né contenendosi di non farne segno, fu opinione che lui stregnesse il padre – et il padre lei – a dare tale opera che di lei prendesse Otho amoroso piacere. Sono niente di meno alcuni altri, et non di pichola autorità, uomini e' quali dicono che fu una fanciulla in Firençe, nata di honesti parenti, la quale per la peste che fu negli anni domini 1348, essendo morti quasi tutti i suoi attinenti rimase ricchissima; là donde lei dispose servire a Dio. Onde per questo si fuggì in uno monasterio di sancta

vita et optima fama, quale è longo Arno, sopra il Ponte Vecchio, nella costa chiamata Santo Giorgio, solo per tal fine et per fuggire i coniùgi. Intervenne adonque che uno Romito, di grande stima di sanctità et bontà, usando a quel monasterio chome spirituale padre, essendo giovane et vedendo costei bella, la richiese di carnalità et oltre a questo le usò qualche força. Per la qualcosa costei, non essendo ancora venuta al tempo dello essere professa, vedendo la iniquità del romito, si ritornò a casa sua et prese marito contra il suo primo volere et istituto, stimando in tale vita potere ancor vivere sença offesa di Dio. Là donde stimano certamente che il Boccaccio, nel libro del Decameron, narrasse con gentile velamento questa verità quando compose la novella di Alibec et di rustico giovane romito.

BIBLIOGRAFIA

- Albanzani Donato, *Delle donne famose di Giovanni Boccaccio. Traduzione di M. Donato degli Albanzani di Casentino*, G. Manzoni (a cura di), Presso Gaetano Romagnoli, Bologna 1881.
- Alessio G.C., *The 'lectura' of the Triumphs in the Fifteenth Century*, in K. Eisenbichler, A. Iannucci (a cura di), *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, Dovehouse Editions, Ottawa 1990, pp. 269-290.
- Alighieri Dante, *Commedia*, G. Inglese (a cura di), Le Lettere, Firenze 2021.
- Alighieri Jacopo, *Cbiose all'Inferno*, S. Bellomo (a cura di), Padova, Antenore 1990.
- Alighieri Pietro, *Comentum super poema Comedie Dantis*, M. Chiamenti (a cura di), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe 2002.
- Badini C., *Bernardus Ilicinus. Sposizione dei Trionfi del Petrarca al duca Borso*, in A.M. Molino e M. Natale (a cura di), *Le Muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano*, Panini, Modena 1991, vol. I, pp. 224-226.
- Bambaglioli Graziolo, *Commento all'Inferno di Dante*, L.C. Rossi (a cura di), Scuola Normale Superiore, Pisa 1998.
- Barzizza Guiniforte, *Commento all'Inferno*, F. Ruggiero (a cura di), Salerno Editrice, Roma 2022.
- Belloni G., *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET, Torino 1986, vol. II, pp. 23-31.
- Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, J.P. Lacaita (a cura di), Barbera, Firenze 1887.
- Bertoni G., *La Biblioteca Estense e la cultura ferrarese*, Loescher, Torino, 1903.
- Bertoni G., *Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara*, Olschki, Ginevra 1921.
- Boccaccio Giovanni, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, G. Padoan (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., vol. VI.
- Boccaccio Giovanni, *De mulieribus claris*, V. Zaccaria (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1967, vol. X.
- Boccaccio Giovanni, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1998, voll. VII-VIII, pp. 11-1720.
- Boccaccio Giovanni, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole)

- del mondo di A. Quondam, Testo critico e Nota al testo a cura di M. Fiorilla, Schede introduttive e notizia biografica di G. Alfano, Rizzoli, Milano 2013.
- Boccaccio Giovanni, *Decameron*, M. Veglia (a cura di), Feltrinelli, Milano 2020.
- Branca V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1964-1998.
- Carrai S., Cracolini S., Marchi M. (a cura di), *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, ETS, Pisa 2009.
- Chines L., *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Carocci, Roma 2000.
- Corso C., *L'Ilicino (Bernardo Lapini)*, «Bullettino Senese di Storia Patria», s. III, 64, 1957, pp. 3-108.
- Cracolici S., *Esemplarità ed emblematica nel commento di Bernardo Ilicino ai Triumphi di Petrarca*, in C. Berra (a cura di), *Triumphs di Francesco Petrarca*, Cisalpino, Bologna 1999, pp. 403-417.
- della Lana Jacopo, *Commento alla 'Commedia'*, M. Volpi (a cura di), con la collaborazione di A. Terzi, Salerno Editrice, Roma 2009.
- Dionisotti C., *La fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, «Italia Medioevale e Umanistica», 17, 1974, pp. 71-113.
- Fioravanti G., *Bernardo da Montalcino ed il "Commento ai Trionfi" dedicato a Borso d'Este*, in P. Castelli (a cura di), *"In supreme dignitatis...". Per la storia dell'Università di Ferrara, 1391-1991*, Olschki, Firenze 1995, pp. 145-154.
- Francalanci L., *I "Trionfi con il commento di Bernardo Ilicino" o il "commento di Bernardo Ilicino ai Trionfi"?*, «Petrarchesca», 3, 2015, pp. 75-87.
- Guido da Pisa, *Expositiones et glose super Comediam Dantis*, V. Gioffari (a cura di), Albany, State University of New York Press, 1974.
- Huss B., *Triumphs ambigui. Problemi ermeneutici nel commento ai Trionfi di Bernardo Ilicino*, in G. Cascio e B. Huss (a cura di), *Francesco Petrarca e la sua ricezione europea*. Atti del convegno (Freie-Universität Berlin, 9-10 novembre 2017), CISU, Messina 2020, pp. 173-207.
- Huss B., Stroppa S. (a cura di), *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, Freie Universität Berlin-Italienzentrum, Berlin 2022.
- Landino Cristoforo, *Commento sopra la Comedia*, P. Procaccioli (a cura di), Salerno Editrice, Roma 2001.
- Lapini Bernardo, *In Paradoxa Ciceronis Commentarii*, S. Marcucci (a cura di), SI-SMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.
- Le Chiose Ambrosiane alla Commedia*, L.C. Rossi (a cura di), Scuola Normale Superiore, Pisa 1990.
- Marchi M., *La storia di Angelica Montanini. Un «topos» della novellistica nel Rinascimento senese*, Panini, Pisa 2017.
- Merry V., *Una nota sulla fortuna del commento di Bernardo Ilicino ai Trionfi petrarcheschi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 163, 1986, pp. 235-246.
- Pantani I., *«La fonte d'ogni eloquenza». Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Bulzoni, Roma 2002.
- Petrarca Francesco, *Sonetti canzoni e triumphs, con la spositione di Bernardino Danielo da Lucca*, Pietro et Giovanmaria Fratelli de Nicolini da Sabio, in Vinegia 1549.

- Petrarca Francesco, *Il Petrarca con la spositione di M. Giovanni Andrea Gesualdo*, per Domenico Giglio, in Venetia 1553.
- Petrarca Francesco, *Triumphs*, V. Pacca (a cura di), in V. Pacca, L. Paolino (a cura di), *Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, Mondadori, Milano 1996.
- Petrarca Francesco, *Invective contra medicum*, F. Bausi (a cura di), Le Lettere, Firenze 2005.
- Petrarca Francesco, *Res seniles*, S. Rizzo (a cura di), con la collaborazione di M. Berté, Le Lettere, Firenze 2006-2019, 5 voll. (con il V volume di *Aggiunte e correzioni. Indici*).
- Quarta N., *I commentatori quattrocenteschi del Petrarca*, «Atti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», 23, parte 2, 1905, pp. 269-324.
- Rizzardi S., *Il commento "Portilia" ai Trionfi di F. Petrarca, edizione critica*, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia a.a. 2002-2003.
- Tavoni M.G., *Da un inedito di A. Sorbelli: il Corpus Chartarum e l'indice al commento di Illicino sui Trionfi*, in L. Secchi Tarugi (a cura di), *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo*. Atti del XIV Convegno Internazionale (Chianciano, Firenze, Pienza, 16-19 luglio 2002), Franco Cesati, Firenze 2004, pp. 621-644.
- Tavoni M.G., *Elementi del paratesto nelle edizioni dei Trionfi con il commento dell'Illicino (secoli XV e XVI)*, in L. Chines, F. Calisti, R. Gigliucci (a cura di), *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, Roma 2006, vol. I, pp. 349-371.
- Tommasi A., *Donato Albanzani e la giunta al De mulieribus claris. Edizione e commento dei testi a partire da nuovi testimoni*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 25/1, 2022, pp. 11-66.
- Vasoli C., *Bernardo da Siena, detto Illicino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia, Roma 1967, vol. IX, pp. 290-299.
- Vellutello Alessandro, *Le volgari opere del Petrarca di Alessandro Vellutello*, ed. anastatica S. Stroppa (a cura di), Antilia, Treviso 2021.
- Villani Giovanni, *Nuova Cronica*, G. Porta (a cura di), Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Parma 1990.
- Vonini A., *Censimento dei manoscritti contenenti rime di Bernardo Illicino ed edizione dei Trionfi di un capitolo e del canzoniere per Francesca Cervia*, Tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Pavia, Pavia a.a. 1977-1978.

Laura De Luisa

NON SATIS DIGNO TESTIMONIO USUS: BRUNICHILDE E LE FONTI DEL CAPITOLO IX, 1 DEL *DE CASIBUS VIRORUM ILLUSTRIVM**

Il capitolo IX, 1 del *De casibus virorum illustrium* è incentrato sulla drammatica vicenda della regina dei Franchi Brunichilde, vissuta tra la metà del VI e l'inizio del VII secolo¹. Per quanto concerne la struttura narrativa, il brano rappresenta pressoché un *unicum* nel complesso organismo dell'opera: nel continuo avvicinarsi dei *dolentes* che la costituisce, in cui i personaggi sono solitamente descritti da un narratore onnisciente e giudicante, la donna è infatti l'unica che prende la parola personalmente e racconta la propria storia, dando vita a un serrato dialogo con lo stesso Boccaccio². In esso, la versione ostile e misogina dell'autore-personaggio si contrappone a quella della regina, la quale si difende da tutte le accuse mossele: in questo capitolo così «le componenti teatrali [...] fungono in realtà da strutture portanti della finzione narrativa», in quanto è proprio tramite il dialogo che la narrazione procede³. Tale scelta, in certa misura teatrale, drammatizza quindi

* Ringrazio il Prof. Rino Modonutti per l'attenta lettura del contributo e i preziosi suggerimenti.

¹ Il testo del *De casibus virorum illustrium* sarà citato dall'edizione Giovanni Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*, P.G. Ricci e V. Zaccaria (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1983, vol. IX. Per una panoramica sull'opera cfr. almeno E. Romanini, *De casibus virorum illustrium*, in T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi (a cura di), *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Mandragora, Firenze 2013, pp. 189-191; e V. Zaccaria, *Introduzione al "De casibus"*, in Id., *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Olschki, Firenze 2001, pp. 35-59. Per la ricostruzione storica del personaggio di Brunichilde si rimanda a A. Magnani, *Brunilde regina dei Franchi*, Jaca Book, Milano 2006.

² Dialogano invece fra di loro, senza mai rivolgersi a Boccaccio, Messalina, Tiberio e Claudio. Altri personaggi, per esempio Adamo (*De cas.* I, 1), prendono la parola per chiedere all'autore di raccontare la propria storia, ma è poi quest'ultimo a narrarla senza ulteriori intromissioni da parte loro. Un caso diverso è quello di Dante (*De cas.* IX, 23), al quale è Boccaccio stesso a rivolgersi e che, sottraendosi dall'essere narrato come un abbattuto dalla Fortuna, introduce il personaggio successivo, Gualtieri di Brienne. Altri esempi di dialogo nell'opera si trovano nei capitoli liminari e di cornice, in particolare a *De cas.* III, 1, dove, nel contesto di un apologo che Boccaccio dice di aver ascoltato dal maestro Andalò del Negro, dibattono con straordinaria vivacità le due personificazioni di Povertà e Fortuna; e a *De cas.* VI, 1, dove, come a IX, 1, uno dei protagonisti del dialogo è l'autore, che qui ribatte alle osservazioni della Fortuna, rappresentata come un «horridum monstrum», sull'utilità dell'opera che egli va componendo. Cfr. almeno per i capitoli di cornice N. Maldina, *Dante, Petrarca e la cornice visionaria del "De casibus"*, «Heliotropia», 11, 2014, pp. 79-104 e C.M. Monti, *Luoghi liminari e conclusivi di "De mulieribus claris" e "De casibus virorum illustrium"*, «Studi sul Boccaccio», 48, 2020, pp. 77-98.

³ T. Crivelli, T. Nocita, *Teatralità del dettato, stratificazioni strutturali, plurivocità degli esiti: il "Decameron" fra testo, ipertesto e generi letterari*, in M. Picone (a cura di), *Autori e lettori di*

due ricostruzioni differenti della biografia, di fatto riconducibili ad almeno due diverse fonti.

Come si vedrà, pur di costruire due voci che si contrappongano senza mai trovare conciliazione, Boccaccio – sebbene segua di preferenza una fonte per ogni versione – intreccia qui i testi di diverse *auctoritates* e interviene su di essi, amplificandone alcuni aspetti e sorvolando su altri. Sono perciò almeno due le questioni da porsi di fronte a questo capitolo: quali siano, in effetti, le fonti utilizzate per la ricostruzione delle due versioni e come esse vengano adoperate; quale sia la stima che il Certaldese ha di esse e come questa sia espressa nel testo.

Vittorio Zaccaria ha individuato come fonte principale del capitolo il *Compendium gestarum rerum* del vescovo francescano Paolino Veneto, ampi estratti del quale sono stati copiati dal Certaldese nello Zibaldone Magliabechiano (ZM, ff. 121v-221v)⁴. Essi sono corredati da un paragrafo di introduzione nel quale Boccaccio dichiara la ben scarsa stima che ha di Paolino e giustifica la scelta di avere comunque selezionato alcuni brani (in realtà numerosi) della sua opera: il francescano è accusato di aver composto un «laberintum», caratterizzato da «confusio» e dalla presenza di «falsa pro veris», eppure egli risulta necessario «si quid summere contingat alibi non repertum»⁵. I brani tratti dal *Compendium* sono spesso corredati di *marginalia* in cui Boccaccio discute della veridicità dei singoli passaggi, apostrofando il «cronografus Venetus» con termini dispregiativi quali «imbractator», che appare anche ai margini del passo su Brunichilde, ai ff. 139v-140r, e perfino «merdosus» (f. 207r)⁶.

Quale che sia il giudizio del Boccaccio su Paolino Veneto, gli estratti del *Compendium* sono effettivamente utilizzati per la redazione di alcuni capitoli del *De casibus*, ma non in maniera esclusiva e sempre conciliante. Per quanto

Boccaccio. Atti del Convegno internazionale (Certaldo, 20-22 settembre 2001), Franco Cesati, Firenze 2002, pp. 209-233, in particolare a p. 227, in merito a *Dec.* I, 5. Per la sopravvivenza di tecniche narrative decameroniane nell'opera latina del Boccaccio cfr. anche A. Cerbo, *Tecniche narrative del Boccaccio latino*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale – Sezione Romanza», 22/2, 1980, pp. 317-357.

⁴ Per la tavola completa degli estratti vd. M. Petoletti, *Gli zibaldoni di Giovanni Boccaccio. Lo zibaldone cartaceo (Zibaldone Magliabechiano)*, in T. De Robertis et al. (a cura di), *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 316-326. Su Boccaccio lettore di Paolino Veneto cfr. M. Ciccutto, *Tra storia e mito. La storia che volge al mito: l'enciclopedia figurata di Paolino Veneto nel percorso culturale di Boccaccio*, in L. Formisano, R. Morosini (a cura di), *Boccaccio veneto. Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*, Aracne, Ariccia 2015, pp. 89-96. Per un affondo sul modo di far storia di Paolino cfr. E. Fontana, *Paolino da Venezia: la concezione della storia di un francescano del Trecento*, in R. Morosini, M. Ciccutto (a cura di), *Paolino Veneto storico, narratore e geografo*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2020, pp. 33-56.

⁵ Il paragrafo aggiunto da Boccaccio su ZM è trascritto e commentato in M. Petoletti, *Boccaccio medievale e Boccaccio umanista*, in M. Fiorilla, I. Iocca (a cura di), *Boccaccio*, Carocci, Roma 2021, pp. 343-344.

⁶ M. Petoletti, *Gli zibaldoni*, cit., pp. 321-325; I. Heullant-Donat, *Boccaccio lecteur de Paolino da Venezia: lectures discursives et critiques*, in M. Picone, C. Cazalé Bérard (a cura di), *Gli zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura e riscrittura*, Franco Cesati, Firenze 1998, pp. 37-52, alle pp. 50-52.

riguarda il paragrafo relativo alla storia dei Franchi, trascritto ai fogli 139r-145v dello Zibaldone, esso riporta solo alcune essenziali notizie su Brunichilde, sui crimini da essa compiuti e sulla sua ignominiosa fine; Zaccaria pertanto constata che l'opera di Paolino Veneto non basta a spiegare tutto il capitolo del *De casibus*, ma solo la voce dell'autore-personaggio, e ipotizza che il Certaldese si sia servito di una versione più completa e corretta del *Compendium*⁷.

Alla base della versione della regina si può invece riconoscere, come si proverà a dimostrare, lo *Speculum historiale* di Vincenzo di Beauvais (fonte probabile per altri capitoli del *De casibus*), che porta avanti una ricostruzione di gran lunga più favorevole alla sovrana, scagionandola da gran parte delle accuse mosse da Boccaccio-Paolino⁸. Non dimostrabile in maniera positiva è invece l'utilizzo dell'*Historia Francorum* di Gregorio di Tours quale fonte delle parole della donna, come ipotizzato da M.C. Flannery⁹.

Consapevole così dell'esistenza di tradizioni diverse sulla figura di Brunichilde e decidendo di problematizzare la questione nella propria opera, Boccaccio si pone idealmente a metà strada tra il metodo acritico dei cronachisti medievali, da cui l'autore *obtorto collo* attinge, e quella del Petrarca, che nel prologo del *De viris illustribus* afferma di non essere un «collector» o un «pacificator» di notizie storiche, ma piuttosto di voler selezionare la sola versione dei fatti che paia più verosimile o autorevole¹⁰. Se da un lato quest'ultimo contesta il «metodo storiografico della giustapposizione dei dati, che [...] appianava allineandoli i contrasti tra le fonti»¹¹, neppure Boccaccio in questo capitolo si mostra «pacificator» fra le diverse tradizioni, che anzi nel dialogo sono messe in contrasto e sottoposte a una 'critica delle fonti'¹².

In quest'ottica, proprio riallacciandosi a Petrarca e alla sua apparizione a

⁷ *De cas.* IX, 1, p. 1036, note 18 e 19.

⁸ Lo *Speculum historiale* è menzionato da Zaccaria nel lungo elenco delle fonti del *De casibus*; è inoltre preso in considerazione come possibile fonte (mai unica, ma sempre in dialogo con altri testi) almeno per VIII, 11 e IX, 4; è inoltre accertato che quest'opera è la fonte per alcuni passaggi del *Decameron*, cfr. M. Fiorilla, *Decameron*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 129-136, a p. 130.

⁹ M.C. Flannery, *Brunhilde on Trial: «Fama» and Lydgatean Poetics*, «The Chaucer Review», 42/2, 2007, pp. 139-160, alle pp. 146-147.

¹⁰ Francesco Petrarca, *De viris illustribus*, G. Martellotti (ed. critica a cura di), Sansoni, Firenze 1964, vol. I, p. 4. Sul metodo storico di Petrarca cfr. anche P. Gilli, *La méthodologie historiographique des humanistes italiens du XVe siècle. A la recherche du paradigme perdu*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 31, 2016, pp. 355-406 e C. Malta, «Ystoriām retexere». *Modelli di costruzione del «De viris»*, in D. Coppini, M. Feo (a cura di), *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 5-10 dicembre 2004), Le Lettere, Firenze 2012, pp. 391-420 (= «Quaderni Petrarqueschi», 15-16, 2012). Per un dettagliato raffronto sulla prassi storiografica in Petrarca e Boccaccio cfr. V. Fera, *Storia e filologia tra Petrarca e Boccaccio*, in *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, cit., pp. 369-389.

¹¹ Ivi, p. 376.

¹² Per il rapporto tra il prologo dell'opera petrarchesca e le opere erudite del Boccaccio (in particolare *Genealogia deorum gentilium* e *De montibus*) cfr. C. Ceccarelli, *Boccaccio erudito e il prologo del «De viris illustribus» petrarchesco*, in G. Frosini (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2019*. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019), FUP, Firenze 2020, pp. 149-163.

De cas. VIII, 1, in apertura del capitolo IX, 1 è richiamata la riprensiva del *preceptor* contro l'ozio e sulla bontà della ricerca della fama, che da tema morale diventa anche tema storiografico¹³. Sul finale dell'episodio Petrarca ricorda infatti come la *fama* abbia talvolta edulcorato la verità, trasformando in «decoros splendidos augustosque» uomini in realtà non meritevoli, per deformità fisica o per marginalità storica; alla luce di ciò, egli invita Boccaccio a non aggiungere, a non inventare «dignitatis...aliquid» per volontà di completezza, ma a cercare di attenersi alla «vera ymago», nella sua interezza nota solo a Dio¹⁴. Se quindi all'inizio del brano su Brunichilde l'autore del *De casibus* dichiara di avere ben presenti queste istanze, dalla sua attitudine nella ricerca e nella valutazione delle fonti del capitolo IX, 1 emergerà come egli le consideri e le definisca.

Dopo aver narrato brevemente «de quibusdam miseris»¹⁵, il Certaldese si ritrova a scrivere di Brunichilde, che si presenta a lui «maxima cum copia lacrimarum» (*De cas.* IX, 1, 4 e seguenti). La regina prende personalmente la parola chiedendo all'autore di raccontare la sua sventura; egli però afferma – contraddiccendosi poi successivamente, nel momento in cui riporta determinati particolari sulla vita della donna – di non aver inteso fino ad allora alcunché sulle sue vicende («fortunae tuas nec nomen, preter nunc, audisse memini»). Quando allora Brunichilde gli ribatte di voler ella stessa narrare la propria sfortunata esistenza («Egomet referam: arripe calamum»), Boccaccio le risponde che non crederà a nulla di ciò che ella dirà, in quanto donna e dunque bugiarda («tibi ne de te credam: novi ab ipso iuventutis mee ingressu mulieres esse bilingues»). Il capitolo si apre così nel segno dell'incertezza: i fatti narrati andranno valutati con cura, poiché l'autore conosce ben poco la vicenda e l'unica fonte disponibile, la viva voce di Brunichilde, è tacciata di tendenziosità. L'accusa è reiterata in più punti del capitolo (per esempio a IX, 1, 14, dove Boccaccio afferma con risolutezza «Mentitur regina»¹⁶) e, come si vedrà, sarà ribadita anche verso la fine; la *fictio* letteraria cela un atteggiamento prudente da parte dell'autore, che in effetti ha a che fare con una fonte di cui non si fida ma che è costretto a seguire. Ciò che però emerge chiaramente solo nel proseguire del capitolo è che Boccaccio è a conoscenza di altre tradizioni sulla regina dei Franchi, e che, opponendole, farà sì che Brunichilde possa difendersi con la propria viva voce.

Si prenderanno ora in esame i passaggi salienti del capitolo IX, 1, mettendoli a confronto con il testo dell'*Historia Francorum* di Gregorio di Tours (chiamata in causa da Flannery), con lo *Speculum historiale*, unica, fra le *Chronicae* a disposizione di Boccaccio, a riportare estensivamente notizie su Brunichilde¹⁷, e con l'estratto di ZM incentrato sulle vicende della regina,

¹³ Boccaccio si dichiara infatti «Non immemor ab inclito preceptore meo ruboris iniecti», cfr. *De cas.* IX, 1, 1.

¹⁴ *De cas.* VIII, 1, 22-24.

¹⁵ *De cas.* IX, 1, rubrica.

¹⁶ *De cas.* IX, 1, 14.

¹⁷ Scarse sono infatti le informazioni riportate da Goffredo da Viterbo nel suo *Panttheon* (Brunichilde è citata solo alla *particula* XXII, cap. 26, cfr. Gotifredi magistri Viterbiensis *Panttheon*, edidit

in modo da delineare con maggiore chiarezza quali siano le fonti di questo capitolo e in che modo siano state utilizzate¹⁸.

Come è consueto per i personaggi del *De casibus*, la regina descrive anzitutto la propria origine. La ricostruzione moderna ritiene Brunichilde figlia del re visigoto Atanagildo e di Gonsuinda; ella sarebbe poi stata data in sposa al re dei Franchi Sigeberto¹⁹. Se i testi storiografici medievali, a partire dall'*Historia Francorum*, sono pressoché concordi su questo quadro di relazioni parentali e coniugali, l'estratto del *Compendium* copiato in ZM riferisce un racconto diverso e il dialogo che Boccaccio inscena nel *De casibus* problematizza in primo luogo questa discordanza tra le fonti:

«Exortoque inter Levichildonem, patrem meum, Hyspanie tunc regem, genus ab Athalarico maximo Gothorum rege trahentem, regesque prefatos bello, et ob id hinc inde plures suscepte clades, itum in pacem est; ad quam servandam, quasi vinculum facta, adhuc vix pubes in coniugem Sigiberto regi concessa sum». Tum ego: «Cave quid dixeris: Chilperico aut Childeperto audiveram» (*De cas.* IX, 1, 12-13).

[...] Sigebertum regem Metis. Hic genuit Childebertum qui rex fuit Burgundie et maritus Brutildis. Que dolose eum a duobus pueris occidi fecit. Fuit autem filia regis Hispanie. Suasit etiam Theodorico nepoti ut fratrem occideret (ZM, f. 139v).

Porro Sygeberthus rex cum videret, quod fratres eius indignas sibimet uxores acciperent et per vilitatem suam etiam ancillas in matrimonio sociarent, legationem in Hispaniam mittit et cum multis muneribus Brunichildem, Athanagilde regis filiam, petiit (*Hist. Franc.* IV, 27).

Porro Sigebertus rex cum videret quod fratres eius indignas sibi uxores acciperent et ancillas ad coniugium sibi copularent, legationem in Hispaniam misit, et multis muneribus datis Athanagildi regis filiam petiit [...] nomine Brunichildis (*Spec. hist.* XXI, 117).

La prima informazione fornita da Brunichilde, quella sul nome del padre, che qui è Leovigildo e non Atanagildo, non è contestata dall'autore, ma di fatto non trova riscontro in nessuna delle fonti, nemmeno in Paolino. L'unica

G. Waitz, in *MGH. Scriptores. Scriptores (in folio)*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1872, vol. XXII, p. 194), mentre nel *Chronicon* di Martino Polono la figura della regina è del tutto assente.

¹⁸ Il testo dell'*Historia Francorum* è citato da Gregorii episcopi Turonensis, *Libri Historiarum* X, edidit B. Krusch et W. Levison, in *MGH. Scriptores. Scriptores rerum Merovingicarum*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1951; quello dello *Speculum historiale* da Vincentius Bellovacensis, *Speculum quadruplex, sive Speculum maius: naturale, doctrinale, morale, bi-storiale*, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1964-1965, vol. IV (riproduzione facsimilare ex Officina typographica Baltazaris Belleri, Duaci 1624). Il testo dello Zibaldone è tratto da M. Petoletti, *Gli zibaldoni*, cit., p. 325.

¹⁹ Le informazioni sulla biografia di Brunichilde sono tratte da A. Magnani, *Brunilde*, cit., pp. 137-140. Egli indica inoltre come punto di partenza per lo studio sulla figura di Brunichilde il saggio di G. Kurth, *La reine Brunebaut*, in Id., *Études franques*, Champion-Dewit, Paris-Bruxelles 1919, vol. I, pp. 265-356.

spiegazione plausibile è che Boccaccio abbia scambiato la figura di Atanagildo con quella di Leovigildo, il suo successore, che sposò in seconde nozze Gonsuinda, madre di Brunichilde: una sovrapposizione fra i due mariti di Gonsuinda potrebbe spiegare la diversa attribuzione di paternità, considerando anche che il *Compendium* – secondo Zaccaria, la fonte principale di Boccaccio – non rivela mai chi fu il «rex Hispanie» di cui «Brutildis» era figlia.

Il secondo dato fornito è quello sul nome del marito, che è secondo gli studi moderni Sigeberto, come indicherebbe una certa concordanza tra i testi medievali. Se però l'*Historia Francorum* e lo *Speculum historiale* lo riconoscono in Sigeberto, come del resto asserisce la donna nel *De casibus*, il *Compendium* (e con lui Boccaccio-personaggio) lo individua in Childeperto/Chilperico, figlio di Clotario I e fratello di Sigeberto²⁰: per questo nel dialogo emergono entrambe le opzioni. Anche il motivo per cui la donna va in sposa a Sigeberto è nel *De casibus* diverso rispetto a ciò che riferiscono le fonti: l'*Historia Francorum* e le opere che da essa dipendono parlano infatti della volontà del re franco di nobilitare la propria stirpe, mentre il Boccaccio fa della giovane un «vinculum» e del matrimonio tra i due un accordo per porre fine a una guerra tra Visigoti e Merovingi. Tale conflitto è in realtà documentato da Paolino Veneto ai tempi di Clodoveo e Atalarico, quindi quasi un cinquantennio prima della nascita di Brunichilde²¹.

La regina prosegue il resoconto della propria vita secondo una versione dei fatti che in generale non coincide con quella nota al Boccaccio-personaggio e che lo fa indignare: da un lato, ella afferma infatti che le tragiche vicende che la vedranno coinvolta sarebbero state causate da una contesa per questioni territoriali tra il marito Sigeberto e il fratello Chilperico, mentre dall'altro l'autore accusa proprio la regina dello scoppio di tale conflitto. Dalle informazioni riportate nell'*Historia Francorum* e nello *Speculum* Brunichilde pare non avere alcun ruolo in questa lotta fratricida, proprio come ella stessa asserisce:

Sigyberthus rex gentes illas quae ultra Renum habentur commovit, et bellum civili ordiens, contra fratrem suum Chilpericum ire distinat (*Hist. Franc.* IV, 49). Inter has discordias Chilpericus etiam commoto exercitu usque Renum accessit, cuncta incendens atque debellans. Quod audiens Sigebertus, convocatis gentibus illis quae ultra Renum sunt, Parisios venit et contra fratrem suum ire disposuit. Chilpericus quoque per Rothomagensem fugiens cum uxore sua et filiis Tornacum civitatem ingressus, ibi se reclusit et communivit. Sigebertus

²⁰ Se infatti al f. 139v di ZM, nell'albero genealogico della dinastia franca disegnato da Boccaccio, è Childeperto il *maritus Brutildis*, nel successivo estratto al f. 140r è invece Chilperico che viene riconosciuto consorte della donna (tanto è vero che ella lo fa uccidere per nascondere la sua relazione adulterina con un *comes palatii*). Boccaccio si accorge della doppia identificazione e lo segnala sul margine del foglio 139v, cfr. M. Petoletti, *Gli zibaldoni*, cit., p. 321.

²¹ ZM, f. 139v: «Optenta igitur victoria contra Alaricum, Aquitanie gentes et provincias a Rodano usque Ligerim et a Pireneis usque mare britannicum [Clodoveus] suo subiecit dominio et Gothos arrianos in Hispanias coegit». Pare così una scelta narrativa di Boccaccio quella di associare questo conflitto al matrimonio tra Brunichilde e Sigeberto.

vero civitates illas quae ultra Parisios sunt posita usque ad Rothomagum accepit et reversus est inde Parisios (*Spec. hist.* XXI, 128).

Anche il *Compendium*, spesso inclemente nei confronti della donna, non sembra attribuirle la responsabilità diretta del sorgere della contesa, ma solo di alcuni sviluppi successivi:

Chilpericus, diviso cum fratribus regno, apud Suesionem posuit sedem regni. Regina autem Brutildis, filia regis Hispanie, forma egregia, sed dolis aspera, postquam fratrem regis Sigibertum in Tornaco obsidens, missis duobus satellitibus quasi de pace tractaturis trucidari fecit, cum esset lasciva cum Laudrico, comite palatii, misceri solebat, timensque sibi redeuntem de venatione regem, a duobus satellitibus cultris transfodi fecit, qui reliquit Loctarium puerum III^o mensium (ZM, f. 140^r).

Certo, le parole «obsidens» e «dolis aspera» lasciano pensare che Brunichilde fosse, se non partecipe direttamente sotto le mura della città, certo la mente dell'assedio; ma della lotta tra il marito, in questo caso – bisogna ricordarlo – Chilperico, e il fratello Sigeberto non è fatta esplicita menzione.

La guerra tra i due figli di Clotario divampa e la prima vittima è, secondo la Brunichilde del *De casibus*, Chilperico, ucciso a detta della donna dalla propria moglie, Fredegonda²²:

Ast illa: «Paulo ante nunquam me noverar iste, adeo repente ingenii mei censor factus. Crede, si vis: factum est, exasperatis odio animis, ut Chilpericus, viri mei frater, sub specie componende pacis accitus, satellitum manu cederetur, et hinc post modicum, hoc eodem infortunio (credo vindicte causa) vir meus occubuit». «Nec istud patiar – inquam – tua perfidia occisus est. [...] Laudricum, palatii comitem, ultra honestatis feminee terminos ardentem amasti, et in eius volens oransque concubitum irruisti; quo dum minus cauta uteris, et iam multis innotesceret scelus, ne opprimereris merita, in nescium et in immeritum insidias tetendisti, eumque venatione fessum medio in nemore, seu redeuntem venabulis confodi fecisti». Illa vero paululum irritata: [...] «Erras profecto. Fredegundis hoc fuit in Chilpericum, cuius erat speciosissima coniux, et cuius ego, in alios moderatior quam tu in me sis, necem viri recitans, nomen honeste tacueram» (*De cas.* IX, 1, 15-17).

Da un lato, Boccaccio-personaggio accusa Brunichilde della morte del marito, che invece ella colloca nel contesto di una vendetta per l'omicidio di Chilperico, e per farlo le attribuisce le stesse macchinazioni riportate nel *Compendium* (Paolino Veneto, come già ricordato, considera Chilperico il marito della donna). Ma lo *Speculum historiale* reputa tali insidie opera di Fredegonda, proprio come afferma il personaggio Brunichilde alla fine del

²² La ricostruzione storiografica moderna è più propensa ad attribuire l'omicidio di Chilperico a Brunichilde o a qualcuno dei suoi uomini: Fredegonda infatti avrebbe avuto tutto da perdere dalla morte del marito (cfr. A. Magnani, *Brunilde*, cit., pp. 58-59).

passo appena citato («Fredegundis hoc fuit in Chilpericum»):

Postquam fratrem regis Sigibertum in Tornaco obsidens, missis duobus satellitibus quasi de pace tractaturis trucidari fecit, [Brutildis] cum esset lasciva cum Laudrico, comite palatii, misceri solebat, timensque sibi redeuntem de venatione regem [scil. Chilpericum], a duobus satellitibus cultris transfodi fecit, qui reliquit Loctarium puerum III^o mensium (ZM f. 140r).

Fredegundis regina pulchra et ingeniosa nimis, atque adultera. Landericus erat tunc in aula regis Chilperici vir efficax atque strenuus, quem memorata regina diligebat multum, quia luxuriabatur cum ea. [...] At illa dixit ei: Noli timere, audi consilium meum, et faciamus hanc rem, et non moriamur. Cum rex de venatione summo vespere obtenebrante avenerit, mittamus qui eum interficiat, et precones clament, quod insidiae sint Childeberti. Illo quoque mortuo, nos cum filio meo Clothario regnabimus. Factum est autem in initio noctis, revertente Chilperico rege de venatione, quidam pueri adulatores inebriati vino a Fredegunde missi, dum de equo descenderet, pergentibus reliquis personis ad negocia sua, ipsi gladiatores percusserunt regem in alvum seransaxis. At ille vociferans emisit spiritum (*Spec. hist.* XXI, 131).

Gregorio di Tours tace invece la responsabilità di Fredegonda e presenta un resoconto dei fatti più neutro²³:

Quadam vero die [Chilpericus] regressus de venatione iam sub oscura nocte, dum de equo susceperitur et unam manu super scapulam pueri reteniret, adveniens quidam eum cultro percutit sub ascellam iteratoque ictu ventrem eius perforat; statimque profluente cupia sanguinis tam per os quam per aditum vulneris, iniquum fudit spiritum» (*Hist. Franc.* VI, 46).

Come si è visto, nel *De casibus* questo snodo della vicenda è reso ancora più complesso dal fatto che Brunichilde, riguardo a Chilperico, cambia nel giro di qualche riga la propria versione: inizialmente non fa il nome del mandante dell'omicidio, descrivendo la morte del cognato con espressioni molto vicine a quelle con cui Paolino Veneto racconta l'omicidio di Sigeberto («sub specie pacis componende» / «quasi de pace tractaturis»), poi però, messa alle strette dall'accusa dell'autore, incolpa Fredegonda, assumendo pienamente il racconto dello *Speculum* e motivando il precedente silenzio come una nobile reticenza contrapposta alla mancanza di tatto del suo interlocutore. Se dunque Boccaccio-personaggio le assegna la responsabilità dell'omicidio del marito (sia esso Sigeberto o Chilperico) basandosi sul *Compendium*, la regina si difende con le parole di Vincenzo di Beauvais e spostando l'attenzione dalle proprie azioni a quelle compiute da Fredegonda contro il marito Chilperico.

Riguardo alla morte di Sigeberto poi, Gregorio di Tours e lo *Speculum* scagionano Brunichilde e incolpano ancora una volta Fredegonda:

²³ È interessante notare come la figura di Laudrico (*Landericus* nello *Speculum*) sia del tutto assente nell'opera di Gregorio di Tours.

[...] Venientem autem illo ad villam cui nomen est Victuriaco [...]. Tunc duo pueri cum cultris validis quos vulgo scramasaxos vocant, infectis vinino, malificati a Fredegundae regina, cum aliam causam suggerire simularent, utraque ei latera feriunt. At ille [scil. Sigebertus] vociferans atque conruens, non post multo spatio emisit spiritum (*Hist. Franc.* IV, 51).

Tunc Fredegundis memor artium suarum, inebriavit duos pueros Tornacenses dixitque eis: «Ite ad cuneum Sigeberti et simulate, ut eum supra vos regem elevare debeatis, et interficite eum». [...] Illi vero nec dubii, sero ad eum, ut erant corde, venientes, cum aliam causam se suggerere velle simularent, abstractis cultris quos vulgos seransaxos vocant utraque ei latera feriunt. At ille vociferans corrui et emisit spiritum (*Spec. hist.* XXI, 129).

Il personaggio del *De casibus*, che pur si difende, non chiama però in causa Fredegonda per la morte di Sigeberto: l'omissione è forse spiegabile con la scelta autoriale di non trasformare quest'ultima in un *monstrum* che facesse perdere esemplarità a Brunichilde.

Alla luce del raffronto fra i testi sulle morti di Sigeberto e Chilperico, lo *Speculum historiale* è l'unica fonte sufficiente a spiegare la versione della regina dei Franchi. A ben vedere, il passaggio non consente di ipotizzare che Boccaccio abbia letto Gregorio di Tours, nella misura in cui le notizie riportate dal vescovo si trovano integralmente nell'opera del Bellovacense, già fonte certa in altri luoghi per il Certaldese; la menzione nel solo *Speculum* dell'omicidio di Chilperico da parte di Fredegonda, puntualmente ricordato da Brunichilde, porta poi a escludere con sufficiente certezza, almeno per questo capitolo, la lettura dell'*Historia Francorum*. Sulla scorta di Vincenzo di Beauvais, così, la donna può difendersi dalle accuse, contraddicendo di nuovo la versione di Paolino Veneto/Boccaccio personaggio, che fa di Brunichilde l'assassina tanto di Sigeberto quanto di Chilperico²⁴.

Subito dopo questo passaggio, alla regina sono ascritti ulteriori crimini: Boccaccio le imputa infatti di aver sobillato il nipote Teodorico perché uccidesse il fratello Teodeberto, e di averlo poi avvelenato perché egli le rinfacciava la sua colpa.

«Fit inde ut Theodericus, viri mei nepos, qui Burgundie preerat, indignatione concepta, fratrem suum Theobertum, Austrasie regem, filiosque cum coniuge, ob illi paratas ab eis, ut ferebatur, insidias, trucidare». Ego autem inquam: «[...] tuum hoc fuit scelus» [...]. Tunc illa: «[...] Post tempus Theodoricus, facti penitens, dum quod male egerat in alium retorquere nititur, veneno perimitur,

²⁴ A rigore, comunque, la versione del *Compendium* si mostra coerente con lo *Speculum*, se non fosse che attribuisce a Brunichilde la responsabilità di tutte le efferate azioni che il Bellovacense assegna a Fredegonda: l'ordine degli eventi e le ragioni adottate per gli omicidi coincidono, ma ben diverso è il nome della protagonista. Per un regesto del trattamento riservato alla figura di Fredegonda dalle fonti mediolatine e antico-francesi, cfr. C. Beaune, *La mauvaise reine des origines. Frédégonde aux XIVe et XVe siècles*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et méditerranée», 113/1, 2001, pp. 29-44.

et filii gladio extinguntur». Cui ego: «[...] in te tuum crimen obiecit, tu illud veneno gladioque purgasti» (*De cas.* IX, 1, 20-24).

[Brutildis] suasit etiam Theodorico nepoti ut fratrem occideret. [...] Quia Brutildis post homicida Theodoricum filium Childeberti legitimum regnantem in Burgundia compulit in mortem fratris inlegitimi regnantis in Austrasia, et occidit etiam filios et uxorem. Post II annos de nece fratris dolens Brutildem occidere cogitabat, quod illa presentiens eo veneno extincto filios cruentavit (ZM, ff. 139v-140r).

Il racconto della morte dei due giovani è assente nell'*Historia Francorum*; Fredegario, continuatore di Gregorio di Tours, non attribuisce alcuna responsabilità a Brunichilde, asserendo che Teodeberto fu ucciso dal fratello, e che quest'ultimo morì di dissenteria durante una campagna militare (*Hist. Franc.* IV, 38-39)²⁵. Lo *Speculum* invece riferisce la stessa versione di Paolino, ascrivendo alla donna le manovre che portano alla morte dei due fratelli (*Spec. hist.* XXII, 105). Nel passaggio del *De casibus* la regina si discolpa di fatto negando la narrazione delle fonti prese in esame: Boccaccio riesce a creare una versione in tutto favorevole alla donna e a dare coerenza e insieme drammaticità al proprio personaggio, che continua a professarsi innocente nonostante le fonti la smentiscano. Anche in questo caso, la difesa di Brunichilde può condurre a interrogarsi sull'atteggiamento che il Certaldese ha nei confronti dei testi che legge. Il racconto della regina riguardo l'omicidio dei nipoti, in queste modalità non attestato altrove, potrebbe infatti celare il pensiero critico di Boccaccio, che fino in fondo non presta del tutto fiducia alle fonti che utilizza, rivelando tale scetticismo anche sul piano della narrazione mediante le accuse di mendacia rivolte alla regina.

Si arriva infine al processo e alla morte di Brunichilde. Il *De casibus* è concorde con le fonti prese in esame nell'asserire che la regina sia stata messa a morte su ordine di Clotario: qui il racconto assume però maggior drammaticità, dal momento che l'accusatore è considerato essere il figlio stesso della regina²⁶.

«Accusor filio; capior, et in pretorium trahor; et quo principes virique robustissimum cor habentes tremunt, femina et unico quod habebam subsidio spoliata, rem dicere cogor, non iudicibus coram, quorum interest partium iura equa

²⁵ Frédégaire, *Chronique des temps mérovingiens (livre IV et Continuations)*, édition J.M. Wallace-Hadrill, traduction, introduction et notes par O. Devillers et J. Meyers, Brepols, Turnhout 2001; l'edizione completa del testo è in Fredegarii Scholastici *Chronicarum libri IV cum continuationibus*, edidit B. Krush, in *MGH. Scriptores. Scriptores rerum Merovingicarum*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1888, vol. II, pp. 1-193.

²⁶ In effetti, a *De cas.* IX, 1, 13, la regina afferma che il figlio si chiami Clotario, ribadendo la versione erronea di Paolino Veneto (ZM, f. 140r), mentre Boccaccio-personaggio risponde, al paragrafo 19, riportando il nome corretto Childeberto. È perciò singolare che qui Brunichilde si pronunci come Paolino, e l'unica motivazione plausibile è la volontà da parte dell'autore di amplificare la sofferenza della donna prospettandola come infertale dal figlio. Un simile atteggiamento di drammatizzazione delle vicende mediante la contrapposizione genitori-figli era del resto già stato adoperato da Boccaccio nel capitolo su Artù (*De cas.* VIII, 19).

lance servare, verum accusatoribus. Quis nedum femina, inter tot Francigenas hispana, vidua, a filio non relicta tantum sed captivata, ius ab hostibus excerptat? Quid plura? Adversus excusationes meas, falsis testibus, coniecturis falsis aliisque plurimis infandis probationibus vincor. Inducitur puer facile in scelus permaximum; et iussu suo proceribus regni, imo inimicis meis, commictitur, provocatione sublata, ut suo ritu in me innocuam pro scelerum qualitate dicte- tur sententia» (*De cas.* IX, 1, 26).

Nessuno dei possibili antecedenti letterari di questo capitolo descrive le fasi dell'accusa e commenta gli stati d'animo della regina, ma questa abbondanza di dettagli ben concorre alle finalità moralistico-pedagogiche del *De casibus*. Anche lo stile si fa qui più intenso ed espressivo: abbandonata la modalità dialogica, Brunichilde racconta in maniera accorata le proprie vicissitudini, con un uso di verbi alla forma passiva – raffigurandosi come in totale balia dei propri accusatori –, di interrogative retoriche, di antitesi («non iudicibus... verum accusatoribus») e di strutture chiastiche poste a mettere in evidenza determinati concetti («falsis testibus, coniecturis falsis»). Con ogni probabilità – e con le stesse finalità – anche il tema dell'alterità, introdotto dall'espressione «inter tot Francigenas hispana», risulta essere invenzione boccacciana, sebbene se ne possa forse scorgere la radice in un passo dello *Speculum*:

Haec Brunechildis cum filio suo Childeberto vel Childeberti filiis regnum gubernans, propter insolentiam morum adeo intolerabilis erat Francis, ut merito crederetur Sybillam de ea vaticinatam esse: «Veniet», ait, «Bruma de partibus Hispaniae, ante cuius conspectum gentes vel gentium reges peribunt, ipsa vero calcibus equorum dirupta peribit» (*Spec. hist.* XXII, 106)²⁷.

Brunichilde è infine messa a morte, condannata a essere squartata legata a quattro cavalli in corsa:

«Seminuda in turpissimam mortem rapior. Nam pede uno et manu altera crinibusque caudis validorum equorum alligata atque decerpenda permictor et, dum in varia tenderent equi, membratim distrahor, sanguine fedans cuncta, et sic inter cruciatus importabiles expiravi animam per omne scissum corpus emictens» (*De cas.* IX, 1, 29).

Propter vero iudicantibus Francorum proceribus uno pede et manu ac crinibus equi indomiti alligata distrai fecit, quia mortem X regibus procurasset (ZM, f. 182r). Iubente Lothario rege in camelum levata et per totum exercitum conducta est ac deinde equorum pedibus indomitorum alligata, dissipatis membris obiit (*Spec. hist.* XXII, 106).

Qui è il gusto narrativo di Boccaccio e le finalità dell'opera che giustifica-

²⁷ In questo caso, la fonte dello *Speculum* è dichiaratamente il *Chronicon* di Sigeberto di Gembloux, ma il testo della profezia della Sibilla è già riportato nell'*Historia Francorum* di Aimoino di Fleury (Aimoinus monachus Floriacensis, *Historia Francorum*, in *PL*, vol. CXXXIX, col. 695a).

no i dettagli e il dilungarsi sulla fine della regina, con l'introduzione di immagini di forte impatto espressivo che ancora una volta pongono le disgrazie dei potenti caduti sotto lo sguardo dei lettori²⁸.

Riassumendo la questione delle fonti di questo capitolo, è evidente che, per la versione sostenuta dal proprio personaggio, Boccaccio segue nella sostanza il racconto di Paolino Veneto a partire dai capitoli copiati sul proprio Zibaldone; il punto di vista della regina Brunichilde è invece ricavato con ogni probabilità dallo *Speculum historiale*. Laddove però il testo di Vincenzo di Beauvais coincide con quello del *Compendium*, come nel caso della morte di Teodeberto e Teodorico, il Certaldese preferisce rielaborare il proprio materiale e creare egli stesso una nuova versione, consentendo alla regina di portare avanti una difesa a oltranza anche contro tutte le sicure fonti messe in campo.

In chiusura, Boccaccio torna sul tema dell'attendibilità della fonte utilizzata e invoca nuovamente, così come aveva fatto all'inizio del capitolo, la cautela del lettore:

Scribens, fateor, non satis digno testimonio usus; et ideo, siquid minus verum reperiri contingat, imputetur importunitati instantissime exorantis (*De cas.* IX, 1, 30).

La *factio* letteraria si intreccia con la ricerca storiografica e in parte la contraddice: se infatti sul piano letterale Boccaccio mantiene la posa secondo cui la voce inaffidabile è quella di Brunichilde, è invece probabile che, come suggerisce Zaccaria, il «testimonium non satis dignum» sia il biasimato Paolino Veneto, che però è proprio quello che dà voce, in linea generale, al personaggio dell'autore. Perché dunque Boccaccio sceglie di farsi rappresentare da una fonte che reputa inadeguata e giudica altrove con estrema durezza? E perché affidare la difesa della donna a un altro testo, lo *Speculum historiale*, meglio disposto nei suoi confronti, se il fine ultimo del *De casibus* è descrivere la regina come una sanguinaria meritevole delle sventure subite? A tal riguardo si può ipotizzare che Boccaccio si sia inizialmente trovato davanti alle informazioni scarse e imprecise del *Compendium* di Paolino Veneto e che, guardando ad altre opere circolanti, si sia imbattuto nella versione di Vincenzo di Beauvais, che addossa la gran parte delle responsabilità a Fredegonda. Avendo da un lato materiale scarso e poco convincente (ma pur sempre utile, come ricordato nel paragrafo introduttivo sul *Compendium* di Paolino in ZM, f. 129v) e dall'altro una versione troppo favorevole alla donna perché ella mantenesse l'adeguata esemplarità richiesta dall'opera, l'autore decide di problematizzare il rapporto tra i testi, inscenando un dialogo che diventi strumento stilistico per attuare una critica delle fonti. Egli contrappone serratamente le due narrazioni, scomponendo i resoconti cronachistici

²⁸ V. Zaccaria, *Introduzione al "De casibus"*, cit., pp. 35-59; per il nesso tra espressionismo verbale e fine didattico cfr. R. Gigliucci, *Evidenza e orrore nel "De casibus" di Boccaccio*, in R. Alhaique Pettinelli, S. Benedetti, P. Petteruti Pellegrino (a cura di), *Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 31-59.

in una serie di tragici episodi sull'attendibilità di ognuno dei quali chi legge è chiamato a decidere. Il dialogo procede mediante interruzioni reciproche, fraintendimenti, ripensamenti, omissioni e confessioni: di fronte a esso, il lettore fa esperienza delle caratteristiche del metodo storiografico, che spesso si muove tra voci contrastanti e interpretazioni che vanno valutate criticamente.

Se per la *Genealogia* e il *De montibus*, che si distinguono per essere un «bacino di raccolta e di schedatura delle fonti»²⁹, Boccaccio accoglie «tutte le testimonianze che i molteplici rivoli della tradizione gli consegnano»³⁰ giustapponendo le diverse voci e non pronunciandosi, se non sporadicamente³¹, sulla loro attendibilità, a *De cas.* IX, 1 egli riesce invece a mettere in luce le contraddizioni emerse nella ricognizione storiografica adoperando l'espedito narrativo del dialogo, con il quale, pur riportando entrambe le versioni, avverte il lettore della complessità della ricostruzione. Tale metodo, come osservato da Fera, non punta tanto a «separare l'errore dalla verità» quanto piuttosto ad «ampliare i confini del sapere», allontanandosi in questo modo da quello petrarchesco³². Significativo è che sia proprio Petrarca, a *De cas.* VIII, 1 – brano nel quale, come si è visto, il *preceptor* delinea per sommi capi le proprie istanze storiografiche –, ad esortare Boccaccio «ut [...] sic et nos nostro valeamus posteris»³³: dalla lettura di *De cas.* IX, 1 pare evidente che egli, problematizzati alla luce delle sollecitazioni petrarchesche i risultati della propria ricerca storiografica, abbia scelto però, per giovare ai posteri, la strada della completezza – trovandosi così in netto disaccordo con Petrarca – ma percorrendola criticamente, ragionando sul valore delle fonti e sulla loro capacità di descrivere la realtà.

In questo senso, il procedimento storiografico della critica delle fonti pare qui spingersi ancora oltre, nel momento in cui Boccaccio fa pronunciare a Brunichilde, sulla morte dei nipoti, una versione dei fatti non supportata dalla narrazione storiografica a lui nota: di qui, si potrebbe ipotizzare che, per il Certaldese, le fonti – e in particolare quelle che stanno alla base di questo capitolo – non siano sempre in grado di portare a una ricostruzione accurata della verità storica in tutte le sue sfumature, e che si possano dunque sostenere versioni alternative del racconto. Boccaccio problematizza insomma nel dialogo il rapporto tra testo storiografico e verità storica, non sempre adeguatamente documentata dalle testimonianze a disposizione. Venendo a creare due versioni contrapposte, una del tutto favorevole (anche quando nessuna delle fonti la sostiene), fatta pronunciare alla regina, e una del tutto ostile, portata avanti sulla scorta di alcune ricostruzioni storiografiche non sempre autorevoli dall'autore-personaggio, egli inscena nella so-

²⁹ C.M. Monti, *Le biografie antiche: il "De mulieribus claris" e il "De casibus virorum illustrium"*, in Boccaccio, cit., pp. 217-231, a p. 217.

³⁰ V. Fera, *Storia e filologia*, cit., p. 385.

³¹ V. Zaccaria riporta alcuni esempi nell'introduzione alla *Genealogia*, cfr. Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (a cura di), in V. Branca (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1998, voll. VII-VIII, pp. 22-24.

³² V. Fera, *Storia e filologia*, cit., pp. 387-389.

³³ *De cas.* VIII, 1, 26.

stanza un vero e proprio processo a Brunichilde, dove però l'accusa si fonda su prove inadeguate e la difesa, almeno sul piano delle finalità pedagogiche e moralistiche dell'opera, non può davvero vincere, ma comunque finisce per lasciare nel lettore il seme del dubbio.

BIBLIOGRAFIA

- Aimoinus monachus Floriacensis, *Historia Francorum*, in *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, vol. CXXXIX, coll. 627-801.
- Beaune C., *La mauvaise reine des origines. Frédégonde aux XIVe et XVe siècles*, «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et méditerranée», 113/1, 2001, pp. 29-44.
- Boccaccio Giovanni, *De casibus virorum illustrium*, P.G. Ricci e V. Zaccaria (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1983, vol. IX.
- Boccaccio Giovanni, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus et de diversis nominibus maris*, M. Pastore Stocchi (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1998, vol. VIII, pp. 1825-2122.
- Boccaccio Giovanni, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1998, voll. VII-VIII, pp. 11-1720.
- Branca V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1964-1998.
- Ceccarelli C., *Boccaccio erudito e il prologo del "De viris illustribus" petrarchesco*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2019*, cit., pp. 149-163.
- Cerbo A., *Tecniche narrative del Boccaccio latino*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale – Sezione Romanza», 22/2, 1980, pp. 317-357.
- Ciccuto M., *Tra storia e mito. La storia che volge al mito: l'enciclopedia figurata di Paolino Veneto nel percorso culturale di Boccaccio*, in L. Formisano, R. Morosini (a cura di), *Boccaccio veneto. Settecento anni di incroci mediterranei a Venezia*, Aracne, Ariccia 2015, pp. 89-96.
- Coppini D., Feo M. (a cura di), *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*. Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 5-10 dicembre 2004), Le Lettere, Firenze 2012 (= «Quaderni Petrarcheschi», 15-16, 2012).
- Crivelli T., Nocita T., *Teatralità del dettato, stratificazioni strutturali, plurivocità degli esiti: il "Decameron" fra testo, ipertesto e generi letterari*, in M. Picone (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio*. Atti del Convegno internazionale (Certaldo, 20-22 settembre 2001), Franco Cesati, Firenze 2002, pp. 209-233.
- De Robertis T., Monti C.M., Petoletti M., Tanturli G., Zamponi S. (a cura di), *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Mandragora, Firenze 2013.
- Fera V., *Storia e filologia tra Petrarca e Boccaccio, Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, cit., pp. 369-389.
- Fiorilla M., *Decameron*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 129-136.
- Fiorilla M., Iocca I. (a cura di), *Boccaccio*, Carocci, Roma 2021.
- Flannery M.C., *Brunhilde on Trial: "Fama" and Lydgatean Poetics*, «The Chaucer Review», 42/2, 2007, pp. 139-160.

- Fontana E., *Paolino da Venezia: la concezione della storia di un francescano del Trecento*, in R. Morosini, M. Ciccuto (a cura di), *Paolino Veneto storico, narratore e geografo*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2020, pp. 33-56.
- Frédégaire, *Chronique des temps mérovingiens (livre IV et Continuations)*, édition J.M. Wallace-Hadrill, traduction, introduction et notes par O. Devillers et J. Meyers, Brepols, Turnhout 2001.
- Fredegarius Scholasticus, *Chronicarum libri IV cum continuationibus*, edidit B. Krush, in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores. Scriptores rerum Merovingicarum*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1888, vol. II, pp. 1-193.
- Fritz E., *Il lessico del magistero nelle prose erudite di Giovanni Boccaccio*, in *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2019*, cit., pp. 9-21.
- Frosini G. (a cura di), *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni 2019*. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 12-13 settembre 2019), FUP, Firenze 2020.
- Gigliucci R., *Evidenza e orrore nel "De casibus" di Boccaccio*, in R. Alhaique Pettinelli, S. Benedetti, P. Petteruti Pellegrino (a cura di), *Le parole "giudiziose". Indagini sul lessico della critica umanistico-rinascimentale*, Bulzoni, Roma 2008, pp. 31-59.
- Gilli P., *La méthodologie historiographique des humanistes italiens du XVe siècle. A la recherche du paradigme perdu*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 31, 2016, pp. 355-406.
- Gotifredus magister Viterbiensis, *Pantheon*, edidit G. Waitz, in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores. Scriptores (in folio)*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1872, vol. XXII.
- Gregorius episcopus Turonensis, *Libri Historiarum X*, edidit B. Krusch et W. Levison, in *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores. Scriptores Rerum Merovingicarum*, Hahnsche Buchhandlung, Hannover 1951.
- Heullant Donat I., *Boccaccio lecteur de Paolino da Venezia: lectures discursives et critiques*, in M. Picone, C. Cazalé Bérard (a cura di), *Gli zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura e riscrittura*, Franco Cesati, Firenze 1998, pp. 37-52.
- Kurth G., *La reine Brunebaut*, in Id., *Études franques*, Champion-Dewit, Paris-Bruelles 1919, vol. I, pp. 265-356.
- Magnani A., *Brunilde regina dei Franchi*, Jaca Book, Milano 2006.
- Maldina N., *Dante, Petrarca e la cornice visionaria del "De casibus"*, «Heliotropia», 11, 2014, pp. 79-104.
- Malta C., «Ystoriam retexere». *Modelli di costruzione del "De viris"*, in *Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea*, cit., pp. 391-420.
- Monti C.M., *Luoghi liminari e conclusivi di "De mulieribus claris" e "De casibus virorum illustrium"*, «Studi sul Boccaccio», 48, 2020, pp. 77-98.
- Monti C.M., *Le biografie antiche: il "De mulieribus claris" e il "De casibus virorum illustrium"*, in *Boccaccio*, cit., pp. 217-231.
- Petoletti M., *Gli zibaldoni di Giovanni Boccaccio. Lo zibaldone cartaceo (Zibaldone Magliabechiano)*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 316-326.
- Petoletti M., *Boccaccio medievale e Boccaccio umanista*, in *Boccaccio*, cit., pp. 335-357.

Petrarca Francesco, *De viris illustribus*, G. Martellotti (ed. critica a cura di), Sansoni, Firenze 1964.

Romanini E., *De casibus virorum illustrium*, in *Boccaccio autore e copista*, cit., pp. 189-191.

Vincentius Bellocensis, *Speculum quadruplex, sive Speculum maius: naturale, doctrinale, morale, historiale*, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz 1964-1965, vol. IV (riproduzione facsimilare ex Officina typographica Baltazaris Belleri, Duaci, 1624).

Zaccaria V., *Introduzione al "De casibus"*, in Id., *Boccaccio narratore, storico, moralista e mitografo*, Olschki, Firenze 2001, pp. 35-59.

APPUNTI PER IL TESTO CRITICO DELL'AMOROSA VISIONE

«L'Amorosa visione è, delle opere minori del Boccaccio volgare, senz'altro la più afosa e scoraggiante»¹. Con tale icastico giudizio si apriva una densissima e corposa recensione che Gianfranco Contini firmava per il «Giornale storico della letteratura italiana» del 1946. L'opera che il giovane Contini stava recensendo era l'edizione dell'*Amorosa visione* che l'altrettanto giovane Vittore Branca aveva pubblicato due anni prima². I manuali di storia della letteratura italiana che dedicano alcune delle loro pagine al poema boccacciano in terzine dantesche sembrano concordare con il giudizio di Contini, poiché pullulano di giudizi estetici sostanzialmente non entusiastici, se non apertamente negativi, sull'*Amorosa visione*, considerata tra le opere boccacciane della giovinezza una tra le più ambiziose e allo stesso tempo la meno riuscita³. Senza dubbio sulla pervicacia di tali pareri negativi deve aver pesato la posizione di Contini che non modificò mai apertamente il suo parere⁴.

Eppure, piuttosto che sull'intrinseco valore del testo⁵, a partire dall'uscita

¹ G. Contini, rec. a Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, V. Branca (a cura di), Sansoni, Firenze 1944, «Giornale storico della letteratura italiana», 123, 1946, pp. 69-99, a p. 69; ristampato col titolo di *L'Amorosa visione* di V. Branca, in Id., *Frammenti di filologia romanza*, G. Breschi (a cura di), SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005, vol. I, pp. 555-590 (i riferimenti che seguono sono tratti dall'edizione in rivista).

² Cfr. Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, V. Branca (a cura di), Sansoni, Firenze 1944, ripubblicata con alcune minime correzioni e integrazioni in Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, V. Branca (a cura di), in Id., *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1974, vol. III, pp. 1-172 e pp. 541-751. Nelle pagine che seguono i riferimenti saranno citati dall'ed. del 1944.

³ Si vedano a titolo d'esempio – significativo seppure non esaustivo – le affermazioni in C. Muscetta, *Giovanni Boccaccio e i novellieri*, in *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*, diretta da E. Cecchi, N. Sapegno, Garzanti, Milano 1965, vol. II, pp. 317-558, alle pp. 350-352; R. Mercuri, *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età medievale*, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1987, vol. I, pp. 229-455, alle pp. 394-395; L. Battaglia Ricci, *Giovanni Boccaccio*, in *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*, diretta da E. Malato, Salerno Editrice, Roma 1995, vol. II, pp. 727-877, alle pp. 774-777, seppure, in quest'ultimo caso, il poema sia valorizzato nelle sue problematiche implicazioni 'dantesche'.

⁴ L'importanza teorica che Contini stesso riconosceva al suo contributo critico sull'edizione di Branca – e allo stesso tempo la problematicità del caso ecdotico esaminato – è confermata dalla notizia che, nell'originale progetto del *Breviario di Ecdotica*, essa dovesse esservi inclusa; lo rende noto, su indicazione di Giancarlo Breschi, Andrea Poli in *Fede sperimentale: la filologia di Gianfranco Contini*, Area Bianca, Firenze 2010, p. 14.

⁵ Si segnalano, con nessuna pretesa di esaustività, alcuni saggi critici dedicati al poemetto boccacciano, utili per un suo inquadramento storico-letterario: sul significato dell'*Amorosa*

dell'edizione di Branca è stato piuttosto il profilo testuale dell'*Amorosa visione* ad aver suscitato dibattiti e discussioni, rivelatisi centrali per la storia della filologia italiana e per quella degli studi sul Boccaccio⁶. Il nodo critico posto in esame è stato quasi sempre quello del riconoscimento da parte di Branca, accanto ad un allestimento giovanile dell'opera, attestato dalla tradizione manoscritta (redazione A)⁷, di una presunta seconda redazione del po-

visione nella poetica boccacciana, cfr. V. Branca, *L'Amorosa visione* (tradizione, significati, fortuna), «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», s. II, 11/1, 1942, pp. 20-47; sulle sue fonti, le occasioni della sua composizione, la forma metrica e la sua fortuna, cfr. G. Billanovich, *Dalla «Commedia» e dall'«Amorosa visione» ai «Trionfi»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 123, 1946, pp. 1-52, poi in Id., *Suggerimenti di cultura e d'arte tra il Petrarca e il Boccaccio*, Pironti, Napoli 1946; Id., *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1947, soprattutto le pp. 144-178; B. Fedi, *Amorosa visione*, in T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi (a cura di), *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Mandragora, Firenze 2013, pp. 121-122; sul significato allegorico dell'opera, cfr. P. Orvieto, *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, «Interpres», 2, 1979, pp. 7-104, soprattutto le pp. 26-60; sulle fonti e i significati dell'opera, cfr. almeno le proposte in C. Paolazzi, *Dall'epitaffio dantesco di Giovanni del Virgilio all'elogio dell'«Amorosa visione»*, in R. Avesani et al. (a cura di), *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1984, vol. II, pp. 485-502; F. Petrucci Nardelli, *L'Amorosa visione rivisitata*, «Quaderni medievali», 12, 1987, pp. 57-75; B. Porcelli, *L'Amorosa visione del Boccaccio e Andrea Cappellano*, «Studi e problemi di critica testuale», 49, 1994, pp. 81-95; V. Kirkham, *Amorous Vision, Scholastic Vistas*, in Ead., *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*, Olschki, Firenze 1993, pp. 55-116; Ead., *Virgils in Skirts: an Allegorical Map for the «Amorosa visione»*, «Studi sul Boccaccio», 50, 2022, pp. 189-220; sulla poetica della visualità specificatamente impiegata nelle rappresentazioni dell'*Amorosa visione*, cfr. L. Battaglia Ricci, *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della morte»*, Salerno Editrice, Roma 1987, p. 176; R. Stillers, *L'Amorosa visione e la poetica della visualità*, in M. Picone (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio*. Atti del Convegno internazionale (Certaldo, 20-22 settembre 2001), Franco Cesati, Firenze 2002, pp. 343-362.

⁶ Esaustive e puntuali ricostruzioni sul dibattito critico sono fornite in F. Colussi, *Sulla seconda redazione dell'«Amorosa visione»*, «Studi sul Boccaccio», 26, 1998, pp. 187-263; C. Caruso, *L'edizione Branca dell'«Amorosa visione» (1944) e la nuova filologia*, in J. Kraye, L. Lapschy (a cura di), *Caro Vitto. Essays in memory of Vittore Branca*, «The Italianist», 27/2, 2007, pp. 28-48; C. Caruso, *Boccaccio anni Venti: Andrea Calvo, Hieronimo Claricio, Tizzone Gaetano da Pofi*, in C. Caruso, E. Russo (a cura di), *La filologia in Italia nel Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018, pp. 177-191, soprattutto le pp. 179-187.

⁷ I testimoni rintracciati da Branca e inclusi nella *recensio* sono: [P] Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup. 93 (*olim* Gaddiano 851); [F] Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.28 (*olim* Magliabechiano VI.173; Strozziano 1431); [F²] Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.223 (*olim* Magliabechiano XIV.5); [F¹] Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.251 (*olim* Magliabechiano VII.1023; Strozziano 950); [R] Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1060; [R¹] Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1066 (*olim* O.IV.39); [R²] Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1139; [L] Wellesley, Plimpton Collection of Wellesley College, 854 (*olim* Fabbroni; Minutoli-Tegrimi; Battaglini). Eccetto che per F², testimone frammentario dei soli sonetti acrostici, nella sua *recensio* Branca poté raggruppare i testimoni in tre famiglie, discendenti da un archetipo A tramite tre interpositi: x per la famiglia α , composta da L e da R e R¹ (quest'ultimi descritti in x¹); z per la famiglia β , composta da F e da F¹ e R² (quest'ultimi descritti in z¹); y per la famiglia γ composta unicamente da P; Contini avanzò profonde riserve rispetto all'indipendenza di P dalla famiglia α , adducendo una corposa lista di errori congiuntivi trasmessi da P stesso e da L R e R¹ (cfr. G. Contini, *Amorosa visione*, cit., pp. 70-72). In tre casi su sette

ema (redazione B), trasmessa unicamente nell'*editio princeps*, pubblicata nel 1521 per le cure degli umanisti Andrea Calvo e Girolamo Claricio⁸. La disputa critica, mossa da più parti⁹, si è affievolita soltanto dopo la pubblicazione nel 2005 di un importante articolo di bibliografia testuale firmato da Lida Maria Gonelli¹⁰ che ha fornito elementi solidi e probanti per mettere di fatto in crisi l'ipotesi della sopravvivenza nei tipi dell'edizione del 1521 di un secondo

è noto il nome del copista: Giovanni Ardinghelli per *R* e *P* (cfr. la dimostrazione in M. Corsi, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Viella, Roma 2007, soprattutto p. 106; ma anche I. Iocca, *Nota al testo*, in Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, I. Iocca [a cura di], Salerno Editrice, Roma 2016, pp. 142-143); Carlo Maria di Battifolle per la terza mano che esempla *L*. L'analisi linguistica condotta da Branca ha assicurato la perfetta fiorentinità della patina di tutti i testimoni, con qualche minima intromissione di aretino solo in qualche sezione di *L*. Sulla *recensio* cfr. anche M. Marti, *Proposte minime per il testo delle opere minori in volgare di Giovanni Boccaccio*, in W. Binni et al. (a cura di), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma 1974, vol. I, pp. 271-306. Sui testimoni manoscritti, cfr. invece V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I. Un primo elenco dei codici e tre studi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1958, pp. 16-17; Id., *Ancora per il testo dell'«Amorosa visione»*, in Id., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del «Decameron» con due appendici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991, pp. 539-546; F. Petrucci Nardelli, *Per una storia del libro manoscritto volgare. I codici dell'«Amorosa visione»*, «Rivista di letteratura italiana», 6, 1988, pp. 501-516.

⁸ Cfr. AMOROSA | visione | Di meffer Giou. Bocc. nuouamen- | te ritrouata, nella quale fi cō- | tēgono cinq3 Trium- | phi cioe. | Triumpho di Japiētia, di Gloria, di Ricchezza, | di Amore, e di Fortuna. | apologia | Di. H. Claricio Immol. contro Detrattori | della Poeſia del Bocc. | Offeruatiōni di uolgar grāmatica | del Bocc. | in aedibus zanotti | Caſtellionei Impenſa. D. Andreae Calui | nouocom. accurate Impreff. Mhi. | Menſ. F. Die. x. m.d.xxi. Cfr. anche USTC n. 814743 <<https://www.ustc.ac.uk/editions/814743>> (05/23).

⁹ Tra i contributi più importanti sul tema, cfr. almeno V. Pernicone, *Girolamo Claricio collaboratore del Boccaccio*, «Belfagor», 1, 1946, pp. 474-486; V. Branca, *Le pretese falsificazioni del Claricio ai danni del Boccaccio*, «Belfagor», 2, 1947, pp. 474-486; E. Raimondi, *Il Claricio. Metodo di un filologo umanista*, «Convivium», 27, 1948, pp. 108-134, pp. 258-311 e pp. 436-459 (ripubblicato in *L'ombra del Petrarca nei restauri boccacciani del Claricio*, in Id., *I sentieri del lettore*, Il Mulino, Bologna 1994, vol. I, pp. 287-300); I. Baldelli, *Girolamo Claricio editore della Celestina*, «Giornale storico della letteratura italiana», 127, 1950, pp. 111-116; C. Dionisotti, *Girolamo Claricio*, «Studi sul Boccaccio», 2, 1964, pp. 291-341; C. Paolazzi, *Un falso di Gieronimo Claricio e la Senile XV 11 γ a Benvenuto da Imola*, «Aevum», 59, 1985, pp. 461-481; G. Guastella, *Apuleio e il suo modello nell'«editio princeps» dell'«Amorosa visione»*, «Filologia e critica», 16, 1991, pp. 165-196; G. Padoan, «Habent sua fata libelli». I. Dal Claricio al Mannelli al Boccaccio, «Studi sul Boccaccio», 25, 1997, pp. 143-212; F. Petrucci Nardelli, *Manipolazione di testi ed «errata corrigere»: l'«Amorosa visione» del Claricio*, «Filologia e critica», 22, 1997, pp. 98-104; F. Colussi, *Sulla seconda redazione*, cit.; M. Veglia, *Ezio Raimondi: il metodo di un filologo umanista. La Filologia di Zadig*, «Ecdotica», 4, 2007, pp. 134-157; P.V. Mengaldo, *Filologia testuale e storia linguistica*, in E. Pasquini (a cura di), *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2012, pp. 19-35, alle pp. 32-35; I. Candido, *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Longo Editore, Ravenna 2014, pp. 63-64; R. Giordano, *Vittore Branca e l'«Amorosa visione»*, in C. De Michelis, G. Pizzamiglio (a cura di), *Le lezioni di Vittore Branca*, Olschki, Firenze 2014, pp. 75-88; C. Caruso, *Boccaccio anni Venti*, cit., pp. 179-187.

¹⁰ Cfr. L.M. Gonelli, *Esercizi di bibliografia testuale sulla «princeps» dell'«Amorosa visione» (1521)*, «Filologia italiana», 2, 2005, pp. 147-160. Si segnala la sostanziale omissione del contenuto dell'articolo di Gonelli in I. Candido, *Boccaccio umanista*, cit., pp. 59-66; in B. Fedì, *Amorosa visione*, cit.; e in R. Giordano, *Vittore Branca*, cit.

stadio redazionale d'autore. Eppure, tale svolta negli studi, pur fornendo elementi incontrovertibili per giudicare la natura dell'operazione editoriale di Claricio, non ha affatto fornito soluzioni ai quesiti posti dal testo boccacciano e soprattutto dal profilo della sua tradizione manoscritta; la prova che non tutto ciò che è tramandato dalla *princeps* è attribuibile a Boccaccio e che gran parte di ciò che essa trasmette sia da imputare a Claricio non ha in effetti prodotto una reale riapertura dell'ipotesi di lavoro sull'*Amorosa visione*, e sembra piuttosto averne inibito le potenzialità intrinseche¹¹.

Restano dunque problemi testuali e interpretativi inevasi che potranno essere giudicati con maggiore precisione grazie ad un'analisi quanto più serrata e complessiva che tenga conto delle nuove e recenti acquisizioni, pur sottoponendole a critica, nel quadro complessivo di un caso ecdotico che si ripropone a quasi ottant'anni dall'edizione Branca come uno tra i più interessanti nel panorama del Boccaccio volgare: relativizzato il valore testimoniale della presunta seconda redazione, lo sguardo si dovrà concentrare di nuovo sulla tradizione manoscritta e dunque sul testo di quella che Branca considerava la redazione A, ossia i versi che sicuramente Boccaccio compose di suo pugno, a Firenze entro il 1343. Dunque, pur senza ambire né ad esaustività né a completezza, si possono preliminarmente porre in evidenza almeno alcune aporie, oltre che proporre qualche caso di evidente difficoltà nella restituzione del testo, con alcune proposte di revisioni e correzioni.

Ad esempio, alla luce delle riserve sull'effettiva sussistenza della seconda redazione, lo studio comparatistico di Branca¹² sui passi divergenti del testo di A e del testo di B dell'*Amorosa visione* cade nel momento in cui si metta in dubbio l'esistenza stessa di una doppia redazione; i medesimi dati, evocati come prova dell'autenticità di B, possono in effetti essere letti e *contrario* come prova delle correzioni, quanto meno disinvolute, di Claricio, nel momento in cui la doppia redazione non sia data più come plausibile. In tali casi è evidente che l'interpretazione del dato contrastivo risenta della griglia ermeneutica entro la quale si sistematizzano i dati raccolti e considerati come significativi. Così ad esempio è chiaro che il differente profilo di Anfiarao può essere interpretato – come fa Branca – quale traccia di una maggiore adesione al dettato della *Tebaide* in B rispetto ad A, con convergenze evidenti rispetto a quanto riportato anche nelle *Genealogie*¹³, soltanto qualora si ritenga autentico il testo trasmesso da B; infatti, nel momento in cui non lo si reputi tale, si può sostenere esattamente il contrario, ovvero

¹¹ Con qualche significativa eccezione: una proposta in G. Inglese, *Come si legge un'edizione critica. Elementi di filologia italiana*, Carocci, Roma 1999, p. 81 e pp. 126-127; e alcune integrazioni in C. Caruso, *Boccaccio anni Venti*, cit., pp. 184-187.

¹² Cfr. la discussione in Boccaccio, *Amorosa visione*, cit., pp. LXV-CLVII.

¹³ Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1998, voll. VII-VIII, p. 1324: «In quo, dum die quadam, armis et curru insignis, prelium intrasset atque acriter in Thebanos pugnaret, repente terre motu facto ingenti, et ea in parte, in qua consistebat, voragine telluris patefacta absorptus est, maxima superstitum turbatione. Hunc Staius armatum vivumque in conspectu Ditis descendisse describit [...]» (XIII, 45, 3).

che la riscrittura in B si adegua alla precisione enciclopedica del trattato genealogico della piena maturità del Certaldese, perdendo tuttavia molta della potenza raffigurativa di A¹⁴:

	VIII, 48-51 ¹⁵	
A	B	
e dopo lui cavalcava Anfiarao, che' suoi lasciò ad oste nel cospetto di Tebe, ruvinando a' dolorosi c'hanno perduto il ben dello 'ntelletto.	e dopo lui l'infelice Anfiarao, ch'adempi il crudel fato nel cospetto di Tebe, ruvinando a' dolorosi c'hanno perduto il ben dell'intelletto.	48 51

La soppressione dei moltissimi eroi dell'epica romanza può celare un nuovo senso di incredulità nei confronti delle loro storie da parte di un Boccaccio maturo, ormai poco attratto dalle fole della tradizione epica e romanzesca, oppure al contrario una del tutto prevedibile scorciatoia di tali riferimenti, non più produttivi o addirittura significanti agli occhi di un revisore del Cinquecento – quale era Claricio –, che tra l'altro poteva anche rintracciare una medesima dubbiosa prospettiva ermeneutica a proposito delle storie di Orlando e di Rinaldo nella *Genealogia* dello stesso Boccaccio¹⁶:

	XI, 67-75 ¹⁷	
A	B	
Eravi Orlando dal lato sinistro con una spada in man fiero ed ardito, ed Ulivier lo seguiva dal destro. Cavalcando tra questi oltre pulito, da Montalban Rinaldo giva avanti intra due suoi fratelli reverito. Tra loro era Dusnamo con sembianti lieti, e molti altri ancor v'eran li quali io non pote' conoscer tutti quanti.	Eragli ancora dal lato sinistro quel che sovra ogni altro uom fu tanto ardito, che in sogno parve e pur fu in l'arme destro. Cavalcando fra questi oltre era unito un drappel d'altri ancora di gran vanti, per van romor dal vulgo reverito. Tra' quali era chi i gesti lor cotanti scrisse, e molti altri ancor v'eran, li quali conoscere non puoti ne' sembianti.	69 72 75

La già ricordata pubblicazione nel 2005 sul secondo numero di «Filologia italiana» dell'articolo di Gonelli¹⁸ sembra dunque aver fornito final-

¹⁴ L'accesso di Claricio alle *Genealogie* per correggere il testo della sua edizione è stato convincentemente provato in E. Raimondi, *Il Claricio*, cit. e G. Guastella, *Apuleio*, cit.

¹⁵ Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, cit., p. 46 e p. 244.

¹⁶ Giovanni Boccaccio, *Genealogie*, cit., p. 658: «Insuper Vincentius Gallicus hystoriographus velle videtur, Francorum reges hodiernos a filiis Hectoris antiquissimam originem habuisse [...]. Quod etsi multum non credam, absit ut omnino negem, cum omnia sint possibilis apud Deum» (VI, 24, 8-9).

¹⁷ Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, cit., pp. 59-60 e p. 254.

¹⁸ Cfr. L.M. Gonelli, *Esercizi di bibliografia*, cit.

mente dati estrinseci alla questione attributiva e aver posto un punto fermo nel lungo dibattito riguardo alla redazione di uno dei testi centrali della produzione volgare di Giovanni Boccaccio, nella formazione del suo culto dantesco e nella riattivazione della sua fantasia artistica. Le conclusioni di Gonelli permettono dunque di cogliere «il curatore cinquecentesco giusto nel momento in cui elabora, trasforma (più brutalmente: falsifica), porzioni del testo del Boccaccio» e, sebbene i risultati presentati dalla studiosa siano limitati, tramite essi è possibile tentare «di restituire al Boccaccio quel che è del Boccaccio, al Claricio quel che è del Claricio»¹⁹: applicando i metodi e i principi della ‘filologia dei testi a stampa’²⁰, Gonelli ha infatti collazionato la maggior parte degli esemplari a stampa sopravvissuti dell’edizione del 1521, individuando in un non esiguo numero di testimoni, la sostituzione a mezzo foglio di alcune carte degli esemplari stessi, prova di una correzione, a stampa già avviata, di alcuni passi²¹. La maggior parte di tali correzioni fa parte della categoria degli adeguamenti grafici: correzioni su singole lettere sfuggite al controllo del tipografo, ritocchi su refusi o piccole modifiche alla punteggiatura, in una generale tendenza a rendere più uniforme l’aspetto grafico del testo edito; eppure in alcuni casi il *cancellandum* è del tutto identico alla lezione di A. Tale evidenza permette di ascrivere dunque l’esclusiva responsabilità degli interventi all’editore, ma allo stesso tempo prova che almeno alcune delle modificazioni che Branca aveva attribuito alla presunta revisione di Boccaccio sono in realtà da assegnare esclusivamente alla volontà del Claricio²².

Si può inoltre sottolineare che i casi offerti da Gonelli non appartengono tutti alla medesima categoria; tra di essi si celano infatti interventi profondi e diffusi, veri e propri rimaneggiamenti, ossia modificazioni formali o sostanziali del testo, ma anche correzioni minime di natura morfosintattica, ‘semplici’ adeguamenti grafici o correzioni di refusi²³. Dunque, non tutti i casi sono

¹⁹ Ivi, p. 148.

²⁰ Cfr. almeno P. Stoppelli (a cura di), *Filologia dei testi a stampa*, Il Mulino, Bologna 1987 [rist. CUEC, Cagliari 2008]; C. Fahy, *Saggi di bibliografia testuale*, Antenore, Padova 1988.

²¹ Rimando all’articolo di Gonelli (soprattutto ivi, pp. 152-155) per ogni ulteriore precisazione, ma il procedimento può essere così riassunto in estrema sintesi: durante la tiratura di alcuni fogli, il torchio fu fermato dopo un certo numero di impressioni, per introdurre modifiche nelle forme tipografiche; il tipografo selezionò dunque i fogli *cancellanda* – latori della versione precedente ed obsoleta – sostituendoli con *cancellantes* – recanti le forme corrette – per proseguire dunque il lavoro. Alcune impressioni già effettuate – alcuni *cancellanda* – non furono scartate, ma per economia andarono comunque a formare alcuni esemplari dell’edizione. Nella tradizione a stampa della *princeps* sopravvivono dunque sia *cancellanda* sia *cancellantes*: uno sguardo comparativo ai passi in corrispondenza di tali porzioni dà la misura degli interventi dell’editore e dello stampatore sul testo preparato per il torchio, fornendo informazioni dirette sull’*habitus* e la *ratio* degli interventi di Claricio. Si può notare, ad ulteriore sostegno della tesi di Gonelli, che tale pratica non doveva apparire affatto irrituale in sede tipografica, ed anzi era persino attesa dal pubblico e dal contesto editoriale cinquecentesco.

²² Cfr. ivi, pp. 156-157.

²³ Rientrano in tale categoria senza dubbio i casi elencati da Gonelli in VI, 72 con il passaggio

prova dell'interventismo sostanziale di Claricio sulle lezioni poste a testo, ma lo saranno tutti quelli in cui la forma del *cancellandum* corrisponda o possa essere spiegata solo e soltanto in virtù del testo di A. Vi sono quindi casi²⁴ di totale – e ben poco equivocabile – aderenza del dettato del *cancellandum* con la redazione A che riescono a sostenere l'onere della prova:

VII, 13²⁵

A	Elettra ed Atalante con costoro		
B	Elettra e 'l grande Atlante con costoro	<i>cancellandum</i>	& Atalante
		<i>cancellans</i>	e 'l grād'Atalnte
		<i>errata corrige</i>	(<i>assente</i>)

L'inversione dei tipi nel *cancellans* – «Atalnte» per «Atlante» – non è registrata negli *errata corrige* dell'*editio princeps*; in tal modo Gonelli dimostra la stesura degli *errata* su un esemplare che ancora non conteneva le correzioni tipografiche che si sedimentano nella campagna di *cancellationes*²⁶. Il verso di B presenta una sinalefe in più rispetto a quello di A e dunque la sua ristrutturazione andrebbe incontro all'uso metrico cinquecentesco favorito a più riprese da Claricio. Si può aggiungere che all'Atlante greco Boccaccio non accosta mai altrove l'aggettivo 'grande', propendendo piuttosto per 're', 'signore' o 'antico'²⁷. L'accordo tra il testo di A, il *cancellandum* e il silenzio degli *errata corrige* permette di considerare dunque il *cancellans* quale innovazione del tutto imputabile a Claricio.

Vi sono però casi in cui è probabile che l'aderenza fra *cancellandum* e A sia in qualche modo 'poligenetica', trattandosi comunque di passi rielaborati, ma la cui completa paternità clariciana non può essere provata sulla base di una convergenza minima, come accade per il passaggio da «d'oro, e 'n» a «d'or, in» nel caso seguente²⁸; l'interventismo del Claricio potrebbe piuttosto essere provato dalla divergenza macroscopica fra la lezione del secondo emistichio attestata nei manoscritti («e 'n trono alla reale») e quella

da «*da* quel tondo» a «*di* quel Tondo» (ivi, p. 153); in VII, 5 con il passaggio da «cui *il* figlio» a «cui *lo* figlio»; in VII, 21 con il passaggio da «*u*sa anchora [trano]» a «*u*o anchor'*i*[trano]» (ivi, p. 154); in VII, 67 con il passaggio da «*l*eguia» a «*l*eguia» (ivi, p. 156; corsivi miei).
²⁴ Oltre al seguente, particolarmente significativo in tal senso è il caso della correzione a VI, 48 (cfr. ivi, p. 152).

²⁵ Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, cit., p. 41 e p. 240.

²⁶ L.M. Gonelli, *Esercizi di bibliografia*, cit., p. 150.

²⁷ Come avviene in *Filocolo* II, 35, 4: «lo mio antico avolo Atalante, sostenitore d'essi regni»; III, 18, 5 «nipote dell'antico Atalante sostenitore de' cieli»; IV, 82, 2: «nipote dell'antico Atalante sostenitore de' cieli»; in *Genealogie* IV, 31, 2: «Athlas [...] antiquissimus»; o XII, 25, 2: «Athlantem regem» (seppure in questo caso si riferisca sia all'Atlante etrusco sia a quello greco).

²⁸ La tradizione manoscritta è compatta nel trasmettere la prima variante, ma l'intervento è tale da non permettere di considerare la soluzione stampata nella *princeps* come sicuramente imputabile all'editore, potendo infatti risalire al suo modello (cfr. *infra*).

stampata sia nel *cancellandum* sia nel *cancellans* della *princeps* («di splendor siderale»)²⁹:

VI, 60³⁰

- A un pomo d'oro, e 'n trono alla reale,
 B un pomo d'or di splendor siderale. *cancellandum* d'or', in splendor siderale:
cancellans d'or' di splendor siderale.

In altra categoria cadono esempi in cui la correzione di un refuso tipografico con spostamento degli altri elementi potrebbe nascondere una mutazione avvenuta già presso gli antecedenti del modello che Claricio impiegò per comporre la sua edizione e dunque a lui non imputabile (neppure alla sua più piana operazione di adeguamento e rassettamento grafico):

VII, 18³¹

- A e nell'atto pareva volesse dire:
 B pareva in atto che volesse dire: *cancellandum* E pareva in atto che uoleſſe dire
cancellans Pareua in atto che uoleſſe dire

VII, 21³²

- A il caval primo, in uso ancora strano,
 B il caval, prima in uso ancora istrano, *cancellandum* uſa anchora ſtrano
cancellans uſo anchor'iſtrano
errata corrige In uſa, ī uſo

Quest'ultima categoria sembrerebbe molto interessante, perché potrebbe permettere di intravedere in qualche scorcio il profilo dell'esemplare utilizzato da Claricio per la sua stampa e allo stesso tempo fornire qualche elemento concreto sul legame testuale fra tale antecedente e la restante tradizione manoscritta; questo consentirebbe di affrontare la più grave riserva avanzata dai sostenitori dell'effettiva autorialità di B: se non è infatti da considerarsi una redazione autoriale, da quale famiglia testuale discende il testo dell'*editio princeps*? Per rispondere a tale domanda si dovrebbe essere sicuri in massimo grado della forma testuale genuinamente boccacciana

²⁹ Notevole che nei testi raccolti nel *Corpus TLIO* non vi siano occorrenze di «siderale»; secondo De Mauro l'aggettivo sarebbe una forma dotta dal latino *sideralem*, attestato non prima del 1598; cfr. s.v. *siderale*, in T. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana per il terzo millennio*, Paravia, Torino 2000, vol. I.

³⁰ Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, cit., p. 37 e p. 239.

³¹ Ivi, p. 42 e p. 240.

³² *Ibid.* Pur non riguardando l'emistichio oggetto dell'intervento clariciano, per tale caso si può notare che in *P* si rintraccia la variante «prima», contro al resto della tradizione (f. 15v).

dell'*Amorosa visione* e allo stesso tempo dei rapporti di filiazione fra i diversi testimoni, in una prospettiva che si inquadri metodologicamente non più verso criteri propri della filologia d'autore, bensì della filologia di copia, poiché per il poemetto vi è una totale assenza di testimonianze autografe. Ad esempio, in alcuni casi in cui la *recensio* della tradizione manoscritta fornisce casi di adiaforia, Branca ha selezionato la lezione da porre a testo preferendo presso la *varia lectio* quella che si accorda meglio con B o con la sua fisionomia testuale:

III, 76-83³³

A

Fermata allor mi disse: «Tu t'abbagli nel falso immaginar, e credi a questi ch'a dritta via son pessimi serragli. A trarti fuor d'errore e di molesti disii discesi, e per voler mostrarti le vere cose che prima chiedesti; né mai avrei lasciato d'aiutarti col mio veder nelle battaglie avverse.

B

«Fermati», allor mi disse, «tu ti abbagli nel falso immaginar e credi a questi ch'a dritta via son pessimi serragli. 78
A trarti fuor d'errori e de' molesti disii discesi, e per voler mostrarti le vere cose che prima chiedesti; 81
né mai avrei lasciato d'aiutarti col mio veder nelle battaglie avverse.

79 e di molesti] e da molesti *PLF* e a molesti *R*

XLIX, 83-88³⁴

A

[...] E questo l'amorosa mente solo disia e fermamente aspetta, ove Colui, che di tutto è potente, mi rechi e servi nella vostra grazia quanto vi piace, madonna piacente, nella *qual sempre fia la mente sazia*.

B

«[...] E questo l'amorosa mente solo disia e fermamente aspetta, 84
ov'esso Amor, che di tutto è potente, mi rechi e servi nella vostra grazia, dolce, soave, leggiadra e piacente, 87
nella *qual mai fia cosa che mi sazia*.

88 qual sempre fia la mente] fia mente α qual fia sempre mia mente β

È il caso della preferenza per la preposizione «di» nel primo caso, e del rifiuto della variante «mia mente» nel secondo, poiché «mia» non è presente in B. Come si nota in quest'ultimo esempio, nel giudizio sulla tradizione manoscritta l'editore critico sembra ritenere meno affidabili e deteriori i testimoni della famiglia β . Tuttavia, se si sgombra il campo dalle ingerenze del testo di B e si effettuano rinnovati controlli sulla tradizione manoscritta, emerge la possibilità di rivedere e problematizzare lo stesso *stemma codicum* proposto da Branca. Nell'edizione mondadoriana del 1974, Branca in-

³³ Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, cit., pp. 22-23 e p. 229 (corsivi miei).

³⁴ Ivi, pp. 211-212 e p. 368 (corsivi miei).

tervenne molto parcamente sul testo che aveva confezionato nel 1944; non accolse infatti le correzioni che Contini aveva proposto al suo *stemma* e che negavano di fatto la sussistenza di uno albero tripartito, ricongiungendo *P* (Plut. 90 sup. 93) – per Branca esponente unico della famiglia γ – alla famiglia α sulla base del riconoscimento di alcuni errori congiuntivi³⁵; in tal modo l'*Amorosa visione* rientrava entro l'alveo delle più diffuse tradizioni romanze con *stemmata* bifidi. Ad un controllo effettuato direttamente sui manoscritti, sembrerebbe che le proposte di Contini debbano essere tenute in grande considerazione, se fra esse³⁶ si rintracciano errori congiuntivi come quello di II, 20:

II, 19-21³⁷

A	B	
Ragionando con tacita favella così <i>m'andava</i> nel nuovo sentiero seguendo i passi della donna bella.	Ragionando con tacita favella così <i>m'andava</i> nel nuovo sentiero seguendo i passi della donna bella.	21

63 *m'andava*] manda αP

In tal caso, infatti la lezione «manda» è interpretabile come un errore congiuntivo di *L R R'* insieme con *P* che dunque risulta ad essi associato nella medesima famiglia, contro ai testimoni di β .

Tra le proposte di Contini vi è anche il caso di XXVIII, 63 che, come il precedente, potrebbe permettere di rivalutare il giudizio complessivo sulla bontà delle lezioni tràdite dalla famiglia β :

XXVIII, 61-63³⁸

A	B	
Molto affrettando li suoi navicanti Enea vi si vedea per mar fuggire, le vele date <i>all'aure</i> soffianti.	Molto affrettando Enea su' naviganti vi si vedeva, e poi per mar fuggire le vele date <i>all'aure</i> soffianti.	63

63 *all'aure*] alle vele αP a vienti *F* a' venti *R*² ai venti *F'*

³⁵ Cfr. G. Contini, *Amorosa visione*, cit., pp. 70-71. A questo proposito, e specificamente sulla fisionomia del Plut. 90 sup. 93, si veda anche I. Iocca, *Dentro e fuori le «Rime»: il polimetro «Contento quasi ne' pensier d'amore»*, «Filologia e critica», 41, 2016, pp. 108-114, alle pp. 109-110 e Ead., *Far from Naples. The Stinche's Role in the Manuscript Tradition of the «Caccia di Diana»*, «Heliotropia», 14, 2017, pp. 227-244, alle pp. 237-241.

³⁶ Cfr. G. Contini, *Amorosa visione*, cit., pp. 70-71.

³⁷ Cfr. Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, cit., p. 15 e p. 224 (corsivi miei).

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 128 e p. 305 (corsivi miei).

In tal caso *P* e i testimoni di α tramandano una ripetizione – «vele» – difficile da spiegare poligeneticamente; in quest'ultimo caso la lezione scelta da Branca per il testo di *A* sembra quanto mai problematica poiché essa è emendata con materiale extrastemmatico, ossia tramite il testo di *B*, senza valorizzare le lezioni di β , interne alla tradizione manoscritta e comunque non scorrette.

Gli appunti di Contini sono stati accolti e integrati nella versione elettronica del testo che l'Ufficio filologico dell'*Opera del Vocabolario Italiano* ha realizzato per il *TLIO* (di fatto allestendo una nuova edizione del testo)³⁹; a tale operazione non è tuttavia seguita una discussione sull'intera *constitutio textus* e sulle ricadute testuali che tali cambiamenti presupponevano. Da ultimo, anche il minuzioso studio sulla morfologia dell'endecasillabo di Michele Bordin⁴⁰ è stato condotto prevalentemente sul testo *B*, commentando solo tangenzialmente le caratteristiche prosodiche del testo *A*. Tra le riserve espresse da Contini e accolte dall'*OVI* ve ne sono alcune particolarmente adatte a mostrare come, per una revisione del testo di *A*, si debba necessariamente riconsiderare i rapporti genetici fra i testimoni manoscritti ed affidarsi con maggiore fiducia alle lezioni restituite dalla tradizione. È il caso ad esempio di XVII, 85, per cui l'accordo fra i testimoni della famiglia α e *P* (considerato da Branca come unico esponente di un equipollente ramo della tradizione, il ramo γ) potrebbe non rappresentare un caso di maggioranza stemmatica, quanto piuttosto un accordo in errore; di conseguenza, il fraintendimento o la corruzione del nome di Leda evocati da Branca potrebbero essere spiegati in tutt'altro modo:

³⁹ L'elenco degli interventi è consultabile nella documentazione filologica, allegata alla scheda dell'*Amorosa visione* nella *Bibliografia dei Testi Volgari*, firmata dall'Ufficio filologico dell'*OVI*: <<http://pluto.ovi.cnr.it/btv/BS>> (05/23). Ho potuto consultare personalmente la scheda dattiloscritta con appunti manoscritti relativa alla revisione del testo per l'immissione nel corpus *TLIO*, conservata presso l'Accademia della Crusca di Firenze (ringrazio Zeno Verlato per avermi permesso tale consultazione). La scheda non è firmata, ma vi si legge una nota dattiloscritta con correzioni a penna, che trascrivo di seguito: «Non si propone allo spoglio il cosiddetto Testo B (= *editio princeps*), essendo ormai ritenuti come inconfutabili gli argomenti della tesi avanzata a suo tempo da taluni studiosi (Contini, Pernicone), secondo cui tale testo non costituisce affatto la 2ª redazione d'autore dell'opera – o redazione definitiva –, bensì un rimaneggiamento arbitrario del testo originale perpetrato dal Claricio. S'intende che applicando puntualmente i suggerimenti correttori del Contini, recens. cit., non si poteva non tener conto della *editio princeps*, e adottare in taluni pochi casi la sua lezione, in quanto valida e atta a correggere l'errore della intera tradizione manoscritta».

⁴⁰ Cfr. M. Bordin, *Boccaccio versificatore. La morfologia ritmica dell'endecasillabo*, «Studi sul Boccaccio», 31, 2003, pp. 137-201.

XVII, 76-88⁴¹

A	B
Bianco, al mio parer, di dietro a quelle istorie il vidi in cigno figurato, con bianche penne rilucenti e belle. In dentro andando se l'avea pigliato nelle sue braccia disiosa Leda, e 'n camera di lei l'aveva portato. Là come tosto la infinta preda si vide inchiuso, lieto ritornossi nella sua vera e consueta sceda. Tutta negli atti <i>Leda maravigliossi</i> , ma concedendo sé alla sua voglia, quivi mostrava come racchetossi acciò che luogo avesse en l'alta soglia.	Bianco e gioioso poscia dietro a quelle istorie il vidi in cigno trasformato, con piume inargentate, vaghe e belle. 78 In braccia stretto se l'avea pigliato la bella disiosa amanza Leda e in camera soletta via portato. 81 Là come tosto, disiata preda si vide inchiuso, lieto ritornossi Giove in sua vera e consueta sceda. 84 Tutta <i>ella</i> allor di ciò <i>meravigliossi</i> ; pur concedendo sé del dio alla voglia, quivi mostrava come racchetossi 87 acciò che loco avesse 'n l'alta soglia.

76 parer di dietro] parere dietro β

84 sceda] seda

84 sceda] seda β 85 Leda] lei β lei e R' – maravigliossi]maravigliossi α β P

Il brano descrive la seduzione e l'amplesso di Leda con Giove in forma di cigno; dopo una veloce presentazione dei due protagonisti e la descrizione dell'incontro fra i due, la tradizione tramanda lezioni differenti per descrivere la meraviglia della donna di fronte alla metamorfosi del cigno: per quella che Branca considera la famiglia β , «tutta negli [nelli R^2] atti lei maravigliossi»⁴²; P (per Branca esponente unico di γ) un ipermetro «tutta negli atti Leda maravigliossi»; per α , L non tramanda il passo, R' scrive «tutta negli atti lei e maravigliossi», aggiungendo una «e» per fraintendimento o trascorso di penna, mentre R concorda sostanzialmente con P («tutta negl'atti Leda maravigliossi»). Dunque, da un lato la ripetizione del nome della protagonista («Leda» ai vv. 80 e 85), dall'altro un riferimento pronominale che avrebbe potuto ingenerare qualche ambiguità, poiché, se riferito all'ultimo soggetto grammaticale, causerebbe confusione con «infinta preda», ovvero Giove. L'assenza della testimonianza di L non impedisce di ricostruire la forma del subarchetipo di α , qualora si ammetta – con Contini – che anche P discenda da esso, e allo stesso tempo non rende in alcun modo necessario il ricorso al testo B, che fornisce piuttosto una palese semplificazione del passo: «tutta ella allor di ciò maravigliossi», con un riferimento a Leda del tutto pacifico. Tuttavia, l'editore critico preferì correggere l'ipermetria interve-

⁴¹ Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, cit., p. 85 e p. 272.

⁴² La lezione è tradita soltanto in F e in R^2 , poiché F' (parallelo di R^2) non tramanda il passo per lacuna materiale.

nendo sul verbo, concordemente tramandato dall'intera tradizione, optando per una forma rara⁴³, «maravigliossi», piuttosto che ipotizzare che in questo caso non siano P e α^1 – dunque α – bensì i testimoni di β a tramandare la lezione genuina. Eppure, la concordanza della tradizione sul verbo potrebbe trattenere dall'intervenirvi e piuttosto si potrebbe giudicare «lei» come *lectio difficilior*, sopravvissuta in β e in R^1 , mentre «Leda», una ripetizione pleonastica, generata in α e P dalla volontà di disambiguare il passo, provocando tuttavia un allungamento della quantità sillabica dell'emistichio⁴⁴. Il verso di A si potrebbe dunque ricostruire per via stemmatica, con il sostegno della prosodia e di una ipotesi interna, invece che con l'aiuto 'esterno', seppure non sostanziale di B: «tutta negli atti lei maravigliossi»⁴⁵.

Il lavoro sarebbe da compiere sistematicamente e da integrare con le altre correzioni che discendono dalla perdita di autorità extrastemmatica dell'*editio princeps* (il testo di B) per l'*Amorosa visione* (il testo di A). Il problema di metodo e delle sue applicazioni pratiche si rende ancora più evidente se si riflette sulla prassi ecdotica impiegata per l'*excussio* e la *constitutio textus*. Se si ritorna all'edizione del 1944, il caso ideale dell'*Amorosa visione* era tale nell'ottica di Branca non soltanto per la conformazione estremamente fortunata della tradizione manoscritta, ma anche per la presenza di una sorta di 'surrogato' dell'autografo – la *princeps*, ossia, per l'editore, la supposta redazione B – verso cui Branca dimostrò di avere una grande fiducia. In

⁴³ Nel corpus *OVI* non vi sono attestazioni di tale forma in nessun testo anteriore a Boccaccio (e neppure in testi posteriori), mentre appare molto ben documentata la forma «maravigliossi», normale in testi della fine XIII secolo e trecenteschi. Boccaccio impiega regolarmente tale forma in *Filocolo* (I, 33: «Maravigliossi molto il cavaliere, udite le parole»; III, 36: «Maravigliossi Fileno del giovane quando parlare l'udi»; IV, 79: «Maravigliossi assai Bellisano, e domandò»), *Teseida* (V, 6, 1-2: «Maravigliossi Palemone assai, / e disse: – Panfil, guarda non errassi»; V, 74, 1-2: «Maravigliossi allor Penteo assai, / e dentro al cor nascose la sua ira») e *Decameron* (II, 3: «Maravigliossi Alessandro udendo la moglie esser figliuola del re d'Inghilterra»; III, 7: «Maravigliossi forte Tedaldo che alcuno in tanto il somigliasse»; «La donna, udendo questo, gittò un gran sospiro e maravigliossi forte, non credendo che mai alcuna persona saputo l'avesse»; etc.) seppure sempre ad inizio di proposizione e davanti all'eventuale soggetto espresso, in ossequio alla legge di Tobler-Mussafia (corsivi miei). Nel caso dell'impiego in posizione finale di verso nell'*Amorosa visione* si possono invocare ragioni metriche e prosodiche, oltre che il rispetto dello schema chiuso per gli acrostici (cfr. sul rispetto della legge Tobler-Mussafia in Boccaccio, seppure con esempi tratti soltanto dal *Decameron*, P. Manni, *La lingua di Boccaccio*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 135-136). La forma posta a testo della redazione A da Branca non compare nel corpus *OVI* poiché, come già ricordato, il testo dell'*Amorosa visione* riversatovi è stato corretto in tale passo ed in altri dall'Ufficio filologico (cfr. nota 39).

⁴⁴ A proposito di tale luogo, si può notare che la conformazione della *varia lectio* potrebbe gettare dubbi sulla distribuzione stessa dei testimoni nelle differenti famiglie, anche quando si considerino come effettivamente provati soltanto i due gruppi α e β : la testimonianza di R^1 – «lei e» – avvicina tale testimone agli esponenti della famiglia β piuttosto che a quelli di α , cui secondo Branca appartarrebbe: così, essa permetterebbe di considerare o la lezione «lei» maggioritaria a norma di stemma, oppure la necessità di rivedere la conformazione stessa dei raggruppamenti stemmatici.

⁴⁵ Il verso è in effetti così emendato nel testo del corpus *OVI*, secondo il suggerimento che già Contini aveva avanzato per risolvere il passo; cfr. G. Contini, *Amorosa visione*, cit., p. 72.

sede critica la presunta autorialità della redazione B ha dunque inquinato anche l'*excussio textus* del testo di A; tuttavia, alla luce delle acquisizioni recenti, il testo della *princeps* non può essere più considerato alla stregua di un autografo o un idiografo al quale ricorrere con fiducia per verificare e talvolta addirittura emendare il testo critico, superando ogni altro criterio di scelta meccanica o di *iudicium*. Una soluzione, questa, che tra l'altro non poteva ancora avvalersi, a quell'altezza cronologica, di una più limpida conoscenza delle modalità di scrittura dello stesso Boccaccio, del suo uso variantistico, della complessità delle sue prove autografe. Una volta che la paternità boccacciana della seconda redazione dell'*Amorosa visione* è messa in discussione, la petizione di principio per cui essa dovrebbe soccorrere il testo dell'altra redazione si manifesta in tutta la sua problematicità.

In altri casi il ricorso al testo di B per sanare i guasti di A rischia di far cadere l'editore in un meccanismo tautologico, poiché esso potrebbe contenere buone emendazioni operate direttamente da Claricio per correggere errori manifesti del suo modello e che si rintracciano anche nel resto della tradizione; certamente casi di facile soluzione e per nulla estranei alle pratiche di *emendatio textus* dei filologi cinquecenteschi. Si tratta ad esempio di alcuni errori di ipermetria, tramandati dall'intera tradizione manoscritta e dunque imputati da Branca all'archetipo, che sarebbe stato per un filologo come Claricio molto facile correggere e riformulare: sono i casi di XXI, 60 – «e non mi credo ancor che tu sconfessi / com'io ti die' mirabile argomento, / per cui sicuro co' tori combattessi» – tramandato dall'intera tradizione manoscritta come «per cui sicuro co' tori combattessi», banalmente corretto in B «per cui sicuro co' tori combattessi»⁴⁶; di XXXVII, 66 – «sì vi vidi io, per una porta ch'era / alla sinistra mano, un bel giardino / fiorito e bello com di primavera» – tramandato concordemente dall'intera tradizione manoscritta come ipermetro: «fiorito e bello come di primavera», emendato in B «fiorito e verde qual di primavera»⁴⁷. Oppure di casi minimi come ad esempio I, 50 – «Lascia», diss'ella, «adunque i van dilette, / e seguitami verso quell'altura [...]» – in cui il «seguitami» della tradizione manoscritta viene interpretato da Branca come un errore per fraintendimento grafico del «seguitami», corretto e tramandato da B, ma che potrebbe anche essere una fin troppo facile emendazione del curatore dell'edizione a stampa⁴⁸. Infine, di più delicata interpretazione sarebbe il «troian» di X, 80 tramandato da tutti i testimoni manoscritti, che in effetti non dà senso nella sequela di grandi romani elencati in quel passo, e che in B compare sanato: «Traian»; ma anche in questo caso potrebbe trattarsi di un accordo fra le soluzioni testuali operate da Claricio e dall'editore moderno per risolvere guasti testuali fin troppo evidenti, più che una prova dell'autorialità della redazione B⁴⁹.

Anche per quanto riguarda alcuni guasti d'archetipo ben più evidenti, il

⁴⁶ Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, cit., p. 101 e p. 283 (corsivi miei).

⁴⁷ Ivi, p. 164 e p. 332.

⁴⁸ Ivi, p. 12 e p. 222.

⁴⁹ Ivi, p. 56 e p. 251.

ricorso all'*ope ingenii* del filologo umanista appare la soluzione più economica per spiegare alcune soluzioni dell'*editio princeps*, ossia anche proposte che talvolta possono non convincere l'editore moderno. In qualche caso in tale categoria si rintracciano alcuni casi di possibile diffrazione che potrebbero permettere di avvicinare l'*editio princeps* al resto della tradizione manoscritta:

XLI, 40-48⁵⁰

A

Lì dopo lei, bianca e rubiconda
 quanto conviensi a donna nel bel viso,
 tutta gentile, graziosa e gioconda,
 era colei di cui nel fiordaliso
 il padre fu dall'astuzia volpina,
 col zio e col fratel di lei, conquiso
 con molta della gente fiorentina,
li quai libraron lor; poscia, per merto,
 troppo più che 'l dover pac'è vicina.

B

Lì dopo Lia, e bianca e rubiconda
 quanto conviensi a donna nel bel viso,
 gentil, onesta, leggiadra e gioconda, 42
 era colei di cui nel fiordaliso
 il padre dall'astuzia volpina,
 col zio e col fratel di le' fu ucciso 45
 con molti della gente fiorentina,
li quai rubaron lor; poscia, per merto,
 ebben più che 'l dover pace vicina.

47 *li quai libraron lor*] *li qua(-li P) lor PR*
li qua liberaron lor R' *li quali turbar lor F*
li quali turbaron lor R²

48 più che 'l dover pace vicina] più che
 'l dolore vicina *P* / più chel dover pareo
 vicina *R* / più chel dover pace vicina *R'*
 / più chel dover pace vicina *R²* / più chel
 dover poscia vicina *F*

Per i vv. 46-48, in α *L* lascia uno spazio bianco in corrispondenza dei due versi, *R* scrive «li qua» cui segue uno spazio bianco pari all'incirca a quindici caratteri, per poi chiudere il verso con «lor poscia per morto», *R'* «li qua liberaron lor posca per merto»; in β invece *F* scrive «li quali turbar lor poscia per merto», *R²* «li quali turbaron lor poi per merto», *F'* non tramanda invece il passo per lacuna materiale⁵¹. Al sicuro guasto d'archetipo, il testo di B risponde con un «rubaron», che non solo risolve perfettamente la prosodia del verso, ma descrive esattamente il fatto narrato, ovvero la battaglia di Montecatini del 1315. Se «liberaron» e «turbaron» pongono qualche problematica di senso e non sembrano evocare esattamente i fatti relativi alla battaglia per come li trasmettono le fonti coeve, è forse allo stesso tempo difficile spiegare come Claricio abbia potuto avere una contezza tanto esatta dello svolgimento della medesima battaglia, se già i copisti antichi, di fronte al guasto che i due versi dovevano pre-

⁵⁰ Ivi, p. 178 e p. 343.

⁵¹ In tali casi segnalo con l'uso del corsivo lo scioglimento dei compendi.

sentare, già molto in alto nello stemma, spesso non seppero trovare soluzioni adeguate e lasciarono con cautela spazi bianchi. La battaglia di Montecatini, tragica battuta di arresto della progressiva ascesa del potere angioino in Toscana insieme con l'affermazione della potenza egemonica di Firenze, impressionò molto i fiorentini che si videro sconfitti disonorevolmente da Pisa, nemica già storica, guidata da Ugucione della Faggiuola che fece strage dei principi accorsi in sostegno degli alleati. Nello scontro in Valdinievole persero infatti la vita Pietro d'Angiò, conte di Gravina, fratello di re Roberto, insieme con Carlo, principe d'Acaia, nipote del re; mentre il padre, Filippo principe di Taranto, fu costretto ad una disonorevole ritirata, seppure le fonti antiche non siano concordi e illegittimamente sostengano che il principe sia morto insieme con i parenti. Invece tra gli altri è proprio Giovanni Villani a riportare la precisa notizia che: «come la detta sconfitta fu fatta, i signori d'Anghiano rubellarono dal Comune di Firenze il loro castello di Vinci [...]; e fuggendo i Fiorentini e gli altri de la detta sconfitta, ne presono e *rubarono* assai»⁵². La lezione di Villani appare dunque suggestivamente molto vicina alla variante 'migliore' fornita da B e proprio per essa – indipendentemente da un legame non dimostrabile con il testo del Villani – si può dedurne, per quello che qui interessa, una perfetta plausibilità. Che la variante «rubaron» sia da imputare all'ingegno clariciano è plausibile, seppure bisognerebbe ammettere che un filologo cinquecentesco abbia saputo emendare ciò che era rimasto incompreso a tutti i copisti antichi⁵³; tuttavia si può supporre anche che fosse trädita dall'esemplare utilizzato per la stampa e che dunque facesse parte a pieno titolo della tradizione manoscritta del testo⁵⁴; infine si dovrà pure ammettere che la lezione possa risalire ad uno stadio molto alto della tradizione, perduto nei testimoni superstiti, se non addirittura che rifletta una volontà d'autore⁵⁵. Credo infine che possa esse-

⁵² Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, G. Porta (a cura di), Guanda, Parma 1991, vol. II, p. 744 (corsivo mio).

⁵³ Si potrebbe in tal caso ammettere anche che Claricio abbia avuto modo di impiegare direttamente il testo di Villani; tuttavia, il profilo della tradizione manoscritta della *Nuova Cronica* e la sua circolazione fuori di Firenze nel corso del Cinquecento invitano ad una certa prudenza: cfr. A. Castellani, *Sulla tradizione della «Nuova Cronica» di Giovanni Villani*, «Medioevo e Rinascimento», 2, 1988, pp. 53-118.

⁵⁴ A tal proposito è particolarmente interessante notare che tra i copisti di cui si conosce l'identità vi è anche quel Carlo Maria di Battifolle, figlio di Francesco conte di Poppi, copista nel 1430 di *L*, il ms. Wellesley, Plimpton Collection of Wellesley College, 854; Carlo Maria apparteneva alla discendenza di quel Carlo di Battifolle, caduto proprio nella battaglia di Montecatini; cfr. Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, cit., p. 743. Ricordo che *L* lascia bianchi i due versi in questione.

⁵⁵ È d'altronde lo stesso Branca a suggerire che alcune delle lezioni trädite da B si siano potute originare da varianti d'autore marginali discese talvolta in alcuni settori della tradizione manoscritta: è il caso, ad esempio, di VI, 67 e XVI, 67 (cfr. Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, cit., p. 38 e pp. 79-80). Il fatto che B non sia da assegnare alla paternità boccacciana non significa che il suo testo non nasconda lezioni 'buone' da ammettere nell'analisi del testo critico, soprattutto quando si rintraccino punti di contatto con qualche testimone o gruppi di testimoni manoscritti; ogni caso sarà da trattare secondo le sue particolarità e la sua conformazione specifica, senza cadere nell'errore di assegnare a B parità stemmatica rispetto agli

re maggiormente ipotizzabile una derivazione meccanica a livello paleografico di «turbaron» e di «libraron» da «rubaron» piuttosto che il contrario, in qualsiasi scrittura si possa immaginare un esemplare antico dell'*Amorosa visione* possa essere stato copiato. Anche a proposito di quest'ultimo caso persistono alcune difficoltà sintattiche, oltre che lessicali, che tuttavia potrebbero essere ammesse tenuto conto del tono estremamente elevato e raffinato dell'intero canto.

Ciò che tuttavia è più importante rilevare è che gli esempi raccolti problematizzano la lettura del testo critico dell'*Amorosa visione*, niente affatto scevro da problemi irrisolti o da passaggi che dovranno essere posti nuovamente *sub iudice*. In più se, come già rilevava Contini, non tutte le prove per stabilire i rapporti di filiazione fra i manoscritti e il raggruppamento in rami sono convincenti, tanto che lo stesso tripartitismo dello *stemma* deve essere rianalizzato, si comprende come il testo critico dell'*Amorosa visione* abbia sostenuto, al momento della sua pubblicazione, l'onere di soluzioni di critica testuale innovative e pionieristiche, ma che, alleggerito dai contrasti del dibattito critico, necessiti di controlli diffusi, analisi approfondite e qualche restauro.

Come si ricorda spesso nei contributi dedicati a Boccaccio, la maggior parte delle conoscenze di cui la comunità scientifica dispone sull'autore è stata fornita dall'intelligenza, la saggezza e l'acribia di Vittore Branca, che è stato e resterà il punto di partenza imprescindibile di ogni studio criticamente fondato sull'opera del Certaldese. Essere fedeli al suo esempio nell'allestimento dei testi, nel loro commento, nell'ideazione e nella pratica delle edizioni delle opere di Boccaccio significa applicare il metodo che egli stesso contribuì a creare, raffinato su decenni di pratiche di critica testuale, scaturite direttamente dalla fonte delle sue intuizioni, dalle sue ricerche e dalle sue ipotesi di lavoro. Per interpretare l'*Amorosa visione* si rende dunque necessaria una riapertura di indagine proprio sul testo di A, sicuramente composto da Boccaccio poco dopo il suo rientro a Firenze, catalogo e 'trionfo' dei suoi riferimenti culturali giovanili e prima grande proposta letteraria di ampio respiro del poeta di Certaldo.

BIBLIOGRAFIA

- Baldelli I., *Girolamo Claricio editore della Celestina*, «Giornale storico della letteratura italiana», 127, 1950, pp. 111-116.
- Battaglia Ricci L., *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della morte»*, Salerno Editrice, Roma 1987.
- Battaglia Ricci L., *Giovanni Boccaccio*, in *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*, diretta da E. Malato, Salerno Editrice, Roma 1995, vol. II, pp. 727-877.
- Billanovich G., *Dalla «Commedia» e dall'«Amorosa visione» ai «Trionfi»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 123, 1946, pp. 1-52, ora in Id., *Suggerimenti di cul-*

antecedenti ricostruibili di ciascuna famiglia di testimoni, come invece sarebbe ammissibile fare se gli riconoscessimo il rango di redazione d'autore. Sulla possibilità di rintracciare possibili varianti d'autore in B, cfr. C. Caruso, *Boccaccio anni Venti*, cit., p. 180.

- tura e d'arte tra il Petrarca e il Boccaccio*, Pironti, Napoli 1946.
- Billanovich G., *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1947.
- Boccaccio Giovanni, *Amorosa visione*, V. Branca (a cura di), Sansoni, Firenze 1944.
- Boccaccio Giovanni, *Amorosa visione*, V. Branca (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1974, vol. III, pp. 1-272.
- Boccaccio Giovanni, *Genealogie deorum gentilium*, V. Zaccaria (a cura di), in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, cit., 1998, voll. VII-VIII, pp. 11-1720.
- Boccaccio Giovanni, *Caccia di Diana*, I. Iocca (a cura di), Salerno Editrice, Roma 2016.
- Bordin M., *Boccaccio versificatore. La morfologia ritmica dell'endecasillabo*, «Studi sul Boccaccio», 31, 2003, pp. 137-201.
- Branca V., *L'«Amorosa visione» (tradizione, significati, fortuna)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», s. II, 11/1, 1942, pp. 20-47.
- Branca V., *Le pretese falsificazioni del Claricio ai danni del Boccaccio*, «Belfagor», 2, 1947, pp. 474-486.
- Branca V., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. I. Un primo elenco dei codici e tre studi*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1958.
- Branca V., *Ancora per il testo dell'«Amorosa visione»*, in Id., *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio. II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del «Decameron» con due appendici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991, pp. 539-546.
- Branca V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, Mondadori, Milano 1964-1998.
- Candido I., *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Longo Editore, Ravenna 2014.
- Caruso C., *L'edizione Branca dell'«Amorosa visione» (1944) e la nuova filologia*, in J. Kraye, L. Lapschy (a cura di), *Caro Vitto. Essays in memory of Vittore Branca*, «The Italianist», 27/2, 2007, pp. 28-48.
- Caruso C., *Boccaccio anni Venti: Andrea Calvo, Hieronimo Claricio, Tizzone Gaetano da Pofi*, in C. Caruso, E. Russo (a cura di), *La filologia in Italia nel Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018, pp. 177-191.
- Castellani A., *Sulla tradizione della «Nuova Cronica» di Giovanni Villani*, «Medioevo e Rinascimento», 2, 1988, pp. 53-118.
- Colussi F., *Sulla seconda redazione dell'«Amorosa visione»*, «Studi sul Boccaccio», 26, 1998, pp. 187-263.
- Contini G., rec. a Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, V. Branca (a cura di), Sansoni, Firenze 1944, «Giornale storico della letteratura italiana», 123, 1946, pp. 69-99, ora *L'«Amorosa visione» di V. Branca*, in Id., *Frammenti di filologia romanza*, G. Bresschi (a cura di), SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005, vol. I, pp. 555-590.
- Cursi M., *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Viella, Roma 2007.
- De Mauro T., *Il dizionario della lingua italiana per il terzo millennio*, Paravia, Torino 2000, vol. I.
- Dionisotti C., *Girolamo Claricio*, «Studi sul Boccaccio», 2, 1964, pp. 291-341.
- Fahy C., *Saggi di bibliografia testuale*, Antenore, Padova 1988.

- Fedi B., *Amorosa visione*, in T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi (a cura di), *Boccaccio autore e copista*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014), Mandragora, Firenze 2013, pp. 121-122.
- Giordano R., *Vittore Branca e l'«Amorosa visione»*, in C. De Michelis, G. Pizzamiglio (a cura di), *Le lezioni di Vittore Branca*, Olschki, Firenze 2014, pp. 75-88.
- Gonelli L.M., *Esercizi di bibliografia testuale sulla «princeps» dell'«Amorosa visione» (1521)*, «Filologia italiana», 2, 2005, pp. 147-160.
- Guastella G., *Apuleio e il suo modello nell'«editio princeps» dell'«Amorosa visione»*, «Filologia e critica», 16, 1991, pp. 165-196.
- Inglese G., *Come si legge un'edizione critica. Elementi di filologia italiana*, Carocci, Roma 1999.
- Iocca I., *Nota al testo*, in Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, I. Iocca (a cura di), Salerno Editrice, Roma 2016, pp. 142-143.
- Iocca I., *Dentro e fuori le «Rime»: il polimetro «Contento quasi ne' pensier d'amore»*, «Filologia e critica», 41, 2016, pp. 108-114.
- Iocca I., *Far from Naples. The Stinche's Role in the Manuscript Tradition of the «Caccia di Diana»*, «Heliotropia», 14, 2017, pp. 227-244.
- Kirkham V., *Amorous Vision, Scholastic Vistas*, in Ead., *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*, Olschki, Firenze 1993, pp. 55-116.
- Kirkham V., *Virgils in Skirts: an Allegorical Map for the «Amorosa visione»*, «Studi sul Boccaccio», 50, 2022, pp. 189-220.
- Manni P., *La lingua di Boccaccio*, Il Mulino, Bologna 2016.
- Marti M., *Proposte minime per il testo delle opere minori in volgare di Giovanni Boccaccio*, in W. Binni et al. (a cura di), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma 1974, vol. I, pp. 271-306.
- Mengaldo P.V., *Filologia testuale e storia linguistica*, in E. Pasquini (a cura di), *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2012, pp. 19-35.
- Mercuri R., *Genesi della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età medievale*, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1987, vol. I, pp. 229-455.
- Muscetta C., *Giovanni Boccaccio e i novellieri*, in *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*, diretta da E. Cecchi, N. Sapegno, Garzanti, Milano 1965, vol. II, pp. 317-558.
- Orvieto P., *Boccaccio mediatore di generi o dell'allegoria d'amore*, «Interpres», 2, 1979, pp. 7-104.
- Padoan G., *«Habent sua fata libelli». I. Dal Claricio al Mannelli al Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», 25, 1997, pp. 143-212.
- Paolazzi C., *Dall'epitaffio danesco di Giovanni del Virgilio all'elogio dell'«Amorosa visione»*, in R. Avesani et al. (a cura di), *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Bilanovich*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1984, vol. II, pp. 485-502.
- Paolazzi C., *Un falso di Gieronimo Claricio e la Senile XV 11 γ a Benvenuto da Imola*, «Aevum», 59, 1985, pp. 461-481.

- Pernicone V., *Girolamo Claricio collaboratore del Boccaccio*, «Belfagor», 1, 1946, pp. 474-486.
- Petrucci Nardelli, F., *L'Amorosa visione rivisitata*, «Quaderni medievali», 12, 1987, pp. 57-75.
- Petrucci Nardelli F., *Per una storia del libro manoscritto volgare. I codici dell'«Amorosa visione»*, «Rivista di letteratura italiana», 6, 1988, pp. 501-516.
- Petrucci Nardelli F., *Manipolazione di testi ed «errata corrige»: l'«Amorosa visione» del Claricio*, «Filologia e critica», 22, 1997, pp. 98-104.
- Poli A., *Fede sperimentale: la filologia di Gianfranco Contini*, Area Bianca, Firenze 2010.
- Porcelli B., *L'«Amorosa visione» del Boccaccio e Andrea Cappellano*, «Studi e problemi di critica testuale», 49, 1994, pp. 81-95.
- Raimondi E., *Il Claricio. Metodo di un filologo umanista*, «Convivium», 17, 1948, pp. 108-134, pp. 258-311 e pp. 436-459, ora *L'ombra del Petrarca nei restauri boccacciani del Claricio*, in Id., *I sentieri del lettore*, Il Mulino, Bologna 1994, vol. I, pp. 287-300.
- Stillers R., *L'«Amorosa visione» e la poetica della visualità*, in M. Picone (a cura di), *Autori e lettori di Boccaccio*. Atti del Convegno internazionale (Certaldo, 20-22 settembre 2001), Franco Cesati, Firenze 2002, pp. 343-362.
- Stoppelli P. (a cura di), *Filologia dei testi a stampa*, Il Mulino, Bologna 1987 [rist. CUEC, Cagliari 2008].
- Veglia M., *Ezio Raimondi: il metodo di un filologo umanista. La Filologia di Zadig*, «Ecdotica», 4, 2007, pp. 134-157.
- Villani Giovanni, *Nuova Cronica*, G. Porta (a cura di), Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Parma 1991.

INDICI

A CURA DI MARTINA DANI RECCHI

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE

L'indice registra i nomi degli autori e delle loro opere, le opere anonime, i nomi degli studiosi e dei personaggi storici. Sotto la voce "Boccaccio" compaiono soltanto le sue opere; sono omesse le occorrenze del suo nome, quelle dei personaggi citati nelle sue opere e tutti i toponimi.

- Abbondanza R. 17
Addison J. 99
Aimonio di Fleury 179
 Historia Francorum 179
Alamanni Andrea 99-101, 104
 Diario dello Schermito 99
Albanese G. 11
Albanzani Donato 150, 153-155, 157
 Delle donne famose (volg.) 153-154, 157
Alberti Leon Battista 90
Alessio G.C. 148
Alfano G. 10, 105, 137, 141, 143, 159
Alhaique Pettinelli R. 180
Alighieri Dante 47, 51-53, 105, 115, 117, 122, 127-128, 133-136, 149, 156, 169
 Commedia 11, 47-48, 90, 105, 122-123, 127-128, 149, 156
 Inf. 51, 105, 115, 143, 149, 156-157
 Pur. 51, 122, 127, 149
 Par. 127-128, 155
 Convivio 92
 De vulgari eloquentia 133-136
 Epistola ad Arrigo VII 52
 Epistola a Cangrande 135-136
 Vita Nuova 120
Alighieri Jacopo 145, 157
 Chiose all'Inferno 145, 157
Alighieri Pietro 157
 Comentum super poema Comedie Dantis 157
Amorosi V. 9
Andrea Cappellano 50, 55
 De amore 50, 54-55
Andrea di Federico da Force 17-23
Antolin P.G. 41
Antonio da Roma 42, 46
Antonio di Guido 90
Ardinghelli Giovanni 187
Aristotele 148
Artico T. 117
Asor Rosa A. 185
Auzzas G. 68
Avesani R. 186
Azzetta L. 45, 48, 51
Badini C. 148
Baggioni L. 113, 116, 119, 124-125, 127
Baglio M. 51
Baldelli Giovanni Battista 103
 Vita di Giovanni Boccaccio 103
Baldelli I. 187
Baldi G. 36
Balduino A. 117
Balzac Honoré de 31
Bambagioli Graziolo 157
 Commento all'Inferno di Dante 157
Barolini T. 122
Barone G. 13
Barsella S. 9
Bartolommei F. 99
Bartuschat J. 121-122
Barzizza Guiniforte 157
 Lo Inferno della Commedia di Dante Alighieri 157
Bassani A. 13
Battaglia Ricci L. 9-11, 22, 24, 122-123, 185-186
Battaglia S. 85-86
Beato M. 55
Beaune C. 177
Bellomo S. 134, 145, 157
Belloni G. 148

- Bellorini E. 51
- Bembo Pietro 106
*Prose nelle quali si ragiona della
 volgar lingua* 106
- Bene da Firenze 133
Candelabrum 133
- Bénédictins du Bouveret 42
- Benedetti S. 180
- Benoît de Sainte-Maure 136-137
Roman de Troie 136-137
- Benvenuto da Imola 157
*Comentum super Dantis Aldigherij
 Comoediam* 157
- Bernardo A.S. 120
- Bernardo da Siena detto Illicino 147-161,
 163
Esposizione ai Trionfi di Petrarca
 147, 149-150, 152-155, 157-158, 160,
 163-166
In Paradoxa Ciceronis Commentarii
 147, 151
- Berra C. 149
- Bersuire Pierre 55
*De formis figurisque deorum Ber-
 suire* 55
Ovidio moralizatus 55
- Berté M. 134, 150
- Bertolini L. 90
- Bertoni C. 36
- Bertoni G. 148-149, 151
- Bettinzoli A. 114
- Bevilacqua M. 29
- Bibbia
 Nuovo Testamento
Mt 120
Gv 149
- Bilenchi R. 30
- Billanovich G. 67, 186
- Binni W. 187
- Bisanti A. 54
- Blanco Valdés C.F. 116
- Blanshei S.R. 17, 22
- Boccaccio Giovanni
Amorosa visione 92, 113-115, 118-
 126, 128-129, 185-189, 191-201
Comedia delle ninfe fiorentine 116
Corbaccio 113-116, 118-119, 123-
 129, 138
Decameron 9-11, 19, 21-22, 29-30,
 32, 34-38, 85-86, 88, 92, 99-101, 103-
 110, 114, 117-118, 137-140, 142-145,
 150, 155, 158-159, 166, 170-171, 197
De casibus virorum illustrium 115,
 129, 160, 169-181
De mulieribus claris 147, 150, 152-
 158, 160
De montibus 69, 73, 171, 181
Elegia di Costanza 134, 138
Elegia di madonna Fiammetta 43-
 44, 116, 134, 138-145
Esposizioni sopra la Commedia 115,
 134-135, 156, 160
Filocolo 43-44, 85-86, 89-90, 116,
 135, 137, 144, 191, 197
Filostrato 43, 89, 116, 135-138, 140-
 141, 144-145
Genealogia deorum gentilium 42,
 44, 47, 54, 67-70, 72-76, 78, 80, 114-
 115, 150, 159-160, 171, 181, 188-189,
 191
Ninfale Fiesolano 43, 117
Teseida 32, 50, 137, 197
Trattatello in laude di Dante 117,
 134
- Boezio Severino 128, 142
De consolatione philosophiae 142,
 144
- Bollati M. 46
- Bonaventuri T. 99
- Bonifacio VIII papa 42
- Bordin M. 195
- Borghini Vincenzo 106
*Annotazioni et discorsi sopra alcuni
 luoghi del Decameron* 106
- Borso d'Este 147-148, 150, 160
- Bosisio M. 145
- Bottari Giovanni Gaetano 99-110
*Lezioni di Monsignore Giovanni
 Bottari sopra il Decamerone* 102-
 103, 105-110
- Bragantini R. 10, 29, 107, 142, 144
- Branca V. 34, 36, 43, 47, 68, 70-71, 80,
 86-87, 114-120, 123, 134-135, 138, 147,
 150, 156, 169, 181, 185-188, 190, 193-198,
 200-201
- Breschi G. 185
- Briquet C.M. 41
- Brugnolo F. 43, 56

- Brunetti G. 43
 Bruni F. 43, 144
 Buccolini C. 114
 Buccomino D. 9
 Buommattei Benedetto 107
 Della lingua toscana 107

 Calisti F. 148
 Calleri M. 13
 Calvo Andrea 187
 Candido I. 43, 187
 Canneti C. 101
 Capelli R. 54
 Capo L. 13
 Cappozzo V. 117
 Caravaggi L. 10-11, 13, 16
 Carlo d'Angiò principe d'Acaia 200
 Carlo di Battifolle 200
 Carlo Maria di Battifolle 187, 200
 Caronelli Domenico 88
 Caronelli Franceschino 88
 Carrai S. 44, 113, 117, 119, 138, 145, 149
 Carrara E. 55
 Caruso C. 186-188, 201
 Casanova Giacomo 33
 Cascio G. 148
 Castellana R. 29-30
 Castellani A. 200
 Castellano da Bassano 47
 Castelli P. 148
 Cavallini G. 38
 Cazalé Bérard C. 170
 Ceccarelli C. 171
 Ceccherini I. 51, 92
 Cecchi E. 185
 Ceffi Filippo 44, 55, 139
 Cepach R. 32
 Cerbo A. 170
 Ceserani R. 140
 Cherchi P. 10, 85
 Chiamenti M. 157
 Chiavacci Leonardi A.M. 122
 Chinellato R. 35-36
 Chines L. 148, 159
 Chiodo S. 45
 Ciabattoni F. 117
 Cialdini F. 100
 Ciccone L. 44
 Ciccuto M. 170

 Cicerone Marco Tullio 148
 Paradoxa 151
 Cioffari V. 157
 Claricio Girolamo 187-192, 195, 198-200
 Colomb de Batines P. 49-50
 Colussi F. 186-187
 Conetti M. 9
 Contini G. 185-186, 194-197, 201
 Coppini D. 171
 Corso C. 147
 Costa S. 73
 Cozzani E. 32
 Cracolici S. 149, 151
 Crivelli T. 169
 Cursi M. 43, 75, 86, 88, 91-92, 187
 Curtius E.R. 145

 D'Amico S. 86
 Da Ponte Lorenzo 33
 Dandolo Francesco 42
 Daniello da Lucca 152, 155
 Dati Bonavia 17-18, 22-24
 De Mauro T. 192
 De Michelis C. 187
 De Robertis G. 30
 De Robertis T. 43, 45, 67, 92, 169-170, 186
 De Sanctis F. 30-32
 De Stephano G. 11
 Dean T. 17, 22
 del la Mare A. 47
 Del Negro Andalò 169
 Del Virgilio Giovanni 54
 Diaffonus 54
 Delcorno C. 19, 140-141
 Della Faggiuola Ugucione 200
 Della Lana Iacopo 157
 Commento alla Commedia 157
 Della Terza D. 20
 Delmolino G. 10
 Devillers O. 178
 di Girolamo C. 10
 Di Maria S. 20
 Dionisotti C. 44, 148, 187
 Domenichelli M. 140
 Domenico di Giovanni detto il Burchiello
 89
 Donati Piccarda 155
 Dossi C. 29
 Vita di Alberto Pisani 29

- Durante M. 101
- Eberardo Alemanno 133
Laborintus 133
- Edwards R.R. 86
- Egidi F. 41, 54, 56
- Eisenbichler K. 120, 148
- Enrico VII di Lussemburgo imperatore 50
- Esposito S. 137, 139, 142
- Fabbi Lorenzo 100
- Faibisoff L. 9
- Faral E. 133
- Farnetti M. 122
- Fasano P. 140
- Fedi B. 186-187
- Fenzi E. 133
- Feo M. 171
- Fera V. 171, 181
- Ferme V. 20
- Ferracin A. 88
- Ferroni G. 20
- Fiacchi L. 103
- Fiaschi S. 67-68
- Figliuolo B. 10
- Filippo I d'Angiò principe di Taranto 11, 200
- Filosa E. 117
- Filotico A.P. 113
- Fioravanti G. 148, 154
- Fiorelli P. 13
- Fiorilla M. 43, 67, 75, 105, 119, 134, 137, 159, 170-171
- Flannery M.C. 171-172
- Foggini Pier Francesco 102-103
- Fois L. 12-13
- Folena G. 47
- Follini V. 49
- Fontana E. 170
- Foraboschi Gherardo dei 17
- Formisano L. 133, 170
- Fornaciari Luigi 31
Esempi di bello scrivere in prosa 31
- Forni P.M. 10, 29, 142
- Françalanci L. 147-148, 151
- Franceschino da Fossadolce 67
- Francesco da Barberino 41, 54-56
Documenti d'Amore 41, 56
- Francesco di Battifolle 200
- Fredegario 178
Chronique des temps mérovingiens
 178
- Frosini G. 44, 101, 171
- Fumian S. 46
- Gallo F. 73
- Gasparri S. 12-13
- Gatari Galeazzo 47
Cronaca 47
- Gentile S. 90
- Geri d'Arezzo 45
- Gesualdo Giovanni Andrea 152, 155
- Ghislieri Guido 133
- Giacomo di Bernardo da Menaria 14
- Gigliucci R. 148, 180
- Gilbert C. 121
- Gilli P. 171
- Gil-Osle J.P. 123, 126
- Gilson S. 147
- Giordano R. 187
- Giorgi A. 11
- Giovanni da Barberino 24
Flos novellarum 24
- Giovanni di Garlandia 136, 142-143
Poetria 136, 142-143
- Giovanni di ser Minoccio 86
Libro delle definizioni 86
- Giovè Marchioli N. 92
- Giustino 150
- Goffredo da Viterbo 172
Panttheon 172
- Gonelli L.M. 187, 189-191
- Gorni G. 48, 90
- Gozzi M. 43
- Gragnotati M. 113
- Grazzini Francesco 101-104
- Gregorio di Tours 171-173, 176-178
Historia Francorum 171-174, 176-178
- Gregory T. 113-114
- Grilli A. 30
- Grillo P. 20
- Guardi Guido di Francesco 90
- Guastella G. 187, 189
- Guérin P. 113
- Guicciardini Francesco 31
- Guido da Pisa 157
Expositiones et glose super Come-

- diam Dantis* 157
 Guillaume de Lorris
 Roman de la Rose 54
 Guinizelli Guido 133
 Guittone d'Arezzo 54
 Trattato d'amore 54

 Heullant-Donat I. 170
 Hollander R. 123
 Holmes O. 10, 20, 22
 Huot S. 120
 Huss B. 114-115, 118, 148

 Iannucci A. 120, 148
 Informe *vd.* Salviati Alamanno
 Inglese G. 156, 188
 Innocenti L. 11
 Iocca I. 67, 119, 170, 187, 194

 Kirkham V. 119-121, 123, 186
 Kraye J. 186
 Krusch B. 173, 178
 Kuon P. 100
 Kurth G. 173

 Lacaïta J.P. 157
 Lambertazzi Fabrizio 133
 Lancia Andrea 48, 50-51
 Ottimo commento 48
 Landino Cristoforo 157
 Commento sopra la Comedia 157
 Lapini Bernardo *vd.* Bernardo da Siena
 detto Illicino
 Lapschy L. 186
 Latini Brunetto 51, 54
Leandreide 47
 Lee C. 10
 Lesnick D.R. 17
 Levarie Smarr J. 120
 Levison W. 173
Libro di novelle di bel parlar gentile vd.
Novellino 24
 Lippi Bigazzi V. 41-42, 44, 46-52
 Livio Tito 44, 100, 148, 150, 153
 Ab urbe condita 44, 153
 Lucano Marco Anneo 74-75
 Catachtonion 74
 Lucchini G. 43
 Lucco M. 46

 Luongo A. 12

 Machiavelli Niccolò 31
 Macrobio Ambrogio Teodosio 114, 117
 Somnium Scipionis 114
 Maestro della *Cronica* di Rafaino Caresini
 46
 Magnani A. 169, 173, 175
 Maire Vigueur J.C. 12
 Malato E. 24, 92, 126, 185
 Maldina N. 115, 119, 169
 Malta C. 171
 Manganaro A. 24
 Mangini M.L. 13
 Manni Domenico Maria 104
 Istoria del Decamerone 104
 Manni P. 197
 Manselli R. 113, 118
 Manzari F. 46
 Manzoni G. 153
 Maranesi Castellano di Tiberto dei 15-16
 Marchesi C. 50, 52
 Marchesi S. 117
 Marchi M. 149, 160
 Marchiaro M. 43
 Marcon S. 47
 Marcucci S. 147
 Mari G. 136
 Mariani Canova G. 46
 Martellotti G. 171
 Marti M. 187
 Martinelli Tempesta S. 73
 Martini R.A. 99-100
 Martino Polono 173
 Chronicon 173
 Massera A.F. 55
 Massoli Francesco 17-24
 Mattia E. 56
 Mazzacurati G. 142, 144
 Mazzetti M. 76
 Mazzucchi A. 92
 Mazzuchelli Giammaria 104
 Scrittori d'Italia 104
 Medin A. 47
 Mehus L. 50
 Meier F. 9
 Mela Pomponio 74
 Menetti E. 29
 Mengaldo P.V. 133-134, 187

- Mercuri R. 185
 Merry V. 147
 Meyers J. 178
 Minale V.M. 9
 Miszalska J. 90
 Mitta M.P. 9
 Modesti M. 13
 Molfino A.M. 148
 Montale E. 30
 Montefusco A. 51
 Monti C.M. 43, 67, 73, 75, 115, 129, 169,
 181, 186
 Montuori F. 133
 Morando di Custoza E. 52
 Moravia A. 30
 Morelli I. 102
 Morelli Timpanaro M.A. 101
 Morosini Giovanni 47
 Morosini R. 85, 170
 Morreale C. 30
 Moscadelli S. 11
 Muscetta C. 185
 Mussato Albertino 47
 Ecerinis 47

 Nakaya S. 10
 Natale M. 148
 Natali G. 127
 Neri M. 114
 Niccolò di Giacomo 46
 Niccolò II d'Este 151
 Nievo I. 29
 Novelliere campagnuolo 29
 Nitti A. 31
 Nocita T. 169
Novellino 24
 Nuccio da Tolentino 54

 Olivares Gaspar de Guzmán conte-duca
 di 42
 Olson K. 117
 Omero 99
 Orazio Quinto Flacco 99, 148
 Orsini De Marzo N. 52
 Orvieto P. 186
 Ovidio Publio Nasone 41-49, 53, 55, 57-61,
 114-115, 149
 Amores 43, 45
 Ars amatoria 41-42 (volg.), 43-46,
 48-53 (volg.), 57-61
 Ex Ponto 45, 143
 Heroides 43, 44 (volg.), 52-53
 (volg.), 55 (volg.), 139 (volg.), 143
 Ibis 43
 Metamorphoses 42-44, 46, 56 (volg.),
 149
 Remedia amoris 44, 48-53 (volg.)
 Tristia 45
 ps. Ovidio
 De pulice 52 (volg.)

 Pacca V. 151
 Padoan G. 115, 119, 134, 156, 187
 Pagano M. 100
 Palmieri C. 100, 104
 Palmieri N. 30
 Panofsky E. 55
 Pantani I. 148
 Paolazzi C. 186-187
 Paolino L. 151
 Paolino Veneto 170-171, 173-178, 180
 Compendium gestarum rerum 170-
 171, 173-177, 180
 Parodi S. 99-100
 Pasquini E. 187
 Pasquini L. 122, 128
 Pasut F. 76
 Pernicone V. 187, 195
 Peters J.S. 10
 Peterson N.M. 10
 Petoletti M. 43, 45, 51, 67, 73-74, 169-170,
 173-174, 186
 Petrarca Francesco 44, 47, 67, 74, 105,
 147-151, 155, 159-161, 171-172, 181
 Collatio laureationis 159
 De remediis utriusque fortune 67
 De viris illustribus 171
 Invective contra medicum 159
 Rerum vulgarium fragmenta 41,
 149
 Res seniles 150, 159
 Trionfi 118, 148-151, 155, 159-160,
 163, 165
 Petrucci A. 56, 89, 92
 Petrucci Nardelli F. 89-90, 186-187
 Petrusi A. 75
 Petteruti Pellegrino P. 180
 Pich F. 147

- Picone M. 10-11, 29, 169-170, 186
 Pietro d'Angiò conte di Gravina 200
 Pietro Piccolo da Monteforte 68
 Pilato Leonzio 67, 75
 Pizzamiglio G. 187
 Plotino 99
 Poli A. 185
 Porcelli B. 138, 141, 186
 Porta G. 157, 200
 Portilia Andrea 151, 155
 Possa L. 52
 Puccibello 17-19
 Puncuh D. 13
 Puoti Basilio 31
 Grammatica della lingua italiana
 31
- Quaglio A.E. 43-44, 86-87, 159
 Quarta N. 147
 Querini Giovanni 47
- Raimondi E. 187, 189
 Rajna P. 43, 86, 133
 Rak M. 120
 Ramelli I. 114
 Reynolds C. 47
Rhetorica ad Herennium 133
 Riccardi C. 29
 Ricchini D. 70
 Ricci P.G. 68, 115, 117, 169
 Rimbart V. 9
 Rinaldi M. 51
 Rizzardi S. 151
 Rizzo S. 90, 150
 Roberto d'Angiò re di Napoli 11, 200
 Roberts G. 20
 Robins W. 9
 Rolandino Passeggeri de' 14
 Ars Notaria 14
 Romanini E. 169
 Romano V. 54, 69, 78
 Rossi G. 9
 Rossi L.C. 157
 Rossi Niccolò de 56
 Rovere V. 67, 73
 Ruggieri J. 41
 Ruggiero F. 157
 Russo E. 186
- Saba U. 36
 Canzoniere 36
 Sabello Michiel 47
 Filologo 47
 Sacchetti Franco 24
 Saffo 99
 Salimbeni Anselmo 149
 Sallustio Crispo Gaio 148
 Salsano F. 128
 Salutati Coluccio 45
 Salvatore E. 100-101
 Salviati Alamanno 99
 Diario dell'Informa 99, 104-105
 Salviati Leonardo 106
 Avvertimenti della lingua sopra 'l
 Decamerone 106
- Salvini A.M. 99
 Sanguineti E. 29
 Santagata M. 123, 135
 Sanudo Marin il Giovane 41-42
 Sapegno N. 185
 Savelli G. 19
 Scannabecchi Fiora di Niccolò 15
 Scarfoglio E. 31
 Schermito *vd.* Alamanni Andrea
 Secchi Tarugi L. 9, 149
 Segre C. 19, 134, 139-140
 Seneca Lucio Anneo 46, 71, 114-115, 149
 Troades 46
 Sercambi Giovanni 24
 Serdini Simone 90
 Serra R. 30
 Sigeberto di Gembloux 179
 Chronicon 179
 Signolfo Bartolomeo 11
 Signorini M. 75
 Simeoni G. 56
 Simintendi Arrigo 56
 Sinisi L. 12, 14
 Smail D.L. 11
 Sommere S. 55
 Sosnowski R. 87
 Stazio Publio Papinio 74-75
 Thebais 74-75, 188
 Steinberg J. 9-10, 15, 20
 Stewart D.E. 10
 Stewart P.D. 11
 Stillers R. 186
 Stoppelli P. 190

- Stroppa S. 148, 152
 Surdich L. 29, 86, 135
 Svevo I. 29-32, 34-38
 La coscienza di Zenò 29-30, 32, 35
 La novella del buon vecchio e della bella fanciulla 29-30, 35
 Rigenerazione 35
 Senilità 35
 Una burla riuscita 30
 Una lotta 29
 Vegliardo 29
 Vino generoso 30
- Tamba G. 14
 Tanturli G. 43-44, 67, 169, 186
 Tanzini L. 12
 Tarallo C. 100
 Tassetto S. 46
 Tavoni M.G. 148-149
 Tedaldi Pieraccio 55
 Tellini G. 30
 Teocrito 99
 Terzi A. 157
 Todd S.J. 113-114, 116, 118, 120, 123
 Tognetti S. 12
 Tomasin L. 90
 Tommaseo Niccolò 31
 Tommasi A. 151
 Tonelli N. 126
 Tongiorgi D. 29
 Toniolo F. 46
 Tortora M. 29-30, 36
 Toscano G. 46
 Totaro P. 114
 Traube L. 43
 Trogo Pompeo 150
 Trotta S. 44
- Ugo da Sanseverino 67
 Useppi Geminiano degli 15
- Valentini A. 31
 Valerio Massimo 150, 155
 Vallerani M. 10-13, 15, 17
- Vanni del Bocca 17-19
 Varchi Benedetto 86
 Vasoli C. 147
 Veglia M. 118, 123, 159, 187
 Velli G. 138
 Vellutello Alessandro 152, 155
 Venier Antonio 46
 Venier M. 88
 Venturi G. 122
 Venturini C. 55
 Verga G. 29
 Vescovo P.M. 122
 Vespaziani A. 9
 Villa C. 135
 Villani Giovanni 157, 200
 Nuova Cronica 157, 200
 Vincenzo di Beauvais 171, 173, 176-177, 180
 Speculum historiale 171-180
 Virgilio Marone Publio 115, 148, 150
 Aeneis 115
 Viscardi A. 47
 Vise M. 10, 17
 Vitale G. 11
 Vittorini F. 30
 Volpato S. 32
 Volpi M. 157
 Vonini A. 149
- Waitz G. 173
 Wallace-Hadrill J.M. 178
- Zaccarello M. 90, 119
 Zaccaria V. 67-70, 72-74, 80, 114-115, 147, 150, 152, 169-171, 174, 180-181
 Zaggia M. 43, 48, 51
 Zambrini F. 50
 Zamponi S. 43, 67, 101, 169, 186
 Zanetti Domingues L. 11
 Zanin E. 9
 Zarrilli C. 11
 Zemon Davis N. 11
 Zorzi A. 10

INDICE DEI MANOSCRITTI

BERGAMO

BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI
MA 061: 45
Cassaf. 3.4: 55

BERLIN

STAATSBIBLIOTHEK-PREUßISCHER KULTURBESITZ
Hamilton 91: 86-88, 90-92, 96

BOLOGNA

ARCHIVIO DI STATO
Comune, Governo, Curia del Podestà, Carte di Corredo, Busta 89: 14
Curia del Podestà, Sententiae, Busta 12, Registro IV: 14
Curia del Podestà, Libri inquisitionum et testium, Busta 129, Registro II: 15

CESENA

BIBLIOTECA MALATESTIANA
Plut. sin. XII.4: 70-71

CHICAGO

UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
100: 70-71

CITTÀ DEL VATICANO

BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA
Barb. lat. 3953: 56
Barb. lat. 4076: 56
Barb. lat. 4077: 56
Cappon. 175: 147
Ott. lat. 2151: 86-91
Pal. lat. 936: 70-71
Pal. lat. 937: 70-71, 76
Pal. lat. 938: 70-71
Ross. 936: 86-89, 91-92
Ross. 947: 88
Ross. 1007: 54
Urb. lat. 351: 147
Vat. lat. 1600: 45
COLLEZIONE PRIVATA

Late Major J.R. Abbey Library J.A.3219:
147

s.s. (ex ms. 11 della Biblioteca Venturi Li-
sci): 86-88, 90-92

KRAKÒW

BIBLIOTEKA JAGIELLOŃSKA
Ital. quart. 16: 86-87, 89-91, 94

FIRENZE

ACCADEMIA DELLA CRUSCA, ARCHIVIO STORICO "SE-
VERINA PARODI"
Fasc. 77: 99, 104-105
Fasc. 78: 99
Fasc. 103: 100
Fasc. 104: 100-101
Fasc. 107: 101
Fasc. 108: 101

BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA

Acquisti e doni 82: 147
Ashburnham 1200: 48-49
Gaddi rel. 106: 48-49
Pluteo 33.31: 43
Pluteo 38.6: 75
Pluteo 41.36: 48-50
Pluteo 52.9: 67-69, 72, 77, 83
Pluteo 90 inf. 10/1: 147
Pluteo 90 inf. 10/2: 147
Pluteo 90 sup. 93: 186-187, 192-197, 199
Strozzi 177: 147

BIBLIOTECA NAZIONALE

II.II.28: 186, 193-194, 196, 199
II.II.60: 48-50
II.II.91: 51
II.II.185: 102
II.II.186: 102
II.IV.223: 186
II.IV.251: 186, 194, 196, 199
Banco Rari 50 (Zibaldone Magliabechia-
no): 170-171, 173-176, 178, 180

Conv. Soppr. G II.1638: 147

Palat. 241: 48-49

Palat. 544: 48-50

Panc. 63: 55

BIBLIOTECA RICCARDIANA

489: 43

1032: 147

1060: 186-187, 193-194, 196, 199

1066: 186, 194, 196-197, 199

1115: 90

1139: 186, 194, 196, 199

1543: 48-49, 51

2310: 48-49

LONDON

BRITISH LIBRARY

Egerton 1865: 47

Harley 3264: 155

MILANO

BIBLIOTECA AMBROSIANA

I.69 sup.: 55

I.126 sup.: 147

MODENA

BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA

α.H.3.2: 147-151, 155, 160-163

PARIS

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

It. 552: 147

It. 591: 48-50

Lat. 1352: 46

Lat. 7877: 70-71

PARMA

BIBLIOTECA PALATINA

Parm. 1636: 155

PERUGIA

ARCHIVIO DI STATO

Archivio Storico del Comune di Perugia,
Giudiziario Antico, Capitano del Popolo,
Busta 77, registro II: 17-18, 20-24

ROMA

BIBLIOTECA DELL'ACCADEMIA DEI LINCEI E CORSINIANA

44.E.31: 86-88, 90-92, 95

BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI ROMA

Vitt. Em. 797: 147, 150

SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

REAL BIBLIOTECA DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

P.II.10: 41-42, 46, 57-59

E.III.23: 54

TOLEDO

ARCHIVO Y BIBLIOTECA CAPITULARES

104.1: 147

UDINE

BIBLIOTECA CIVICA VINCENZO JOPPI

30: 88

VENEZIA

BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA

It. VII.770 (=7795): 46

It. IX.123 (=6457): 51

It. IX.326 (=6913): 48, 50-51, 60-62

Lat. Z.475 (=1660): 67

BIBLIOTECA DEL MUSEO CORRER

853: 48

WELLESLEY

WELLESLEY COLLEGE LIBRARY

Plimpton 854: 186-187, 193, 196, 199-200

Finito di stampare nel mese di Novembre 2023
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore Srl
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300
www.pacineditore.it

